

Victorina Durán y Maruja Mallo: encuentros y desencuentros de dos artistas exiliadas

Victorina Durán and Maruja Mallo:
encounters and misunderstandings of two exiled artists

Carmen Gaitán Salinas e Idoia Murga Castro

Carmen Gaitán Salinas
University of Pennsylvania
carmengs@sas.upenn.edu

Idoia Murga Castro
Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas
idoia.murga@csic.es

Recibido el 1 de abril de 2019

Aceptado el 27 de setiembre de 2019

[1134-6396(2019)26:2; 399-425]

<http://dx.doi.org/10.30827/arenal.v26i2.9173>

RESUMEN

Nacidas con pocos años de diferencia, Victorina Durán y Maruja Mallo estudiaron en la *Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado*, se movieron por el Madrid más moderno, fueron docentes de la *Residencia de Señoritas* y se dedicaron a las artes plásticas y la escenografía. Con el estallido de la Guerra Civil, ambas se exiliaron a Argentina y trabajaron para Margarita Xirgu, participaron de las *Bienales Hispanoamericanas de Arte* y expusieron en la *Galería Silvagni* en París. En Argentina las dos residieron y trabajaron activamente más de dos décadas, antes de retornar a Madrid. Pero, si bien Mallo fue recuperada por la *Movida madrileña* como icono mitificado de aquella cultura prebélica, Durán continuó trabajando en un discreto segundo plano. Este artículo tiene como objetivo analizar los puntos en común en sus trayectorias formativas y profesionales y deducir por qué ambas creadoras nunca colaboraron y apenas se mencionaron en sus escritos.

Palabras clave: Exilio republicano español de 1939. Vanguardia. Artes plásticas. Escenografía. Docencia artística. Retornos. Memorias.

ABSTRACT

Born with a few years of difference, Victorina Durán and Maruja Mallo studied at the *Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado*, frequented the modern Madrid circles, were teachers at the *Residencia de Señoritas* and cultivated the visual arts and scenography. After the outbreak of the Civil War, they both went into exile in Argentina and worked for Margarita Xirgu, participated in the *Bienales Hispanoamericanas de Arte* and exhibited their works at the *Galerie Silvagni* in Paris. In Argentina, they both actively lived and worked throughout more than two decades before returning

to Madrid. Nevertheless, although Mallo was recuperated by the *Movida madrileña* as a mythicized icon of the prewar culture, Durán continued working in the background. This paper is focused on the analysis of the common points in their educational and professional trajectories. Moreover, it seeks to explain why both artists never worked together and barely mentioned each other in their respective writings.

Keywords: Spanish Republican exile of 1939. Avant-garde. Visual arts. Scenography. Artistic teaching. Returns. Memories.

SUMARIO

1.—Introducción. 2.—Juventud en el Madrid moderno: formación, exposiciones y docencia. 3.—La escena como salvoconducto para huir de la guerra: encargos para Margarita Xirgu y el largo exilio en Argentina. 4.—Retornos opuestos: la recepción en el Madrid del tardofranquismo y la Transición. 5.—Conclusiones.

1.—Introducción

¿Por qué Maruja Mallo es la artista española más célebre de la Edad de Plata y Victorina Durán aún resulta una desconocida? ¿Cómo dos artistas de una misma generación que compartieron formación, espacios de trabajo y exposición, amistades y lugar de exilio acabaron teniendo una recepción tan dispar? En este artículo proponemos el análisis comparativo de la trayectoria formativa y profesional de dos de las artistas con mayor presencia e impacto en el Madrid de los años veinte y treinta que, sin embargo, retornaron del exilio argentino al que se vieron empujadas como consecuencia de la Guerra Civil española de una manera radicalmente opuesta¹.

Con apenas tres años de diferencia, Victorina Durán Cebrián (Madrid, 1899-1993) y Ana María Gómez González, conocida como Maruja Mallo (Vivero, Lugo, 1902-Madrid, 1995) formaron parte de la misma generación de mujeres modernas, protagonistas de muchos de los cambios que alumbró en España la Edad de Plata. Ambas se formaron como artistas en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado (EEPEG) de la capital española. En el caso de Durán, se matricularía por primera vez en el curso 1917-1918², tras sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, mientras que Mallo no lo haría hasta el curso 1922-1923³ cuando su familia se trasladó a la ciudad desde Galicia. De hecho, así lo hacía constar la única referencia sobre la artista que encontramos entre las páginas

1. Esta investigación se enmarca en el proyecto de investigación P. I. E. del CSIC: *El pincel, el lápiz y la aguja. Mujeres artistas en la vanguardia* (ref. 201810I093).

2. Expediente académico de Victorina Durán Cebrián, Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado (EEPEG), Madrid, Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid (UCM).

3. Expediente académico de Maruja Mallo, EEPEG, Madrid, Archivo General UCM.

del volumen titulado *Sucedió* de las memorias de Victorina Durán: “Todavía estaba yo en la Escuela cuando ingresó Maruja Mallo, a quien años más tarde encontré en Buenos Aires”⁴.

Quizá lo escueto de aquella mención comience dándonos una pista de la gran diferencia que se puede encontrar en la actitud y la obra de sendas artistas de aquel Madrid de principios de siglo, que de alguna manera resume la convivencia de dos generaciones de creadoras e intelectuales que bascularon entre la modernidad y la vanguardia, que serían las que protagonizarían los rápidos cambios en la profesionalización de las artistas durante el primer tercio del siglo XX y que se vieron obligadas al exilio con el desencadenamiento de la Guerra Civil⁵. Ambas destacadas trayectorias podrían ser objeto de análisis desde multitud de perspectivas, que desvelarían aspectos muy jugosos acerca de la vida cotidiana de las artistas, las redes personales establecidas en Madrid y en el exilio o, en el caso de Durán, su reconocido lesbianismo. No obstante, en este estudio se desgranarán sus contribuciones en el plano profesional, el impacto de sus aportaciones artísticas en el contexto del arte español y argentino, y las particularidades de sus respectivos retornos tras sus largos periodos en el exilio.

2.—*Juventud en el Madrid moderno: formación, exposiciones y docencia*

Una frase rotunda, en medio de una página en blanco, da inicio a las memorias de Victorina Durán: “Nací un domingo a las cuatro y cuarto de la tarde, cuarenta y nueve días antes de terminar el siglo XIX”⁶. A pesar de que el nacimiento de Durán y Mallo apenas estuvo separado por tres años, el cambio de centuria se correspondió curiosamente con un cambio en sus respectivas mentalidades, más ligada al ambiente decimonónico *fin-de-siècle* en el caso de la primera frente a la rabiosa vanguardia en el caso de la segunda⁷.

Como apuntamos, ambas artistas ingresaron en la EEPEG de Madrid, aunque no coincidieron juntas en muchas asignaturas. Antes de que Mallo se incorporara

4. DURÁN, Victorina: *Sucedió. Mi vida*, vol. 1, edición crítica de Idoia Murga Castro y Carmen Gaitán Salinas. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2018, p. 192.

5. GAITÁN SALINAS, Carmen: *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano*. Madrid, Cátedra, 2019.

6. DURÁN: *Sucedió...*, *op. cit.*, p. 113.

7. Maruja Mallo ha recibido la atención de distintas especialistas; destacamos los siguientes estudios monográficos como consulta básica: DIEGO, Estrella de: *Maruja Mallo*. Madrid, Fundación Mapfre, 2008; MANGINI, Shirley: *Maruja Mallo y la vanguardia española*. Barcelona, Circe, 2012; ZANETTA, María Alejandra: *La subversión enmascarada. Análisis de la obra de Maruja Mallo*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2014; BARREIRO FERNÁNDEZ, Xosé Ramón y LÓPEZ MORÁN, Beatriz: *Maruja Mallo. Una memoria en construcción*. Santiago de Compostela, Galaxia, 2016; CARBALLO-CALERO, María Victoria: *Maruja Mallo*. Lugo, Diputación Provincial de Lugo, 2017.

a la institución, Victorina Durán ya había realizado parte de sus estudios allí, habiendo cursado en 1918-1919 las materias de Historia y Teoría de las Bellas Artes, Estética, Anatomía artística, Perspectiva, Paisaje, Dibujo del antiguo, Ropajes, Grabado en dulce y Modelado del antiguo, a las que le siguieron el siguiente curso las de Estética y Teoría de las Bellas Artes, Teoría estética del color, Anatomía, Dibujo del antiguo, Ropajes, Grabado en dulce, Modelado del antiguo y Pintura decorativa. En 1920-1921 se matriculó en Pintura decorativa y en 1921-1922 volvió a estudiar Modelado del antiguo. A partir del curso 1922-1923 las dos creadoras coincidieron en la EEPEG. Maruja Mallo realizó las asignaturas de Perspectiva, Anatomía, Enseñanza general de modelado, Historia del arte (Edades Antigua y Media) y Dibujo de estatuas, mientras que Victorina Durán lo hizo en Enseñanza general del modelado, Dibujo del natural, Dibujo científico, Estudio de las formas arquitectónicas, Estudios prácticos de ornamentación y Estudio de los métodos y procedimientos de la enseñanza del Dibujo en los centros de la enseñanza 1 y 2 en el extranjero. Un año más tarde, Mallo se matriculó en Estudio preparatorio de colorido, Historia del arte (Edades Moderna y Contemporánea), Dibujo del natural en reposo y Durán únicamente en Enseñanza general del modelado. Durante el curso 1924-1925 la artista gallega aprendió Colorido y composición, Teoría de las Bellas Artes, Estudio de las formas arquitectónicas, Dibujo del natural en movimiento y Dibujo científico, al tiempo que la creadora madrileña se matriculó de Dibujo del natural en reposo. Finalmente, a lo largo del que sería el último curso oficial de ambas, 1925-1926, Maruja Mallo estudió Dibujo en movimiento, Pintura decorativa, Pintura al aire libre y Dibujo de ropajes de estatuas y del natural, al tiempo que Victorina Durán solo se matriculó en Dibujo del natural en reposo. Por su parte, y en relación a su formación de cara a las oposiciones para ocupar una plaza de docente en un instituto de Enseñanza Secundaria —como una de las “Cursillistas del 33”—, Maruja Mallo volvió en el año académico 1933-1934 a la EEPEG para cursar Dibujo científico, Estudios prácticos de ornamentación y Métodos y procedimientos de enseñanza en el dibujo. En definitiva, parece ser que Mallo y Durán tan sólo compartieron aulas en Enseñanza general del modelado durante el curso 1922-1923⁸.

