

# Aparte[s]

BOLETÍN ANUAL DEL MUSEO NACIONAL DEL TEATRO | Nº I - Año 2020



# Índice

**Presentación de  
Amaya de Miguel** 3

Directora General del INAEM

**Presentación de  
Beatriz Patiño Lara** 4

Directora-Gerente del Museo Nacional del Teatro

**El incesante incremento de los fondos  
del Museo Nacional del Teatro:  
procedimientos de adquisición** 5

ESMERALDA SERRANO MOLERO

**30 años en el museo:  
archivo documental y atención  
a investigadores** 12

M<sup>a</sup> TERESA DEL POZO ARROYO

**Tramoya y papel: un año en la  
Biblioteca del Museo Nacional del  
Teatro en un prólogo y tres actos** 18

FCO. JAVIER SÁNCHEZ GARRACHÓN

**Exposiciones temporales y préstamo  
de bienes a otras instituciones** 24

JOSÉ MANUEL MONTERO GARCÍA

**Cultura y difusión:  
en busca de un museo social** 32

ELVIRA GARRIDO GONZÁLEZ

**Depósitos y almacenes en  
el Museo Nacional del Teatro.  
Presente y futuro** 38

BEATRIZ GARCÍA HERNÁNDEZ

**Frecuencia 77.4** 44

BELÉN FERNÁNDEZ CAÑETE, FELIPE SANTIAGO TORRES, AMPARO SEGOVIA BAUTISTA, LOLA VELASCO MARTÍNEZ Y ROCÍO VELASCO MARTÍNEZ

**Los embajadores del Museo  
Nacional del Teatro:  
nuestros voluntarios culturales** 48

DIONISIO MUÑOZ, PAQUI LÓPEZ, JOSÉ MANUEL CALLE; LOLA CABEZUDO, CHEMA LEFLER, JULIÁN LÓPEZ Y EQUIPO DE REDACCIÓN

**Conservación material a escena:  
la indumentaria teatral de  
Mery Maroto en el MNT** 53

RAQUEL RACIONERO NÚÑEZ

**La alargada sombra de Almagro** 59

IGNACIO GARCÍA | DIRECTOR DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO CLÁSICO DE ALMAGRO

**La aportación de las mujeres  
en nuestro teatro: Victorina Durán,  
una artista multidisciplinar** 60

EVA MORENO LAGO

Edita:

**Museo Nacional del Teatro**

Calle Gran Maestre, 2, 13270 Almagro, Ciudad Real  
926 261 014

Depósito Legal:

**M-29812-2020**

NIPO:

**Versión digital: 827-20-037-4**

**Versión impresa: 827-20-038-X**

Diseño y maquetación:

**Añil desarrollo gráfico s.l.u. | [www.anil.es](http://www.anil.es)**

© De los textos y fotografías, sus autores.

MUSEO NACIONAL DEL TEATRO



Si siempre es una buena noticia que vea la luz una nueva publicación, lo es más aún en los tiempos que estamos viviendo, porque iniciativas como éstas nos animan a reflexionar y valorar, más si cabe, todas las acciones y actividades que hemos emprendido durante los últimos (y complicados) meses, a la vez que nos invitan a dirigir una optimista mirada hacia el futuro, precisamente después de haber celebrado en 2019 el centenario del Museo Nacional del Teatro.

*Apartes. Boletín del Museo Nacional del Teatro* contribuirá a la difusión del legado que atesora este singular centro, el único museo en España dedicado en exclusiva a la historia de la actividad escénica y musical en nuestro país.

Con una periodicidad anual, esta nueva revista nos invita a profundizar en un mayor conocimiento de nuestras artes escénicas y de los artistas y creadores que han poblado nuestros escenarios a lo largo de los tiempos, desde una aproximación marcada por la excelencia, la calidad y variedad de sus contenidos y el rigor científico.

Además de la presentación de los proyectos, actividades culturales y didácticas desarrolladas por cada uno de los departamentos del museo, la investigación será uno de los ejes centrales del contenido de esta publicación que acercará los trabajos que estudiosos y profesionales han elaborado a partir de la consulta a los fondos y las colecciones depositados en este Museo, poniendo en valor estos materiales, indispensables e insustituibles en sus investigaciones.

Quisiera concluir deseando un largo recorrido a *Apartes* y dando la enhorabuena a todo el equipo del Museo del Teatro y los investigadores y colaboradores que han hecho posible este primer número. Sin duda, el primero de muchos.

AMAYA DE MIGUEL  
Directora General del INAEM

---

# Presentación

Hoy presentamos *Apartes. Boletín del Museo Nacional del Teatro*, como órgano de expresión del museo que, debido a su periodicidad anual, reflejará la línea de actuación del centro.

El boletín comenzó a publicarse en 1989 por iniciativa de Andrés Peláez, fundador y director de la institución, con el título *Museo del Teatro. Almagro*. Tras una interrupción que abarca de 1993 a 2019, emprendemos este nuevo proyecto como deuda moral obligada a la labor desempeñada por aquel.

*Apartes* está estructurado en dos partes bien diferenciadas, una, que abordará las funciones y actividades del museo: adquisiciones, conservación, exposiciones, actividades culturales y profesionales, y otra, en la que se recogen artículos relacionados con la historia del teatro en su más amplio espectro, tomando como punto de partida los fondos y colecciones del museo, permitiendo un mayor conocimiento y una mejor comprensión de los mismos.

*Apartes* pretende difundir este valioso legado cultural que atesora el museo, al ser la mejor forma de valorarlo y protegerlo.

Pretendemos que el lector pueda encontrar una publicación interesante, variada en su contenido y de un rigor científico que garantice la calidad de los textos.

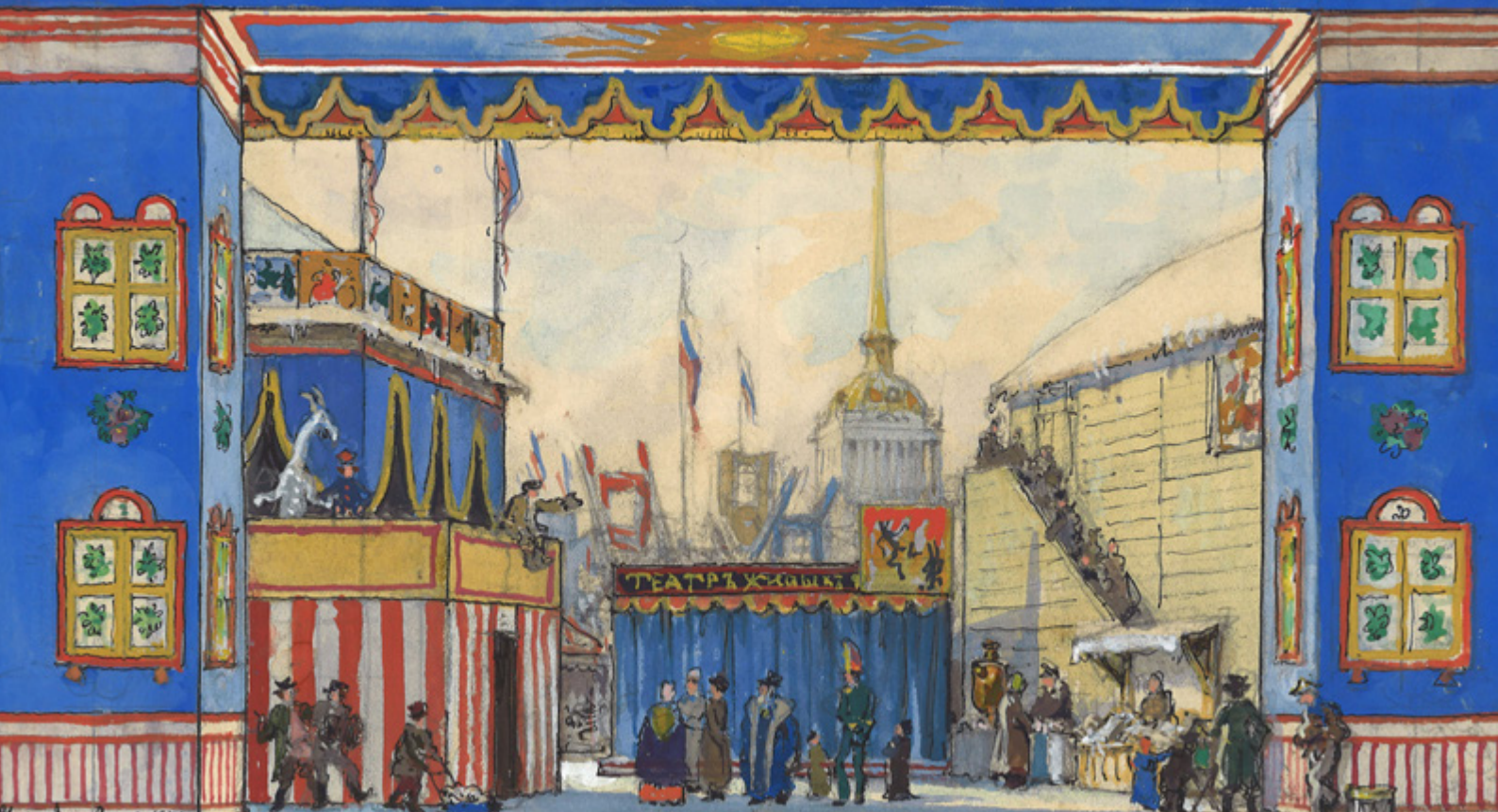
Queremos que sea un instrumento de información y comunicación, que favorezca el intercambio de ideas, y sea un medio de conexión con instituciones o personas interesadas en este ámbito.

Solo queda presentar este número inicial siguiendo la estructura de la revista: una primera parte dedicada a la presentación teórica de las funciones más destacables desempeñadas en cada una de las áreas departamentales por parte de los responsables de estas áreas. La otra parte la componen tres artículos: uno dedicado al proceso de conservación y restauración de la colección del vestuario de Mery Maroto para la Compañía Juan Antonio Quintana, realizado por la restauradora Raquel Racionero Núñez, otro firmado por la filóloga Eva Moreno sobre la vida y obra de la escenógrafa y figurinista Victorina Durán y, el otro, en el que Ignacio García, director del Festival, escribe sobre la relación que existe entre nuestro museo con el Festival Internacional del Teatro Clásico.

Solo nos queda agradecer la colaboración de los autores en esta institución.

BEATRIZ PATIÑO LARA  
Directora-Gerente del Museo Nacional del Teatro

---



# El incesante incremento de los fondos del Museo Nacional del Teatro: procedimientos de adquisición

ESMERALDA SERRANO MOLERO

## Resumen

El artículo analiza los fondos del museo desde el punto de vista de su incremento a través de las adquisiciones. Para ello, se hace un recorrido por la historia de la institución desde la perspectiva de la llegada de nuevos fondos a sus colecciones; se explican las diferentes formas de adquisición (donación, depósito y compra); se enumeran los fondos adquiridos a lo largo de 2019 y se expone, a modo de ejemplo práctico, el proceso completo del paso de una colección, en este caso de indumentaria teatral, de los escenarios a las colecciones del museo.

**Palabras clave:** Museo Nacional del Teatro, fondos, adquisición, donación, depósito, compra.

## De material artístico teatral a colección de museo nacional

El Museo-Archivo Teatral, origen de nuestro museo, nació en 1919 para conservar e inventariar el material

artístico que generaban las producciones del Teatro Real. Estuvo, desde sus inicios, ligado íntimamente a la donación de todo tipo de bienes, fotografías, trajes, pinturas, partituras y objetos personales, por parte de los primeros benefactores de la institución y por parte, también, de las personas más directamente relacionadas con el teatro en todos sus ámbitos: actores, autores, directores, empresarios, etc.

Corresponden a la primera etapa de su andadura adquisiciones como la colección de seis figurines y una escenografía firmados por Benois, para el ballet *Petrouchka*, adquirida al pintor durante las giras por España de los Ballets Rusos de Diaghilev; la colección de dibujos del escenógrafo italiano Giorgio Busato, adquirida en 1940 a su hijo Luis o el conjunto de caricaturas del viejo Café Castilla, firmadas por Sirio y Ugalde, adquirido por el museo en la década de los 50. En cuanto a las donaciones, muy nu-

Fig. 1  
Alexander Benois.  
Boceto de escenografía para *Petrouchka*.  
1911

merosas y decisivas en este periodo, podemos citar, a modo de ejemplo, las esculturas de Mariano Benlliure, donadas por el autor a instancias de Fernando José de Larra en 1943; los dibujos y documentos de Máximo Díaz de Quijano, de vital importancia para el estudio del Género Frívolo; la colección de partituras, discos e instrumentos musicales de Genaro Monreal o la donación de Enrique Sepúlveda de importantes documentos de los siglos XVIII y XIX, como las nóminas de los Coliseos de La Cruz y el Príncipe.

A lo largo de sus cien años de azarosa historia, con multitud de sedes y situaciones, el museo ha ido incrementando sus primeros fondos hasta llegar a constituir una importantísima colección de vital importancia para el conocimiento de la historia de las artes escénicas en España.

En las etapas más recientes, las colecciones han aumentado de forma ininterrumpida, debido, en parte, a las adquisiciones realizadas por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y por el INAEM, y a las numerosas donaciones procedentes de sus Unidades de Producción (Compañía Nacional de Teatro Clásico, Centro Dramático Nacional, Centro de Documentación Teatral, Ballet Nacional de España, y Teatro de la Zarzuela), así como también a las donaciones y depósitos de personas e instituciones, públicas y privadas, relacionadas con el teatro, entre los que podemos destacar los archivos y colecciones de José Tamayo, Agustín González, Adolfo Marsillach, Fernando Fernán Gómez, Victorina Durán, Pedro Moreno, Simón Suárez, Francisco Valladares, José Luis López Vázquez, Ricardo Sánchez Cuerda; una importante colección de pinturas de José Hernández Quero o la colección de indumentaria teatral de Mery Maroto, gracias a los cuales se ha podido reunir un patrimonio cultural y teatral, habitualmente disperso y casi inexistente en el mercado del arte.

En la actualidad, la colección está compuesta por fondos museográficos, documentales y bibliográficos y si hay un denominador común que caracteriza a todo este conjunto, es



su incremento incesante a lo largo de la historia del museo.

### Las modalidades de adquisición de fondos en nuestro museo

El museo incrementa sus fondos mediante distintas formas de adquisición, siendo las más comunes: la donación, el depósito y la compra.

#### Donación

El procedimiento para la aceptación de la donación de un bien al Estado comienza con la oferta del propietario, por escrito, y dirigida al museo, en la que se debe acreditar o declarar de manera expresa la propiedad.

Una vez recibida esta oferta, la dirección del museo informa, mediante la remisión de la misma, al Ministerio de Cultura y Deporte (INAEM), para la tramitación de la correspondiente Orden Ministerial de aceptación de donación.

Tras ser aceptada, se procede a concertar con el donante una fecha

Fig. 2

Manuel Muntañola.  
Traje para *Bohemios*, de la Cía. Amadeo Vives de José Tamayo.  
1959

Fig. 3  
Leocadia Alba y Manuel González en una  
escena de *Para ti es el mundo*. 1929.  
Fotografía donada por Antonio Vico Rodrí-  
guez en 2017



de recogida del bien, momento en el cual se procede a la firma del acta de donación y agradecimiento.

Materializada la donación, se procede a su inventario y catalogación para pasar a formar parte de la colección estable del museo.

Fig. 4  
Simón Suárez.  
Figurín para *Romance de lobos*. 1987.  
Depósito de Raúl Calderón en 2015



### Depósito

El depósito o comodato es otra forma básica de incremento de fondos y se define como el contrato por el que el depositante o comodante entrega un bien cultural durante un período de tiempo (generalmente no inferior a 4 ó 5 años), al cabo del cual deberá ser restituido. Es habitual también que el contrato recoja en una de sus cláusulas la posibilidad de una prórroga automática de la duración, una vez finalizado el periodo de vigencia y siempre que no haya comunicación expresa en contra por ninguna de las partes.

A diferencia de la donación, en el comodato, el comodatario sólo adquiere los bienes a título de mera tenencia y uso, ya que la propiedad sigue siendo del comodante o depositante.

### Compra

Dentro de esta modalidad de adquisición de bienes, hay que diferenciar entre la compra directa y la realizada en subasta pública.

En el caso de la **compra directa**, el procedimiento se inicia cuando un particular efectúa una oferta de venta al museo, que debe incluir una imagen del bien, el precio y los datos del ofertante. Una vez valorado su interés, en función de la política de adquisiciones del centro y de las características de los fondos, se remite la oferta a la Junta de Calificación, Valoración y

Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español, que emite el correspondiente dictamen al respecto, estableciendo el grado de interés para las colecciones públicas.

En el caso de la **subasta pública**, las administraciones gozan de preferencias para poder adquirir bienes por este procedimiento. El Estado puede ejercer los derechos de tanteo y retracto. El tanteo es un derecho de adquisición preferente que se ejercita en la transmisión de bienes pertenecientes al patrimonio histórico español en subasta pública: una vez determinado el precio de remate del bien subastado, la Administración manifestará el propósito de hacer uso de este derecho, quedando en suspenso la adjudicación del bien. A diferencia del tanteo, que se presenta en un momento anterior, el retracto, puede ser definido como el derecho para adquirir la cosa que fue objeto de un contrato de compraventa, subrogándose en el lugar del comprador.

## Nuestras adquisiciones en 2019

### Donaciones

Donación de Benjamín Sánchez Blanco (8-4-2019)

- Colección de dibujos dedicados al actor Rafael Somoza: *Caricatura de Iquino; caricatura de Córdoba y dibujo de J. Franco.*
- *Fotografía-cartel de Mlle. Gabrielle Demougeot*, de Boissonnas et Taponier.

Esta colección contribuye a conocer la figura del actor Rafael Somoza (1900-1977), en sus diversas facetas profesionales, a la vez que viene a incrementar la colección de obras sobre papel del museo.

Donación de Esperanza Iturriaga (30-04-2019)

- Colección de 62 programas de mano de los años 50 y 60, correspondientes a los teatros madrileños: María Guerrero, Eslava, Español, Comedia, Lara, Albéniz, Goya, Reina Victoria, etc.

Los programas de mano son una importantísima fuente de información para el conocimiento de la historia del teatro y constituyen una herra-



menta fundamental en el desarrollo de las actividades del museo, ya sea como fuente de estudio para investigadores, ya sea como pieza susceptible de formar parte de exposiciones o publicaciones. Es por ello que se aceptó esta donación.

Donación de Jesús Miranda de Larra (25-05-2019)

- Colección de documentos manuscritos de Luis Mariano de Larra y Wetoret y de Mariano de Larra Osorio.

Estos documentos, donados por Jesús Miranda de Larra y de Onís, constituyen una aportación valiosísima al archivo documental del museo por tratarse de manuscritos de **Luis Mariano de Larra Wetoret** (1830-1901), dramaturgo y novelista, hijo de Mariano José de Larra, que tuvo muchos éxitos en los teatros madrileños, con obras como *Lazos de familia*, *La*

Fig. 5  
José Luis López Vázquez.  
Figurín para *La guarda cuidadosa*. 1942.  
Adquirido por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas en 2015



Fig. 6  
Juan Antonio Morales.  
*Retrato de Antonio Ruiz Soler "Antonio"*.  
1959. Adquirido por el INAEM en subasta  
pública en 2000

*agonía, Oros, copas, espadas y bastos o La oración del torero*. Escribió numerosas comedias y destacó como autor de zarzuelas, entre ellas *El barberillo de Lavapiés* y *Chorizos y polacos*, ambas con música de Barbieri. Asimismo, la colección cuenta con documentos manuscritos de **Mariano de Larra Ossorio** (1858-1926), el nieto actor de Mariano José de Larra, que debutó en el Teatro de la Comedia en 1883, perteneció posteriormente a la compañía titular del Teatro Lara y recorrió América Latina tras formar compañía propia con Juan Balaguer. Compartió escenario con figuras como María Álvarez Tubau o Loreto Prado. Hizo también algunas incursiones en la literatura.

Donación de Pedro Moreno  
(05-07-2019)

- Colección de 7 figurines de Pedro Moreno.

Figurines para *Los diamantes de la corona* (2010); *Goya en Burdeos* (1999); *El perro del hortelano* (1996) y *Diseños para el Museo del Encaje de Almagro* (2019)

Para Pedro Moreno el traje teatral no es un elemento aislado sino que cobra su pleno sentido en su relación con todo el conjunto de la indumentaria, con la escenografía y con la iluminación. Sus diseños contienen la poética de las líneas, de los volúmenes, de las composiciones, del corte, de las ornamentaciones y de los colores.

Ha realizado trabajos para zarzuelas, óperas, danza, y, en teatro, ha trabajado con directores de la solvencia de José Luis Alonso, José Tamayo, Pilar Miró, Guillermo Heras y, sobre todo, José Carlos Plaza con el que ha colaborado en más de treinta proyectos. Con su actividad en el cine, ha cosechado dos premios Goya, por *El perro del hortelano*, dirigida por Pilar Miró y por *Goya en Burdeos*, dirigida por Carlos Saura. Es imposible en la actualidad que se haga un solo diseño para teatro o cine sin tener en cuenta los trabajos de Pedro Moreno.

Donación de Alejandro Cabeza  
(3-10-2019)

- Retratos de Miguel de Cervantes y Montserrat Caballé.  
Óleo / lienzo. 2019.

La carrera pictórica de Alejandro Cabeza (Alejandro Taverner Cabeza) está apoyada principalmente en el empleo de una técnica artística impresionista, y, quizás por ello, sus cuadros giran en torno al paisaje, la composición de figuras y el retrato, donde ha alcanzado el aprecio de crítica y público.

De las dos pinturas donadas, la dedicada a Cervantes es un retrato narrativo, que presenta a un anciano, de pelo canoso, nariz aguileña, y mirada penetrante, tal y como él mismo se retrató en sus novelas ejemplares y, sobre todo, a un personaje narrador de historias, que nos quiere enseñar algo escrito sobre un papel. Es el mayor de los que el pintor ha realizado hasta el momento de este escritor y, para realizarlo, ha profundizado especialmente en las fuentes escultóricas, que a veces le ofrecen mayor fiabilidad a la

hora de inspirarse que los grabados. La dedicada a Montserrat Caballé es un retrato de juventud inspirado esencialmente en el papel de Leonor que la soprano interpretó en *La forza del destino*, de Verdi.

Donación de Julio Abad  
(3-10-2019)

- Escultura de Miguel de Cervantes  
Resina de poliéster, 98 cm. x 68 cm. x 39 cm. 30 kg. 2019.

Julio Abad Saiz se define como un escultor figurativo. Los retratos constituyen la parte más extensa de su obra. El de Miguel de Cervantes presenta un rostro tratado con realismo, naturalidad y expresión serena. Es una obra que deja entrever su admiración por la escultura clásica o por maestros como Mariano Benlliure. Como nota novedosa, es de destacar el material utilizado para su realización: la resina de poliéster, un material ligero pero, a la vez, muy duro y resistente.

Donación del Centro Dramático Nacional (27-11-2019)

- Colección de figurines y escenografías.

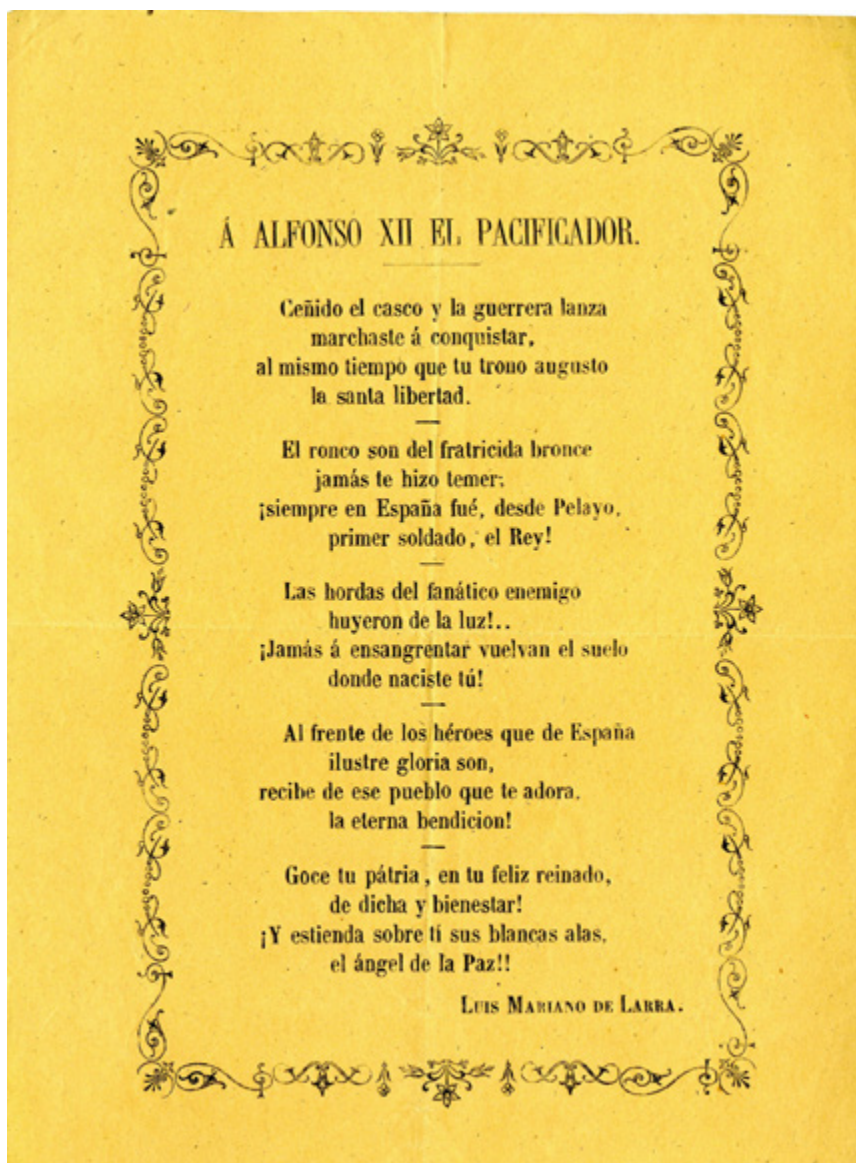
La donación de esta selección de 72 figurines y escenografías de diferentes montajes: *Historia de una escalera*, *Divinas palabras*, *Trilogía de la ceguera*, *Consentimiento* y *Doña Perfecta*, es el exponente de la estrecha relación existente entre el museo y las diferentes unidades de producción del INAEM.

### Depósitos

Depósito de Pedro Moreno  
(8-2-2019)

- Colección de 188 figurines de Pedro Moreno, depositados por su autor, mediante contrato de comodato.

El conjunto, de inestimable valor para el conocimiento y estudio de la indumentaria teatral contemporánea, dada la importancia de su autor, consta de los siguientes títulos: *Doña Francisquita* (2012), *¡Cómo está Madrid!* (2016), *El perro del hortelano* (2016), *La familia de Pascual Duarte* (2011), *¿De cuándo acá nos vino?* (2009), *El pintor de su deshonra*



(2008), *Los amores de la Inés* (2013), *La verbena de la Paloma* (2013), *La guerra de las mujeres* (*Lisístrata*) (2016) y *Laberinto* (1985).

Fig. 7

Luis Mariano de Larra Wetoret. *Poema a Alfonso XII el Pacificador.*

### Un ejemplo práctico: de los escenarios al museo. Depósito de la colección de Mery Maroto

La importancia de las adquisiciones para los fondos de un museo, en este caso a través de la figura del comodato, queda reflejada en el depósito de la colección de indumentaria teatral de la pintora, escultora y figurinista Mery Maroto.

La artista, recientemente fallecida, que ya había realizado alguna donación al museo en etapas anteriores, en concreto, en 1994 una colección de figurines para *El avaro*, de Molière, manifestó, en esta ocasión a través



Fig. 8  
Alejandro Cabeza. *Retrato de Miguel de Cervantes*. 2019

de su hija, la actriz Lucía Quintana, su intención de depositar parte de su importante colección de indumentaria teatral. Una vez valorado este ofrecimiento de manera positiva por parte del museo, se procedió a establecer un calendario de actuaciones destinadas a materializar el depósito. De esta manera, el 14 de febrero de 2018 se llevó a cabo la firma del contrato de comodato y la recogida de la colección de indumentaria en Valladolid, por parte de una empresa especializada, para su traslado a Almagro.

Tras ser depositada, la colección fue catalogada en el sistema integrado de catalogación y gestión museográfica, DOMUS y se hizo también el correspondiente informe de estado de conservación que fue remitido a su propietaria, para un conocimiento más detallado del estado de las piezas.

Aunque las facetas principales de Mery Maroto se centraron en sus actividades como pintora y escultora, sus trabajos como escenógrafa y figurinista contribuyeron al éxito de los montajes de Juan Antonio Quintana.

El miembro de la compañía *Teatro Corsario*, Luis Miguel García, resume en una frase significativa el papel de Mery en el ámbito teatral: “ponía la paleta de colores en el escenario”.

