

PILAR CALVO RODERO: TRASVASES ENTRE ESCULTURA Y ESCENA DURANTE EL FRANQUISMO

PILAR CALVO RODERO: TRANSFERS BETWEEN SCULPTURE AND STAGE DURING FRANCOISM

RESUMEN

Pilar Calvo Rodero (1910-1974) representa dos aspectos —en gran parte ignorados por la historiografía tradicional— de la producción artística española durante el franquismo: el arte realizado por mujeres y la producción en medios no pictóricos como la escultura, el figurinismo y la escenografía. A través de un empeño creativo orientado hacia la tridimensionalidad, esta artista creó en torno a sí un imaginario personal rico en técnicas y matices. Apoyado en el estudio de documentación inédita en instituciones públicas, colecciones particulares y el archivo familiar, este artículo analiza la compleja trayectoria de Pilar Calvo Rodero para poner de relieve sus contribuciones en el contexto de la producción cultural femenina durante el franquismo, entre lo escultórico y lo escénico.

Palabras clave: arte durante el franquismo, mujeres artistas, escultura, figurinismo, escenografía.

ABSTRACT

Pilar Calvo Rodero (1910-1974) embodies two aspects, largely ignored by traditional historiography, of artistic production during Francoism: woman-made art and artistic production in non-pictorial mediums such as sculpture, and costume and stage design. Through a creative commitment aimed towards tridimensionality, this artist created an imaginary around herself rich in techniques and nuances. Supported on the study of unpublished documentation from public institutions, private collections, and the family archive, this article analyses the complex trajectory of Pilar Calvo Rodero to give prominence to her contributions in the context of feminine cultural production during Francoism, between the sculptural and the scenic arts.

Keywords: art during Francoism, women artists, sculpture, costume design, scenography.

SUMARIO

1.- Introducción. 2.- Escultoras durante el franquismo: doblemente intrépidas. 3.- El salto a lo público: exposiciones y críticas. 4.- El mundo escénico: diseño, escenografía y figurinismo. 5.- Conclusiones. –Referencias / Bibliografía.

1 European University Institute de Florencia, monicamonmeneu@gmail.com

2 Instituto de Historia - CSIC, carmen.gaitan@csic.es

3 Instituto de Historia - CSIC, idoia.murga@csic.es

1. Introducción

La creación femenina en la escultura ha sido muy escasa, tanto que hasta hace medio siglo, concretamente en España, no nos ha llegado más testimonio que el de «la Roldana», hija del roldán [sic.], en cuyo taller se adiestró en el arte de la imaginería. Hoy día aunque somos bastantes las que nos hemos lanzado a este duro arte de todas maneras, somos una minoría muy reducida al lado del número de pintoras que existen.⁴

Con estas palabras manuscritas conservadas entre sus papeles personales, Pilar Calvo Rodero se presentaba a sí misma como escultora; una disciplina minoritaria dentro del escaso número de mujeres que se dedicaban al campo artístico durante las décadas centrales del pasado siglo. Mediante esta brevísima genealogía, consistente únicamente en la mención a Luisa Roldán, notorio precedente del siglo XVII, la artista se reconocía entre un emergente grupo interesado por este «duro arte». Si bien en los comienzos de la centuria artistas como Marga Gil Roësset o Helena Sorolla habían despuntado como escultoras modernas en el contexto de reivindicación de la profesionalización artística de las mujeres durante la conocida como Edad de Plata, el panorama se había tornado más oscuro durante la dictadura franquista, cuando todos los avances en materia de igualdad fueron trágicamente truncados. Con todo, en el seno de la vida cultural franquista, trayectorias como la de Pilar Calvo Rodero lograron hacerse un hueco entre los programas expositivos y las columnas de crítica. Además, de manera análoga a lo que hicieron otras mujeres de su generación, la artista combinó su labor principal en el campo escultórico con un profundo interés por el ámbito escénico y el diseño de figurines, extendiendo así de manera natural su exploración plástica hacia la tridimensionalidad, el cuerpo y su lugar en el espacio.

Si bien provenía de una familia liberal con una posición económica acomodada en la que las mujeres tuvieron las mismas oportunidades de formarse que los hombres, la educación artística de Pilar Calvo llegó de manera tardía, a finales de los años treinta. Nacida en Madrid en 1910, su padre era Gaspar Castor Calvo Rodero, subdirector de la Tabacalera de la capital, y su madre, Anunciación Rodero Domínguez. Entre sus seis hermanos, Carmen, Pepita, Matilde, Rosalía, Isabel y Rafael, las mujeres se convirtieron en destacadas profesionales. Por ejemplo, Isabel ostentó los cargos de maestra superior y socia de la Real Sociedad Española de Historia Natural, para posteriormente ejercer de mecanógrafa-calculadora del Instituto Geográfico y Catastral.⁵ Rosalía trabajó como secretaria de una aseguradora. Fue no obstante en el ámbito artístico donde destacó su hermana Matilde, grabadora y encuadernadora quien, a principios de los años veinte, trabajó en el Museo

4 Colección Familia Marquerie —en adelante, CFM—. Nota manuscrita —en adelante, NM—: Calvo, Pilar [sin fecha].

5 El nombre de Isabel Calvo Rodero aparece recogido en los expedientes de la Delegación Nacional de los Servicios Documentales, creada para investigar antecedentes republicanos, como Subsecretaria de la Presidencia del Gobierno, con el número 23.739. CDMH, sign. DNSD-SECRETARÍA, FICHERO, 9, C0025079.

Nacional de Artes Industriales, ejerció de docente de grupos de niñas y fue una activa socia del Lyceum Club Femenino. Además, recibió distintos reconocimientos en las Exposiciones Nacionales y en importantes muestras en el extranjero, como la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París en 1925 (Gaitán y Murga, 2021). Sin duda, su estrecha relación con su hermana pudo servir para que Pilar, tras formarse en el Liceo Femenino Francés y el Instituto de San Isidro e iniciar los estudios de delineante y aparejadora de obras —que no llegó a completar a falta de terminar cuatro asignaturas⁶—, se acabara interesando por el mundo del arte.

Comenzó su primer trabajo como profesora en la Escuela Normal, donde impartió clases de dibujo y trabajos manuales, al tiempo que escribía puntualmente crónicas de moda y decoración. Fue en plena Guerra Civil cuando tuvieron lugar sus primeros tanteos con el modelado, seguidos de la escultura, a la que se dedicó completamente un año más tarde como discípula de José Planes. Desde entonces, la producción artística de Pilar Calvo Roderó se desarrolló de una manera constante que basculó entre las artes plásticas y las escénicas, estas últimas muy presentes a partir de su matrimonio con el crítico, escritor y director teatral Alfredo Marqueríe. A veces oculta a la sombra de Planes, otras a la de Marqueríe, la artista logró mantener una carrera sólida de impacto considerable en el medio cultural de la España del franquismo, aunque su obra ha permanecido olvidada en los estudios del periodo.

2. Escultoras durante el franquismo: doblemente intrépidas

A pesar de los valores tradicionales del régimen, la dictadura franquista no fue un *continuum* durante las cuatro décadas en las que se prolongó. Sin embargo, podemos dar algunas pinceladas acerca de lo que supuso ser mujer y trabajadora del ámbito artístico durante estos años. Como apuntábamos anteriormente, la generación de creadoras anterior al golpe de Estado se había beneficiado de un favorable clima cultural, auspiciado en gran parte por políticas implementadas por el Gobierno de la Segunda República. Aún con más dificultades que sus compañeros varones, un mayor acceso a la educación que en los siglos anteriores a través de distintas instituciones oficiales —como las academias de Bellas Artes o las Exposiciones Nacionales— y no oficiales —como la Residencia de Señoritas y el Lyceum Club de Madrid— habían abierto las puertas de la esfera pública a las artistas que, sobre todo a través del asociacionismo, comenzaban a hacer suyo este espacio. El progreso logrado en las décadas de los veinte y treinta, no obstante, era aún frágil cuando comenzó la Guerra Civil. Tras la instauración de la dictadura, las mujeres vieron su situación social y legal retroceder décadas. La misión patriótica de la mujer era para el franquismo ser madre y esposa, guiada por la Sección Femenina de Falange Es-

6 Aunque en una entrevista realizada por José Javier Aleixandre se mencionan solo dos. CFM. NM: Calvo, Pilar [sin fecha]; CFM. Recorte de prensa —en adelante, RdP—: «Pilar, escultora»; Aleixandre, José Javier [sin fecha].

pañola y por el ideal católico de feminidad.⁷ En este clima, la posibilidad de trabajar fuera de casa siendo mujer era azarosa. Así quedaba reflejado en el artículo 132 de la Ley de Contratos de Trabajo, que exigía que las mujeres gozaran del permiso de sus maridos para firmar contratos laborales. Según el decreto Ley de 31 de marzo de 1944, a este se añaden regulaciones específicas acerca del trabajo a domicilio, se permitía a las mujeres trabajar sin abandonar su esfera designada y sus deberes domésticos, esto es, sin abandonar los preceptos de la moral nacionalcatólica. Esta fuerte división por sexos del ámbito público se vio reflejada en todos los aspectos de la vida de las mujeres, también en el mundo del arte, y afectó en buena medida a los primeros pasos de Calvo Rodero como escultora.