Pero a pesar de que recibieron una formación similar, la trayectoria de Durán estuvo enfocada hacia un tipo de disciplinas que entonces eran consideradas como las apropiadas para las mujeres, como fueron aquellas ligadas a las artes decorativas⁹. El trabajo con textil, el repujado en cuero y todas sus variantes, entonces etiquetadas como “artes menores” y vistas como las más adecuadas para el sexo

8. Expedientes académicos de Victorina Durán Cebrián y Maruja Mallo, EEPEG, Madrid, Archivo General UCM.

9. GAITÁN SALINAS, Carmen: “La formación artística de las mujeres que partieron al exilio tras la guerra Civil”. En Gutmaro Gómez Bravo y Rubén Pallol: *Actas del Congreso Posguerras. 75 aniversario del fin de la Guerra Civil Española*. Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 2015, 3.14.

femenino, fueron el terreno más trabajado por ella tanto en su faceta creativa como docente. De este modo, la formación recibida en la Escuela fue reforzada, en primer lugar, por su trabajo en el Museo Nacional de Artes Industriales —desde 1927 denominado Museo Nacional de Artes Decorativas— y, en segundo lugar, por la beca concedida por la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE) en 1925 para realizar una estancia de dos meses en París para aprender “procedimientos técnicos relativos a la decoración del hogar susceptibles de ser realizados por mujeres”¹⁰. Sería además durante la residencia parisina cuando fue premiada con una medalla de plata en la Exposición Internacional de Artes Decorativas por sus batiks *La cacería* y *Salomé*, junto a otras producciones¹¹. Durante el primer tercio del siglo XX, Durán mostraría sus obras en el terreno decorativo en numerosas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, el Concurso Nacional de Pintura, el Ateneo de Madrid, el Lyceum Club Femenino, la Exposición Internacional de Arte de Monza y la Exposición de la Asociación de Profesionales de las Artes Decorativas en la sede de la Sociedad de Amigos del Arte.

A Victorina Durán no le convencían las corrientes plásticas en la línea de vanguardia, como las propuestas derivadas del cubismo, que sí siguieron pioneras como María Blanchard —quien coprotagonizó la célebre exposición de *Pintores íntegros* propuesta por Ramón Gómez de la Serna en 1915—. Incluso el alabado *Guernica* de Picasso fue criticado por la artista cuando lo vio en persona colgado en el interior del pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937. De hecho, en sus memorias llega a denominarlo “un cartel de toros, pero malo”¹² y “la segunda destrucción de Guernica”¹³. Admiradora de Oscar Wilde y su universo, resulta muy ilustrativa su anécdota en plenos estudios en San Fernando, como se llamaba entonces a la EEPEG por compartir espacio con la Academia de Bellas Artes, en la que se observa el contraste ya muy evidente en los gustos y aficiones de los estudiantes de la misma generación madrileña formados en las primeras décadas del nuevo siglo:

Por esto, el día que Salvador Dalí me enfrentó con la pintura de Braque, la rechacé rotundamente; era el momento en que yo tenía gran admiración por el decadente amigo de Wilde, el enfermo y enfermizo Beardsley que, al igual que su compatriota Oscar, convertía en bello lo peor del alma y en caricatura o burla,

10. Solicitud de Victorina Durán, 25 de febrero de 1925. Expediente JAE/45-215, Residencia de Estudiantes, Madrid. Citado en MURGA CASTRO, Idoia: “Muros para pintar. Las artistas y la Residencia de Señoritas”. En Almudena de la Cueva y Margarita Márquez Padorno (eds.): *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario*, cat. exp. Madrid, Residencia de Estudiantes, 2015, p. 100.

11. DURÁN: *Sucedió...*, op. cit., p. 34.

12. DURÁN: *Sucedió...*, op. cit., p. 260.

13. DURÁN: *El Rastro. Vida de lo inanimado. Mi vida*, vol. 2, edición crítica de Idoia Murga Castro y Carmen Gaitán Salinas. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2018, p. 158.

lo simple o vulgar de la vida. El simbolismo de Beardsley era lo más opuesto a la pintura nueva en la que se apuntaba ya el “no alma” de las cosas, la rotura de todo contenido que “hablase” con emoción “literaria”, como decían algunos en nuestras diarias discusiones. Para mí, la *Salomé* de Beardsley era tan rotunda y definitiva en la expresión del personaje, como el producido por la obra teatral de Wilde, “literatura pictórica” o “pintura literaria”, puede ser, pero ambas tenían una expresión emotiva que daba la total comunicación con el espectador¹⁴.

En este sentido, es innegable la dispar trayectoria de Mallo en el terreno de la creación plástica, orientada de manera terminante a la pintura. Si bien ya había participado en alguna exposición en Avilés y Gijón, fue su exposición en la sala de Revista de Occidente, donde mostró sus *Verbenas y Estampas*, la que acaparó toda la atención. Entre aquellos que aplaudieron sus propuestas, el crítico Antonio Espina la consideró una “nueva pintor”, “lo que de veras importa en ella, como en cualquier otro artista moderno, es la pura genialidad”¹⁵. Y es que su actitud transgresora y su apuesta por soportes y lenguajes “poco femeninos” condicionaron una determinada apreciación no sólo de su obra, sino también de su imagen pública, que constituiría, como apunta Patricia Mayayo, “una parte esencial de su proyecto artístico”¹⁶. En los primeros años treinta, la sintonía de Mallo con la estética vallecana en *Cloacas y campanarios* acabaría seduciendo al propio André Breton, logrando por entonces una resonancia internacional que reverberaría en la Exposición Logicofobista de la ADLAN, la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en París y la Bienal Internacional de Arte de Venecia. Paralelamente, demostró también su interés en los presupuestos del Grupo de Arte Constructivo de Joaquín Torres García, traducido no sólo en sus *Arquitecturas vegetales y Arquitecturas minerales*, sino también en una faceta que la vincularía con las inquietudes de su antigua compañera Durán: la pintura sobre cerámica en la Escuela de Madrid.

No obstante, en el ámbito en el que ambas artistas coincidieron de manera clara y prolongada, y donde quizá se acercaron a propuestas estéticas similares en la línea más moderna, fue el de la escenografía. Durán había estado desde niña en contacto con el mundo de la escena, gracias a sus precedentes familiares y a su formación en el Conservatorio, por lo que parece algo natural la tendencia hacia ese mundo una vez terminados sus estudios de Bellas Artes. Tales circunstancias favorecerían la obtención de su plaza como catedrática de Indumentaria en el Conservatorio en 1929. Resulta una curiosa coincidencia que fuera precisamente aquel año cuando Maruja Mallo comenzó a interesarse también por la escena, al

14. DURÁN: *Sucedió...*, *op. cit.*, pp. 194-195.

15. ESPINA, Antonio: “Maruja Mallo”. *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de junio de 1928, pág. 1.

16. MAYAYO, Patricia: “Maruja Mallo: el retrato fotográfico y la “invención del sí” en la vanguardia española”. *Modos. Revista de História da Arte*, Campinas, v. 1, núm. 1, enero, 2017, p. 72.

diseñar los decorados de la obra teatral de su amiga Concha Méndez, *El ángel cartero*, que se estrenó en el Lyceum Club Femenino en la noche de Reyes. Victorina Durán, miembro fundador de esta institución y una de sus figuras más activas, debió de conocer por fuerza —si no de presenciar— esta representación, que no sería sino el desencadenante de toda una serie de proyectos de Mallo —varios de ellos nunca materializados— como diseñadora de puestas en escena. De hecho, la gallega llevaba un tiempo colaborando estrechamente con Rafael Alberti y Benjamín Palencia en la pieza *La pájara pinta*, con partitura de Óscar Esplá, al igual que poco después Alberti y Mallo trabajarían con Ernesto Halffter en la puesta en escena fallida de *Santa Casilda y El colorín colorete*¹⁷.

La fascinación por las posibilidades del teatro de títeres, que había podido ver en Madrid gracias a la gira del Teatro dei Piccoli de Vittorio Podrecca, así como por la experimentación que favorecía el trabajo corporal y el diálogo interdisciplinar con el movimiento, la palabra y la música, llevaron a Maruja Mallo a solicitar una beca de la JAE en 1931 a París precisamente para estudiar escenografía¹⁸, estancia que fue concedida en otoño de ese mismo año prorrogándose hasta agosto de 1932. Además de diseñar proyectos escenográficos de piezas teatrales de Lope de Vega, Calderón, Gil Vicente y Ventura de la Vega —una línea, la de llevar la vanguardia plástica a las obras literarias del Siglo de Oro, en sintonía con lo que entonces estaban haciendo La Barraca y las Misiones Pedagógicas, con las que Mallo colaboraría cinco años más tarde— y exponer los resultados en la galería, también pudo ver los estudios cinematográficos de la Paramount y Pathé Natan y los talleres de Jean Hugo y Louis Marcoussis¹⁹.

