

Escultoras en un mundo de hombres y su fortuna en la crítica de arte española (1900-1936)

Sculptresses in a world of men and fortune in the criticism of Spanish art
(1900-1936)

Isabel Rodrigo Villena

Universidad de Castilla-La Mancha
isabel.rodrido@uclm.es

Recibido el 2 de setiembre de 2016

Aceptado el 30 mayo de 2017

[1134-6396(2018)25:1; 145-168]

<http://dx.doi.org/10.30827/arenal.v25i1.5216>

RESUMEN

En las primeras décadas del siglo XX, la crítica de arte española fue testigo de la profesionalización de las artistas, dejando nombres y datos dispersos que han permitido reconstruir su historia en algunos casos. La de las escultoras fue una historia de minorías en el ya minoritario colectivo de mujeres artistas. Este texto pretende desvelar algunos nombres de escultoras que trascendieron en las noticias artísticas del periodo estudiado, y caracterizar el tono de la crítica que recibieron en el contexto de la polémica de los géneros. Viriles, y al mismo tiempo femeninas, la crítica osciló entre el halago a las autoras que eran capaces de disimular la ejecución femenina para adoptar temas y técnicas escultóricas consideradas masculinas, y al contrario, la exaltación de los toques sentimentales y graciosos que las escultoras, por ser mujeres, añadían de genuino a sus creaciones.

Palabras clave: Mujeres artistas. Escultoras. Crítica de arte. Estereotipos de género.

ABSTRACT

In the first decades of the twentieth century, Spanish art criticism witnessed the professionalization of artists, leaving names and scattered data that have allowed to reconstruct their history in some cases. The history of sculptresses was a story of minorities in the minority collective of women artists. This text aims to reveal some names of sculptresses that transcended in artistic news of the studied period, and characterize the tone of the criticism they received in the context of gender controversy. *Virile*, and at the same time *female*, criticism ranged between praise to the authors who were able to dissimulate the female running to take themes and sculptural techniques considered masculine, and conversely, the exaltation of the sentimental and funny touches that sculptresses, as women, they added of genuine to their creations.

Keywords: Women artists. Sculptresses. Art Criticism. Gender Stereotypes.

SUMARIO

1.—De profesión *artista*. 2.—La escultura, una elección estrafalaria. 3.—*Sentimentales y viriles*: las escultoras ante la crítica. 4.—Escultoras en un mundo de hombres: un esfuerzo doble.

1.—*De profesión artista*

Al iniciarse el siglo XX en España, las artistas no tenían ninguna traba legal para desarrollar sus trabajos artísticos, ni como aficionadas, ni desde el punto de vista profesional. Eran artistas con posibilidades de ser académicas, profesoras, estudiantes, expositoras, galardonadas, e incluso críticas de arte, siempre en una proporción microscópica respecto al número de hombres, y con mayor esfuerzo y presiones familiares y sociales, en el contexto de una sociedad que limitaba el papel de la mujer al hogar y cuidado de los hijos. De su creciente profesionalización fue testigo la crítica de arte, un género periodístico que se consolida en estos mismos años a través de las noticias artísticas que se publicaban en el seno de las revistas especializadas (*El Año Artístico*, *Gaceta de Bellas Artes*, etc.), o en secciones específicas de la prensa diaria y de los modernos magazines y revistas culturales, donde se pudieron leer titulares como el que sigue de *Estampa* (1930), sobre el aumento de las artistas en el principal certamen nacional: “Este año han concurrido cuarenta y ocho mujeres a la Exposición Nacional”¹; o noticias como esta otra, de la misma revista, ante la que se consideraba casi una “invasión” de mujeres en las aulas de la Escuela Superior de Dibujo, Pintura y Grabado de Madrid, al ser “cerca de cuarenta lindas alumnas” las que estaban matriculadas en 1929, que en boca de su director, el señor Doménech, eran “más laboriosas, tienen más amor propio que los hombres”².

El creciente número de mujeres artistas y su profesionalización corrió paralelo al avance femenino en otros sectores que anteriormente les estaban vetados y, en cierto modo, la práctica femenina del arte se entendió como un “mal menor” en el contexto de la polémica de los géneros. Después de una guerra que estaba poniendo a las mujeres a fabricar proyectiles³ y a los hombres a bordar encajes (de esta situación anómala se quejaba el crítico de arte José Francés en un artículo llamado: “Labores impropias de su sexo”⁴), el arte fue considerado una ocupación

1. CARRAL, Ignacio: “Este año han concurrido cuarenta y ocho mujeres a la Exposición Nacional”. *Estampa*, 126, Madrid, 10 de junio, 1930, pp. 14-15.

2. GARCÍA ROMERO, Antonio: “En la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado”. *Estampa*, 74, Madrid, 11 de junio de 1929, p. 31.

3. INSÚA, Alberto: “Las mujeres y los proyectiles”. *Blanco y Negro*, 1322, Madrid, 17 de septiembre de 1916, pp. 23-24.

4. FRANCÉS, Jose: “De Norte a Sur. Las labores impropias del sexo”. *La Esfera*, 81, Madrid, 17 de julio de 1915.

recomendable para la mujer frente a la inconveniencia de mujeres trabajando en sectores inadecuados a su condición física y mental y a su necesario quehacer doméstico. Así se reflejaba en los tratados que hablaban de las profesiones con más futuro para la mujer, como *El previsor femenino o cien carreras y profesiones para la mujer* (1914), de Aureliano Abenza, quien explicaba, refiriéndose a los estudios artísticos en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, que “la mujer, que tantas dotes para el arte tiene, por lo general, debe ser la que, más que el hombre, se matricule en el centro de que nos ocupamos”⁵, aconsejándole también, por ser ocupaciones menos duras que el trabajo en las fábricas y ofrecer la posibilidad de ser realizadas desde el hogar, las artes menores y decorativas, para las que las mujeres podrían formarse leyendo manuales o en las Escuelas de Artes y Oficios. De estas, las más recomendables según Abenza eran el encaje, el bordado, la joyería y platería, la encuadernación, el fotograbado o la restauración de obras de arte.

La profesión de mujer artista en las primeras décadas del siglo XX se diversificó, por tanto, entre las se decantaron por las artes decorativas, que también eran llamadas “artes de la mujer”⁶ por ser consideradas adecuadas a la paciencia, la delicadeza y el detallismo que la maternidad les imponía, y las que se dedicaron a las artes nobles de la pintura y la escultura, con muchos más obstáculos que las anteriores, al tener que superar todo tipo de prejuicios sobre su falta de profesionalidad y su condición de amateurs; y más aún, sobre su falta de creatividad, tras haberse extendido desde el ámbito médico-científico, la idea de que la actividad intelectual era contraria al instinto maternal y que las mujeres que excepcionalmente tenían imaginación y talento creativo, eran hombrunas o corrían el riesgo de masculinizarse⁷.

La distribución de las mujeres en dichas ocupaciones artísticas no fue, sin embargo, proporcional. Por más esfuerzo que hicieron historiadores y críticos de arte como Francisco Alcántara, Rafael Doménech, Ricardo Agrasot, Joaquín Folch y Torres, Margarita Nelken⁸, etc., en dignificar las artes decorativas, el descrédito

5. ABENZA, Aureliano: *El previsor femenino. Cien carreras y profesiones para la mujer*. Madrid, Librería de Fernando Fe, 1914, p. 108.

6. Así llamó Carmen de Burgos a su manual de labores artísticas y de adorno para la mujer, publicado en 1911. BURGOS, Carmen de: *Las artes de la mujer*. Valencia, Sempere y Compañía, s/f.

7. En palabras de Gregorio Marañón: “Muchas de esas mujeres que justamente han alcanzado la celebridad, en el terreno en que la alcanzan los hombres, han sido poco mujeres, han tenido en sus rasgos físicos, en su sensibilidad, en su mentalidad, tonos marcadamente masculinos”. MARAÑÓN, G., “Biología y feminismo”, Conferencia leída en la Sociedad Económica de Amigos del País de Sevilla, 21 de febrero de 1920. Cit. en CABALLÉ, Anna: *Una breve historia de la misoginia*. Barcelona, Lumen, 2006, p. 357.