Fig. 1. Pilar Calvo Rodero en su estudio de escultura, rodeada de sus obras y herramientas. CFM.

Raquel Barrionuevo considera tres las formas de acceso a la formación y a la profesión escultórica de las mujeres en los años del franquismo: la relación familiar con artistas o con un taller, el matrimonio con un artista o la pertenencia a la clase acomodada que permitiese tener dinero y conexiones para formarse y poder recibir encargos (Barrionuevo-Pérez, 2006: 47). Durante la posguerra y hasta finales de los años cuarenta, el número de alumnas matriculadas en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid era en torno al 25 % del total de alumnos (Cabanillas y Serrano, 2019: 123). Dentro de este porcentaje, según indica África Cabanillas, el número de alumnas matriculadas en escultura no superó el 2 % hasta los años setenta (2019: 124). Como se venía ya arrastrando desde el siglo XIX, prácticas como el dibujo o el bordado se pensaban más apropiadas para las mujeres, dentro de las actividades consideradas de adorno, de manera que dedicarse a la pintura o

7 Para un análisis más detallado sobre las identidades de género en el primer franquismo véase: Rosón, 2016.

a las artes aplicadas suponía menos estrago para las artistas en este momento. La escultura acarreamba muchas dificultades para una mujer frente a prácticas como la pintura. El principal inconveniente residía en que no era fácil ejercer la profesión en casa (Fig. 1). Además, había que tener en cuenta los altos costes que conllevaba disponer de un taller y materiales para esculpir, aspectos que la propia Calvo Rodero mencionaba constantemente. De esta forma lo expresaba en una entrevista realizada por José Javier Aleixandre:

—¿Es la escultura trabajo fácil para la mujer?
 —Fácil, no. Es duro, sucio, caro, incómodo. Hace falta un estudio —pintar se pinta en cualquier habitación de la casa—, hace falta también resistencia física... Por eso hay pocas escultoras.⁸

Aludía así Pilar Calvo al factor de la fuerza física, que hacía que la escultura fuera considerada, por inercia, «masculina». Pero lo realmente masculinizante de la práctica y lo que la hacía difícil como profesión para las mujeres más que ninguna otra cosa era efectivamente que la escultura se considerase como perteneciente a la vía pública (Barrionuevo-Pérez, 2006). Y para lograr algún tipo de subterfugio que permitiese a las mujeres ingresar en ese mundo, en la mayoría de las ocasiones era necesario estar auspiciada por una figura masculina, una circunstancia que, como presentamos a continuación, estuvo presente también en la trayectoria de Calvo Rodero.⁹ Como se ha mencionado con antelación, la carrera escultórica de Pilar Calvo se inició de manera bastante tardía. Cuentan sus semblanzas hemerográficas que sus andaduras comenzaron de manera autodidacta y principalmente como entretenimiento para su hija Diana mientras residían en Tánger,¹⁰ donde se habían establecido en medio de la guerra.¹¹ Casada con el crítico teatral y doctor en Derecho Alfredo Marquerié Mompín, entonces miembro de Falange Española,¹² ambos se habían trasladado a la ciudad africana, donde él trabajaba en la agencia

8 CFM. RdP: Aleixandre, José Javier, «Pilar, escultora», [sin fecha].

9 Al respecto de esta situación, Pilar Muñoz López cita un estudio sobre la Situación de la Mujer en España financiado durante el «Año Internacional de la Mujer» del que se entiende que la práctica artística femenina se asocia a situaciones de marginación social, esto es fuera de una familia nuclear. La excepción eran aquellas mujeres casadas con artistas famosos u hombres relacionados con el mundo del arte (Muñoz, 2015: 159).

10 CFM. RdP: Ortiz, Florencia M^a, «La mujer. La fama tiene nombre de mujer. Pilar Calvo, o el impresionismo escultórico», 20 de junio de 1958.

11 En una entrevista realizada por Carmen Ruiz Castillo en 1951 esta le preguntaba cuántos años llevaba en la profesión, a lo que Pilar Calvo Rodero le respondía «Diez, aproximadamente» (Ruiz, 1951).

12 La publicidad de su novela *Blas y su mecanógrafa*, aparecida en la editorial sevillana La Novela del Sábado en 1939, lo señalaba como «uno de los primeros falangistas, compañero de José Antonio» (CMRT, 1939: 37). En los años de la guerra y la primera posguerra, fue colaborador habitual de publicaciones periódicas como *Y*, *Legiones y Falanges* y *Fotos*.

Sagitario y en el recientemente fundado diario *España*.¹³ De aquellos inicios en 1938 data la primera obra de la que se tiene constancia, la *Niña de la comba*, realizada en plastilina y que su hija aún conserva en su habitación como vaciado en bronce con el que la artista quiso darle mayor perdurabilidad (Fig. 2).



Fig. 2. Pilar Calvo Rodero, *Niña de la comba* y *Niña sentada*, h. 1950. CFM.

De vuelta a Madrid, sus estudios se desarrollaron por la vía privada bajo la tutela de José Planes, un escultor de origen murciano, cuyas obras, seguidoras de una figuración clasicista, habían sido reconocidas con distintos premios nacionales.¹⁴ Con todo, Pilar Calvo era consciente de lo inusual que resultaba su elección profesional y su situación laboral. Aunque la escultora tuvo compañeras de generación (Barrionuevo-Pérez, 2006, Muñoz, 2015) estas nunca llegaron a formar escuela.

A pesar de las relativas facilidades que suponía tener un marido dedicado a las artes, las obligaciones para con la esfera doméstica fueron ineludibles durante el franquismo para la mayoría de las mujeres. Pilar Calvo lo daba a entender cuando evidenciaba que, por mucho que el suyo fuera un matrimonio de creadores en la

13 En 1937, mientras residía en San Sebastián, donde ya colaboraba en publicaciones como *Vértice*, *Unidad*, *Fotos y Domingo*, Marquerié recibió el encargo de trasladarse, primero, a Tetuán y después, a Tánger, para fundar e impulsar el periódico *España*, cuyo primer número apareció en octubre de 1938 (Marquerié 1971: 104-105). Previamente, había trabajado como redactor y crítico en el periódico *Informaciones*, donde había pasado a ser subdirector cuando el banquero Juan March se lo compró a Juan Pujol bajo la dirección de Víctor de la Serna (Marquerié 1971: 99). Fue crítico teatral en *ABC y Pueblo* y, durante veinte años, ejerció de redactor jefe del NO-DO. Véase el expediente de Marquerié en el Centro Documental de la Memoria Histórica —en adelante, CDMH—, DNSD-SECRETARÍA, FICHERO, 39, M0041291. Cf. Semblanza escrita por Alejandro Pizarroso en el *Diccionario Biográfico Español*: <https://dbe.rah.es/biografias/11687/alfredo-marquerie-mompin> [consulta: 15/01/2022].

