

## ELVIRA GASCÓN: UNA ESCENÓGRAFA EN EL EXILIO REPUBLICANO ESPAÑOL EN MÉXICO<sup>1</sup>

Carmen Gaitán Salinas -Instituto de Historia, CCHS-CSIC, Madrid- [carmen.gaitan@cchs.csic.es](mailto:carmen.gaitan@cchs.csic.es)  
Idoia Murga Castro -Universidad Complutense de Madrid- [imurga@ucm.es](mailto:imurga@ucm.es)

---

**Resumen:** Este artículo tiene como objetivo analizar la faceta de escenógrafa de Elvira Gascón (Soria, 1911-México, 2000) en el contexto del exilio republicano español en América, así como sus vínculos con el resto de su producción y su fortuna crítica, con especial atención a su producción como muralista.

**Palabras clave:** Elvira Gascón, escenografía, exilio republicano español, teatro, danza

**Abstract:** This paper analyses the set design work by Elvira Gascón (Soria, Spain, 1911 – Mexico, 2000) under the frame of the Spanish Republican exile context in America. Moreover, it will examine this works' links with the rest of her production and critical fortune, with special attention to her work as a muralist.

**Keywords:** Elvira Gascón, set design, Spanish Republican exile, theatre, dance

---

<sup>1</sup> Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación del Plan Nacional de I+D+i *50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)* (HAR2014-53871-P) y dentro del marco de la FPU y beca de Residencia de Estudiantes (MINECO) de Carmen Gaitán Salinas. Agradecemos su inestimable ayuda a Guadalupe Fernández Gascón.

El diseño de decorados y trajes para espectáculos de danza y teatro fue un ámbito de gran desarrollo entre los artistas españoles que hubieron de exiliarse de España en abril de 1939, cuando la victoria del general Franco puso fin a tres años de cruenta Guerra Civil e inició cuatro décadas de oscura dictadura. La escenografía era una disciplina que había experimentado un gran desarrollo en las décadas previas entre muchos artistas, que habían logrado que las nuevas estéticas de la modernidad y la vanguardia se subieran a los escenarios con el repertorio de punteras compañías, como los Ballets Russes de Sergei Diaghilev, el teatro universitario La Barraca -dirigido por Federico García Lorca y Eduardo Ugarte- o los Ballets Espagnols de Antonia Mercé *La Argentina*. Además de los novedosos recursos que el medio teatral ofrecía a pintores que habitualmente no habían recibido una formación especializada, el escenario servía de importante plataforma de difusión de las aportaciones plásticas de estos jóvenes creadores, que buscaban abrirse un hueco en el panorama tanto español como internacional en el primer tercio del siglo XX.

Se trataba, por tanto, de unos precedentes favorables para que, una vez empujados al difícil camino del exilio, en años de guerras, estos artistas hallaran en el ámbito teatral un espacio muy valioso para lograr cierta integración en las tierras de acogida. Las posibilidades de intercambio y colaboración con dramaturgos, coreógrafos, músicos e intérpretes ampliaban los horizontes de los artistas y les aseguraba en muchas ocasiones un medio de vida en las duras circunstancias. De este modo, una gran proporción de los artistas españoles exiliados entre Europa y América desde 1939 se dedicaron, en mayor o menor medida, a la escenografía y al figurinismo para el teatro y el ballet<sup>2</sup> Como es conocido, el exilio republicano más numeroso se dirigió a México, cuyo presidente Lázaro Cárdenas había acogido oficialmente a aquellos expulsados por la victoria del dictador. Desde el punto de vista de las artes escénicas, los coliseos mexicanos eran parte del circuito más importante de las giras emprendidas por compañías españolas en las décadas anteriores. Así, por ejemplo, la Compañía de Margarita Xirgu, dirigida por Cipriano Rivas Cherif, había actuado en México en los primeros meses de 1936, muy poco antes de la sublevación del 18 de julio. Ya en los primeros momentos bélicos, la Compañía de Josefina Díaz actuó pasó por el país, acompañada del reputado escenógrafo Manuel

---

<sup>2</sup> ARIAS DE COSSÍO, Ana y MURGA CASTRO, Idoia (2015). Escenografía del exilio republicano de 1939. Teatro y danza. Sevilla, Renacimiento.