8. Sobre el descrédito del arte decorativo, Margarita Nelken explicaba: “Corrientemente se llama aquí “arte decorativo” a un cuadrado o dibujito que no tienden a decorar nada. Pero todavía no ha entrado en las ideas generales el pensar que un mueble puede ser, en verdad, una creación

general de esta especialidad impulsó a las artistas profesionales del primer tercio del siglo XX a formarse y competir mayoritariamente en el terreno de la pintura, en una proporción aproximada de un 67% de pintoras, frente a un 27% de mujeres dedicadas a las artes menores, según se desprende de las categorías en que participaron en la Exposición Nacional de Bellas Artes entre 1900 y 1936⁹. Las escultoras, en cambio, solo representaron un 6%.

2. *La escultura, una elección estrafalaria*

Llegados a este punto, no es exagerado decir que si ser pintora era una verdadera excepción en la España de las primeras décadas del siglo XX, ser escultora rozaba lo estrafalario. Concepción Jimeno de Flaquer, en su obra *La mujer intelectual* (1905), celebraba la presencia de la mujer en la escultura en los siguientes términos:

Doblegar el cincel, más rebelde que la paleta, para reflejar expresión, alma, estremecimiento vital, no es fácil empresa: la estatua, que exige atrevimiento y majestad, no admite idea mediocre, ni ejecución vulgar, y, sin embargo, hay que proclamar muy alto, para honra del sexo hermoso, que existen muchas escultoras¹⁰.

No se refería a España, evidentemente, donde no citaba ni un solo caso, sino a Francia. En el país vecino, Flaquer pedía el reconocimiento de la escultora Mme. León Bertoux, que había luchado por conseguir la entrada de las mujeres en la Academia de Bellas Artes de París y creado la sociedad femenina *L'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*. Citaba también a Mme. Bernard, a Camille Claudel y a Margarita Syamour, discípula de Mercié, de la que decía que “un Benlliure y un Querol podían firmar las obras de esta notable artista”. Y destacaba, entre otras, a la americana Anna Whitney, a la Duquesa de Palmela, portuguesa, y a la italiana Amalia Dupre¹¹.

Aquí, a tenor de los datos que devuelven los catálogos de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, el número de escultoras fue muy escaso, habiendo

artística”. NELKEN, Margarita: “Lo que puede dar la próxima ‘Exposición de Bellos Oficios’”. *El Figaro*, Madrid, jueves 27 de Marzo de 1919.

9. Entre 1900 y 1936 (exceptuando el año 1929) participaron en la Exposición Nacional de Bellas Artes 474 mujeres artistas, de las cuales, 315 eran pintoras, 28 eran escultoras y 131 eran artistas dedicadas a las artes decorativas. Muchas de estas últimas eran pintoras que probaban suerte ocasional en esta especialidad, no superando la veintena las que reiteradamente se presentaban a los concursos en la categoría de lo decorativo.

10. JIMENO DE FLAQUER, Concepción: *La mujer intelectual*. Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1905, p. 149.

11. *Ibid.*, pp. 149-157.

concurrido por dicha especialidad solo veintiocho mujeres entre 1900-1936, que fueron: Carmen Alcoverro, Rosa Chacel, Carmen García de Arredondo, Adela Ginés y Ortiz, Carmen González, Mariana González, Marga Gil Roësset, Rosario Herreros, María Labrandero, María de los Ángeles Lantada, Rosa Martínez Pardo, Dina Miñambres, Ángela Oria, Carmen Palacios, Isabel Pastor, María Rich, Francisca Rodaz, María Sa, América Salazar, María Sicluna, Elena Sorolla, América Sosa, María de Tarifa, Emilia Torrente, Asunción Valdés, Katya Vareshine, Eva de Vázquez Díaz (Eva Aggerholm) e Isabel Vega y Cruces.

A estos datos, muy pocos nombres añade la participación de escultoras en otros certámenes oficiales, caso del Salón de Otoño, organizado por la Asociación de Pintores y Escultores, al que solo enviaron obras cuatro mujeres artistas entre 1920 y 1936: Isabel Pastor, que participó puntualmente desde 1927 con escayolas patinadas; Diña Miñambres, que presentó en 1927 una talla policromada llamada “Niño dormido”, la artista de Toledo Asunción Valdés, dentro de la categoría de escultura decorativa (1931); y la única que no estuvo presente también en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, Margarita Sans Jordi, cuyos desnudos y tallas en madera de motivos religiosos fueron muy bien acogidas en 1934, según veremos.

La mayoría de estas y algunas otras escultoras cuyos nombres aporta la crítica de arte de la época, se formaron con maestros particulares, caso, por ejemplo, de Leopoldina Benlliure, Emilia Torrente o María Tarifa, formadas por Mariano Benlliure; de María Sicluna y Francisca Rodas, que asistieron al taller de Querol; de Isabel Pastor, alumna de Victorio Macho, o de Carmen Alcoverro, formada por su padre, José Alcoverro. Esto nos permite comprender que, superado el veto que había existido para las mujeres en las aulas universitarias donde se trabajaba con modelos desnudos, cuyas puertas, según Estrella de Diego, se abrieron en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid en los últimos años del siglo XIX¹², las clases que se mantuvieron muchos años más vacías de chicas fueron las que tenían que ver con el grabado y la escultura, en concreto las asignaturas: “Modelado del antiguo y ropajes”, “Modelado del natural y composición”, “Grabado en hueco” y “Grabado en dulce”, por cuyas aulas se vieron muy pocas mujeres en esta época, siendo las primeras en cursar Modelado: Antonia, Elisa y Begoña Sanz Obieta, junto a Agustina Popelka, en el curso (1903-1904)¹³, y la grabadora y pintora activa en el ámbito catalán, que después sería profesora en las Escuelas Municipales de Barcelona, Rafaela Sánchez Aroca (en el curso 1905-

12. DIEGO, Estrella de: *La mujer y la pintura del siglo XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid, Cátedra, 1987, pp. 191-193.

13. Archivo de la Facultad de Bellas Artes de San Fernando. Libro 174.3: *Registro de Matrícula 1977-1904*. De estas cuatro artistas, Begoña y Elisa Sanz Obieta, y Agustina Popelka, consiguieron ganar la oposición para “Profesor de dibujo” en 1904. Archivo de la Facultad de Bellas Artes de San Fernando. Libro 177.1: *Alumnos elegidos para premio. Estudios superiores 1861-1907*.

1906)¹⁴, que finalmente no se dedicó a la escultura, titulándose como profesora en la especialidad de pintura y grabado. Debe señalarse que ninguna de ellas asistieron a las clases de Modelado del Natural, sino a Modelado del Antiguo y Ropajes, lo que deja al descubierto la existencia de un veto moral —que no legal— mucho más lento de superar.

En Barcelona, la entrada de la mujer a las clases de escultura de la Llotja debió correr por los mismos años, siendo la primera Pilar Purtella i Estrada, según explicaba Rafaela Sánchez Aroca en un artículo de 1908 para la revista *Feminal*¹⁵, donde resaltaba su valentía y su trabajo infatigable y polifacético. Purtella, que para esas fechas ya era una artista reconocida públicamente y tenía sus propias alumnas, trabajó sobre todo en el terreno de la escultura decorativa, siendo también pintora de flores y naturalezas muertas, repujadora de cuero, pirograbadora y ceramista.

Sin embargo, que estas y otras mujeres hubieran asistido a clases oficiales de escultura no significaba que acabaran dedicadas profesionalmente a dicha especialidad, para la que se requería, además de la formación, otros requisitos imprescindibles. Siguiendo a Barrionuevo, necesitaban una valentía especial para romper las normas sociales y decantarse por una ocupación considerada eminentemente masculina; una disponibilidad económica suficiente para adquirir los costosos materiales (no es casualidad que muchas de las escultoras españolas y extranjeras procedieran de familias aristocráticas); un taller adecuado, que no siempre era posible tener en el propio domicilio, donde la mujer se suponía que debía permanecer para atender a su familia; y algo más difícil aún en su situación: relaciones sociales para conocer a los mecenas o patrocinadores, que solo tuvieron las que procedían de ambientes intelectuales y/o familias de artistas, como de hecho sucede con la mayoría de escultoras de la época (Eva Aggerholm era esposa de Vázquez Díaz; Elena Sorolla hija de Joaquín Sorolla; María Pérez Péix esposa de Eugenio D'Ors; Hortensia Vegué esposa de Celso Lagar, etc.), derivándose de todo ello la falta de encargos y la invisibilidad general que tuvo este colectivo¹⁶, que en el caso de España, se mantuvo durante el período franquista¹⁷.