14 Si bien en 1932 el escultor recibió el primer premio en la Exposición Nacional de Bellas Artes por su pieza *Desnudo*, los años inmediatamente posteriores a la guerra dedicó su producción a la temática religiosa, siendo distinguido con el mismo reconocimiento en la edición de 1943 por su *Dolorosa*. Véase una semblanza por José Luis Melendreras en *Diccionario Biográfico Español* de la Real Academia de la Historia. Disponible en: <https://dbe.rah.es/biografias/9877/jose-planes-penalver> [consulta: 15/01/2022].

línea más avanzada de la cultura madrileña de aquel tiempo, los roles seguían establecidos de manera muy marcada:

Queremos conocer la opinión del escritor sobre la labor artística de su esposa, y esta nos dice:

—Alfredo me ve con agrado estas actividades mías. En muchas ocasiones él me anima y me aconseja, y como, por otra parte, yo procuro hacer mis trabajos en el estudio con la buena marcha del hogar, pues ¡tan felices! (Ruiz, 1951)

De este modo, y como veremos en detalle más adelante, Calvo Rodero hizo un gran esfuerzo por desligar su figura pública de la de su marido, no únicamente por separar su vida personal de la laboral, sino también por labrarse una identidad y un sentido de autoría propios. A pesar de ello, fueron constantes los titulares de prensa que, para referirse a las inauguraciones de sus muestras o para entrevistarla, reflejaban en sus titulares su condición de «mujer de». Sin ir más lejos, en 1951 una entrevista publicada con motivo de la exposición en el Instituto Internacional de Boston titulaba la conversación «La esposa de Marquerié, escultora sin premio expone aquí su criterio sobre las medallas de las Exposiciones Nacionales».¹⁵ Este «sin premio», sumado a la consideración posterior del autor que aseguraba, no sin cierta ironía, que Pilar Calvo daba su opinión «sin el más pequeño resquemorcillo», parecía insinuar precisamente que los logros de la escultora se debían solo a su favorable matrimonio. En este sentido, Calvo Rodero llegó a conceder entrevistas cuyo fin era directamente el de realizar semblanzas de la vida personal de su marido, como fue el caso de la concedida a Pilar Yvars en la que se le preguntó, entre otras cosas, si su esposo era celoso, o si aprobaba su manera de vestirse.¹⁶ Así, su relación con Marquerié presenta no pocas paradojas, que derivan de la combinación de sus respectivas profesiones creativas y su talante moderno en muchos aspectos, con los valores impuestos desde el nacionalcatolicismo.

3. El salto a lo público: exposiciones y críticas

Como resultado de aquellos años de formación plástica, Pilar Calvo Rodero comenzó a participar periódicamente en encuentros como el Salón de Otoño, organizado por la Asociación de Pintores y Escultores, en cuya primera edición ya había intervenido su hermana Matilde. En su XIX edición, en 1945, presentó una *Cabeza de muchacho* en madera y una *Cabeza* en escayola.¹⁷ En 1949, en su

15 CFM. RdP: «La esposa de Marquerié, escultora sin premio expone aquí su criterio sobre las medallas de las Exposiciones Nacionales», *Pueblo*, Madrid, 22 de junio de 1950.

16 CFM. RdP: Yvars, Pilar, «El aspecto íntimo de los hombres populares. “El mayor defecto de mi marido es el de ser mi marido”, dice Pilar Calvo de Marquerié. Como ellas ven a ellos», [sin fecha].

17 *Catálogo del XIX Salón de Otoño*, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1945, p. 47. Dora Martínez y Virginia Parra eran las otras dos escultoras que figuraban en la correspondiente sección de la muestra. Cuenta la familia que la *Cabeza de muchacho* estaba inspirada en el hijo de Planes, Luis, que entonces hizo de modelo.

XXIII edición, escogió otro *Desnudo* en escayola.¹⁸ El año siguiente, su pieza *Niños*, realizada en el mismo material, fue expuesta en la sala VIII de la XXIV edición del Salón.¹⁹ Finalmente, en la XXV edición, de 1952, la sala VI albergó su *Mujer sentada* y un *Desnudo* en escayola (Fig. 3).²⁰ La producción de estas seis piezas, ninguna de ellas premiada, a lo largo de estos siete años en cuatro convocatorias del Salón evidencia así un interés por la figura humana, en sintonía con temáticas esperadas de una artista, como la infancia.



Fig. 3. Cabeza de muchacho en madera, escultura de una mujer sentada y vista de las obras de Pilar Calvo Rodero, 1945-1952. CFM.

En 1951, el nombre de Pilar Calvo aparece en la nómina de los creadores que participaron en el homenaje a Daniel Vázquez Díaz organizado por el Museo Nacional de Arte Contemporáneo. No obstante, pasó desapercibida, ya que compartió espacios con otras artistas como Eva Aggerholm, Menchu Gal y Aurora Lezcano, además de Salvador Dalí, Ángel Ferrant, Ricardo Baroja, Benjamín Palencia y Darío de Regoyos, entre otros muchos.

Quizá en busca de un cierto golpe de efecto, encontramos un cambio notable en los temas de inspiración en la que fue la primera exposición monográfica de Calvo Rodero, que se inauguró en 1951 en el Instituto Internacional de Boston, situado en el número 8 de la calle Miguel Ángel de Madrid. Era este un lugar conectado con el institucionismo y la educación de las mujeres modernas, por haber compartido espacios en las décadas anteriores a la guerra con la Residencia de Señoritas y el Instituto-Escuela, y que desde el año anterior acogía también al Colegio Estudio, heredero de la tradición de la Institución Libre de Enseñanza.²¹ Calvo Rodero mantuvo relación con estas instituciones, pues fue docente en el Instituto-Escuela y socia del Colegio Estudio. En la exposición la escultora presentó diecisiete piezas en piedra, madera, barro cocido y escayola patinada, algunas dedicadas a la temática

18 *Catálogo del XXIII Salón de Otoño*, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1949, p. 50. La artista Virginia Parra era la única mujer en acompañar a Calvo Rodero en la nómina de escultura.

19 *Catálogo del XXIV Salón de Otoño*, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1950, p. 58.

20 *Catálogo del XXV Salón de Otoño*, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1952, pp. 38 y 74.

21 El Colegio Estudio fue fundado en 1940 por tres profesoras vinculadas al Instituto-Escuela: Jimena Menéndez Pidal, Ángeles Gasset y Carmen García del Diestro. Entre 1950 y 1967 tuvo su sede en el edificio del Instituto Internacional. A este colegio acudía Diana Marquerie Calvo, hija de la escultora, lo que explica la elección de esta ubicación para su primera exposición individual. Actualmente, el Colegio Estudio conserva la escultura *Niña*, trasladada al Patio Curvo del edificio de Fernando Higuera en la calle Valdemarín.

taurina. Se trataba de un asunto poco habitual para la tradición escultórica femenina, aunque a Calvo ese mundo le quedaba muy cercano, por ser su marido un destacado crítico taurino y aficionado. La mayor parte de la prensa consideró que con esta estrategia la artista lograba un «estilo propio» (Haro, 1951), una elección cuya falta de antecedentes ella misma se encargó de recalcar:

—¿Algún precedente en la escultura taurina femenina?

—Ninguno. Escultores sí ha habido: Gargallo y Ferrán, pero los dos han buscado lo decorativo o humorístico. Para mí, en temas taurinos, lo más importante es la línea y el movimiento [...].²²

Todas las obras de la exposición aparecían firmadas con su nombre de pila: «Ella quiere ser nombrada así. Simplemente Pilar. Con un legítimo orgullo de su propia modestia, con la legítima consciencia de su valía personal» (Lago, 1951). Esta costumbre de referirse a las creadoras omitiendo su apellido ha imperado a lo largo de la historia y a menudo ha servido para evitar posibles atribuciones de genio al género femenino.²³ De este modo, frente al artista-genio se sitúa el «otro» indiferenciado, al que se niega su individualidad. A estas alusiones por el nombre de pila, condescendientes y enfocadas a negar las capacidades creativas de las mujeres por parte de la crítica, se atribuyeron, sin embargo, desde el sistema heteropatriarcal comportamientos relacionados con la discreción, la modestia y la humildad, no solo como seña de identidad femenina, sino también de clase social y económica. Esto explica la voluntad de muchas artistas de la época a mantenerse culturalmente en un régimen de cierto decoro y familiaridad. En el caso de Pilar Calvo este afán por ser conocida y llamada por su primer nombre se debía también a su deseo de no ser vinculada mediante su apellido a la figura de su marido, por el que además los y las periodistas le preguntarían constantemente, insistiendo en la posible influencia de uno sobre el otro en sus producciones.

La exposición en el Instituto Internacional llamó «la atención poderosamente [...] por ser labor de una mujer», pero «también porque esta tarea escultórica individual y tan importante es rara entre la abundancia con que se prodigan las exposiciones personales de pintura».²⁴ José Francés dedicó a la artista una loa extensa que incidía en el aspecto más clasicista de su obra (Lago, 1951), mientras Mariano Tomás señalaba la capacidad de la escultora para crear volúmenes de formas sólidas:

[...] Pilar los concibe como un bloque de volúmenes armoniosos, y piensa que en esos momentos en que el torero ve pasar la muerte rozándole la seda de su traje, el hombre ha de ser corazón y solidez y el alma ha de tomar una forma grave, no apesadumbrada ni pesadosa, pero sí bloque y peso, para que la angustia, que

22 CFM. RdP: Yale, «Pilar Calvo de Marqueríe (que expone en Galerías Xagra) nos dice: “Lo importante del tema taurino es la significación histórica que para nosotros tiene”. No hubiera aceptado la crítica de mi marido, pero tampoco sus alabanzas», [sin fecha].