Fontanals, que llevaba a sus espaldas una amplia experiencia tras haber trabajado con Gregorio Martínez Sierra, Antonia Mercé *La Argentina*, Federico García Lorca y Encarnación López *La Argentinita*<sup>3</sup> Poco a poco vamos conociendo con mayor profundidad las aportaciones que algunos escenógrafos españoles llevaron a cabo en el medio teatral mexicano durante los años cuarenta y cincuenta, como Manuel Fontanals, Salvador Bartolozzi, Miguel Prieto o Carlos Marichal. Fontanals, por ejemplo, desarrollaría una intensa trayectoria, diseñando los telones de óperas, obras de teatro y cine, piezas como *El zoo de cristal*, para Xirgu, *Patio de vecindad*, de Julio Bracho o *Doña Beatriz (La sin ventura)* de Carlos Solórzano, para el Grupo de Teatro Universitario<sup>4</sup>. Por su parte, Salvador Bartolozzi llegaba a orillas mexicanas como uno de los más experimentados ilustradores de la Edad de Plata española, contando con colaboraciones escénicas para teatros de arte y compañías de ballet, dirigidas por Lorca, *La Argentina* y *La Argentinita*, entre otros. Ya en su etapa de refugiado, trabajó tanto poniendo en escena un novedoso teatro infantil, como en piezas dramáticas y cine. El artista manchego Miguel Prieto, igualmente, poseía experiencia en el campo escénico, pues había montado su propio teatro de marionetas con un enorme éxito. Durante su exilio en México, llevó a cabo una importante labor como diseñador de carteles y programas de mano, integrado en los talleres del Palacio de Bellas Artes, y como escenógrafo del ballet *Caín y Abel*, para el Original Ballet Russe, o de la adaptación que León Felipe realizó del clásico de Shakespeare *No es cordero que es Cordera*, entre otros títulos. Por último, Carlos López Marichal, arribado joven a México, terminó su formación como ilustrador y diseñador, hasta destacar como miembro de la plantilla del Departamento de Producción del Instituto Nacional de Bellas Artes. Puso en escena obras de Molière, Vildrac, Musset y Shakespeare, antes de continuar su exilio en Estados Unidos y, finalmente, Puerto Rico. Al margen de estos nombres, más conocidos, quedan sin embargo por estudiar las aportaciones de algunos artistas cercanos al ámbito escénico. Entre ellos, quizá son las mujeres artistas las que han sufrido un doble olvido: a la dificultad de ser reconocidas -a veces por la sociedad y otras por ellas mismas (Gaitán Salinas, 2015, 299-312)- dentro del conjunto de los creadores exiliados, debemos sumar las complejas circunstancias que afectaron a las artistas (Gaitán Salinas, 2016, 61-76), cuyas obras

<sup>3</sup> MURGA CASTRO, Idoia (2009). *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*, Madrid, CSIC. p. 155-156 y MURGA CASTRO, Idoia (2012). *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*. Madrid, CSIC. p.165-171.

<sup>4</sup>ARIAS DE COSSÍO, Ana y MURGA CASTRO, Idoia (2015). *Escenografía del exilio republicano de 1939. Teatro y danza*. Sevilla, Renacimiento. p. 44-45

muchas veces fueron obviadas y ninguneadas en los relatos tradicionales de la historia del arte. Por ello, es de justicia que las nuevas investigaciones se dirijan a recuperar las valiosas producciones con las que ellas también colaboraron al desarrollo de las artes en el exilio y, en este caso, a la riqueza de la escenografía mexicana en las décadas centrales del siglo XX. Entre ellas, es quizá la figura de Elvira Gascón (Soria, 1911-México, 2000) una de las más interesantes y, a su vez, menos conocidas, una artista multidisciplinar que no se detuvo ante los límites marcados por el papel, el lápiz y la línea, sino que experimentó a lo largo de su carrera con otras técnicas y materiales, a saber, los esmaltes, la pintura mural o la escenografía. Pero sus intervenciones en este último campo merecen un estudio pormenorizado, al cual dedicaremos las siguientes líneas.

### **El caso de la artista Elvira Gascón**

En su artículo “*La ilustradora Elvira Gascón*”, Ceferino Palencia (1952) establecía las bases de cómo ser un buen artista para trabajos literarios: “De esos artistas ilustradores, expertos en su oficio de conocer lo que su colaborador quiso decir, es Elvira Gascón”. Y es precisamente esta faceta la más conocida hoy día en la artista. Célebres son sus retratos realizados durante los largos años de exilio (1939-2000) en la Ciudad de México, así como el sinfín de ilustraciones que llevó a cabo desde 1946 para publicaciones como *El Nacional* o editoriales destacadas, como Fondo de Cultura Económica. Para entonces la artista poseía una sólida formación artística gracias a sus estudios en la Escuela de San Telmo de Málaga y en las madrileñas Escuela de Artes y Oficios y Escuela Especial de Escultura, Pintura y Grabado de San Fernando<sup>5</sup> Ejerció la docencia en distintos institutos españoles antes de la sublevación que dio inicio a la Guerra Civil española. Ya en el exilio, su interés por el lenguaje de la ilustración, prioritario desde los primeros años cuarenta en la producción de la artista, fue poco a poco dando paso a su mirada a otras facetas artísticas, coincidiendo aproximadamente con su relevo como dibujante en *México en la Cultura* en 1956 por parte de Alberto Beltrán, pues desde entonces Elvira Gascón se inclinó hacia otra forma de expresión esencial en aquellos momentos: el muralismo (Vargas, 2013). Se trataba sin duda de una técnica estrechamente vinculada con su experimentación