Gracias a la materialización de este depósito, se ha podido poner a disposición del público y de los estudiosos de las artes escénicas una colección de vital importancia para el conocimiento de la historia de las compañías de Juan Antonio Quintana, figura de gran importancia en el teatro español contemporáneo, en sus facetas de actor, director y empresario teatral, que ha compaginado con sus trabajos de actor de cine y televisión. Su andadura en el ámbito teatral siempre estuvo unida a Mery Maroto, su esposa desde 1972, y fruto de esta unión profesional es la ingente producción de bocetos de escenografía y figurines realizados para los montajes que componen la producción de las diversas compañías de Quintana a lo largo de su dilatada carrera: “Corral de Comedias de Valladolid”, “Teatro Estable de Valladolid” y “Compañía Juan Antonio Quintana”.

La colección depositada se compone de títulos tan importantes como *El avaro*, de Molière (1992); *Sonatas de espectros*, de Strindberg (1993); *Romeo y Julieta*, de Shakespeare (ca. 1988); *Tío Vania*, de Anton Chéjov (1992); *Esto es amor, quien lo probó lo sabe*, VV. AA. (1998); *Sombras de sueño*, de Unamuno (1986); *Las caníbales*, de Manuel Domínguez Tavira (1983); *La llamada de Lauren*, de Paloma Pedrero (1985); *Don Duardos*, de Vicente Gil (1994); *No hay princesa*, de Carlos Toquero (1987) o *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, de Tom Stoppard (1979).

Con este depósito se ha conseguido garantizar la conservación de la colección en las mejores condiciones posibles. Al mismo tiempo, se pone a disposición del público desde una doble vertiente: la investigación, posibilitando su estudio a especialistas de las artes escénicas, y la difusión, a través de exposiciones o publicaciones, de las que pueden formar parte estas piezas de indumentaria teatral, siempre previo conocimiento y autorización de su propietaria.

- **LARRA, F. J. DE (1944):** *El pasado, el presente y el porvenir del Museo del Teatro*. Conferencia pronunciada en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia. Madrid: Ministerio de Educación Nacional
- **PELÁEZ, A. (1990).** “Fondos del Museo Nacional del Teatro (1850-1920)”, en Museo del Teatro. Almagro, 6. pp. 2-7

Quien fue a Sevilla.... Zarzuela  
en un acto.

Letra de Pascual Alba.  
Música de Domingo Gisbert.

Partitura para Orquesta

D. Gisbert

(Nota.) El copista que saque los papeles, tenga cuidado en las plantillas que contienen dos instrumentos. no tocar las voces del primero al segundo: y al octavo ponerle nada mas que en los puentes. (Esto se entiende si se copian separados.)

# 30 años en el museo: archivo documental y atención a investigadores

M<sup>a</sup> TERESA DEL POZO ARROYO

## Resumen

Con este artículo pretendo dar a conocer el trabajo que llevo realizando en el museo desde hace treinta años. Para ello, haré un pequeño recorrido por nuestro archivo documental (documentos, manuscritos, fotografías) y musical; los diferentes pasos que se siguen desde que un documento llega al museo hasta su almacenamiento en nuestros depósitos. Como ejemplo expondré el proceso completo de la donación de Francisco Valladares; para concluir con la atención a los investigadores y las normas de consulta en nuestro archivo.

**Palabras clave:** archivo documental, archivo musical, documentos, fotografías, manuscritos, investigadores.

## Archivo documental

Todos nuestros fondos tienen su origen en la creación del Museo-Archivo Teatral en 1919. Desde Luis París, sus diferentes directores fueron incre-

mentando sus fondos con las donaciones y depósitos de las personas relacionadas con el mundo teatral, como son los actores, empresarios, músicos, directores, etc. En un principio, el museo estuvo ubicado en el Teatro Real. A partir de 1925, estos fondos fueron recorriendo varios espacios en Madrid: los sótanos del Museo Romántico, el Museo de Arte Contemporáneo, hasta su emplazamiento definitivo en Almagro en 1990, primero en el actual Museo del Encaje, y desde 2004, en su sede actual, en los antiguos Palacios Maestres.

Cuando me incorporé a la institución en 1990, nos encontramos con un panorama desolador: una ingente cantidad de cajas amontonadas que contenían los fondos de ese antiguo museo procedentes de Madrid, y que fueron repartidas por diferentes espacios en Almagro, el Museo del Encaje (fotografías, documentos, manuscritos, etc.), la nave superior del colegio de los jesuitas (todo el mate-

Fig.1

Quien fue a Sevilla.... Zarzuela en un acto.  
Letra de Pascual Alba; música de Domingo Gisbert

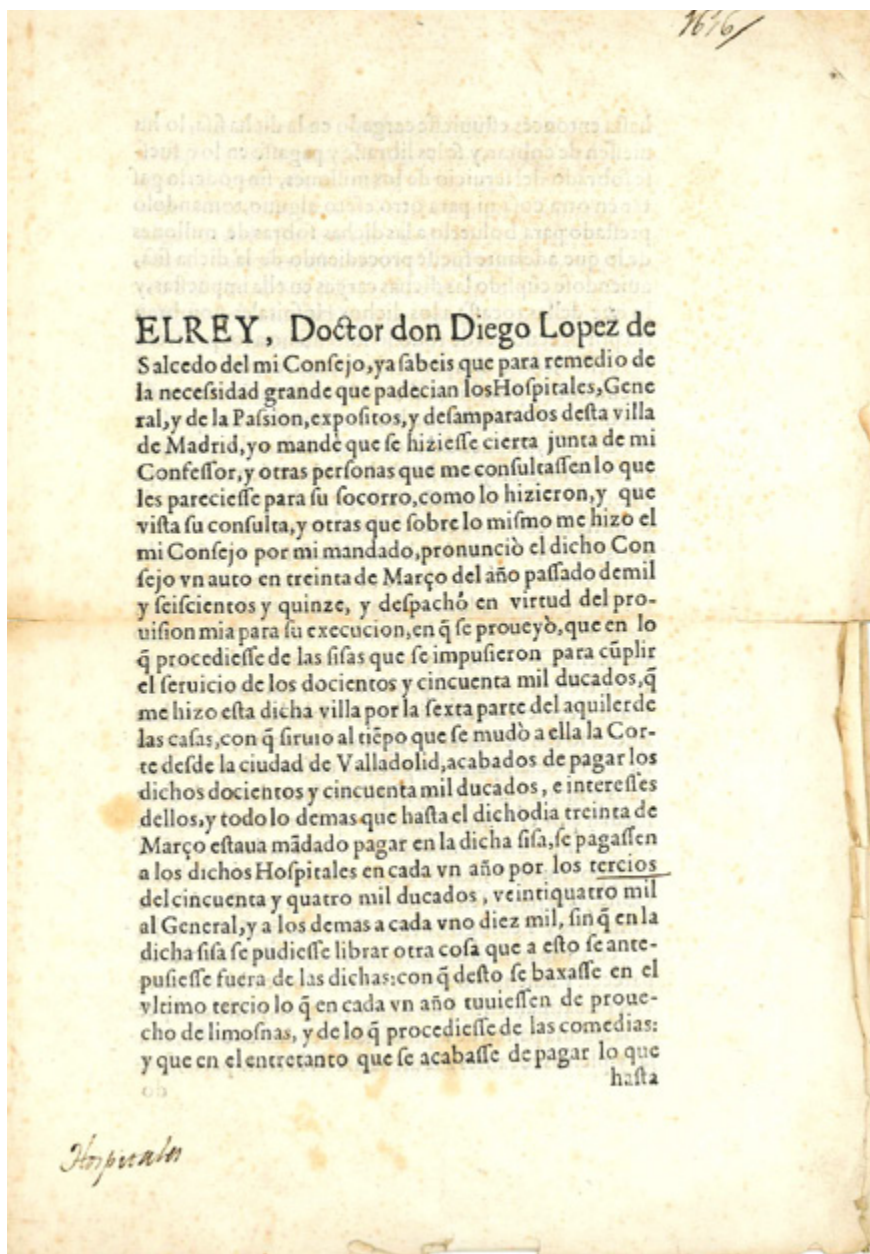


Fig.2  
Real Orden de Felipe III, firmada por orden de Pedro Contreras, sobre impuestos y limosnas de los hospitales General y de la Pasión. 18/3/1616 -Documento más antiguo-

rial de biblioteca) y una sala del Convento de la Asunción de Calatrava (el archivo musical, metido en legajos).

Lo primero que hicimos fue clasificar los materiales de acuerdo a su tipología documental: fotografías, documentos o manuscritos; y posteriormente comenzamos a catalogarlos en la base de datos *FileMaker*. Todos ellos se han ido incrementando a lo largo de los siguientes años con multitud de donaciones, depósitos y compras.

#### Documentos

En la actualidad el total de documentos supera la cantidad de 30.000, la mayoría ya catalogados y

el resto pendientes de catalogación, entendiendo por documentos una gran cantidad de material de diversa índole (cartas, recibos, facturas, hojas de taquilla, diplomas, premios, etc.). Entre ellos destaca la correspondencia de Luis París con cantantes, actores, compositores, instituciones, etc., o el legado del empresario y dramaturgo Ceferino Palencia y su esposa, la actriz María Álvarez Tubau. A partir de 1990, la colección se incrementó notablemente con donaciones como la de Tirso García Escudero, Pin Morales, Mercedes Lezcano, etc., y con depósitos como los de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena o el realizado por los herederos de José Luis Alonso. El documento más antiguo que conservamos es una Real Orden de Felipe III, firmada por Pedro Contreras, sobre impuestos y limosnas de los hospitales General y de la Pasión, fechado el 18 de marzo de 1616.

#### Manuscritos

Se compone en la actualidad de más de 1.800 documentos originales o reproducciones, tales como libretos, libros de dirección, etc. Contamos con manuscritos originales de Eugenio Sellés, Benavente, Unamuno, los Álvarez Quintero, Luis Mariano de Larra Wetoret y de su hijo Mariano de Larra y Ossorio, entre otros.

De sumo interés son los libros de dirección utilizados por los directores de escena, como José Luis Alonso, Adolfo Marsillach o César Oliva, a través de los cuales se pueden estudiar las diferentes puestas en escena de una misma obra.

#### Fotografías

Especial recuerdo guardo de cómo llegaron al Museo del Encaje, pegadas en grandes cartulinas negras, sin ningún tipo de orden. Lo primero que hicimos fue extender las cartulinas en el suelo de la sala superior del museo y despegar las fotos de las mismas, para clasificarlas de acuerdo al género de los retratados, con el fin de identificarlas y así poder iniciar su catalogación, primero en *FileMaker* y posteriormente en el sistema integrado de catalogación y gestión museográfica, DOMUS (al igual que los documentos

y los manuscritos). En la actualidad contamos con más de 20.000 fotografías que son de suma importancia, por ser la única memoria gráfica a la que podemos recurrir para conocer y, al mismo tiempo, verificar, confirmar y realzar nuestro pasado teatral.

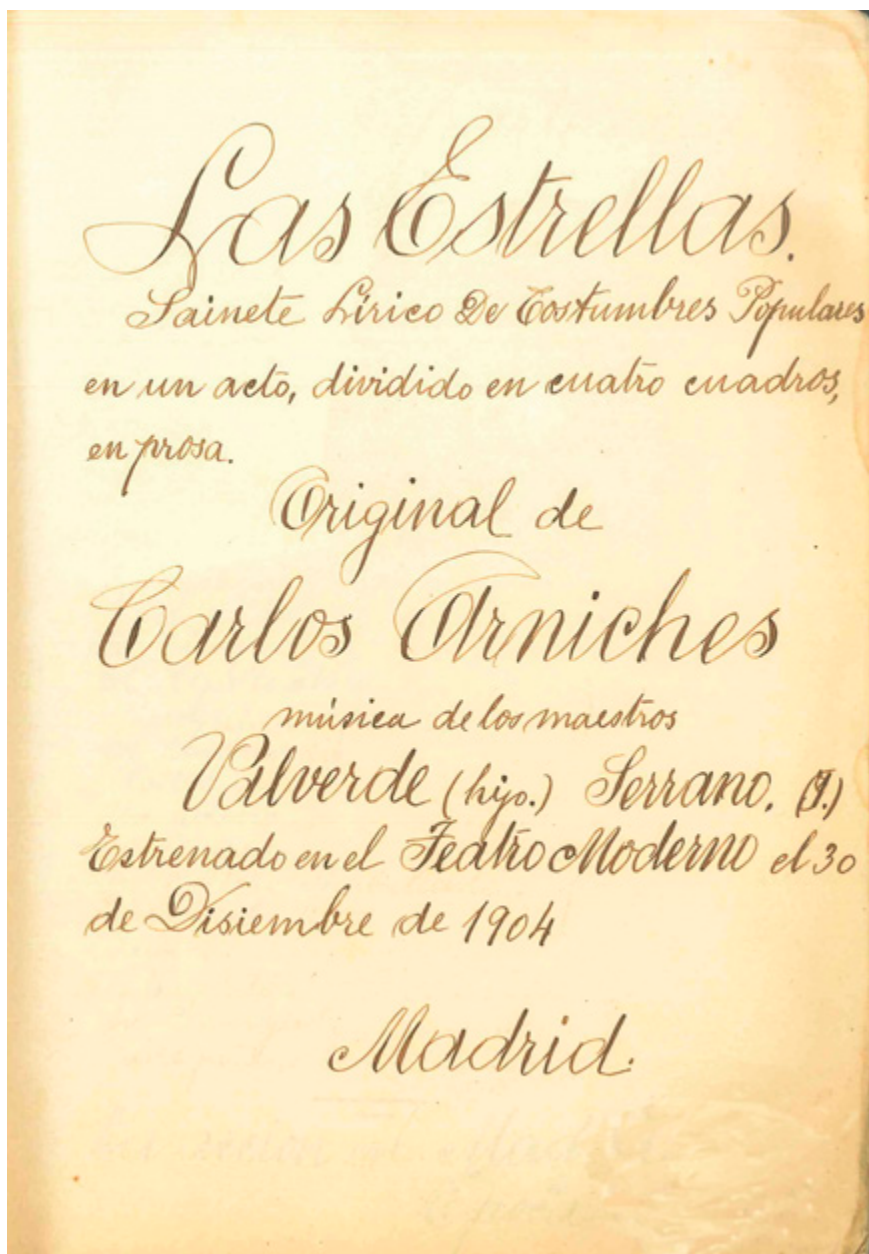
Al igual que las otras secciones, este fondo se ha acrecentado considerablemente desde 1990 con las donaciones recibidas, como las de Fernando José de Larra, Máximo Díaz de Quijano, la familia de Álvaro de Retana, los Álvarez Quintero, el empresario Paco Torres, Adolfo Marsillach, Agustín González, M<sup>a</sup> del Carmen Valladares, etc. Son muy importantes también los depósitos de José Luis Alonso o Simón Suárez.

#### Archivo musical

De todas las colecciones que forman el patrimonio cultural del MNT, sin duda alguna es el archivo musical la de mayor riqueza, e históricamente la de mayor interés, puesto que dio lugar al nacimiento del museo. Compuesta por música española e internacional, su primera clasificación fue la realizada en 1932 por Luis París, en el *Catálogo provisional del Museo-Archivo teatral del Teatro de la Ópera*.

Como he dicho anteriormente, estos fondos recorrieron varias sedes en Madrid. Ya en Almagro los legajos fueron depositados en una sala del Convento de la Asunción de Calatrava. El entonces director del museo solicitó al Centro de Documentación de Música y Danza su catalogación. Dicha tarea, sin embargo, no se emprendió hasta 1994, cuando el Centro asumió la tarea de catalogación sistemática de todo el fondo musical. El trabajo culminó con la publicación en 1998 del *Catálogo de los fondos musicales del Museo Nacional del Teatro: Música española*, de Pilar Gutiérrez Dorado y Eugenio Gómez del Pulgar. Éste solo incluía música de autores españoles, compuesta o publicada con anterioridad a 1936.

La colección se compone de impresos y manuscritos, bien del propio compositor, o bien de un copista. Entre estos manuscritos se encuentran importantes legados, casi completos,



como los de Fernández Caballero, Gerónimo Giménez o Gisbert, y algunos otros autógrafos sueltos de Casals, Bretón o Arriaga, los más antiguos fechados en 1820.

También podemos destacar las donaciones realizadas por el ventrílocuo Eugenio Balder, la de la esposa de Genaro Monreal y, en 2018, la de la familia de Álvaro de Retana.

El documento más antiguo de esta sección es un libro de música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, de comienzos del siglo XVIII, depositado por la citada Cofradía en este museo, y del que el Centro de Documentación de la Música y la Danza hizo una edición facsímil.

Fig.3  
Las estrellas, sainete original de Carlos Arniches y música de Valverde (hijo) y Serrano (J.). 1904



Fig.4  
Fotografía de Giovanni Busato. 1853 –fotografía más antigua-

En cuanto a la música internacional, la mayor parte corresponde a obras del repertorio tradicional de los teatros madrileños del siglo XIX, y habitualmente contamos con los materiales de orquesta completos.

Los fondos de esta sección fueron trasladados posteriormente al silo, espacio cedido por el ayuntamiento para almacén del museo, hasta septiembre de 2011, año en que se inició la ordenación y catalogación de los mismos por parte de un especialista, que se encargó, durante cuatro meses, de trabajar sobre ellos, realizando un nuevo catálogo de los fondos musicales del MNT. Dicho catálogo está sin publicar y abarca 366 cajas de archivo.

Entre octubre y diciembre de 2016, una becaria de la Universidad de

Oviedo continuó trabajando en la ordenación de lo que restaba del fondo, en concreto, hizo un inventario de las partituras de las cajas 367 a 408.

Los contenidos de ese archivo tan específico son indispensables para el conocimiento del patrimonio musical español. Por ello, es necesario darlo a conocer en su integridad a los investigadores especializados en este género. Por lo que sería conveniente que un especialista en la materia completara la ordenación del mismo, su catalogación y volcado a DOMUS.

#### **Tratamiento de un archivo documental: recepción, catalogación y depósito del archivo de Francisco Valladares**

Cuando el material de una donación, depósito o compra llega al museo, se siguen una serie de pautas que vamos a ejemplificar en una donación concreta, la realizada por M<sup>a</sup> Carmen Valladares, hermana del actor Francisco Valladares, en 2016.

Está constituida por un total 343 fotografías en las que se refleja la trayectoria profesional de su hermano, y algunas otras de carácter personal. El 28 de septiembre de ese año el material entró en el museo, y los miembros del personal técnico nos encargamos de trasladarlo a una sala del mismo.

En esta sala procedimos a tomar las primeras fotografías, para que quedara constancia de cómo había llegado el material a nosotros. Tras esta fase inicial, toda la donación se depositó en la sala de cuarentena. En dicha sala la documentación queda aislada de la circulación general del aire, de la luz y de la humedad. La estancia está dedicada a la aclimatación de objetos, así como a la desinsectación y desinfección de la documentación, si fuera necesario.

Posteriormente, el material fue trasladado a la biblioteca, donde realizamos el inventario de las piezas que componen la donación, y después procedimos a la catalogación de cada una de ellas en DOMUS.

Una vez concluida la catalogación, se procedió al escaneo de las fotografías para incorporarlas a su ficha de inventario. La digitalización es para nosotros de suma importancia,

ya que nos sirve para que los investigadores o cualquier interesado en nuestra colección (a través de Cer.es) puedan visualizarlas sin necesidad de manipularlas, más aún si se encuentran en malas condiciones de conservación.

Terminado este proceso, realizamos un último traslado a los depósitos del museo. Todas las fotografías (al igual que los documentos y manuscritos), se guardan individualizadas en sobres, donde aparece, en el ángulo superior derecho, su número de inventario, autor, título y fecha.

Los sobres se guardan a su vez en cajas de cartón, en cuya solapa aparecen los números de inventario de los documentos que contiene. Finalmente, las cajas se depositan en armarios metálicos (compactos).

Si el tamaño de la fotografía es superior a los sobres y cajas de embalaje, se envuelven en papel de seda y se almacenan en planeros; exteriormente cada cajón lleva marcado un número, para su rápida localización. Cuando las piezas están enmarcadas, el sistema de almacenaje es completamente distinto a lo descrito con anterioridad: en este supuesto se depositan en armarios metálicos compactos, denominados peines, colgados en vertical sobre un gancho a modo de S, portando su número de inventario topográfico, como el resto de las piezas.

Esta donación viene a incrementar notablemente nuestro archivo fotográfico y nos permite poner a disposición de los investigadores y estudiosos interesados en las artes escénicas, abundante documentación gráfica sobre la extensa carrera profesional del actor de teatro, cine y televisión Francisco Valladares.

### Atención a investigadores

De las tareas que desde un principio me han sido encomendadas en el museo, la atención a los investigadores es la que más satisfacciones me ha dado y en la que profesionalmente me siento más realizada.

Como bien sabemos, el Museo Nacional del Teatro tiene entre sus fines el compromiso de facilitar el acceso a sus fondos documentales y museo-



gráficos a aquellos investigadores y estudiantes que así lo soliciten, siempre que los criterios de seguridad y conservación de los mismos nos lo permitan. Este acceso está sujeto a la aprobación de la solicitud previamente dirigida al centro. El solicitante además debe acompañar ésta con una carta de presentación, emitida por el director/a o el docente responsable de la investigación correspondiente, provista de membrete o sello de la institución, en la que se indique el motivo y el objeto de la consulta, si esto es posible.

Una vez recibida la solicitud, me pongo en contacto con el investigador para programar la cita y preparar toda la documentación con el fin de atenderle adecuadamente.

El día de la visita al museo, el interesado deberá identificarse para poder consultar la documentación solicitada, respetando las condiciones de conservación de los bienes culturales y con sujeción al cumplimiento de los siguientes términos:

1. Una vez presentada su acreditación a la persona responsable, será conducido al espacio donde realizará la consulta, en este caso a nuestra biblioteca. Para la revisión de las piezas originales es obligatorio el uso de guantes, que serán facilitados por la propia institución; en todo momento estará acompañado por el personal técnico del

Fig.5  
Localización e identificación de las fotografías en el depósito

- **GUTIÉRREZ DORADO, P. GÓMEZ DEL PULGAR, E.:** *Catálogo de los fondos musicales del Museo Nacional del Teatro: Música Española*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza. INAEM, 1998.
- **ÁLVAREZ CAÑIBANO, A., CANO MARTÍN, I. (COORD.):** *Libro de la música de la cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2010.
- **VARIOS:** *Normativa documental de museos; elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*, Madrid, Ministerio de Educación, 1996.



Fig.6.  
Sala de atención a investigadores.  
Fot.: José Carlos Nievas

museo, el cual establece el criterio de manipulación de acuerdo con la naturaleza y características de las piezas.

2. El Museo se reserva el derecho de restringir el acceso a determinados materiales por razones de conservación, seguridad, catalogación o exposición de los mismos. En este supuesto, el investigador podrá ver dicho objeto en el ordenador de consulta, que dispone de acceso a DOMUS, donde están volcados los fondos.
3. El usuario se compromete a conocer y aceptar esas normas, siendo responsable del mal uso que pueda hacerse de la documentación o piezas consultadas.
4. Se permite acceder con ordenador portátil y cámara fotográfica, y se autoriza la toma de imágenes de los fondos. En este caso, cuando el museo lo estime conveniente, el investigador se comprometerá a la entrega de una copia en formato digital de dichas imágenes y a ceder los derechos de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de las mismas, en régimen de no exclusividad.

Los interesados en la consulta de nuestros fondos que no tienen la posibilidad de desplazarse a nuestra sede, tienen otra opción de trabajo: pueden ponerse en contacto con el responsable de la atención a investigadores,

solicitando información de los fondos que les pudieran interesar. Para ello pueden utilizar el teléfono, el correo ordinario o el correo electrónico.

Como en la visita presencial, el investigador deberá mandar una carta donde se identifique, expongan su tema de investigación, y diga los fondos en los que está interesado, así como sus fines. El responsable del museo le enviará un listado con el material del que dispone, acompañado de una solicitud de reproducciones, siempre de acuerdo con la legislación vigente. En la petición aparecerá toda una serie de condiciones que deben ser aceptadas por la institución o el solicitante, entre ellas, el compromiso de enviar varios ejemplares de la futura publicación, producto de la investigación, los cuales pasarán a formar parte de los fondos de la biblioteca del museo. Una vez recibida la solicitud de reproducción firmada y enviado el justificante de pago, el museo procederá al envío de las imágenes al interesado.

En cuanto a la tipología de los solicitantes, la mayoría son profesores universitarios, doctorandos, músicos, estudiantes de grado, editoriales, etc.

### Colaboración con otras instituciones

Es muy importante nuestra colaboración con otras instituciones, tanto públicas como privadas. Entre las públicas hay que destacar el Teatro de la Zarzuela, Centro Dramático Nacional, Teatro Real, Centro de Documentación de la Música y Danza y demás unidades del INAEM; también se mantiene una estrecha colaboración con centros de documentación teatral de las comunidades autónomas (Galicia, Andalucía, Aragón, etc.), así como las Universidades, caso de la Santiago de Compostela, Murcia, Lérida, etc., RESAD y especialmente con TVE. Las instituciones privadas con las que se colabora son esencialmente, Archivo ABC, Fundación Educa, Fundación Pablo Iglesias, así como editoriales.

#### TESIS DOCTORALES

- **QUIRÓS ALPERA**, Gabriel: *Historia de la dirección escénica en España: José Luis Alonso*. Universidad Complutense. Madrid, 2010
- **MORENO RÍOS**, Amalia: *Gerónimo Giménez. Catálogo y estudio de su producción*. Universidad de Sevilla. 2013
- **PACO SERRANO**, Mariano de: *Adolfo Marsillach, director de escena: montajes en la Compañía Nacional de Teatro Clásico*. Universidad de Murcia. 2015
- **VASCO SAN MIGUEL**, Eduardo: *Para una historia de la voz escénica en España*. Universidad Complutense de Madrid. 2017
- **MORENO LAGO**, Eva María: *Victoria Durán: Escritora y artista del teatro de vanguardia*. Universidad de Sevilla. 2018



# Tramoya y papel: un año en la Biblioteca del Museo Nacional del Teatro en un prólogo y tres actos

FCO. JAVIER SÁNCHEZ GARRACHÓN

## Resumen

El texto da cuenta de un año de labor bibliotecaria en el Museo Nacional del Teatro. Tras una breve descripción de la biblioteca del centro se expone el trabajo realizado, empezando por la catalogación de programas de mano de acuerdo con una metodología específica. Se presenta el apartado dedicado a esta tipología documental creado en la web de la biblioteca. También se habla de las V Jornadas sobre Bibliotecas de Museos, celebradas en el Museo de América en noviembre de 2019, en relación con nuestras necesidades, y se proponen la construcción de una sección de *ephemera*, o la puesta en práctica de estrategias que permitan atraer usuarios, como desafíos que abordar en el futuro.

**Palabras clave:** programas de mano, micrositio, colecciones especiales, *ephemera*, difusión proactiva.

## Prólogo

Mi experiencia en el MNT comenzó el primero de abril de 2019, coincidiendo casualmente con el año en que se celebraba el centenario de museo. Debo señalar que la cordialidad con la que fui recibido por todo el personal, tanto por parte de la dirección como del resto de mis compañeros, hizo que el periodo de adaptación fuera bastante más breve de lo que tal vez cabría esperar. Allí estaba yo, en los antiguos Palacios de los Maestres de la Orden de Calatrava, rodeado de la memoria de lo que había sido hasta entonces esa práctica ancestral que es el arte escénico, principalmente referida a su vertiente española. Ajustándose a los márgenes que imponen las reducidas dimensiones del centro, el visitante puede encontrar allí una panorámica suficiente de la historia del teatro desde sus orígenes greco-

Fig. 1  
Biblioteca del Museo Nacional del Teatro

latinos hasta la diversidad propia del siglo XX, sin olvidar el resto de artes escénicas como la danza, la ópera o la zarzuela. Pero hablemos de la biblioteca.

El espacio dedicado a esta función en el MNT es una estancia alargada que se halla situada en la planta baja, a la derecha de la puerta de acceso, entre la fachada principal del museo y el ala suroeste del hermoso claustro mudéjar que constituye una de las escasas partes originales supervivientes de lo que fueron los Palacios Maestrales. En ella se custodian fondos de variada tipología y procedencia diversa, entre los cuales es necesario destacar dos clases de materiales por su singularidad: por un lado el conjunto integrado por las colecciones de comedias sueltas del Siglo de Oro, alrededor de 400, y la Biblioteca Dramática, compuesta por unas 800 obras del siglo XIX en ediciones populares que pertenecieron al actor José Riquelme (1865-1905) y posteriormente al dramaturgo Ceferino Palencia (1858-1928); por otro lado, una importante colección de programas de mano reunida a través de convenios y donaciones, en continuo crecimiento. A ello hay que sumar un apreciable catálogo de monografías dedicadas a la historia del teatro nacional e internacional, y a todas las facetas de la actividad teatral (escenografía, vestuario, interpretación, etc.), en un rango que abarca todas las artes escénicas en un sentido amplio. La biblioteca cuenta también con un segundo piso abalconado donde se ubican las obras dramáticas de los más importantes autores nacionales y extranjeros, clásicos y contemporáneos.

