

Para salvar la desmemoria: Lucía Victoria Bacardí, precursora de la escultura en Santiago de Cuba¹

M. Teresa Fleitas-Monnar²

Recibido: 8 de enero de 2021 / Aceptado: 11 de agosto de 2021

Resumen. El artículo valora la significación de la escultora Lucía Victoria Bacardí Cape dentro del arte cubano. Analiza el repertorio iconográfico de piezas ubicadas en Cuba. Expone la estatura artística de una creadora prácticamente ignorada por la literatura y por el público. En un primer momento se examinan sus etapas de formación artística, en correspondencia con el contexto socio-histórico y cultural que generó su creación. A continuación se ofrece una valoración del conjunto creativo de la artista mediante el análisis de su valor estético, la identificación de sus principales referentes artísticos y el lugar que ocupa esta mujer dentro del panorama de la escultura cubana. Estudiar su obra es reconocer su personalidad artística y humana transgresora, al dedicarse a un arte que había estado vedado a la mujer y en el que ella sobresalió.

Palabras clave: Escultura cubana; Lucía Victoria Bacardí (Mimín); mujer artista en Cuba; artes visuales en Santiago de Cuba.

[en] To save the forgetfulness: Lucía Victoria Bacardí Cape, precursor of sculpture in Santiago de Cuba

Abstract. The article assesses the significance of sculptress Lucía Victoria Bacardí Cape inside Cuban art. Analyzes the iconographic repertoire of art pieces placed in Cuba. Shows the artistic stature of a practically ignored creator by literatura and public. In a first momento its stages of artistic training are examined in correspondance with the social and historic context generated by its creation. Below is offered an assesment of the creative set of the artis through analysis of its aesthetic value, the identification of their main references and the place that this woman occupies inside Cuban sculpture panorama. To study her works is to recognize her transgressive artistic and human personality by dedicating herself to an art that had been forbidden to women and in wich she excelled.

Keywords: Cuban sculpture; Lucía Victoria Bacardí (Mimín); woman artista in Cuba; Visual art son Santiago de Cuba.

Sumario: 1. Introducción. 2. Estado de la cuestión. 3. La escultura en Santiago de Cuba antes de Mimín Bacardí. 4. Nace una escultora. 5. Formación en París. 6. Su incursión en un mundo de hombres. 7. Estudios en Nueva York. 8. Vuelta a la patria. Conclusiones. Referencias.

¹ Este trabajo ha sido apoyado por el proyecto de investigación *Patrimonio artístico y cultural cubano y caribeño*. Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, Cuba.

² Universidad de Oriente. Santiago de Cuba (Cuba)
E-mail: marte@uo.edu.cu
<https://orcid.org/0000-0001-7242-912X>

Cómo citar: Fleitas-Monnar, M.T. (2022) Para salvar la desmemoria: Lucía Victoria Bacardí, precursora de la escultura en Santiago de Cuba. *Arte, Individuo y Sociedad* 34(1),209-231.

1. Introducción

En los últimos años se han acometido estudios en el ámbito académico internacional, que rescatan las trayectorias profesionales y personales de mujeres artistas relegadas de la historiografía tradicional del arte. Libros, artículos y monografías han contribuido a visibilizar los aportes de muchas creadoras (De Diego, 1987; Chadwick, 1992; Sauret, 1996; López F, 2000; Muñoz, 2003; Mayayo, 2003; Alario, 2008; Barrionuevo, 2011; Rodrigo, 2018). Estas investigaciones explican las causas y consecuencias de la marginación de estas mujeres. Sin embargo, aún queda mucho por hacer, pues continúa el olvido de relevantes artistas, y con ello, su ausencia dentro de la Historia del Arte. Urgen más investigaciones sobre pintoras y escultoras. Acerca de las últimas, el apremio es mayor, en tanto, han sido aún más silenciadas por haber ejercido una profesión considerada exclusivamente masculina. Es menester poner en valor las realizaciones de mujeres que desafiaron el destino que se les tenía previsto e impusieron sus sueños ante prejuicios y desconfianza. Una que saltó sobre siglos de discriminaciones, impugnando la hegemonía masculina en la escultura, fue Lucía Victoria Bacardí Cape (1893-1988), la segunda mujer destacada en las artes visuales santiagueras³.

Es una de las precursoras de la escultura en Cuba; sin embargo, ha sido otra víctima del olvido y, como consecuencia, sus coterráneos apenas conocen la verdadera dimensión de su praxis creadora. Aunque su posición social privilegiada le desbrozó el camino para la práctica artística, también padeció la invisibilización a que fueron sometidas las mujeres por las ideologías patriarcales, desplegando su labor en un entorno donde las escultoras no eran bien vistas; por tanto, ella se convirtió en pionera, siendo la primera escultora santiaguera⁴. Debió enfrentarse a tres circunstancias desfavorables para el ejercicio de su profesión: ser mujer y pretender el reconocimiento como artista, apasionarse por una disciplina considerada por el pensamiento discriminatorio de la época como masculina, e imponer su talento sin que la persiguiera su condición de hija de una personalidad influyente del escenario social e intelectual de la ciudad.

2. Estado de la cuestión

Acerca de esta escultora han sido encontrados datos aislados en fuentes documentales pertenecientes al Archivo del Museo Provincial Emilio Bacardí y a la Biblioteca Provincial Elvira Cape, centros ubicados en Santiago de Cuba. Han aparecido además algunos indicios en la literatura que han permitido reconstruir su trayectoria.

³ La primera había sido la pintora miniaturista decimonónica Baldomera Fuentes Segura (1807-1876).

⁴ Antes de Lucía Victoria Bacardí, las primeras mujeres dedicadas a esta manifestación en Cuba fueron Guillermina Lazo (Soto, 1954, p. 582) e Isabel Chappotín (Arroyo, 1942, p. 386), quienes ejercieron en Cienfuegos y La Habana respectivamente, sin embargo, apenas son mencionadas en la literatura.

En 1915, su nombre trascendió a raíz de su éxito en un concurso realizado en La Habana. La revista *El Fígaro*, refirió el acontecimiento (Sorel, 1915) y el periódico santiaguero *El Cubano Libre*, elogió la premiación de una conciudadana en los predios capitalinos (Cuevas, 1916). La publicación madrileña *La Esfera*, reseñó el triunfo obtenido por la joven escultora cubana (Monti, 1915). Posteriormente, la artista obtuvo el segundo premio en otra edición del mismo concurso y se escribió un breve texto (Dihigo, 1917).

Luis de Soto (1927) publicó el libro *La escultura en Cuba*, donde brindó información sobre el aprendizaje de la escultora en Santiago de Cuba, Europa y Nueva York. En la década del cincuenta le fue dedicado un acápite a la escultura, en el libro *Historia de la Nación cubana*, donde se evalúa positivamente a esta artista (Marquina, 1952). El *Libro de Cuba* brindó un aparte a la escultura cubana y se nombró nuevamente a la creadora, sin que el autor pormenorizara en su obra (Soto, 1954). El *Catálogo de Pintura y Escultura del Museo Emilio Bacardí*, relaciona las piezas en posesión de la colección (Boytel, 1959).

La pista de su quehacer se pierde hasta que en 1992 fuera publicado en Estados Unidos, un ejemplar consagrado exclusivamente a la autora (Grau, 1992); texto ilustrado de nula circulación dentro de Cuba. Dos años después, se divulgó un libro reservado a la escultura monumental en La Habana y volvió a ser solo mencionada como integrante del primer grupo de escultores cubanos que estudiaron en el extranjero y regresaron a Cuba para impulsar el desarrollo de la manifestación (Bazán, 1994).