---

<sup>5</sup> GAITÁN SALINAS, Carmen (2015). “El valor de la autoría. El espacio de las artistas españolas en la historia del arte”, en Miguel Cabañas y Wifredo Rincón (eds.), *El arte y la recuperación del pasado reciente*, Madrid, CSIC, pp. 299-312.

escenográfica, con la que prácticamente coincidió en el tiempo. Así, entre 1954 y 1981, la pintora soriana fue la responsable del diseño de telones y trajes de distintas obras de danza y teatro, una faceta todavía poco explorada, pero estrechamente vinculada al resto de su producción artística. La primera de sus colaboraciones para un espectáculo llegó en 1954, cuando la artista diseñó el vestuario y la escenografía para el ballet *La estrella y la sirena* (Murga Castro, 2015). La obra contó con una coreografía de Magda Montoya sobre un libreto de José Durand y música de Luis Herrera de la Fuente, estrenada el 22 de enero de 1954 en el Palacio de Bellas Artes de México por el Ballet de la Universidad.<sup>6</sup> Esta compañía se había fundado tres años antes, coincidiendo con la apertura del estadio de la Ciudad Universitaria y su dirección estuvo a cargo de Montoya (Tortajada, 2012). La coreógrafa oaxaqueña tenía como objetivo una formación interdisciplinar para los bailarines, un proyecto que recibió el apoyo de Carlos Jiménez Mabarak, José Reyes Meza, Miguel Guardia y Rubén Bonifaz Nuño, además de los dos creadores implicados en el ballet de Gascón: Herrera de la Fuente y Durand (Tortajada, 2012). Magda Montoya recordaba con ilusión cómo en el marco de esta puntera compañía se persiguieron altos niveles artísticos: “Nos lanzamos a la creación de programas, en los cuales se reflejara la pintura moderna mexicana, que hablaba de la libertad del pueblo y de los problemas del país”<sup>7</sup>. De hecho, además de Gascón, en el seno de la compañía trabajaron otros escenógrafos, como Antonio López Mancera, José Reyes Meza y Villalpando. El elenco de la pieza estaba integrado por Magda Montoya, en el papel de *La Sirena*, José Antonio Avilés como *El Muñeco de Petate*, Beatriz Navarro como *La Pescadora*, Ricardo Silva como *El Rey Negro*, Miguel Araiza como *El Rey Azul* y Telesforo Acosta como *El Rey Rosa*. Según rezaba el programa de mano, *La estrella y la sirena* contaba la siguiente historia:

Los Reyes Magos arriban a un pueblo de pescadores en donde un muñeco de petate ama tiernamente a una de las pescadoras, pero esta se ha enamorado, a su vez, del Rey Azul, melancólico y tierno. Sin embargo, y para desdicha de todos, al Rey Azul sólo le interesa la Sirena que los pescadores han aprisionado, jubilosos, en la red. Y cuando la sirena, llorando y llorando, ve cumplido su deseo de que la devuelvan al mar, junto a lo suyo, no regresa sola: el Rey Azul se ha marchado con ella. El Rey Negro y el Rey Rosa enseñan,

<sup>6</sup>Programa de mano de la temporada de invierno del Ballet de la Universidad, INBA, 1954. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza “José Limón”, INBA, México D.F. (CENIDI-Danza).

<sup>7</sup>TORTAJADA QUIROZ, Margarita (2012). Mujeres de danza combativa, México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes. p.35

doloridos, a la pescadora y al muñeco de petate, el mando y la corona todo cuanto resta, del Rey Azul. Todos quedan, ahora, tristes en el pueblito, porque ya saben que habrán de amar siempre lo que se halla más lejos de sus corazones.

El músico mexicano, para el que *La estrella y la sirena* sería su primer trabajo, recordaba que para acometer la composición se inspiró en la regla de Fokine que proclamaba la alianza de la danza con las otras artes: «Ninguna ha de ser esclava de otras, sólo la libertad de la fuerza creativa, la igualdad entre ellas [solo faltó *fraternité*] abrirá la puerta al ballet del porvenir» (Herrera de la Fuente, 1998). Fueron Montoya y Durand quienes le encargaron la partitura, una misión para la que hubo de documentarse ampliamente. A este respecto, el compositor continuaba reflexionando y expresaba su malestar respecto al resultado final:

En mi oficio no se aprende solo por lectura; si se aprende, se aprende haciendo, echando a perder, decimos, lo que cumplí puntualmente, aunque me quedó amargo sabor de boca. Stravinski se quejó de la primera coreografía de *La consagración*; la encontró sobrecargada, complicada, confusa; yo no me quejo de lo que no entendí, sino de mi música, la creí maniatada por las fuerzas exteriores. No pude simplemente componer. ¿Es posible la satisfacción?