23 Sobre esta cuestión existe una amplia literatura. Véanse: Mayayo, 2003: 66-72; De Diego, 2002: 437 y 2020: 28, y Afinoguenova, 2020: 72-73.

24 CFM. RdP: «Crónica de Arte desde Madrid», mayo de 1951.

él acaso no siente, gravite sobre el pecho del espectador. De cuantas maneras de interpretar esos instantes dramáticos hemos conocido, pensamos que es la de Pilar Calvo la más acertada, porque el momento ha de ser así: gravedad y no pirueta; volumen y no viento.²⁵

El caso de Calvo como protagonista de una muestra individual sería poco habitual, pero no aislado, en la bisagra del siglo XX. Aun con todas las trabas expuestas, las mujeres tuvieron algunas oportunidades de exponer sus trabajos desde los primeros años del régimen franquista.²⁶ Todos los elementos contemplados hasta ahora acerca de lo que conllevaba y significaba ser escultora durante las primeras décadas del franquismo —el tipo de educación, el trabajo como aprendices y ayudantes de maestros academicistas y el carácter público de la escultura, entre otros—, condicionaron también el tipo de escultura que estas realizaron desde el punto de vista estético. Por ello, la mayoría de las que pudieron profesionalizarse se decantaron por unas líneas academicistas, de un naturalismo de tintes clásicos que se alejaba de las vanguardias y que resultaba acorde al gusto del régimen. Otras bebieron de un estilo influenciado y amparado por Eugenio d'Ors y sus iniciativas, como la Academia Breve de Crítica de Arte y el Salón de los Once. Al salir de lo estrictamente oficial, estas se plantearon como una «tercera vía», como término medio entre el arte academicista y uno más experimental, que tendría su eclosión y desarrollo durante los años cincuenta para asentarse en la década siguiente. Pilar Calvo Rodero representa, de algún modo, esta «tercera vía». La escultora tenía claro su posicionamiento estético —«Rehúyo el clasicismo académico. Procuero llevar el impresionismo a la escultura»—,²⁷ así como su opinión acerca de los movimientos artísticos del momento —«Acepto los “ismos” como un experimento y solo permitido en el camino de vuelta». (Yvars, 1951)—. Se alejaba así de etiquetas iniciales en busca de una cierta libertad, a pesar de su lugar algo marginal en la escena de aquellas décadas.

Gracias parcialmente a la calurosa acogida de su primera exposición por parte de la crítica —y también de público, ya que entre los asistentes a la inauguración se encontraban los directores generales de Seguridad y Cinematografía y Teatro—,²⁸ Pilar Calvo consiguió una estancia financiada por el Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia, que le permitió residir en París entre marzo y abril de 1952. Según justifica en la memoria de su solicitud, su objetivo principal era ponerse en contacto con las corrientes escultóricas francesas a través de visitas a museos y a talleres de artista. Pudo, por ejemplo, recorrer el Musée d'Art Moderne acompañada de su comisario, Bernard Dorival, y visitar también el Petit Palais del Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, la Fonderie Rudier Musée du Louvre, el Musée Rodin, el Jeu de Paume, el Musée de l'Orangerie, la Galerie Charpentier y el Musée Bourdelle, así como asistir a conferencias en la Universidad de la Sorbona.

25 CFM. RdP: Tomás, Mariano, «Impresiones de arte. Exposiciones», 3 de mayo de 1951.

26 Para una relación de artistas que expusieron en estas exposiciones véase Muñoz, 2015.

27 Colón, op. cit.

28 BTNT-FRP: BARBERÁN, Cecilio, «Pilar Calvo y su bella exposición de esculturas», *Informaciones*, Madrid, 17 de abril de 1951.

Estas visitas y eventos constituyeron un excelente complemento a la formación de Calvo Rodero y le abrieron un mundo de referencias y posibilidades, dado que su educación hasta el momento se había limitado al taller de Planes. Asimismo, la artista aprovechó para exponer algunas de sus piezas en la Galerie d'Art Hispanique, en la avenida Kléber (Fig. 4). Debido al peso de las esculturas finales en materiales nobles, Calvo Rodero llevó consigo seis piezas preparatorias de su serie dedicada a momentos de la lidia: *Chicuelina*, *Citando de frente*, *Paseo natural*, *Verónica*, *De frente por detrás* y *Paso de rodillas* (Fig. 5). La exposición contó con buenas reseñas y gran apoyo del mundo artístico parisino, entre el que destacó Pedro Flores. El artista murciano, que había compartido círculos de amistad y trabajo con Planes en su juventud y se había exiliado en París desde el final de la Guerra Civil, escribió para Pilar Calvo el elogioso texto que se incluyó en el catálogo de la muestra.

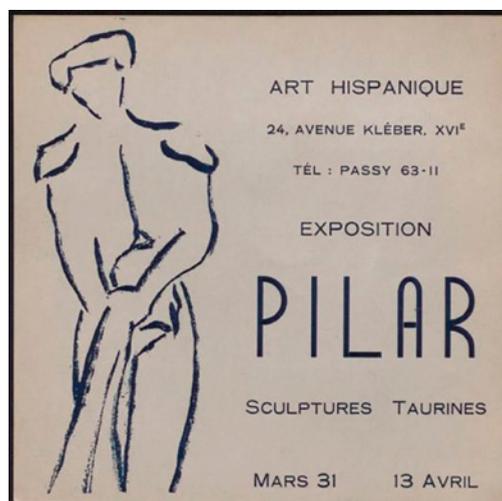


Fig. 4. Catálogo de la exposición «Pilar» en la Galerie d'Art Hispanique, en la avenida Kléber, 1952.



Figs. 5 y 6. Fotografías del escaparate de la Galerie d'Art Hispanique y de los toreros, 1952. AGSM. Pilar Calvo Rodero, piezas taurinas, 1952.

Una fotografía del escaparate de la galería (Fig. 6) durante la exposición de Pilar Calvo permite comprobar la aplicación de la idea de la «esencia española» que mencionaba Pedro Flores en su comentario, un pintor que a la sazón, por esos años, tanto en sus lienzos como en sus escenografías para *ballet* y teatro, mostraba gran interés por los imaginarios asociados a «lo español». Junto a uno de los toreros de la artista aparecen algunos catálogos de arte español —entre los que se reconoce, en un primer término, un detalle de la ilustración de una cubierta con *La gallina ciega* de Francisco de Goya—, un traje de luces, y un textil decorativo con la imagen de un toro, entroncando la obra de Pilar Calvo con otros iconos del arte hispano. A su vez, esto remite a un interés por el tema de la tauromaquia que había sido compartido en España desde principios del siglo XX tanto por artistas de vanguardia como Ángel Ferrant y Pablo Picasso, como por otros de tendencias más academicistas. El mismo Flores, impulsor de la muestra de Calvo Rodero, tenía una considerable cantidad de pinturas de temática taurina.²⁹ Es por ello que la exposición pudo encontrar un público diverso y entusiasta en la capital francesa, entre el que seguramente se encontraron varios miembros exiliados que formaban parte de la conocida como Escuela Española de París en los años cincuenta:

[...] El gran pintor español Pedro Flores me hizo una deliciosa presentación en el catálogo y aparte que más críticas cariñosas, tuve la agradable sorpresa de comprobar en mis conversaciones posteriores con escultores de fama contemporánea en París que habían ido a mi exposición. Me agradó mucho, porque por aquí casi siempre los profesionales son los que no van más que a las exposiciones de los amigos y en su mayoría por fórmula social más que por curiosidad profesional.³⁰

Esta muestra de Calvo Rodero en París la consagró como artista internacional y selló el compromiso de la escultora con el tema de la tauromaquia, que sería central en el resto de sus exposiciones desde ese momento. En 1952 participó en la muestra colectiva sobre temas taurinos que celebró la Galería Xagra de Madrid. La exposición, impulsada por Antonio Oliver —amigo de la familia—³¹, contó con la presencia de Álvarez Ortega, Francisco Airas, Francisco Capuleto, Javier Clavo, Herrero Muniesa, Martínez Nocillo, Molina Sánchez, Sofía Morales, Moreno Galván, Gregorio Prieto, Palacios, Agustín Úbeda, Ignacio Rived, Vento, Vázquez Díaz y Luis Planes.³² Entre todos ellos la prensa destacó la presencia de la artista madrileña:

29 Así quedó reflejado en la exposición *Toros y toreros de Pedro Flores*, realizada en el Museo Ramón Gaya de Murcia durante el año 2001.