Algunos casos significativos de artistas que pasaron por las clases de escultura de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, pero acabaron

14. Archivo de la Facultad de Bellas Artes de San Fernando. Libro 199. 1. *Registro de Matrículas. Curso de 1904-5 al 1906-1907*.

15. SÁNCHEZ AROCA, Rafaela: “Una distinguida artista”. *Feminal*, 17, Barcelona, 30 de agosto de 1908, pp. 6-7.

16. BARRIONUEVO, Raquel: *Escultoras en su contexto. Cuatro siglos, ocho historias (siglo XVI al XIX)*. Madrid, Visión Libros, 2011, pp. 9-11; BARRIONUEVO, Raquel: “Escultoras. Obstáculos y nuevas estrategias de intervención en el espacio público”. En ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes (et al.): *Mujer, espacio y poder*. Arcibel Editores, Madrid, 2006, pp. 46-48.

17. Sobre este período véase: BARRIONUEVO, Raquel: *Hijas de la postguerra. Escultoras de la transición (1939-1978)*. Madrid, Visión Libros, 2012.

dedicándose a otra especialidad, fueron los de la escritora Rosa Chacel, que inició sus estudios en 1915, coincidiendo en las clases de “Modelado del Natural” con la artista Victorina Durán y con el que acabó siendo su marido, Timoteo Pérez Rubio; o el de Julia Minguillón (1905-1995), una alumna aventajada para la escultura —a decir de sus profesores y del propio director, Rafael Doménech—, cuya elección final por la pintura le trajo la recompensa de conseguir en 1934 una segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes por su obra “Jesús con Marta y María”, y en 1941, la primera medalla de primera clase que recibió una mujer en este certamen por su obra “Escuela de Doloriñas”, que alberga el Museo Provincial de Lugo¹⁸. Su imagen en clase de escultura, en un ambiente puramente masculino, fue inmortalizada por la revista *Estampa* (fig. 1), que decía de ella: “Julia Minguillón, la alumna bella y atractiva, tiene, al decir de sus profesores, una rara disposición para la escultura: debe dedicarse a la escultura”¹⁹.



Fig. 1.—Julia Minguillón en clase de escultura.

Fuente: Revista *Estampa*, 74, 11 de junio de 1929, p. 32.

18. LÓPEZ GIL, Elena: “Escuela de Doloriñas de Julia Minguillón. Una primera medalla en el Museo Provincial de Lugo”. *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 9 (1999-2000) 87-100.

19. GARCÍA ROMERO, Antonio: “En la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado”. *Op. cit.*, p. 32.

Entre las que no abandonaron la especialidad, fue corriente que la compaginaran con otras especialidades artísticas, o que practicaran la “escultura decorativa” en lugar de los grandes formatos y materiales nobles. De hecho, la mayor parte de las escultoras españolas de la época utilizaban como materiales el yeso, la escayola, la madera y el barro cocido, que ofrecían más facilidad de ejecución en su propio domicilio, considerándolas, por ello, más artesanas que escultoras²⁰. Frente a éstas, las revistas publicitaron casi exclusivamente a las artistas que, excepcionalmente, trabajaron la piedra o el bronce, escribiendo sobre ellas textos de cierta extensión y profundidad, hecho inusual cuando el foco de atención era una mujer. Así, en una publicación como el *Año Artístico* de José Francés (1915-1926), donde solo se escribieron catorce textos con la suficiente amplitud para trazar el periplo artístico y estilístico de la autora, cuatro de ellos estuvieron dedicados a mujeres escultoras: la española Elena Sorolla, la danesa Eva Aggerholm, la chilena Laura Rodig y la francesa Marthe Spitzer. La *Gaceta de Bellas Artes*, órgano de la Asociación de Pintores y Escultores de Madrid, también dedicó dos de sus veinticuatro textos monográficos sobre mujeres artistas escritos entre 1921 y 1936²¹, a las jóvenes escultoras: María Labranderó, valenciana y Margarita Sans Jordi, catalana. Y en el magazín cultural *Blanco y Negro*, donde se escribieron artículos de cuarenta y una mujeres artistas entre 1900 y 1936, siete de ellos tuvieron como titulares los nombres de las escultoras, todas extranjeras: Lola Mora (argentina), Duquesa de Palmela (portuguesa), Lenke Foldes (húngara), Renée Sintenis (alemana), Emmy Ferau, (austriaca), y la chilena Laura Rodig, sobre la que escribieron Margarita Nelken y Beatriz Galindo.

3.—*Sentimentales y viriles. Las escultoras ante la crítica*

Con independencia del tono más o menos conservador del crítico y la revista en que en que se publicaran, e incluso de si fueron escritos al inicio o final del período a que nos referimos, los juicios sobre unas y otras comparten estereotipos significativos. En primer lugar, como ya se ha indicado, se valoraba de ellas el trabajo con el material más duro, fuera piedra o bronce, restándoles valor cuando alguna de sus obras se habían realizado en yeso, escayola, barro o madera. Así lo afirmaba José Francés de Eva Aggerholm, de cuyo “Monumento a los Padres”,

20. BARRIONUEVO, Raquel: “Escultoras. Obstáculos y nuevas estrategias de intervención en el espacio público”. En ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes: *op. cit.*, p. 47.

21. Son los años en que la revista, tras una década funcionando como gaceta informativa para los asociados, se renueva y se lanza al mercado con vocación de llegar a todos los interesados por el arte, ampliando sus artículos críticos e incluyendo, junto a las actualidades artísticas, nuevas secciones como las artes industriales, la pedagogía, la filosofía del arte, entre otras relacionadas con el teatro, la vida social, noticias, actos oficiales o libros y revistas.

presentado a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1920, decía que habría mejorado mucho si en lugar de usar la escayola, la hubiese terminado en un material definitivo²².

En un sentido similar, se reprochaba que la artista trabajara en tamaños pequeños, en cuyo caso era frecuente llamar a las obras juguetes o “bibelots” (figuritas de adorno de escaso valor), y de nuevo, a las artistas, artesanas en lugar de escultoras. Lo vemos, entre otros, en el siguiente comentario de José Francés sobre la exposición de Helena Sorolla en el recién inaugurado *Lyceum Club Femenino* de Madrid (1926), al calificar sus obras de mediano tamaño como “descuidos”, según puede leerse en el comentario que sigue: “En sus descuidos bronceos de parco tamaño, el concepto de bibelot no puede suponerse y, en cambio, tampoco el de la estatua que aspira al monumento”²³.

Lo mismo podría decirse de la crítica que escribió Eugenio d’ Ors en la revista *Blanco y Negro*, donde se hacía cargo de la crónica de las exposiciones extranjeras con el pseudónimo “Monitor”, sobre la escultora húngara Lenke Foldes, que exponía en la *Galerie 23* de París (1930), al usar para ella la expresión “vocación artesana” en lugar de vocación escultórica, seguramente por el tamaño de sus esculturas, talladas directamente sobre la madera o la piedra. Sin ser Eugenio d’ Ors un crítico hostil a la mujeres escultoras, porque lo fue su propia esposa, María Pérez-Peix, aconsejado por él mismo²⁴; sí se nota cierto titubeo a la hora de aceptar como grandes artistas a las que realizaban obras pequeñas, y seguramente por ello, prefirió validar el talento de Foldes recurriendo a los elogios que dedicó a la escultora su prestigioso maestro Bourdelle, en lugar de hacerlo en nombre propio:

Bourdelle escribe siempre ‘Arte’, ‘Artista’, con mayúsculas. Adivinamos su grandeza cuando le vemos persistir en esta costumbre a propósito de juguetes. Pero alguna grandeza debe también de haber en Lenke Foldes, cuando, a propósito de ella, no renunció el maestro a su costumbre²⁵.

22. FRANCÉS, José: “La exposición nacional de Bellas Artes”. *El Año Artístico*, junio 1920, Madrid, Mundo Latino, 1921, p. 246.

23. FRANCÉS, José: “María y Elena Sorolla o la fraterna sonrisa melancólica”. *El Año Artístico*, septiembre, 1926, Barcelona, Editorial Lux, 1928, pp. 422-423.

24. Según Raquel Barrionuevo, María Pérez-Peix (1879-1972), que firmaba con el pseudónimo “Telur”, habría cambiado su carrera musical por la escultura a sugerencia del propio crítico, quien seguramente buscaba en su casa un ambiente de silencio y concentración para la escritura que la música no favorecía. Véase: BARRIONUEVO, Raquel: “Las pioneras. Escultoras de la II República”. *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, 12 (2002) 8-12, <http://www.escriptorasyescrituras.com/las-pioneras/>. Consultado 17 de mayo de 2016.