Entre finales de los años veinte y principios de los treinta, Victorina Durán continuó su labor de escenógrafa y figurinista tanto en el marco de los espectáculos del Conservatorio como en los del Teatro Escuela de Arte, conocido como la TEA, un grupo dirigido por Cipriano Rivas Cherif²⁰. Desde 1934 fue la responsable de la mayoría de los trajes y de algunos decorados de obras como *Electra*, *Crisálida y mariposa*, *Las nueve y media o Por qué don Fabián cambia constantemente de cocinera*, *El alcalde de Zalamea*, *Sor Mariana*, *Patrón de España*, *La decantada*

17. MURGA CASTRO, Idoia: *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*. Madrid, CSIC (2009) 2.ª ed. corregida y aumentada 2017, pp. 251-252.

18. Solicitud de Maruja Mallo, 3 de febrero de 1931. Expediente JAE/69-581, Residencia de Estudiantes, Madrid.

19. Expediente de Maruja Mallo, recorte de prensa. Expediente JAE/69-581, Residencia de Estudiantes, Madrid.

20. Véase MORENO LAGO, Eva María: “Victorina Durán, escenógrafa y figurinista. Trabajar en una profesión de hombres durante la Segunda República”. En Rosa Monlleó Peris, Inmaculada Badenes-Gasset y Eva Alcón Sornichero (eds.): *Mujeres públicas, ciudadanas conscientes. Una experiencia cívica en la Segunda República*. Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2018, pp. 353-367.

vida y muerte del general Mamburí, La leyenda de Don Juan, Otra vez el diablo y Fuenteovejuna, entre otras²¹.

Y fue precisamente 1934 el año de otro de los hitos en cuanto a la escenografía de vanguardia se refiere, esta vez en las manos de Maruja Mallo, al iniciarse su colaboración con Rodolfo Halffter para poner en escena *Clavileño*, un espectáculo “plástico-musical” inspirado en el conocido caballo de *Don Quijote de la Mancha*, cuyo estreno se proyectó en el Auditorium de la Residencia de Estudiantes en el otoño de 1936, pero que la guerra terminó truncando²².

Otro de los ámbitos en los que ambas artistas coincidieron fue en su faceta como docentes de enseñanzas artísticas. Como se ha mencionado, Maruja Mallo comenzó a impartir clases de Dibujo en la Residencia de Señoritas en 1935. Para entonces, Victorina Durán llevaba ya varios años trabajando en la institución dirigida por María de Maeztu, pues al menos se tiene documentada su participación en el curso 1932-1933²³. Ambas artistas completarían esta faceta como profesoras en las aulas del Instituto-Escuela, la Escuela de Cerámica y el Instituto de Segunda Enseñanza de Arévalo, en el caso de Mallo, y en las de la Escuela Normal de Maestras, la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer y el referido Conservatorio, en el caso de Durán. Su dedicación como profesoras en el primer lustro de los años treinta, repartida entre varias instituciones y combinada con una activa participación en exposiciones y certámenes nacionales e internacionales, así como en un interés especial por la plástica escénica, convierten a ambas creadoras en dos destacados exponentes de la profesionalización de la labor de las artistas en la España del primer tercio del siglo XX.

3.—*La escena como salvoconducto para huir de la guerra: encargos para Margarita Xirgu y el largo exilio en Argentina*

Cuando el golpe de Estado dio inicio a la Guerra Civil española, Durán se encontraba en Madrid, mientras que Mallo se había instalado en una pequeña localidad gallega tras haber colaborado con las Misiones Pedagógicas. Esta última cruzó la frontera hacia Portugal, donde Gabriela Mistral —entonces embajadora de Chile en el país luso— la ayudó a viajar hasta Buenos Aires con la propuesta de impartir una conferencia en la Asociación Amigos del Arte en 1937²⁴. El caso de Victorina estuvo directamente relacionado con la escena, pues el 6 de julio la

21. DURÁN: *Sucedió...*, *op. cit.*, pp. 44-45.

22. MURGA CASTRO, Idoia (ed.): *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*, cat. exp. Madrid, Residencia de Estudiantes, 2017, pp. 104-108.

23. MURGA CASTRO: “Muros para pintar...”, *op. cit.*, p. 91.

24. GAITÁN SALINAS: *Las artistas...*, *op. cit.*, pp. 101-103.

Dirección General de Bellas Artes la autorizó a viajar a la capital argentina con el objetivo de realizar una labor cultural artística junto a Margarita Xirgu.

Sería precisamente con esta actriz con la que tanto Mallo como Durán trabajarían inmediatamente, pues sendas artistas estrenaron escenografías en dos producciones fundamentales que giraban en torno a la figura y la obra de Federico García Lorca. Así, el 23 de diciembre de 1937 el escenario del Teatro Smart de Buenos Aires presentó la *Cantata en la tumba de Federico García Lorca* [fig. 1], un espectáculo musical escrito por Alfonso Reyes, con partitura de Jaume Pahissa, que se repitió en el mismo teatro en enero de 1938 y, en agosto, en el Salón Casablanca²⁵. Mallo diseñó unos contundentes elementos arquitectónicos, lejos ya de la estética vallecana de *Clavileño*, para adentrarse de lleno en las preocupaciones constructivas que la artista había empezado a explorar años antes cerca de

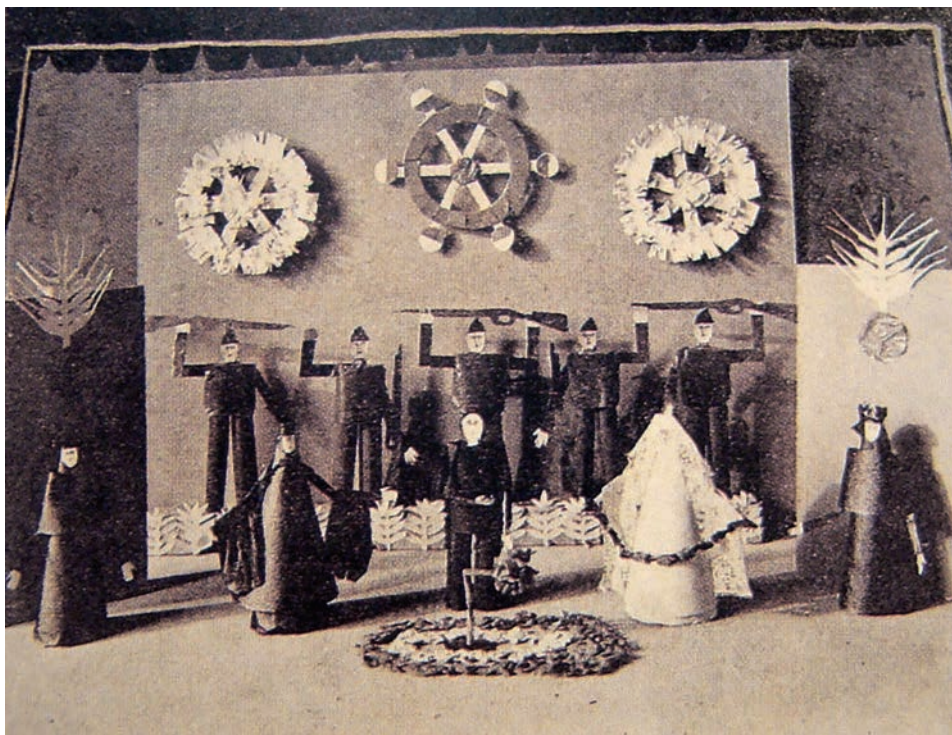


Fig. 1. Maruja Mallo, maqueta de *Cantata en la tumba de Federico García Lorca*, 1938.

25. PÉREZ RODRÍGUEZ, María Antonia: “Análise da correspondencia entre Maruja Mallo e Alfonso Reyes (1938-1945)”. *Madrygal. Revista de estudos gallegos*, 16 (2013) 76-77 y MURGA CASTRO, Idoia: “Danza”. En Ana María Arias de Cossío e Idoia Murga Castro: *Escenografía en el exilio republicano de 1939. Teatro y danza*. Sevilla, Renacimiento, 2015, p. 186.

Torres García y que en el exilio desarrollaría brillantemente con su *Arquitectura humana* y sus *Naturalezas vivas*. En enero de 1938 se llevó a la gran pantalla la adaptación de *Bodas de sangre* de Lorca encarnada en el grupo de Xirgu [fig. 2], para la cual Victorina diseñó el vestuario. Se trataba por tanto de dos piezas, la *Cantata* y *Bodas de sangre*, de gran carga política y de dramático simbolismo en



Fig. 2. Fotografía del final de la filmación de *Bodas de sangre*, con Margarita Xirgu (sentada en el centro) y Victorina Durán (de pie, cuarta por la izquierda), 1938. Colección familia Durán.

recuerdo del amigo común asesinado, aún cuando al otro lado del océano la guerra seguía su terrible curso.

Esta labor sobre los escenarios sólo se prolongó de manera clara en el caso de Victorina Durán, quien desde el mes de mayo de 1938 entró a trabajar en el Teatro Colón y desarrolló una brillante carrera como colaboradora de otros coliseos porteños y, desde los años cincuenta, al frente de su propia agrupación, La Cuarta Carabela. Mallo, en cambio, se volcó de manera más decisiva en la pintura, a pesar de que también podemos encontrar una interesante participación en el terreno de las artes decorativas, como los encargos que al parecer recibió por parte de una de las casas de decoración más reconocidas del momento en Buenos Aires, la empresa Comte S.A., hacia los primeros años cuarenta²⁶.

No obstante, debemos recordar que este tipo de incursiones en otros ámbitos artísticos desde el exilio se debió sobre todo a una cuestión esencial que tiene que ver principalmente con la estabilidad económica en el país de acogida. Por ello, no es de extrañar que al igual que Mallo se involucró en estos presuntos encargos de la casa Comte, Victorina Durán decidiera abrir una tienda de antigüedades con el objetivo de obtener mejores ingresos gracias a una actividad relacionada con lo artístico. Pero, como ella misma recordara en sus memorias, dicho negocio, llamado *Casa Durán. Arte Antiguo*, no prosperó, tal y como había augurado su amigo y mecenas Natalio Botana: “el arte no da nunca dinero. Hay que vender bocadillos y empanadas”²⁷.