Un diccionario esboza sus estudios, su actividad profesional y proporciona una relación de algunas obras (Veigas, 2005). Otro libro analiza las características estético-formales de dos de sus piezas conmemorativas (Morales, 2008). En el catálogo realizado para una exposición presentada en Sitges, se resumió la actividad artística de esta creadora, cuyos ancestros eran sitgetanos (Artigas, 2014). Solo (Llanes, 2016) y (Sanz, 2016) repararon en la escultora. La primera dio cuenta de su participación en tres concursos en La Habana y la segunda divulga algunas piezas con la pretensión de redimirla del olvido. Nuevamente Llanes reconoció la labor de esta artista en un volumen acerca de la escultura en Cuba (2017).

La revisión de esta literatura permitió advertir que la información existente sobre la autora es escasa y se encuentra fragmentada; no se detiene en su biografía, jerarquiza pocas piezas en los análisis y no se enfoca en su condición de artista mujer insertada en un mundo varonil. No existe una monografía, catálogo razonado o ejercicio investigativo estudiantil en territorio cubano que valore el corpus creativo de la escultora en toda su dimensión. Por ello es impostergable el estudio de su obra, en aras de su rescate y estimación para establecer su espacio en la historia del arte cubano.

3. La escultura en Santiago de Cuba antes de Mimín Bacardí

Durante la época colonial, la escultura tenía escaso desarrollo en Cuba y como apenas existían cultivadores locales, las piezas para ornamentar ciudades, cementerios, iglesias y residencias de lujo se importaban desde Europa. Según Luis de Soto, “nuestra escultura era cubana por el lugar de emplazamiento y a veces por el tema”

(Soto, 1954, p.582). En Santiago de Cuba, el ejercicio escultórico fue prácticamente inexistente, aunque se conocen algunos nombres de artistas dedicados de alguna manera a la escultura: Manuel Justo Rubalcava, Louis François Delmés, Carlos Boudet y Andrés Couturier. Esta situación fue advertida en la segunda mitad del siglo XIX por el artista inglés Walter Goodman, quien afirmaba que en la ciudad “no había escultores ni recursos para la estatuaria” (Goodman, 2015, p.142).

A inicios del siglo XX, al producirse el tránsito de Colonia a República, Santiago de Cuba experimentó reformas urbanísticas que estimularon la demanda de esculturas para ser emplazadas en los nuevos espacios públicos. Una parte de la intelectualidad promovió campañas en pro de la ejecución de las obras, encargadas, sobre todo, a artistas extranjeros (Morales, 2008). Surgieron asociaciones promotoras de la escultura: la Academia Municipal de Bellas Artes (1903), el Ateneo de Santiago de Cuba (1914) y la Sociedad Artística de Oriente (1921). Estas agrupaciones auspiciaban Salones de Bellas Artes que incluían la exhibición de expresiones escultóricas. Si las iniciativas oficial y privada dieron un empuje a la escultura conmemorativa, movilizandole la opinión pública y la participación ciudadana, estos eventos expositivos coadyuvaron a fomentar la vertiente de salón. Entre los artífices santiagueros que comenzaron a tener una presencia importante en el quehacer escultórico se encontraban: Rodolfo Hernández Giro, Jesús Geraldés y Lucía Victoria Bacardí Cape.

4. Nace una escultora

Lucía Victoria Bacardí Cape nació el 16 de marzo de 1893 en Santiago de Cuba. Fue nombrada como su abuela paterna y conocida con el mote cariñoso de Mimín⁵ (Fig.1). Era hija de dos insignes patriotas cubanos. Su madre, Elvira Cape Lombard⁶ (1862-1933), fue una mujer destacada en el panorama cultural de la ciudad a principios del siglo XX y su padre era el alcalde de la localidad, Emilio Bacardí Moreau⁷ (1844-1922). Mimín pertenecía a una de las familias más prestigiosas y de mayor solvencia económica de la urbe, dueña de la fábrica ronera Bacardí. Se formó en un destacado ambiente intelectual, ventajas que le permitieron el acceso a diferentes estudios desde su infancia.

⁵ En su correspondencia con familiares y amigos, la autora firmaba unas veces como Mimín y otras, lo hacía como Mimi. Se usará el modo más frecuente de llamarla.

⁶ Elvira Cape Lombard fue una patriota santiaguera que colaboró en la guerra independentista de 1895 y apoyó la fundación de instituciones culturales en Santiago de Cuba. La Biblioteca Provincial de la ciudad lleva su nombre.

⁷ Emilio Bacardí Moreau. Patriota santiaguero participante en la lucha independentista. Historiador, novelista, dramaturgo y promotor de la cultura. Primer alcalde de la ciudad en la República. Fundó el Museo Municipal de Santiago de Cuba, que hoy lleva su nombre y la Academia Municipal de Bellas Artes, entre otras instituciones.



Figura 1. Mimí Bacardí en 1917 terminando su escultura *Reposo*. Fotografía tomada de *Social*, (9), septiembre, 1917, p.13.

Cuando tenía tres años de edad, ante los sucesos políticos en que Cuba vivía inmersa, en su lucha por librarse del dominio colonial español, su padre, involucrado en la guerra independentista, fue deportado hacia Islas Chafarinas en 1896. Su madre se vio obligada a partir hacia el exilio en Jamaica, desde donde apoyaba la causa cubana y, a su vez, cuidaba y educaba a sus hijas⁸. Mimín era inteligente y risueña, al unísono aprendía a hablar y escribir español e inglés. Su padre le escribió a su esposa Elvira al respecto: ¡Qué jerigonza las de Mimín y Lalita con dos lenguas! (Portuondo, 2018, p.33).

La familia permaneció en Jamaica hasta 1899, fecha cuando regresaron a Santiago de Cuba. Además de idiomas, Mimín recibió la instrucción básica propia de las niñas de su clase social, consistente en materias como gramática, aritmética, geografía, historia y artes manuales. Tanto en Cuba como en una estancia en los Estados Unidos, recibió principios teosóficos. En mayo de 1904 se realizó un festival artístico de la Academia Raja Yoga, ubicada en la finca de sus padres, donde hubo ejercicios, recitaciones en inglés y castellano, cuadros plásticos y Mimín impartió una conferencia a los once años (Forment, 2017, p.186). Toda esa educación debía convertirla en el ideal de mujer de su época, pero la niña bien nacida, de espíritu libre, quiso ser artista y por demás, escultora. Ella tuvo la fortuna de que sus padres alentaran sus apetencias artísticas.

Comenzó primero a aprender dibujo de los maestros Félix Tejada Revilla (1864-1922) y José Joaquín Tejada Revilla (1867-1943). Pero, en 1904, llegó a la ciudad el pintor y escultor dominicano Luis Desangles Sibilly (1861-1940), quien en 1906 fue nombrado profesor de la clase nocturna de dibujo para artesanos, existente en

⁸ De este matrimonio nacieron cuatro hijas: Adelaida, Lucía Victoria, Marina y Amalia.

la Academia Municipal de Bellas Artes de Santiago de Cuba (1903). Con él, la adolescente de 13 años comenzó a estudiar Modelado. Se emprendieron los primeros trabajos en barro, predecesores de lo que luego sería el estudio de la escultura en la ciudad. En este centro, Mimín tuvo su primer encuentro con el mundo de las formas y los volúmenes, pero ella era la única mujer que tomaba las clases, pues otras jóvenes asistían solo a las lecciones de dibujo, pintura, música, taquigrafía y labores manuales.