Ahora bien, las críticas no provinieron exclusivamente del propio Herrera de la Fuente, sino que la recepción por parte de la prensa y el público tampoco resultó lo suficientemente satisfactoria. El periodista Flores Guerrero subrayó algunos puntos flacos de la pieza:

La primera temporada que el Ballet universitario presentó en el Palacio de Bellas Artes no llenó, desgraciadamente, las características que hubieran sido deseables en un primer contacto de la danza moderna con ese público nuevo. En realidad, los ballets tuvieron en *general* una tónica blanda y dulzona; una inconsistencia fundamental tanto en los argumentos como en la coreografía, lo que, más que una expresión artística contemporánea, lo ligaba a la intrascendencia, no de los mejores, sino de los más agonizantes ballets europeos. [...]

Algo muy importante en la danza es el manejo que el coreógrafo hace del coro, fondo complementario de aquellas danzas en que la atención del público está concentrada en determinados solistas. En los ballets de Magda Montoya el coro algunas veces (*La estrella*

y la sirena) dan la impresión de actuar sin ningún plan coreográfico aunque de hecho éste exista, rompiendo la armonía que pudiera existir en la danza de los solistas.<sup>8</sup>

A pesar de que no se han localizado los telones originales o sus bocetos, en las anotaciones que la propia Elvira Gascón escribió en uno de los programas de mano que se han conservado en su fondo, se puede leer que la escenografía constaba de “una gran estrella que se hundía en el mar”. Por su parte, el vestuario se basaba en una paleta cromática compuesta por tonos negro, azul y rosa, con los que se combinaban mallas, pelucas y el maquillaje del rostro. Eran los mismos colores de los personajes principales, los Príncipes Negro, Rosa y Azul, y con los que se jugaba en el diseño de la Sirena, la Pescadora y el Muñeco de Petate. Según apuntaban las notas de Gascón, durante la interpretación, los bailarines también interactuaban con un mantón en forma de M e iban descalzos.<sup>9</sup> A pesar del éxito relativo que *La estrella y la sirena* pudo tener en el medio artístico mexicano y la escasa trascendencia que *a priori* la pieza habría logrado en el conjunto de la producción de Gascón, es indudable que la experimentación con las técnicas teatrales, la luminotecnia y las posibilidades que ofrecían la tridimensionalidad, el movimiento de los bailarines y la influencia recíproca con la música ampliaron los recursos de la artista y sus conocimientos en el ámbito del muralismo. De este modo, este capítulo teatral sirvió a la artista para darse a conocer a un público más amplio y exponer a través de los mencionados medios los principales intereses que protagonizaron su obra, entre los que destacaron la búsqueda de la belleza clásica y la preocupación por el pueblo mexicano. En 1956, apenas un par de años después de esta introducción en el mundo de la escenografía, Gascón creó su primer mural -hoy desaparecido- titulado *Epifanía*. Realizado a través de una técnica inventada por la artista, el “concreto teñido” -consistente en una base de confitillo, cemento, arena y mármol molido sobre la que la artista trazaba líneas con una punta metálica en el material fresco para, una vez seco, ser pulido (Citado en Ramírez Sánchez, 2014, 127)-, el mural fue pintado en la Iglesia de la Milagrosa de la Colonia Narvarte, en México D.F. Se trataba de un tema curiosamente similar a la iconografía basada en los Reyes Magos que se había representado

---

<sup>8</sup>FLORES GUERRERO en TORTAJADA QUIROZ, Margarita (2010). 75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes, México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes. p. 35.

<sup>9</sup>Programa de mano de la 1ª temporada del invierno del Ballet de la Universidad, 1954. Sección Catálogos de exposiciones (individuales), Caja 1, Expedientes 1-11 (1955-1972), Fondo Elvira Gascón, Archivo Institucional, El Colegio de México, México D.F.