### **Primer acto**

Mi actividad dio comienzo con la catalogación de los programas pertenecientes a la 41ª Edición del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, celebrada el año anterior. Ello me permitió un primer acercamiento a la riqueza y variedad de las propuestas que se presentan en este prestigioso certamen. También tuve que sumar a mis conocimientos la manera en que se catalogan esta clase de documentos, conforme a la

metodología desarrollada por Cristina Herrero Pascual y Jesús Pérez Laserna en el año 2000 en la Universidad de Murcia<sup>1</sup>, y que difiere ligeramente de la catalogación convencional de monografías. Todo lo cual me resultó bastante sugerente.

Desde este primer momento mi actividad catalogadora se ha centrado en los programas de mano, de los que aún falta mucho por rescatar, a través de diversos momentos: cuando hube terminado con los materiales del festival, proseguí con la donación realizada en 2015 por don Antonio de Porlier y Jarava, Marqués de Bajamar. Tal vez sea esta la labor con la que más me he divertido hasta ahora. Esta apreciable colección, que abarca tres décadas de nuestro teatro, desde finales de los años sesenta a finales de los noventa de pasado siglo, recoge montajes de todo tipo de compañías nacionales y extranjeras, representados principalmente en salas de Madrid pero también de otras provincias como Barcelona, Sevilla o Valencia. Su incorporación a nuestro catálogo supuso un notable enriquecimiento en lo que a esta variedad documental se refiere. Gracias también a este conjunto pude constatar la compleja tipología formal de los programas de mano, en cuya nomenclatura cabe desde una simple octavilla con los mínimos datos necesarios hasta folletos de muchas páginas impresas a todo color (lo que se suele llamar “programas de lujo”), con textos de los propios autores, responsables de las compañías, críticos, etc., acompañados de llamativas ilustraciones, o incluso con la forma de una cartulina troquelada en forma de abanico, algo que no es raro encontrar en las funciones estivales al aire libre. El trabajo sobre la donación de don Antonio Porlier fue también un recorrido por la historia reciente de este país, con todos sus momentos puntuales, con sus luces y con sus sombras, con el reflejo de los dos regímenes que abarca y los cambios políticos y sociales que se produjeron a lo largo de esas tres décadas. Al fin y al cabo, la cultura no deja de ser un reflejo de nosotros mismos, de lo que somos como sociedad y como nación.



Fig. 2A y 2B  
Programas pertenecientes a la donación de Don Antonio Porlier.

Otro grupo de este material fue el compuesto por una serie de bellísimos programas de mano correspondientes a las funciones de ópera celebradas en el Teatro Real en los primeros años del siglo XX. Entre los diversos montajes de esa época se encontraban, por ejemplo, los que el tenor Giuseppe Anselmi, de tanta significación para este museo, representara en el coliseo madrileño. Una considerable cantidad de estos documentos presentaban desperfectos que, fruto de la acción del agua, debían haber sufrido en algún momento de su ya dilatada existencia. Afortunadamente ahora se encuentran en cajas de conservación adecuadas que aminorarán, en la medida de lo posible, ese deterioro, a fin de que los estudiosos presentes y futuros puedan acudir a ellos en sus labores de investigación. Posteriormente y en coordinación con Teresa del Pozo, responsable del Archivo, trabajé en la donación que María del Carmen Valladares Barragán, hermana del actor Francisco Valladares, realizó en 2016, y que comprendía fotografías, documentos, programas de mano y otros materiales recopilados por el intérprete a lo largo de seis décadas de actividad profesional. Un conjunto también muy apreciable y de gran interés para conocer el teatro español de la segunda mitad del siglo pasado. En los últimos meses me he dedicado a los programas de mano pertenecien-

tes a un género escénico típicamente nuestro, la zarzuela, catalogando ejemplares de obras representadas en el Teatro que Madrid consagra a este género y que además lleva su nombre. También es necesario poner de relieve la *Antología de la Zarzuela*, el legendario espectáculo ideado por esa figura inmortal de nuestro teatro contemporáneo que fue José Tamayo: el catálogo de la biblioteca se ha visto enriquecido también en este tiempo con un conjunto de materiales referidos al mencionado espectáculo. En él se incluyen documentos relativos a las giras que realizó este montaje, en España y en el extranjero, destacando algunos programas de las actuaciones llevadas a cabo en Japón.

Finalmente, otros documentos que han sido incorporados al catálogo son un cierto número de viejas monografías que estaban en la biblioteca. Entre ellas había algunos ejemplares bastante curiosos, como el *Plan de estudios para una escuela de arte escénico*, publicado por Jacinto Benavente en 1940, un tratado sobre *El arte teatral*, compuesto por la actriz Sarah Bernhardt, en una edición bonaerense del mismo año, o un volumen de textos sobre el teatro español escritos por Benito Pérez Galdós, editado por Renacimiento en 1923.

Cuando terminé con la "donación Porlier" creímos conveniente dar a conocer a través del blog del museo y de las redes sociales la puesta a

disposición del usuario de ese valioso material. Ello me hizo considerar que si realmente los programas de mano representaban una tipología documental a la que el centro presta una especial atención, y habida cuenta de que no abundan las instituciones que atiendan a esta clase de documentos, éstos merecerían tener algún tipo de puesta en valor o de relieve en el catálogo de la biblioteca. Hasta entonces, cuando el usuario requería información sobre una determinada obra dramática o sobre un montaje de la misma, obtenía un rango de resultados que no diferenciaba entre las diferentes tipologías (monografías, programas de mano, ar-

tículos de publicaciones periódicas, carteles...). Me pareció que sería una idea interesante la de proporcionar al usuario un espacio diferenciado en la web de la biblioteca que se dedicara exclusivamente a los programas. Aunque nuestra idea inicial era construir un micrositio, pronto nos dimos cuenta de que el propósito excedía los recursos con los que contábamos, así que decidimos reajustar nuestras expectativas y poner en marcha un proyecto más sencillo, pero eficaz. Ello pudo hacerse en muy breve tiempo gracias a la diligente colaboración de Mónica Muñoz, que desde la Subdirección General de Museos Estatales nos prestó toda la ayuda técnica precisa, llevando a cabo las gestiones necesarias, y facilitándonos el enlace que necesitábamos para nuestra web. Vaya desde aquí nuestro agradecimiento. Sin embargo, el apartado de los programas de mano debiera ser un primer paso que permitiera realizar en el futuro el proyecto inicialmente pensado. Para ello debería servir de ejemplo el micrositio existente en la Biblioteca Virtual de Patrimonio Bibliográfico.

Este micrositio, ubicado en la web de esa importante biblioteca digital que gestiona la Subdirección General de Coordinación Bibliotecaria del Ministerio de Cultura y Deporte, tiene un enorme atractivo para todas aquellas personas interesadas en la historia de nuestro teatro. Recoge una amplia colección de obras dramáticas digitalizadas, de las cuales más de un millar de piezas de los siglos XVI al XIX y un buen número de comedias del Siglo de Oro pertenecen a la colección del MNT. Es obvio que este micrositio tenía que estar necesariamente enlazado en nuestra web, cosa que Elvira, compañera de la biblioteca, y yo hicimos de inmediato. Desde ese momento, el hecho de que cualquier usuario pueda acceder a este valioso conjunto de obras en formato digital desde nuestra web amplía la riqueza de nuestros servicios bibliotecarios. Y al mismo tiempo, como ya he señalado, es el modelo hacia el cual nuestra sección dedicada a los programas de mano debería orientarse.

Fig. 3  
Programa de mano del Teatro Real. 1908.

**Año VIII** **Núm. 46.**

# Teatro Real

Función 36.<sup>a</sup> de Abono.—15.<sup>a</sup> del Turno 1.<sup>o</sup>

para hoy 11 de Enero de 1908

**Séptimo Sábado de Moda**

A LAS OCHO Y MEDIA EN PUNTO

en la que toman parte el tenor

## ANSELMI

y el barítono

## RUFFO TITTA

278.<sup>a</sup> representación, en este Teatro, de la ópera en cuatro actos, libro de Piave, música del maestro **Verdi**,

# RIGOLETTO

**REPARTO**

|                                   |                       |
|-----------------------------------|-----------------------|
| GILDA, hija de Rigoletto. . . . . | Srta. <b>PAROTTO</b>  |
| MAGDALENA . . . . .               | Sra. <b>DE MARSAN</b> |
| JUANA, doncella . . . . .         | » <b>Barea</b>        |
| LA CONDESA DE CEPRANO. . . . .    | » <b>Piquer</b>       |
| UN PAJE DE LA DUQUESA . . . . .   | Srta. <b>ANSELMI</b>  |
| EL DUQUE DE MANTUA . . . . .      | Sr. <b>TITTA</b>      |
| RIGOLETTO, bufón. . . . .         | » <b>NAVARRINI</b>    |
| SPARAFUCILE. . . . .              | » <b>Tanci</b>        |
| MATEO BORZA . . . . .             | » <b>R. del Pozo</b>  |
| EL CONDE MONTERONE . . . . .      | » <b>Gómez</b>        |
| EL CABALLERO MARULLO . . . . .    | » <b>Cabannes</b>     |
| EL CONDE CEPRANO. . . . .         | » <b>Cabannes</b>     |
| UN UJIER DE CORTE. . . . .        | » <b>Cabannes</b>     |

Damas, caballeros nobles, pajes, máscaras y alabarderos.  
La acción en la ciudad de Mantua.—Época: 1580.

Director de orquesta: **MAESTRO GOLISCIANI**

**ADVERTENCIA.**—La ópera terminará, como está escrita, con el dúo de soprano y barítono del cuarto acto, que se cortaba en temporadas anteriores.



**VINOS FINOS**

**R. Lopez de Heredia y Cia.**

**HARO-RIOJA**

**MADRID.**

**CLASES QUE ELABORAMOS**

Rioja-Clarete-fino.  
Rioja-cepa-Medoc.  
Rioja-cepa-Borgoña.  
Blanco-cepa-Graves.  
Blanco-cepa-Barsac.  
Blanco-cepa-Sauternes.  
Rioja-cepa-Medoc-Vendimia-Especial.  
(Alambrado.)

**OFICINAS Y DEPÓSITO:**  
**3 y 5-Sevilla-3 y 5**

**La más acreditada marca de vinos finos españoles tintos y blancos**

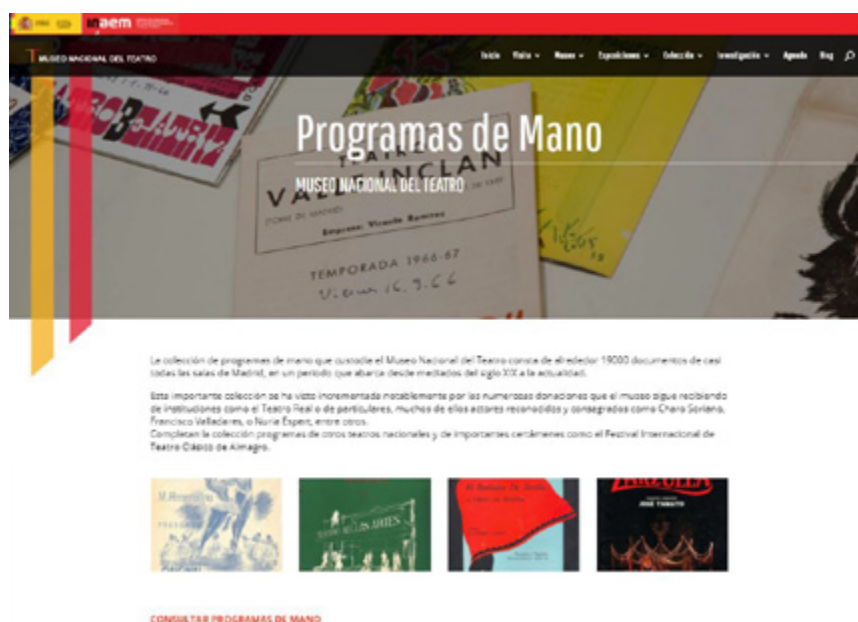
**PIDASE EN TODAS PARTES**

**Empresa Anunciadora LOS TIROLESES, Conde de Romanones, 7 y 9, entlos.**

## Segundo acto

Durante los días 21 y 22 de noviembre de 2019 se celebraron las V Jornadas sobre Bibliotecas de Museos en el Salón de actos del Museo de América, a las cuales asistí. Organizadas por la Red de Bibliotecas de Museos BIMUS y la institución mencionada, estas jornadas propusieron indagar en la gestión y en el tratamiento de las colecciones especiales en los museos, así como en el uso y accesibilidad del patrimonio bibliográfico en las bibliotecas de estos centros, y el papel que estas desempeñan en la comunidad. Como es lógico, a mí me interesaba conocer proyectos e ideas que pudiesen tener aplicación en museos de reducido tamaño como es el nuestro.

Me pareció inspiradora la propuesta de gestión de la colección de pequeños catálogos del Museo Nacional de Arte de Cataluña (Museo Nacional d'Art de Catalunya), que también se presentó en estas jornadas, y que se inscribe en la creciente atención que diversos centros conservadores vienen prestando a lo que se conoce como *ephemera*. Según Alan Clinton este material podría definirse como aquella “Documentación impresa, o casi impresa, que escapa a los canales normales de publicación, venta y control bibliográfico. Cubre tanto publicaciones que están libremente disponibles para el público en general, como otras destinadas a una tirada limitada, específica...”<sup>2</sup>. En esta denominación se incluye una tipología muy variada de documentos que van desde una simple octavilla hasta un folleto, pasando por tarjetas de invitación, catálogos de pequeño formato, etc., que no suelen tener fácil acomodo en las clasificaciones tradicionales. Dado que los programas de mano de los espectáculos escénicos constituyen un tipo de *ephemera* particular, es bastante lo que se puede aprender de este proyecto. Asimismo no he descartado la idea de reunir otros materiales que puedan entrar en esta nomenclatura y que se encuentran en la biblioteca pendientes de clasificación, para poner en marcha alguna iniciativa de este tipo, es decir, para inaugurar nuestra propia colección de *ephemera*. He de se-



ñalar que en este terreno me pareció también muy atractivo el “Gabinete de Curiosidades Impresas”, micrositio puesto en marcha por la Biblioteca del Museo Etnográfico de Castilla y León para divulgar sus colecciones especiales.

En cuanto al segundo eje de estas jornadas, el del uso y la accesibilidad del patrimonio bibliográfico que guardan las bibliotecas de museos y la interacción con la comunidad, es necesario indagar la manera de llegar a un público más amplio y fomentar los usos de nuestra colección, algo que no podremos lograr sin alentar el conocimiento de nuestra biblioteca.

## Tercer acto

Por último, quisiera abordar los desafíos y retos de futuro que debemos considerar, empezando por la necesidad de fomentar el uso. Aunque sea un recurso manido citar las cinco leyes del matemático y bibliotecario indio Shiyali Ramamrita Ranganathan<sup>3</sup>, quiero recordar ahora la primera, por su misma obviedad: los libros están para ser empleados. Y naturalmente, quien hoy dice “libros” está diciendo también “recursos de información”, y quien dice “biblioteca” está diciendo tanto “dentro de la biblioteca” como “más allá de la misma”. Para abordar este problema es necesario hacer una primera distinción entre usuarios internos y usuarios externos.

Fig. 4  
Espacio dedicado a los programas de mano en la web de la biblioteca.



Fig. 5A y Fig. 5B  
Materiales susceptibles de integrar una colección de *ephemera*

En cuanto a los usuarios internos puede ser aconsejable trabajar de manera proactiva en favor de la difusión, ahora mismo no tan intensa como la que se dirige al público, elaborando estrategias y documentos en esta línea. Para información general podemos contar con boletines de novedades editoriales, selección de páginas web, de revistas electrónicas, difusión selectiva de la información mediante el extracto de los sumarios que se reciben en la biblioteca, etc. Para el apoyo al trabajo concreto de nuestros compañeros podemos ofrecerles bibliografías, dossiers de prensa, o dossiers temáticos, entre otras posibilidades, relativos a nuestros fondos o a los de otras instituciones. En lo que respecta al trabajo de la propia biblioteca, debemos ofrecerles documentos y comunicaciones donde detallamos las incorporaciones recientes a nuestros catálogos, por ejemplo.

En lo que respecta a los usuarios externos, es decir, a los estudiantes e investigadores, la biblioteca trabaja activamente para difundir toda la información relativa al museo en general y a la biblioteca en particular, a través de las redes sociales como Twitter, Facebook o Instagram, y de la propia web del museo, en la agenda y el blog. Así, el museo informa puntualmente de las actividades que realiza, de los eventos en los que participa y, en el caso de nuestro departamento, de las novedades del catálogo y de las innovaciones que vamos introduciendo. Todo ello en busca de nuevos usuarios, llevando la biblioteca del MNT más allá de su ubicación física.

Por otra parte, es necesario seguir la línea apuntada en las Jornadas BIMUS y reforzar nuestro trabajo sobre las colecciones especiales que custodiamos, es decir, aquellas tipologías

documentales que no suelen encontrarse en otros centros, nuestra especificidad: los citados programas de mano y los carteles, entre otros. En la misma línea y como apuntaba anteriormente, quizá haya llegado el momento de poner en pie nuestra colección de *ephemera*, materiales todos ellos que pueden resultar de interés para el investigador y el aficionado al teatro en general, como puerta de entrada para un nuevo público. En definitiva, es necesario que nos replanteemos la forma en que nuestra biblioteca se acerca a la ciudadanía, a fin de ensayar estrategias proactivas y elaborar productos capaces de hacer llegar una información más completa de aquellos pasos que vamos dando a favor de la conservación y la difusión de los documentos bibliográficos y otros materiales relacionados con las artes escénicas. Creo que es mucho lo que todavía se puede avanzar en este terreno.

En resumen, este ha sido para mí un año de enorme aprendizaje. Creo que podemos sentirnos satisfechos con el trabajo realizado, sin dejar de reconocer el amplio margen de mejora que se abre ante nosotros. Un desafío que debe empezar por una pregunta básica: ¿Qué tipo de biblioteca desea y necesita tener el Museo Nacional del Teatro? En contestar este interrogante y en procurar la materialización de esa respuesta deberá encaminarse el esfuerzo de los próximos años.

1. **HERRERO PASCUAL, C. y PÉREZ LASERNA, J.** "Metodología para la creación de un catálogo de programas de teatro". En Scire: Representación y organización del conocimiento. 2000. Vol. 6. n. 2. p. 59-77.

2. **CLINTON, A.** *Printed of ephemera. Collection, organization and access.* London, 1981.

3. **RANGANATHAN, S. R.** *Five Laws of Library Science.* New Delhi: Madras Library Association, 1931.



# Exposiciones temporales y préstamo de bienes a otras instituciones

JOSÉ MANUEL MONTERO GARCÍA

## Resumen

El Museo Nacional del Teatro organiza anualmente exposiciones temporales de producción propia para dar a conocer los fondos en reserva o nuevas adquisiciones. Además desarrolla una activa política de préstamos de bienes, colaborando de forma regular y continuada en exposiciones organizadas por otras instituciones. Así contribuye a la promoción y al mejor conocimiento de las colecciones.

**Palabras clave:** exposición temporal, difusión de las colecciones, préstamo de bienes, gestión y coordinación de exposiciones, condiciones de préstamo.

## Introducción

La función de exhibición de bienes culturales en un museo queda total-

mente regulada y recogida en la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, y en el Real Decreto 620/1987 por el que se desarrolla el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y el Sistema Español de Museos (en su artículo 19): “...la exhibición y montaje de los fondos en condiciones que permitan el logro de los objetivos de comunicación, contemplación y educación encomendados al Museo. Su actividad tendrá por finalidad el acercamiento del Museo a la sociedad mediante métodos didácticos de exposición, la aplicación de técnicas de comunicación y la organización de actividades complementarias tendentes a estos fines”.

Una de las principales funciones del museo consiste en exhibir sus fondos en las exposiciones tempora-

Fig. 1  
*Una fiesta de los sentidos: Autos sacramentales calderonianos. Detalle de la exposición.*

Fot. Mariano Cieza. 2020



Fig. 2  
Técnicos del museo supervisando el  
enmarcado de obras y embalaje. Archivo.  
MNT 2020

les, cumpliendo así el objetivo de fomentar y facilitar el acceso del público a su colección permanente.

Las exposiciones, generalmente, constituyen el canal principal de comunicación entre un museo y su público, y sobre ellas recae la responsabilidad principal de la actividad divulgadora y de difusión.

### **Gestión y coordinación de exposiciones temporales del museo**

El proceso de gestión de una exposición temporal es un trabajo arduo y minucioso que implica la participación de un equipo multidisciplinar cualificado, que va desde el comisario hasta el personal de limpieza, pasando por el coordinador, el restaurador, el cuerpo administrativo, el diseñador del montaje expositivo, las empresas de montaje y de transporte, el personal de seguridad y mantenimiento, etc., y de toda una serie de tareas que resultan imprescindibles para la producción de un proyecto expositivo.

La complejidad en la gestión de una exposición comienza desde el momento de la elaboración del proyecto, por ejemplo, a la hora de elegir el tema o discurso expositivo, determinar el lugar donde se celebrará la muestra, seleccionar las piezas que van a participar, y todo lo relacionado con el diseño y montaje de la exposición. A ello también hay que añadir la valoración económica o presupuestaria, pues es muy importante conocer

con exactitud cuáles son los recursos humanos y materiales necesarios en la producción de una exposición con el fin de discernir su viabilidad.

Cada exposición que organizamos presenta unas necesidades que nada tienen que ver con la anterior, por eso es imprescindible la máxima implicación de las distintas áreas departamentales del museo para poder llevar a cabo con éxito cualquier proyecto expositivo.

Por este motivo, la coordinación de una exposición, que compete a mis funciones, es fundamental para conseguir su óptima ejecución en términos de calidad y de tiempo, de acuerdo a las indicaciones del director y el comisario. Generalmente, las tareas que desempeña en dicha coordinación se desarrollan en varias fases: la primera, consiste en ser el interlocutor entre la dirección del museo, el comisario, las diferentes áreas departamentales y el diseñador de la exposición; luego vendría una segunda fase de selección y digitalización de las piezas; la tercera fase es más de gestión, como la solicitud de obras a los prestadores y todo lo que implica la gestión de seguros y transporte; otro momento es el de la planificación y supervisión del montaje y desmontaje expositivo: los montajes suelen durar de dos a tres semanas aproximadamente, durante ese periodo se produce una concatenación de trabajos (de pintura, carpintería, iluminación, gráfica, etc.), que obviamente hay que coordinar para llegar a tiempo a la inauguración. También es preciso hablar de la fase de documentación, es decir, la elaboración y supervisión de textos para la exposición y el catálogo (paneles, cartelas, folletos, etc.); y por último, del seguimiento de la muestra: una vez que ésta se ha inaugurado, el trabajo del coordinador no termina: tiene que estar pendiente, ver que todo está funcionando, que todos los elementos están correctamente expuestos, controlar las condiciones medioambientales y resolver cualquier incidente ocurrido a lo largo de la exhibición.

En el museo seguimos dos líneas de trabajo a la hora de programar las

exposiciones: por un lado, aquellas muestras producidas por nuestro centro en el ámbito de su especialidad, como vía de investigación y difusión de su colección permanente, y por otro, la colaboración con otras instituciones mediante el préstamo de obras para participar en exposiciones temporales, itinerantes, piezas invitadas o exposiciones virtuales. Todas las exposiciones pertenecientes al primer grupo formarán parte de un programa planificado y sistemático de manera que resulten temáticamente relevantes para los objetivos y propósitos de nuestra institución.

Un patrón común en estas exposiciones temporales que organiza el museo es su temática o discurso, pues siempre está relacionado con las artes escénicas. Desde su apertura en Almagro, en 1989, se han realizado todo tipo de muestras, como las dedicadas a los auténticos protagonistas o artífices del hecho escénico (dramaturgos, compositores, directores de escena, actores, figurinistas o escenógrafos), o aquellas que versan sobre su propia historia, los diferentes géneros teatrales, los espacios escénicos, las nuevas dramaturgias, y todo ese amplio abanico de posibilidades que ofrece el fascinante mundo del teatro.

A continuación voy a describir muy brevemente las exposiciones temporales que hemos organizado en el museo en estos dos últimos años:

#### **UNA FIESTA DE LOS SENTIDOS. Autos sacramentales calderonianos**

Espacio de Arte Contemporáneo de Almagro

Del 14 de julio al 1 de noviembre de 2020

Esta exposición, comisariada por Beatriz Patiño Lara y por mí, José Manuel Montero, y diseñada por la empresa Flores Desig\_nio, nos permitió conocer las más importantes puestas en escena de los autos sacramentales de Calderón de la Barca, desde el siglo XX hasta las representaciones más recientes.

Nuestro objetivo fue colaborar en la recuperación de los autos calderonianos como parte indispensable



de la literatura y la cultura española, ese conjunto extraordinario de obras que integran un corpus complejo en el que la música, la poesía, las artes plásticas o el simbolismo son los protagonistas de esta auténtica fiesta de los sentidos.

La muestra reunió más de un centenar de obras originales procedentes de los fondos del Museo Nacional del Teatro, como bocetos de escenografías, figurines, vestuario, maquetas, carteles, manuscritos, fondos bibliográficos, proyecciones audiovisuales..., complementándose con piezas de vestuario cedidas por la Compañía Nacional de Teatro Clásico y Sastrería Cornejo. Fueron muchos los autores, directores, escenógrafos y figurinistas reunidos en esta exposición, como José Tamayo, Miguel Narros, Xavier Albertí, Andrea D'Odorico, Vicente Viudes, Sigfrido Burmann, Vitín Cortezo, Emilio Burgos, Francisco Nieva o Max Glaenzel, entre otros, quienes muestran que la obra de Calderón, a través de la renovación y la experimentación escénica, no solo es un reflejo del mundo en el que nace, sino que sigue vigente hoy en día, al lograr transmitir los valores universales de nuestra sociedad.

#### **ARTE Y PROVOCACIÓN. La copla como género escénico**

Espacio de Arte Contemporáneo de Almagro

Fig. 3  
*Una fiesta de los sentidos.* Técnicos del museo montando piezas textiles.

Archivo MNT 2020

Del 4 de julio al 13 de octubre de 2019

Exposición organizada por el Museo Nacional del Teatro en colaboración con la Fundación Miguel de Molina, dentro de las actividades programadas para conmemorar el Centenario del MNT (1919-2019). Fue comisariada por Beatriz Patiño Lara y Alejandro Salade, además de contar con la dirección técnica y diseño expositivo de Gregorio Ucle [Chácena.es].

La muestra nos trasladaba a la época dorada de la canción española, en la que Miguel de Molina fue pieza clave desplegando todo su talento y pasión por las artes escénicas.

Más de 300 piezas originales conformaban esta exposición, la mayor parte procedentes del legado de Miguel de Molina, recogidas en su Fundación, junto con otras importantes piezas de las colecciones del Museo Nacional del Teatro.

De todas las secciones que integraban el discurso expositivo, “La copla en el arte”, “El libro de oro”, “El rey de la Copla”, “Esta es mi vida”, “Vida social”, “Cine”, “El exilio”, y “La danza de las blusas”, destacaría especialmente esta última, donde se podía contemplar el maravilloso vestuario diseñado por el propio Miguel de Molina, blusas de estilo ampuloso y barroco, con mangas abullonadas, los coloridos botines, las chaquetillas cortas

o los trajes que utilizó para interpretar *La bien pagá* o *La niña caracola*. También se exhibían los 3 emblemáticos trajes diseñados por Franca Squarcia-pino, que lucieron Juanita Reina para la canción de *Capote de grana y oro*, Rocío Jurado para interpretar *Amante de abril y mayo* e Imperio Argentina para cantar *El día que nació yo*, cuando participaron en el espectáculo *Azabache* dirigido por Gerardo Vera, durante la Exposición Universal de Sevilla en 1992.

La muestra tuvo como padrinos excepcionales a los cantantes Miguel Poveda y Martirio. En su visita a la exposición la artista exhortó a los más mayores “a sentir la memoria de lo vivido” y a los más jóvenes “a disfrutar de la historia de este país a través de la música, de la moda, la tradición y la vanguardia”.

Ha sido una de las exposiciones más visitadas de los últimos años: casi 6.000 personas pudieron disfrutarla y no es para menos, porque la muestra no dejó a nadie indiferente. Prueba de ello son los reiterados testimonios de los visitantes, que la calificaron como “una exposición impactante, sorprendente y emotiva”.

#### **ADOLFO MARSILLACH. Escenificando a los clásicos**

Patio del Teatro Hospital de San Juan de Almagro

Del 4 al 28 de julio de 2019

Se trata de una exposición de pequeño formato, diseñada por Juan Flores [Flores desig\_nio] y pensada únicamente para su exhibición en un espacio exterior. Estaba formada por una serie de paneles lenticulares que ofrecían de manera dinámica y divertida una cronografía del director Adolfo Marsillach al frente de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Dichos paneles permitían interactuar con el público, ya que dependiendo del punto de visión se podían vislumbrar fotografías de montajes dirigidos por Marsillach o bien el diseño del cartel.