Aún en 1929, con motivo de la Exposición de Pintura auspiciada por la Asociación Artística de Oriente, un cronista se quejaba en la prensa del “atraso de la escultura en la ciudad, a pesar de hallarnos en un período de importación escultórica y delirio de monumentos” (Suárez, 1929, p.2). Aunque en la sociedad santiaguera no existían obstáculos legales para que las mujeres artistas se profesionalizaran, sí existía el lastre moral establecido por el pensamiento patriarcal, que miraba mal a aquellas que ejercían ocupaciones calificadas como “varoniles” y la escultura no se ajustaba al esquema mental de lo considerado conveniente para una mujer. El pretexto era el esfuerzo físico que implicaba su ejecución, ante una supuesta fragilidad femenina.⁹ Algunas jóvenes participaban en los certámenes de la Academia Municipal de Bellas Artes con trabajos decorativos en terracota, pero no escogieron el camino de la profesionalización como escultoras.

No obstante, en la ciudad existió un grupo de intelectuales que incentivaba la superación de las mujeres. Estaban liderados por el padre de la escultora, Emilio Bacardí Moreau, librepensador de vasta cultura y pensamiento avanzado, quien “reconocía la importancia de las mujeres en la sociedad. Les dio trabajo en el municipio y en su fábrica de licores, abogaba por que pudieran realizar diversos trabajos, independientemente de su raza y posición social” (Sambra, 1987, p.18). Esta destacada personalidad de la esfera pública, incentivaba la entrada de niñas y jóvenes a la Academia Municipal de Bellas Artes por él fundada. En ese escenario se desarrolló Mimín, quien continuó preparándose en la escultura. Estos tanteos en su ciudad natal constituyen su etapa inicial de aprendizaje artístico.

5. Formación en París

Al cabo de cuatro años, después de haber comenzado estudios con Desangles, inició para Mimín su segundo momento de perfeccionamiento artístico, pues a principios de 1910, cuando contaba 17 años de edad, marchó a París, centro neurálgico de las vanguardias y ciudad donde confluían artistas de diferentes países. Matriculó en la prestigiosa Academia Julian, donde recibió enseñanzas de los escultores franceses Paul-Maximilien Landowsky (1875-1965) y Louis Henry Bouchard (1875-1960). Igualmente continuó practicando el dibujo con el pintor William Laparra (1873-1920) (Rodríguez, s.f, s.p).

Por la correspondencia establecida con sus familiares, se percibe que la joven se afanó para convertirse en una buena escultora. Desde París escribía a sus padres contándoles avances y obstáculos en torno a sus estudios. En carta fechada el 25

⁹ Fue esa una de las razones para que en Santiago de Cuba fuera solo desde los años treinta en adelante que comenzaran a actuar otras escultoras: Raquel Rosell Planas, Teresa Sagaró Ponce, Berta Bonne Castillo y Olga Maidique Patricio.

de mayo de 1913, les decía: “La escultura va bien algunas veces y otras muy mal, pero siempre trabajando, lo mismo con mi dibujo, voy a ver si mañana empiezo a pintar del natural (Bacardí, 1913, s. p.). En carta enviada en el mes de junio a Emilio Bacardí, por la encargada de la pensión donde la joven se hospedaba, le avisaba: “La señorita Mimín trabaja mucho todos los días, yo creo que el reposo le hará bien luego de una buena dosis de trabajo manual y espiritual” (Labonette, 1913, s.p.) (Trad. de la autora). Por ello, en julio de ese año, su madre fue a París con las otras hijas y vacacionaron un tiempo. Llevaron a Mimín con ellas a Barcelona en agosto, donde se encontró también con su padre en 1914. (Portuondo, 2018, p.211). Pero, en medio de este paseo, se vio compelida a interrumpir viaje y estudios por causa del comienzo de la Primera Guerra Mundial. Retornó a su ciudad natal el 25 de noviembre de 1914 (Forment, 2006, p.203).

6. Su incursión en un mundo de hombres

Su estancia parisina le había otorgado mayor libertad creativa y seguridad en el oficio, sobre todo, después de las visitas realizadas al taller de Auguste Rodin. Luego de la fructífera instrucción recibida en Europa, el regreso le permitió a Mimín dedicarse con ahínco a la realización de sus primeras obras escultóricas de relevancia. Gracias a su posición social, tuvo el privilegio de poseer un taller personal. En ese rústico espacio ubicado en la residencia campestre *Villa Elvira*, propiedad de sus padres, modeló sus piezas. La primera es el retrato de José Martí, el Héroe Nacional de Cuba, realizado en 1915¹⁰ (Fig. 2). No es casual que Mimín realizara esta efigie, pues la sociedad cubana admiraba la talla política e intelectual del hombre que perfiló la independencia de la patria, y su imagen fue evocada en el arte. Esta pieza fue un encargo de Carlos de Velasco, director de la revista *Cuba Contemporánea* y fervoroso martiano. En carta a Emilio Bacardí, le preguntaba:

¿Qué tal marcha el busto de Martí? En una de sus cartas me hablaba usted de él con entusiasmo y me decía que su gentil autora estaba satisfecha de la obra. Lo celebro infinito y ardo ya en deseos de que esté terminado. Al fin lograré ver colmado uno de los más ardientes deseos de mi vida: poseer un busto del egregio Martí. Y si a la posesión se añade la circunstancia de haber sido modelado el busto por una cubana, joven y bella e hija de usted, para digno remate de tan bella obra, ¡cuánta no será mi satisfacción al tener en mi poder la efigie de aquel para quien pedí hace poco flores frescas renovadas diariamente sobre su tumba! (...) A Mimín, renuévele en mi nombre la expresión de mi anticipado y ferviente agradecimiento (Velasco, 1915, p.p. 1-2).

Se trata de un sugestivo busto de yeso patinado que exhibe los rasgos físicos del Maestro con una concepción moderna, despegada del acabado perfecto de las texturas impuesto por el academicismo. Era excepcional en su tiempo, gracias al uso de superficies rugosas, la subversión del pedestal, del cual emerge la cabeza como

¹⁰ De este retrato se hicieron copias y se conocen tres ubicadas en: la Universidad de La Habana, en los jardines del Capitolio Nacional y en la casa natal de José Martí (de este se desconoce el paradero actual). Realizó otro busto del héroe situado en el poblado de Melena del Sur. En la plaza de Cuba, del barrio de Los Remedios, en Sevilla, a la entrada del museo de Carruajes, también existe un busto realizado por Mimín. Tal vez sea otra reinterpretación de esta figura histórica que la artista hizo en 1927.

venida de la tierra, el agudo sentido de la síntesis, los efectos de luz, el movimiento continuo alcanzado y la vitalidad que desprende la imagen. Con esta pieza, la escultora exploró nuevos horizontes creativos y dio muestras de las influencias recibidas de Rodin. El busto se presentó el 20 de mayo de 1915 en el Ayuntamiento de Santiago de Cuba (Forment, 2006, p. 235). Fue valorado por el crítico Rafael Marquina (1952) del modo siguiente:

El famoso Martí de Lucía Victoria Bacardí la define por entero. Es lo que Martí será. A medida que se agrande aún más, en la proyección de su sombra sobre el mundo entero el genio de Martí, como se ha ido agrandando en el mosaico de América, más se irá pareciendo a esta imagen suya que esculpió esta mujer que le vio el futuro ardiendo en la frente (p. 242).