Igualmente, en este contexto de asentamiento y necesidad laboral, la creación de ilustraciones para revistas y editoriales fue otro de los ámbitos en los que Maruja Mallo y Victorina Durán tomaron parte, si bien no lo harían con tanta insistencia como otras artistas españolas exiliadas en México, como Elvira Gascón o Alma Tapia. Ahora bien, la labor que ambas artistas desarrollaron tanto en el ámbito decorativo como editorial, aspectos comunes a las dos, no se debió únicamente a una necesidad económica, sino que también podríamos pensar que existió en ellas un interés por la experimentación con otros lenguajes y técnicas, como le ocurriera a Mallo con el *collage* o a Victorina Durán con la ilustración editorial.

Así, Durán realizó dibujos para *La tercera versión* de Sylvia Bullrich Palenque (Emecé Editores, Buenos Aires, 1944, fig. 3), *El arte del ballet en el Teatro Colón* de Julio F. Riobó y Carlos Cucullu (Corletta & Castro, 1945) y *La pantalla de Heródoto* de Lola Pita Martínez (Ediciones Peuser, Buenos Aires, 1946, fig. 4). Por su parte, Maruja Mallo ilustró revistas como *Lyra* [fig. 5], *El Hogar* y *Atlántida*, para las que casi siempre recurrió a la técnica del *collage*. Para la primera

26. Alberto Míguez fecha esta actividad en 1946 mientras que Shirley Mangini lo hace en 1943. Cit. en GAITÁN SALINAS: *Las artistas...*, op. cit., pp. 104-105.

27. DURÁN: *Sucedió...*, op. cit., p. 281. Cit. en GAITÁN SALINAS: *Las artistas...*, op. cit., p. 107.

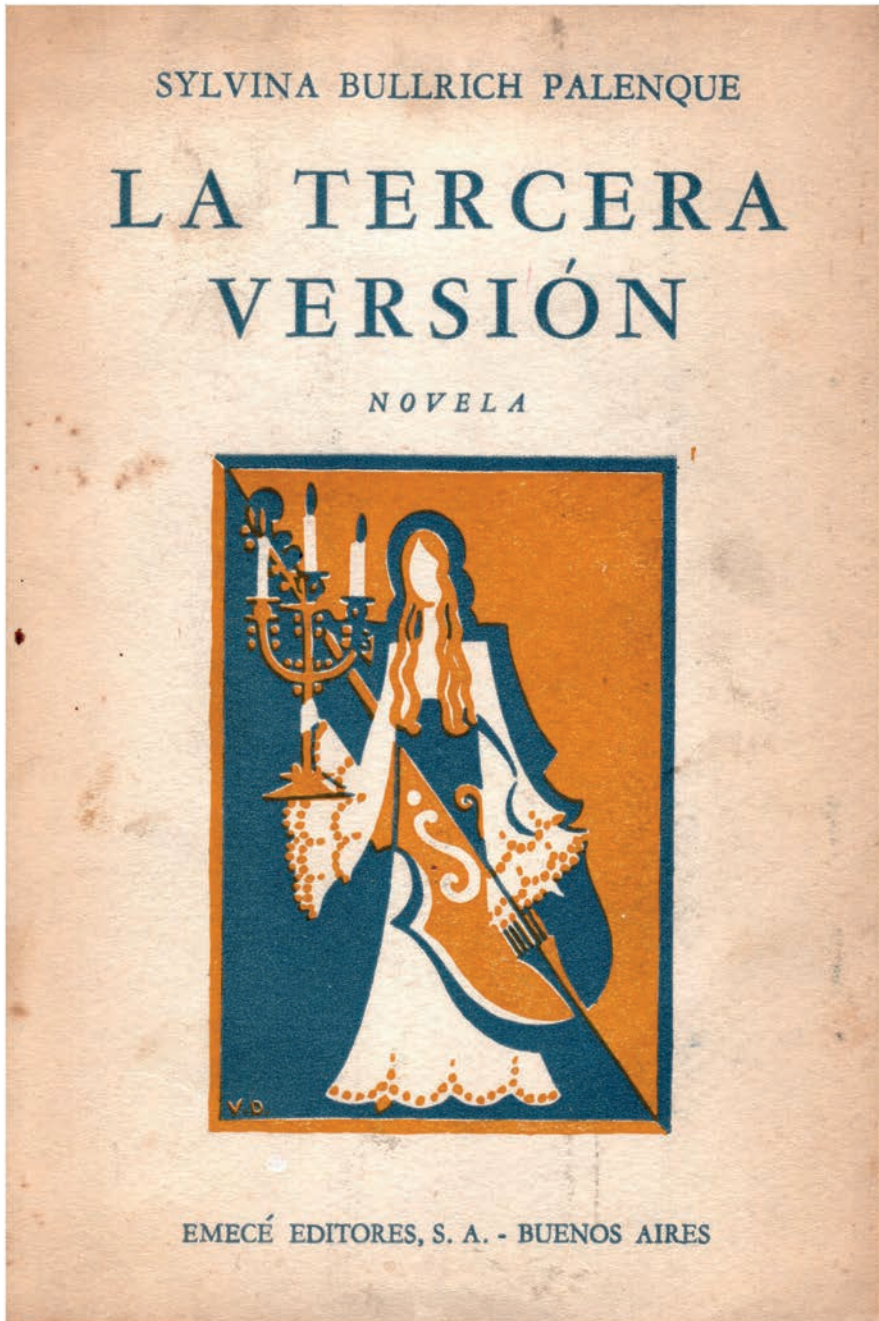


Fig. 3. Cubierta de *La tercera versión* de Sylvina Bullrich Palenque con ilustración de Victorina Durán (Emecé Editores, Buenos Aires, 1944).

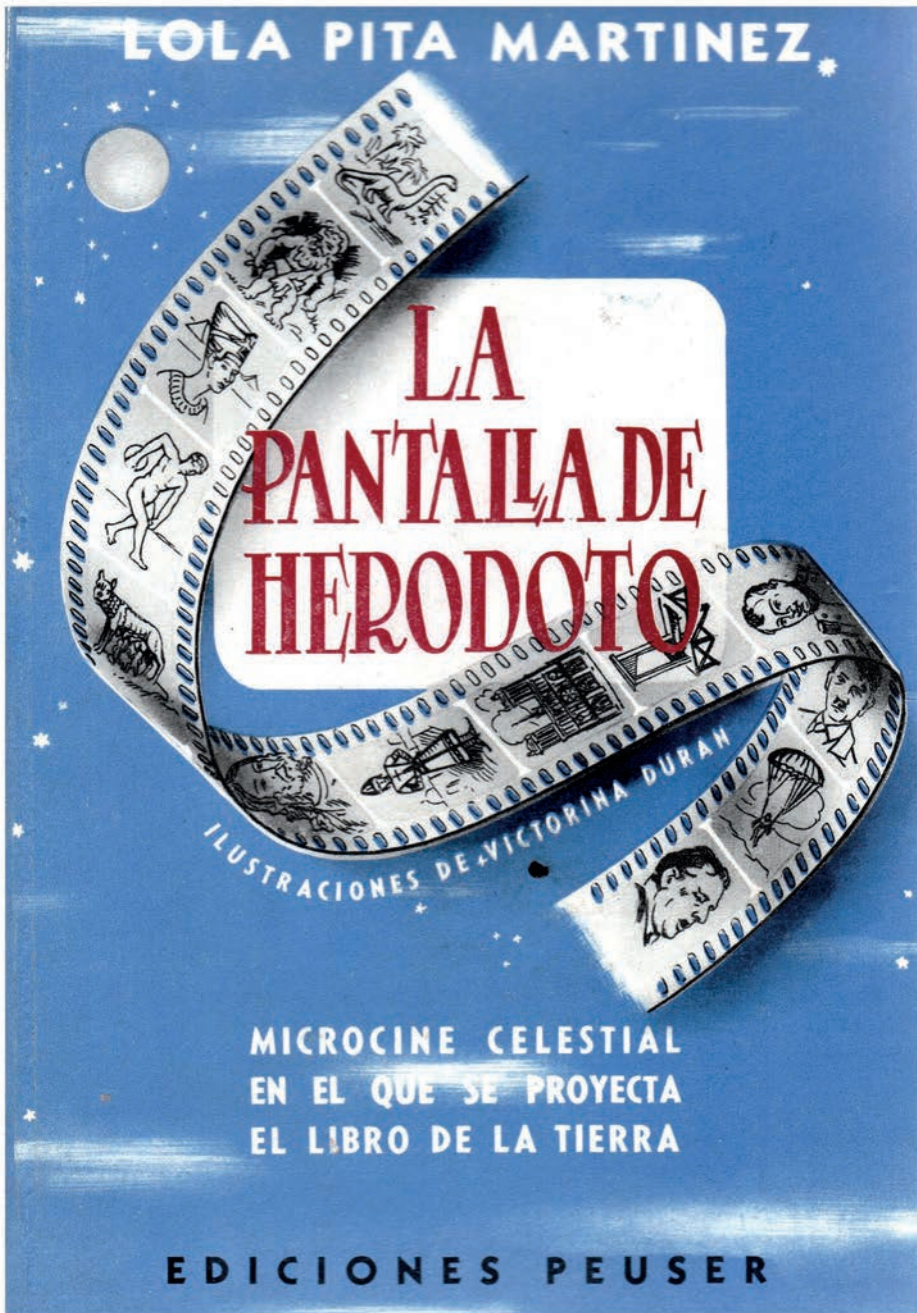


Fig. 4. Cubierta de *La pantalla de Heródoto* de Lola Pita Martínez con ilustración de Victorina Durán (Ediciones Peuser, Buenos Aires, 1946).