Esta muestra fue un homenaje a este director, autor y actor catalán que destacó por renovar de manera inteligente el modo de representar a nuestros clásicos y, sobre todo, por contribuir a la creación de la CNTC,

Fig. 4  
Alejandro Salade y Martirio posan delante del traje utilizado por Miguel de Molina para *La bien pagá*.

Fot. Javi Ceci. 2019



la cual también dirigió entre 1986 y 1989 y entre 1992 y 1997.

### Entresijos del préstamo de bienes a otras instituciones

En el museo llevamos a cabo una política activa de préstamos de bienes, colaborando de forma regular y continuada con otras instituciones en la realización y organización de exposiciones. Todos los préstamos deben de ajustarse a la normativa legal vigente, así como a los criterios establecidos por la política de préstamos del Museo Nacional del Teatro.

El préstamo de bienes parte de la premisa de la aceptación de las condiciones de préstamo por parte del prestatario o entidad organizadora, de la valoración cultural de la exposición y de la confluencia de las condiciones que, en todo momento, garanticen la conservación de las obras.

La solicitud de bienes culturales, en calidad de préstamo temporal, debe de realizarse por escrito mediante el envío de una carta de petición a la dirección del museo. Dicho documento ya es un auténtico dossier informativo de la exposición, pues en él quedan reflejados datos como la entidad organizadora, el título, el lugar y fechas de celebración, presentación del comisario, objeto y finalidad de la muestra, e igualmente debe de enumerar con todo detalle las obras que se solicitan para el préstamo. Junto a la carta de solicitud, también se adjuntará el formulario de préstamo de cada una de las obras solicitadas y un informe técnico de la sala expositiva, lo que denominamos el *Facility Report*: planos de la sala con medidas, fotografías, sistemas de seguridad e iluminación, control medioambiental, accesibilidad, almacenaje, etc.

La dirección del museo, con la ayuda de los técnicos, deberá de evaluar el proyecto expositivo y decidirá la aceptación o no del préstamo, atendiendo principalmente a criterios de conservación y relevancia.

Si el préstamo es autorizado, un técnico del museo enviará a la entidad organizadora las condiciones del mismo. El prestatario (entidad organizadora) deberá aceptar y cumplir todas



las condiciones establecidas por el centro, asumiendo una serie de compromisos como la suscripción de una póliza de seguro en la modalidad de “clavo a clavo”; garantizar que el espacio expositivo ofrezca las adecuadas medidas de seguridad y conservación; sufragar todos los gastos derivados del embalaje, transporte y montaje expositivo, los cuales siempre deben ser realizados por empresas especializadas en la manipulación de obras de arte; y, asimismo, tendrá que asumir también los gastos de transporte, alojamiento y dietas del “correo”, es decir, la persona designada por el museo para supervisar todos los movimientos y manipulaciones a los que se sometan las piezas.

Además, hay que tener en cuenta que todos los préstamos de bienes culturales procedentes de museos de titularidad estatal deberán ser previamente autorizados mediante Orden Ministerial, que es, en definitiva, el principal documento que permite la salida de los bienes.

La entrega de los mismos se acompañará de un acta de préstamo temporal y un informe individualizado sobre su estado de conservación. Durante el periodo de préstamo, desde la firma del “Acta de Salida” hasta la del “Acta de Devolución”, la responsabilidad sobre la custodia de las obras quedará transferida a la entidad organizadora.

Fig. 5  
*Adolfo Marsillach, escenificando a los clásicos. Montaje de paneles lenticulares.*

Fot. Juan Flores. 2019.



Fig. 6  
Manipulación y embalaje de obras pres-  
tadas al IVAM por una empresa especia-  
lizada.

Archivo MNT. 2020

Una vez entregados los bienes, éstos sólo podrán ser manipulados por el personal cualificado con el que cuenten los organizadores y siempre en presencia del correo. Los bienes quedarán definitivamente instalados antes de la retirada de éste.

Durante el 2019 y 2020, el Museo Nacional del Teatro ha colaborado en 9 exposiciones temporales organizadas por otras instituciones. Sin pretender ser exhaustivos, a continuación vamos a hacer un breve repaso por cada una de ellas:

#### **MAQUETAS. 130 años de maquetas en el Teatro Español. El valor de la mano**

Sala Andrea D'Odorico en el Teatro Español de Madrid

Del 23 de octubre de 2020 al 4 de abril de 2021

Organización: Madrid Destino. Cultura, Turismo y Negocio S.A.

Comisaria: Natalia Menéndez

La maqueta teatral ha sido un elemento de trabajo utilizado por los escenógrafos desde la segunda mitad del siglo XIX. Su aparición en el teatro se produce por la destacada incursión de nuevos escenógrafos en el panorama teatral que manifiestan deseos de cambiar la escena tal y como estaba concebida. Con esta muestra se pretende ensalzar y difundir entre el público el valor de la artesanía teatral, en este caso a través de las maquetas teatrales, un material de trabajo

que suele desaparecer con el fin de la obra y en pocas ocasiones es exhibido ante el público.

Las maquetas de escenografías prestadas por el museo corresponden a obras teatrales muy relevantes que fueron estrenadas en el Teatro Español de Madrid, como la realizada por Francisco Nieva para *Marat-Sade* de Peter Weiss (1968); la de Amalio Fernández para *Don Juan Tenorio* de Zorrilla (1891) o las dos obras de Lope de Vega, *Fuenteovejuna* (1944) creada por Sigfrido Burman y *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1942) por Emilio Burgos.

#### **FEDERICO GARCÍA LORCA: el nacimiento de una revolución teatral (100 años del estreno de *El maleficio de la mariposa*)**

Salas de exposiciones del Centro Federico García Lorca (Granada)

Del 5 de noviembre de 2020 al 31 de enero de 2021

Organización: Centro Federico García Lorca

Comisario: Emilio Peral Guerra

Esta exposición conmemora los 100 años del estreno de *El maleficio de la mariposa*, primera obra teatral de Federico García Lorca, representada por la compañía del Teatro Eslava el 22 de marzo de 1920, con dirección artística de Gregorio Martínez Sierra, con decorados de Fernando Mignoni y vestuario de Rafael Barradas, y con ilustraciones musicales de Grieg, orquestadas por José Luis Lloret. La muestra pretende hacer un recorrido profundo por las personas, los ambientes, los teatros, las polémicas y las estéticas relacionadas con este estreno fundamental para la historia del teatro español.

Entre las piezas cedidas por el museo destacamos varios dibujos realizados por Rafael Barradas con retratos de Catalina Bárcena, primera actriz de la Compañía Cómico-Dramática de Gregorio Martínez Sierra para ilustrar los programas de mano del Teatro de Arte; un boceto de escenografía para la obra *Viaje a la isla de los animales* (1919) diseñado por Barradas, y un boceto de Salvador Bartolozzi para ilustrar un programa de la temporada de 1918-1919.

### **LÍRICA EN LOS MUROS. Carteles de Zarzuela**

Museo Cerralbo de Madrid

Del 19 de marzo al 13 de septiembre de 2020

Organización: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero

Comisaria: Concha Baeza

Nuestra colaboración consistió en el préstamo de 9 carteles de zarzuela, como *El dúo de la africana*, *La Gran Vía*, *La del manojo de rosas*, entre otros títulos. Esta muestra proponía un recorrido por la historia de la rica cartelería española asociada a este género lírico, desvelando la evolución de los recursos tipográficos y visuales empleados por las imprentas con el fin de atraer a un público ávido de entretenimiento. El resultado fueron estos originales, divertidos y sugerentes carteles que multiplicaban por centenares los rostros de las mejores voces de la lírica española.

### **ORIENTALISMO. La construcción del imaginario de Oriente Próximo y del norte de África (1800-1956)**

Sala de exposiciones del IVAM

Del 6 de marzo al 13 de septiembre de 2020

Organización: Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM)

Comisarios: Rogelio Pérez Cuenca y Sergio Rubira

En esta magnífica exposición se exhibieron las marionetas de hilo de Ignacio Zuloaga y Vicente Viudes para *El retablo de Maese Pedro*; además de un figurín y un boceto de escenografía de Alexander Benois para el ballet de *Petrushka*, de Stravinsky y varios documentos. La muestra pretendía ser una reflexión crítica sobre los orígenes y la evolución del imaginario occidental en torno a Oriente. Una macro exposición que contó con 660 obras firmadas por grandes artistas como Fortuny, Goya, Klee, Matisse, Picasso o Sorolla.

### **ÓPERA. Pasión, poder y política**

Caixa Forum de Madrid. Del 25 de abril al 11 de agosto de 2019

Caixa Forum de Barcelona. Del 17 de septiembre de 2019 al 12 de enero de 2020

Organiza: Fundación Bancaria “La Caixa”

Comisaria: Kate Bailey

Para esta exposición itinerante prestamos dos bocetos de escenografías de la ópera *Pepita Jiménez* de Albéniz, realizados por Vicente Viudes.

Ocho ciudades, ocho compositores, ocho óperas se dieron cita en esta exposición: desde la Venecia de Monteverdi al Leningrado de Shostákovich, pasando por el Londres de Händel, la Viena de Mozart, el Milán de Verdi, el París que recibió a Wagner, la Barcelona de Albéniz y el Dresde que acogió las óperas de Richard Strauss. Los estrenos de estas obras sirvieron de hilo narrativo para recorrer la vida urbana en Europa durante los últimos cuatro siglos y entender el entorno propio de cada una de estas óperas.

### **LA PIEZA INVITADA**

Casa-Museo Lope de Vega de Madrid

Del 22 de octubre de 2019 al 19 de enero de 2020

Organiza: Museo Lope de Vega. Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid

El programa de “La pieza invitada” consiste en acercar al público obras de otras instituciones, con el fin de establecer un particular diálogo con las piezas de la colección permanente del museo. En esta ocasión se prestó

Fig. 7  
Montaje de la exposición *Orientalismo* en el IVAM.

Archivo MNT. 2020



un figurín de la obra *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, realizado por el actor José Luis López Vázquez en su inicial relación con el mundo de las artes escénicas como figurinista y escenógrafo.

#### **EL SOMBRERO DE TRES PICOS (1919-2019). Un singular proceso creativo**

Sala de exposiciones del Palacio Carlos V de la Alhambra de Granada.

Del 4 de julio al 8 de septiembre de 2019

Organización: Patronato de la Alhambra y Generalife y Fundación Manuel de Falla

Comisario: Yvan Nommick

La exposición conmemoraba el centenario del estreno del ballet *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla en el Alhambra Theatre de Londres, el 22 de julio de 1919. La muestra ofrecía una visión completa y actualizada de la larga concatenación de hechos biográficos, históricos y artísticos que desembocaron en la composición de la obra más relevante para la historia de la danza y la música occidental. Este ballet contó con cinco grandes artistas: la melodía de Manuel de Falla, la adaptación de María Lejárraga de la obra de Pedro Antonio de Alarcón, la coreografía de Léonide Massine, la compañía de los Ballets Russes de Serge Diaghilev y los diseños de vestuario y decorados de Pablo Picasso.

Entre los documentos exhibidos, procedentes del museo, destacan el programa de mano de los Ballets Russes de Diaghilev para la temporada de 1920 en el Teatro Real de Madrid y el precioso catálogo de *Collection de plus beaux numéros de Comedia Illustrée et des programmes consacrés aux Ballets & Galas Russes depuis le début a Paris, 1909-1921*.

#### **EL PABELLÓN DE SEVILLA (1929-2019). 90 AÑOS**

Sala de Exposiciones de la Fundación Cajasol (Sevilla)

Del 27 de mayo al 28 de junio de 2019

Organización: Fundación CajaSol

Comisarios: Chus Cantero y Antonio Muñoz

La muestra conmemoraba los 90 años de la apertura del Pabellón de

Sevilla de la Exposición Iberoamericana de 1929. Este pabellón estaba formado por dos edificios adosados: el Teatro y el Casino. En 1936, el primero fue rebautizado como Teatro Lope de Vega. Esta exposición contaba su historia desde su fundación en 1929 hasta la reapertura en 1988, a través de planos, imágenes, fotografías, revistas, carteles, programas, etc. Para esta muestra cedimos obras muy vinculadas a este histórico espacio, como el manuscrito original de la obra *El corazón ciego*, de Gregorio Martínez Sierra y Antonio Mercero; un cuaderno con bocetos de escenografías del pintor José Caballero para la obra *Andalucía en pie*, de Fernando Quiñones o varias fotografías y documentos de la Compañía Cómico Dramática de Gregorio Martínez Sierra y la Compañía María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza.

#### **LOPE Y EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO**

Sala Recoletos de la Biblioteca Nacional de España (Madrid)

Del 27 de noviembre de 2018 al 17 de marzo de 2019

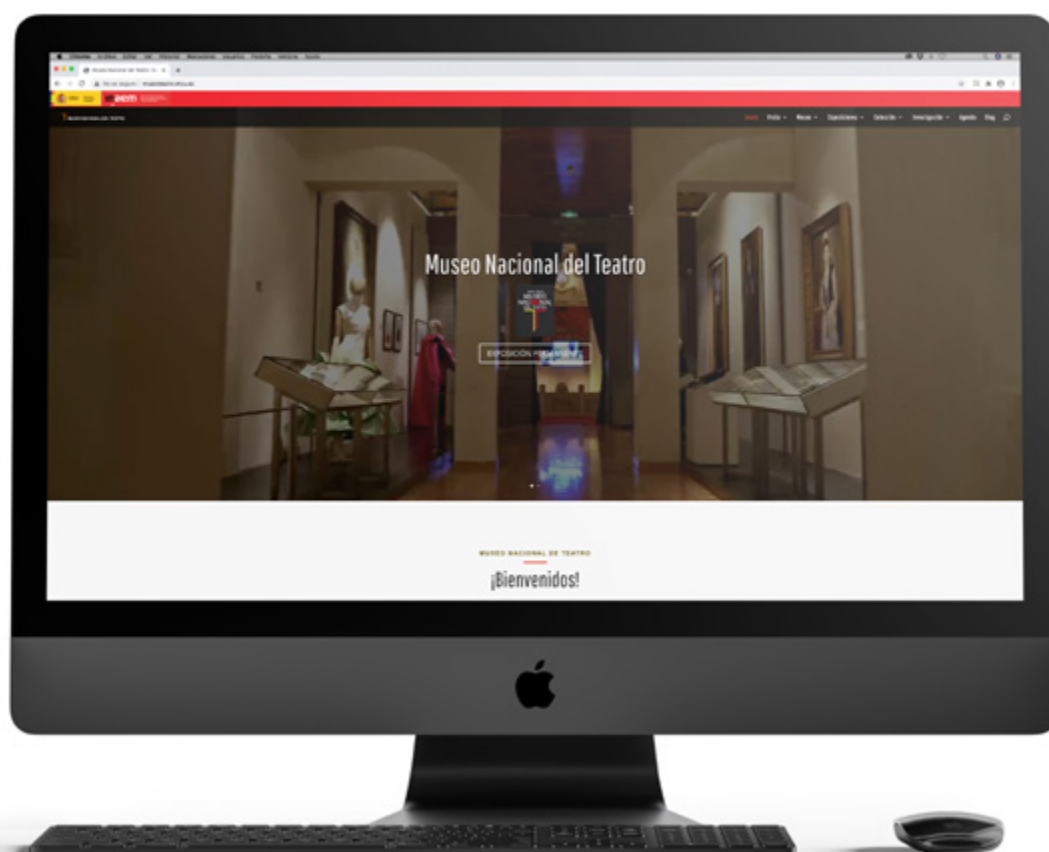
Organización: Acción Cultural Española y Biblioteca Nacional de España

Comisario: Germán Vega García-Luengos

Ya es muy habitual que este museo colabore con bastante frecuencia en las exposiciones temporales organizadas por BNE y AC/E. En esta ocasión nos solicitaron el préstamo de una serie de piezas que adquirían una gran relevancia dentro del discurso expositivo, como son los bocetos de los carros alegóricos diseñados por Andrea D'Odorico para el montaje de *Fiesta Barroca*; los bellísimos figurines de Vitín Cortezo para *La cena del Rey Baltasar*, o los figurines de Francisco Nieva para *La dama duende*, y los de Roberto Carpio para *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*.

El objetivo de esta exposición era mostrar las claves del teatro del Siglo de Oro y el patrimonio cultural derivado de éste a lo largo de la historia; su actualidad en los escenarios y los estudios; y, especialmente, el papel de las nuevas tecnologías para su puesta en escena, difusión e investigación.

- **BARRACA DE RAMOS, P. (2007):** "Exposiciones temporales y gestión de Patrimonio", en *RdM. Revista de Museología*, núm. 38, Madrid, Asociación española de museólogos, pp.123-133
- **BUENO, C. (2003):** "Exposiciones temporales: afinidades y peculiaridades", en *Mus-A. Revista de los museos de Andalucía*, núm. 2, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, pp.93-98
- **CRESPO ROSELLÓ, P (2014):** *Las exposiciones temporales*, Madrid, Universidad Carlos III [https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/19102/exposiciones\\_crespo\\_CDC\\_2014.pdf](https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/19102/exposiciones_crespo_CDC_2014.pdf) [consulta: 23/3/2020]
- **RICO, J.C. (1994):** *Museos, arquitectura y arte: Los espacios expositivos*, Madrid, Silex
- **S.G.P.B.A (2006):** "Exposiciones Temporales: organización, gestión y coordinación" en *Museos.es*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 292-295



# Cultura y difusión: en busca de un museo social

ELVIRA GARRIDO GONZÁLEZ

## Resumen

Este artículo tiene como objetivo poner de manifiesto la función comunicativa del Museo Nacional del Teatro. Su renovada web y sus diferentes perfiles en redes sociales se han constituido como elementos fundamentales del departamento de difusión de la institución. El cierre temporal del centro con motivo de la pandemia derivada del coronavirus no ha hecho más que confirmar que estas herramientas son esenciales para la transmisión de información, y en definitiva para establecer relaciones entre el museo y la sociedad.

**Palabras clave:** difusión cultural, Museo Nacional del Teatro, museo social, redes sociales, coronavirus.

## Introducción

Tradicionalmente, las funciones ligadas a los museos se limitaban a la exhibición y conservación de piezas, así como a la investigación en torno a la colección, pero en los últimos veinte años han ido sumándose y adquiriendo protagonismo otras nuevas que tienen como objetivo tanto dirigirse a los visitantes habituales de museos como a la captación de nuevos públicos.

En palabras de Francisca Hernández, en su Manual de Museología “La comunicación, la difusión, el carácter educativo y el sentido lúdico deben formar parte de lo que tiene que ser la esencia y el sentido último de un museo. Sin éstas, el museo deja de cum-

Fig.1  
Web del Museo Nacional del Teatro  
<http://museoteatro.mcu.es/>

plir su función primordial que apunta al encuentro directo con el público”

Por este motivo se hace necesario que los museos ofrezcan un servicio de difusión a la sociedad para hacer de ellos unos espacios abiertos, sociales y participativos.

Internet ha ido evolucionando a lo largo de los años, generando un proceso de transformación global. El impacto de la tecnología ha sido de tal magnitud, que nuestra percepción de la realidad ha cambiado por completo, creándose un nuevo entorno social y cultural en el que el usuario adquiere cada vez mayor protagonismo. En el ámbito cultural han ido surgiendo nuevas formas de acceder, consumir y difundir la cultura, dando lugar a que las instituciones hayan iniciado un proceso de transformación para acercarse a su público y formar parte de este nuevo entorno de carácter tecno-social.

Según el Consejo Internacional de Museos (ICOM), un museo es “una institución permanente, sin ánimo de lucro, al servicio de la sociedad y su desarrollo”. Por lo tanto, estos dos elementos: sociedad y desarrollo, hay que tenerlos en cuenta, ya que si el progreso da como resultado un nuevo modelo de sociedad, los museos deben evolucionar para adaptarse a las nuevas necesidades del entorno en el que han de realizar su labor.

La evolución de las nuevas tecnologías ha permitido que el público pueda acceder a las colecciones museísticas ya no sólo visitando la sede física de la institución sino a través de nuevos canales de carácter virtual, lo que ha dado lugar al surgimiento de un nuevo concepto, el de museo abierto.

Pero hoy en día se pretende ir más allá de esta idea. Las nuevas formas de comunicación derivadas de los medios sociales exigen la construcción de un nuevo modelo: el museo social. Soledad Gómez Vílchez sostiene que éste “supone crear un centro participativo, comunitario y abierto al diálogo y a la interacción, implicando una evolución respecto a la idea de museo tradicional”

### **Página web y redes sociales del MNT**

Hasta hace unos años, la comunicación museográfica en la Red tenía como único canal difusor la web oficial de la institución, que en nuestro caso había quedado anticuada, por lo que en el año 2019 se tomó la decisión de llevar a cabo una renovación de la misma, dando lugar a una página más actualizada, estéticamente más atractiva y con un diseño mucho más intuitivo a la hora de navegar por ella.

La actual web introduce como novedades un vídeo institucional en su

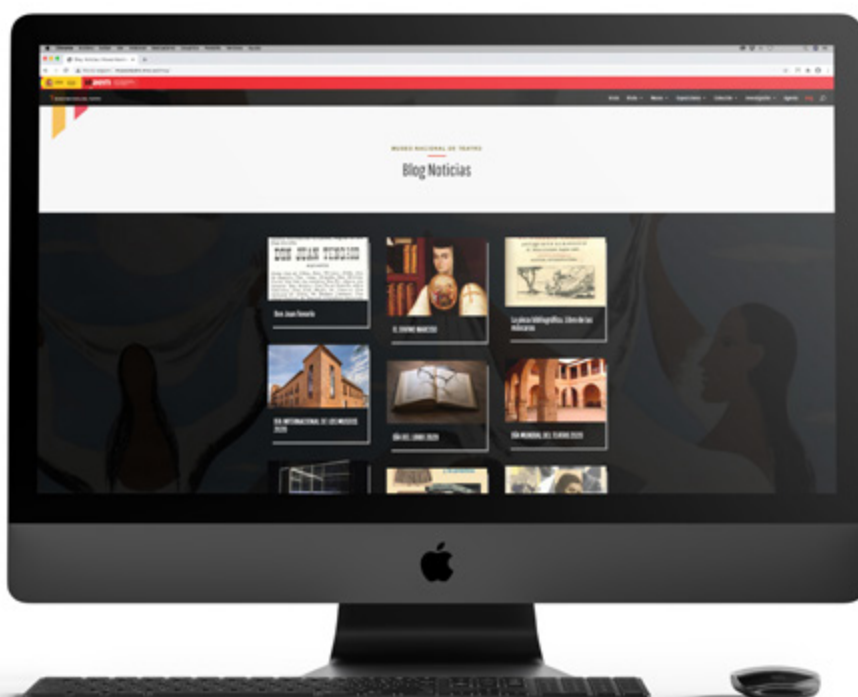


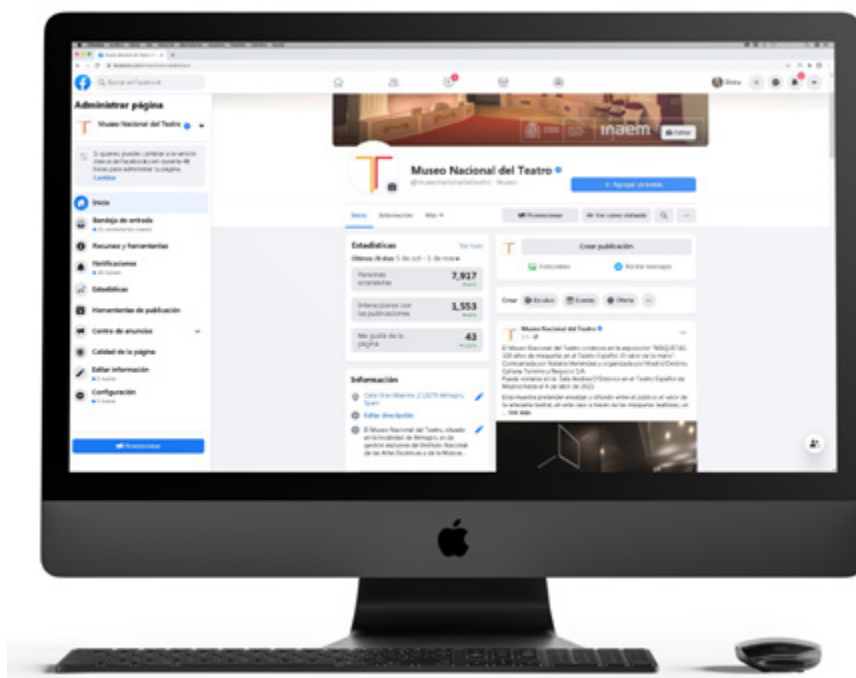
Fig. 2  
Blog del Museo Nacional del Teatro  
<http://museoteatro.mcu.es/blog/>

página de inicio que la dota de un mayor dinamismo, una galería de imágenes renovada, así como un blog que actúa como sección de noticias y los enlaces a los perfiles de las redes sociales que permiten al usuario estar informado de la actualidad del museo.

Dado que los vídeos consiguen alcanzar mayor grado de retención en el público puesto que nuestro cerebro está acostumbrado a recibir información de carácter visual, estamos apostando por ilustrar nuestras exposiciones y actividades ya no solamente con galerías fotográficas, sino con vídeos que resten estatismo a la web y aporten más información al espectador.

Otra novedad que estamos incluyendo en la página web de la institución es la posibilidad de descargar material en formato PDF. Podemos encontrar distintos tipos:

1. Instrumentos de consulta que puedan servir de guía y complemento a las búsquedas en el OPAC. Actualmente se encuentran disponibles dos bibliografías temáticas: una dedicada a los fondos que la biblioteca del centro alberga sobre el género dramático del auto sacramental y otra relativa al Teatro Real de Madrid. En ellas, el usuario encontrará esos fondos clasificados según las distintas tipologías documentales con su correspondiente descripción y signatura.
2. Documentación específica de exposiciones temporales. Es el caso de la recientemente inaugurada *Una fiesta de los sentidos. Autos sacramentales calderonianos*, que presenta un total de 12 fichas con información de cada una de las secciones y piezas relevantes de la exposición.
3. Materiales educativos para la realización de visitas autoguiadas para un público definido: familias, escolares de educación primaria y de educación secundaria. Este material se encuentra actualmente en proceso de creación.
4. Toda la actividad editorial del museo que se publique a partir del lanzamiento de este boletín estará también disponible digitalmente. Con la llegada de la Web 2.0, los



canales de comunicación de los museos se han ido multiplicando y han adquirido protagonismo las redes sociales.

El concepto de red social es definido por el Diccionario panhispánico del español jurídico como el “servicio de la sociedad de la información que ofrece a los usuarios una plataforma de comunicación a través de internet para que éstos generen un perfil con sus datos personales, facilitando la creación de comunidades con base en criterios comunes y permitiendo la comunicación entre usuarios, de modo que pueden interactuar mediante mensajes, compartir información, imágenes o vídeos, permitiendo que estas publicaciones sean accesibles de forma inmediata por todos los usuarios de su grupo”.

Las redes sociales permiten acercar las instituciones a sus visitantes de una manera diferente, incluso pueden lograr atraer nuevos sectores de público al museo. Se han convertido en una herramienta imprescindible para el sector cultural, ya que ofrecen multitud de ventajas de las que poder beneficiarse. Señalemos algunas de ellas:

- Permiten establecer una cercanía con el público creando una relación de comunicación directa entre el usuario y la institución. Haciendo-

Fig.3  
Perfil de Facebook

<https://www.facebook.com/museonacional-delteatro>

se ésta más accesible, eliminando barreras y posibilitando la comunicación a través de mensajería directa o bien mediante la publicación de opiniones y comentarios.

- Inmediatez. Ofrecen la posibilidad de publicar noticias de forma rápida, lo que permite al usuario estar informado de la actualidad de la institución.
- Reciprocidad entre usuario e institución, estableciéndose una comunicación bilateral de la que ambos elementos se benefician.
- Análisis del público. Las redes sociales disponen de herramientas que permiten conocer las características del público objetivo.

Centrémonos ahora en nuestra institución, El Museo Nacional del Teatro actualmente se encuentra presente en cinco redes sociales distintas:

**Facebook:** el museo se estrenó en este entorno en mayo de 2012 con un perfil en la que es considerada “la red social por excelencia”, ya que en ella se encuentran presentes el 94% de los internautas españoles. En el sector cultural sucede lo mismo: es el espacio social con más presencia de museos.

A día de hoy, el museo cuenta con 4236 seguidores en Facebook, y aun-

que a nivel general es una red que ha sufrido un estancamiento, en nuestro caso particular podemos decir que es la que tiene los usuarios más participativos.

Uno de los primeros ensayos que llevamos a cabo para invitar a nuestro público a participar en redes sociales, fue durante la exposición temporal organizada por el museo en 2015 con motivo del 40º aniversario del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro.

