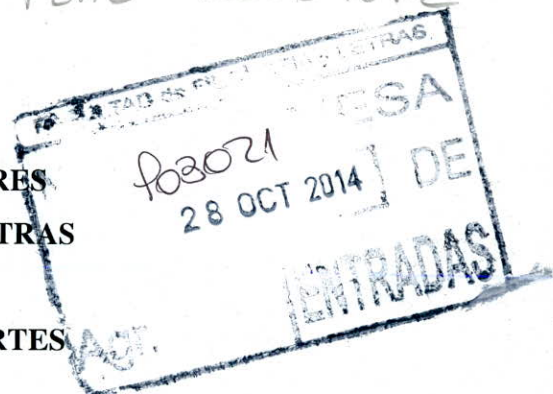


TESIS 20-6-10 v.2

TESIS 20-6-10 v.2

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
TESIS DE DOCTORADO  
HISTORIA Y TEORÍA DE LAS ARTES



*Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX: prácticas y discursos*



Directora: Dra. Laura Malosetti Costa

Co-Directora: Dra. Dora Barrancos

Doctoranda: Lic. Georgina Gabriela Gluzman

Buenos Aires

2014

Tomo II

## Capítulo 6

### Mujeres artistas en los Salones Nacionales (1911-1923)

#### 6.1. La Exposición Internacional de Arte del Centenario.

Una ambiciosa exhibición artística integró los festejos por el Centenario de la Revolución de Mayo en 1910. Miguel Ángel Muñoz ha señalado que la primera década del siglo había estado marcada por diversos intentos por parte de los artistas nacionales de organizar exposiciones grupales que tuvieran continuidad.<sup>1</sup> Los salones de aficionados, las exposiciones de artistas argentinos en Freitas y Castillo y las muestras del grupo Nexus constituyen algunos hitos de ese proceso. La presencia femenina fue en términos generales muy escasa, con la notable excepción de los salones de la Sociedad de Artistas Aficionados, donde se registraron elevadas tasas de participación femenina.

La Exposición Internacional de Arte del Centenario se presentó como “el primer paso hacia la superación de una Argentina mercantilista, materialista y carente de valores ‘espirituales’, por una Argentina, finalmente, culta y ‘civilizada’”.<sup>2</sup> Muñoz ha definido a este evento como “una espectacular y fastuosa obertura” para los Salones Nacionales, organizados a partir de 1911.<sup>3</sup>

##### 6.1.1. La presencia femenina y su recepción por la crítica.

Un reducido grupo de mujeres formó parte de la sección argentina de este evento, admitido por un jurado exclusivamente masculino, un hecho que liga este evento con los salones nacionales hasta 1934, cuando Lía Correa Morales fue jurado en pintura. Las expositoras, de acuerdo al catálogo oficial, fueron Eugenia Belin Sarmiento, Griselda García, Elvira Mayol, Crescencia Obligado de Martinto, María Obligado de Soto y Calvo, Delia Romero, Kettie Ross Broglia, Clorinda Sanna, Delia Umerez y la escultora Luisa Isella.

---

<sup>1</sup> Miguel Ángel Muñoz, “Obertura 1910: la Exposición Internacional de Arte del Centenario”, en Marta Penhos y Diana Wechsler (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires, CAIA-Ediciones del Jilguero, 1999, p. 14.

<sup>2</sup> Miguel Ángel Muñoz, “Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario”, en Diana Beatriz Wechsler (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires, CAIA-Ediciones del Jilguero, 1998, p. 56.

<sup>3</sup> Muñoz, “Obertura 1910...”, *op. cit.*, p. 30.

María Obligado de Soto y Calvo, como hemos mencionado en el capítulo 4, participó con dos grandes óleos de su período parisino. Presentó a consideración del jurado las cuatro obras que habían sido expuestas en el *Salon. En Normandie y Angoisse* constituyeron la elección del jurado, que dejó de lado precisamente las obras de tema nacional propuestas por la artista.<sup>4</sup> Las obras de Obligado aceptadas por el jurado no estaban en sintonía con los temas debatidos contemporáneamente en torno al arte y la nacionalidad.<sup>5</sup> Es posible pensar que, de haber sido expuestos sus otros dos trabajos, habrían concitado la atención de los críticos y del público de un modo no deseado por los jurados. Entre los escasos comentarios dedicados a su envío se destaca el de Andrée Moch, publicado en la revista *Unión y Labor*. La artista francesa lamentó que la técnica de Obligado no estuviera a la altura de su idea en *Angoisse. En Normandie*, en cambio, presentaba una mejor resolución. Moch indicaba que el mayor mérito de la obra residía en “expresar perfectamente el incesante trabajo de la mujer del pescador, obscura colaboradora de la ruda labor del valiente ‘lobo de mar’”.<sup>6</sup> Fue recibida con frialdad por la crítica dominante en Buenos Aires.

Eugenia Belin Sarmiento, otra expositora del Ateneo, presentó *Geranios*. En el pedido de admisión Belin Sarmiento presentaba cuatro obras (*Otoño, Jardines del Consulado Argentino, Naranjas, Retrato del Sr. H. A. de Toledo*). En coincidencia con el perfil profesional descrito en el capítulo 3, la artista ofrecía las tres primeras a la venta, mientras que la última no lo estaba, ya que probablemente perteneciera al retratado.<sup>7</sup>

Hubo otras artistas que participaron con retratos, por ejemplo Delia Umerez y Elvira Mayol, hija del estanciero Felipe Mayol de Senillosa, quien expuso un notable retrato de Lucio V. Mansilla, nunca incluido por los especialistas en las discusiones sobre la Exposición Internacional [Figura 1]. La artista seguramente retrató a Mansilla en París, donde ambos residían. Su factura cuidada revela el intenso entrenamiento artístico de Mayol, realizado en la *Académie Julian* parisina, como hemos mencionado en el capítulo 4. Eduardo Schiaffino fue el encargado de hacer llegar la obra a la Exposición. En una carta a la artista la felicitaba por sus progresos, aunque criticaba

---

<sup>4</sup> No es posible pensar qué motivaciones llevaron a reducir su envío, un hecho que se constata en un gran número de los casos analizados en este capítulo.

<sup>5</sup> Miguel Ángel Muñoz, “Un campo para el arte argentino”, *op. cit.*

<sup>6</sup> Andrea Moch, “Exposición Internacional de Arte del Centenario”, *Unión y Labor*, año I, núm. 12, 21 de septiembre de 1910, p. 11.

<sup>7</sup> “Pedido de admisión de obras” (Archivo Comisión Nacional del Centenario, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, legajo 18-6-5, Carpeta 59).

algunos aspectos: “[s]i yo hubiera tenido el honor de ser su profesor, habría guiado su observación en un sentido mas intimista, velando los contornos y apagando los blancos, que no pueden ser crudos sinó en pleno sol”.<sup>8</sup>

Recortada contra un fondo neutro, emerge la figura de Mansilla. El retratado era, según todos los testimonios, un *dandy*: “[u]saba un cuello como el de los sacerdotes, prendido detrás, ajustado por una estrecha barra de oro, y la corbata ‘plastrón’ de raso negro iluminada por una turquesa rodeada de diamantes. Vestía levita con solapas de seda, pantalón con pequeños cuadros blancos y negros, el chaleco de terciopelo”.<sup>9</sup> Su elaborada forma de vestir había sido siempre llamativa: “[y]o venía de París, vestido á la *dernière*. Esto era en tiempo de Rozas, poco antes de su caída. Traía sombrero de copa, puntiagudo, paletó muy largo, llamado entonces, por lo largo *incroyable* y pantalón muy ajustado, *collant*...Yo empecé por encontrar estúpido al público, creyendo mi *toilette* irreprochable”.<sup>10</sup> El retrato ponía cuidado en la representación de las texturas de la vestimenta.