30 CFM. NM: Calvo, Pilar [sin fecha].

31 Así lo hacen constar la tarjeta de visita de Pilar Calvo de Marquerié a Carmen Conde en diciembre de 1955 y la felicitación navideña de diciembre de 1967 de Pilar Calvo Rodero y Alfredo Marquerié a Carmen Conde y Antonio Oliver Belmás, Patronato Carmen Conde y Antonio Oliver, Fondo FO07 Archivo personal de Carmen Conde y Antonio Oliver, sig. 275-018 y sig. 168-076, respectivamente.

32 CFM. RdP: YALE, *op. cit.*

[...] Pilar Calvo renueva la ocasión de los plácemes ganados recientemente en París con sus menudas figurillas, donde acierta en nervio y condensación expresiva dentro de esa escala minúscula, tan propicia al «objeto en serie» de la que ha sabido evadirse y hasta proponernos el recuerdo de maestros inolvidables en este género. L. Planes (hijo) acompaña dignamente a Pilar Calvo en esta breve muestra, merecedora de estímulo y continuidad. En suma, y pese a mis anteriores objeciones, yo no sabría señalar de momento mejor repertorio de logros e intentos que los expuestos aquí [...]. (Figueroa-Ferretti, 1952)

Pilar Calvo, que junto con Luis Planes fue la única escultora de la exposición, presentó de nuevo cinco figuras de las ya expuestas en París, siendo cuatro de ellas posiciones que buscaban captar el movimiento del torero en plena faena. Esta característica propició que algunos textos, como la crítica de Oliver, establecieran una vinculación de su obra con las artes del tiempo, identificadas con la danza, la música y el cine, en lugar de las del espacio, donde tradicionalmente se había ubicado a la escultura y que determinaba unas creaciones sólidas y estáticas como las que habían marcado sus piezas hasta el momento: «toda la estatuaría de esta mujer [...] ha captado los momentos de la lidia que en la plaza pasan tan rápidos como en el cine».³³ No obstante, no se libró Calvo Rodero de las lecturas de este crítico que diferenciaban sus esculturas de la de su maestro por su exigido rol de género: «la de Luis Planes, maciza y masculina; las de Pilar, femeniles y gráciles».³⁴

Tras recabar éxitos en Madrid y en París, la siguiente exposición³⁵ de Calvo Rodero tuvo lugar en Tánger. La artista, como ya mencionamos anteriormente, tenía una especial conexión con esta ciudad, puesto que había residido allí junto a su marido y su hija durante la guerra. De esta manera, como ella misma aludió, gozaba en la ciudad de una red de contactos que le facilitaron la organización de la exposición:

El año pasado por el mes de marzo repetí la audacia viajera de Tánger. Amigos y conocidos que estaban en organismos pendientes me decían con frecuencia «¿por qué no vas a tal o cual sitio con una exposición?», aunque soy enemiga de pedir nada, un día ya me molestó la preguntita por su insistencia y les di las razones. Si hiciera miniaturas o acuarelas con una maleta me ponía en marcha y el gasto es soportable pero con escultura... y en materia definitiva la cosa es muy seria para la economía familiar. Me brindaron su ayuda de Relaciones Culturales.³⁶

Gracias a las reseñas y entrevistas publicadas en torno al acontecimiento, sabemos que la exposición, celebrada en 1954 en el Nuevo Club, contó con diecinueve piezas, entre las que la prensa reprodujo su *Niña de la comba*, aunque también había

33 CFM. RdP: Oliver, Antonio, «Los toreros de Luis Planes y Pilar Calvo», 27 de septiembre de 1952.

34 CFM. RdP: OLIVER, Antonio, «Los toreros de Luis Planes y Pilar Calvo», 27 de septiembre de 1952.

35 Existe una mención a la participación de Calvo Rodero en otra exposición colectiva, que posiblemente tuvo lugar entre la de París y la de Tánger. De acuerdo con un artículo conservado en la CFM, Pilar Calvo habría expuesto en la inauguración de la sala de arte Los Sótanos, aunque la fecha del evento no queda clara. CFM. RdP: Figuerola-Ferretti, «Primera exposición de pintura y escultura (Nuevo salón de Exposiciones "Los Sótanos")», [sin fecha].

36 CFM. NM: Calvo, Pilar [sin fecha].

«bustos, estatuillas [y] las escenas más diversas».³⁷ Este crítico apuntaba además que la escultora compartió el espacio expositivo con el pintor murciano Manuel García Panadero, un paisajista discípulo de Vicente Ros.³⁸

Siguiendo una tendencia que se venía observando en los comentarios sobre sus anteriores exposiciones, las esculturas de Calvo Rodero fueron valoradas por los críticos como el resultado de un equilibrio entre la gravedad expresiva y la sensibilidad femenina. A. Colón apuntó que su obra «se impregna [así] de humanismo, de una atractiva intimidad, que realza precisamente todo el brío y la sobriedad que le dan cuerpo», y de forma más concreta encontraba en sus desnudos «una poética ternura, una sucesiva serenidad»; en sus obras de temática infantil «una sensibilidad llena de frescor»; y en sus obras de tipos populares «gran cultura, finas dotes de observación de reflexión y equilibrio».³⁹ Las estrellas de la reseña, sin embargo, eran de nuevo las esculturas taurinas, donde el autor veía de manera más destacable esta unión entre conocimiento y sensibilidad, subrayando de las figuras su patetismo, su sentido trágico y su brío.



Fig. 7. Tercera medalla de Pilar Calvo Rodero conseguida en la Exposición Nacional de Bellas Artes. CFM.

El mismo año de su exposición en Tánger, Calvo Rodero pudo volver a exponer su obra en Madrid, en la Sala Estilo. Y entre un evento y otro fue reconocida con una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes (Fig. 7) gracias a su pieza titulada *Desnudo de mujer*. Este reconocimiento y su vuelta a las salas madrileñas dieron visibilidad a su obra como un valor seguro de la escultura de ese momento. Así, las notas de prensa al respecto de su exposición en Estilo subrayan el galardón obtenido en la Nacional como un mérito evidente y merecido. Las críticas de la muestra señalaron la distinción de sus obras a través de una serie de

37 CFM. RdP: Bohic, Alain, «Se faire un nom d'un prénom...», [sin fecha]. Traducción de las autoras.

38 CFM. RdP: BOHIC, Alain, *op. cit.* Traducción de las autoras.

39 CFM. RdP: COLÓN, A., «Tánger. Arte. Pilar en el Nuevo Club», [sin fecha].

características personales entre las que destacaron su «emoción», «suave ternura» y «gracia», pero especialmente su «garbo y donaire» en los temas taurinos.⁴⁰

Por su parte, otros comentarios distanciaban a Calvo Rodero de la producción de su maestro:

Pilar expone en la sala Estilo una serie de obras escultóricas que tienen la gracia peculiar de su manera, de su forma, una deliciosa ingenuidad que no es ocultación —como en otros casos— de la falta de oficio, de la carencia de escuela. Precisamente es de aquí, de la escuela, de donde alguna vez hubiéramos querido verla más apartada; pero ya se desligó de ataduras y campea su inspiración única sobre la obra polifásica. (Tomás, 1954)

A pesar de la defensa de unos paradigmas un tanto anquilosados —cuando se afirma, por ejemplo, que la diferencia entre la obra de la escultora y la de su maestro es que «Pilar se detuvo en los justos límites de lo que es bello y no llega nunca a lo deforme» (Tomás, 1954)—; parece destacable esta reivindicación de Calvo Rodero como artista original y de admirable trayectoria. Esto es importante, puesto que la recepción crítica formaba parte fundamental de la posibilidad de profesionalización de las artistas.