en *La estrella y la sirena*. El mural presentaba a dos ángeles de inspiración clásica que, con sus piernas desnudas,<sup>10</sup> flanqueaban a la Virgen de Guadalupe al tiempo que hacían sonar sus violines. Sin duda, parte de la técnica puesta en práctica en esta obra mural era deudora de su paso previo por los talleres de escenografía para el Ballet de la Universidad, una experiencia que debió de interesarle, a juzgar por sus siguientes encargos en este mismo ámbito. Así, la de *La estrella y la sirena* no fue la única incursión que Elvira Gascón emprendió en el ámbito de la escenografía. En 1962 fue la escenógrafa y figurinista de la clásica pieza teatral *Agamenón* de Esquilo, estrenada por el Grupo Teatro Contemporáneo A.C. bajo la dirección de Jebert Darien el 27 de abril de ese año en el Teatro Orientación de México, en el Bosque de Chapultepec.<sup>11</sup> El reparto lo conformaron Juan Allende como *Atalaya*, Carlos Bracho como *Coro*, María Crespo como *Clitemnestra*, Alfredo Gil como *Mensajero*, Jebert Darien como *Agamenón*, Claudia Samperio como *Cassandra*, Blanca Samperio como *Esclava* y Álvaro Rosales como *Egisto*. El 6 de mayo, la pieza se volvió a representar muy cerca, en el Teatro El Granero, también en el Bosque de Chapultepec de Ciudad de México, mientras que el 21 de mayo, se llevó al Teatro Efrén Rebolledo de Pachuca, Hidalgo, con algunas modificaciones. En el primero de los coliseos, el único crédito dado a Gascón fue el del figurinismo, mientras que el ballet apareció sin escenografía. Sin embargo, en la representación del Teatro Efrén Rebolledo, el escenógrafo fue Guillermo Romo de Vivar, conocido promotor, profesor y diseñador teatral que vivía entonces en Pachuca. La crítica reparó en las contribuciones de Gascón e hizo mención a su trabajo en las distintas crónicas de los estrenos. Por un lado, Mara Reyes alabó la buena ejecución escenográfica y animó a que la artista continuase esta faceta artística: “ojalá que no sea ésta una aislada incursión de Elvira Gascón por el terreno teatral”. Continuaba señalando el acierto en el diseño a pesar de la economía de medios:

Es preciso hacer notar que con esta obra se demuestra una vez más que no es necesario el lujo para hacer una buena producción. Elvira Gascón contó con un mínimo de recursos para realizar su trabajo y con ellos logró una excelente resolución de los problemas

---

<sup>10</sup> Este hecho motivó la insistencia de un posterior párroco a eliminar el mural, por resultar poco decoroso. Entrevista de Carmen Gaitán Salinas a Guadalupe Fernández Gascón, Ciudad de México, 1 de octubre de 2015.

<sup>11</sup> Programa de mano de la Unidad Artística y Cultural del Bosque, 27 de abril de 1962, Teatro Orientación. Sección Catálogos de exposiciones (individuales), Caja 1, Expedientes 1-11 (1955-1972), Fondo Elvira Gascón, Archivo Institucional, El Colegio de México, México D.F.

escenográficos, inclusive la entrada a la escena, en forma simultánea, de dos carros que traen uno a Agamenón y otro a Casandra<sup>12</sup>

El vanguardista escritor y director español exiliado Cipriano Rivas Cherif, en el *Calendario del Aficionado*, dedicó una pequeña crítica a la producción de *Agamenón* en el teatro El Granero, en la que daba cuenta de la problemática reacción de Gascón ante la desproporcionadamente pequeña promoción de su trabajo bajo el título de “Buenas cosas mal dispuestas”:

No es la primera vez ni será la última, aunque por sus ingenuas protestas bien se veía el efecto que le producía su debut teatral a Elvira Gascón, cuyo crédito entre los verdaderos gustosos de Pintura no se traduce en las luminarias y desafortunados letreros que se acostumbra para los actores, no es la primera vez que sucede, ni será la última que suceda lo ocurrido en el estreno de la obra nueva, sobre motivos y escenario griego, que viene representándose en El Granero, sin otra protesta que la de la autora de los figurines sobre que debieron haberse confeccionado los trajes<sup>13</sup>

Unos meses más tarde -el 8 de septiembre de 1962-, la obra volvió a ser puesta en escena con motivo de una causa solidaria a favor del Jardín de Niños de Tetelpa, donde algunas maestras habían realizado un esfuerzo por mejorar la educación y los recursos para el disfrute de los más pequeños.<sup>14</sup> Para ello se elaboró un detallado programa de mano, ilustrado también por Elvira Gascón. Tal y como se explica en el interior del folleto, el acto fue organizado a instancias del médico Mario González Ulloa, pues “ofrece una vez más su cooperación, siempre dinámica, responsable y generosa para una causa noble, que en este caso es su causa, serle útil a los niños pobres, vecinos de su Tetelpa entrañable [...]”. Asimismo, el programa explicaba las motivaciones para la creación del Grupo Teatro Contemporáneo A.C.:

[...] ha sido constituido absolutamente con fines no comerciales, para la difusión artístico-cultural de las obras que constituyen la base del teatro universal. [...] Teatro Contemporáneo A.C., formado por la Academia de Arte Dramático de la A.N.D.A., inicia su labor con la obra *Agamenón* de Esquilo, labor en la que pondrá todo su empeño y cariño por hacerla extensiva en cuanto a calidad y depuración artística.