La obra había sido enviada a Eduardo Schiaffino desde Francia, originalmente para ser presentada en la exposición del grupo Nexus. Vale la pena citar la carta de Mayol a Schiaffino *in extenso*:

Los diarios de Buenos Aires anunciaban para el mes de octubre una exposición de bellas Artes organizada por el ‘Nexus’. Parésememe ser oportuna ocasión para exhibir alguno de ms trabajos y por esto he tomado la libertad de dirigir a Vd. el retrato del General Mansilla, mi última obra (...)

Ruégole pues, tome mi cuadro bajo su protección para que figure en el ‘Nexus’, ó cualquiera otra exposición como Vd. juzgue conveniente

Desde la última vez que estuvo Vd. en Paris he continuado pintando pero solo voy a la Academia “Julian” para los grandes concursos donde obtuve hace un año un primer premio; trabajo generalmente en mi taller.<sup>11</sup>

De este modo, la artista expresaba su deseo de exponer su obra en Buenos Aires, con independencia del tipo de evento artístico. Este hecho, sumado a la posesión de un taller

---

<sup>8</sup> Borrador de carta de Eduardo Schiaffino a Elvira Mayol de Senillosa, datada “Bs. Aires abril 30/909” (Archivo Eduardo Schiaffino, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Legajo 3).

<sup>9</sup> M. A. Cárcano, *El estilo de vida argentino en Paz, Mansilla, González, Roca, Figueroa Alcorta y Sáenz Peña*. Buenos Aires, Eudeba, 1969. Cit. en Leandro Losada, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque: sociabilidad, estilo de vida e identidades*. Buenos Aires, Siglo XXI Editora Iberoamericana, 2008, p. 201.

<sup>10</sup> Lucio V. Mansilla, *Entre-nos*, tomo III. Buenos Aires, Casa Editora de Juan A. Alsina, 1889, p. 109.

<sup>11</sup> Carta de Elvira Mayol de Senillosa a Eduardo Schiaffino, datada “1ero de Setiembre 1908” (Archivo Eduardo Schiaffino, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Legajo 3).

propio y a la participación regular en los concursos de la *Julian*, complejizan el perfil de esta artista. Nacida en el seno de una tradicional familia argentina, Mayol explicitaba unas ansias de ser reconocida públicamente que la mayor parte de la bibliografía tradicional –de Pagano en adelante– no ha considerado.

Algunas fuentes de la época parecen ir en esta dirección. Un nota publicada por “La Dama Duende” en la revista *Plus Ultra* en 1916 aparentaba reproducir un diálogo con “un atildado diplomático” quien se preguntaba por qué “ninguna de las damas altamente colocadas en la sociedad porteña” exponía sus obras públicamente. “La Dama Duende” respondía de este modo:

Se conoce que es usted absolutamente extraño a nuestro ambiente, exclamé: ignora la modalidad más común en la porteña de alta alcurnia, cuyas inclinaciones artísticas la hayan hecho dedicar al estudio largas horas de su vida. Es casi siempre tan modesta, desconfía tanto de su propio mérito, que guarda celosamente para el hogar, o sus vinculaciones más íntimas, lo que ella cree “ensayos” y que suelen ser, sin embargo acabadas obras de arte: pero el exhibicionismo la horroriza...<sup>12</sup>

Ahora bien, estos discursos coexistieron con ansias de visibilización de artistas que, sin embargo, no han trascendido y no han ingresado a las historias del arte. En el caso puntual de Elvira Mayol, su casamiento en 1911 en París con el hijo del conde Bernard de La Fosse puede haber alejado a la artista de su trabajo,<sup>13</sup> ya que luego de esa fecha no hemos encontrado otras participaciones en Buenos Aires.

Por otro lado, aunque en la exposición podían verse algunas naturalezas muertas pintadas por hombres, el género parecía estar en manos femeninas: Griselda García con *Verduras* y Crescencia Obligado de Martino con *Bananas* ejemplifican la vigencia de ese género entre las mujeres y su aceptación estable como género femenino. Sus obras estaban allí únicamente con fines expositivos, ya que las artistas no buscaban venderlas. Ross Broglia exhibió dos pasteles, aunque propuso cuatro en su solicitud de admisión. Se trataba de obras con flores y frutas, tal vez similares a *Mercado del Plata* [Figura 2], adquirida en el Salón Nacional de 1911.<sup>14</sup> Estaban a la venta, como *Inquietud* de Clorinda Sanna.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> La Dama Duende, “Páginas femeninas”, *Plus Ultra*, año I, núm. 6, octubre 1916, s. p.

<sup>13</sup> “Mariage”, *Le Gaulois*, París, 24 de diciembre de 1911, p. 2.

<sup>14</sup> No hemos podido ver la obra y sólo nos fue proporcionada una foto de registro de baja calidad, que reproducimos a pesar de su precariedad.

<sup>15</sup> “Pedido de admisión de obras” (Archivo Comisión Nacional del Centenario, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, legajo 18-6-5, Carpeta 59).

Entre las rechazadas se hallaban muchas artistas practicantes de artes aplicadas y de técnicas consideradas menores. Se presentaron a consideración del jurado platos y bordados, entre ellos uno de gran tamaño realizado por Sabina Abbate que representaba a San Martín.<sup>16</sup> La separación entre “bellas artes” y “artes menores” estaba ya claramente delimitada. En efecto, además de haber convocado el Congreso Patriótico de Señoras, el Consejo Nacional de Mujeres organizó en 1910 una exposición de labores femeninas en la sección industrial de la Exposición del Centenario.<sup>17</sup> Su jurado estuvo integrado no sólo por los nombres esperables de las grandes damas de la beneficencia sino también por las artistas Crescencia y María Obligado,<sup>18</sup> junto a su hermana Adela. Se expusieron allí pinturas y objetos diversos. La Exposición del Trabajo de la Mujer buscaba “exteriorizar los grandes progresos que la mujer argentina y la mujer extranjera que reside entre nosotros ha sabido alcanzar”. Los objetos podían venderse y la comisión porcentual cobrada sería destinada “al fomento de una institución que beneficie el trabajo de la mujer”.<sup>19</sup> Al respecto, Albina van Praet de Sala señaló en el discurso que abrió el Congreso Patriótico de Señoras:

En nuestra gran capital y aun en alguna provincia se han implantado escuelas profesionales (...)