Durante la exposición *Festival de Almagro: 40 años vistiendo emociones*, celebrada en la iglesia de San Agustín, se ofrecía como actividad complementaria el taller “Figurinista por un día”, en el que el visitante tenía la oportunidad de realizar su propio diseño de vestuario, inspirándose en los trajes exhibidos o en personajes de nuestro Teatro del Siglo de Oro.

El participante tenía a su disposición material para dibujar el boceto en papel y para posteriormente confeccionar el traje y vestir a un pequeño maniquí articulado de madera.

Una vez finalizado el proceso, se invitaba a fotografiar la creación y subirla a Facebook etiquetando al museo y añadiendo el *hashtag* #ExpoFDA40.

El resultado fue una pequeña Muestra-Virtual con unas 35 simpá-

Fig.4  
Traje para *Elisabeth I*, reina de Inglaterra.  
Fot. Festival de Almagro.

Diseño inspirado en este traje.





Fig.5  
Perfil de Twitter  
<https://twitter.com/museodelteatro>

ticas y divertidas creaciones que realizaron tanto niños como adultos durante su visita a la exposición.

**Twitter:** el museo está disponible en esta red desde noviembre de 2015, y sus seguidores ascienden a un total de 1291 hasta el día de hoy.

Ésta es junto a Facebook, la segunda red por número de museos y centros expositivos. Se caracteriza principalmente por la brevedad de sus mensajes, ya que el número de caracteres que deben contener están limitados, lo que hace que las comunicaciones sean más ágiles y eficientes, aportando solo contenido esencial.

En noviembre de 2018 se propusieron una serie de recomendaciones para unificar los perfiles de Twitter de las distintas entidades pertenecientes al Ministerio de Cultura y Deporte. Algunas de ellas consistían en: introducir una imagen de cabecera atractiva y de calidad, vincular en la medida de lo posible contenido visual etiquetando o mencionando siempre al Ministerio (@culturagob), utilizar en nuestro caso el *hashtag* #somoscultura o publicar *tweets* con un lenguaje sencillo haciendo uso de emoticonos que den un toque desenfadado al mensaje.

**Instagram:** en junio de 2016 la institución debutó en esta gran red social que actualmente se encuentra en el *ranking* de las 5 más usadas. Con un total de 1839 seguidores a día

de hoy, es el perfil que ha experimentado mayor crecimiento de audiencia en menor tiempo llegando a superar a Twitter.

**Youtube:** aunque se dispone de canal de Youtube desde 2012, no fue hasta el año 2018 cuando verdaderamente se le empezó a dar uso. Fue con motivo de una actividad llevada a cabo durante el mes de noviembre denominada “Mil caras para un Don Juan Tenorio”. Esta actividad tenía como objetivo la búsqueda de un candidato dentro del público visitante del museo para interpretar el papel de don Juan Tenorio en la célebre escena del diván con doña Inés. La breve representación, que tenía lugar en el escenario del claustro del centro, era grabada en vídeo y posteriormente subida al canal de Youtube.

**Flickr:** con menor presencia se encuentra el museo en esta plataforma web de fotografía, donde comparte actualmente álbumes de actividades y de catálogos de exposiciones temporales como es el caso de *De la cazuela a la escena*, muestra que presentaba la evolución del papel de la mujer en el teatro desde el Siglo XVII a los inicios del XX.

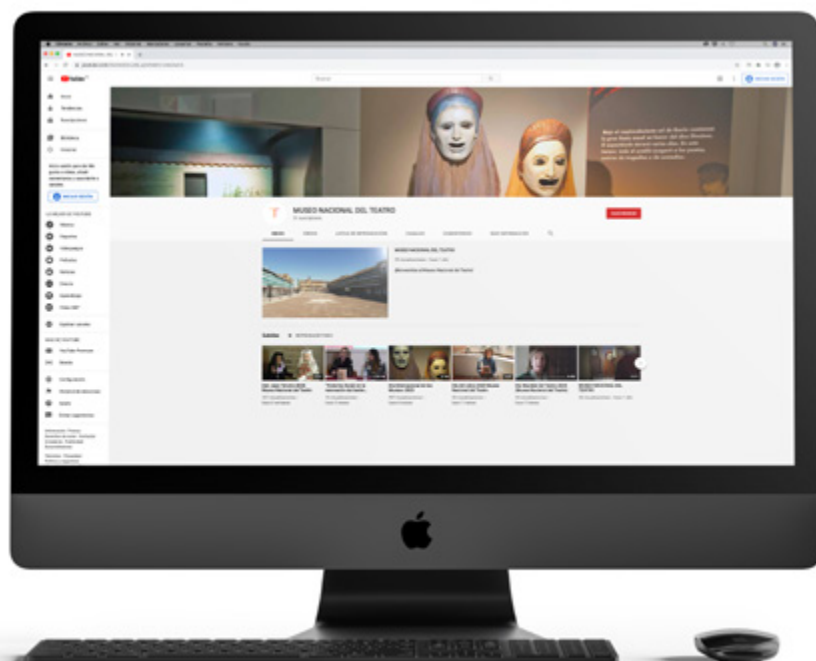
En este año 2020, marcado por la pandemia del coronavirus, en el que el museo se vio obligado a cerrar sus puertas durante 4 meses seguidos, resulta inevitable hacer mención a la experiencia vivida en este período de

- **VALDÉS SAGÜÉS, M.C. (1999):** La difusión cultural en el museo: servicios destinados al gran público, Gijón, Ediciones Trea
- **EVE (2018):** Creación web del museo: guía básica, disponible en <https://evemuseografia.com/2018/01/18/creacion-web-del-museo-guia-basica/> [consulta: 7-9-2020]
- **INAEM (2019):** El Museo Nacional del Teatro renueva su página web, disponible en <https://www.entradasinaem.es/informacion/noticia/760/el-museo-nacional-del-teatro-renueva-su-pagina-web?fbclid=IwAR2HKQ9CT-FUmnD-MXYgIYTWKQP1cP1LNjMPXHLbRutWETep2PJOjtVyTBES> [consulta: 07/09/2020]
- **GÓMEZ VÍLCHEZ, S. (S.A.):** Museos españoles y redes sociales, disponible en <https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero090/museos-espanoles-y-redes-sociales/> [consulta: 08/09/2020]

Fig.6  
Canal de Youtube

[https://www.youtube.com/channel/UCuXB\\_ujHZtkBm7JHdJilwCA](https://www.youtube.com/channel/UCuXB_ujHZtkBm7JHdJilwCA)

- **MUSEOS Y REDES SOCIALES, ICOMM ESPAÑA DIGITAL, Nº5**, disponible en [http://www.icommce.org/recursos/ICOM\\_CE\\_Digital/05/ICOMCEDigital05.pdf](http://www.icommce.org/recursos/ICOM_CE_Digital/05/ICOMCEDigital05.pdf) [consulta: 08/09/2020]
- **RÍO CASTRO, J.N. DEL:** Museos y redes sociales, más allá de la promoción, disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4126657> [consulta: 15/09/2020]
- **FORTEZA OLIVER, M.:** El papel de los museos en las redes sociales, disponible en [https://www.xilos.org/wp-content/uploads/2013/04/publi\\_22\\_museos.pdf](https://www.xilos.org/wp-content/uploads/2013/04/publi_22_museos.pdf) [consulta: 15/09/2020]
- **CAMARZANA, S.** Museos instagramers, disponible en <https://elcultural.com/Museos-instagramers> [consulta: 15/09/2020]
- **ANÁLISIS DE LAS CONEXIONES DE MUSEOS Y CENTROS DE ARTE EN LAS REDES SOCIALES**, disponible en [http://www.dosdoce.com/upload/ficheros/noticias/201111/estudio\\_de\\_las\\_conexiones\\_entre\\_museos\\_en\\_las\\_redes\\_sociales.pdf](http://www.dosdoce.com/upload/ficheros/noticias/201111/estudio_de_las_conexiones_entre_museos_en_las_redes_sociales.pdf) [consulta: 16/09/2020]
- **LA DIFUSIÓN EN MUSEOS: COLECCIONES DEL SIGLO XIX, ACTAS DE LAS 5as JORNADAS DE MUSEOLOGÍA**, disponible en <https://museosp.files.wordpress.com/2013/04/actas-5-jornadas-museo-sierra-pambley-2011.pdf> [consulta: 16/09/2020]
- **DICCIONARIO PANHISPÁNICO DEL ESPAÑOL JURÍDICO**, disponible en <https://dpej.rae.es/> [consulta: 16/09/2020]
- **GALEANO, S.** XI Estudio de redes sociales 2020: el año de la gran revolución TikTok...y el estancamiento de Facebook, disponible en <https://marketing4ecommerce.net/xi-estudio-de-redes-sociales-2020-el-ano-de-la-gran-revolucion-tiktok-y-el-estancamiento-de-facebook/> [consulta: 16/09/2020]



confinamiento desde el punto de vista de la difusión cultural.

Desde que fue decretado el estado de alarma y la institución dejó de estar abierta al público, las redes sociales se convirtieron en la herramienta esencial para mantener vivo el centro, actuando como ventana virtual y canal de comunicación con el público.

Los perfiles de Facebook, Twitter e Instagram publicaban de lunes a viernes contenido de diversa índole como: efemérides de personalidades del mundo de las artes escénicas, recuerdos de estrenos teatrales, visitas por nuestras salas a través de las piezas más destacadas, etc...

Todas estas publicaciones estuvieron siempre acompañadas del *hashtag* #laculturaentucasa, campaña de difusión creada por el Ministerio de Cultura y Deporte con el objetivo de fomentar la utilización de los recursos culturales que ofrece Internet.

También nuestro canal de Youtube volvió a cobrar protagonismo durante este período, ya que ha sido el medio en el que se han ido publicando diversos vídeos creados para conmemorar días destacados para el mundo de la cultura como: el “Día Mundial del Teatro”, el “Día del Libro” y el “Día Internacional de los Museos”.

Los dos primeros fueron fruto de la participación del personal del museo, que se involucró y a pesar de las dificultades de la situación que se estaba viviendo, demostró un excelente trabajo en equipo.

Es preciso mencionar que nuestros principales perfiles de redes sociales experimentaron un notable crecimiento en el número de seguidores durante el prolongado cierre del museo (Del 12 de marzo al 13 de julio de 2020). De este modo Facebook aumentó en más de 500, y Twitter e Instagram en unos 300. También hay que destacar los 20 suscriptores que ha logrado nuestro canal de Youtube a raíz de la publicación de los vídeos mencionados.

A modo de conclusión, podemos decir que el departamento de difusión del Museo Nacional del Teatro se ha convertido en una pieza clave para el desarrollo de las funciones comunicativas de la institución. Las redes sociales se han consolidado como herramientas eficaces a la hora de acercar el museo a la sociedad, por lo que debemos seguir trabajando en ellas para poder ofrecer más contenidos y así proporcionar un mejor servicio a nuestro público.



# Depósitos y almacenes en el Museo Nacional del Teatro. Presente y futuro

BEATRIZ GARCÍA HERNÁNDEZ

## Resumen

Conscientes de la relevancia que supone el planteamiento de un espacio tan importante y tan necesario, la finalidad es describir la realidad de los almacenes y depósitos en el museo, su situación y las actuaciones que se están llevando a cabo para mejorarlas e intentar llegar a ese “ideal” de depósito que esta institución y sus colecciones demandan para cumplir plenamente sus funciones.

**Palabras clave:** almacenes, depósitos, reservas, colecciones textiles, indumentaria.

De toda la comunidad museística es conocida la importancia de estos espacios para los museos. Existe ya amplia bibliografía que habla del cambio que han experimentado en los últimos años estas zonas dentro de las entidades museológicas, otorgándoles la importancia que necesitan en cuanto al lugar que ocupan como al valor que están adquiriendo debido a su función, convirtiéndose en mu-

chos casos en un espacio para el tratamiento y gestión de las colecciones e incluso como zonas visitables. No es por tanto nuestra intención, en este artículo, insistir sobre este argumento ni enumerar las características que deben cumplir estos espacios.

## Almacenes propiamente dichos

Pocas veces son mencionados, pero son fundamentales porque dan apoyo material al resto de departamentos, ayudan a su buen funcionamiento y a que el museo pueda desarrollar sus actividades diarias con autonomía, eficacia y economía.

En nuestro almacén se encuentran:

- Material museográfico sobrante de exposiciones temporales y permanentes.
- Elementos de protección y transporte de la colección.
- Componentes audiovisuales y de iluminación para exposiciones.
- Publicaciones del museo, folletos,

Fig. 1  
Detalle de etiquetado de traje y percha acolchada



Fig. 2  
Material depositado en el almacén

*merchandising, rolls up...*

- Mobiliario para actividades.
- Otros tipos de materiales necesarios para elaborar los soportes de conservación y almacenamiento.

En definitiva todos los artículos susceptibles de ser reutilizados o prestados a otras instituciones con las que mantenemos colaboración.

Fig. 3  
Panorámica del almacén



### Depósitos o zonas de reserva

La colección expuesta en las salas del museo, constituye menos de un 1% del total. El resto tiene que ser depositada en un espacio lo más apropiado posible, cumpliendo los requisitos generales de los almacenes de museos en cuanto a materiales, parámetros físicos, seguridad, limpieza y control de plagas.

Pero, para entender un poco mejor la situación actual y el futuro, hablemos brevemente de la historia de los diferentes depósitos y devenires que los fondos han sufrido a lo largo de 100 años de historia.

Los primeros fondos de la colección de lo que es hoy el Museo Nacional del Teatro empezaron a depositarse al constituirse un Museo-Archivo Teatral en Madrid en el año 1919 en el Teatro Real, donde se habilitaron dos salas para exposición y el sótano para almacén. Debido al deterioro que sufrió este edificio durante la Guerra Civil, los fondos fueron pasando a diferentes ubicaciones: en 1951, bajos del Museo Romántico; 1972, antiguo Hospital General (hoy Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) y en 1987 al antiguo Museo Nacional de Arte Contemporáneo, en la Ciudad Universitaria de Madrid.

Desde todos estos depósitos, la mayor parte de ellos ubicados en sótanos poco adecuados, en 1990 la colección llega a su nueva sede en Almagro. Los fondos fueron entonces

depositados en “almacenes” y lugares cedidos por el ayuntamiento constituidos principalmente por espacios que en su origen fueron concebidos para otras funciones, (antiguos silo y matadero, iglesia de San Agustín, salones varios de la escuela de música), que a pesar de no cumplir con las exigencias actuales, constituyeron un punto de partida para empezar a trabajar con la colección, ordenando y catalogando de la manera que entendemos la museografía moderna.

Tras la inauguración en 2004 de la sede actual, parte de los fondos pasaron a los depósitos creados dentro del propio edificio.

Actualmente, la colección está depositada en dos ubicaciones:

- Un edificio en el mismo municipio que cumple la doble función de almacén y depósito para las piezas más grandes y menos sensibles de la colección, así como parte del archivo musical. Este fue concebido como un espacio transitorio a la espera de una ubicación definitiva y más adecuada que cumpliera todos los requisitos que son imprescindibles.
- El resto de la colección y la más sensible, está ubicada en diferentes dependencias y depósitos de la sede del museo. Se diseñaron desde el origen varias salas como zonas de depósito y posteriormente se fueron adaptando otras y aunque están bien equipadas, pronto quedaron pequeñas y actualmente están sobrepasadas en su capacidad. Éstas incluyen una sala de compactos verticales para obra gráfica enmarcada, otra sala de compactos con estanterías para documentación en papel ubicada en el sótano, otro pequeño despacho ocupado con planeros donde se guardan carteles y figurines, y dos almacenes en el sótano para indumentaria y complementos. También hay archivos en estanterías repartidos por los despachos del personal. La biblioteca posee su propio depósito, donde se ubican, el fondo antiguo, publicaciones periódicas, carteles, programas, etc...



### Actuaciones

Las colecciones han seguido aumentando en los últimos años, a lo que hay que sumar la pésima adecuación del almacén que en principio iba a ser transitorio. Es por ello y dada la importancia que tienen estas zonas de reserva para las colecciones, que el museo está haciendo un especial esfuerzo por poder mejorar su ubicación y adecuación pudiendo así garantizar una mejor conservación.

Las dos líneas en las que estamos trabajando son:

1. Adecuación de un espacio nuevo adquirido recientemente, cercano a la sede del museo. Un proyecto muy ilusionante y motivador que tendrá varias etapas encontrándonos en la actualidad en la fase inicial.
2. Organización y revisión de la sección textil, mejorando sus soportes de conservación, su localización y su acceso.

Fig. 4  
Vestuario ubicado en los depósitos del museo



Fig. 5  
Ubicación de piezas en planero

### 1. Diseño y organización de las colecciones en el nuevo depósito

La obra de este nuevo depósito está encaminada a terminar con la situación que actualmente presenta el almacén. De aquí la necesidad de acometer con la mayor brevedad posible las obras para la rehabilitación y acondicionamiento de este nuevo espacio con el fin de favorecer la adecuada preservación y conservación de todo el patrimonio teatral que alberga el museo.

El edificio se compondrá de tres grandes áreas.

1. Área de recepción de bienes culturales
2. Zona de trabajo técnico
3. Área de reserva de colecciones

Vamos a detenernos brevemente en el área de reserva de las colecciones por ser la que nos ocupa en este artículo.

Está constituido por la colección no expuesta, con un único acceso. Será un área con una alta ocupación del espacio y deberá tener unos requerimientos de condiciones ambientales y de seguridad adecuados para la correcta conservación de las colecciones.

Este área se sectorizará por tipologías organizándose por criterios de conservación, formatos y materiales.

1. Módulo colección de indumentaria: Colección compuesta por unas 1500 piezas que se dispondrán colgadas o en horizontal, dependiendo de su peso o estado de conservación. También se compone de numerosos complementos que se depositarán según su volumen en planeros y cajas de diferentes tamaños.
2. Módulo textiles de gran formato: Principalmente compuesto por cerca de 100 telones y embocaduras de escenarios. Se deberán conservar enrollados en armarios compactos con estructuras cilíndricas o en cajas apropiadas.
3. Módulo documentación gráfica y fotografía: Constituido por fotografías, carteles, documentos gráficos, escenografías, figurines que se depositarán en planeros metálicos con cajones en altura.
4. Módulo de colección enmarcada: Para albergar esta colección se utilizarán aproximadamente 30 metros lineales de peines con



Fig. 6  
Manipulación de piezas de gran formato.

mallazos móviles y carriles en el suelo.

5. Módulo de colección esculturas: Las 116 esculturas que la componen se depositarán en estructuras compactas de grandes dimensiones adecuadas para soportar el peso.
6. Módulo de colección maquetas y teatrines: Constituido por unas 70 piezas que se almacenarán en estanterías de grandes dimensiones provistas de puertas de vidrio.
7. Módulo de gran formato, compuestas por piezas voluminosas de naturaleza inorgánica ubicadas sobre palés o estructuras debidamente aisladas.

## 2. Revisión de la sección textil:

### Indumentaria

El fondo de indumentaria está constituido por vestuario teatral, que engloba trajes y todo tipo de accesorios que los actores utilizan en el desempeño de su actividad en el escenario, se distribuyen en diferentes espacios:

- En el sótano del museo existen

dos depósitos, uno de ellos dedicado íntegramente a vestuario que alberga 257 fundas colgadas en vertical en estructuras ancladas al techo a los que más tarde se añadieron percheros con ruedas para aprovechar mejor el espacio.

- Contiguo a éste, hay otro almacén con 260 fundas con la misma equipación que el anterior, un espacio dedicado a piezas en tránsito y pendientes de catalogar, una cajonera tipo planero dedicada a complementos y trajes en horizontal y estanterías con cajas de accesorios. Esta parte de la colección textil constituye la parte más antigua y sensible de la colección.
- El resto del vestuario se conserva en el almacén externo descrito anteriormente donde las piezas se distribuyen colgadas en vertical en percheros con ruedas. Es aquí donde se guarda toda la sección de prendas de cabeza y otros complementos de gran tamaño. Están depositados en cajas con identificación externa y los más grandes colocados en estanterías embaldosados y etiquetados.

Aunque la mayor parte de los fondos del museo, están correctamente ubicados, catalogados y depositados, existe una parte, principalmente constituida por la indumentaria y complementos teatrales que siempre ha ido a la zaga del resto de la colección.

Las razones son diversas pero principalmente se puede resumir en falta de personal y falta de un depósito adecuado para este tipo de colección. Si bien es verdad que todo el vestuario se encuentra desde su ingreso en el museo colgado en vertical, protegido e identificado correctamente, queda todavía, en algunos casos un trabajo documental, y de adecuación de soportes. Los complementos de vestuario son los que ofrecen mayor dificultad por sus diferentes tipologías y soportes de conservación.

En este momento se está revisando todo el fondo de indumentaria de cara a su traslado al nuevo almacén, con objeto de dotar a éste de todo el mobiliario y soportes necesarios para que cada pieza pueda estar depositada de la manera más adecuada y conveniente dependiendo de sus condiciones, estado de conservación, volumen, etc.

Debido a los cambios de ubicación que las piezas han sufrido en los últimos años es necesario realizar un trabajo de mantenimiento de los soportes y elementos de protección e identificación, que se está llevando a cabo de la siguiente manera:

- Se localiza cada pieza del inventario de vestuario.
- Verificamos que la pieza coincide con la foto que la identifica.
- Comprobamos que el número de piezas de cada traje es el correcto y que todas están etiquetadas con el mismo número. Del mismo modo también confirmamos que cada pieza tiene su propia foto. En caso de faltar algún dato, foto o etiqueta se procede a subsanarlo en ese momento.
- Se localizan los complementos que por su forma o tamaño no pueden estar dentro de la funda del traje y se repite la misma operación.

- Se observa de manera general su estado de conservación y si los soportes que tiene son los adecuados o están produciendo algún deterioro o desperfecto que pudiera evitarse. De ser así, se modifican: se acolchan las perchas, se cuelgan de diferente sitio, se ponen en otra funda más adecuada o se depositan en horizontal, se envuelven por separado para protegerlas, etc.
- Cualquier anomalía se anota y se pone en conocimiento de los técnicos correspondientes por si hubiera que tomar otro tipo de medidas.
- Finalmente el departamento de documentación se encarga de la catalogación de la pieza, si no estuviera realizada, o de completarla si fuera necesario con los datos anteriores.

De esta manera, cuando se termine con este proceso tendremos una idea más acertada de la cantidad de espacio y de soportes especiales que la sección de indumentaria teatral necesitará en su nueva sede.

**Textiles de gran formato:** los telones, decorados, embocaduras, bambalinas, tejidos de atrezo, etc...

La acción desarrollada consistió en hacer un inventario con todas las piezas, fotografiándolas y describiéndolas brevemente. Fue una labor de gran envergadura, ya que debido a las dimensiones necesitamos mucho espacio y personal para poder manejarlas con seguridad. Algunas de estas piezas no habían podido ser abiertas y fotografiadas en su totalidad desconociendo su estado de conservación y medidas. El trabajo concluyó elaborando un inventario mucho más exhaustivo y real, mejorando su conservación en el depósito actual, quedando a la espera de que en el nuevo depósito puedan ser guardadas con los soportes que más les convengan para su adecuada conservación.

Realizadas estas labores de mantenimiento de la colección textil tendremos una visión más ajustada de las necesidades que ésta nos exige para su conservación y puesta en valor, quedando a disposición de posibles préstamos a otras instituciones o a investigadores que así lo requieran.

• [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000147854\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000147854_spa)

• **INSTITUTO CANADIENSE DE CONSERVACIÓN (2008).** "Almacenamiento de Textiles Extendidos." Notas del ICC 13/2. Ed.: Santiago de Chile: Centro Nacional de Conservación y Restauración. 2014.

• **INSTITUTO CANADIENSE DE CONSERVACIÓN (2008).** "Almacenamiento de Textiles Enrollados." Notas del ICC 13/3. Ed.: Santiago de Chile: Centro Nacional de Conservación y Restauración. 2014.

• **INSTITUTO CANADIENSE DE CONSERVACIÓN (2009).** "Almacenamiento de Trajes Colgados." Notas del ICC 13/5. Ed.: [http://www.icomce.org/recursos/ICOM\\_CE\\_Digital/03/ICOMCEDigital03.pdf](http://www.icomce.org/recursos/ICOM_CE_Digital/03/ICOMCEDigital03.pdf)



## Frecuencia 77.4

BELÉN FERNÁNDEZ CAÑETE, FELIPE SANTIAGO TORRES, AMPARO SEGOVIA BAUTISTA, LOLA VELASCO MARTÍNEZ Y ROCÍO VELASCO MARTÍNEZ

Coincidiendo con la publicación del primer número de la revista del Museo Nacional del Teatro, los vigilantes de sus salas pensamos que podíamos hacer nuestra propia aportación. Como cada vez que se nos ha propuesto colaborar en alguna otra actividad, de una forma más o menos directa, hemos aceptado voluntariamente.

Cada uno de nosotros estaba en el encargo de elaborar su propia aportación, aunque habría que acabar haciéndola conjunta.

Un día, por uno de los *walkie-talkies* de los que utilizamos para estar comunicados en nuestros puestos de vigilancia:

(Belén, desde Portería Mayor)  
-¿Qué, cómo lleváis el encargo?

(Lola y Rocío, desde la entreplanta)  
-Casi preparado. Incluso hemos elaborado un borrador. ¿Os lo leemos? Es éste.

Diez en punto de la mañana y, como cada día, se revisa que todo esté en perfecto orden: cartelas, luces, accesos... Se abren al público las puertas de Museo Nacional del Teatro. Cada uno a su puesto. ¡Empieza la función!

Como cualquier otro día, cada cual se centra en su tarea para que la maquinaria del museo se ponga en marcha. Unos concentran sus esfuerzos en funciones más organizativas, otros se esmeran en mantener un trato directo y cercano con el público. Alguno, incluso, se anima a contestar alguna pregunta procedente de la mente curiosa e inquieta de algún niño o escucha con interés la vivencia de una persona ya entrada en años que, al ver el retrato de María Guerrero, recuerda haber visto tal o cual obra en su teatro. También hay quien prefiere simplemente pasear de un lado a otro por "su sala del museo", remirando las vitrinas en silencio, memorizando cada foto, pintura y cartel.

Fig. 1  
Escena de *Agua, azucarillos y aguardiente*, con los personajes de "Pepa" y "Manuela", interpretados por las vigilantes de sala



Fig. 2  
Vista parcial desde la entrada del museo

En ocasiones pasamos inadvertidos, o, haciendo uso de la jerga teatral, ocultos tras las bambalinas. Otras veces adoptamos un papel más activo y visible, como también sucede en cualquier obra de teatro. El colectivo al que me refiero es el personal de vigilancia del MNT.

Algunos días la vida del museo se ve alterada por actividades especiales, como las visitas teatralizadas que nosotros mismos preparamos con mucho cariño, con la firme intención de mostrar al visitante un museo más vivo, un museo que se presenta al espectador desde una perspectiva diferente.

Nos ponemos en funcionamiento: buscamos la obra, las escenas más adecuadas y las adaptamos como si, de repente, nos convirtiéramos en directores de teatro. Todos los vigilantes, de una manera u otra, aportan su granito de arena: participando directa y activamente, o viendo las escenas una y otra vez y comentando cómo se puede hacer para mejorar, o confeccionando nuestro propio vestuario, o buscando la música más apropiada para recrear ese ambiente mágico del teatro dentro de las salas del museo y así, devolver la vida a algunos de los personajes más conocidos de *Don Juan Tenorio*, como el propio don Juan, doña Inés, Brígida y también otros como Antígona, La Celestina, Yerma o los divertidísimos personajes

de *“Agua, azucarillos y aguardiente”*, las entrañables Pepa y Manuela.

A veces contamos con la ayuda de unos “improvisados guías” que relatan la evolución de la historia del teatro en España, dando paso a unas escenas que surgen de repente en las salas del museo, sorprendiendo al visitante... Mientras unos toman el papel de actores, otros preparan la música, ubican al público y cuidan que la visita se realice con orden. En ese momento, todo el personal se implica y se conecta. Nos emocionamos al comprobar que la actividad gusta y funciona. Nos hace sentir bien saber que el visitante se lleva un buen recuerdo de nuestro museo y se queda con ganas de volver. Un museo en el que muchos de nosotros llevamos casi veinte años trabajando, en el que hemos ido creciendo como personas y como profesionales. Ese lugar en el que el teatro se nos ha ido colando poco a poco por los ojos hasta quedarse metido entre nuestros huesos.

(Alguien, desde el claustro)

-Vaya, os lo habéis “currao”, a ver los de los demás.

(Felipe, desde la planta superior)

-Venga, que leo yo mi parte, no es tan extensa, como veréis. Oíd.

Me incorporé a trabajar en el Museo Nacional del Teatro, apenas unos meses después de la ubicación del mismo, en su sede actual de los Palacios Maestres.

Nunca antes había tenido un trabajo similar al que empecé a desarrollar como vigilante de sala. Quizá por eso, pronto me empezaron a llamar la atención los comentarios que hacían algunos de sus visitantes mientras recorrían las salas del museo.