Figura 2. *Busto de José Martí*. 1915. Museo Emilio Bacardí de Santiago de Cuba. Fotografía de la autora.

El 19 de septiembre de 1915, su padre había invitado a periodistas y amigos a su casa-quinta para mostrar las obras escultóricas que Mimín realizaba (Forment, 2006, p.253). A fines de ese año, tuvo la valentía de presentarse como la única escultora en el Concurso Anual de la Academia Nacional de Artes y Letras. Envío al certamen el conjunto *Cabezas del calvario* y una estatua de *Hatuey*¹¹. Con ellas, obtuvo el primer premio y así comenzó su temprano reconocimiento en Cuba. Este lauro hizo que la prensa nacional y extranjera reparara en ella. En entrevista concedida luego de su

¹¹ Esta escultura aparece también en la prensa de la época con los nombres de *Hatuey en la hoguera* o *El suplicio de Hatuey*.

éxito, la artista enfatizaba las dificultades que afrontó en la ejecución de las obras debido a la falta de modelos y a los obstáculos existentes para la importación de los materiales y el vaciado de los moldes (Sorel, 1915, p. 601). Una de las opiniones que recibió, resaltaba la excepcionalidad de que una mujer conquistara el galardón:

¡Una joven escultora que en empeñado concurso con artistas del sexo fuerte se impone y vence, obteniendo el primer premio, es cosa demasiado singular que rara vez registran los anales del arte! Hasta ahora se sabía de la existencia de mujeres que en la pintura o en la música habían alcanzado verdadera notoriedad por su mérito, pero no se sabía nada de mujeres verdaderamente geniales en la escultura. Pues esto es precisamente lo que acaba de registrarse en Cuba, que hoy puede vanagloriarse de contar con una artista que, si a los veintidós años ha demostrado las relevantes condiciones acusadas en las obras que la han hecho acreedora al primer premio, ha lugar a deducir que tiene una larga senda victoriosa que recorrer en el arte (Monti, 1915, s.p.).

El crítico se percata de la invisibilización a la que habían estado sometidas las escultoras por una Historia del Arte concebida como historia de varones. Tres hombres asistieron a la convocatoria y cinco conformaron el jurado. Mimín se impuso, no por galantería, ni por ser la hija del ilustre intelectual, como podría haberse pensado. A pesar de que las piezas mostraban una evidente influencia de Rodin, escultor prácticamente desconocido en Cuba, fueron premiadas porque eran las de mayor calidad dentro del concurso. El crítico Rafael Marquina (1952), la respaldaba así:

Lucía Bacardí es un caso de vocación y de conciencia; antítesis sendas de capricho y arbitrariedad. Por eso..., algunos todavía hoy creen ver en la obra de esta extraordinaria artista un modo bizarro, libérrimo de hacer plástica la arbitrariedad de un capricho, sin darse cuenta de que lo uno y otro eran estricta, rigurosa obediencia a su vocación jamás en desacuerdo con su conciencia. Y también por eso, aun pudiendo evitarse todas las incomodidades y todos los sacrificios, Lucía Bacardí se sometió a duro, tenaz aprendizaje. (p. 241).

Una de las piezas premiadas en el certamen fue *Hatuey* (Fig. 3). Se trata de una figura en yeso, de tamaño natural, donde se detuvo en un tema tratado excepcionalmente en la pintura santiaguera (José Uranio Carbó Fresneda y Juan Emilio Hernández Giro), pero inédito en escultura: la historia pasada de Cuba, con la presencia de los aborígenes. Mimín posó su mirada en el cacique Hatuey, primer representante de la insubordinación ante el colonizador español. Esta obra es expresión de la búsqueda de lo cubano en las artes por artistas que querían ver reflejado lo autóctono en su creación y mostraban su sentimiento patriótico escudriñando en acontecimientos gloriosos de la historia de Cuba. También ejemplifica el ferviente espíritu nacionalista exteriorizado por la sociedad santiaguera, la cual comenzó a definir sus modelos simbólicos y se ocupó de exaltar valores independentistas.



Figura 3. *Hatuey*. 1915. Museo Emilio Bacardí de Santiago de Cuba. Fotografía de la autora.

La obra representa al rebelde aborígen atado a un tronco, con mirada desafiante, cabeza erguida y postura firme, en espera del suplicio en la hoguera. Las proporciones de la efigie, la actitud mostrada, los materiales seleccionados, el motivo escogido, indican la relevancia que la artista, heredera de un sentimiento patriótico raigal que le venía por vía familiar y se respiraba con vehemencia en la ciudad mambisa, le daba a la necesidad de que el arte cubano fuera capaz de remitirse a lo propio. Con esta obra comenzaría a perfilarse en el conjunto creativo de Mimín, la acendrada cubanía que sus esculturas emanan, donde lo aborígen, lo negro, la patria y el humor criollo adquieren protagonismo. En este sentido, el crítico Rafael Marquina (1952) consideraba que lo esencial en esta artista no eran las influencias recibidas o la manera de concebir sus obras, sino su autenticidad, cuando expresó: “No es que Rodin...no es que Borglum... no es que lo clásico...no es que lo moderno. Es que lo propio, lo genuinamente propio se debate por cuajar su verbo, por dictar su voz, por aprender su mensaje” (pp.241-242).

El diario santiaguero *La Independencia*, sugirió que la pieza se fundiera en bronce para ser colocada en el pórtico del Palacio Provincial de Gobierno que se planeaba construir, pero ello nunca se materializó (Forment, 2006, p.259). Fue mostrada en la joyería *La Perla de Oriente* y gran número de personas la celebró (Forment, 2006, p.277). Sobre su contemporaneidad, Llanes (2014) expresó:

Concebida como un conjunto, en el que el foco de atención se concentra en los marcados rasgos del rostro, lo que atrae en ella es su factura, la manera cómo, después de moldear la figura y el tronco en barro, completó la representación apelando a materiales reales como la sogá con la que amarra al cuerpo y los palos en el barro para remedar la fogata, algo que hubiera sido común en un artista del arte *poverta* en épocas más recientes (párr.2).

El conjunto de tema religioso *Cabezas del Calvario*, que también le valió el premio, estaba conformado por tres cabezas en yeso patinado: *Cristo*, *Dimas* (el buen ladrón) y *Gestas* (el mal ladrón). (Fig. 4) Un acentuado expresionismo se evidencia en la representación certera del estado interior de los personajes y el rechazo al aspecto acabado de las figuras a la manera última de Rodin. No muestra a los personajes como en la tradicional iconografía sacra: crucificados los tres en el Monte Calvario, sino solo sus cabezas. La belleza de esta obra radica en lo que sugiere y en el modo como el fragmento alcanza vitalidad. Así se alejaba de los convencionalismos del arte académico.