Estas escuelas, dirigidas por señoras y señoritas argentinas, resultan un honor para nuestro país, pues las múltiples clases de labores de todo estilo, y las profesiones que en ellas se enseñan, sirven también a la mujer para desenvolverse en la vida, y la exposición del trabajo de la mujer, que bajo el patrocinio del Consejo Nacional de Mujeres se inaugurará en breve, será el exponente de esas obras, muchas de las cuales merecerán, no cabe duda, ser calificadas de maravillosas.<sup>20</sup>

Por otro lado, algunas artistas no admitidas a la Exposición Internacional de Arte del Centenario presentaron obras hoy perdidas cuyas dimensiones, temáticas y precios de venta hablan a las claras de artistas profesionalizadas. Éste parece ser el caso de la italiana Guillermina Carra que presentó a consideración del jurado una obra alegórica de gran tamaño, una vista del interior de un convento y cuadros animalistas.<sup>21</sup> Todos ellos

<sup>16</sup> “Pedido de admisión de obras” (Archivo Comisión Nacional del Centenario, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, legajo 18-6-5, Carpeta 59).

<sup>17</sup> “En las exposiciones. Industrial”, *La Nación*, 12 de noviembre de 1910, p. 14

<sup>18</sup> “Varias. Exposición de labores artísticas”, *La Nación*, 15 de junio de 1910, p. 13

<sup>19</sup> *Congreso y Exposición del Centenario del Consejo Nacional de Mujeres*. Buenos Aires, Imp. Alfa y Omega, 1910, pp. 12 y 13

<sup>20</sup> “11 de Mayo de 1910”, *Revista de Derecho, Historia y Letras*, tomo XXXVI, 1910, p. 337.

<sup>21</sup> “Pedido de admisión de obras” (Archivo Comisión Nacional del Centenario, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, legajo 18-6-5, Carpeta 59).

estaban a la venta. Diana Cid García de Dampt presentó una *Santa Genoveva* y *La Dama de las Camelias*, ya analizada en el capítulo 3. Ambas obras se ofrecían a potenciales compradores, como los que la artista intentó hallar en su presentación individual de 1905.

Aun considerando las numerosas solicitudes no aprobadas, el número de aspirantes femeninas fue singularmente bajo, particularmente cuando se lo comparara con la media de participación femenina del Ateneo (Anexo 2). No obstante, las mujeres fueron convocadas para sumarse a los festejos. En efecto, el reglamento fue enviado a una multiplicidad de academias de arte, muchas de ellas exclusivamente femeninas.<sup>22</sup> Pocas mujeres, sin embargo, respondieron al llamado. Una de las cartas dirigidas a la Comisión fue la de Salomé G. de Macedo, quien expresaba de este modo su intención de participar en la exposición:

Con el deceso de coperar, aeste Muceo con una hobra de Escultura tallada por mis manos hecha únicamente de aficion y con mis herramientas un cerrucho y una cortapluma: loque deceso es saber ci está avierta la Esposicion, pidole se dignara darme la direccion y forma de precentar mi humilde recuerdo no como una Artista solo sí una aficionada, que demostrará la humilde sencilles.<sup>23</sup>

A diferencia de las ferias anteriormente celebradas, donde habían sido admitidas obras de materiales de escaso prestigio en la tradición artística como cuadros bordados en pelo o en hilo, la Exposición de Arte del Centenario estuvo cerrada a estas manifestaciones. Salomé G. de Macedo no tenía cabida en este esquema. En cambio, se brindó un espacio para que un muy reducido grupo de mujeres participara, en particular a través de la naturaleza muerta y pintura de flores. La elección deparó pocas sorpresas: antiguas expositoras del Ateneo, una pensionada en Europa y apenas un puñado de nombres nuevos.

La prensa periódica no se detuvo en la obra de ninguna de las pintoras, que fueron en general mencionadas al pasar.<sup>24</sup> En cuanto a los premios, las mujeres obtuvieron Medallas de oro (Luisa Isella), de plata (María Obligado de Soto y Calvo) y

---

<sup>22</sup> “Pedido de admisión de obras” (Archivo Comisión Nacional del Centenario, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, legajo 18-6-4, Carpeta 52).

<sup>23</sup> Carta de Salomé G. de Macedo al “Señor Precidente del Pabellon Argentino de Bellas Artes”, datada “Morteros P<sup>cia</sup>. de Tucuman, O<sup>bre</sup>. 29 de 1910” (Archivo Comisión Nacional del Centenario, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, legajo 18-6-5, Carpeta 55).

<sup>24</sup> “Bellas artes. Exposicion Internacional de Arte. La seccion argentina”, *La Nación*, 13 de octubre de 1910, p. 14

de bronce (Eugenia Belin Sarmiento, Clorinda Sanna y Griselda García).<sup>25</sup> Entre ellas, sin embargo, la prensa destacó a una única figura. Se trató de Luisa Isella, cuya carrera también ha sufrido un eclipse parcial por la trayectoria heroizada de Mora.

### 6.1.2. Una escultora en la Exposición: Luisa Isella.

En 1910 en el Salón Costa, el pintor Cesáreo Bernaldo de Quirós presentó un amplio conjunto de obras, entre las que se encontraba un notable retrato de Luisa Isella [Figura 3]. La obra fue comentada por Godofredo Daireaux, quien no mencionó que se trataba de una premiada artista.<sup>26</sup> No hay nada en la imagen que la distinga como tal: no hay herramientas, ropa de trabajo, un fondo que sugiera un taller o alguien posando en un segundo plano. Sin embargo, es una representación altamente inusual para una mujer de la sociedad. Isella luce un elaborado vestido que contrasta con la actitud desafiante de su pose. Con su mirada vuelta hacia atrás y sus manos enguantadas que toman con fuerza el respaldo de la silla, Isella fue vista por Quirós como una mujer nueva: elegante y decidida.

Luisa Isella fue la única escultora que participó de la Exposición de 1910.<sup>27</sup> Su presentación no pasó desapercibida y fue reconocida por la crítica, además de ser reconocida por la Municipalidad. Obtuvo una Medalla de oro, la única otorgada a una mujer en la sección argentina. La Exposición marcó un punto saliente en la carrera de la escultora Luisa Isella, quien estaba lejos de ser una desconocida, como veremos. Que Isella fuera considerada una artista promisorio –si no ya consagrada– no resulta sorprendente. En efecto, para 1910 ya existía una tradición artística femenina, tal vez con menos exponentes en la escultura pero con una auténtica artista faro: Lola Mora.

Distinguida en 1905 por el jurado del salón de Santiago de Chile, Isella viajó más tarde con una beca del estado argentino a Francia para perfeccionarse en escultura. Las tratativas para la beca de Isella parecen haber comenzado en 1906. La Comisión Nacional de Bellas Artes trató el tema de manera excepcional y se expidió contra la asignación de la subvención, a pesar de haber estado avalada por el Ministro

---

<sup>25</sup> “Exposición Internacional del Centenario”, *Athinae*, año III, núm. 27 y 28, noviembre y diciembre de 1910, p. 27.

<sup>26</sup> Cit. en Eduardo Schiaffino, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*. Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1982, p. 17.

<sup>27</sup> Para datos sobre la artista véase la monografía de Oscar Félix Haedo, *La escultora Isella*. Buenos Aires, Club de Lectores, 1978. Además, véase Gloria Cortés Aliaga, *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno (1900-1950)*. Santiago de Chile, Origo, 2013, pp. 96-102.