<sup>12</sup>REYES, Mara (1962, 6 de mayo). “Diorama teatral”, *Excélsior*, México, p. 7.

<sup>13</sup>RIVAS CHERIF, Cipriano (1962). “Buenas cosas mal dispuestas”, *Calendario del aficionado*, México, p. 14.

<sup>14</sup>Programa de mano de *Agamenón*, 8 de septiembre de 1962. Sección Catálogos de exposiciones (individuales), Caja 1, Expedientes 1-11 (1955-1972), Fondo Elvira Gascón, Archivo Institucional, El Colegio de México, México D.F.

En cuanto a la puesta en escena, el folleto especificaba:

Nuestra idea principal cuando se presentó en el Teatro Orientación a través de la magnífica realización de Elvira Gascón, escenografía y vestuario, fue exponer una Grecia arcaica, de ahí haber escogido únicamente tres colores (marfil para las mujeres, terracota para los hombres y negro para la escenografía) y la impresión de un vaso griego se logró.

La imitación de la cerámica griega o la escultura clásica para diseñar telones y trajes para ballets u obras de teatro no era en absoluto un recurso nuevo en el periodo contemporáneo, atmósfera a la que, por ejemplo, habían recurrido los propios Ballets Russes, quienes estrenaron el polémico *L'après-midi d'un faune* con escenografía de Léon Bakst en 1912. Desde entonces, habían sido innumerables las obras de raíz griega, entre las cuales quizá cabe destacar como precedente directo la puesta en escena de *Antígona* con escenografía de Carlos Obregón Santacilia para la compañía de danza La Paloma Azul en 1940, fundada por Anna Sokolow con los exiliados españoles José Bergamín y Rodolfo Halffter, amigos, por otro lado, de la propia Elvira Gascón. A su vez, la estética clásica tampoco era nueva en la producción de la artista soriana, quien venía experimentando anteriormente con ella desde su exposición *Dibujos y 30 óleos sobre temas helénicos* en la Galería Tusó en marzo de 1960<sup>15</sup> y que causó el disgusto de la crítica de arte exiliada Margarita Nelken por contraponerse al estilo social que años atrás la había dado a conocer como pintora (Nelken, 1955 y 1960) y que había empleado igualmente en una de las exposiciones murales que le otorgarían el “casi éxito”.<sup>16</sup> Se trataba de la exposición titulada *15 nouvelles fresques sur panneaux de Elvira Gascón*, celebrada en el Instituto Francés de América Latina a instancias de Francois Chevalier -director de la sala del IFAL- y de Lan Adomián -organizador del acto- e inaugurada el 20 de julio de 1961. Nelken explicó en qué consistió la exposición, tanto a nivel técnico como temático, y alabó el buen trabajo desempeñado por la artista:

---

<sup>15</sup> La exposición fue inaugurada el 22 de marzo de 1960 y en ella expuso las obras tituladas Afrodita entronizada, Caballero, Toro rosa, Toro verde, Afrodita sobre un cisne, Afrodita sobre macho cabrío, Caballito, Búho, Venado descansando, Estela de las palomas, Perro y venado, Pan, Cabrero, Sirenas, Toro de Vaphio, Dionisos, Ariadna, Cibeles, Cibeles, Zorra y paloma, Flautista, Europa, Biga, Animalito, Acteón, Esfinge, Cave canem, Amor, De una moneda, Ariadna; Invitación a la exposición Elvira Gascón: Dibujos y 30 óleos sobre temas helénicos, 22 de marzo de 1960, Galería Tusó. Sección Catálogos de exposiciones (individuales), Caja 1, Expedientes 1-11 (1955-1972), Fondo Elvira Gascón, Archivo Institucional, El Colegio de México, México D.F.

<sup>16</sup> Invitación de Roberto Fernández Balbuena y Elvira Gascón, agosto de 1961. Sección Catálogos de exposiciones (individuales), Caja 1, Expedientes 1-11 (1955-1972), Fondo Elvira Gascón, Archivo Institucional, El Colegio de México, México D.F.