En 1957 expuso junto con otros artistas en la muestra organizada por la revista *Moncloa*, publicada por el Colegio Mayor de La Moncloa, con ocasión de su primer aniversario. La muestra aunó obra de conocidos pintores, dibujantes, grabadores y escultores. Mientras que la crítica de Jaime Balleste para *Blanco y Negro* mencionaba a Pilar Calvo de pasada —como nota a nombres más famosos como el de su maestro José Planes, Juan de Ábalos o José Lapayese (1957)—, Jenaro Cristos apuntaba que esta presentó «un desnudo que queda perdido en el césped» (1957). En una exposición en la que toda la atención fue acaparada por el escultor Eduardo Chillida, la obra de Pilar Calvo se consideró falta de monumentalidad. Precisamente lo monumental, que en sus propias palabras le «aterra[ba] un poco» (Yvars, 1951), no ocupaba un lugar central en la concepción de Calvo de la escultura:

— ¿Qué género prefiere?...
— Lo que más me gusta es la figura humana, dentro de unos límites normales, más o menos el natural... Y rechazo por principio la exageración desquiciada tanto en el estilo como en el tamaño.⁴¹

De este modo, la tendencia de Calvo Rodero a una escultura de carácter más detallado y contenido que en otras ocasiones le había ganado el favor de la crítica, le jugó en esta ocasión una mala pasada debido al contexto museográfico.

40 CFM. RdP: Galindo, Federico, «Otras exposiciones», [sin fecha].

41 CFM. Transcripción: «Respuestas a la encuesta radiofónica de M. Sánchez Camargo en Radio Nacional de España». Mayo de 1951.

4. El mundo escénico: diseño, escenografía y figurinismo

Además de desarrollar su faceta escultórica, Pilar Calvo Rodero dedicó buena parte de su trayectoria profesional al ámbito teatral, entrecruzando así dos disciplinas con comunes inquietudes y convergencias. Desde joven, se interesó por el diseño de moda, el figurinismo y la escenografía y participó en distintas publicaciones que dedicaron sus páginas a estos temas. Por ejemplo, en el diario *España* colaboró en la página «La mujer y el hogar» desde la fundación del periódico en octubre de 1938 hasta mayo de 1939. La sección varió en su periodicidad,⁴² y llegó a su fin, posiblemente, por la vuelta a Madrid del matrimonio Marqueríe-Calvo tras el final de la contienda. Calvo Rodero, que también firmaba estos trabajos únicamente como «Pilar», ofrecía a las lectoras en cada entrega de esta sección una crónica de moda, una receta y unas instrucciones para algún tipo de proyecto, como patrones de costura o indicaciones sobre la decoración y el orden de la casa (Fig. 8). Sus artículos iban acompañados de unos estilizados y elegantes figurines (Fig. 9), que ilustraban sus reflexiones escritas sobre moda, ricas en detalles sobre los tipos de telas, bordados, motivos y decoraciones. Además, hasta en dos ocasiones los consejos prácticos que la autora ofrecía en su sección aparecieron ilustrados con dibujos en trazo blanco sobre fondo negro de carácter esquemático y naíf (Fig. 10), que recuerdan a la ilustración para público infantil popular en aquel momento. Si bien tanto los figurines como estas viñetas aparecen sin firmar, dado que las fotografías que en ocasiones acompañan los artículos se señalan específicamente como obra de «Safara», podemos asumir, por el contexto en que aparecen y la consistencia en los dos estilos que maneja, que la autoría de las ilustraciones es de la misma Pilar Calvo.



Fig. 8. «La mujer y el hogar», *España*, 17-11-1938.

⁴² En concreto Pilar Calvo participó en las ediciones del 26 de octubre y del 3 y 9 de noviembre de 1938. Esta última entrega concluía con un pequeño rótulo que indicaba «Lea ud. todos los miércoles La Mujer y el Hogar», aunque la sección no reapareció hasta el 17 de noviembre de 1938. Al año siguiente contribuyó en las del 13, 20 y 28 de febrero, así como en las del 7, 20 y 30 de marzo, en las del 8 y 17 de abril y las del 1, 8 y 15 de mayo de 1939.



Fig. 9. Figurines de Pilar Calvo Rodero para «La mujer y el hogar», *España*, 26-10-1938, p. 10; 3-11-1938, p. 1; 30-3-1939; 8-4-1939, p. 9, y 15-5-1939, p. 9 (CFM), respectivamente.



Fig. 10. Ilustración de Pilar Calvo Rodero para «La mujer y el hogar», *España*, 30-03-1939, p. 10

Además de las secciones de moda y consejos, la labor de crítico de su marido en distintos periódicos, sumado a su cercanía al mundo teatral, el trato con autores, críticos e intérpretes y el contacto con el público, llevó también a Calvo Rodero a acercarse al universo escénico. Hizo esto en calidad de escultora, como demuestra el bronce dedicado a Azorín, que fue encargado por el Museo Nacional del Teatro en 1954 (Fig. 11),⁴³ pero sobre todo desde el ámbito plástico volcada en el diseño de escenografía y figurinismo de numerosas producciones para los escenarios: «Soy ambientadora; esto da mucho trabajo. Hago apuntes para los bocetos de decorados, suelo hacer los figurines, busco el clima, las luces...».⁴⁴

43 El escritor le confesaba a la periodista Sofía Morales la excepcionalidad de la situación, pues era «la primera vez que poso para una mujer escultora». CFM. RdP: Morales, Sofía, «Azorín posa para Pilar Calvo», *ABC*, 6 de agosto de 1954. Por esta pieza, un fundido en bronce con plinto de mármol negro, la escultora percibió 6.612,90 pesetas. Museo Nacional del Teatro, inv. E00024.

44 CFM. RdP: Colón, «“Interviú-Express. Pilar, escultora”», [sin fecha].



Fig. 11. Azorín posando para Pilar Calvo Rodero, 1957; reproducida en ABC, y Azorín, Museo Nacional del Teatro, E00124

Según explicó en la memoria de su citada estancia parisina de 1952, la artista consagró buena parte de su tiempo y esfuerzo en la ciudad al estudio de la puesta en escena de distintas producciones teatrales estrenadas en esos meses, entre las que citó los referentes siguientes: *Beau Sang* de Jules Roy, con escenografía y vestuario de Monique de Loynes; *Le Profanateur* de Thierry Maulnier, con escenografía y vestuario de Léon Gischia; *Sur la terre comme au ciel* de Jean Mercure (adaptada de la pieza original de Fritz Hochwälder), con vestuario de Marcel Escoffier y escenografía de Georges Wakhevitch; y *Les liaisons dangereuses* de Paul Achard (adaptada de la novela de Pierre Choderlos de Laclos).⁴⁵ Asimismo, se interesó por los aspectos decorativos del Salon des Arts Ménagers, un encuentro anual enfocado en las artes del hogar, el diseño de interiores y los muebles albergado en el Grand Palais, así como de la exposición *Les fleurs dans la maison*, celebrada en la Galerie La Boétie, organizada por decoradores y floristas, y patrocinada por Interflora y la revista *Art & Décoration*.⁴⁶

Como sucedía en otras vertientes artísticas, la labor de las mujeres en el contexto de la plástica escénica quedaba muchas veces oculta tras los encargos a figuras masculinas de renombre que aparecían entre los créditos de carteles y programas de mano, y que recibían la atención de los críticos en sus crónicas (López, 2019).⁴⁷ Era habitual, desde comienzos de siglo, que las artistas combinaran sus trabajos en las disciplinas más canónicas con sus colaboraciones en el ámbito de las artes decorativas y de la escena. Valga citar entre ellas a Maruja Mallo, autora de numerosos proyectos escénicos vanguardistas que combinó con su ejercicio de la pintura y la

45 CFM. Nota mecanografiada: «Resumen de los trabajos realizados por Madame Pilar Calvo Rodero boursier du Gouvernement français, en marzo y abril de 1952», [sin fecha].

46 Véanse LEYMONERIE, 2006 ; «Portrait de Paris. Expositions», *Combat: Organe du Mouvement de Libération Française*, 21 de abril de 1952. p. 3.

47 Ángel Martínez Roger ha identificado a algunas de estas diseñadoras que lograron aparecer entre los créditos de las producciones teatrales de la posguerra, como Pilar Aranda, María Pintarelli, Carmen Vallhonrat, Giuliana Artoli, Eva Llorens, Josefina Ceballos, Victoria Díez, Gina Vercelli, Josefina Fuentes y Elena Santonja (Martínez, 2018).

cerámica, desde la escenografía para *El ángel cartero* de Concha Méndez en 1929 a las maquetas del *ballet Clavileño* junto a Rodolfo Halffter que comenzó en 1934 (Gaitán y Murga, 2019). De manera análoga, Victorina Durán también desarrolló una importante carrera como escenógrafa y figurinista, además de cultivar las artes decorativas, ejercer la docencia de trabajos manuales y convertirse en catedrática de Indumentaria antes de sus años de exilio (Murga y Gaitán, 2018; Moreno, 2018). Íntima amiga de Matilde Calvo Rodero, hermana de Pilar, ambas mantuvieron el contacto durante las dos largas décadas desplazada en Buenos Aires antes de retornar a Madrid y continuar su trayectoria escenográfica.