25. D’ORS, Eugenio: “Monitor Estético y Grande Museo del Mundo. Exposiciones en París: Camille Pisarro. Lenke Foldes”. *Blanco y Negro*, 2029, Madrid, 6 de abril de 1930, pp. 25-27.

A las artistas que más interés y mejores críticas recibieron por atreverse con la piedra o el metal en obras monumentales, fue común atribuirles un carácter excepcional derivado de su capacidad, impropia de la fragilidad femenina, para dominar los duros y pesados materiales. Entre muchos, lo expresa el siguiente fragmento del texto que se publicó sin firma en *Blanco y Negro* sobre María Luisa de Sousa Holstein (1841-1909), más conocida como Duquesa de Palmela, que era de actualidad en 1909 por sus éxitos en París y Río de Janeiro, al decir sobre su obra “Santa Teresa”, de estilo tan impecable que se comparó con la de un artista del Renacimiento, que: “todo el impulso del alma enérgica y fogosa de la bienaventurada hace vivir y palpar, ablandando la dura piedra y tornándola en carne que sufre [...]. En detalle alguno aparece la duda del cincel ni la blandura de una mano femenina”²⁶. Debe decirse que en su propio país, María Luisa de Sousa no tuvo una recepción acorde a sus méritos. Pese a ser la primera mujer nombrada Académica de Mérito en la Academia de Bellas Artes de Lisboa (1903), su labor artística fue tratada como un elemento accesorio frente a su linaje aristocrático (era 3.^a Duquesa de Palmela) y sus actividades sociales (fundó más de seis “Cocinas Económicas” para dar comidas a los pobres). Entre otros artificios que restaban seriedad a su trabajo, la crítica, que solía ocultar su nombre bajo el título nobiliario que ostentaba y frecuentemente intercalaba en las crónicas descripciones del ambiente de lujo de su entorno y otros aspectos mundanos, llegó a negarle méritos propios al atribuir sus triunfos a la buena orientación de su maestro, Anatole Calmels, a cuyo estilo algunos decían que se habría sometido sin aportar novedades; mientras otros, llamándola irónicamente “Duchese Calmels”, lanzaban la sospecha de que las obras no fueran en realidad suyas²⁷.

Volviendo a la fortuna de las artistas en España, aunque la crítica encorsetó a todas las escultoras en un mismo y diferenciado grupo debido a su condición femenina, después no fue unánime en la atribución de las cualidades que compartirían como mujeres artistas; antes al contrario: mientras para muchos el genio de la escultora estaba en saber disimular la ejecución femenina, considerada comúnmente inferior a la realizada por hombres; para otros, el interés de sus creaciones era aquello que de sentimental y gracioso la mujer añadía de genuino a las obras. Sobre este último aspecto, son muchos los fragmentos que podrían citarse. Volviendo a Helena Sorolla (1865-1975), que se dio a conocer en la Exposición de la Juventud Valenciana organizada por el padre en 1916, José Francés decía que el

26. “Una ilustre artista. La duquesa de Palmela”. *Blanco y Negro*, 974, Madrid, 26 de junio de 1909, p. 19.

27. Véase este desarrollo, acompañado de ejemplos críticos de la época en CAMPOS DOS SANTOS, Teresa: “Maria Luísa de Sousa Holstein (1841-1909): Construtora de uma obra social”. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, 18, julio-diciembre (2012), Brasil, Universidade Estadual de Campinas, pp. 119-122, <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/revista18.htm>. Consultado 13 de abril de 2016.

torso femenino que presentó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1920, estaba “resuelto de un modo tan firme, sin alejar la idea de una romántica riqueza sentimental”²⁸. Años más tarde, el mismo crítico explicaba que la exposición de Helena Sorolla en el *Lyceum* era: “Una afirmación más de capacidad estética, de personal inteligencia, dentro de la no abdicada sensibilidad femenina”²⁹. Y en particular, señalaba que la obra de Helena, cuya factura encontraba más hábil que la de María Sorolla —la hermana pintora— era “la síntesis palpitante de la gracia femenina”³⁰, tanto en sus obras más pequeñas, como en las de mayores dimensiones (fig. 2).

Otro ejemplo de esta misma cuestión lo tenemos en algunos comentarios sobre la escultora Marthe Spitzer (1877-1956). De nacionalidad francesa, seguramente



Fig. 2.—Helena Sorolla trabajando en “Desnudo de mujer”.

Fuente: Museo Sorolla, *Helena Sorolla García, escultura. Pieza del mes de junio*, 2013, p. 16.

28. FRANCÉS, José: “La Exposición Nacional de Bellas Artes”. *El Año Artístico*, junio 1920, Madrid, Mundo Latino, 1921, pp. 247-248.

29. FRANCÉS, José: “María y Elena Sorolla...”, *op. cit.* p. 423.

30. *Idem.*

llegada a Madrid en el contexto de los artistas desplazados por los acontecimientos bélicos³¹, y una obra que se emparentó con Bourdelle, Bernard y Maillol, está documentada su presencia en España en una exposición individual de bronce realizada en el Salón Lacoste de Madrid en noviembre de 1917, que para críticos como José Francés fueron de las que “merecen elogios y de las que compensan y desquitan de otras anteriores y recientes”³². En esta artista francesa que todavía estaba en formación, y que en su país llegó a tener encargos monumentales como “La Pietà de la Grotte de Sainte-Marie-Madeleine” (1932), la crítica encontró también un brío y sobriedad, un vigor y buen hacer impropios del arte femenino, pero impregnados con la delicadeza y emotividad inherentes al arte de la mujer. En palabras del crítico: “una sensibilidad claramente femenina ennoblece el dominio viril de la factura. Ahonda en el espíritu más allá de la eurytmia lineal”³³.

El debate sobre las características masculinas o femeninas del arte y de la escultura se plantea más abiertamente en otro texto escrito por Javier Tassara en la fecha tardía de 1935, para *Gaceta de Bellas Artes*. Está dedicado a Margarita Sans Jordi (1911-2006), que se había dado a conocer en las Galerías Layetanas de Barcelona en 1932, y que, tras haber sido becada por la Generalitat para estudiar un año en la Casa de Velázquez, estaba de actualidad por su exposición individual en la sala Vilches de Madrid y por haber ganado el Premio Nacional de Escultura Conde de Cartagena, concedido por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que le permitió realizar un viaje formativo por Italia, Grecia y París³⁴. Tassara la presentaba como discípula de Llimona, aunque su primer maestro había sido Ángel Ferrant, y reproducía tópicos sexistas muy extendidos sobre la existencia de un arte masculino, que era enérgico, firme y seguro, frente a otro femenino y débil, caracterizado por la gracia, la sensibilidad y el detallismo, en el siguiente e ilustrativo fragmento con el que pretendía demostrar que la artista tenía un talento excepcional para dominar ambos aspectos (fig. 3):

31. Según el crítico musical Adolfo Salazar, que escribía en *La Ilustración Española y Americana*, la escultora habría llegado a España desplazada por los acontecimientos bélicos, caso también de la pintora Milada Sindlerova. Salazar decía que los bustos de bronce expuestos por la francesa (“Joven latina”, “Joven oriental”, “Busto de bailarina rusa”, “Retrato del poeta J.P. Altermann” y “Joven criollo”), había pasado inadvertidos por el público, y fueron mal valorados por la crítica, pese a su calidad. Véase: SALAZAR, Adolfo: “Páginas de arte. Las esculturas de Marthe Spitzer”. *La Ilustración Española y Americana*, 3, Madrid, 22 de enero de 1918, pp. 3-4.

32. FRANCÉS, José: “La escultora Marta Spitzer”. *El Año Artístico*, noviembre 1917, Madrid, Mundo Latino, 1918, p. 387.

33. FRANCÉS, José: “La escultora Marta Spitzer”. *Op. cit.*, p. 389.

34. Durante su estancia en París estudió en la Escuela de Artes Decorativas y recibió lecciones del escultor Despiau. También colaboró con Josep María Sert en el Pabellón Pontifical de la Exposición Internacional de París y participó en diversas exposiciones colectivas en el museo Jeu de Paume y en la Academia de Bellas Artes.



Fig. 3.—Margarita Sans Jordi junto a su obra “Alborada”.