Plenipotenciario de Chile, sosteniendo que se debía mantener “el tradicional respeto por los concursos” que había caracterizado siempre al Ministerio de Instrucción Pública.<sup>28</sup> Finalmente, la decisión se revirtió e Isella se convirtió en una de las primeras subvencionadas argentinas.<sup>29</sup>

Es interesante destacar que Isella se distanció de la elección de Lola Mora, la anterior becada para estudiar en Europa, de viajar a Italia. Isella ingresó al taller de Injalbert, una clara elección moderna. En su estudio sobre el escultor, publicado a fines del siglo XIX, Charles Ponsonailhe lo describía como una figura opuesta al academicismo, que era como entendido una “pseudo-ciencia tradicional”. El autor señalaba que fue en este contexto hostil donde se desarrollaron y “retrasaron” los primeros esfuerzos del artista.<sup>30</sup>

Isella expuso en el *Salon* parisino en diversas oportunidades, siendo elogiada por los medios especializados y puesta codo a codo con la figura de la renombrada escultora chilena Rebeca Matte (1875-1929):

No hay sino que alabar a la señora Rebeca Matte, por su grupo *Destino y humanidad*. El talento femenino raramente se afirmó en un pensamiento tan elevado, de tan viril ejecución, es realmente una obra muy bella. (...) El talento de la señorita Luisa Isella se afirma vigoroso en su bajorrelieve en bronce, *Retrato del señor Juan Carlos Belgrano*. Es ésta también una obra de primerísimo orden.<sup>31</sup>

Por lo tanto, en 1910 las obras de Isella fueron exhibidas con credenciales impactantes: su obra había sido bien recibida en París, donde fue incluso premiada con una Mención honorífica en 1908.<sup>32</sup> Isella expuso el conjunto más amplio de los presentados por mujeres en la exposición: *Busto del Dr. Juan Carlos Belgrano, Retrato de la Sta. Queirolo, Antes del baño, Amor y Psiquis, Niño a la fuente* y un retrato. Sus medios eran variados: presentó bajorrelieves en bronce, mármoles y estudios en yeso.

*Amor y Psiquis* era una obra ciertamente impactante [Figura 4]. Su tema mitológico –dormida, Psique yace en una roca donde es raptada por Eros– era un asunto habitualmente tratado por la plástica del siglo XIX. El cuerpo de Psiquis era de una

<sup>28</sup> Borrador de carta de Eduardo Schiaffino a Federico Pinedo, datada “B. Aires, 21 de abril de 1906”, (Archivo Eduardo Schiaffino, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Legajo 14).

<sup>29</sup> “Notas sociales. Una artista argentina”, *La Nación*, 23 de mayo de 1906, p. 8

<sup>30</sup> Charles Ponsonailhe, *Jean-Antonin Injalbert: l'artiste et l'oeuvre*. Paris, Ernest Flammarion, s. d., s. p.

<sup>31</sup> M. B., “L'Amérique Latine aux Salons de 1910”, recorte (Archivo Eduardo Schiaffino, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Legajo 18).

<sup>32</sup> “Echíos”, *Le Rappel*, Paris, 4 de junio de 1908, s. p. La noticia fue pronto conocida en Buenos Aires: “Arte argentino”, *Suplemento Ilustrado de La Nación*, año VII, núm. 305, 9 de julio de 1908, p. 2.

sensualidad muy explícita, que no parece haber producido escándalo alguno. En *Athinae* recibió comentarios sumamente elogiosos. Aunque consideraba a Isella una “[e]scultora discreta”, el autor admitía que *Amor y Psiquis* “respira un ambiente de frescura que se comunica fácilmente al espectador por la pureza de su ejecución”.<sup>33</sup>

Su comentario de *Niño a la fuente* [Figura 5], en cambio, tenía otros matices. El cronista lamentaba que la obra hubiese sido “desfigurada en nombre de amoralidades”.<sup>34</sup> Este comentario revela hasta qué punto la crítica artística seguía operando en base a estereotipos. No hay en *Amor y Psiquis* ninguna intención de velar el cuerpo femenino, lo que podría haberse hecho fácilmente. El autor de este texto asumía que la compleja pose de la figura del *Niño a la fuente* se debía al pudor de la artista, que se revelaba incapaz de abandonar escrúpulos que no debían tomarse en consideración en el arte,<sup>35</sup> y no a una intención artística. En rigor, *Niño a la fuente* puede ser comprendida como un ejercicio complejo, donde la artista hacía gala de su conocimiento anatómico al representar una torsión extrema.

Para el autor, el pudor femenino –lo suficientemente fuerte como para alterar la producción artística de Isella– estaba ausente en *Amor y Psiquis*. Ahora bien, el prejuicio del autor pasaba por alto este hecho y condenaba aquello que él evidentemente consideraba una ausencia de valentía artística.

Sin embargo, tal vez sea cierto que el desnudo del niño era lo suficientemente casto para permitir su inserción sin problemas en el espacio público. En efecto, la Municipalidad de Buenos Aires encargó a Isella la realización de una pequeña fuente, que sería instalada en la Plaza Rodríguez Peña.<sup>36</sup> *La Fuente del sediento*, como se la conoce en la actualidad, fue finalmente inaugurada en 1914 en aquel paseo porteño, donde todavía se encuentra. Resulta una adquisición clave en la historia de las escultoras argentinas, constituyendo una excepción en el contexto de las esculturas de mano femenina instaladas en la ciudad. En efecto, se trataría de la primera adquisición documentada, ya que la *Fuente de las nereidas* había sido una donación, al menos inicialmente. La pequeña fuente de Isella se distinguía nítidamente de la propuesta de Mora, concebida apenas diez años antes. A la grandilocuencia, clasicismo y desnudos

---

<sup>33</sup> F. E. A., “Obras de la escultora Isella”, *Athinae*, año III, núm. 26, octubre de 1910, p. 15.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>35</sup> *Ídem.*

<sup>36</sup> “Estatuas adquiridas por la Municipalidad”, *P.B.T.*, año VII, núm. 312, 19 de septiembre de 1910.

maduros de Mora, Isella contrapuso su pequeña figura infantil, de carácter intimista y sin contenido mitológico alguno.

Paralelamente, en 1913 le fue encargado el Monumento a la Independencia, destinado a la localidad bonaerense de 25 de Mayo. La escultora lo ejecutó en su taller parisino. De este modo, Isella repetía el camino de Mora: desde la escultura decorativa hacia la escultura conmemorativa. Jamás hubo recursos para fundir la ambiciosa propuesta de la artista. En ella Isella había incluido a civiles y a militares unidos bajo la figura de la Libertad [Figura 6].