De los que más, la señora, que viendo la estupenda maqueta del Teatro Español, que recrea la representación de *La escalinata de un trono*, de José Echegaray, repara en la concha del apuntador, que, al ser de forma acanalada, estar pintada de una tonalidad amarilla y tener un generoso tamaño y al estar en primer plano, bien pudiera asemejarse a un racimo de nuestra mundialmente conocida

fruta canaria, visto sobre todo, a la luz tenue que ilumina la maqueta.

No se lo pensó:

¡Pero bueno, qué hacen ahí esos plátanos!

(Lola, desde la entreplanta)

-Bien, podías haber contado alguna otra anécdota más, pero como veas.

(Alguien, desde el claustro)

-Dejadlo así, en principio. A ver, el siguiente.

(Amparo, desde la planta baja)

-Ahí voy yo. ¡Mucha atención!

Cuando una persona se detiene frente a una obra me gusta descubrir el grado de interés que despierta en ella, qué nexo de unión existe entre ambas, si es que lo hay. La actitud extrovertida de algunos visitantes ayuda bastante: me cuentan que nacieron en la misma ciudad que el escultor, que asistieron a una representación en ese teatro o que estudiaron hace tiempo la obra de ese autor. Pero cuando llevo a cabo mis funciones de vigilante en la planta superior del museo es diferente. La admiración y el amor que siento por Federico García Lorca y su obra, me han unido de una forma especial con desconocidos que también aman al poeta.

Un estudiante de secundaria que-  
da rezagado del grupo que acompaña al profesor, mira atentamente el cartel expuesto del Teatro Universitario "La Barraca" y se hace un *selfie*. Es Guillermo, un joven poeta, sevillano y rociero que me recita poesía y me habla de lo importante que ha sido ese faro, ese gran amigo, "su primer amigo", al que descubrió en una sencilla poesía de juventud y que hoy le inspira para escribir.

Una mujer me sonrío ilusionada al descubrir los figurines de *La zapatera prodigiosa*, quiere hablarme y me acerco. Urara Hirai, poeta y profesora japonesa, es doctora por la Universidad de Granada. Ha traducido al japonés el *Diván del Tamarit*, una edición bilingüe que se publicó en 2008 y se ha reeditado en 2015, y *Federico García Lorca para niños* del hispanista



Ian Gibson. Me habla, con los ojos brillantes, de los años vividos en Granada, de los amigos que la acompañan y le enseñaron nuestro idioma y las costumbres, el flamenco y los paisajes que marcaron al poeta y le ayudaron a entenderlo mejor hace más de treinta años.

Otro día Rafael, un profesor jubilado de Granada, me contó un secreto sobre el boletín de notas de Federico y datos curiosos sobre el pintor José Caballero, autor junto a Juan Antonio Morales del cartel para el estreno de *Yerma*, en el Teatro Español en 1934.

Y Carmen, enamorada de la vega de Granada, me transportó a Véznar, Alfacar, la Guerra Civil. Mientras miraba el telón realizado por José Guerrero para *Yerma*, creía ver en sus vivos colores la tragedia de una noche de agosto de 1936 y así me lo hizo saber.

Con cada uno de ellos hubo una conexión especial.

Teníamos algo en común: nuestras vivencias con Lorca. Todos se despidieron con un abrazo, un abrazo inesperado y sincero, como si nos conociéramos desde hace mucho tiempo y en Almagro nos hubiéramos vuelto a encontrar.

Un breve encuentro en un lugar inesperado, un museo. Una amistad.

Fig. 3  
Modelo para una representación de  
*La escalinata de un trono*

(Alguien, desde el claustro)  
-Bueno, bueno. ¡Qué nivel! Y quién empezó preguntando, ¿qué preparó?

(Belén, desde Portería)  
-Tranquilidad, que estaba tan atenta... Os cuento.

Lo que más me gusta de mi trabajo es la cantidad de cosas diferentes que he aprendido a lo largo de estos años, ya que el museo está repleto de historias sobre actores y actrices, escultores, pintores y gran cantidad de personajes vinculados de una manera u otra al mundo del teatro. Cada día se aprende algo nuevo.

Como vigilante de sala informo y guío a las personas que nos visitan. Hay gente que nos hace preguntas sobre alguna pieza o que nos cuenta sus historias. Por eso, a veces vivimos anécdotas bastante divertidas. Una vez, un señor coló en el museo una botella de vino que tuvo la mala fortuna de romperse en la escalera principal, así es que tuvimos olor a bodega durante todo el día a pesar de los es-

fuerzos de las señoras de la limpieza por “camuflar” el aroma... En otra ocasión sucedió algo similar, pero esta vez el perfume fue a berenjenas de Almagro... Aún me río al recordar el olorcito que tuvimos todo el día en la sala... Gracias a Dios, no hubo que lamentar ningún estropicio o desperfecto en ninguna obra. Desde aquel día, los controles de acceso al museo se hicieron más exhaustivos.

En ocasiones, el visitante puede llevarse una sorpresa inesperada, pues se realizan muchas actividades, como por ejemplo, mini representaciones de fragmentos de obras de teatro. Yo misma he participado en alguna de éstas, interpretando una pequeña parte de una zarzuela. Aunque pasé muchos nervios, pues no es tan fácil como parece, fue una experiencia muy enriquecedora.

Trabajar en el museo no es sólo ver caras nuevas todos los días, sino que también te da la oportunidad de conocer a gente importante o famosa que va a visitarlo, sobre todo durante el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. Pero las personas que más ilusión me hizo conocer fueron SS.MM. los reyes eméritos don Juan Carlos y doña Sofía. Hasta tuve la oportunidad de hablar con ellos durante su visita aquel ya lejano 4 de febrero de 2004, cuando se inauguró oficialmente nuestro museo. Fue un honor tenerlos aquí con nosotros. Jamás lo olvidaré.

(Rocío, desde la entreplanta)  
-Muy bien. ¿Os parece que, cuando lo presentemos, rematemos con la frase de Shakespeare?

(Alguien, desde el claustro)  
-¿Cuál era? ¿Ésta?

“...todo el mundo es teatro, y todos los hombres y mujeres no son sino actores. Tienen sus entradas y salidas de escena, y cada uno de ellos interpreta diversos papeles en su vida.”

(William Shakespeare)

(Todos, al unísono)  
-Buen final ¡Larga vida a la nueva revista!

Fig. 4  
Cartel para la compañía de teatro universitario *La Barraca*, dirigida por Federico García Lorca





# Los embajadores del Museo Nacional del Teatro: nuestros voluntarios culturales

DIONISIO MUÑOZ, PAQUI LÓPEZ, JOSÉ MANUEL CALLE, LOLA CABEZUDO, CHEMA LEFLER, JULIÁN LÓPEZ Y EQUIPO DE REDACCIÓN

## Resumen

El Teatro forma parte del denominado Patrimonio Inmaterial, al ser considerado expresión artística de carácter efímero, ya que es un espectáculo vivo en el momento de su representación. Su condición de inmediatez dificulta la labor de conservación de los materiales derivados de su puesta en escena, tales como vestuario, figurines o bocetos de escenografía que, por su valor artístico adquieren significado museográfico. Éstos junto a otros bienes artísticos no relacionados directamente con los montajes, sino con personalidades relevantes del mundo de la escena, como son los retratos, esculturas de actores y dramaturgos, correspondencia... entre otros, nos permiten reconstruir la historia del teatro espa-

ñol. En este sentido, uno de los principales objetivos del Museo Nacional del Teatro es difundir este patrimonio teatral a la sociedad. Es por ello que nuestro reto para el futuro es crear y mantener una programación pedagógica sostenible que capte el interés y la implicación de los visitantes así como la incorporación de nuevos públicos que encuentren en el Museo Nacional del Teatro un referente en el ámbito del patrimonio teatral y cultural. Para ello, nos apoyamos en nuevas estrategias de difusión como son nuestros voluntarios culturales.

## Un centro del conocimiento vivo

En 2016, el museo inicia la etapa hacia la modernización convirtiéndose en un instrumento de educación activa al servicio de la sociedad. En la

Fig. 1  
Voluntarios Culturales durante una visita guiada.

actualidad, es un espacio de comunicación que a través de su exposición permanente narra la evolución del teatro.

Este proceso de transformación supone un cambio conceptual en el que se ha reconsiderando su misión tradicional y actitudinal hacia nuevas estrategias que se adecúen a las nuevas necesidades y servicios que se le demanda.

De esta manera, nuestro rol ha evolucionado de ser un contenedor de conocimiento o preservador de objetos a convertirse en un museo participativo, donde la participación y la inclusión de sus visitantes son dos pilares fundamentales con el fin de proporcionar y generar bienestar. Para la consecución de este objetivo se están desarrollando actividades culturales y educativas que involucran al público proporcionándole un papel activo a través de estrategias de fidelización como son los proyectos comunitarios donde es imprescindible la colaboración con otras instituciones locales y también comarcales para que el ciudadano se identifique con la institución y de esta manera obtengamos un museo de todos y para todos.

En este sentido, nos centramos en una estrategia de fidelización activa en el museo, me refiero a la figura del voluntariado cultural.

### **El voluntariado cultural**

La primera estrategia de fidelización que el museo puso en marcha, al considerarla una vía excepcional para involucrar a la comunidad, fue contar con nuestros voluntarios culturales, auténticos embajadores de la institución, que constituyen un valor añadido en sí mismos además, de ser una extraordinaria fuente de *feedback*.

En términos generales, fidelizar a un usuario significa incrementar su nivel de implicación con la institución desde diversos ámbitos. En definitiva, queremos conseguir que el usuario se convierta en un elemento activo de difusión del contenido del museo atrayendo al mayor número de personas posible.

Es por ello, que en enero de 2016, el museo se suma al programa “Voluntarios Culturales para Enseñar

los museos a Niños, Jóvenes y Jubilados”, a través de la Confederación de Aulas de la Tercera Edad (CEATE). Programa que se fundamenta en la necesidad de aprovechar el potencial humano de las personas mayores de 55 años con un adecuado nivel educativo y cultural, un buen estado de salud y bienestar, y que tengan deseos de seguir activos, participativos y ser útiles a la sociedad. Los voluntarios son auténticas “bibliotecas ambulantes” que desean transmitir sus conocimientos y experiencia a los distintos públicos dando una solución a la falta de personal para hacer visitas guiadas por las salas de la exposición permanente.

Estas visitas van dirigidas a todos los públicos y a centros escolares. Pueden ser visitas generales o temáticas, como aquella que permite al visitante conocer la historia del teatro de la mano de las pinturas que atesora el museo o aquellas que se ciñen a un período cronológico concreto.

Para ello, el museo asumió la responsabilidad de formar a nuestros voluntarios durante varios meses para que ellos pudieran desarrollar su actividad de forma adecuada, contribuyendo a su enriquecimiento emocional, intelectual y social.

Actualmente cuenta con varios voluntarios como José Manuel, Dionisio, Chema, Paqui, Luis, Julián y Lola.

### **Reflexiones de un voluntario del Museo del Teatro de Almagro**

#### **Dionisio Muñoz**

Soy profesor jubilado de la ciudad de Almagro. Durante mi vida activa y también ahora, he visitado numerosas veces el Museo del Teatro. Siempre me había gustado: su ubicación (en los Palacios Maestres), su organización y su estructura. Visitarlo era un placer para los sentidos. Sentía que me encontraba en otra ciudad, en otro lugar diferente. Realmente era gratificante para mí, pero me iba un poco desinflado, es decir, me gustaba su distribución, el sitio, el material que allí se exponía, pero no acababa yo de sacarle el jugo, el fondo del mismo. Había piezas que no entendía por qué se exhibían cuando parecían meros



Fig. 2  
Voluntarios Culturales durante una visita guiada.

papeles u objetos con poca vida. Y soy profesor de literatura, con lo que mi conocimiento previo era grande. Había siempre un “pero”.

Pasado el tiempo me enteré de que la directora estaba buscando voluntarios para explicar el contenido museístico a los visitantes que lo solicitaran. La condición que ponía era que fueran jubilados y que tuvieran interés en hacerlo. De inmediato me apunté. Nos juntamos cinco: dos mujeres y tres hombres. La mayoría eran profesores, aunque también había un médico. La directora nos explicó que el objetivo era darle a la institución un aire más cercano y abierto, y destacar lo que allí se exponía. Porque claro, eso era algo que siempre me preguntaba: por qué esos objetos y no otros. Luego me enteré de que lo que se muestra es solo una mínima parte de lo que tiene en depósito, pues dispone de un fondo impresionante que periódicamente se va renovando. Ese dato ya me gustó, pues me dio una pista de la dimensión de nuestro museo, que tiene carácter nacional.

Bueno, la directora nos dio unos abultados apuntes de lo que había en las distintas salas y nos lo estudiamos como buenos colegas. No recuerdo el tiempo que duró ese estudio, pero fue un periodo interesante porque aprendimos todos muchas cosas que no sabíamos, y eso por sí mismo ya es importante. Hicimos nuestras prácticas y un buen día nos lanzamos a abordar nuestra primera visita guiada. Eso sí, nuestro trabajo era voluntario y no remunerado. Además no

le quitábamos el puesto de trabajo a nadie porque esa actividad no la ejercía ningún trabajador.

Así hemos estado unos años, no sé cuántos. Venían grupos escolares, jubilados, grupos de asociaciones culturales de diferentes sitios de España, amigos y todo tipo de gente. No abastecíamos. A veces incluso lo hacíamos por la mañana y por la tarde. Personalmente me encantaba. Recibíamos personas de todo el país y condición y nosotros como buenos profesores, nos adaptábamos a ellos, pues no era lo mismo hablar a niños pequeños o a jóvenes que a jubilados. Pero disfrutábamos. Nos gustaba ver cómo la gente se iba contenta con lo que le decíamos e incluso cómo lo decíamos. Al fin y al cabo, somos expertos profesores.

Hicimos también una visita especial con motivo del Día de la Mujer, en donde destacábamos varias de las que se habían distinguido por su lucha personal y en defensa de sus derechos. La mayoría desconocidas para el público (excepto la actriz María Guerrero).

Mi opinión personal sobre nuestra función es que creo que conseguimos dinamizar y dar un poco de vida a este museo, pues explicábamos el por qué de unos personajes, de unos trajes, de unos figurines, es decir, justificábamos el material que allí se exponía. Y de alguna manera le dábamos vida a todo eso. Respondíamos a mi “pero” de cuando lo visitaba anteriormente. Veíamos que la gente se iba contenta y claro, nosotros también.

Es un lugar muy agradable. Bueno, de entrada el personal es excepcional. Nos tratan y nos han tratado con mucho cariño y eso se nota. Hay buen ambiente. Además la gente que visita el museo es encantadora y nos hacen nuestra actividad muy agradable. Tenemos muchas anécdotas: a mí me sorprendió un día cuando termino de hacer la visita con un grupo y me quedo hablando con unas visitantes de mediana edad, más bien jóvenes. Cuando les pregunto después de charlar sobre varios temas, a qué se dedican y me dicen (eran tres) que eran profesoras de teatro clásico español en una universidad norteamericana, que ellas explican el Teatro Clásico en español a los alumnos americanos que tienen. Yo me quedé sorprendidísimo y pensé para mí si no habría dicho alguna barbaridad ante esas autoridades académicas (eran doctoras).

Y así otras muchas y entrañables experiencias, pero todas positivas. Para mí ha sido muy gratificante el hacer algo que me gusta, que es la enseñanza, y además dar con buena y variada gente, tanto la del museo como la que nos visita.

Personalmente, estoy muy agradecido a la directora por el acierto que ha tenido dando vida a esta institución, y por la oportunidad de conocer este lugar cultural que existe en mi ciudad. Ahora estamos en espera por esta pandemia que nos corroe y nos mata. Espero que pronto vuelva a la normalidad que teníamos anteriormente.

## Una labor emocionante

### Paqui López

Respondiendo a la invitación de la directora, paso a explicar mi experiencia como guía del mismo. Pertenezco a un grupo de voluntariado cultural cuya finalidad es dar a conocer todas las riquezas que encierra nuestro museo. Nada más emocionante que poder transmitir la historia del mismo.

Este grupo de Voluntariado existe gracias al tesón de Beatriz, que logró convencernos para que una vez alcanzada la formación suficiente pudiéramos recibir a los diferentes grupos. Mi agradecimiento no solo a ella, sino a todo el personal, que tan amablemente me ayudaba a recorrer los diferentes rincones del museo.

En estos meses en que padecemos la pesadilla del *COVID-19*, recuerdo los años en que he mostrado con gran ilusión toda la riqueza cultural que atesora nuestro centro. Cada cuadro, cada escultura, cada traje... encierra tanta historia que poder enseñarla a los demás me llenaba de ilusión.

Sería muy largo contar todas las anécdotas vividas con los diferentes grupos llegados desde todos los puntos no solo nacionales sino de otros países. Deseo animar a todos los trabajadores para superar la difícil situación que estamos viviendo. Tendremos que adaptarnos; con el empeño de todos, lo conseguiremos.

Fig. 3  
Voluntarios Culturales durante una visita guiada.



## **Mi experiencia en el Museo**

**José Manuel Calle**

Soy José Manuel y por ahora el último en llegar a este grupo de voluntarios.

Después de una vida profesional como maestro de escuela se me presenta, inesperadamente, una oportunidad para acercarme a un campo nuevo para mí, atractivo en lo cultural y en lo social, que además me va a ayudar a llenar mi tiempo, eso que un jubilado tiene muchas veces de sobra.

Y no lo pensé mucho. Beatriz me informó y me proporcionó el material para conocer el museo, y junto a ella los compañeros y compañeras, que ya tenían más de un año de experiencia, se pusieron a mi disposición para aconsejarme y animarme hasta que me vi preparado para mostrar a un grupo de personas este apasionante recorrido por el teatro español.

Yo tenía solamente un conocimiento básico del arte del teatro, como he dicho, por eso me atraía más esta aventura. Siempre he creído que toda edad es buena para aprender, y ahora lo estoy confirmando. Siento que con mi aportación estoy ayudando tanto a las personas que nos visitan como al museo y a mi realización personal. Y por supuesto, disfruto enormemente cada vez que tengo un grupo familiar o de jubilados o de estudiantes e intento mejorar un poco cada vez.

## **La experiencia de los de ciencias**

**Lola Cabezudo y Chema Lefler**

La impresión general de la mayoría, si no todos los que actúan como guías voluntarios de los museos, es muy gratificante. En gran parte se trata de docentes o personas con una buena formación en el campo de las letras: literatura, historia, arte, antropología... aunque no en exclusiva. Por eso pensamos que le puede interesar al lector la experiencia de voluntarios de otras ramas: química y medicina en nuestro caso.

Así como los primeros han tenido muchas oportunidades de hablar de teatro, de autores, actrices y actores, puestas en escena, estilos literarios... en clases, charlas, tertulias o foros, los de ciencias empezamos por rediseñar nuestro papel de guías. En primer lugar hemos de llenarlo de contenido y hemos de delimitar este contenido, ya que el entusiasmo que nos produce lo nuevo, no debe desbordar el hilo conductor de la visita. Es quizá eso de ir mostrando el hilo conductor, la faceta a la que estamos muy acostumbrados, tanto en la experiencia de la medicina como en la de las reacciones químicas, campos de actividad que se van desentrañando por pasos.

En cualquier caso, el empeño que ponen todos los guías en despertar el interés de los vi-

sitantes y hasta el entusiasmo, puede resultar agrandado cuando las pinturas, los programas, el vestuario, los figurines o los telones son nuevos para el que habla de ellos, el guía de ciencias.

Hay varias maneras de captar la empatía entre el guía y quienes lo escuchan; las preguntas a alguna de las afirmaciones del guía, son una buena señal, y si alguno de los asistentes aporta alguna noticia relacionada con el hecho comentado, es todavía una mejor señal. Queridos jubilados, si tenéis oportunidad de colaborar en esta tarea no dejéis de hacerlo. Es una forma de devolver a la sociedad parte de nuestra cultura.

## **Razones de un voluntario**

**Julián López**

¿Por qué me hice voluntario cultural en el Museo Nacional del Teatro? Supongo que porque vino al pelo, es decir, porque se dieron las circunstancias adecuadas y sin pensármelo mucho. Las decisiones humanas —también las más trascendentales— suelen tomarse así: sin pensarlo mucho. Y luego, claro está, después de tomadas, se pone uno a razonar por qué las ha tomado, no vaya a ser que alguien venga a preguntarlo. En mi caso, las circunstancias inmediatas que propiciaron la decisión fueron dos: que un amigo me lo propuso y que yo estaba recién jubilado, o sea, que tenía tiempo libre. Ambas circunstancias actuaron sobre otras dos condiciones previas que las hicieron fraguar: que me gusta el teatro y que también me gusta Almagro.

Pero si ahora me pongo a razonar la decisión seriamente, encuentro varias razones ciertas y verdaderas, pero que entonces no tuve en cuenta. La principal tiene que ver con el oficio del que he comido durante cuarenta años: he sido maestro. Ser voluntario cultural te permite continuar siéndolo, es decir, continuar poniendo al servicio de la sociedad los conocimientos, habilidades, destrezas y recursos que la experiencia docente te ha proporcionado y que, gracias a Dios, aún conservas y manejas con razonable soltura, y, además, porque quieres, sin coacción ni necesidad perentoria.

Ahora bien, hacerlo voluntaria y libérrimamente no supone hacerlo de manera descuidada, todo lo contrario: cuando uno se compromete, se compromete con seriedad. Y, aunque contingencias de salud han hecho que mi trayectoria de voluntario haya sido algo intermitente, puedo asegurar que le he puesto todo el interés y la aplicación de que he sido capaz. Desde luego, no me arrepiento; es más: estoy deseando empezar de nuevo.



# Conservación material a escena: la indumentaria teatral de Mery Maroto en el MNT

RAQUEL RACIONERO NÚÑEZ

## Resumen

El artículo aborda la puesta en valor, la conservación y la recuperación de un conjunto de prendas singulares pertenecientes a la colección de indumentaria textil de la Compañía Juan Antonio Quintana y de la escenógrafa y figurinista Mery Maroto, depositada en los fondos del Museo Nacional del Teatro, como un claro ejemplo destacado que contextualiza el teatro de la segunda mitad del siglo XX.

**Palabras clave:** Museo Nacional del Teatro, conservación, indumentaria teatral, Mery Maroto.

## 1. Reconocimiento e identificación del vestuario teatral depositado, ante su conservación

El Museo Nacional del Teatro atesora dentro de su colección, piezas

textiles, obras bibliográficas y documentales, que han adquirido una importancia destacada en el mundo del teatro, desarrollando su responsabilidad sobre estos bienes, realizando un reconocimiento y una protección de los mismos. En este contexto nos encontramos con la colección textil de Mery Maroto actualmente depositada en los fondos del MNT. La colección es una muestra destacada de parte del vestuario de la Compañía de Juan Antonio Quintana a través de su trayectoria teatral.

Al abordar el estudio documental sobre las piezas, trasciende la autoría en los diseños, figurines y escenografías relacionados con las prendas creadas por la autora Mery Maroto, en 36 espectáculos a lo largo de 30 años. La autora destaca, a través de

Fig. 1  
Mery Maroto. Chaqueta T01163, de la obra *El avaro* (Detalle)

sus diseños, confeccionados para la realización de escenografías y vestuarios, con el uso de una variada paleta de color, la combinación de tejidos y adornos, la cual manejaba de manera singular sobre el escenario, con un marcado sentido expresivo y estético.

Con las labores de identificación y estudio realizadas sobre las prendas de la Compañía Quintana, se pretendió la búsqueda de la sensibilización y posterior divulgación de unos contenidos desconocidos ante el gran público, que podrían ampliarse, nutriéndose de piezas como figurines, programas de mano, carteles, etc., que ayudarían a la contextualización y la comprensión de la excelente trayectoria de sus creadores.

De esta forma, se pretendió destacar la figura de Mery Maroto como escenógrafa y figurinista, con un reconocido y amplio bagaje desde su ingreso en la Escuela de Artes y Oficios pasando por los sucesivos montajes teatrales posteriores, alabados por la crítica, como ocurrió con la obtención del premio a la mejor escenografía del Festival Nacional del Teatro de Sitges en 2014.

Las prendas creadas por Mery eran para ella un nuevo cuaderno donde dibujar y pintar, a veces con el uso literal de la combinación de las técnicas textiles, con la imprimación directa de pinceladas de pintura, que adquirirían vida en tres dimensiones. El teatro y las artes plásticas van de la mano, representadas por la figura de la Mery creadora. Esto podemos reconocerlo en varias prendas existentes en los fondos, en concreto en dos vestidos conservados en la colección, que seguían un patrón muy similar, casi idéntico y en el que quedaban diferenciadas ambas prendas, al combinar la confección con la aplicación de materia plástica, simulando la presencia de sangre en uno de ellos. En casos concretos como éstos, la identificación y la caracterización de los materiales constituyentes, adquiere un peso importante, para finalmente entender las intenciones de la autora, dentro del campo de acción teatral. Ambas prendas no actuarían de forma seriada, como confecciones sin fin, sino que a

través de la adhesión y uso de materiales plásticos, nos estarían indicando posiblemente una secuencia en la que pudieran ser utilizados dentro de la escena. La correcta clasificación y su estudio serían sin duda, un paso necesario, para, posteriormente, poder no solo realizar una correcta clasificación, sino ampliar su función más allá del almacén, dentro del ámbito de la exhibición y divulgación.

## **2. Metodología de conservación propuesta en la colección de indumentaria de Mery Maroto**

Todas las labores realizadas dentro del departamento de conservación de las colecciones textiles del Museo Nacional del Teatro fueron encaminadas a la estabilización y ralentización de los procesos de pérdida y envejecimiento de los materiales, para la correcta preservación de los fondos. La metodología de actuación para la conservación de esta colección se centró en el cumplimiento de las siguientes fases sucesivas:

### **A. Fase de recepción de la colección textil en el taller**

La colección de la Compañía Quintana, está compuesta por 110 prendas de indumentaria masculina, femenina y complementos, que son la muestra de la evolución artística de la autora. Dentro del inventario de trajes conservados, en la gran mayoría, junto con cada prenda, se conservaban datos esenciales que nos permitieron ahondar en la cronología, en el personaje al que iba vinculado y en quién la portó en el escenario, conociendo en la mayoría de los casos el nombre del actor/actriz que hizo uso de cada prenda. Como prendas de exterior o abrigo encontramos las siguientes tipologías: capas, capelinas y casacas; como prendas superiores vestidos, chaquetas, chalecos, jubones, camisas y blusas; como prendas inferiores, faldas y pantalones; como prendas de interior, combinaciones. Como accesorios encontramos un conjunto de pantis o medias, corpiños, cinturones, y como prendas de cabeza, sombreros. Como prendas de casa se conservan varias batas y un mandil.



Fig. 2  
Mery Maroto. Vista general frontal del vestido T001182, correspondiente a la obra *Las caníbales*.



Fig. 3  
Mery Maroto. Vista general frontal del vestido T001183, correspondiente a la obra *Las caníbales*.



Fig. 4  
Mery Maroto. Detalle del soporte textil de poliéster policromado del vestido T001183, correspondiente a la obra *Las caníbales*.

## B. Fase de documentación e identificación tipológica

En el proceso de identificación de cada prenda se obtuvieron datos básicos, que posteriormente se volcarían en una ficha previa, creada durante la fase del registro; en esta ficha genérica inicial se definieron todos los aspectos técnicos de cada uno de los modelos, recogiendo todos los datos formales, estilísticos cualitativos y cuantitativos. Durante la clasificación descriptiva inicial de cada una de las prendas, se profundizó en la contextualización de estos bienes, teniendo en cuenta la colocación que tuvieran en el cuerpo o bien a través del uso o función, tomando las medidas, tipo de confección, materiales constituyentes, incidiendo en el estudio del sistema constructivo y análisis de ligamentos del soporte textil, etc.

Así, se realizó una descripción morfológica y estilística, describiéndose, entre otros, la forma de la prenda, como el tipo de cuello, manga, etc.; la

técnica utilizada para su confección, como por ejemplo el tipo de ligamento, la existencia de un *rapport*, etc.; o la localización de costuras, orillos, etc., con el fin de aportar la máxima información descriptiva que ayudaría al reconocimiento e identificación de las prendas, tanto por parte de los técnicos encargados de su conservación, como de cualquier persona interesada en la materia.

Cada una de las prendas fue inventariada y catalogada a través del sistema informatizado de documentación y gestión museográfica (DOMUS)<sup>1</sup> derivado del proyecto de Normalización de Museos, emprendido por la Subdirección General de Museos Estatales (SGME). En esta herramienta se volcaron todos los datos obtenidos, tales como las medidas que pueden afectar a la construcción del tejido o a la decoración<sup>2</sup>; los materiales constitutivos<sup>3</sup>; el número de piezas que lo integran o parámetros como el color, que nos permitía, ante su descripción, conocer las degradaciones que pueden estar afectando a la prenda.