Trátase, en efecto, de verdaderos murales. Y esta afirmación, que parece una redundancia y hasta una perogrullada, es necesaria, pues de algún tiempo a la fecha, abundan los llamados ‘murales’ que son únicamente unos lienzos de proporciones relativamente grandes, así titulados por sus autores, por aquello de que pueden ser aplicados sobre un muro, en vez de ser destinados a exhibirse en un caballete. Los murales de Elvira Gascón lo son de veras. Grandes paneles pintados al fresco sobre yeso y mármol; de cemento revestido de vinelita; pintados al temple sobre granito; barnizados con cera; algunos con preparaciones especiales para resistir la intemperie. [...] [Gascón] lleva largos años dedicada a búsquedas en técnicas específicamente muralistas y es de los muy pocos pintores que hoy en día las dominan en absoluto. ¿Los temas? Algunos reanudan, en su inspiración directa en tipos indígenas, con aquellos grupos de madres y niños [...], otros, con sus figuras de toros, se adscriben a la tendencia de los cuadros de inspiración micénica [...] y también de esa cueva de Altamira que es uno de los puntos de arranque de las síntesis del realismo occidental<sup>17</sup>

Fue a raíz de esta exposición que a Elvira Gascón le surgieron otros encargos murales, entre ellos su producción más destacada dentro del muralismo, la decoración de la iglesia de San Antonio de las Huertas en la Calzada México-Tacuba, edificada por Félix Candela y Enrique de la Mora (1964). En ella la artista representó la vida del santo a través de la técnica del concreto teñido e inspirándose, de nuevo, en la tradición clásica, aunque esta vez a través de la mirada renacentista de Giotto (Ramírez Sánchez, 2014). En cualquier caso, *Agamenón* tuvo una de sus últimas representaciones en el Teatro Efrén Rebolledo el 21 de mayo de 1962. Sin embargo, en los créditos del programa aparece una nueva especificación que atribuye el vestuario a Elvira Gascón y la escenografía a Guillermo Romo de Vivar.<sup>18</sup> A pesar de todo, la escenificación de *Agamenón* tuvo una amplia repercusión en prensa y, mientras que en muchos periódicos se anunciaba su paso por los teatros, en otros como *Novedades* se afirmaba que “Elvira Gascón, la magnífica pintora y dibujante, está trabajando en unos diseños de vestuario y escenografía para ballet por encargo de Magda Montoya, directora del Ballet Universitario. Elvira se ha soltado el pelo y está haciendo cosas de maravilla” (1962)<sup>19</sup>.

<sup>17</sup>NELKEN, Margarita (1961, 11 de agosto). “La de Elvira Gascón”, *Excélsior*, p. 35. *Novedades*, 10 de mayo de 1962, s. p.

<sup>18</sup>Programa de mano de la Unidad Artística y Cultural del Bosque, 21 de mayo de 1962, Teatro Efrén Rebolledo. Sección Catálogos de exposiciones (individuales), Caja 1, Expedientes 1-11 (1955-1972), Fondo Elvira Gascón, Archivo Institucional, El Colegio de México, México D.F.

<sup>19</sup>Esta crítica corresponde a un recorte de prensa encontrado en el Fondo de Elvira Gascón y no posee ninguna identificación, tan sólo la anotación a pluma de la artista en la que detalló “*Novedades*, 10 de mayo”. En cuanto al año, se deduce que es de 1962 puesto que hace referencia a la representación del ballet de Magda Montoya.

Ese interés y experimentación que llevó a cabo en la década de los sesenta gracias a su colaboración en la compañía de Magda Montoya se prolongó hasta los años ochenta, cuando la pintora soriana volvió a trabajar bajo la inspiración clásica. La ocasión se presentó para poner en escena *Ifigenia cruel*, una obra de Alfonso Reyes inspirada en el clásico de Eurípides, que se había estrenado en 1934 por el Teatro Orientación de México. Esta nueva versión, dirigida por Héctor Azar, se estrenó en el Palacio de Bellas Artes (“Velada teatral...”, 1981, 27) con motivo del Homenaje Nacional a Alfonso Reyes. Para poner en escena esta obra, Elvira Gascón se inspiró en un pasaje literario del escritor mexicano que rezaba “Alguien se asoma al mundo por mi alma”, una leyenda con la que ilustró la propia superficie del escenario, confiriendo al conjunto una atmósfera plástica muy novedosa.<sup>20</sup> En 1982, Azar apuntó sobre la adaptación de Reyes: “el diseño estructural de *Ifigenia cruel* contiene los ingredientes modulares de la tragedia clásica griega, y don Alfonso lo hizo de igual manera que los trágicos helenos diseñaron el trazo de sus obras maestras” (Citado en Adame, 141-142).

## Conclusiones

La labor de Elvira Gascón como escenógrafa y figurinista de distintas obras para danza y teatro entre 1954 y 1981 desvela una faceta de gran interés en el conjunto de la producción de la artista, que presenta estrechos vínculos con sus ilustraciones y sus murales. Antes de probar suerte con las técnicas del muralismo, Gascón diseñó los telones y trajes del ballet *La estrella y la sirena*, una experiencia con la que sin duda pudo aprender a trabajar en grandes dimensiones y en relación a la percepción, el movimiento y la tridimensionalidad. Fue la coreógrafa Magda Montoya quien impulsó la relación entre pintura moderna y danza a través del repertorio del Ballet de la Universidad, abriendo el escenario a Gascón a través del encargo de *La estrella y la sirena*. Es probable que esta colaboración acabara siendo el empujón definitivo para que la pintora soriana se lanzase al muralismo.