Al hilo del anonimato ligado al figurinismo, esta circunstancia afectó también parcialmente a Pilar Calvo Rodero, lo que ella misma acentuó al decidir firmar, al igual que sucedió en sus esculturas, simplemente con su nombre de pila, por lo que resulta complicado conformar un listado completo del repertorio en el que trabajó. La primera de las referencias a su labor escenográfica data de mayo de 1951, cuando varios bustos esculpidos por ella formaron parte de los decorados de la obra *El ángel del milagro* de Alejandro de Stefani, traducida por Mercedes Ballesteros y Claudio de la Torre, estrenada por la compañía Martín-Sabatini en el Teatro Arriaga de Bilbao.⁴⁸ Asimismo, entre las obras en cuyos créditos figura, destaca *Una bomba llamada Abelardo*, de Alfonso Paso Gil, que se estrenó en el Teatro Nacional María Guerrero el 6 de mayo de 1953 bajo la dirección de Gustavo Pérez Puig producida por el Teatro Popular Universitario. En esta ocasión, la artista estuvo a cargo de la escenografía, que fue realizada por el taller de Manuel López Guerrero, mientras que el figurinismo fue obra de Marbel (Payá, 2015: 215), un cotizado diseñador del momento con talleres en Madrid y La Habana (Vaquero, 2007: 130). La fotografía de Basabe conservada muestra la recreación de un espacio doméstico en el que la artista evidenció su formación arquitectónica (Fig. 12). No obstante, su trabajo recibió alusiones muy parcas, al ser calificado de «correcto» por Victoriano Fernández Asís (1953), y sus decorados de «bonitos», por Elías Gómez Picazo (1953).



Fig. 12. *Una bomba llamada Abelardo*, 1953, foto de Basabe, Museo Nacional del Teatro, FT15982.

48 CFM, RdP: «Éxito en Bilbao de la compañía Martín Sabatini», *Pueblo*, 5 de mayo de 1951.

Pocos meses después, el 4 de diciembre de 1953 en el Teatro María Guerrero, tuvo lugar el estreno de *Fin de siglo* (Fig. 13), un espectáculo que homenajeaba el teatro breve decimonónico a partir de sus números «Fin de siglo», «Candidito», «Pobres mujeres» y «La estatua ecuestre», escritos por Enrique Gaspar y dirigidos por Alfredo Marqueríe.⁴⁹ Aunque la escenografía fue encargada a José Redondela, el diseño de figurines estuvo en las manos de Calvo Rodero. Su labor, recogida en una decena de fotografías de Nicolás Müller,⁵⁰ consistió en una propuesta muy fiel a la moda del último tercio del siglo XIX, acorde con la puesta en escena realista de Redondela. El crítico de *Dígame* calificó de «magníficos figurines los de Pilar» (F.C.P., 1953), mientras que Nicolás Gómez Ruiz (Jenabe) los consideró «muy en su punto» (1953).



Fig. 13. *Fin de siglo*, 1953, fotos de Nicolás Müller, CDAEM, FOT-638301 y FOT-638304.

Por último, la propuesta escénica más arriesgada de Pilar Calvo Rodero desde el punto de vista plástico fue *Otoño del tres mil seis* (Fig. 14), de Agustín de Foxá, estrenada el 11 de marzo de 1954 en el Teatro María Guerrero de Madrid. En ella, la artista trabajó junto a Víctor Cortezo en el diseño de vestuario, aunque ninguno de los diecisiete figurines conservados lleva su firma.⁵¹ Inspirado en una recreación futurista que proponía reflexionar sobre la mecanización del ser humano, los figurines y las fotografías conservadas muestran un original repertorio formal en el que el vestuario

49 Programa de mano de *Fin de siglo*, Teatro Oficial María Guerrero, Madrid, temporada oficial de 1953-1954, Teatro Oficial María Guerrero, temporada 1953-1954. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música —en adelante CDAEM—, INAEM, sign. PRO-855465.

50 Véanse las fotografías conservadas en el CDAEM, sign. FOT-638296 a FOT-638304 y FOT-675627 a FOT-675638.

51 Al igual que sucedía con sus esculturas, los programas de mano recogen únicamente el nombre de pila de la artista. Véase el programa de mano de *Otoño del tres mil seis*, Teatro Oficial María Guerrero, temporada oficial de 1953-1954. CDAEM, sign. PRO-855466. Para un estudio más profundizado de la trayectoria de Cortezo como escenógrafo, véase: LÓPEZ, 2018: 61-89.

se combinaba con elementos de atrezzo de marcada geometría (Fig. 15).⁵² A pesar de la originalidad de la temática, las críticas fueron negativas. Uno de los más duros con la labor de Calvo y Cortezo fue Torrente, desde las páginas de *Arriba*: «La puesta en escena no ayudó, antes bien, colaboró en el escaso éxito de la obra. Son graciosos los decorados, pero los trajes son horribles» (Torrente, 1954). Por su parte, Elías Gómez Picazo opinó de forma similar: «Difíciles y originales los decorados. En cuanto a la vestimenta, hubo muchos comentarios, y no precisamente favorables» (1954).



Fig. 14. *Otoño del tres mil seis*, 1954, foto de Nicolás Müller, CDAEM, FOT-727784 y FOT-727786



Fig. 15. Víctor Cortezo [¿y Pilar Calvo Rodero?], figurines para *Otoño del tres mil seis*, 1954. Museo Nacional del Teatro. F04194, F04190, F04191 y F04198

Quizá por la dureza de esta última recepción, el trabajo de Calvo Rodero en el diseño plástico para el teatro dio paso, a finales de los años cincuenta, a una faceta oculta al público y ligada a la gestión y la producción escénica, cuando ocupó la secretaría de dirección del Teatro Popular Español. Amparado por el Ministerio de Información y Turismo y bajo la dirección de Anastasio Alemán y José Antonio

52 Véanse los figurines firmados por Víctor María Cortezo en el Museo Nacional del Teatro, sign. F04186-F04202.

Valdés, se instaló en una carpa en la avenida de la Reina Victoria de Madrid, habilitada con más de un millar de localidades que buscaban acercar el repertorio teatral al público general con precios reducidos (P. 1958: 52). José Monleón fue nombrado jefe de programación, quien recurrió en sus primeras representaciones a una adaptación de *La vida es sueño* de Calderón ideada y dirigida por Luis Escobar, a la que siguió *El enfermo imaginario* de Molière dirigido por González Vergel. Entre las representaciones de aquel ambicioso proyecto escénico, Pilar Calvo Rodero continuó colaborando en los años siguientes en la necesaria divulgación del repertorio teatral clásico para todos los públicos.

Conclusiones

El análisis de la trayectoria plástica de Pilar Calvo Rodero, que transita entre el ámbito escultórico y el escenográfico, evidencia los puntos de convergencia entre dos disciplinas artísticas en las que las mujeres tuvieron grandes dificultades para hacerse un hueco y lograr su merecido reconocimiento.

Haber sido alumna de un artista de gran consideración académica como Planes, así como su matrimonio con el escritor Alfredo Marquerié, sin duda marcaron su trayectoria profesional. Por un lado, la importancia de las redes que estos le aportan en una sociedad totalmente patriarcal son muy estimables para las condiciones de la producción y puesta en circulación de su obra. Por otro, la recepción de su escultura de parte de la crítica se verá condicionada por una constante evocación a estos hombres, con los que se insiste en relacionar la producción de Calvo Rodero, que tuvo que esforzarse por hacer frente a esta situación. Si bien Pilar Calvo participó de las mismas corrientes estéticas que sus compañeros y maestros, fueron constantes las referencias sexuadas a su producción.

La dedicación de la artista a la escultura, vertiente que consideraba dura, exigente y masculinizada, fue posible en su caso gracias a una situación familiar desahogada y estable, que le permitía disponer de un espacio para su taller y financiar los gastos para la exhibición de sus obras en Madrid, París y Tánger. Además, su trabajo como escenógrafa y figurinista encontraba sus antecedentes en sus intereses en el diseño y la crítica de moda, al tiempo que cobraba sentido por su exploración escultórica de la tridimensionalidad y la figura humana —prioritariamente en desnudos y toreros— desde presupuestos clásicos. Estos buscaban, al mismo tiempo, la expresividad sintética y, según sus palabras, un cierto impresionismo, que traduciría, primero, al papel de sus bocetos y, después, a las telas y los materiales de los trajes y el atrezzo.