Fuente: Criado y Romero: “Pinturas de Rafael Botí y esculturas de Margarita Sans Jordi”. *Heraldo de Madrid*, 15.387, 25 de junio de 1935, p. 16.

Margarita plantea —pero no resuelve— de nuevo la duda, que ha degenerado en discusión acre, de si la mujer artista es femenina o no. Es decir, si el arte de una pintora o escultora es un arte débil, feble, femenino. Y digo que no lo resuelve, porque si vemos unos cuantos mármoles, veremos que modela con certidumbre varonil, y que sus retratos, de trazos enérgicos y duros, nos hablan de un temperamento fuerte, impetuoso, enérgico. Pero ante sus tallas en madera, ante sus figurillas y “bibelots”, sentimos el brujo hechizo de una gracia enteramente femenina. Como que estas obras son mimos y zalemas muy de mujer convertidos en estatuillas³⁵.

Los juicios de Tassara sobre Margarita Sans Jordi son de gran valor para entender el concepto estereotipado que se tenía de la mujer artista, pero también evidencian otro tópico muy extendido en esos años, según el cual las mujeres eran, por naturaleza, tendentes a las tradiciones, y por tanto, a nivel artístico solían ser reticentes a las estridencias vanguardistas, lo que para algunos era una ventaja:

35. TASSARA, Javier: “Artistas jóvenes. Margarita Sans Jordi”. *Gaceta de Bellas Artes*, 449, Madrid, septiembre, 1935.

Margarita Sans Jordi es de los artistas que no tendrán que arrepentirse en un próximo mañana. No se ha dejado seducir por las sirenaicas llamadas de eso que se ha dado en llamar arte nuevo expresivo, y que no es más que la deformación de la forma inmutable, la exaltación de lo feo y monstruoso, de cuanto suponía aberración de la Naturaleza. Su sensibilidad exquisitamente femenina, su temperamento delicado, su buen gusto, además de su espiritualidad aristocrática, la hizo repugnar esa efímera moda de señoritas morcillonas, espantosas y monstruosas, que de un tiempo a esta parte servían únicamente de modelo a los que querían pasar por audaces o renovadores³⁶.

Estas ideas no eran aisladas. En la misma revista, Rafael Berenguer, un discípulo de Benlliure que se ocupaba de la columna: “Notas de Arte Valenciano”, había dicho solo unos años antes, que la vida hogareña prevenía a la mujer de lo moderno, cuando explicaba que las obras de la escultora y dibujante gráfica³⁷ María Labrandero (1903-¿?), todos bustos de mujeres como su “Cabeza de adolescente”, tenían un encanto particular muy lejano del “atolondramiento moderno”, gracias a que la artista había preferido trabajar en su entorno doméstico:

[...] desde aquella altura —se refería al estudio de la escultora en la parte alta de su casa— abstraída en su labor, parece más pequeña la ira de las pasiones mundanas, a las que con inteligencia y clara intuición, desde el mismo dintel, cuando sospechó que pudiera interrumpir el encanto de su sencilla vida, les cerró precavidamente la puerta³⁸.

Todas estas recomendaciones plantean un discurso que va más allá de lo estilístico y la crítica de la modernidad. En plena polémica de los géneros, dignificar a las escultoras que eran capaces de compaginar su rara profesión con su función social y familiar, no tenía otro fin que legitimar el modelo patriarcal frente al avance del feminismo, presuponiendo que la práctica escultórica podía acercar a las mujeres a posiciones extremistas. Una crítica muy ilustrativa es la que escribió Rafael Reyes, expresidente de Colombia que pasó algunas temporadas de su exilio en España, en *La Ilustración Española y Americana*, sobre la escultora chilena Rebeca Matte de Iñiguez (1875-1929). El texto, que reproducía las obras “Un vencido” e “Invierno crudo”, elogiaba a la artista por sus logros profesionales (contaba con medallas en el Salón de París de 1900 y en la Exposición Universal de Chicago de 1902, así

36. *Idem*.

37. PÉREZ ROJAS, Javier y ALCAIDE, José Luis: “La ilustración gráfica de época modernista”. En HERMOSILLA PLA, Jorge (coord.): *La ciudad de Valencia. Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, vol. 2, Valencia, Universidad de Valencia, 2009, p. 414.

38. BERENGUER, Rafael: “Actualidad artística en España. Notas de Arte Valenciano. María Labrandero”. *Gaceta de Bellas Artes*, 325, Madrid, 1 de diciembre de 1927, p. 14.

como encargos monumentales del gobierno chileno)³⁹; pero también por su linaje, al ser hija del “eminente hombre de Estado y diplomático D. Augusto Mate, actual Ministro de Chile en Berlín, y biznieta del gran D. Andrés Bello”; y sobre todo, por ser un emblema de la mujer tradicional, cuyas ocupaciones escultóricas no la habían distraído de las convenciones morales. En cambio, sobre su estilo particular o la ejecución técnica de sus obras, el texto no decía nada:

Pertenece á las familias más distinguidas y ricas de aquel país aristocrático y severo, en donde, como en España y en todos los de la América Ibero, la mujer es la reina y el encanto del hogar, é impera en él por su piedad, por su abnegación, por su delicadeza y por sus energías, que se muestran sublimes en ocasiones críticas, mucho más que lo que pretenden hacerlo las feministas modernas. Con razón el príncipe Luis de D’Orléans Braganza, en su reciente libro *Sous la Croix de Sud*, reconoce estas bellas cualidades á la mujer de nuestra raza, y á aquellas se debe la conservación y el vigor moral de ésta á través de los siglos, en todos los países y donde quiera que se hable la hermosa lengua de Castilla: conservémoslas y defendámoslas como nuestro más sacro tesoro⁴⁰.

En realidad, daba igual que las escultoras fueran más o menos tradicionales o modernas, y que los críticos fueran más o menos progresistas, porque siendo mujeres, las escultoras recibían todas críticas similares, incluidas las que estuvieron más próximas a las vanguardias, entre las que Barrionuevo cita a Eva Aggerholm y a Marga Gil Roesset⁴¹, pudiéndose añadir el nombre de Laura Rodig, aunque la chilena solo estuviera de paso temporal por España.

Formada en la Academia de Bellas Artes de Copenhage, Eva Preetsmann Aggerholm (1882-1959) entró en contacto con la vanguardia y con Daniel Vázquez Díaz en París, donde vivió entre 1908 y 1918, frecuentando la Academia de Humbert y el estudio de Bourdelle. La trajo a España su matrimonio con el pintor de Huelva, quien favoreció su integración en el círculo de la Sociedad de Artistas Ibéricos, exponiendo con ellos en Berlín y Copenhage (1932). Aunque ya se habían visto obras suyas en el Salón de Otoño de 1920 —el mismo año en que ganó una condecoración en la Exposición Nacional de Bellas Artes por el grupo “Monumento a los padres”—, la crítica solo le prestó atención cuando expuso conjuntamente con su marido en el Museo de Arte Moderno en 1921. Sin embargo, en los textos que se escribieron, los críticos no se detuvieron tanto en la simplificación formal y la modernidad que caracterizaban su obra, como en aspectos relacionados con la emotividad, la sensibilidad, la espiritualidad o la gracia que desprendían sus escul-

39. El artículo situaba a la artista trabajando en un grupo escultórico que se pretendía colocar delante del Palacio de la Paz de la Haya, que en aquella época estaba en construcción. Se trata del grupo monumental conocido como “La Guerra”, terminado e instalado en su emplazamiento en 1914.

40. REYES, Rafael: “Una gran artista iberoamericana”. *La Ilustración Española y Americana*, 35, Madrid, 22 de septiembre de 1912, p. 174.

41. BARRIONUEVO, Raquel: “Las pioneras. Escultoras de la II República”. *Op. cit.*, pp. 8-12.

turas, utilizando los atributos que solían emplearse para caracterizar a la mayoría de mujeres artistas. José Francés, por ejemplo, decía en *El Año Artístico* y en *La Esfera*, respectivamente, que su obra se caracterizaba por ser “reposo, éxtasis, ternura y dolor, sencillamente entregados a la emotividad”⁴²; o que era una escultura “breve de muestras plásticas, enorme de sentimiento”⁴³; que esculpía “como si compusiera versos”⁴⁴. Nos sorprende más el tópico usado por Margarita Nelken, quien masculinizó su talento al escribir, con afán de elogio: “Y sin embargo, lo menos que puede decirse de Eva Aggerholm es que su escultura, por su integridad y su energía es, a pesar de la ternura de su meditación, obra de hombre”⁴⁵, demostrando que el arraigo de los estereotipos sexistas llegaba incluso a las propias mujeres.