Frente a la mayor visibilidad que las mujeres adquirirían en el panorama artístico, ciertos sectores profundizaron su ansiedad frente a mujeres artistas de renombre. En 1911 se renovó la beca de Luisa Isella, una decisión resistida desde las páginas de la revista *Athinae*: “[d]ánle una pensión a la señorita Isella para estudiar escultura en París como si ya no hubiese estudiado bastante en Europa con el éxito que conocemos, que si bien ha merecido premios en París y en Buenos Aires, no ha alcanzado á revelarse como artista original y modeladora de fibra”.<sup>37</sup> Casi diez años más tarde, con ocasión de su exhibición en la galería Vignes, los redactores de *Augusta* aseguraban no saber nada de la artista, al tiempo que señalaban “sus escasos méritos artísticos”.<sup>38</sup> Sin embargo, su obra *Amor maternal* era rescatada por su “gracia inefable aromado de amor y de ternura” [Figura 7]. Resulta indudable que este tema se consideraba apto para una artista, que por su condición de mujer transmitiría al menos “un indicio de emoción artística”.<sup>39</sup> *Amor maternal* no era una creación intelectual: sería más acertadamente descrita como la consecuencia natural de la capacidad de procrear de Isella.

Su extensa estadía en París estuvo marcada por su participación en los salones, al menos hasta 1912. En 1914 expuso por primera vez en el Salón Nacional. El número de escultoras se incrementaría notablemente con el correr de los años, llegando a números considerables en la década de 1930. Pero en 1914 fue una de las tan sólo dos expositoras. *La Prensa* se refirió a la “nota simpática de intelectualidad femenina, en que la gracia se une al estudio serio del arte”.<sup>40</sup> Isella fue una de las artistas más importantes de las primeras dos décadas del siglo XX: recibió encargos oficiales y privados, expuso de forma sostenida y ejerció la docencia en la Academia Nacional de

---

<sup>37</sup> “Favoritismo”, *Athinae*, año III, núm. 32, abril de 1911, p. 117.

<sup>38</sup> “Pláticas. Exposición de escultura”, *Augusta*, vol. 4, núm. 20, enero de 1920, p. 46.

<sup>39</sup> Ídem.

<sup>40</sup> Cit. en Oscar Félix Haedo, *La escultora Isella...*, op. cit., p. 37.

Bellas Artes. Su modelo profesional fue mucho más moderno que el de Mora, aislada del circuito artístico nacional. Aunque actuó como bisagra entre la figura de Mora y la nueva generación que haría aparición a fines de la década de 1910, Isella fue invisibilizada en los relatos de la historia del arte.

## 6.2. Participación femenina en los Salones Nacionales: entre el reconocimiento y el olvido.

Marta Penhos y Diana Wechsler han señalado que el Salón Nacional de Bellas Artes fue un “fuerte regulador de la producción artística”, constituyendo el espacio legitimador más claro de la práctica artística local durante varias décadas.<sup>41</sup> Las mujeres actuaron ininterrumpidamente en este ámbito desde 1911.

En 1919 Edmundo Montagne publicó un cuento corto sobre una joven artista, Laura Dambré, y su debut en el Salón Nacional. En su estudio sobre mujeres pintoras en la ficción, Roberta White ha señalado que los retratos ficcionales sobre mujeres artistas se diferencian de los registros de las trayectorias de artistas reales porque “son una proyección de la idea del autor sobre el arte y sobre la reivindicación de las mujeres de un lugar en el mundo del arte”.<sup>42</sup> El relato “La viejecita del Salón” se detiene sobre las condiciones que hacían posible el ingreso al Salón y sobre las aspiraciones femeninas depositadas en este evento anual.<sup>43</sup> En él, Montagne ha delineado el retrato de una profesional ambiciosa pero limitada por su condición económica.

La protagonista es una joven de clase humilde que ha conseguido “atender la clase de dibujo de una escuela nocturna”, permitiendo “[p]agar la pieza, comer todos los días y vestir modestamente”. Hasta aquí, Laura representa a las cientos de egresadas de las diversas escuelas de bellas artes que dedicaron sus mayores esfuerzos a la docencia. Sin embargo, sus aspiraciones son más elevadas, aunque su extracción social y modestas condiciones de vida las tornen difíciles de alcanzar. Las preocupaciones de la artista pasan por el aumento del precio de la pintura, por la imposibilidad de “alquilar

---

<sup>41</sup> Marta Penhos y Diana Wechsler, “Introducción. Tras los pasos de la norma”, en Marta Penhos y Diana Wechsler (coord.), *Tras los pasos de la norma...*, op. cit., pp. 7 y 10.

<sup>42</sup> Roberta White, *A Studio of One's Own: Fictional Women Painters and the Art of Fiction*. Cranbury, Farleigh Dickinson University Press, 2005, p. 14.

<sup>43</sup> Edmundo Montagne, “La viejecita del Salón”, *Plus Ultra*, año IV, núm. 35, marzo de 1919, s. p. Rodrigo Gutiérrez Viñuales se ha referido también al relato de Montaigne. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Las limitaciones económicas de los artistas y su papel determinante en la pintura argentina (1900-1925)”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, núm. 34, 2004, pp. 115-121.

local donde exponer sus obras” y, sobre todo, por “el terror de ser rechazada otra vez del Salón”. Sólo las compañeras más adineradas de Laura habían logrado “exponer, dar motivo a la crítica y llegar al Salón”. Montagne parece referirse al difícil camino hacia la profesionalización enfrentado por las mujeres, que constituían un porcentaje elevado del alumnado de la Academia Nacional. En efecto, eran pocas las artistas que, tras haber estudiado, lograban una inserción plena en el circuito del arte, vendiendo su obra regularmente y haciendo del arte su medio de vida. La carrera profesional de las mujeres parece haber estado dirigida principalmente a la docencia. Sin embargo, no hay que desconocer que muchas de las expositoras del Salón habían estudiado en la Academia.

En su lucha por ingresar al Salón y, desde allí, comenzar una trayectoria profesional como retratista, Laura tiene dos aliados posibles. Uno es don Perfecto, un despachante de aduana acomodado a quien Laura a veces piensa en pedir dinero. No obstante, Perfecto carece de las habilidades que le permitirían a Laura ser aceptada en el Salón. El otro aliado, en cambio, es Daniel Liraico, un joven poeta, quien colabora con Laura: escribe sobre ella en diversos medios e incluso visita a los miembros de la Comisión Nacional de Bellas Artes, dando a conocer la obra de su amiga. Las diligencias del joven son exitosas y *La viejecita*, un retrato de la madre de la artista ingresa al Salón [Figura 8]. Sin embargo, a pesar de ser reconocida por la crítica, la obra es ignorada por el jurado, que no le otorga ningún premio. De este modo, el ingreso al Salón no cambia las posibilidades de desarrollo profesional de Laura. Significativamente es su madre la que tiene a cargo la resolución de “la batalla trabada entre su hija y la fama”. Doña Concepción, vestida exactamente igual que en el retrato ejecutado por su hija, protagoniza un incidente en el Salón, reclamando la devolución del cuadro tras haber sido despreciado por el jurado. El público –impresionado por la historia y la inesperada irrupción de la humilde retratada– y la crítica –representada en la historia por una escritora presente en las salas de la exposición en el momento del incidente– valoran finalmente el talento de Laura. Apenas un mes luego del cierre del Salón, la prometedor artista “tiene su estudio amplio, rodeado de ventanales y cortinas”, además de haber recibido el encargo de ocho retratos. Montagne concluye así su relato: “[e]ste invierno exhibirá Laura todas sus obras, y entonces hablaremos”.