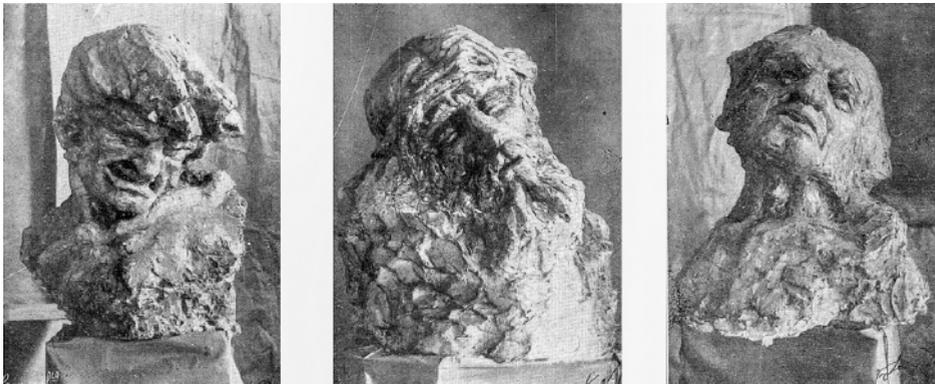


Figura 4. *Cabezas del Calvario*. 1915. Tomado de Monti, J. (1915). Del *Arte Cubano*. Dos grandes triunfos. *La esfera*, (103), (s/p).

El Cristo es un *Christus patiens* de rostro resignado. La cabeza correspondiente a Dimas transmite la tensión de un semblante transido de dolor, pero consciente de la justicia de su suplicio. La de Gestas se esconde en su hombro izquierdo, apartando la mirada de Cristo con gesto antipático. La artista recrea su faz tosca y feroz, la gestualidad grotesca del hombre degradado que no se arrepiente de sus pecados, como reza el evangelio de San Lucas. Se intuyen los retorcimientos en la cruz que le prodiga al ladrón malvado el demonio que tira de su cuerpo¹². (Fig. 5A, B).

¹² Esta cabeza impresionó mucho al poeta español Francisco Villaespesa, quien publicó el poema *El mal ladrón*, inspirado por el busto de Mimín (Villaespesa, 1919, p.20).



Figura 5. *Gestas*. 1915. Museo Emilio Bacardí de Santiago de Cuba. Fotografía de la autora.

Lucía Victoria exhibe desenfado formal en esta obra; no se deja atrapar por un vocabulario académico y desvaloriza los contornos, se apasiona por lo fragmentario, desafía la idea de obra terminada, aprovecha las potencialidades expresivas del material. Las dos piezas galardonadas fueron objeto de comentarios en la revista madrileña *La Esfera*, donde se expresaba:

Y tanto en Hatuey como en las cabezas de Cristo y de los dos ladrones, la joven escultora oriental acusa, por la seguridad y desenvoltura con que maneja el cincel, que pone el difícil *savoir faire* de los grandes maestros, demostrando así que en ella ha ejercido su natural influencia la educación artística que recibiera en los Estados Unidos y París (Monti, 1915, s.p.).

En 1916 volvió a presentarse en el concurso de la Academia Nacional de Artes y Letras y consiguió el segundo premio con *Fransica (sic)*¹³ (Forment, 2006, p. 319). Es una de las piezas que más llama la atención de quienes visitan la pinacoteca santiaguera (Fig. 6A, B) Mimín trabajó el retrato infantil de cuerpo entero de un personaje del pueblo. Profundiza en la psicología de la niña mediante la espontaneidad de la pose y la naturalidad del rictus facial que deforma su rostro. La artista emplea el humor en ese gesto de miedo de la chiquilla desnuda hacia la rana que salta hacia su cuerpo. No hay aquí ese tono cándido y afectivo de las representaciones infantiles del momento. En esos años no era común que se atendiese la temática étnica en la escultura y Mimín, junto a Rodolfo Hernández Giro, fue pionera en su tratamiento. Esta obra formaba parte de un ciclo interrumpido por la artista, titulado *Tipos de mi tierra*, donde pretendía abordar personajes populares.

¹³ La tituló así y es como aparece tallado en la base de la escultura, remedando el modo de hablar de los negros en Santiago de Cuba, asumido como algo gracioso.

En Santiago de Cuba constituyó una rareza el uso del desnudo femenino en una escultura. No era un tema que trataran las artistas. De hecho, las jóvenes matriculadas en la academia santiaguera en la especialidad de pintura, no podían asistir a cursos de dibujo de desnudo, ámbito masculino. El desnudo se percibe solo en la obra escultórica de Mímín, gracias a la enseñanza artística anticonvencional recibida por ella en la parisina Academia Julian, y a su educación y proceder desprejuiciados. No ha aflorado en pinacotecas, catálogos o la prensa santiaguera de aquellos años ningún dato que refiera la existencia de desnudos hechos por mujeres.



Figura 6. *Fransica*. 1916. Museo Emilio Bacardí de Santiago de Cuba. Fotografía de la autora.

Lucía Victoria estuvo presente en el Salón de Bellas Artes de 1917 con *Misericordia*, obra fechada en 1916 (Fig. 7). Otra vez fue la única mujer participante junto a ocho hombres (Llanes, 2016, p.181). Es un grupo escultórico vaciado en yeso. Una monja auxilia a un hombre herido con la cabeza vendada. El semblante de la mujer denota compasión hacia el prójimo al elevar sus ojos al cielo, pidiendo a Dios la salvación del moribundo. La artista consigue gran expresividad en los rostros. Es una alusión al sufrimiento padecido por los soldados en las trincheras durante la Primera Guerra Mundial, hecho de terribles secuelas que generó en el arte una importante iconografía.¹⁴ El pathos de esta obra muestra el dramatismo del acontecimiento. Otra lectura alude al papel de las mujeres en la contienda, salvando a los combatientes muy cerca de los horrores de la guerra.

¹⁴ En Santiago de Cuba, el también escultor contemporáneo con Mímín, Rodolfo Hernández Giro, realizó con este tema la pieza *Botín de buitres*.



Figura 7. *Misericordia*. 1916. Museo Emilio Bacardí de Santiago de Cuba. Fotografía de la autora.

El desnudo erótico *Reposo*¹⁵ es la representación sedente de una joven mujer de serena belleza, quien aparece desnuda y en actitud indolente, como si se concentrara en alguna cosa trivial. (Fig.8A, B). La calidad del modelado de las carnes, el tratamiento del ademán y la expresividad de la faz, demuestran la sólida formación académica alcanzada por la artista. La belleza de la anatomía femenina es presentada sin artificios, haciendo gala de un expresivo hedonismo. Esta obra se inscribe en el contexto visual europeo de una época, que incluía desnudos femeninos perfectamente modelados. Así, esta pieza se emparenta con obras como *Muchacha sentada* de Enric Casanova o *Reposo* de Josep Clará, escultores catalanes cuya obra pudo conocer la joven artista, gracias a sus estancias en Cataluña, lugar de nacimiento de sus ancestros.



Figura 8. *Reposo*. Circa, 1917. Museo Emilio Bacardí de Santiago de Cuba. Fotografía de la autora.

¹⁵ La fotografía de la artista terminando esta pieza salió publicada en la revista *Social*, de septiembre de 1917. Por ello asumo esa fecha como el año de realización de la obra, que en el museo aparece sin fecha.