Sin duda, el crítico más equitativo con la escultora danesa fue Juan Ramón Jiménez, quien se ocupó del catálogo de su exposición en el Museo de Arte Moderno, y por tanto, de presentarla al gran público. Equitativo porque, aunque para definir la obra de la que llamó “marinera de la escultura”⁴⁶, utilizara términos relacionados con lo femenino, como “sensualidad ideal”, “corazón lleno”, “extraña emotividad”, también supo reconocerle una independencia artística respecto al esposo, apreciando incluso la influencia que Eva Aggerholm habría ejercido en Daniel Vázquez Díaz, que en aquella época era ya un pintor reconocido:

Yo creo que el misticismo panteísta de esta Eva ha ido contagiando la pintura de su Adán, con los elementos de su claro misticismo natural, y con su muda pasión purificadora. Y el arte de los dos se complementa, como con cristales espirituales y materiales combinados, en atmósferas con espejismos siendo cada uno perfectamente desierto y original⁴⁷.

Marga Gil Roësset (1908-1932) también “estuvo impregnada del espíritu de la vanguardia”, dando “sobradas señales de innovación escultórica”⁴⁸, que no llegó a ser evaluada debido a su temprana y trágica muerte a los 24 años⁴⁹ y a la destrucción de buena parte de sus esculturas (fig. 4). Es muy probable que por la

42. FRANCÉS, José: “La exposición de Vázquez Díaz II.- Una escultura danesa: Eva Aggerholm”. *El Año Artístico*, abril 1921, Madrid, Mundo Latino, 1922, pp. 77-79.

43. FRANCÉS, José (SILVIO LAGO): “Una escultora danesa. Eva Aggerholm”. *La Esfera*, 383, Madrid, 7 de mayo de 1921, s.p.

44. *Idem*.

45. NELKEN, Margarita, “Artistas modernos. Daniel Vázquez Díaz y Eva Aggerholm”. *Cosmópolis*, 31, julio 1921, p. 151.

46. Si para José Francés la escultura de Eva Aggerholm desprendía quietud y estatismo, para Juan Ramón Jiménez era dinámica y contenía la energía de las olas de mar. JIMÉNEZ, Juan Ramón, “Eva Aggerholm de Vázquez Díaz”, reproducido en CRESPO, Ángel. En *Juan Ramón y la pintura*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, p. 221.

47. *Idem*.

48. BARRIONUEVO, Raquel: “Las pioneras. Escultoras de la II República”. *Op. cit.* p. 11.

49. La artista se suicidó a causa del amor no correspondido hacia Juan Ramón Jiménez.



Fig. 4.—Marga Gil Roësset, modelando un grupo de barro.

Fuente: *La Esfera*, 17 de agosto de 1929, p. 17;

http://images.eldiario.es/cultura/Marga-trabajando-estudio-toda-vida_EDIIMA20150123_0571_5.jpg

mezcla inusual de fuerza y ternura que la crítica encontró en sus obras (como decía José Francés: “Esa falta de piedad, de compasión enfermiza, pero no de ternura, es lo que caracteriza a Marga”⁵⁰); y seguramente también por la imaginación de sus esculturas y dibujos, una cualidad extraña en las mujeres, de las que figuras tan influyentes en la época como Ortega y Gasset o Georges Simmel, decían que no eran capaces más que de imitar lo que otros ya habían creado⁵¹, la crítica abusó del

50. FRANCÉS, José: “Vida artística. Marga Gil Roësset”. *La Esfera*, 17 de agosto de 1929, p. 17.

51. El sociólogo alemán Georges Simmel, traducido en *La Revista de Occidente* por Ortega y Gasset, decía al respecto que “las mujeres fracasan en la medida en que se les exige una producción original, es decir, en la que tengan que verter su propia energía” (SIMMEL, Georges: “Lo relativo y lo absoluto en el problema de los sexos”. En SIMMEL, Georges: *Cultura Femenina y otros ensayos*,

género masculino para referirse a ella, como vemos de nuevo en José Francés, que escribió aserciones como esta: “Se está, pues, en presencia de un artista verdadero⁵² que no le debe nada a profesores ni maestros”⁵³. No es casualidad que esto mismo se dijera también de una pariente pintora de Marga, Marisa Roësset, que llegó a exponer en el Museo de Arte Moderno en 1929 y a tener taller propio, sobre la que Rafael Villaseca decía que tenía un temperamento de “pintor, muy pintor” por la seriedad de su trabajo, la riqueza de sus procedimientos, la capacidad de adaptarse a todos los géneros, y, en definitiva, la falta de sensiblería, “afectaciones y amaneramientos que tantas víctimas suelen haber entre las mujeres dedicadas al arte y la literatura”⁵⁴.

Eran prácticamente las mismas palabras que mereció otra de las escultoras más “modernas” que pasaron por la España de esta época: la chilena Laura Rodig (1901-1972), una artista que llegó a tener cierto renombre en su país al recibir el Premio Nacional de Bellas Artes en 1949, y cuya estancia temporal en nuestro país no pasó desapercibida, siendo ocasión de varios textos críticos (Margarita Nelken, Beatriz Galindo, José Francés, Humberto Pérez de la Ossa) cuando expuso en el Salón Nancy (1924) junto al pintor argentino José Antonio Terry; y ese mismo año, en el Museo de Arte Moderno, que adquirió su obra “India mexicana”, conservada hoy por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Su trayectoria en España también le propició dos medallas de oro en la Exposición de Sevilla de 1928 y 1930 respectivamente.

Rodig, que se había formado en la Escuela de Bellas Artes de Santiago en los años en que fue director Fernando Álvarez de Sotomayor⁵⁵, debió llegar a España gracias a una beca de estudios que también la sitúa en la Academia de André Lothe en París y en Italia. De su obra interesó sobre todo el carácter indigenista y social (fig. 5) que eran resultado de sus viajes a México como secretaria de Gabriela Mistral, pero también la forma de tratar el tema de la maternidad, con

Barcelona, Alba Editorial, 1999, p. 191). El propio Ortega, muy influido por él, aseguraba también que “la mujer lírica femenina, al desnudar las raíces de su alma, deja ver la monotonía del eterno femenino y la exigüidad de sus ingredientes” (ORTEGA Y GASSET, José: “La poesía de Ana de Noailles” (1947). En *José Ortega y Gasset. Obras Completas*. Tomo IV (1929-1933), Madrid, Revista de Occidente, 1966 (sexta edición), pp. 433-434.

52. El subrayado no aparecen en el texto original. Con él queremos incidir en el uso incorrecto del género.

53. FRANCÉS, José: “Vida artística. Marga Gil Roësset”. *Op. cit.*, p. 17.

54. VILLASECA, Rafael: “Marisa Roësset y la pintura femenina en España”. *Blanco y Negro*, Madrid, 6 de marzo de 1927, pp. 87-98.

55. Se dice que el espíritu rebelde a las enseñanzas academicistas de Laura Rodig, le propició la expulsión de la Academia por parte de uno de sus profesores, Virgino Arias, siendo readmitida por mediación de Fernando Álvarez de Sotomayor. Véase: “Laura Rodig”. En Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, <http://www.artistas-plasticoschilenos.cl/biografia.aspx?itmid=494>. Consultado 14 de abril 2016.



Fig. 5.—Laura Rodig junto a uno de sus bustos.

Fuente: Rodríguez Brañas, Eva: “‘Locas mujeres’ y Gabriela Mistral”.

En <http://caxigalinas.blogspot.com.es/2012/09/locas-mujeres-y-gabriela-mistral.html>

una simplicidad y gravedad diferente a la cursilería que se decía que otras mujeres le daban al mismo asunto⁵⁶. De ahí que no existiera —a decir de Humberto Pérez de la Osa en la revista de vanguardia *Alfar*—: “Nada de frivolidad, nada de afeminamiento en su labor. Laura Rodig siente la escultura con toda la dignidad de la fuerza interna [...]”⁵⁷.

56. Militante feminista, Laura Rodig intentó representar el cuerpo de la mujer intencionadamente robusto, grueso, sin pechos, con puños cerrados y combativos para transgredir las funciones sociales femeninas tradicionales. La representación de maternidades en escultura no contradice estas ideas y, sobre todo, tiene que ver con la reivindicación de la mujer mestiza, siendo la autora una de las primeras en introducir en su país el tema indigenista y social. Véase el desarrollo de esta idea en: CORTÉS ALIAGA, Gloria: “Estéticas de la resistencia: Las artistas chilenas y la vanguardia femenina (1900-1936)”. *Artelogie*, 5, 2013, http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a261.pdf. Consultado 21 de julio 2016.