Fig. 5. Maruja Mallo, portada de *Lyra*, 31-32, 1946.

publicación planteó una sugerente portada (febrero y marzo de 1946) relacionada con el mural que había pintado tan sólo un año antes en el cine Los Ángeles de la avenida Corrientes; para la segunda creó una imagen titulada *Estampas de 1900* (agosto de 1938), y para la tercera, perteneciente a la editorial del mismo nom-

bre, diseñó las viñetas *Buenos Aires 1830* (julio de 1937), *Un soldado de Urquiza* (noviembre de 1937) y *Papá Noel* (enero de 1938)²⁸.

La vinculación de la pintora gallega con la casa editora Atlántida se debió a la amistad que la artista estableció con su director, Constancio C. Vigil. La presencia de Mallo en las publicaciones que Vigil dirigía fue constante, no sólo en las ya mencionadas sino también en la revista *Para ti*, donde con frecuencia publicaba imágenes de sus obras, y *Billiken*, destinada a los más pequeños, dirigida por Enrique Ribas²⁹ y para la que al parecer también realizó algunos dibujos. Casualmente, en dicha publicación también trabajó el artista valenciano Gori Muñoz, quien había llegado a Buenos Aires a bordo del *Massilia* junto a su mujer y su hija. Fue precisamente gracias a la intercesión de Victorina Durán (que a su vez había estudiado con su padre, Gregorio Muñoz Dueñas) que Natalio Botana había logrado para él un puesto como ilustrador en *Billiken*.

La galería parisina Silvagni fue otro nexo de unión de ambas artistas durante su periodo en el exilio. Quizás tuviera que ver en sus contactos que el propietario de la galería fuera un escenógrafo italiano afincado en París, Giulio Cesare Silvagni. Localizada en el número 11 de Quai Voltaire, a principios de los años cincuenta, este espacio acogió pequeñas muestras interesantes de artistas extranjeros como Renato Bussi, Luigi Bartolini, Georges Csato, Josef Pillhofer, Sante Monachesi y Ove Olson.

Entre el 3 y el 31 de marzo de 1950, Maruja Mallo protagonizó allí una muestra individual compuesta por veintidós pinturas que integraron sus racimos de uvas, *Cabezas de mujer* y varias *Máscaras*, además de algunos lienzos de la serie *La religión del trabajo*³⁰. Además, la exposición contó con un nutrido catálogo compuesto de textos escritos por Julio Payró, Ramón Gómez de la Serna, Raymond Cogniat, Bernard Dorival o el propio Silvagni [fig. 6], y gozó de buena crítica según recogió la prensa argentina³¹. Un año más tarde, entre el 4 de abril y el 11 de mayo de 1951, era Victorina Durán quien ocupaba el mismo espacio. A él llevó una selección de sus monocopias o monotipos, una técnica de grabado consistente en una impresión única, de la que la crítica destacó su color y ritmo³². Victorina Durán conservó en su colección el cartel de aquella exposición, que fue firmado

28. GAITÁN SALINAS: *Las artistas...*, op. cit., 2019, pp. 136-137.

29. DURÁN: *Sucedió...*, op. cit., p. 52.

30. Folleto de la exposición *Peintures de Maruja Mallo* en la Galerie Silvagni, París, del 3 al 31 de marzo de 1950. Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou. Véase también: PÉREZ DE AYALA, Juan: "Álbum / Cronología". En Fernando Huici March y Juan Pérez de Ayala (ed.): *Maruja Mallo*, vol. 2, cat. exp. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, p. 32 y GAITÁN SALINAS: *Las artistas...*, op. cit., pp. 300-301.

31. GAITÁN SALINAS: *Las artistas...*, op. cit., pp. 300-301.

32. VALDÉS, Carmen: "Tres semanas de París. Panorámica de las exposiciones". *Saber Vivir*. Buenos Aires, recorte del Museo Nacional del Teatro. Citado en DURÁN: *Sucedió...*, op. cit., p. 69.

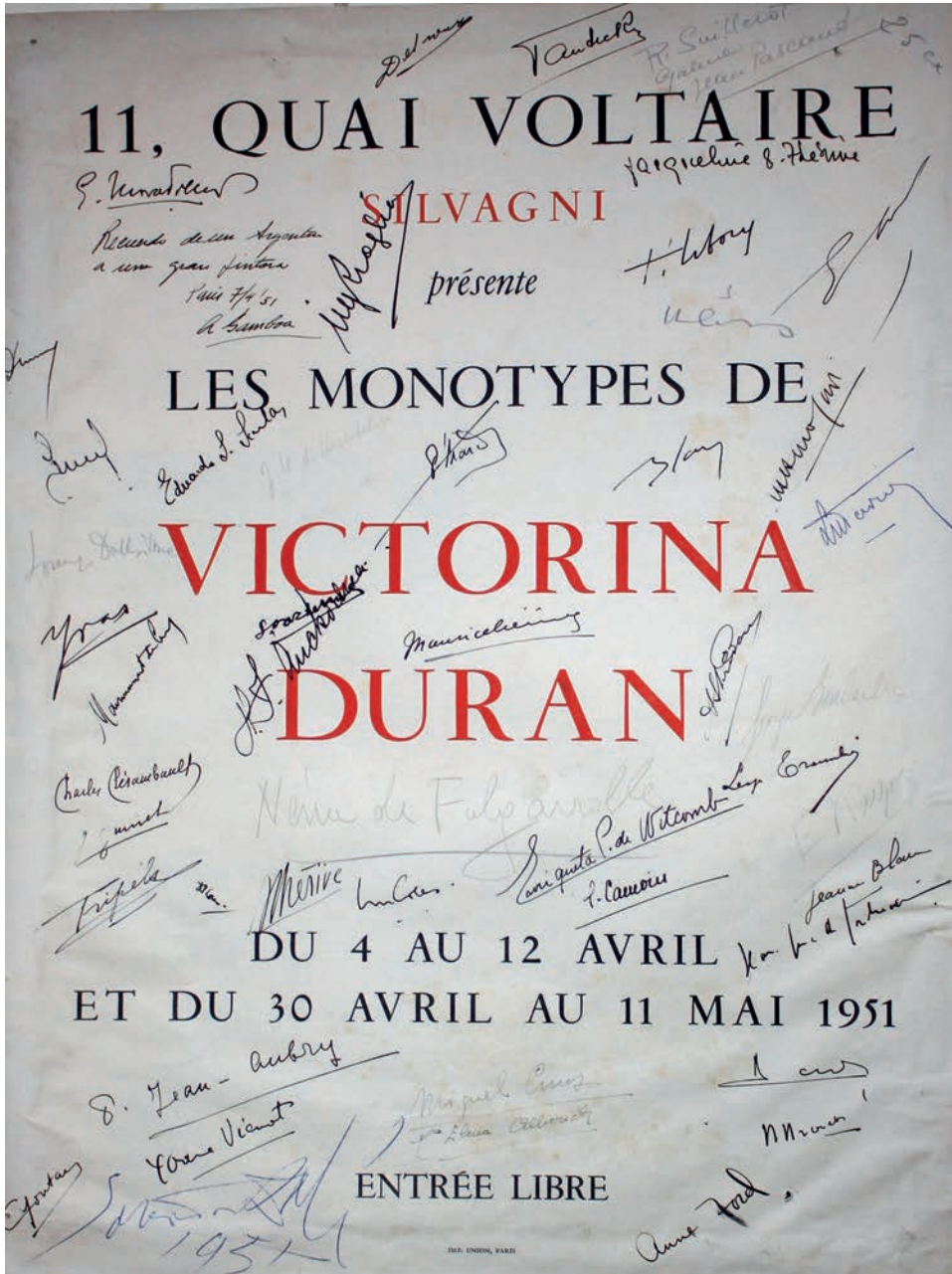


Fig. 6. Cubierta del catálogo de la exposición de Maruja Mallo en la Galería Silvagni de París, marzo de 1951.

por muchos de sus visitantes, entre los que se encontraba el mismo Salvador Dalí, antiguo compañero y amigo [fig. 7]³³.

Otro punto en el que sendas artistas coinciden es que participaron de las denominadas Bienales Hispanoamericanas de Arte, una circunstancia de gran interés en el contexto de las políticas culturales impulsadas por el franquismo en contraposición al panorama del exilio, con respuestas que bascularon entre la atracción y la resistencia. No en vano, la política del Instituto de Cultura Hispánica franquista trataba de fomentar los lazos entre España y Latinoamérica y lograr una cierta influencia internacional y un lavado de cara de la dictadura hacia el exterior a través del potencial del arte moderno, basándose en el concepto de “hispanidad”.



Fig. 7. Victorina Durán, cartel de la exposición de Victorina Durán en la Galería Silvagni de París, abril-mayo 1951. Colección familia Durán.

33. Cartel de la exposición de Victorina Durán en la galería Silvagni de París, colección familia Durán.

Los exiliados republicanos reaccionarían de manera diversa ante esta convocatoria, con casos de adhesión y manifestaciones colectivas radicalmente en contra³⁴.

Ya en la I Bienal Hispanoamericana de Arte, organizada en 1951, el nombre de Maruja Mallo se consideró en la nómina de artistas españoles invitados³⁵. A diferencia de lo que ocurrió con otros creadores españoles exiliados en distintos destinos, que figuraron en la exposición de las secciones nacionales de sus respectivos países de acogida, la pintora gallega no fue situada en la sala de arte argentino, sino en la sección de artistas españoles, en concreto en la sala VII del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Según se recoge en el catálogo de la exposición, Mallo presentó tres obras: dos ciervas humanas y *Mensaje del mar* (1938)³⁶.