Estos años en Cuba, trabajando, concursando y exponiendo constituyen una etapa de madurez en su desarrollo artístico. La presencia de Lucía Victoria en concursos y salones con obras de gran formato, consideradas inconvenientes para las mujeres, y el hecho de ser la única expositora, contribuyó a la visibilización de otras escultoras cubanas posteriormente. Mimín se comportó como una mujer que, con su creación, combatió los estereotipos existentes sobre las escultoras y despejó ese largo y abrupto camino de incomprendiones y prejuicios. Su obra era en aquellos momentos ejemplo de coraje y consagración. Bernardo Barros enaltecía así sus méritos:

Las actas de los concursos aun mencionan otros nombres. No están solos Montroni, José Barberán y Hernández Giro (...) No. Junto a ellos surge atrayente, triunfal, simbolizando toda la energía de la mujer moderna, la señorita Mimín Bacardí (...) Perfil enérgico de romana, ágiles manos que dominan la espátula y el cincel, mirada filante que desgarrar en análisis y construye síntesis, he ahí la silueta de esta joven creadora que es, sin disputa, una de las figuras más interesantes del actual movimiento artístico de Cuba. Ama la vida en acción, la soberbia anatomía que se contrae en la lucha. Su admiración es Miguel Ángel; su profesor Rodin (Barros, 1918, p.48).

7. Estudios en Nueva York

En octubre de 1917, la artista viajó a los Estados Unidos para completar su perfeccionamiento en el arte escultórico. En Nueva York fue adiestrada por Robert Ingersoll Aitken (1878-1949) y Solon Borglum (1868-1922) (Rodríguez, s.f, s.p). Allí no solo esculpía; también trabajó con las sufragistas, repartiendo programas para actos encaminados a lograr el voto femenino. Se hospedaba en el hotel Ausonia de Broadway, y desde allí escribía a sus padres acerca de su instrucción. En una misiva dice: “acabo de llegar de una clase en el museo y pronto comenzaré a trabajar, el profesor me trata de “escultora”. No sé si se burlará o no, pero es un hombre de conciencia” (Bacardí, 1917, s.p.). A pesar de contar con recursos para pagar las clases, vivir en un hotel, poseer estudio, acceder a los materiales necesarios, llegar precedida de triunfos en su país, Mimín vacila cuando el maestro la considera escultora, entrecomilla la palabra y no está segura de si se burla o no. En esa duda está contenida toda la historia de subvaloraciones experimentadas por las escultoras. Pero en su satisfacción por ser llamada así por un “hombre de conciencia”, se manifiesta también el lugar que ya algunas pioneras como ella estaban alcanzando en la consideración masculina.

Y es que la labor artística de Mimín se realizaba en medio de arduas batallas femeninas por ocupar un lugar participativo en la sociedad¹⁶. Las mujeres luchaban por la obtención de “derechos al voto, al divorcio, a la protección laboral y su activismo social facilitó su expansión hacia el espacio público” (Ramírez, 2016, p.141). Las exigencias femeninas colisionaban con una mentalidad retrógrada, pero cada vez más, las mujeres escalaban peldaños y conquistaban derechos. En Santiago de Cuba, la lucha fue peliaguda; sin embargo, este contexto fue propiciando paulatinamente

¹⁶ En 1918 se fundó el Club Femenino de Cuba, “tendiente a mejorar y dignificar la condición de la mujer por medio de leyes justas y necesarias” (Sabas, 1920, p.3). Se creó la Federación Nacional de Asociaciones Femeninas de Cuba y se celebraron dos congresos nacionales de mujeres en 1923 y 1925 respectivamente.

una actitud menos discriminatoria hacia las mujeres entre los miembros de ideas más justas de la intelectualidad santiaguera. En ese contexto, Mimín se superaba como artista y como mujer.

8. Vuelta a la patria

Regresó a Santiago de Cuba en 1918 y aunque muy joven, era una escultora respetada. Continuó participando asiduamente en la vida artística de la ciudad. Por ejemplo, el 28 de junio de 1919 se realizó en la residencia de sus padres (Aguilera Baja No 9), una recepción donde mostró las piezas elaboradas en los Estados Unidos (Forment, 2006, p. 497). Se desempeñaba como vocal de la Sociedad Vista Alegre Tennis Club (Forment, 2006, p. 509). Participó en la Exposición de Pintura y Escultura realizada en el *Diario de Cuba* con las obras *Cabecita de niña*¹⁷, *Gestas* y un boceto del *Retrato del padre Callejas*¹⁸ (*Diario de Cuba*, 1920, p.3).

De 1919 es su relieve *Los cuatro jinetes del apocalipsis*¹⁹, del cual la revista *Social* publicó una imagen. Ahí se dice que le daba los últimos toques en su estudio de Santiago de Cuba (*Social*, 1919, p.13). No se puede tener una idea exacta de la obra, pues solo conocemos esta fotografía, pero se alcanza a percibir el concepto rodiniano que el relieve ostenta. Las formas inacabadas surgiendo de la piedra y la expresión facial crispada de las figuras, recuerdan el tímpano de la Puerta del Infierno, del escultor francés. (Fig. 9).



Figura 9. *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, 1919. Fotografía tomada de *Social*, (9), septiembre, 1919, p.13.

En 1921, la organización Juventud Nacionalista, propuso al ayuntamiento santiaguero erigir un busto a Sir Lambton Lorraine²⁰ a la entrada de la Alameda Michaelsen. (Fig. 10A, B). El 19 de marzo de 1922, se develó el busto fundido en bronce de la autoría de Mimín. A la inauguración acudieron representantes de instituciones locales, autoridades y personalidades de la ciudad. (Poveda, 2015, p.184). Con esta escultura, Mimín se explayaba por primera vez hacia el espacio

¹⁷ Se desconoce su paradero actual.

¹⁸ Esta pieza se encuentra en el depósito del museo Emilio Bacardí en mal estado de conservación.

¹⁹ Se desconoce su paradero actual.

²⁰ Inglés, capitán de la goleta Niobe, héroe en el apresamiento del vapor *Virginus*, por parte del poder colonial, quien intervino para detener los fusilamientos de los expedicionarios cubanos que venían en la nave para liberar a Cuba, hecho acaecido en 1873.

urbano, sitio hasta el momento colmado de símbolos masculinos, hechos por hombres. Como encargo social de una ciudad aún apegada al realismo académico, se atuvo al gusto epocal que demandaba la adhesión al parecido.



Figura 10. *Busto de Sir Lambton Lorraine, 1922. Alameda German Michaelsen de Santiago de Cuba. Fotografía de la autora.*

El 25 de mayo de 1922, participó en la Exposición de Pinturas y Esculturas auspiciada por la Asociación Artística de Oriente²¹ (La Independencia, 1922, p. 2). En ese año trabajó en la pieza *Faunesa*²² para ser colocada en una fuente de *Villa Elvira*. Comentaba Fernando Ortiz, que en su visita a la casa campestre de los Bacardí le fue mostrada “la figura selvática de una faunesa que Mimín, por la magia de su arte vigoroso, tiene ya aprisionada en los perfiles escultóricos del barro” (Ortiz, 1922, p.14)). Es una imagen femenina mitológica con cuernos enrollados en la cabeza, que emerge desnuda y voluptuosa desde la piedra, donde se sugieren otras figuras. En esta pieza también está presente la influencia de Rodin. Luis de Soto consideró que “desde la producción realizada por Lucía Victoria Bacardí, la escultura para fuentes no había tenido manifestaciones notables en Cuba” (Soto, 1954, p.585). En esta vertiente de piezas realizadas para adornar jardines residenciales, también ejecutó *El espíritu de la fuente* (1927), *Sileno* (1930)²³, *El nacimiento de Eva y Pascal*²⁴.