57. PÉREZ DE LA OSA, Humberto: “Una emoción de México en Madrid: Laura Rodig”. *Alfar. Revista de la Casa de América-Galicia*, 47, La Coruña, febrero 1925, pp. 16-20.

Por lo tanto, lo viril fue el atributo común que se utilizó para designar a las escultoras más talentosas y desacreditar al resto (“Más viril que su hermana, Elena Sorolla, por trabajar la escultura con mano firme” porque “el dibujo está en ella sin escamoteos ni blanduras”⁵⁸ —decía de Bernardino de Pantorba en la *Gaceta de Bellas Artes*-); como también lo fue de las artistas dedicadas a la pintura cuando su mérito excedía lo esperado (“Pintor”, más bien que “pintora”. En definitiva, el artista cuando merece este nombre, es Adán, Apolo; varón, en suma. Y el del arte, ejercicio específicamente viril”⁵⁹ —expresión de Quiroga y Pla refiriéndose a Maruja Mallo—); con la particularidad de que la rudeza del trabajo escultórico y su carácter más social y propio del ambiente artesano del taller que de la intimidad del hogar, planteara más dudas sobre la capacidad real de la mujer para desenvolverse en dicha especialidad, la conveniencia social de hacerlo, e incluso, el riesgo de perder la feminidad. No es de extrañar que muchos críticos esperaran encontrar mujeres hombrunas cuando visitaban el estudio de alguna escultora, como cuenta una crónica de la prensa de Rosario ante la visita al taller de la argentina Lola Mora (1966-1936), otra de las escultoras extranjeras que la crítica española daba a conocer en España, con la que cerraremos estas páginas:

Nos la imaginábamos de otro físico: alta, gruesa, echada para atrás con varonil arrogancia, ceremoniosa y *poseuse* [sic], prejuzgando candorosamente que una mujer que hace estatuas y fuentes y domina bloques de mármol, debía tener una encarnadura más o menos monumental, en armonía con su vigoroso oficio; pero cuando nos vimos ante una persona menuda, nerviosa, vivaz, poquita cosa en apariencia, de aire *nonchalant* [sic], tirando a bohemio desenfadado, pesar del prejuicio no se nos ocurrió preguntarle por la patrona. Allí estaba la artista⁶⁰.

4.—Escultoras en un mundo de hombres: un esfuerzo doble

Todos estos prejuicios, que dan fe de la dificultad añadida que supuso ser artista y escultora en las primeras décadas del siglo XX, engrandecen a la vez el esfuerzo de aquellas que no decayeron en su empeño de practicar una especialidad contraria a lo que se esperaba de sus manos delicadas, a lo que permitía su reclusión doméstica, al espacio que les dejaban sus padres, hermanos o compañeros

58. PANTORBA, Bernardino de: “María y Elena Sorolla”. *Gaceta de Bellas Artes*, 302, Madrid, 15 de diciembre de 1926, p. 2.

59. QUIROGA Y PLA, José María: “Un pintor de nuestro tiempo”. *Mediodía. Revista de Sevilla*, 12, Sevilla, junio-julio 1928, pp. 14-16.

60. PÁEZ DE LA TORRE, Carlos (h) y TERÁN, Celia: *Lola Mora. Una biografía*. Buenos Aires, Editorial Planeta, 1997, p. 78. Cit. en CORSANI V., Patricia: “El espacio doméstico de una escultora profesional. Generalidades sobre Lola Mora”. *Actas del VI Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres (Asociación de Amigos del Archivo Diocesano de Jaén (15 al 31 de octubre de 2014))*, p. 105.

sentimentales, también artistas; o a la resistencia de los materiales empleados, que tantas pérdidas de obras han ocasionado, silenciando aún más el nombre y trayectoria de sus autoras. Esfuerzo doble, como decía la citada Lola Mora, posiblemente la primera escultora americana que triunfó en un mundo de hombres al conseguir reconocimiento y encargos públicos en los albores del siglo XX, entre ellos la famosa “Fuente de las Nereidas” de la Costanera Sur de Buenos Aires, que tantos quebraderos de cabeza le ocasionó al ser considerados un atentado a la moral los desnudos representados, y los pantalones que la artista usaba para ejecutarlos⁶¹; así, Lola Mora explicaba: “Mis esfuerzos son dobles, tantos los intelectuales como los materiales y morales”⁶², ofreciéndose a realizar “cuanta prueba me quieran someter” para conseguir encargos con los que “poder subsistir”. De Lola Mora apenas se leyeron en la prensa española unas notas en la revista *Blanco y Negro* que resaltaban su tesón y cómo tuvo que demostrar cualidades extraordinarias para que el pintor italiano Francesco Paolo Michetti accediera a ser su maestro, y después el escultor Giulio Monteverde, de quien fue discípula⁶³.

Grandes esfuerzos que solo en casos excepcionales llegaron a ser recompensados con la admisión de las escultoras en las instituciones oficiales de Bellas Artes, como recordó una simple nota de Manuel Abril en *Blanco y Negro*, sobre la artista alemana Renée Sintenis (1888-1965), que habría sido aceptada en la Academia de Artes de Prusia en 1931. El breve texto que llamó: “Una escultora, académico”⁶⁴, amén de dar la insólita noticia, no planteaba debate alguno sobre las dificultades de las mujeres artistas en la época, y se limitaba a presentar a la escultora como una broncista original, al haberse especializado en la representación figuras del deporte y esculturas de animales (fig. 6). Por ser la autora de la obra “Oso de Berlín”, que se usó como modelo de los trofeos de oro y plata de la Berlinale, Renée Sintenis sigue siendo recordada entre las muchas escultoras desconocidas u olvidadas de su época.

El mérito de todas ellas fue el de poner resistencia a su marginalidad⁶⁵ y hacerlo con la calidad suficiente para generar expectación en una crítica de arte que

61. Sobre todas las circunstancias, debates y problemas relacionados con “La fuente de las Nereidas”, véase CORSANI, Patricia: “Honores y renunciaciones. La escultora argentina Lola Mora y la fuente de los debates”. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, vol. 15, 2, Sao Paulo, july/dec. (2007).

62. Para esta, y las siguientes: “Lola Mora. Carta al Intendente Municipal Adolfo J. Bullrich”. Datada: domingo 28 de abril, sin especificar año ni lugar. Cit. en CORSANI V., PATRICIA: “El espacio doméstico de una escultora profesional. Generalidades sobre Lola Mora”. *Op. cit.*, p. 103.

63. CHARLES, Luis de: “Notas de Arte. Lola Mora”. *Blanco y Negro*, 801, Madrid, 8 de septiembre de 1906, p. 10.

64. ABRIL, Manuel: “Una escultora, académico”. *Blanco y Negro*. 21 de febrero de 1932, p. 45.

65. BARRIONUEVO, Raquel: “Apuntes sobre una marginalidad resistida”. En *Reexistencias: Escultoras del siglo XX* [Catálogo] Madrid, 2006, Comunidad Autónoma de Madrid, pp. 16-17.



Fig. 6.—Renée Sintenis junto a la escultura “Grober Bock”.

Fuente: <http://www.tagesspiegel.de/berlin/bezirke/bayerisches-viertel/bildhauerin-renee-sintenis-eine-aus-der-stadt-der-frauen/3156998.html>

habitualmente silenciaba a las mujeres, reduciendo los comentarios sobre mujeres artistas a meras citas que hacían de testigo de su participación en certámenes y exposiciones; e incluso, omitiendo su presencia en el circuito artístico, como expone, entre otros, el caso de la revista *Arte Español*, portavoz de la Asociación de Amigos del Arte de Madrid, que entre 1912 y 1935 solo nombró a siete mujeres artistas, ninguna de las cuales era escultora⁶⁶; mérito, además, que se incrementa en una época en que las exposiciones escultóricas eran escasas (la tendencia a los grandes formatos en la escultura no se prestaba al género de exhibición); los proyectos monumentales impensables para artistas sin formación, premios y mecenas; y el inmovilismo y tradicionalismo promovido desde las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, obligaba a los artistas renovadores a salir al extranjero.