La figura de Laura parece resumir la dificultad para las mujeres de tener carreras profesionales en el ámbito artístico –particularmente para aquellas jóvenes que egresaban con la promesa de tener modestas carreras docentes– ya que no fueron tantas

las artistas que siguieron el modelo de exponer y vender sus obras. Un envío exitoso al Salón, sin embargo, no aseguraba una carrera. La presentación individual era para Montagne la auténtica prueba del talento. Ya desde fines del siglo XIX se produjeron diversas muestras individuales de mujeres. Mientras que en otros contextos latinoamericanos las exhibiciones individuales se desarrollaron sólo a partir de la década de 1920,<sup>44</sup> en Buenos Aires ya existía una importante tradición de mujeres expositoras en galerías comerciales. La muestra individual parecía confirmar la seriedad de los esfuerzos de una artista. En efecto, los catálogos del Salón están plagados de artistas que expusieron allí apenas en una o dos oportunidades para desaparecer luego, sin haber tenido apariciones individuales destacadas.

Entre 1911 y 1923 numerosas mujeres poblaron los espacios del Salón Nacional. La nacionalización de la Academia de Bellas Artes y la pléthora de institutos privados coadyuvaron al crecimiento del número de mujeres artistas. Durante los primeros años del siglo XX, las mujeres dieron cuenta de su interés por nuevas direcciones artísticas y de su intención de conquistar las más altas posiciones en el campo del arte. Una de las vías para hacerlo fue la participación en los salones, donde algunas de sus obras fueron adquiridas con destino al Museo Nacional de Bellas Artes. Luego desplazadas de la mayor parte de los relatos, artistas como María Washington, Elena Ruiz, Clorinda Sanna, Lía Gismondi, Emilia Bertolé, Lía Correa Morales, Esperanza Díaz de Iranzo, Ana Weiss y Kettie Ross Broglia vieron ingresar sus producciones en el espacio más importante del país. En tal sentido, conviene recordar las observaciones de María Isabel Baldasarre en torno a las compras de la Comisión Nacional de Bellas Artes en el Salón Nacional: el sistema de premiaciones –del que las mujeres estuvieron casi totalmente relegadas hasta 1924– otorgó entre 1911 y 1914 la suma de \$3.000 a los ganadores del Premio Adquisición.<sup>45</sup> Las sumas pagadas a las artistas mencionadas en el mismo período, en cambio, oscilaron entre los \$200 y los \$300.

A pesar del indudable interés que suscitaba el evento, el porcentaje de participación femenina disminuyó significativamente entre 1911 y 1924 (Anexo 2). Durante sus primeros catorce años de realización, la media de participación femenina

---

<sup>44</sup> Por ejemplo, Jeannette Miller sostiene que la primera muestra individual de una artista dominicana tuvo lugar en 1924. Se trata de Celeste Woss y Gil, quien inauguró la exposición con ocasión de la inauguración de su estudio y escuela. *La mujer en el arte dominicano (1844-2000)*. Santo Domingo, s.d., 2005, pp. 48 y 49.

<sup>45</sup> María Isabel Baldasarre, “Una historia de soslayos: la génesis de un mercado para el arte argentino”, en *Imágenes perdidas. Censura, olvido, descuido. IV Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 2007, p. 333.

fue de 13,14%, un número que contrasta con su rol numéricamente más importante en el Ateneo. Hasta ahora, no han existido datos confiables sobre la participación femenina en los salones, lo que ha llevado en algunos casos a plantear un esquema de incorporación progresiva de las mujeres al Salón.

En 1912 y 1913 hallamos una participación combinada de artistas de antiguas expositoras del Ateneo, de artistas más jóvenes nacidas hacia 1880 y de una nueva camada, que dominaría la escena artística entre las décadas de 1920 y 1930. Estas condiciones no se volverían a repetir. De hecho, las artistas más claramente comprometidas de la generación del Ateneo estuvieron casi siempre ausentes del evento. Sólo participaron Hortensia Berdier, Eugenia Belin Sarmiento y Elina González Acha de Correa Morales, quien expuso en el Salón de 1913 un pequeño óleo adquirido por el Museo Nacional de Bellas Artes.

Proponemos a modo hipótesis tres factores capaces de explicar el descenso de la presencia femenina en los salones: el decaimiento de la centralidad de la figura de la aficionada civilizadora –que hemos descrito en el capítulo 3–, el pretendido profesionalismo del Salón Nacional y el surgimiento contemporáneo de nuevos espacios de exposición.

En primer lugar, el Ateneo había brindado un ámbito propicio a expositoras con diverso grado de compromiso con la práctica artística. De este modo, se alentó la participación de las mujeres de clase alta. Dicha participación no estuvo exenta de contradicciones: aunque un grupo considerable de mujeres obtuvo recompensas, ellas estuvieron marginadas de los aspectos directivos y organizativos, así como del jurado de admisión, según analizamos en el capítulo 3. A pesar de su carácter moderno, el Ateneo había funcionado principalmente como espacio de visibilización para artistas de escasa dedicación. Como hemos visto en el capítulo 3, apenas un puñado de las artistas del Ateneo demostraron un compromiso sostenido con la práctica artística.

Por otro lado, el Salón Nacional se presentó desde sus inicios como una instancia más profesionalizada que el Ateneo. En 1913 un prologuista al catálogo señalaba este carácter de modo decidido. “Juan de Adentro” se preguntaba: “¿cómo no comprender entonces el deseo, el ansia, que muchas veces puede ser hambre, (literal y noblemente entendida), de alcanzar el aplauso y con él la venta suspirada?”<sup>46</sup> El Salón Nacional, al presentarse como una instancia de legitimación de carácter oficial y

---

<sup>46</sup> Juan de Adentro, *Crítica y catálogo ilustrado del salón anual*. Buenos Aires, s. d., 1913, s. p.

profesional, podría haber disuadido de modo efectivo a las artistas de credenciales profesionales débiles, precisamente las mismas que habían sido atraídas por el Ateneo. En tal sentido, debemos considerar la emergencia de dos espacios que resultaron convocantes para las mujeres. Se trata de las exposiciones de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas (desde 1915) y el Salón Nacional de Artes Decorativas (desde 1918). En ellos, las mujeres ocuparon espacios no desdeñables. En el Salón Nacional de Artes Decorativas de 1918, por ejemplo, expusieron más mujeres que hombres, mientras que en la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas muchas artistas tuvieron una destacada actuación, entre ellas la artista francesa Léonie Matthis, que examinaremos luego.