## C. Fase de prelimpieza y etiquetado

Desde el proceso de recepción de la colección, se activó el protocolo de preservación, haciendo especial hincapié en la realización y recogida del mayor número de información, tanto técnica como fotográfica<sup>4</sup> incluida dentro del proceso de documentación e identificación. La falta de instalaciones, material o personal técnico para llevar a cabo la implantación de medidas preventivas, no estuvo reñida con la puesta en práctica de un protocolo inicial, centrado especial y prioritariamente en potenciar el campo de la conservación preventiva con medidas tales como la limpieza inicial mecánica de las piezas combinando el uso de brochas y leve aspiración; el etiquetado provisional de todas las prendas o unidades textiles constitutivas de un traje o conjunto; la identificación de todas las prendas de forma unitaria a través de un número de registro, utilizando para ello la técnica de costura invisible, con el uso y añadido de materiales nuevos identificativos de probada estabili-

- 1 Esta aplicación informática se utiliza dentro de la gestión museográfica en el Museo Nacional del Teatro al formar parte de la Red Digital de Museos de España.
- 2 Dato esencial para poder comparar con las medidas obtenidas previamente, ante posibles modificaciones que puedan producirse en volumen por el encogido de fibras ante los cambios en los parámetros ambientales.
- 3 Es importante para la adopción de medidas de conservación, conocer la sensibilidad y el comportamiento de cada uno de los materiales, que pueden variar según sus propiedades, su composición química o su morfología y su interacción.
- 4 Realizándose documentación fotográfica extensa de carácter general y macro fotográfico, para profundizar en la historia material con el uso de iluminación frontal, tangencial, luz transmitida, etc.

dad, tales como la cinta de algodón descrudado, etc. El nuevo etiquetado se realizó respetando cualquier marca o etiqueta de confección que existiera previamente en la prenda, entendiéndose como parte documental anexa a la misma.

La conservación de tales patrones entroncaba con la necesaria preservación de las huellas de su uso, de conservar su significado definitorio y contextualizado, y no tanto de su función, desde su entrada en el museo. Es muy importante insistir en este punto a la hora de mostrar los principios que han regido los trabajos de conservación preventiva realizados. Los trajes de la colección de Mery Maroto presentaban unas características que los convertían en únicos, al ser trajes de confección sencilla, utilizando materiales de baja calidad, pero que sin duda contenían un valor añadido, al servirse de materias textiles muy básicas, a través del uso de algodones, fibras sintéticas, etc., en muchos casos reutilizados y altamente manipulados para cumplir un fin performático. Por lo tanto, la conservación de la identidad de cada una de las prendas, pertenecientes a un conjunto global, articulado y complejo, fue uno de los objetivos perseguidos en el desarrollo de los procesos de conservación llevados a cabo en el taller en esta fase.

#### **D. Fase de estudio sobre el estado de conservación de las prendas**

Dentro de DOMUS existe un módulo de Conservación que permite incluir una valoración del estado de cada pieza, detallando las diversas patologías y deterioros existentes en las mismas. Estos deterioros afectaban además a las cualidades estéticas de las prendas así como a su entidad y resistencia material. Por ello y siempre respetando la presencia de aquellas identificaciones que nos hablasen del uso de las prendas y de su recorrido material, era necesario reconocer, a través de los ojos del técnico experto en la materia de conservación, qué indicativos mostraban la peligrosa acción de los agentes bióticos degradantes, de aquellos restos



propios del uso y del envejecimiento y la oxidación de las fibras, etc.

#### **E. Fase de almacenamiento**

Para la conservación de las piezas de indumentaria se utilizaron materiales barrera, en soportes readaptados o realizados a medida, teniendo en cuenta la importancia de mantener el volumen y la forma por su tridimensionalidad, el peso, etc. El almacenamiento de aquellas prendas más fragilizadas se realizó en horizontal, mientras que el resto de indumentaria se almacenó en vertical, readaptándose para aquellas prendas en las que fue posible, las perchas metálicas o de plástico acolchándolas y cubriéndolas con una malla de algodón descrudado; se utilizaron los mencionados materiales de barrera para la elaboración de aquellos rellenos para evitar deformaciones y reproducir el volumen en función de la silueta; además se fueron reemplazando las fundas que presentaban como sistemas de cierre velcros y cremalleras metálicas, por otras con cierre de cintas de algodón. En el caso de los complementos, se realizó un correcto almacenaje individualizado, con soportes sólidos como, por ejemplo, espumas de polietileno de alta densidad, fáciles de horadar y que se adaptasen a las formas, con rellenos para evitar plie-

Fig. 5  
Mery Maroto. Vista general frontal de la chaqueta T01163, de la obra *El avaro*.



Fig. 6  
Mery Maroto. Detalle del área de alteración  
producida por la acción biológica de la  
chaqueta T01163.

gues, envueltos con capas de protección como son el Tyvek® o Tissu®, etc.

Respecto a los sistemas de almacenamiento, se persiguió que todas las piezas estuvieran catalogadas, identificadas y evaluadas de forma individual, dentro de espacios limpios, bien organizados, ventilados y controlados en cuanto a sus parámetros de humedad relativa, temperatura y contaminantes, etc.

### 3. Caso concreto de estudio

Como un ejemplo de los trabajos realizados en esta colección, destacamos la prenda superior exterior denominada “Chaqueta de Brinda-voine” utilizada por el actor Diego del Pozo en la obra *El Avaro*, de Molière: de manga larga, con cuello redondo, de corte recto, rematado en el perímetro inferior de la prenda con motivos dentados. Las costuras de la prenda se reducían a una en la parte trasera recorriendo la espalda, con la anexión en ambas sisas de las mangas, rectas que llegaban hasta la muñeca. El cierre de la prenda era delantero y abotonado, con botones planos y circulares de resina del mismo color que el soporte. La confección de la prenda fue manual, combinando el uso de un tejido exterior de origen orgánico, al que se le añadía una entretela de origen sintético o artificial a modo de forro.

Para la identificación de las fibras, y poder caracterizar la estructura, morfología y determinar el tipo de ligamento, se utilizaron métodos microscópicos que no precisaban de toma de muestras, con el uso de un microscopio estereoscópico<sup>5</sup>. Tanto la trama como la urdimbre estaban realizadas en lana, con una reducción o densidad de las mismas quedando compensadas y mostrando una mayor tupidez de la prenda, que aportaba mayor estabilidad estructural.

La textura de la prenda mostraba las líneas diagonales en relieve, con diseños en forma de espiga o rombos, debido al uso de lana en el soporte exterior de la prenda, con ligamento de sarga, es decir con un tejido asargado, cruzado o de cadena.

Este tipo de ligamento, da como resultado tejidos resistentes, que pueden tornarse como vulnerables por la naturaleza orgánica de los mismos<sup>6</sup>. Un estudio superficial del soporte, nos reveló, al observar el ancho, los movimientos que se habían realizado en él traduciéndose en el encogimiento o contracción por trama debida al ligamento.

Otro de los materiales presentes en la confección del tejido fue el forro de poliéster, con ligamento de tafetán, o tejido a la plana, compuesto por un hilo para la urdimbre y la trama del mismo grosor; con una estructura que iba alternando la trama por encima y por debajo de la urdimbre. El uso de esta entretela en la prenda, reflejaba ciertas tensiones producidas por la higroscopicidad del tejido exterior de lana. Las deformaciones producidas en la prenda nos mostraban la necesidad del control de los parámetros de humedad relativa y la temperatura. Para ello se propuso el control y el equilibrio dinámico con el medio, acotándose el índice de fluctuaciones, para evitar una degradación acelerada. Por las deficiencias del edificio respecto al aislamiento térmico, y más concretamente del área de cuarentena, tan solo se establecieron sistemas de seguimiento sistematizado de las condiciones a través del uso de termo-higrómetros para realizar este control.

5 El uso de este microscopio estereoscópico nos permite observar la estructura superficial del tejido y analizar el ligamento, a través del uso de distintos aumentos.

6 Mery Maroto confeccionó muchas de sus prendas con materiales de origen orgánico.

El estado de conservación de esta prenda, al igual que ocurría con alguna otra de la colección, presentaba deterioros por ataque biológico, producido por insectos artrópodos<sup>7</sup> que se alimentan por ingestión del soporte textil, al encontrar en ellos un recurso nutricional importante, altamente apetecible por estar cubiertos de suciedad y polvo adherida a la superficie, etc.

El tejido se encontraba fragilizado debido al uso y las malas condiciones del entorno en el que pudo almacenarse, produciéndose por la acción específica observada que afectaba a prendas realizadas en lana, encontrando no solo los efectos de la acción de estos insectos a través de los surcos y pérdidas de fibra, sino también a través la presencia de algunos adultos muertos de la especie entre los textiles.

La acción de los agentes degradantes es una constante observada en nuestra colección y especialmente relacionada con la humedad. La complejidad en el almacenamiento de las prendas en origen nos mostraba un problema, sin duda heredado, con deterioros irreversibles en algunas de estas piezas<sup>8</sup>. Para el control de estas afecciones, se planteó el aislamiento de las prendas afectadas, para posteriormente realizar los tratamientos de desinsectación oportunos y control de plagas. En el caso tomado como ejemplo, encontramos daños producidos por este factor combinado, afectando a sus propiedades físico-químicas, tales como la tenacidad, el alargamiento o la elasticidad y afectando a la tinción de las fibras de lana. Es en este último punto, en lo relacionado a los tintes, donde se observan sangrados de color y movimiento del tinte manchando zonas concretas.

Todas las alteraciones y deterioros presentes en la prenda quedaron recogidas en un informe complementario al módulo de conservación dentro de DOMUS sobre el estado de conservación o diagrama de daños, destacando las afecciones y deterioros presentes en la prenda, con su localización concreta.

La prenda se depositó en un contenedor individual, dentro de un área



específica para aislarlo, embalando el textil de manera que se contuviera el ataque, aunque la medida fuera provisional y revisable en el tiempo.

#### 4. Conclusión

Con el depósito de la colección de Mery Maroto, se añadió a la colección de indumentaria textil existente en el Museo Nacional del Teatro un volumen importante, complejo y extenso de prendas. El estado de conservación de esta colección imponía nuevos retos, debido a su diversidad y complejidad, siendo necesario implantar una serie de medidas relacionadas con la conservación preventiva y conservación curativa, en todas aquellas prendas con presencia de deterioros que pusieran en riesgo su estabilidad material o estética. Además de las fases anteriormente mencionadas, el protocolo de conservación contemplaba otras como las dedicadas a la conservación curativa con una metodología específica de intervención, exposición y posible montaje de cada prenda; mantenimiento continuo, revisión, reposición de materiales de conservación<sup>9</sup>, etc. Por todo lo antes expuesto, la conservación de esta colección se mostró como una labor continua, extensa y necesaria en el tiempo para la pervivencia de estas creaciones teatrales contemporáneas únicas.

Fig. 7  
Mery Maroto. Detalle macrofotográfico del soporte textil alterado, correspondiente a la chaqueta T.01163.

- 7 Ataque producido concretamente por insectos de la familia de las *Tineidae* o polilla de la ropa.
- 8 Es importante remarcar que los deterioros no fueron intencionados, como ocurría con otras prendas, donde parte del diseño de la prenda añadía, la rotura o pérdida de materia.
- 9 Todos los materiales de conservación tienen un carácter más o menos temporal y deben ser revisados, ya que éstos, en contacto con las prendas, al perder sus cualidades o envejecer pueden dañarlas o deteriorarlas.

- **BRANDI, CESARE (1988):** *Teoría de la restauración*. Editorial Alianza, Madrid.
- **CÓDIGO ÉTICO DEL CONSERVADOR-RESTAURADOR.** Confederación Europea de Organizaciones de Conservadores-Restauradores, aprobado por su Asamblea General celebrada en Bruselas el 7 de marzo de 2003.
- **LEY 16/1985, DE 25 DE JUNIO,** del Patrimonio Histórico Español.
- **MAROTO, MERY (1990):** *Escenografía y vestuario*. Cuadernos de iniciación teatral. Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid.

# La alargada sombra de Almagro

IGNACIO GARCÍA | DIRECTOR DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO CLÁSICO DE ALMAGRO

---

A la sombra del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro han ido surgiendo frutos patrimoniales que hoy construyen la realidad histórica de nuestro teatro. Desde hace cuarenta y cuatro años el Festival ha impulsado movimientos, creadores e instituciones que han servido para aumentar el conocimiento, proyección e interés por el Siglo de Oro en español.

No cabe duda que es hija directa del Festival, la Compañía Nacional de Teatro Clásico, desde hace más de treinta años, concebida en Almagro, en las conversaciones entre el entonces director general del INAEM, José Manuel Garrido, y el autor, actor y director de escena, Adolfo Marsillach. A partir de ese momento la CNTC tiene sede fija en Almagro, luego era el espacio idóneo para cumplir el sueño de otro gran hombre de teatro, Andrés Peláez. Y así el Museo Nacional del Teatro encontró su nueva sede en Almagro. Evidentemente nada de todo ello hubiera sido posible sin el hallazgo del Corral de Comedias, sin la generosidad de la ciudad de Almagro, sin la existencia del Festival y sin la voluntaria genialidad de nuestros mejores gestores.

A partir de la recuperación del Museo Nacional del Teatro y del traslado de sus fondos a Almagro se produce una clara sinergia entre el Festival y el Museo. A través de estos, también algo más de treinta años, es inconcebible imaginar el Festival sin la aportación de exposiciones, ideas y proyectos que desde la dirección del Museo han ido sembrando el trabajo y la realización de los distintos Festivales. En cada momento, según las diferentes direcciones, la relación ha sido más estrecha o menos, pero siempre se ha logrado una mirada patrimonial y necesaria al corpus del teatro español.

Nos une esta mirada al Museo y al Festival, y aunque el Museo abarque toda época de creación escénica, es verdad que continuamente se producen y crean propuestas en torno al Siglo de

Oro, con lo cual es inagotable el manantial de recursos y de proyectos que han surgido y surgirán entre las dos instituciones. Mejor dicho, entre las tres, pues es habitual que las exposiciones dedicadas al Siglo de Oro por el Museo ofrezcan siempre la mirada de la CNTC, como paradigma, final y complemento a la labor de tantos y tantos creadores que han hecho realidad unos textos que “parecen dormidos, pero no duermen”.

Esta sinergia institucional fortalece y aumenta el objetivo perseguido de “limpiar, fijar y dar esplendor” a nuestra herencia del Siglo de Oro, con una mirada sobre él, moderna, actual y eterna, observando la visión de lo que fue en la mirada expositiva de los fondos del Museo Nacional del Teatro, aprendiendo en la mirada creativa del presente que nos muestra la Compañía Nacional de Teatro Clásico y volcando todas estas percepciones en la vista futura que aporta cada nueva edición del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. ¡Cuántas grandezas caben a la sombra de un Corral de Comedias!

Para terminar podríamos hacer un recorrido sobre las magníficas exposiciones y publicaciones que a lo largo de estos años se han producido fruto de la relación entre Festival y Museo, pero mejor les traigo un ejemplo de la última edición del Festival donde la exposición comisariada por la actual directora del Museo, Beatriz Patiño Lara y José Manuel Montero García, tenía como fin poner en limpio la mirada del siglo XX y XXI sobre el auto sacramental, y allí como fin coronaba la producción de la CNTC sobre *El gran mercado del mundo* de Calderón de la Barca. Todo ello durante el Festival de Almagro, en plena pandemia del *Covid-19*, donde siguiendo las indicaciones sanitarias oportunas, se ofrecía nuestro patrimonio teatral al público, a aquellos para los que trabajamos de la mano: Compañía, Museo y Festival.



# La aportación de las mujeres en nuestro teatro: Victorina Durán, una artista multidisciplinar

EVA MORENO LAGO

Las mujeres siguen siendo escasas excepciones cuando se acude a la historia del teatro español. En los manuales más importantes, como los del acreditado César Oliva, la aportación femenina se ciñe a la de público (cuando hay que explicar sobre todo la estructura de los corrales de comedia), a la de actriz (para adentrarse en las grandes figuras del XIX y del XX que ocupaban los escenarios madrileños) y, muy vagamente, con suerte, se apunta alguna dramaturga. En los demás sectores del mundo teatral solo predominan las figuras masculinas. Por este motivo, la sociedad española se encuentra carente de referentes femeninos que inviten a pensar que las profesiones escénicas son un espacio equitativo en los sectores técnicos, en la plástica teatral o en la autoría y la dirección.

A menudo, es frecuente observar

que la mayoría del aula en las Escuelas Superiores de Arte Dramático está ocupada por alumnas, ya sea en las carreras de escenografía, de dirección, de dramaturgia y, por supuesto, de interpretación. Cabría pensar, por lo tanto, que nuestro teatro es mayoritariamente femenino. Pero no es así, porque desde el aula hasta el escenario todas ellas pasan por el famoso techo de cristal. Las mujeres han obtenido una alta cualificación para desempeñar todas las profesiones relacionadas con las artes escénicas y suelen tener los expedientes académicos más altos. Sin embargo, el reconocimiento profesional en los premios y festivales de teatro todavía está reservado a los varones. Los datos muestran un evidente destierro en los premios Max, en los premios Lorca y en festivales de prestigio nacional, de manera que podemos decir

Fig. 1  
Victorina Durán en Argentina en los años 40



Fig.2.  
Irene López Heredia en *Una noche en Venecia*, con vestuario y escenografía de Victorina Durán

que estos siguen siendo todavía un espacio de socialización masculina.

Un dato muy interesante es el que proporcionan los Premios del Teatro Andalúz puesto que sirve como botón de muestra para apreciar la falta de reconocimiento y prestigio que se otorga a las mujeres. Al elaborar una tabla con las Nominaciones de los Premios del Teatro Andalúz, vigentes desde el 2013 (ahora denominado Premios Lorca) y organizado por ARE-SAN (Asociación de las Artes Escénicas de Andalucía), se puede valorar con mayor exactitud la ocupación real de cada género dentro de las profesiones. Las disciplinas que aparecen premiadas son: autor teatral, adaptación, composición musical, coreografía, director de escena, escenógrafo, figurinista, iluminación, bailarines,

actor/actriz protagonista y de reparto. Con la excepción de estas tres últimas categorías, que se otorgan claramente diferenciadas por género, todas las demás están muy masculinizadas, con una presencia entre el 72% y el 100% de hombres. Solo la coreografía y el figurinismo presentan unas cifras más equitativas y, en algunas ocasiones, hay más presencia de mujeres<sup>1</sup>. Unos datos muy similares son los que ofrece El Proyecto Vaca (Asociación de Creadoras Escénicas) en su estudio de los Premios Max o, incluso, Clásicas y Modernas<sup>2</sup>.

Para todas aquellas personas que hemos vivido en las aulas, hemos pasado por los escenarios y, posteriormente, vemos los diferentes galardones de este sector artístico, se nos viene a la mente una inevitable pregunta ¿dónde están las mujeres? ¿acaso un ciclón desaforado ha eliminado a todas esas futuras profesionales? No puedo evitar reconocer que como profesional de las artes escénicas este tema me preocupa bastante. Quizás por eso decidí dedicarme a la investigación y rescatar a esas artistas que habían dedicado su vida al teatro y de las cuales nada sabíamos.

Actualmente, se mantiene la fuerte carga cultural de género que ha condicionado los aspectos sociales a lo largo de la historia, y que ha llevado a la escasa o casi nula presencia de la mujer en el ámbito público. Como consecuencia de la invisibilización de su trabajo en la sociedad y en la historia, no se ha logrado alcanzar la repercusión mediática de la que goza el género masculino, desabasteciendo a niños, jóvenes y estudiantes de referentes femeninos. Además, la realidad de las mujeres en estos festivales todavía es explicada bajo una mirada androcéntrica que asegura y protege los valores dominantes, y que fomenta los prejuicios sexistas, haciendo permanecer un halo de superioridad masculina, dado que los hombres son los únicos visibles en las profesiones de más prestigio social (autoría, dirección, escenografía) y las mujeres se ven representadas solo en la danza y en el vestuario.

Nos planteamos la dificultad que supone para las profesionales y para

1 Estadística realizada por la autora de este estudio con los nombres de los nominados que aparecen públicamente en la página de la Asociación de las Artes Escénicas de Andalucía.

2 El último estudio presentado por esta asociación fue el 23 de septiembre de 2020 en una actividad que se celebró en modalidad *online* bajo el título: "Presentación del estudio ¿Dónde están las mujeres en las artes escénicas?".

las estudiantes de arte dramático acercarse a la práctica escénica como forma de ganarse la vida, si desde el sistema de estructura social no se considera la incursión del género como un valor importante. Los docentes, investigadores e instituciones encargadas de difundir la historia del teatro no somos los que hemos de planificar y ejecutar el cambio social en lo que se refiere a las artes escénicas, pero sí tenemos un papel muy importante: el de facilitar y promocionar el conocimiento objetivo, ofreciendo modelos referentes y reales, ejemplificando la capacidad de lucha y supervivencia de otras mujeres en el mismo sector, fomentando el espíritu crítico y la interpretación más rigurosa de los acontecimientos que regularmente ocupan los festivales y premios. Para ahondar, precisamente, en este espíritu crítico debemos cuestionar los modelos que se ponen a disposición como inspiración de futuras carreras escénicas.

Se necesitan estas actrices, productoras, empresarias, escenógrafas y técnicas en el currículum de las diferentes asignaturas que se imparten en Arte Dramático para atraer a las mujeres a la práctica, porque carecen de modelos de referencia de su sexo. Para ello, es imprescindible que las investigaciones que se hagan en este ámbito se realicen con una nueva mirada, revisando el verdadero trabajo realizado por ellas. Es también necesaria la implicación de los docentes y de los responsables de elaborar los currículos de las asignaturas, para que muestren mujeres que triunfan en todas las disciplinas teatrales, que transmitan la imagen y el mensaje de que las artes escénicas también les pertenecen, que no es solo un mundo de hombres.

Este pequeño escrito tiene como objetivo reflexionar sobre esta ausencia en el imaginario social, que no en la realidad histórica, de manera que las niñas, adolescentes y estudiantes de Arte Dramático en todas sus disciplinas cubran la carencia de modelos referentes a los cuales imitar. Para ello servirá de modelo la figura poliédrica de Victorina Durán, invitando a todas y todos los estudiosos de las ar-

tes escénicas a arrojar luz sobre más nombres. Si bien las investigaciones sobre la participación de la mujer en las artes escénicas en general sí tienen en cuenta a las actrices y a algunas dramaturgas, son pocos los estudios propiamente dedicados al resto de disciplinas, sobre todo las de más prestigio (directoras, empresarias, productoras, escenógrafas...). En los pocos estudios existentes se confirma su infrarrepresentación, desabasteciendo a jóvenes y estudiantes de dichos modelos en los cuales fijarse.

### **Referentes femeninos, una cuestión de ética**

Hablamos de que esta tarea es una cuestión de ética porque perder la conciencia de nuestro pasado, es perder la conciencia de nosotras mismas, por tanto, si la historia de las profesiones escénicas se construye como una historia sin mujeres, éstas tienen una imposibilidad de reconocerse como grupo y quedan excluidas como creadoras escénicas. Así, el primer paso, es darles este reconocimiento histórico dentro de las profesiones artísticas escénicas, ya que este colectivo siempre ha sido reconocido en el teatro como lectoras, espectadoras, público y también como actrices, pero no en las demás profesiones.

Aunque siga habiendo notables desigualdades, la situación de la mujer que se dedica a estas profesiones, ha cambiado considerablemente. Hasta no hace mucho, aquellas que se dedicaban al oficio de actriz estaban destinadas a ser repudiadas y rechazadas socialmente porque se apartaban del prototipo de mujer ideal. Por este motivo, tardan en incorporarse a esta profesión, ya que continuamente han encontrado impedimentos legales, como atestigua un documento de 1587 donde se exige la incorporación de la mujer como actriz a la escena, siendo la primera vez en España “que unas actrices toman la palabra, como profesionales y en primera persona, para reivindicar su derecho a permanecer en los escenarios solicitando el levantamiento de la prohibición impuesta en 1586. [...] las principales razones esgrimidas en su contra eran de orden moral”<sup>3</sup>.

3 Ferrer Valls, Teresa (2002). “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro” en Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega (eds.), *Calderón entre veras y burlas. Actas de la II y III Jornadas de Teatro Clásico de Universidad de La Rioja* (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000), Logroño, Universidad de La Rioja, pág. 143.



Fig.3.  
Escenografía de Victorina Durán para  
*Una noche en Venecia*

No hace falta remitirnos a esta fecha tan lejana a nosotros para explicar que, tradicionalmente, la moral dominante ha considerado el teatro como un espacio obsceno, de personas indecorosas, bellacas, maleantes y, en definitiva, de poca categoría social. Esto explica que el peso de la religión en España, y la imposición a la mujer de una conducta restringida al espacio privado, descalificara a todas aquellas que querían dedicar sus vidas a cualquier disciplina escénica, siendo estereotipos negativos por su vida alegre e inestable. El padre Juan de Mariana escribirá en el siglo XVII:

“Las mujeres que andan con los representantes teatrales y los acompañan son ordinariamente deshonestas y se venden por dinero, porque, ¿cómo es posible, estando rodeadas de tantos hombres lujuriosos y ociosos de día y de noche, vivir honestamente?”<sup>4</sup>

La incorporación de la mujer a la escena, debió ser anterior a 1587 y tuvo que producirse de forma graduada y mucho más lenta que en el

caso de sus compañeros varones, puesto que éstas recibían continuas prohibiciones que les imposibilitaban la aparición en los teatros públicos<sup>5</sup>. Desde los siglos XVI-XVII, ya podemos encontrar, dentro de la historia del teatro español, mujeres que han desempeñado diferentes trabajos dentro de las profesiones teatrales y cuyos nombres han perdurado hasta hoy. Dramaturgas como Sor Juana Inés de la Cruz o Sor Marcela de San Félix, y otras autoras que escribían teatro desde la sociedad civil, encontraban imposible ver representadas sus obras, y obtener algún reconocimiento. Otras que, en los siglos XIX y XX, vieron representadas sus obras con la condición de renunciar a sus propios nombres, y, por lo tanto, a su condición femenina, ya que, o bien lo hacían bajo pseudónimos masculinos, o, firmaban con el nombre de sus maridos o hermanos, como el caso de María de la O Lejárraga<sup>6</sup>.

Indiscutiblemente, la participación femenina en las artes escénicas

4 Hesse, José (1965). *Vida teatral en el siglo de oro*. Madrid, Taurus, pág. 142.

5 Véase en la obra citada de Ferrer Valls.

6 Esta mujer pasa su vida escribiendo obras que firma su marido, cuando éste muere publica una autobiografía titulada *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración* donde explica detalladamente el trabajo que ella realizó en la renovación teatral de principios de siglo XX.

transcurre en paralelo a la presencia progresiva de la mujer en el espacio público. La exclusión de la población femenina en la práctica escénica es una consecuencia directa de la discriminación social que ha sufrido a lo largo de la historia, surgida a partir de la división del trabajo y de la diferenciación de los roles de género.

No es hasta finales del siglo XIX que el concepto de las profesiones escénicas comienza a modificarse, creándose un trabajo cooperativo donde cada profesión tiene establecida su función y, por lo tanto, la responsabilidad ante el fracaso o el éxito del mismo en la obra. La dirección, la dramaturgia, la producción, el diseño de vestuario, la composición musical, el diseño de escenografía, el diseño de iluminación y la interpretación son trabajos que se pueden juzgar por separado y en conjunto a la misma vez, apreciando y valorando el mérito de cada profesional. Cada uno va adquiriendo un reconocimiento y una fama por su labor que le ayudará a conseguir otros contratos, con unas compañías de más importancia o de menos.

Cuando se realiza una revisión histórica de nuestro teatro, es justo con la nueva concepción teatral que va evolucionando en este periodo y con la expansión económica de los años 20 y 30 del siglo XX donde aparecen una gran cantidad de nombres femeninos en nuestra escena. En estas décadas se incorpora en el imaginario colectivo una redefinición de la feminidad gracias a la aparición de un nuevo modelo de mujer: moderna, culta e instruida. En este nuevo horizonte que se abre para las mujeres, se encuentra, entre otras muchas más, la figura central de este estudio.

### **Victorina Durán, una mujer de teatro**

Presento a esta artista con las palabras de alguien que la conoció, vivió de cerca sus proyectos y su vida profesional e íntima. Así la describió Osvaldo Svanascini cuando nuestra protagonista se disponía a impartir una conferencia titulada *La fantasía del mar*, en 1954:

“Para los que somos sus amigos, las interpretaciones siempre diferen-

tes y sorprendidas de Victorina Durán, sus trabajos ya como escenógrafa, pintora o creadora, sus palabras de encanto o su simpática figura, nos acercan a una manera distinta de ver la vida. Para todos aquellos que no la conocen tanto como nosotros, diré solamente que Victorina es un poco de todo aquello que hubiéramos querido ser en nuestra vida: capacidad para la invención, nobleza frente a las cosas que forman los distintos enigmas del arte y, principalmente, una fabulosa entidad de sorpresas”.