66. En la revista eran más abundantes los trabajos historiográficos que la crónica de las actualidades artísticas. Pese a ello, en las descripciones de las Exposiciones Nacionales, el único que recuperó algunos nombres de mujeres fue Luis García de Valdeavellano, que también colaboraba en *La Época*.

5.—Referencias bibliográficas

- ABRIL, Manuel: “Una escultora, académico”. *Blanco y Negro*, 21 de febrero de 1932, p. 45.
- ANÓNIMO: “Una ilustre artista. La duquesa de Palmela”. *Blanco y Negro*, núm. 974, Madrid, 26 de junio de 1909, p. 19.
- ABENZA, Aureliano: *El previsor femenino. Cien carreras y profesiones para la mujer*. Madrid, Librería de Fernando Fe, 1914.
- BARRIONUEVO, Raquel: *Hijas de la postguerra. Escultoras de la transición (1939-1978)*. Madrid, Visión Libros, 2012.
- *Escultoras en su contexto. Cuatro siglos, ocho historias (siglo XVI al XIX)*. Madrid, Visión Libros, 2011.
- “Escultoras. Obstáculos y nuevas estrategias de intervención en el espacio público”. En ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes (et al.): *Mujer, espacio y poder (et al.)*. Arcibel Editores, Madrid, 2006, pp. 46-56.
- “Las pioneras. Escultoras de la II República”. *Revista internacional de Culturas & Literaturas*, 12, Sevilla, 2002, pp. 8-12. <http://www.escriptorasyescrituras.com/las-pioneras/>. Consultado 17 de mayo de 2016.
- BERENGUER, Rafael: “Actualidad artística en España. Notas de Arte Valenciano. María Labrander”. *Gaceta de Bellas Artes*, 325, Madrid, 1 de diciembre de 1927, p. 14.
- BOZAL, Valeriano, *Pintura y escultura española 1900-1939*. Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- BRIHUEGA, Jaime y ALIX, Josefina, *Escultura española 1900/1936*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Ministerio de Cultura, 1985.
- BURGOS, Carmen de: *Las artes de la mujer*. Valencia, Sempere y Compañía, s/f.
- CABALLÉ, Anna: *Una breve historia de la misoginia*. Barcelona, Lumen, 2006.
- CAMPOS DOS SANTOS, Teresa: “Maria Luísa de Sousa Holstein (1841-1909): Construtora de una obra social”. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, 18, Brasil, Universidade Estadual de Campinas, julio-diciembre (2012), pp. 115-136, <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/revista18.htm>. Consultado 13 de abril de 2016.
- CARRAL, Ignacio: “Este año han concurrido cuarenta y ocho mujeres a la Exposición Nacional”. *Estampa*, 126, Madrid, 10 de junio, 1930, pp. 14-15.
- CORSANI V, Patricia: “Honos y renuncias. La escultora Lola Mora y la fuente de los debates”. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, vol. 15, 2, Sao Paulo, July/dec (2007).
- “El espacio doméstico de una escultora profesional. Generalidades sobre Lola Mora”. *Actas del VI Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres (Asociación de Amigos del Archivo Diocesano de Jaén (15 al 31 de octubre de 2014))*.
- CORTÉS ALIAGA, Gloria: “Estéticas de la resistencia: Las artistas chilenas y la vanguardia femenina (1900-1936)”. *Artelogie*, 5, 2013. http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a261.pdf. Consultado 21 de julio de 2016.
- CHARLES, Luis de: “Notas de Arte. Lola Mora”. *Blanco y Negro*, 801, Madrid, 8 de septiembre de 1906, p. 10.
- DIEGO, Estrella de: *La mujer y la pintura del siglo XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid, Cátedra, 1987.
- FRANCÉS, José: “Vida artística. Marga Gil Roesset”. *La Esfera*, 17 de agosto de 1929, p. 17.
- “María y Elena Sorolla o la fraterna sonrisa melancólica”. *El Año Artístico*, septiembre, 1926, Barcelona, Editorial Lux, 1928, pp. 422-423.
- “La exposición nacional de Bellas Artes”. *El Año Artístico*, junio 1920, Madrid, Mundo Latino, 1921, p. 246.
- “La exposición de Vázquez Díaz II. Una escultura danesa: Eva Aggerholm”. *El Año Artístico*, abril, 1921, Madrid, Mundo Latino, 1922, pp. 77-79.

- “Una escultora danesa. Eva Aggerholm”. *La Esfera*, 383, Madrid, 7 de mayo de 1921, s.p.
- “La escultora Marta Spitzer”. En *El Año Artístico*, noviembre 1917, Madrid, Mundo Latino, 1918, p. 387.
- “De Norte a Sur. Las labores impropias del sexo”. *La Esfera*, 81, Madrid, 17 de julio de 1915.
- GARCÍA ROMERO, Antonio: “En la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado”. *Estampa*, 74, Madrid, 11 de junio de 1921, pp. 31-33.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: “Eva Aggerholm de Vázquez Díaz”. En CRESPO, Ángel: *Juan Ramón Jiménez y la pintura*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999.
- JIMENO DE FLAQUER, Concepción: *La mujer intelectual*. Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1905.
- INSÚA, Alberto: “Las mujeres y los proyectiles”. *Blanco y Negro*, 1322, Madrid, 17 de septiembre de 1916, pp. 23-24.
- LÓPEZ GIL, Elena: “Escuela de Doloriñas de Julia Minguillón. Una primera medalla en el Museo Provincial de Lugo”. *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 9 (1999-2000) 87-100.
- LEÓN, Beatriz de: “La vida femenina de hoy”. *Blanco y Negro*, Madrid, 22 de enero de 1933, p. 85.
- NELKEN, Margarita: “Lo que puede dar la próxima «Exposición de Bellos Oficios»”. *El Fígaro*, Madrid, jueves 27 de marzo de 1919.
- “Artistas modernos. Daniel Vázquez Díaz y Eva Aggerholm”. *Cosmópolis*, 31, julio, 1921, p. 151.
- D’ORS, Eugenio (*Monitor*): “Monitor Estético y Grande Museo del Mundo. Exposiciones en París: Camille Pissarro. Lenke Foldes”. *Blanco y Negro*, 2029, Madrid, 6 de abril de 1930, pp. 25-27.
- ORTEGA Y GASSET, José: “La poesía de Ana de Noailles” (1947). En *José Ortega y Gasset. Obras Completas*, tomo IV (1929-1933), Madrid, Revista de Occidente, 1966.
- PÁEZ DE LA TORRE, Carlos y TERÁN, Celia: *Lola Mora. Una biografía*. Buenos Aires, Editorial Planeta, 1997.
- PANTORBA, Bernardino de: “María y Elena Sorolla”. *Gaceta de Bellas Artes*, 302, Madrid, 15 de diciembre de 1926, p. 2.
- PÉREZ ROJAS, Javier y ALCAIDE, José Luis: “La ilustración gráfica de época modernista”. En HERMOSILLA PLA, Jorge, (coord.): *La ciudad de Valencia. Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*. Valencia, Universidad de Valencia, 2009.
- QUIROGA Y PLA, José María: “Un pintor de nuestro tiempo”. *Mediodía. Revista de Sevilla*, 12, Sevilla, junio-julio 1928, pp. 14-16.
- REYES, Rafael: “Una gran artista iberoamericana”. *La Ilustración Española y Americana*, 35, Madrid, 22 de septiembre de 1912, p. 174.
- Laura Rodig*. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, <http://www.artistasplasticoschilenos.cl/biografia.aspx?itmid=494>. Consultado 14 de abril 2016.
- SALAZAR, Adolfo: “Páginas de Arte. Las esculturas de Marthe Spitzer”. *La Ilustración Española y Americana*, 3, Madrid, 22 de enero de 1918, pp. 3-4.
- SÁNCHEZ AROCA, Rafaela: “Una distinguida artista”. *Feminal*, 17, Barcelona, 30 de agosto de 1908, pp. 6-7.
- SIMMEL, Georges: “Lo relativo y lo absoluto en el problema de los sexos” (1911). En *Cultura Femenina y otros ensayos*, Barcelona, Alba Editorial, 1999.
- TASSARA, Javier: “Artistas jóvenes. Margarita Sans Jordi”. *Gaceta de Bellas Artes*, 449, Madrid, septiembre 1935.
- VILLASECA, Rafael: “Marisa Roësset y la pintura femenina en España”. *Blanco y Negro*, Madrid, 6 de marzo de 1927, pp. 87-98.