Vale la pena considerar las trayectorias de algunas de las artistas de participación ocasional en el Salón. El ejemplo de Luisa Perrier resulta relevante. Educada en Europa, donde residía su familia, y en Buenos Aires junto a Parisi, la joven expuso una sola vez en el Salón, en el año 1912. En esa oportunidad exhibió *¿Sí o no?*, una pintura de género que recibió buenas críticas y hasta fue reproducida en *La Razón*. El cronista señalaba que Perrier “denota poseer cualidades de colorido y dibujo que se irán acentuando con el tiempo”.<sup>47</sup> A pesar del interés que despertó y de ofrecer su obra a la venta en el catálogo, la artista no tuvo otra presentación pública. No hemos hallado esta obra, aunque a partir del corpus conservado se puede apreciar su aprendizaje sólido, que incluyó el estudio del desnudo.<sup>48</sup>

Un segundo ejemplo de estas presencias intermitente por el Salón lo constituye Dolores Alazet Rocamora, quien exhibió en cinco oportunidades entre 1912 y 1941. Su nombre desapareció por muchos años del Salón tras su participación en 1912, 1913 y 1914. Sus mayores esfuerzos parecen haberse dedicado a la enseñanza. Victorina Malharro la señaló como “depositaria y albacea de todo el legado del talento de Malharro aplicado al arte en la educación de nuestra democracia”, al tiempo que indicaba el escaso reconocimiento que había merecido: “[n]o me extraña absolutamente que la inmensa mayoría de los argentinos ignoren la capacidad artístico-pedagógica de esa señorita”.<sup>49</sup> Tuvo una destacada actuación en la Escuela Profesional de Artes y Oficios N° 5, que dirigió. En este punto, es interesante señalar que la vice-directora de la

---

<sup>47</sup> “Segunda exposicion nacional de arte”, *La Razón*, 27 de septiembre de 1912 (Archivo Beba de Ridder, Buenos Aires).

<sup>48</sup> Gracias al Lic. Diego Fernando Guerra, hemos tenido oportunidad de relevar la producción de esta artista, en las colecciones particulares de sus descendientes, Astrid y Beba De Ridder.

<sup>49</sup> Victorina Malharro, “Escueleando”, *El Hogar*, año XVII, núm. 569, septiembre de 1920, s. p.



institución fue Carmen Scarlatti de Pandolfini, famosa columnista de la revista *Mundo Argentino* y cercana al ala conservadora del Consejo Nacional de Mujeres,<sup>50</sup> poniendo en evidencia el ideal de la obrera artista entre las mujeres de esta institución, según hemos visto en el capítulo previo.

Otro ejemplo de las expositoras esporádicas en el Salón Nacional es el de María Amalia Vieyra. Egresada como Profesora de Dibujo de la Academia Nacional de Bellas Artes [Figura 9], expuso por única vez en 1915. Su presentación consistió en un *pendantif* y un puño de bastón trabajados en asta grabada. Correspondía a su trabajo en la Academia, orientado hacia la realización de artes aplicadas [Figura 10]. Casada dos años más tarde, María Amalia no volvería a exponer en el Salón.<sup>51</sup>

Vieyra constituye apenas un ejemplo de las mujeres que expusieron artes aplicadas en el Salón Nacional en el período considerado. En 1917 *La Nación* publicó una reseña censurando a “algunas señoras que han remitido cositas que representan la distracción de sus ocios, pero no creaciones de su gusto ni de su inteligencia. En un género tan esencialmente femenino, son dos hombres los que descuellan”.<sup>52</sup> Como ha señalado Scocco, la opinión desvalorizaba el trabajo femenino y daba la supremacía artística a los hombres, aun en este terreno. Si bien tanto varones como mujeres expusieron en la sección de artes aplicadas, éstas eran consideradas producciones artísticas especialmente aptas para las mujeres.

Durante las primeras décadas del siglo XX algunas mujeres se interesaron de modo activo por las culturas nativas, al calor de los postulados de pensadores como Ricardo Rojas. Para algunos sectores, como para el ultra-conservador Manuel Carlés, se amenazaba con el “mercantilismo” a los artesanos que interpretaban verdaderamente “el alma de la tierra”.<sup>53</sup> Por su parte, Fausto Burgos no dudaba en afirmar que su temprano

---

<sup>50</sup> “Escuela Profesional de Artes y Oficios N° 5”, *El Hogar*, año IX, núm. 218, 4 de diciembre de 1912, s. p.

<sup>51</sup> Diego Garay, “Biografía de Alicia Vieyra Helain”, mimeo. Agradecemos profundamente al autor el habernos facilitado el acceso a este texto, así como su amable predisposición en nuestras visitas.

<sup>52</sup> “Séptimo salón anual”, *La Nación*, 26 de septiembre de 1917, p. 4. Cit. en Graciela Scocco, “Un espacio permitido: educación artística y participación activa de la mujer en las artes decorativas y aplicadas”, en María Inés Saavedra (dir.), *Buenos Aires: artes plásticas, artistas y espacio público*. Buenos Aires, Vestales, 2008, p. 241.

<sup>53</sup> *Discursos pronunciados en el acto inaugural y veredicto del Jurado de la Tercera Exposición Nacional de Tejidos y Bordados*. Buenos Aires, Biblioteca de la Liga Patriótica Argentina, 1922, p. 1.

estudio etnográfico sobre tejidos andinos “será útil, será una guía para las maestras que deseen aprender a tejer ponchos, chalinas, yacollas, chusis, chumpis”.<sup>54</sup>

Muchas artistas nucleadas en torno a la figura del artista Alfredo Guido adhirieron a su línea de recuperación de una estética americanista y expusieron sus creaciones en los Salones Nacionales, en los Salones Nacionales de Arte Decorativo y en los salones de Rosario. María Elvira Rojas, hermana de Ricardo, se movió en círculos cercanos a Guido y desarrolló una vasta obra –hoy completamente desvalorizada– particularmente con trabajos en madera y encuadernaciones artísticas. Obtuvo un amplio reconocimiento, llegando a ser premiada en el Salón Nacional de Arte Decorativo de 1924 por *Eurindia* [Figura 11]. En este contexto, no resulta sorprendente que ese mismo año, Edgardo Arata presentara en el Salón Nacional un retrato de una de estas artistas abocadas a las artes decorativas, con aire moderno [Figura 12]. En lugar de las pasivas canéforas de la historia del arte, la joven retratada pinta una vasija con motivos abstractos. Pero no fueron éstas las únicas mujeres interesadas en el desarrollo y promoción de una estética indigenista en las artes aplicadas. Para las mujeres conservadoras de la Honorable Junta de Gobierno de Señoras de la Liga Patriótica Argentina, la promoción y conservación del “tejido provinciano” fueron prioridades, y la realización de la Exposición Nacional de Tejidos y Bordados a partir de 1920 aseguraba estos propósitos.<sup>55</sup> Éste fue considerado discursivamente un terreno femenino, aunque también expusieran sus obras varones (y resultaran muy frecuentemente premiados).<sup>56</sup> Como señaló su Presidenta la artista Hortensia Berdier, “[la mujer argentina] ha sabido conservar la industria que ha heredado de sus antepasados”.<sup>57</sup>

Alazet Rocamora, Perrier y Vieyra demuestran que la participación de algunas artistas en el Salón Nacional –al menos en sus primeros años de existencia– no debe ser interpretada como un indicador necesario de la profesionalización de las mujeres en un sentido tradicional: vender obras, dictar clases y recibir encargos. Junto a artistas de escaso compromiso como Perrier, hallamos otras de ambiciones más claras y estudios

---

<sup>54</sup> Fausto Burgos, “Dos palabras”, en Fausto Burgos y María Elena Catullo, *Tejidos incaicos y criollos*. Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1927, s. p.

<sup>55</sup> Sobre la Liga Patriótica Argentina véase Sandra McGee Deutsch, *Contrarrevolución en la Argentina, 1900-1932: la Liga Patriótica Argentina*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

<sup>56</sup> En 1923, por ejemplo, veintiséis hombres fueron premiados, sobre treinta y seis premios otorgados.