Victorina Durán Cebrián (12 de noviembre de 1899 – 10 de diciembre de 1993) es una de las mujeres que vivió en torno a la Generación del 27, una intelectual, rebelde y transgresora que trabajó a favor de la renovación teatral en España. Fue pintora, escenógrafa, diseñadora de vestuario teatral, catedrática de indumentaria, periodista, directora teatral, productora, música, incluso, dramaturga.

El apego de Durán al teatro le viene desde su nacimiento, “Creo que aprendí a andar en la ‘redondilla’ del Teatro Real”, explica en una de sus tres autobiografías. Su familia estaba muy relacionada con el Teatro Real ya que su padre poseía el abono número 1, José Durán Lerchundi, y su madre, Genoveva Cebrián Fernández (además de su tía Leonor, su abuela Encarnación y su bisabuela), era bailarina de puntas en dicho teatro. Desde entonces, presenciaba los ensayos y los espectáculos operísticos casi a diario. En casa, se recreaba con los vestuarios y con los atrezos de sus familiares que guardaban en la buhardilla. El teatro se convirtió en un elemento inseparable de su vida.

Con nueve años ingresó en el Conservatorio Superior de Música y Declamación para estudiar piano, a la misma vez que comenzaba a recibir clases de pintura. Desde su infancia quiso dedicarse al mundo del teatro, pero se topó con un gran impedimento que le hizo desviarse a otra disciplina: “Yo quería ser actriz, era mi obsesión [...] Cuando terminé en el Conservatorio, la familia, la de mi padre, por supuesto, decidió que aquello del teatro no era ni católico, ni bien visto; me resigné, no me explico por

qué, y me dediqué por entero al dibujo y la pintura”. Algo similar le ocurrió a su coetánea, Isabel Oyarzábal, quien no se atrevió a exponer su vocación de actriz a su padre. Proveniente de una familia burguesa el rechazo era descontado. Tras su fallecimiento le comentó su deseo a su madre que aceptó y defendió su decisión, frente a las oposiciones del resto de familiares. También los diferentes sacerdotes de Madrid dictaminaron que “trabajar en el teatro no es pecaminoso sino peligroso”. Ante todas estas respuestas y reacciones de las personas de su entorno, Isabel afirma que “lejos de achicar mis deseos de lanzarme a la escena, los aumentaron. ¡Resultaba casi heroico ir contra todos por amor al arte!”<sup>7</sup>.

En 1917 entró en la Escuela de Bellas Artes, compartiendo aulas con Rosa Chacel y Matilde Calvo Rodero, con quienes mantendrá una amistad de por vida. Además, tuvo por compañeros a Salvador Dalí, Gregorio Prieto, Maruja Mallo y Timoteo Pérez Rubio, entre otros y a profesores como Valle-Inclán o Romero de Torres. El ambiente social y cultural que la rodeaba la llevó a alinearse con los pensamientos vanguardistas: “Al terminar mis estudios en la Escuela de Bellas Artes empecé a frecuentar tertulias y, sobre todo, el saloncillo del Teatro Español”. Comenzó a viajar a París asiduamente desde 1920, y en 1925 participó en la Exposición Internacional de París ganando dos medallas. En 1926, se implicó en la apertura del Lyceum Club, donde realizó varias exposiciones de sus cuadros, sus batiks y sus figurines para el teatro.

El primer acercamiento al mundo laboral marca una negociación entre sus deseos de emancipación y las tareas permitidas o destinadas socialmente a ella como mujer. Victorina Durán, aunque había llegado a estudiar y a realizar una profesión de su agrado, aún no se había concienciado en desarrollarse profesionalmente en su vocación y se dejó “guiar” por las oportunidades que la vida le estaba ofreciendo. Es decir, se dedicó a las artes decorativas y no a la pintura, impulsada por la misoginia de su pro-

fesor Rafael Domenech que consideraba que la mujer no tenía capacidad para dedicarse a las “artes mayores”, relegándola a un lugar de segundo grado. Las Artes Decorativas suponían la prolongación de la decoración del hogar y, por lo tanto, se aceptaba como una labor femenina. Posteriormente, su familia la incitó a estudiar la carrera de maestra.

Había aceptado todas las propuestas impuestas por familiares y profesores que coincidían con los trabajos que la sociedad había estipulado como “correctos” para la mujer, y que Gregorio Marañón clasificaba como una prolongación de las cualidades maternas. Pero en el verano de 1921, al entrar en contacto con Margarita de Lyhory, Baronesa de Alcahali, cambió el rumbo de su vida. Margarita predicaba un fuerte feminismo y aseguraba que la mujer no debía ser instrumento más que de sí misma, debía buscar su placer y no el del hombre, además de buscar su realización en la vida activa. Los intensos meses que vivió cerca de Margarita le sirvieron para recapacitar sobre lo que ella quería y abandonó los estudios de maestra. La Baronesa de Alcahali fue imprescindible en su vida, pues gracias a ella cambió su forma de pensar y decidió que, a partir de entonces haría lo que a ella le hiciese feliz, tal y como nos narra en sus memorias: “Aquello se acabó. Mi vida había cambiado. Me juré no pisar más una Escuela Normal. El mundo era otro. [...] Esta mujer extraordinaria cambió el rumbo de mi vida”.

La búsqueda de sus verdaderas inquietudes y ambiciones fue un proceso largo y progresivo y común a otras artistas, como Delhy Tejero, que en su diario expresa también esta constante lucha: “Cuándo tendré el valor, la voluntad o lo que sea de obrar según mi manera de ser, de estar. Porque no hay, creo yo, nadie que esté como yo, haciendo todo en completo desacuerdo conmigo misma”<sup>8</sup>. La vida profesional de Victorina da un giro definitivo en 1927. Ese “no convencimiento” por la pintura que la autora declaró en sus memorias, hizo que esperara a la muerte de su padre para orientar,

7 Oyarzábal de Palencia, Isabel (2010), *He de tener libertad*, trad. y ed. Nuria Capdevila-Argüelles. Madrid: Horas y horas, pág. 101.

8 Tejero, Delhy (2004), *Los cuadernines: diarios (1936-1968)*. Zamora: Diputación de Zamora, pág. 89.

definitivamente, su vocación artística hacia el teatro. Tanto es así, que lo siguió recordando en 1979, cuando en una entrevista le preguntaron el motivo que la llevó a pintar, ella respondió:

“Mi afición fue siempre el teatro. He hecho escenografía para Margarita Xirgu. Soy una enamorada, apasionada, de la plástica teatral. Me hubiese gustado ser actriz, no me dejaron serlo. Ingresé en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, cursé todos los estudios y al terminar, derivé al teatro... obtuve la cátedra de indumentaria del Conservatorio de Madrid<sup>9</sup>”.

Por lo tanto, tras la muerte de su padre, decidió dedicarse a las artes escénicas y optar por la Cátedra de Indumentaria del Conservatorio que estaba vacante por el fallecimiento de Juan Comba. Muerto su padre, ya nadie se oponía a que trabajase en este ambiente. Con la obtención de la cátedra en 1929, se especializó en el diseño de vestuario. Fue la primera mujer catedrática de Indumentaria del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Para este puesto desarrolló un programa para el que redactó y elaboró un manual de historia de la indumentaria, probablemente el más ambicioso escrito en este periodo. Dividido en 33 capítulos, con más de 600 páginas, abarca desde la prehistoria hasta el siglo XIX con ilustraciones realizadas por la propia autora<sup>10</sup>. Durán defendió la formación de la historia del traje como un conocimiento y competencia necesaria para un figurinista profesional. Ella no basó su docencia en la descripción del vestuario, sino que se adentró en temas más imprescindibles para enfrentarse a un diseño. Una de las ideas en las que más incide es que cada época, cada país, cada escuela, incluso cada individuo tiene su espíritu de las formas. Por lo tanto, es fundamental conocerlo para poder recrear su mundo plástico a partir de sus reglas de composición evitando siempre la reconstrucción arqueológica del atuendo.

A partir de 1930, su dedicación a la plástica escénica como figurinista y escenógrafa fue plena. Comenzó a trabajar con Irene López Heredia, Lola



Membrives y, sobre todo, con Margarita Xirgu y Rivas Cherif. Desde 1931 realizó vestuarios y escenografías para esta última compañía que se implantó en el Teatro Español durante varias temporadas. Colaboró con escenógrafos como Sigfredo Burman o Manuel Fontanals desarrollando un trabajo cooperativo y armónico que quedó recogido en algunas reseñas periodísticas. Participó también en la fundación del Teatro Escuela de Arte, T.E.A., donde ella era la encargada de los decorados, los figurines y de impartir a los futuros profesionales todos los conceptos vanguardistas que ella aplicaba a la plástica escénica. De esta forma, no solo fue partícipe de esta renovación teatral sino que, además, ayudó a su difusión y su perpetuación a través de su docencia, de sus escritos periodísticos y de

Fig. 4.  
Victorina Durán con Susana de Aquino e Irene López Heredia en 1956

9 Olmedo de Cerda, María F. (14 de enero de 1979), “Hablan los pintores: Victorina Durán”, *Valencia-fruits*, p. 17.

10 El único ejemplar de este manual inédito titulado *Historia de la Indumentaria* se conserva en el archivo del Museo Nacional del Teatro de Almagro.



Fig. 5  
Victorina Durán llegando a Buenos Aires  
para una de sus exposiciones en 1975

diferentes conferencias en teatros y museos.

Se exilió tras el estallido de la Guerra Civil. A partir del 2 de septiembre de 1937, Durán comenzó una nueva vida en Argentina, donde se encargaba de todo lo relativo al vestuario del teatro de Margarita Xirgu, El Odeón. Pudo viajar legalmente, junto a María del Carmen Vernacci y sus cuatro hijos (la viuda e hijos de su sobrino) con un contrato expedido por Xirgu para realizar la ambientación de la primera película basada en una obra de Lorca: *Bodas de Sangre*, estrenada en noviembre de 1938. Al poco tiempo, también diseñó el vestuario de algunas obras que estrenó Irene López Heredia y de otras compañías nacionales. En el Teatro Cervantes, además de trabajar como figurinis-

ta para su director, López Naguil, dio diferentes conferencias sobre indumentaria. Pero donde más tiempo estuvo trabajando fue en el Teatro Colón de Buenos Aires, en el que ocupó diferentes cargos durante sus catorce años de contrato. Esta posición la hizo estar en contacto con lo mejor que se hacía a nivel internacional de danza, teatro y ópera. En la década de los 50 conoció a Susana de Aquino y decidió fundar una compañía de teatro independiente a la que denominaron "La Cuarta Carabela". Durante 15 años se encargó de las labores de producción y dirección artística de todos los espectáculos que nacieron de este proyecto. No solo se ciñeron al teatro sino que se adentraron en la producción de cortometrajes experimentales, fotopoemas, actividades culturales televisivas y programas de radio.

En este período acaba su autobiografía titulada *Sucedió*, que está incompleta, pero se sabe por sus familiares, por la prensa y, por sus agendas personales, que en 1963 vuelve a España para quedarse definitivamente. Realizó una gira por toda la península con el proyecto más ambicioso de la Cuarta Carabela: *Teatro de Indias*. Posteriormente, vuelve a trabajar en la sastrería del Teatro Español y, también, en diversos espectáculos con Nati Mistral. En los 70 se dedica exclusivamente a la pintura y a sus exposiciones. En España siguió con una vida muy activa. Viajaba anualmente a Buenos Aires y pasaba grandes temporadas en Peñíscola, lugar que se convirtió en su segunda residencia hasta que cayó enferma por la edad y murió en diciembre de 1993, llegando a vivir casi un siglo.

La aportación de Victorina Durán tanto al escenario español como al bonaerense fue mucho mayor, pero no hay testimonios de su participación en otras obras de teatro, danza, ópera o cine. Se conservan muchos bocetos de vestuario que corresponden a representaciones del género frívolo que no se pueden datar (aunque se sabe que son anteriores a la Guerra Civil) ni rastrear. Por lo general, la crítica no contribuye a visibilizar su trabajo puesto que no se menciona

en la mayoría de las reseñas periodísticas. Se unen varias circunstancias: la primera es que el figurinismo es una disciplina nueva y no hay tradición de comentar esta tarea en las reseñas. La segunda es que la crítica teatral de la época (unánimemente masculina) se centra en describir la belleza de las actrices pasando desapercibida las dotes interpretativas y/o empresariales, la capacidad profesional y, por supuesto, la posibilidad de que la mujer ocupe otros puestos de prestigio como la dirección, la dramaturgia, la escenografía y el vestuario. Las mujeres son invisibles en las secciones dedicadas al teatro fuera del papel de actriz y si aparecen ocupan un espacio minoritario. No obstante, las pocas veces que se alude a Durán es para alabar su labor en la plástica escénica del espectáculo.

En otras ocasiones, como es el caso del espectáculo *Madam Capet* (estrenado en Buenos Aires en 1938) la crítica atribuye su trabajo a otros artistas. Afortunadamente, en este caso, la familia Xirgu conservó alguno de los bocetos firmados por Durán y su nombre se reseña en el programa de mano. Otras veces, ni siquiera aparece en los programas ninguna alusión al vestuario, ni tampoco en los créditos finales o ficha técnica de los montajes cinematográficos. Profundizando en este ejemplo, se sabe que trabajó para una productora argentina durante los años 40, porque se conserva un recorte donde se le realiza una entrevista, pero al acceder a los fondos del archivo del Museo del Cine de Buenos Aires no hay referencias sobre el diseño y realización de la indumentaria. Por este motivo, la reconstrucción de su contribución a la escena española y argentina no puede ser detallada minuciosamente.

### Una escritura inexplorada

Durán presenta diversas manifestaciones artísticas que aún están inéditas y olvidadas y otras que se han recuperado muy recientemente. Ella es una autora y pensadora en un mundo que niega la calidad de su producción intelectual y que, por lo tan-

to, impide su difusión y la veda como creadora, arrojándola constantemente a las sombras. Pese a los diversos obstáculos que atravesó muestra una gran resistencia a la que responde con una producción artística inagotable. Su faceta como escritora es, quizás, la más desconocida. No solo escribió más de doscientos artículos entre periódicos españoles (*La Voz*, *La Nación* o *Crónicas*) y argentinos (*La Nación*, *El Sol*, *Saber Vivir*, etc.) sino que han aparecido diversos inéditos tanto de escritura creativa, como es el teatro, la poesía y la autobiografía, como de ensayos relacionados con las artes escénicas.

Victorina Durán, como tantas otras escritoras, luchó para que sus criaturas vieran la luz. Se conservan cartas en las que intenta publicar su libro *El Rastro*<sup>11</sup>, diversos resguardos del depósito intelectual de Buenos Aires de algunas de sus piezas teatrales e, incluso, una autorización para la traducción al inglés de su obra *Así es*<sup>12</sup>. Ella cuidó y mimó sus producciones literarias, las leyó a sus amigas en sus frecuentes tertulias privadas, repartió algunas copias, hizo varias ediciones que pasaba a limpio con su máquina de escribir y, también, continuas revisiones de sus manuscritos, como muestran los tachones con diferentes tintas. Sin embargo, estas obras permanecieron en armarios y luego entre las cajas de los documentos donados por sus familiares al Museo Nacional del Teatro de Almagro. Sus intentos fallidos de publicación la convirtieron, en palabras de Nuria Capdevila<sup>13</sup>, en una autora incierta, muda, silenciada. Tanto las obras de teatro como su poesía tratan temáticas que nos han hecho creer que eran inexistentes en la literatura y revelan un universo femenino complejo, lleno de encrucijadas. Las protagonistas de su dramaturgia son mujeres incomprendidas por tomar caminos diferentes, considerados pecaminosos e inmorales: madres solteras, lesbianas, víctimas de violencia sexual, burguesas que se oponen a matrimonios concertados desde la infancia y mujeres cultas asediadas por una sociedad patriarcal que las limita.

11 Carta de Victorina Durán al Sr. Vizcaíno, enviándole dos capítulos representativos del libro, MNT (Signatura 5943-Doc).

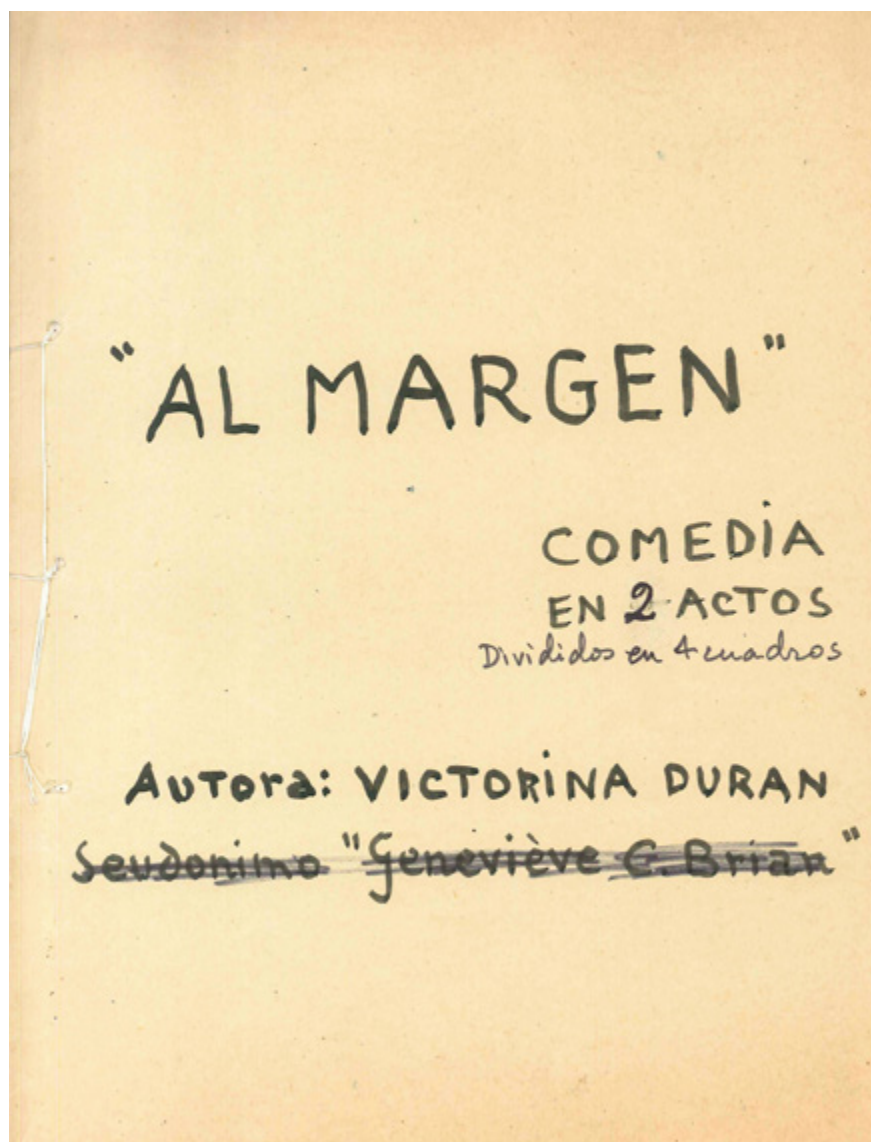


Fig.6.  
Portada de una de las versiones de su obra de teatro *Al Margen*

La antología teatral de Durán ha aparecido, por primera vez, en un libro titulado *A teatro descubierto* en la editorial Torremozas. Recoge las siete obras de teatro conocidas hasta el momento de esta autora, un número que puede no ser definitivo y que, probablemente, se amplíe al priorizar su figura en las futuras investigaciones. En sus textos dramáticos se aprecian dos periodos. El primero, desde 1937 a 1943 aproximadamente, abarca tres títulos: *Al Margen*, considerada la primera obra de teatro escrita por una mujer de temática lésbica, *Era solo mío*, cuya autoría comparte con la escritora argentina Salvadora Medina Onrubia y, por último, *iRaptada!* (que seguramente escribió entre los años 1939 y 1943) y evidencia el abuso sexual de menores. Esta primera fase

muestra un teatro inspirado en hechos reales y presenta personajes femeninos con experiencias fuertes y/o traumáticas. El segundo periodo comprende las otras cuatro obras (1943-1965): *Una novela rosa*, *Una aventura extraordinaria*, *0013 Detective madrileña* y *La pitonisa* que presentan un estilo cómico con el que critica a una sociedad conservadora y encasillada en unos valores morales caducos.

Se trata de un teatro valiente, sin reservas de ninguna clase y que supo mostrar las verdades más ocultas de una sociedad con la que no se identificaba. Además, con la construcción de sus personajes, tan diferentes a los que aparecen en la mayoría de las obras literarias de su mismo periodo, quiso evidenciar que los modelos femeninos no solo estaban idealizados, sino que eran inalcanzables y, por lo tanto, irreales. Por eso, sus protagonistas presentan identidades rebeldes consideradas alternativas o periféricas, que dan voz a la otredad. Victorina Durán es creadora de personalísimos y poderosos textos dramáticos con una postura de denuncia y crítica contra el dominio masculino y la cultura patriarcal. Asimismo, evidencia el empoderamiento femenino y la sororidad. El elevado precio que pagó esta dramaturga por escribir obras transgresoras fue ver inéditos y olvidados sus textos. Su publicación pretende abrir un nuevo campo de investigación: el estudio y la incorporación de la heterogénea producción de Durán a la dramaturgia femenina de la Edad de Plata.

Su producción poética sigue actualmente inédita. Sin embargo, los poemas hallados hasta ahora sumarían un total de treinta y seis (sin contar unas hojas sueltas manuscritas a modo de prosa poética y aforismos). La forma en la que se han recopilado estos manuscritos, dispersos entre sus cuadernos de apuntes y documentación, justifica la imposibilidad de datarlos con exactitud. Sin embargo, se puede hacer una clasificación guiada por la manera en la que se han ido encontrando entre las pertenencias de la escritora, la similitud de estilos, formatos y tipografía:

12 Documentos sin catalogar del archivo del MNT.

13 Capdevila-Argüelles, Nuria (2009). *Autoras inciertas. Voces olvidadas de nuestro feminismo*. Madrid: Horas y horas.

1. Prosa poética y aforismos manuscritos
2. Primeros versos manuscritos (once)
3. Primeros versos mecanoscritos (trece)
4. Poesía del exilio (cinco)
5. Poesía de la transición democrática (siete)

El vector genérico de estos versos es la temática, cuyo universo común será el amor, a excepción de los escritos durante la transición democrática y de dos de los poemas mecanografiados (veintisiete de los treinta y seis comparten un contenido amoroso). Desde las primeras reflexiones manuscritas, se perciben sujetos disidentes como protagonistas de los sentimientos que irán manifestándose en los textos. Se trata de una de las pocas voces lésbicas en la poesía española anterior a la Guerra Civil<sup>14</sup>.

La lectura de estos poemas de temática lésbica permite conocer y entender la experiencia homosexual entre mujeres a principios de siglo y durante el exilio. La recuperación de estos versos inéditos pone en evidencia que la escasez artística que siempre se atribuye a las lesbianas es un tópico. ¿Cuántas poesías, novelas, obras de teatro, autobiografías, notas y reflexiones permanecerán todavía encerradas en cajones o armarios? La literatura es un material muy valioso para descubrir una realidad que ha estado silenciada y que ha obligado a las escritoras lesbianas a la orfandad simbólica dentro de la cultura.

La producción literaria y la labor de esta artista no ha recibido la atención que merece, cayendo en el más incomprendido olvido. Al reconocer y analizar de manera exhaustiva las diferentes fases de su producción, sus procesos creativos y el impacto que produjo su obra, se incorpora a Victorina Durán a la lista de diseñadores teatrales que apostaron por la renovación teatral de España y Argentina. Es legítimo hablar de la creación de un corpus teórico sobre nuevos conceptos de vestuario teatral no existente en España antes de los ensayos de Durán. El resto de compañeros

que compartían las influencias vanguardistas no teorizaron ni difundieron sus conceptos. Ella, sin embargo, vio necesario educar al público y a los futuros profesionales, incluyendo a actrices y actores, sobre esta nueva forma de concebir la plástica y la estética escénica como un elemento poético más de la puesta en escena. Por lo tanto, se puede decir que creó una escuela a través de la difusión de sus nuevas ideas y que fue una precursora en la aplicación práctica de estos conceptos. Su labor crítica y educativa sobre la plástica teatral creó discípulos, pues formó a nuevos profesionales que dan nombre a la escena española, como Emilio Burgos y José Caballero, entre otros.

Supo romper con los estereotipos establecidos en la mujer desde su infancia, criticando y rechazando los modelos femeninos presentes en sus contemporáneas.

Frente a una sociedad que minusvaloraba su género y su capacidad intelectual decide afrontar retos desde pequeña y trazar estrategias para dedicarse a su verdadera vocación durante el periodo de la II República. Sin embargo, el exilio y la posguerra durante el franquismo cambiaron el rumbo de su vida y fueron causantes del silenciamiento que sufrieron sus diversas aportaciones. No obstante, esta artista se convierte en un eslabón clave para la historia del figurinismo en España y también para la historia de la mujer en la conquista de más espacios de libertad, ya que ella abrió el camino a las que posteriormente quisieron dedicar su vida profesional a las artes escénicas. El reconocimiento de Victorina Durán supone valorar la participación de las mujeres tanto en los movimientos vanguardistas como en las artes escénicas y sus logros repercuten en todas las mujeres que nos dedicamos y se dedicarán a las profesiones escénicas porque, como decía una de las pancartas de la huelga feminista del 8 de marzo de 2018: “Cuando una mujer da un paso, todas avanzamos”.

14 Junto a Lucía Sánchez Saornil, Ana María Martínez Sagi y Elisabeth Mulder.

Imagen portada:

**José de Zamora (1889-1971)**

*Diseño para cartel de la Compañía Cómico-dramática de Gregorio Martínez Sierra, 1916*

Imagen interior portada:

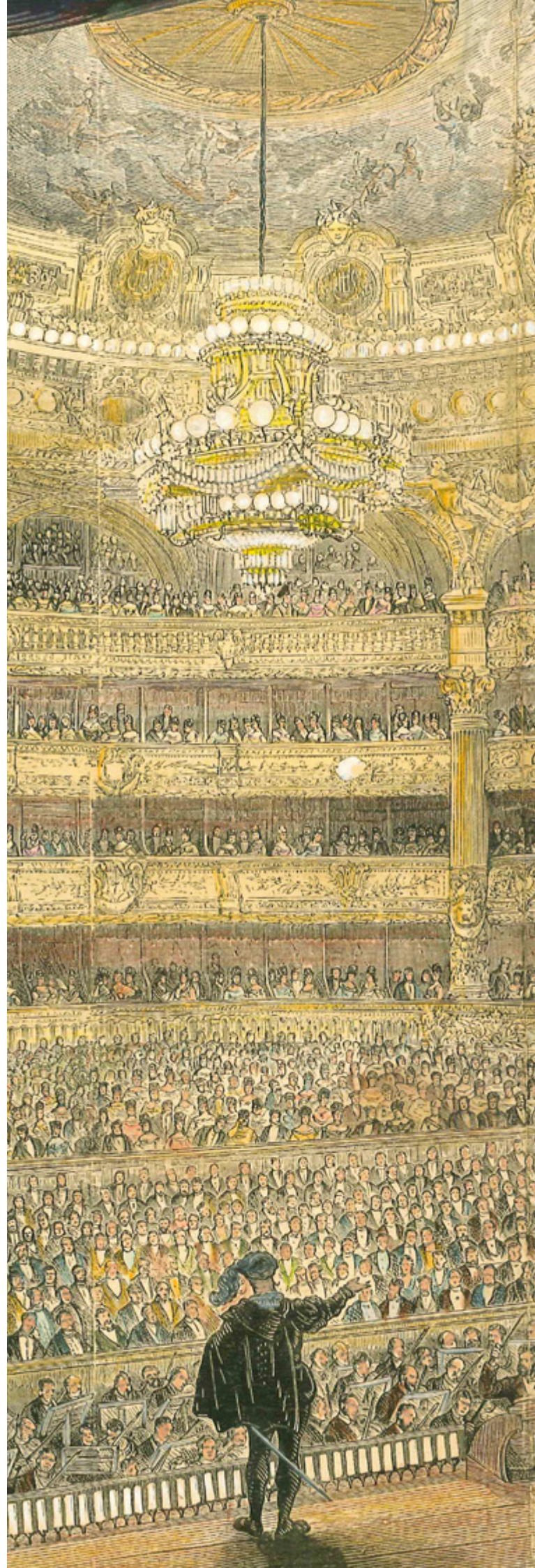
**José María Avrial (1807-1891)**

*Telón de embocadura. ca.1850*

Imagen interior contraportada:

**Teatro de la Ópera de París. 1875**

© De los textos y fotografías, sus autores.



# MUSEO NACIONAL DEL TEATRO



GOBIERNO  
DE ESPAÑA

MINISTERIO  
DE CULTURA  
Y DEPORTE

**inaem**

INSTITUTO NACIONAL  
DE LAS ARTES ESCÉNICAS  
Y DE LA MÚSICA