La temática de este primer ballet vino dada por el encargo para Montoya de una obra con la mencionada temática espiritual y simbólica en la que ya estaban trabajando Durand y Herrera de la

---

<sup>20</sup>Programa del Homenaje Nacional a Alfonso Reyes, 25 de noviembre de 1981, México D.F. Sección Catálogos de exposiciones (individuales), Caja 1, Expedientes 1-11 (1955-1972), Fondo Elvira Gascón, Archivo Institucional, El Colegio de México, México D.F

Fuente, una atmósfera y una iconografía que la artista exploraría también en gran parte de su producción artística sobre otros soportes. Por otro lado, en las puestas en escena posteriores encontramos la presencia de la temática griega, tanto en *Agamenón* como en *Ifigenia cruel*, una inspiración que, como se ha demostrado, fue constante en el conjunto de la obra de Elvira Gascón en un determinado periodo.

A pesar de que no se trató de una producción abundante en número de estrenos, la experiencia como diseñadora de decorados y trajes de Gascón sí se enmarca a la perfección en el fenómeno de la escenografía del exilio republicano español. En este sentido, aunque la mayoría de los artistas exiliados llegaban a sus tierras de acogida sin grandes experiencias previas en el ámbito teatral, la mayoría acabó probando suerte como diseñadores de decorados y figurines durante sus etapas como exiliados. Entre las causas más frecuentes, que pudo compartir Gascón, se incluyó, como hemos mencionado, el ensanche de horizontes artísticos, pero también la búsqueda de una mayor proyección de su obra gracias al alcance multiplicado que permitía la plataforma teatral.

En definitiva, la producción escenográfica de Elvira Gascón resulta de gran interés tanto para valorar el conjunto de su obra y el alcance de sus aportaciones en el ámbito del muralismo, como para profundizar en la cartografía del exilio republicano español de 1939, una faceta sobre la que merece la pena seguir arrojando luz con futuros estudios.

---

## Bibliografía

-ADAME, Domingo. "Max Aub en el contexto del teatro contemporáneo en México", en Gabriel Rojo y James Valender (coord.). *Homenaje a Max Aub*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2005, pp. 126-143.

-ARIAS DE COSSÍO, Ana y MURGA CASTRO, Idoia (2015). *Escenografía del exilio republicano de 1939. Teatro y danza*. Sevilla, Renacimiento.

-CABAÑAS BRAVO, Miguel (2012). "Miguel Prieto y la escena en el exilio mexicano", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, ALEC, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Filadelfia, 37.2, pp. 123-145.

-GAITÁN SALINAS, Carmen (2015). "El valor de la autoría. El espacio de las artistas españolas en la historia del arte", en Miguel Cabañas y Wifredo Rincón (eds.), *El arte y la recuperación del pasado reciente*, Madrid, CSIC, pp. 299-312.

----- (2016). "Arte, educación y mujer. Embarque hacia el exilio de 1939", *Archivo Español de Arte*, LXXXIX, 353, enero-marzo 2016, pp. 61-76.

-MURGA CASTRO, Idoia (2009). *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*, Madrid, CSIC.

----- (2012). *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*. Madrid, CSIC.

-NELKEN, Margarita (1955, 14 de marzo). "La de Elvira Gascón", *Excélsior*, s. p.

----- (1960, 9 de abril). "La de Elvira Gascón", *Excélsior*, s. p.

----- (1961, 11 de agosto). "La de Elvira Gascón", *Excélsior*, p. 35.

*Novedades*, 10 de mayo de 1962, s. p.

-PALENCIA, Ceferino (1952, 27 de abril). "La ilustradora Elvira Gascón", *México en la Cultura*, 167, México, p. 4.

-RAMÍREZ SÁNCHEZ, Mauricio César (2014). *Elvira Gascón, la línea de una artista en el exilio*, México D.F., El Colegio de México.

-REYES, Mara (1962, 6 de mayo). "Diorama teatral", *Excélsior*, México, p. 7.

-RIVAS CHERIF, Cipriano (1962). "Buenas cosas mal dispuestas", *Calendario del aficionado*, México, p. 14.

-TORTAJADA QUIROZ, Margarita (2010). *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes.

----- (2012). *Mujeres de danza combativa*, México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes.

-VARGAS, Rafael (comp.) (2013). *Elvira Gascón, retratista*, México D.F., El Colegio de México.

-----"Velada teatral en Bellas Artes" (1981, 24 noviembre), *Uno más Uno*, México D.F., p. 27.