De este modo, en su producción encontramos constantes trasvases, como vasos comunicantes, entre esculturas y trajes, piedras y telas, poses y movimientos. Sea para indagar en la captura de un instante cinético, mediante sus toreros, o para introducir sus bustos en la decoración de sus primeras incursiones escenográficas, espacio y dinamismo, cuerpo y figurín, lo eterno y lo efímero, son constantes que atraviesan su obra plástica.

Un fatal accidente automovilístico el 31 de julio de 1974 acabó con la vida de Pilar Calvo Rodero junto a Alfredo Marquerié de camino a Valencia, en el Puerto de

Contreras, Minglanilla. Conducido por ella misma, el automóvil, símbolo moderno de la libertad e independencia que profesaba la artista —aunque tuviera que ejercer en ocasiones como chófer de su marido— puso fin a una prometedora e interesante carrera que se proponía acercar los límites de la tridimensionalidad a través de dos manifestaciones distintas pero muy cercanas. La escultura y el figurinismo le permitieron explorar las peculiaridades del cuerpo, pero también dar reconocimiento a un nombre femenino, el suyo, en unos ámbitos en los que las mujeres o bien no estaban destinadas a él, como en el caso del primero, o sus nombres quedaban en el anonimato, como en el del segundo. Todo ello en un contexto en el que imperaban los ideales de madre y esposa y donde el espacio doméstico y la vida privada eran los dominios del sector femenino. Reclamar un nombre para sí era un acto de intrepidez, una demostración de la propia agencia. Y ello posibilita hoy su recuperación como una de esas pocas mujeres que se atrevieron en el mundo minoritario de la escultura, contribuyendo a cuestionar una vez más la narración canónica en torno al arte. Pilar Calvo Roderó contribuye a generar, desde el propio nombre, nuevas coordenadas en las que incluir los relatos de otras artistas sin las que la historia no está completa.

Agradecimientos

Este artículo se enmarca en el proyecto de I+D *Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio* (MCI, AEI, ref. PID2019-109271GB-I00) y en el Proyecto Intramural del CSIC: *El pincel, el lápiz y la aguja. Mujeres artistas en la vanguardia* (ref. 201810I093). Queremos agradecer sinceramente a Fernando Gómez-Salcedo Marqueríe todas las facilidades y la ayuda para estudiar los fondos del archivo y la colección familiar. Damos las gracias también al personal del Museo Nacional del Teatro, el Centro Documental de la Memoria Histórica y la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC por la generosa asistencia en la consulta de sus respectivos fondos.

Bibliografía

- BALLESTE, Jaime (1957). «Escultura, pintura y dibujo en la exposición “Moncloa”». *ABC*, 22 de junio de 1957.
- BARRIONUEVO-PÉREZ, Raquel (2006). «Esculoras: obstáculos y nuevas estrategias de intervención en el espacio público», en ARRIAGA, Mercedes (coord.) (2006), *Mujeres, espacio y poder*, Sevilla: Arcibel, pp. 46-56.
- C.M.R.T (1939). «Noticias de libros». *Revista para la Mujer*, junio, p. 37.
- CABANILLAS, África y Amparo SERRANO (2019). «La mujer en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (1873-1967)». *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, N°121, pp. 111-136.
- CÓRDOBA (1951). «Díganos la verdad», en *Pueblo*, 25 de abril.
- CRISTOS, Jenaro (1957). «Exposición de escultura al aire libre». *Revista Nacional de Arquitectura*, N° 187, julio de 1957.

- F.C.P. (1953). «*Fin de siglo en el María Guerrero*». *Dígame*, Madrid, 8 de diciembre.
- FERNÁNDEZ, Victoriano (1953) «María Guerrero: “Una bomba llamada Abelardo”, farsa de Alfonso Paso». *Pueblo*, 7 de mayo.
- FIGUEROLA-FERRETTI, L. (1952). «Arte». *Arriba*, sábado 5 de septiembre.
- GAITÁN, Carmen y MURGA, Idoia (2019). «Victorina Durán y Maruja Mallo: encuentros y desencuentros de dos artistas exiliadas». *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, 26, 2, pp. 399-425.
- (2021). «Las artes decorativas, un camino hacia la modernidad: Matilde Calvo Rodero y Victorina Durán». *Arte, Individuo y Sociedad*, N° 33, vol. 1, pp. 183-204.
- GÓMEZ, Elías (1953). «Autores y escenarios». *Madrid*, 7 de mayo.
- (1954). «Autores y Escenarios», *Madrid*, 12 de marzo.
- GÓMEZ, Nicolás (1953). «Teatros». *Ya*, Madrid, 5 de diciembre.
- HARO, Eduardo (1951). «Pilar». *Diario de África*, 18 de abril.
- LAGO, Silvio (1951). «Una escultora: Pilar». *Escolios de Arte*, domingo 27 de mayo.
- LEYMONERIE, Claire (2006). «Le Salon des arts ménagers dans les années 1950. Théâtre d’une conversion à la consommation de masse», *Vingtième Siècle. Revue d’Histoire*, N° 91, pp. 43-56.
- LÓPEZ, Raquel (2018). «Escenarios de resiliencia: Víctor Cortezo (1908-1978) del lienzo al escenario o el arte de sobrevivir entre bastidores». *Acotaciones*, 40, pp. 61-89.
- (2019). «Scrapbook de la posguerra: recortes, retales y otros papeles femeninos en la primera década de la dictadura franquista», en TORIJA Alicia, y MORÍN, Jorge (eds.). *Mujeres en la Guerra Civil y la Posguerra. Memoria y Educación*, Madrid, Audema Editorial, pp. 365-406.
- MORCILLO, Aurora (2012). «Españolas con, contra, bajo, (d)el franquismo (1940-1960)». *Desacuerdos*, N° 7, pp. 42-64.
- MARQUERÍE, Alfredo (1938). «Serenidad». *Y. Revista de las Mujeres Nacional-Sindicalistas*, 2, marzo, pp. 28-29.
- (1971). *Personas y personajes. Memorias informales*, Madrid. Dopesa.
- MARTÍNEZ, Ángel (2019). «Una mirada sobre las escenógrafas, figurinistas e iluminadoras en la escena española». *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, n° 8, disponible en: https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum8/pagina.php?vol=8&doc=1_5&pag=1
- MORENO, Eva María (2018). «Victorina Durán, escenógrafa y figurinista. Trabajar en una profesión de hombres durante la Segunda República», en MONLLEÓ, Rosa; BADENES-GASSET, Inmaculada; ALCÓN, Eva (eds.), *Mujeres públicas, ciudadanas conscientes. Una experiencia cívica en la Segunda República*, Valencia, Universitat Jaume I, pp. 353-368.
- MUÑOZ, Pilar (2015). «Artistas españolas en la dictadura de Franco (1939-1975)». *Espacio, Tiempo y Forma Serie VII*, N° 3, pp. 131-161.
- MURGA, Idoia y GAITÁN, Carmen (2018). «Introducción», en DURÁN, Victorina, *Sucedió*, Madrid. Residencia de Estudiantes, pp. 10-101.
- P. (1958). «El Teatro Popular Español levanta una carpa en busca del público sencillo», *Blanco y Negro*, Madrid, 21 de junio.

- PAYÁ, José (2015). *Alfonso Paso y el teatro español durante el franquismo*, tesis doctoral, Universidad de Alicante.
- ROSÓN, María (2016). *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)*, Madrid. Cátedra.
- RUIZ, Carmen (1951). «Pilar Calvo de Marqueríe. Escultora, figurinista, cronista de modas... y aparejador», *Fotos*, 21 de abril.
- TOMÁS, Mariano (1954). «Exposiciones. Esculturas», *Madrid*, 8 de junio.
- TORRENTE (1954). «Estreno de “Otoño del tres mil seis” en el María Guerrero», *Arriba*, Madrid, 13 de marzo.
- VAQUERO, Isabel (2007). «El reinado de la Alta Costura: la moda de la primera mitad del siglo XX», *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, 0, pp. 123-134.
- YVARS, Pilar (1951). «Mujer, toros, arte... Pilar Calvo ha presentado dos figuras de torero en su Exposición de esculturas, y piensa modelar todas las suertes taurinas», *El Ruedo*, 3 de mayo.

Recibido el 31 de enero de 2022
Aceptado el 17 de mayo de 2022
BIBLID [1132-8231 (2022): 209-233]