El 28 de agosto de 1922 falleció su padre, y su familia decidió erigir un monumento como homenaje a su vida. En 1925, contactaron en el extranjero al escultor inglés Newal para la ejecución del mausoleo en el cementerio Santa Ifigenia. Este realizó el conjunto funerario en un bloque granítico de color negro, proveniente de las canteras de Arizona en los Estados Unidos. El monumento, de gran sencillez formal, está concebido en forma de pirámide. En las caras de la figura, Mimín realizó el medallón en bronce en altorrelieve, fundido en EE.UU, por la Gorhan Co. Founder (Morales, 2008, pp. 65-66). (Fig.11A, B).

²¹ No aparecen indicios de que haya realizado alguna exposición personal por aquellos años.

²² Ya esa pieza no existe; se conoce por fotografías.

²³ Se encontraba en los jardines de la casa del gobernador de Santiago de Cuba, José Barceló. Hoy está desaparecida.

²⁴ De estas dos últimas se desconoce la ubicación actual.



Figura 11. *Medallón en monumento funerario a Emilio Bacardí, 1925.* Cementerio Santa Ifigenia. Fotografía de la autora.

Mimín es autora de la enigmática pieza *El espíritu de la fuente*. (Fig. 12A, B) Esta obra fundida en bronce en 1927, trasluce en lo formal la influencia de sus maestros franceses, específicamente de Landowsky y sus obras *David contra Goliath* y *El ladrón de naranjas*. Pero sin dudas, su concepto es también rodiniano cuando aprecia la belleza de un cuerpo mutilado y acude a la transitoriedad de la acción. La escultora retiene el instante preciso de lo narrado, al ofrecer el fugaz movimiento de la figura que levanta la planta de su pie derecho y se inclina ligeramente hacia adelante, contrayendo los músculos de su anatomía. El rostro se crispa en una mueca y de sus labios parece salir el sonido de su silbido, vivificándose así el bronce.



Figura 12. *El espíritu de la fuente. 1927.* Museo Emilio Bacardí de Santiago de Cuba. Fotografía de la autora.

De 1930 es el retrato de pequeño formato *El Tigre*²⁵. (Fig.13). La artista capta de modo realista la imagen de Georges Clemenceau, (1841-1929), periodista y político influyente de su época, jefe del gobierno francés, quien se ganó el sobrenombre de *El Tigre* por la ferocidad de sus acciones y discursos. Mimín lo plasma con autenticidad basada en fotografías del personaje en su vejez.



Figura 13. *El tigre*. 1930. Museo Emilio Bacardí de Santiago de Cuba. Fotografía de la autora.

El 2 de junio de 1920, la artista se casó con el médico cirujano Pedro Grau Triana, con quien tuvo a su hija Manon Grau Bacardí y fue a residir en el Apartamento N^o 100 del edificio *América*, ubicado en Jovellar entre 27 y N, Vedado, La Habana; pero continuaba amando a su terruño, y por ello fue relevante su actuación al frente del club de damas Comité Pro Santiago, que recaudó fondos para ayudar a los damnificados del terremoto de 1932, ocurrido en Santiago de Cuba. Su humana labor le fue agradecida por el Gobernador de la Provincia, José Barceló, quien calificó su gesto de “altruista y generoso, gallarda demostración de solidaridad y amor a la tierra oriental” (Barceló, 1932, s.p.).

Además del homenaje realizado a Emilio Bacardí en su monumento funerario, Mimín también realizó otra pieza en su memoria. Desde 1928 le había sido encargada una efigie de su padre para colocarla en el museo, con el fin de conmemorar la figura de su fundador. Se le decía que: “esa obra sería en sus manos, no solo palpitación de arte, sino ofrenda filial, traduciendo plásticamente, al mismo tiempo, la admiración y el afecto que siempre sintió por él su pueblo” (Henríquez, 1928, s.p.). Pero no fue hasta el 23 de junio de 1945, que, en el pequeño parque ubicado frente al museo

²⁵ El museo la fecha en 1919. Sin embargo, aparece en la revista *Social* en 1930 como la última obra realizada por la artista como homenaje a Clemenceau por su fallecimiento (*Social*, 1930, p.17).

santiaguero, se develó un sencillo monumento dedicado a Emilio Bacardí (Fig.14A, B). El autor del proyecto fue el arquitecto E. Gastón y consiste en una sencilla piedra monolítica tallada, a la que fue incrustada una mascarilla del ilustre patricio, modelada por Mimín. Fue una iniciativa de la asociación pro-ciudad *Acción Ciudadana*. Mimín pagó el costo del pedestal y su hermana Amalia, el acabado exterior de las planchas de piedra (Poveda, 2015, p. 381-382). También evocó a su venerable madre Elvira Cape Lombard, fallecida en 1933, mediante un altorrelieve en bronce.



Figura 14. *Mascarilla de Emilio Bacardí*. 1945. Museo Emilio Bacardí de Santiago de Cuba. Fotografía de la autora.

Mimín Bacardí se retiró de la vida pública durante la década del cuarenta. Permaneció en La Habana hasta los años sesenta, cuando se instaló en Miami, Estados Unidos. Allí falleció el 21 de agosto de 1988, a la edad de 95 años, luego de una vida fecunda y el legado de una obra admirable que es preciso conocer y justipreciar.

9. Conclusiones

Lucía Victoria Bacardí Cape fue la primera escultora cubana que triunfó en un mundo de hombres. Batalló en solitario, en un terreno carente de mujeres dedicadas a esta profesión. La valerosa artista compitió al lado de contrincantes masculinos y expuso junto a ellos. Al conseguir reconocimiento, encargos y posicionar su obra en la esfera pública, fue socavando el pensamiento tradicional que rechazaba a las mujeres dedicadas a la escultura. Dejó como herencia una interesante producción escultórica que abarca el retrato (personalidades históricas, figuras sobresalientes del ámbito cultural, familiares), temas religiosos, mitológicos y el desnudo. La diversidad de materiales con los que trabajó (yeso, barro cocido, mármol y bronce), la factura de sus piezas, la correspondencia entre el mensaje a transmitir y la forma conseguida, traslucen el dominio del oficio que alcanzó.

Mimín también legó la fuerza de un carácter destacado por su tenacidad. Estudió y trabajó siempre con respeto hacia su profesión. Cuando debió realizar obras por encargo para emplazamientos públicos asumió el realismo; otras piezas

exhalan un aliento clásico, pero en general, su creación es moderna, al asimilar los preceptos rodinianos y de sus profesores franceses y estadounidenses, asumidos con personalidad propia.

Fue una mujer culta, moderna, librepensadora, con dominio de idiomas, de la historia del arte, con una formación intelectual amplia. Era dueña de una simpatía y un sentido del humor que subyacen en su epistolario, en las respuestas dadas a entrevistas realizadas, en caricaturas hechas a su padre y en algunas de sus piezas. Hoy está injustamente relegada y es menester salvarla de la desmemoria. De ella nos quedan sus obras, el espíritu transgresor que fluye de ellas y las imágenes de una criollísima y desenfadada santiaguera, tumbada en el piso esculpiendo con ligera bata de escultora o peinada a lo garzón.