Por su parte, Victorina Durán participó en la III Bienal Hispanoamericana, celebrada en 1955 en Barcelona. En su caso, sí figuró en el grupo de los artistas argentinos, y no en los españoles. En esta edición, la creadora presentó las obras tituladas *Virgen del Buenayre*, *San Francisco* y *Blanco y Negro*³⁷, referidas en la prensa por Susana de Aquino: “la pintura decorativa, en cierto modo la más arcaica y actual, personificase en Victorina Durán, que, balanceándose de sus dibujos a color de figuras danzantes hasta sus murales religiosos, destaca su gracia de puros colores y rítmicas líneas con personalísima inspirada manera”³⁸. Llama la atención en este caso la presencia ya de dos obras religiosas en la línea de la influencia colonial española en Argentina, que compartiría premisas con el mencionado grupo de La Cuarta Carabela —de hecho, el cuadro *Virgen del Buenayre* precisamente representa las carabelas colombinas—.

Bien como españolas o como argentinas, lo que queda claro tras esta estrategia compartida de participación en el certamen internacional más importante promovido por las instituciones franquistas en el marco de su política cultural de la Hispanidad, es que Mallo y Durán querían exponer en España y, con ello, hacerse visibles poco a poco en el panorama cultural español. Pasados los tiempos más oscuros de la primera posguerra, los tanteos y la búsqueda de una presencia

34. Véanse: CABAÑAS BRAVO, Miguel: *Política artística del franquismo*. Madrid, CSIC, 1996; BELLIDO GANT, María Luisa: “Derroteros del arte latinoamericano en España”. En Rodrigo Gutiérrez Viñuales (coord.): *Arte latinoamericano del siglo XX: otras historias de la historia*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2005, pp. 263-284.

35. *Ibidem*, pp. 329 y 454.

36. D’ORS, Eugenio (textos): *Catálogo de la I Bienal Hispanoamericana de Arte*. Madrid, Gráficas Valera, 1951, p. 30.

37. SÁNCHEZ BELLA, Alfredo: *III Bienal Hispanoamericana de Arte* (catálogo oficial). Barcelona, Imp. Vélez, 1955, p. 45 y GAITÁN SALINAS, Carmen y MURGA CASTRO, Idoia: “Victorina Durán: identidades en escena. Exilio, hispanidad y madrileñismo en Argentina”. En Miguel Cabañas Bravo (ed.): *Identidades y tránsitos artísticos en el exilio español de 1939 hacia Latinoamérica*. Madrid, Doce Calles, 2019, pp. 299-320.

38. AQUINO, Susana de: “República Argentina. Presentación”. En Alfredo Sánchez Bella: *op. cit.*, pp. 39-40.

intermitente podrían servirles de respaldo en el momento en el que decidieran regresar; un deseo que no tardarían mucho en cumplir. Los puentes establecidos durante los años cincuenta con las instituciones españolas y los viajes que ambas realizaron en esos momentos sirvieron para tomarle el pulso a un inminente retorno desde un exilio que se estaba prolongando ya demasiado en el tiempo.

4.—*Retornos opuestos: la recepción en el Madrid del tardofranquismo y la Transición*

“No parecerá exagerado afirmar que tenemos una urgente deuda contraída con Maruja Mallo”, denunciaba la profesora y crítica Consuelo de la Gándara. “Es una deuda de olvido y desatención que solamente los más jóvenes han empezado a saldar hace muy escasos años, siendo la Galería Multitud [...] la que inició esta recuperación”³⁹. Corría el año 1978, hacía ya más de quince que la pintora gallega se había asentado de nuevo en España, pero sería efectivamente la nueva generación de intelectuales y artistas la que redescubriría a esta brillante figura enseguida convertida en una suerte de eslabón con el pasado perdido. Así lo explica la ensayista y catedrática Estrella de Diego, quien tan bien conoció a Mallo en aquellos momentos:

Son los años setenta en Madrid y un gran acontecimiento parece haber llegado hasta la ciudad, aunque ser un acontecimiento en Madrid entonces tampoco tiene mucho mérito: la ciudad bosteza de sí misma. [...]

Es posible que el Madrid oscuro y franquista de 1962, momento en el cual Maruja Mallo regresa de Buenos Aires tras largos años de exilio, no esté preparado para recibir a esta mujer pequeña y tan fuera de lo corriente —extra-ordinaria, como solía repetir ella, ya en los ochenta, haciendo especial énfasis en el corte de la palabra. Sólo la siguiente generación, ávida de cambios, temblando de futuro, rescata y comprende a la artista de la vanguardia que está ahí, tan a mano, una especie de eslabón que une el futuro con un pasado —el de la modernidad perdida, el de la República— que, desvanecido entre la sinrazón y el oscurantismo de cuarenta años de desmemorias totalitaristas, tiene sabor de porvenir en esa mitad de los setenta: presintiendo cambios⁴⁰.

Por aquellos años, Mallo realizó varias exposiciones en la capital española. Ya a raíz de un viaje previo iniciado en marzo de 1961 había colgado sus cuadros en la galería Mediterráneo. Sin embargo, esta estancia no fue definitiva, pues

39. DE LA GÁNDARA, Consuelo: *Maruja Mallo*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1978, solapa interior.

40. DE DIEGO: *Maruja Mallo, op. cit.*, p. 7.

tuvo que retornar a Buenos Aires. No fue hasta 1965 cuando se instaló en la calle Núñez de Balboa de Madrid y comenzó a hacerse notar muy discretamente en el panorama artístico. En 1967 logró el primer puesto en el Premio Estrada Saladrich con su cuadro *Espantapeces* (1931) y más tarde organizó una exposición en el Colegio de Arquitectos de Barcelona, seguida de su participación en la Bienal Internacional de Arte⁴¹.

Pero, como apuntábamos anteriormente, no sería hasta su muestra en la Galería Multitud que comenzara a producirse una recuperación consciente y decidida de su figura. Dicho espacio acogió las muestras *Orígenes de la vanguardia española: 1920-1936* y *Surrealismo en España* durante los años 1974 y 1975. Con todo, según Lucila Yáñez Anlló, la verdadera reivindicación de la artista se llevó a cabo a partir del año 1979, cuando la galería Ruiz Castillo de Madrid le dedicó una pequeña antológica, propiciando, en suma a los méritos de su carrera, que le fuera otorgada la Medalla de Oro del Ministerio de Cultura en 1982. En los años noventa fue galardonada con otros premios, como la Medalla de Oro de la Comunidad de Madrid (1990) y de la Xunta de Galicia (1991)⁴².

Aunque en buena medida la actividad pictórica de Mallo disminuyó tras su vuelta a España, la artista continuó realizando algunas pinturas, como las tituladas *Agol*, algunas máscaras —de corte más geométrico que las que había realizado anteriormente— y otras como *Selvatro* (1979), *Airagu* (1979) o *Concorde* (1979). Fue también entonces cuando emprendió su serie *Los moradores del vacío* (1979), que dio paso a *Viajeros del éter* (1982). Poco a poco, algunas de estas obras pudieron contemplarse en exposiciones colectivas que iban teniendo lugar en diferentes espacios de exhibición, como las galerías y el Museo de Arte Contemporáneo de la capital española o el Museo de Arte Moderno de México. Al mismo tiempo, la presencia de Mallo iba siendo cada vez mayor, tanto en antiguos puntos de encuentro como el Café Gijón como en los medios de comunicación, pues en 1977 fue entrevistada para el programa *Tendencias*. Aún así, al parecer, su repercusión no adquirió todo el alcance que la artista esperaba.

No obstante, a pesar de que ese reconocimiento de la artista gallega podría haber sido mayor, lo que ella consiguió fue más allá de lo que pudo obtener nunca en vida Victorina Durán. Tan sólo dos años antes que Mallo, la escenógrafa madrileña se había asentado de nuevo en España, tras varios viajes emprendidos por Europa —en 1951, 1957 y 1960— que servirían de toma de contacto con el panorama cultural de su tierra de origen. Durán, a diferencia de Mallo, prefirió establecerse en el Madrid castizo, ese que a ella tanto le gustaba y al que dedicó

41. RUIZ GISBERT, Rosa: “Maruja Mallo y la generación del 27”. *Isla de Arriarán*, 28, diciembre de 2006, p. 236.

42. YÁÑEZ ANLLÓ, Lucila: “El arte de Maruja Mallo y sus obras en el Museo de Lugo”. *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 7.1, 1995-1996, pp. 281-282.

su segundo volumen de memorias, titulado *El Rastro. Vida de lo inanimado*. Así, se instaló de nuevo en las inmediaciones de la Plaza de Oriente, concretamente en la calle del Reloj, en el barrio que la había visto crecer.

Entre las primeras acciones que llevó a cabo Victorina Durán al regresar a Madrid se encuentra la instancia que tramitó para solicitar un puesto acorde a sus conocimientos que reconociese su antigua posición como catedrática del Conservatorio. Inmediatamente se abrió un expediente de depuración del que, tras una espera de varios meses y no sin una cierta resistencia interna por parte de los autores de los informes, la artista salió airosa y pudo barajar diferentes opciones profesionales. No obstante, ninguna de ellas llegó a término, y en 1967 se le concedió la jubilación.

Al igual que Maruja Mallo, Victorina Durán intentó hacerse un hueco en la escena cultural desde su vuelta. En 1964 diseñó la decoración efímera de la Semana del Libro Argentino, colaboró puntualmente como escenógrafa y figurinista de distintas producciones teatrales —algunas de ellas bajo la dirección de Luis Escobar— y continuó su actividad artística. Así, en 1967 y 1972 expuso su obra en la galería Quixote de Madrid; en 1977, en la galería Orleáns de Buenos Aires; en 1979 lo hizo en la galería Orta de Valencia; en 1979 y 1985, en la galería Velázquez de Buenos Aires; y en 1984, en la Asociación de Amistad Hispano-Árabe de Madrid⁴³.

Esta sucesión de apariciones en salas de exposiciones puede traslucir una presencia puntual y discreta en el medio social de la época, a lo que se suma el que Durán decidiese alejarse de la ciudad por largas temporadas para instalarse en la pequeña y pintoresca Peñíscola, donde llegó incluso a abrir un bar de copas que frecuentaron amigos y familiares. Peñíscola aparecería, por tanto, representado en su producción de esta época, ganando espacio a la presencia de los rincones más icónicos de París y Madrid. Su obra pictórica de estos años se caracteriza entonces por la representación de las calles de las mencionadas ciudades y por el contraste causado, en aquellas de inspiración española, entre las mujeres vestidas de negro y las paredes encaladas sobre las que se dibujan. Son escenas que transmiten serenidad, silencios e introspección, alejadas del enjambre urbano, de la música entre bambalinas y los aplausos del público, que dan una idea del ambiente diferente en el que vivió Victorina Durán en sus últimos años en España, al margen de esa exposición mediática que rodeó la análoga etapa en la vida de Maruja Mallo.

En este sentido, podemos comprobar cómo el afán de reconocimiento de ambas artistas no se produjo en igual medida. Mientras que en Mallo se puede apreciar un cierto interés en ser reconocida como el eslabón perdido del periodo moderno republicano, Victorina Durán parecía querer recuperar su vida en España, tanto profesional como personal, sin mayor pretensión, de manera muy discreta.

43. DURÁN: *Sucedió...*, *op. cit.*, pp. 96-100.

Hay además en esta desequilibrada recepción de las respectivas creadoras una reflexión que no querríamos pasar por alto, que está vinculada con la identidad sexual. Victorina Durán, quien no ocultó nunca su lesbianismo, dedicó uno de los tres volúmenes de sus memorias a relatar sus experiencias amorosas a lo largo de su vida, tanto en la España de las primeras décadas del siglo XX como durante su exilio en Argentina. En el prólogo de dicho volumen, titulado *Así es* y del que no nos resistimos a reproducir algunos fragmentos, la artista explicaba el motivo de tal publicación:

La característica de los homosexuales ha sido la cobardía, ante los demás y, lo que es peor, ante ellos mismos. Los hombres, no muchos, han dado ya la cara ante el mundo respecto a su problema. La mujer nada ha dicho aún. [...].

Sí, yo soy más fuerte porque no soy cobarde ante los demás. Años y años he recogido y guardado la tragedia de la incompreensión de muchas mujeres. [...]. He vivido con ellas el angustioso drama de verse aisladas, incomprendidas y, lo que es aún peor, despreciadas por multitud de seres “normales”, muchos de ellos, la mayoría, gente abyecta que sólo ha sabido escupir a su cara una sola palabra, palabra que parece es el escudo con el cual los demás pueden resguardar todas las inmoralidades, todas las porquerías, todas las bajas pasiones: “ANORMALIDAD”.

La sociedad perdona, admite *todo* menos “eso”.

Y esa injusticia es la que me hace gritar, por inadmisibile y por falsa. Porque es injusto y es falso que la mayoría de los seres [sean] normales (?), excluyendo a una reducida parte de personas nobles, buenas y de verdadero sentido cristiano y humano, que tendrían derecho de juzgar, con criterio equivocado, pero no equivocado para ellas. [...].

Año tras año he visto repetirse esta injusticia. ¿Hasta cuándo? ¿Pero es que nadie ha sido capaz de analizar con serenidad y con urbanidad este hecho? Si me fuese logrado dar a publicidad todos los casos que he conocido, que he estudiado y que he analizado sin prejuicios pero con ánimo severo, porque en mí también influía “la voz del ambiente” y también como todos he dudado, si pudiese llevar al lector con serenidad, con justicia y con verdad esos trozos de vida que se mueren en un “pozo de soledad”, habría hecho una buena obra; y si, al más imperdonable de los criminales, la sociedad antes de juzgarle le da el derecho de un abogado defensor, ¿por qué no habían de tener el suyo, antes de ser juzgadas por los demás, quienes sólo tienen el delito de amar o sentir de modo diferente?⁴⁴

Sin embargo, aunque pensamos que este texto fue escrito para hacerse público, las memorias permanecieron inéditas hasta fecha muy reciente. Y he ahí probablemente cierta contradicción. Cabría entonces preguntarse si Victorina Durán, quien

44. DURÁN, Victorina: *Así es. Mi vida*, vol. 3, edición crítica de Idoia Murga Castro y Carmen Gaitán Salinas. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2018, pp. 35-37.

redactó *Así es* utilizando como base pequeños textos que fue anotando a modo de diario a lo largo de su vida y otros de carácter novelado que compiló en un volumen mayor entre finales de los años setenta y primeros ochenta, verdaderamente quería que el texto viera la luz en aquellos momentos. Quizás deberíamos plantearnos si, aunque la artista nunca negó su homosexualidad y era conocida en ciertos círculos, esta condición no le habría causado algunos problemas a la hora de retornar a España, pasar el expediente de depuración de la administración franquista y poder encontrar un trabajo para vivir dignamente. Una vuelta que, como señalábamos anteriormente, había ido tanteando desde tiempo atrás y para la que se preocupó de mostrar aspectos que podían ser bien considerados por la dictadura, como la religión cristiana, que también menciona en el prólogo del libro. En cualquier caso, desconocemos si explícitamente el régimen era consciente de estas circunstancias, pues hasta hora tan sólo hemos podido documentar al respecto unos sospechosos comentarios anónimos incluidos en un pequeña nota del expediente de depuración de Durán, en los que se define a la artista como “roja cien por cien” y en los que se dice que era “harto conocida en tiempos de la República y nunca por nada bueno”⁴⁵.

Así, quizás Victorina Durán decidió permanecer en un ámbito más discreto, alejado de los medios y de los circuitos artísticos más frecuentados, a diferencia de lo que hiciera su coetánea Maruja Mallo. No en vano, el Madrid al que la artista regresaba a principios de los años sesenta era bien distinto al de su juventud, en el que había podido disfrutar de otras libertades y derechos para la mujer, del activismo feminista que la artista practicó a través de iniciativas como el Lyceum Club Femenino, de determinados ambientes alejados de convencionalismos sociales que desde luego poco tendrían que ver con los estereotipos y roles a los que se restringió a la mujer durante el franquismo. Por su parte, no es que Maruja Mallo, que no era homosexual, se hubiese adaptado ni mucho menos a la tradicional figura femenina; antes bien, encarnaría una suerte de feminidad “disidente”, dentro de unos límites, que la ayudó a adquirir ese carácter icónico. Ya desde su juventud, con su carácter desinhibido, su arrojo y su anhelante deseo de contribuir a la historia del arte, no se limitó al espacio doméstico y frecuentó con asiduidad las reuniones a las que asistían los integrantes de la vanguardia más puntera, con todo lo que ello implicaba de desafío a las normas establecidas para las mujeres y a lo que de ellas se esperaba. No obstante, probablemente en el momento de sus respectivos retornos el tabú del lesbianismo de Durán pesó mucho más que cualquier otra actitud femenina divergente.

En consecuencia, años después, con la Movida madrileña, momento en que la homosexualidad en España empezaba a hacerse visible y a denunciar determinados estigmas, es posible que la figura de Durán, tras quince años en España en un

45. Ministerio de Educación Nacional, Madrid, 4 de marzo de 1965. AGA, Expediente de depuración de Victorina Durán Cebrían (5) 1.29 CAJA 38628 TOP. 33/49.

segundo plano, no gozara de la suficiente preeminencia como para convertirse en un símbolo del pasado democrático y de sus libertades recobradas. Desconocemos hasta qué punto Victorina Durán podía estar al tanto de las reivindicaciones que en aquellos momentos, los años setenta, en otros países estaba alumbrando la segunda ola del feminismo, que abogaba por la liberación de la mujer y que se centró en el feminismo de la igualdad. Desde una perspectiva internacional, el lesbianismo se convirtió entonces en uno de los asuntos sobre los que reflexionar desde todos los ámbitos, también desde el cultural. Así, por ejemplo, podemos mencionar la aparición de una relevante publicación titulada *Heresies: A Feminist Publication on Arts and Politics*, cuyo tercer número, publicado en otoño de 1977, cuando Durán ya abordaba la concepción de *Así es*, estuvo dedicado al “arte lesbiano” y las “artistas lesbianas”⁴⁶. En todo caso, sería interesante analizar pormenorizadamente estas cuestiones que escapan de los objetivos principales marcados en este artículo.

Ambas artistas fallecieron en fechas cercanas, siendo nonagenarias. Durán en noviembre de 1993 y Mallo en febrero de 1995. Igualmente, aunque en distinta medida, las dos lograron exposiciones retrospectivas. Así, en 1997 el Museo Nacional del Teatro de Almagro celebraba la muestra *Victorina Durán. Una mujer para el teatro (1899-1994)*, como agradecimiento a la extensa donación que la familia Durán había hecho al museo. Por su parte, Maruja Mallo pudo ser testigo de la primera gran retrospectiva que se dedicó a su obra, ya que en 1993, dos años antes de su muerte, se dispuso en el Centro Galego de Arte Contemporánea, comisariada por Pilar Corredoira, llevadas un año más tarde al Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Tras su fallecimiento, habría que esperar hasta la celebración de la exposición en la Real Academia de Bellas Artes de Madrid en 2009, que contó con un elaborado catálogo⁴⁷, para volver a tener la posibilidad de contemplar junta la obra de la gallega.

5.—Conclusiones

En definitiva, el recorrido comparado por las distintas etapas de las trayectorias de Victorina Durán y Maruja Mallo permite extraer una serie de conclusiones. En primer lugar, observamos que en la etapa formativa de ambas artistas acabó teniendo mucho peso su preparación y luego experiencia docente, una faceta a la que no se dedicarían posteriormente durante sus años de exilio en Argentina, salvo en su

46. Su objetivo residía en la siguiente necesidad: “to challenge the heritage of secrecy, silence, and isolation which has been a necessity for lesbians who make art”. De esta manera, este volumen se centraba en el deseo o la emergencia de visibilizar, ligado al feminismo y a la política, el arte hecho por artistas lesbianas. *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics (Lesbian Art and Artists)*, núm. 3, Nueva York, otoño de 1977, s. p.