Referencias

- Alario, M. (2008). *Arte y feminismo*. Nerea.
- Arroyo, A. (1942). Tres artistas cubanos. En *Universidad de La Habana*, (7), 386-398.
- Artigas, B. (2014). Lucía Bacardí Cape, Mimí, una escultora cubana amb sang sitgetana. Primera aproximació de la seva relació amb Sitges. En *Catálogo de Exposición Viatges d'anada i tornada. De Sitges a Cuba*, Sitges, Juventutis Musicals de Sitges durante la II Semana Catalunya- América. Recuperado mayo 10, de 2018, de <https://criticartt.blogspot.com/2015/09/lucia-bacardi-cape-mimi-una-escultora.html>
- Bacardí, L. (Mayo 25, 1913). [Carta de Lucía Bacardí a Emilio Bacardí Moreau]. Archivo Histórico Museo Emilio Bacardí, Fondo: Emilio Bacardí, Legajo 17, exp 7, s/p.
- Bacardí, L. (1917). [Carta de Lucía Bacardí a Emilio Bacardí y Elvira Cape]. Archivo Histórico Museo Emilio Bacardí, Fondo: Emilio Bacardí, Legajo 17, exp 10, s/p.
- Barceló, J. (Febrero 6, 1932). [Telegrama enviado a Mimín Bacardí por el Gobernador Provincial de Oriente] Archivo Histórico Museo Emilio Bacardí, Fondo: Emilio Bacardí, Legajo 30, exp. 515, s/p.
- Barrionuevo, R. (2011). *Escultoras en su contexto. Cuatro siglos, ocho historias. Siglos XVI al XIX*. Visión Libros.
- _____. (2012). Las pioneras. Escultoras españolas en la 2ª República. En *Revista internacional de culturas y literaturas*, (1), 8-11.
- Barros, B. (1918). La evolución artística de Cuba. En *Social*, (3), 25-48.
- Bazán, M. (1994). *La escultura monumental en La Habana*. Universidad de Extremadura.
- Boytel, F. (1959). *Catálogo de Pintura y Escultura del Museo Emilio Bacardí*. Cooperativa Estudiantil Oriente.
- Cuevas, C de las. (Enero 15, 1916). Hatuey, por la genial artista Mimín Bacardí. En *El Cubano Libre*, (p.2).
- Chadwick, W. (1992). *Mujer, Arte y Sociedad*. Ediciones Destino.
- De Diego, E. (1987). *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Cátedra.
- Dihigo, J. (1917). Mimí Bacardí y su escultura. En *Arquitectura*, (4), (p. 31).
- Exposición de Pinturas y Esculturas de la Asociación Artística de Oriente (Mayo 26, 1922). En *La independencia*, (p.2).
- Exposición de Pinturas y Esculturas de la Asociación Artística de Oriente (Enero 5, 1920). En *Diario de Cuba*, (p.3).

- Forment, C. (2006). *Crónicas de Santiago de Cuba*. T II. Ediciones Alqueza.
- _____. C. (2017). *Crónicas de Santiago de Cuba*. T I. Ediciones Caserón.
- [Fotografía de Srta. Mimí Bacardí]. (1917). En *Social*, (9), (p.13).
- Goodman, W. (2015). *La perla de las Antillas. Un artista en Cuba*. Editorial Oriente.
- [Grabados. Mimín Bacardí. Clemenceau]. (1930). En *Social*, (10), (p. 17).
- Grau, M. (1992). *Lucía Bacardí. Escultora Cubana*. Ed. Beramar.
- Henríquez, F. (Noviembre 29, 1928). [Carta enviada a Lucía V. Bacardí por el Presidente de Honor del Comité Pro Museo Municipal Emilio Bacardí]. Archivo Histórico Museo Emilio Bacardí, Fondo: Emilio Bacardí, Legajo 30, exp. 15, s/p.
- Labonette, H. (Junio 4, 1913). [Carta enviada a Emilio Bacardí]. Archivo Histórico Museo Emilio Bacardí, Fondo: Emilio Bacardí, Legajo 20, exp. 16, s/p.
- López Fernández, M. (2000). *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Narcea Ediciones.
- [Los cuatro jinetes del apocalipsis]. (1919). En *Social*, (9), (p.13).
- Llanes, L. (2014). Una dama olvidada. En *Art on Cuba*. Recuperado octubre 15, de 2020, de: <https://artoncuba.com/articulo/una-dama-olvidada/>
- Llanes, L. (2016). *Del Arte en Cuba. Enseñanza y divulgación de las artes visuales entre 1900 y 1930*. Editorial Letras Cubanas.
- Llanes, L. (2017). *Del Arte en Cuba. Esculturas*. Collage Ediciones. Fondo Cubano de Bienes Culturales.
- Marquina, R. (1952). La escultura en Cuba. En *Historia de la Nación cubana*, T X, (pp. 233-249). Editorial Historia de la Nación Cubana.
- Mayayo, P. (2003). *Historia de mujeres, historia del arte*. Ensayos Arte Cátedra.
- Monti, J. (Diciembre 18, 1915). Del Arte Cubano. Dos grandes triunfos. En *La esfera*, (103), s/p.
- Morales, A. (2008). *La escultura conmemorativa en Santiago de Cuba. 1900-1958*. Ediciones Santiago.
- Muñoz, P. (2003). *Mujeres españolas en las artes plásticas*. Síntesis.
- Ortiz, F. (1922). La muerte de Bacardí. En *Luz de Oriente*, (6), p.14.
- Portuondo, O. (2018). *Emilio Bacardí Moreau. De apasionado humanismo cubano*. Editorial Oriente.
- Poveda, A. (2015). *Las noticias de la historia 1902-1958 (Crónicas de Santiago de Cuba)*. Editorial Oriente.
- Ramírez, M. (2016). El activismo social y político de las mujeres durante la República de Cuba (1902-1959). En *Revista Electrónica da ANPHLAC*, (20), 141-172. doi: 10.46752/anphlac.20.2016.2476
- Rodrigo, I. (2018). Escultoras en un mundo de hombres y su fortuna en la crítica de arte española (1900-1936). En *Arenal. Revista de historia de mujeres*, V.25, (1), 145-168. <http://dx.doi.org/10.30827/arenal.v25i1.5216>
- Rodríguez, A. (s.f.). *Diccionario de artistas plásticos de Cuba*. Centro de información Antonio Rodríguez Morey del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, s/p. [Inédito].
- Sabas, M. (Noviembre 25, 1920). El Club Femenino de Cuba. En *Diario de Cuba*, (p.3).
- Sambra, I. (1987). El patriota, Emilio Bacardí. En *Caserón*, (3), 17-21.
- Sanz, E. (2016). A propósito de la escultura: la obra de Mimín Bacardí. En *Anuario de Investigaciones 2015-2016*. Editorial Cátedra, 31-41.
- Sauret, T. (1996). *Historia del Arte y mujeres*. Universidad de Málaga.
- Sorel, J. (1915). Hablando con los triunfadores. En *El Figaro*, 601-604.

- Soto L. de (1927). *La escultura en Cuba*. Imprenta y Papelería La Universal.
- _____. (1954). La escultura en Cuba. En *Libro de Cuba* (pp.581-588). Artes Gráficas, Publicaciones Unidas S.A.
- Suárez, J. (Diciembre 26, 1929). Crónicas Santiagueras. En la Exposición de Pinturas. En *El Cubano Libre*, (p.2).
- Veigas, J. (2005). *Escultura en Cuba. Siglo XX*. Fundación Caguayo y Editorial Oriente.
- Velasco C. de (Abril 19,1915). [Carta a Emilio Bacardí]. Archivo Histórico Museo Emilio Bacardí, Fondo: Emilio Bacardí, Legajo 20, exp. 36, s/p.
- Villaespesa, F. (1919). El mal ladrón. En *Social*, (10), (p.20).