47. HUICI MARCH, Fernando y PÉREZ DE AYALA, Juan (ed.): *op. cit.*, 3 vols.

vertiente puntual como conferenciantes. Esta labor como profesoras de Dibujo, Indumentaria y Artes decorativas en varios centros educativos ilustra bien cómo las mujeres que se dedicaron a la creación artística tuvieron que combinar con las clases su producción y su actividad en exposiciones y certámenes. La presencia y el desarrollo de las artes decorativas en el caso de ambas trayectorias —textil, encuadernación, repujado y trabajo en asta, en el caso de Durán, y cerámica, en el caso de Mallo— responde de manera clara a la sensibilidad de la época hacia el tipo de arte al que se consideraba que debían consagrarse las mujeres. Así como durante el periodo prebélico en Madrid, ambas artistas se dedicaron a esta faceta —puntualmente en el caso de Mallo y de manera muy fructífera y desarrollada en el caso de Durán—, en sus años argentinos las evidencias son mucho más escasas, y apenas encontramos cierta vertiente de las artes aplicadas en la ilustración de libros y publicaciones periódicas, trabajo alimenticio habitual entre los creadores exiliados.

Mejor fortuna correrían la escenografía y el figurinismo, desarrollados por ambas desde su juventud madrileña, pero también como actividad durante su exilio, lo que se explica en el marco de la moda que entonces recorría el arte occidental y que hizo que tantos artistas plásticos se interesaran por la colaboración en espectáculos de danza, teatro y música y, en general, por el aspecto performativo. Sus obras escenográficas se situarían entre las propuestas más avanzadas de su época a nivel internacional, con colaboraciones de la mano de destacados intelectuales y creadores en Madrid, París y Buenos Aires.

Durán y Mallo compartieron por tanto formación, experiencia docente y producción en el terreno decorativo y escenográfico. Donde quizá encontramos una mayor distancia es en el seguimiento dispar de las estéticas contemporáneas aplicadas a la pintura, convencido y vanguardista en la obra de Mallo —a veces más vallecano, otras más constructivo—, y en una línea moderna más templada en sintonía con el *art déco* en la obra de Durán. Pero aunque ambas continuaron pintando durante toda su vida, la crítica no las trató de igual manera, lo que en buena medida lleva a explicarse también la recepción tan opuesta que cada una obtuvo en su retorno a España tras el exilio. Quizá si Durán hubiese contado con el apoyo de Ortega y Gasset y hubiese expuesto en una sala como la de la prestigiosa Revista de Occidente, no tan “feminizada” como los salones del Lyceum; quizá si las “artes menores”, decorativas, escenográficas, hubiesen tenido una consideración equiparable a la de los cuadros y ser “pintor” —que no pintora, como alabó Antonio Espina a Mallo— no hubiese constituido la mayor aspiración de una artista para la crítica de la época; quizá si Gómez de la Serna le hubiese escrito a Durán otra monografía a su llegada a Buenos Aires o si Breton le hubiese comprado un cuadro, la recuperación de Victorina Durán probablemente habría comenzado en vida de la longeva artista, como le sucedió a Maruja Mallo. Es decir, parece que esta estimación tan desigual que la historiografía ha reflejado hasta la actualidad por una y otra creadora se puede explicar todavía en términos de una supuesta ca-

lidad, que ha estado tradicionalmente asociada a la práctica de la pintura —género hegemónico de mayor desarrollo entre los artistas varones— desde una estética vanguardista, mientras que se sigue considerando menos interesante, menos valioso, tanto el trabajo en el campo decorativo —de práctica generalmente motivada para las mujeres— como el interés por corrientes simbolistas, *déco*, realistas.

Pero indudablemente aquí intervienen también otros factores, de raíz más personal, pues probablemente sean éstos los que acaben explicando que, a pesar de tantas coincidencias biográficas, acabaran ignorándose la una a la otra. Después de leer las memorias de Victorina Durán, la sensación que transmite —y que corroboran los que la conocieron— sobre su actitud y su carácter es la de una persona segura de sí misma, sincera y clara, que no quería aparentar ni llamar la atención a su retorno, y que decidió pasar sus últimos años de manera discreta. Desconocemos si esta actitud pudo además estar motivada o no por aspectos vinculados con la identidad sexual, en concreto, con el lesbianismo de Durán. En todo caso, se trata de una actitud bastante distinta de la que transmitía una extrovertida Maruja Mallo en las entrevistas televisadas y los medios de comunicación de la Transición, donde ella sí tuvo la oportunidad de contar su historia. Pero hoy que nuestros ojos y oídos están más dispuestos que nunca a leer y escuchar aquellas voces de nuestro silenciado pasado reciente, nos parece necesario recuperar en su justa medida y en sus propios términos las aportaciones de las creadoras que, como Victorina Durán y Maruja Mallo, ayudaron a entender nuestra sociedad desde una mirada más igualitaria y diversa.

Bibliografía

- ARIAS DE COSSÍO, Ana María y MURGA CASTRO, Idoia: *Escenografía en el exilio republicano de 1939. Teatro y danza*. Sevilla, Renacimiento, 2015.
- BARREIRO FERNÁNDEZ, Xosé Ramón y LÓPEZ MORÁN, Beatriz: *Maruja Mallo. Una memoria en construcción*. Santiago de Compostela, Galaxia, 2016.
- BELLIDO GANT, María Luisa: “Derrotados del arte latinoamericano en España”, en Rodrigo Gutiérrez Viñuales (coord.): *Arte latinoamericano del siglo XX: otras historias de la historia*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2005, pp. 263-284.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel: *Política artística del franquismo*. Madrid, CSIC, 1996.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel; DE HARO GARCÍA, Noemi; MURGA CASTRO, Idoia: “Augusto Fernández, un dibujante de nueva onda”. *Goya*, 341, 2012, pp. 324-345.
- CARBALLO-CALERO, María Victoria: *Maruja Mallo*. Lugo, Diputación Provincial de Lugo, 2017.
- D’ORS, Eugenio (textos): *Catálogo de la I Bienal Hispanoamericana de Arte*. Madrid, Gráficas, 1951.
- DE LA GÁNDARA, Consuelo: *Maruja Mallo*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1978.
- DIEGO, Estrella de: *Maruja Mallo*. Madrid, Fundación Mapfre, 2008.
- DURÁN, Victorina: *Sucedió. Mi vida*, vol. 1, edición crítica de Idoia Murga Castro y Carmen Gaitán Salinas. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2018.
- DURÁN, Victorina: *El Rastro. Vida de lo inanimado. Mi vida*, vol. 2, edición crítica de Idoia Murga Castro y Carmen Gaitán Salinas. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2018.

- DURÁN, Victorina: *Así es. Mi vida*, vol. 3, edición crítica de Idoia Murga Castro y Carmen Gaitán Salinas. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2018.
- ESPINA, Antonio: “Maruja Mallo”. *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de junio de 1928.
- GAITÁN SALINAS, Carmen: “La formación artística de las mujeres que partieron al exilio tras la guerra Civil”. En Gutmaro Gómez Bravo y Rubén Pallol: *Actas del Congreso Posguerras. 75 aniversario del fin de la Guerra Civil Española*. Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 2015, 3.14.
- GAITÁN SALINAS, Carmen: *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano*. Madrid, Cátedra, 2019.
- GAITÁN SALINAS, Carmen y MURGA CASTRO, Idoia: “Victorina Durán: identidades en escena. Exilio, hispanidad y madriñismo en Argentina”, en Miguel Cabañas Bravo (ed.): *Identidades y tránsitos artísticos en el exilio español de 1939 hacia Latinoamérica*. Madrid, Doce Calles, 2019, pp. 299-320.
- HUICI MARCH, Fernando y PÉREZ DE AYALA, Juan (eds.): *Maruja Mallo*, vol. 2, cat. exp. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.
- MANGINI, Shirley: *Maruja Mallo y la vanguardia española*. Barcelona, Circe, 2012.
- MAYAYO, Patricia: “Maruja Mallo: el retrato fotográfico y la “invención del sí” en la vanguardia española”. *Modos. Revista de História da Arte*, Campinas, v. 1, núm. 1, enero, 2017, pp. 70-89.
- MORENO LAGO, Eva María: “Victorina Durán, escenógrafa y figurinista. Trabajar en una profesión de hombres durante la Segunda República”, en Rosa Monlleó Peris, Inmaculada Badenes-Gasset y Eva Alcón Sornichero (eds.): *Mujeres públicas, ciudadanas conscientes. Una experiencia cívica en la Segunda República*. Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2018, pp. 353-367.
- MURGA CASTRO, Idoia: “Muros para pintar. Las artistas y la Residencia de Señoritas”, en Almudena de la Cueva y Margarita Márquez Padorno (eds.): *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario*, cat. exp. Madrid, Residencia de Estudiantes, 2015, pp. 87-127.
- MURGA CASTRO, Idoia: *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*. Madrid, CSIC (2009) 2.ª ed. corregida y aumentada 2017.
- MURGA CASTRO, Idoia (ed.): *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*, cat. exp. Madrid, Residencia de Estudiantes, 2017.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, María Antonia: “Análise da correspondencia entre Maruja Mallo e Alfonso Reyes (1938-1945)”. *Madrygal. Revista de estudos gallegos*, 16 (2013), pp. 76-77.
- RUIZ GISBERT, Rosa: “Maruja Mallo y la generación del 27”. *Isla de Arriarán*, 28, diciembre de 2006.
- SÁNCHEZ BELLA, Alfredo: *III Bienal Hispanoamericana de Arte* (catálogo oficial). Barcelona, Imp. Vélez, 1955.
- YÁÑEZ ANLLÓ, Lucila: “El arte de Maruja Mallo y sus obras en el Museo de Lugo”. *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 7.1, 1995-1996, pp. 281-282.
- ZANETTA, María Alejandra: *La subversión enmascarada. Análisis de la obra de Maruja Mallo*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2014.