<sup>57</sup> *Discursos pronunciados en el acto inaugural y veredicto del Jurado de la Tercera Exposición Nacional de Tejidos y Bordados*. Buenos Aires, Biblioteca de la Liga Patriótica Argentina, 1922, p. 1.

más sistemáticos, como Vieyra, así como mujeres que sólo ocasionalmente dieron a conocer su trabajo, abocadas fundamentalmente a la enseñanza.

El carácter episódico de las presentaciones a los Salones Nacionales fue advertido tempranamente por Julio E. Payró:

Si al Salón Nacional de 1911 concurre un centenar de artistas, en el de 1914 son ya ciento veintiuno los pintores y treinta los escultores que participan con sus obras. Muchos de ellos abandonarán su oficio en el curso de los años o seguirán cultivándolo privadamente: la nómina de expositores suscita en el observador melancólicas consideraciones acerca de las vocaciones tronchadas.<sup>58</sup>

Ahora bien, resulta significativo que las trayectorias de la mayor parte de las artistas expositoras en los salones sean completamente desconocidas sean mujeres. Si bien muchas de ellas no desarrollaron su vocación de modo perdurable, un grupo no desdeñable ocupó a la prensa, expuso y vendió su obra de modo regular.

Durante las primeras dos décadas del siglo XX creció el número de artistas ya plenamente profesionalizadas, muchas de las cuales se incorporaron al Salón Nacional. Sin embargo, esta afirmación no implica desconocer que durante todo el siglo XIX existieron artistas que hicieron del arte su medio de vida, como se ha visto en los capítulos 2 y 3. Calificar a las artistas activas a partir de las primeras décadas del siglo XX como “profesionales” parece extender el término “aficionadas” a un vasto grupo, que según se ha visto distó de ser uniforme. Ahora bien, la emergencia de un salón de aficionados en 1905 sin duda debe haber generado una conciencia más clara en torno a qué significaba pertenecer a esta categoría y a la de “profesional”. De este modo, el Salón Nacional afianzó la separación entre mujeres aficionadas y hombres profesionales, que había estado desdibujada para la generación del Ateneo.

Según Diana Wechsler, los temas más transitados en el Salón Nacional hasta la primera mitad de la década de 1920 fueron paisajes, retratos, desnudos, animales y un costumbrismo que miraba a las provincias argentinas en clave gauchista, criollista o indigenista.<sup>59</sup> Durante los primeros años del Salón, las mujeres participaron con los temas más diversos. Miguel Ángel Muñoz ha señalado que las artes plásticas, según una

---

<sup>58</sup> Julio E. Payró, “La pintura”, en *Historia general del arte en la Argentina*, tomo VI. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988, p. 198.

<sup>59</sup> Diana Beatriz Wechsler, “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945”, en José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, política y sociedad*, tomo I. Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 279.

variedad de discursos de la época, debían abocarse a opciones temáticas “auténticamente” argentinas: paisajes y costumbrismo.<sup>60</sup>

En el período analizado, no hallamos entre las mujeres especializaciones muy claras sino una actividad en diversos géneros. Lía Gismondi (1878-1953), por ejemplo, se abocó al paisaje y a los estudios con figuras. En 1911, año de su primera presentación al Salón Nacional, fue señalada por varios medios como una de las artistas más notables, junto a nombres como Eduardo Sívori, Fausto Eliseo Coppini, Enrique Prins, Carlos Ripamonte, Antonio Alice o Alberto María Rossi.<sup>61</sup> No era una recién llegada, ya que en 1907 había presentado *Primera exposición de paisajes*, en la Galería Witcomb, compuesta por cuarenta y cuatro obras. En *Tribuna* se publicó una extensa reseña de la muestra, elogiando la producción de la artista: “se siente la impresión de hallarse ante la obra de un artista que ha sabido encontrar el modelo, verlo é interpretarlo”. Hacia el final, el autor reflexionaba sobre el binomio “profesional” y “aficionado”:

Ante los lienzos de la señorita Gismondi se constata una vez más la afirmación de que, en arte, el distingo entre artistas y aficionados es tan caprichoso como impropio. ¡Cuántos artistas, ó pintores así llamados que se declaran profesionales son inferiores á los aficionados y cuántos aficionados, entre ellos la señorita Lia Gismondi, pueden á justo título, pretender un puesto de primera fila en la falanje de los que se hallan á la vanguardia del ejército del arte.<sup>62</sup>

La aplicación del término “aficionada” a una pintora como Gismondi –que indicaba en el catálogo que algunas obras ya habían sido adquiridas– evidencia las dificultades que las artistas enfrentaban a la hora de ser consideradas profesionales por ciertos sectores de la crítica.

Una de las tres obras expuestas por Gismondi en el Salón de 1911, *Oropa (estudio de montaña)*, fue adquirida por la Comisión Nacional de Bellas Artes para el Museo Nacional de Bellas Artes por \$200.<sup>63</sup> Se trata de un óleo de medianas dimensiones donde la artista ha representado con una pincelada rápida y vibrante una vista de Oropa, zona montañosa en Piamonte en la provincia de Biella, Italia [Figura 13]. La obra recordaba los años de formación de la artista, quien había residido en Turín

---

<sup>60</sup> Miguel Ángel Muñoz, “Un campo para el arte argentino...”, *op. cit.*, p. 65.

<sup>61</sup> “La primera Exposición Nacional de Arte”, *Caras y Caretas*, año XVI, núm. 678, Buenos Aires, 30 de septiembre de 1911, s. p. y “Exposición Nacional de Arte-Su inauguración oficial”, *La Nación*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1911, p. 13.

<sup>62</sup> H., “Arte argentino. Los paisajes de Lia Gismondi”, *Tribuna*, 24 de mayo de 1907, p. 1.

<sup>63</sup> Ficha de la obra (“Lía Gismondi. 5554”, Archivo de documentación de obras, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires).

para estudiar junto a los maestros Giacomo Grosso y Lorenzo Delleani.<sup>64</sup> Sus envíos posteriores al Salón no se mantuvieron en el género del paisaje, que le había valido esta recompensa. Siguiendo la línea de *Chinita* [Figura 14], expuesta también en 1911, Gismondi expuso obras con figuras femeninas, como *Manola* [Figura 15].

En términos generales, las mujeres de Gismondi no presentaban modelos femeninos novedosos. Junto a las imágenes de mujeres en vistosos atuendos regionales, Gismondi cultivó la representación de bellas mujeres a la moda. *En el espejo*, presentada en Witcomb en 1919, mostraba a una joven acomodando su sombrero antes de salir [Figura 16]. Al respecto, en *La Ilustración Sud-Americana* se elogiaba otra obra, presentada en 1916: “llama vivamente la atención. Es una figura esbelta y graciosa, finamente aristocrática, lograda con gran sencillez de procedimiento y con la cual la señorita Gismondi hace gala de poco común maestría”.<sup>65</sup> Otras artistas, en cambio, se abocaron más directamente a la elaboración visual del tema de la mujer nueva. Por ejemplo, Fides Castro expuso en 1915 *Blancos y verdes* [Figura 17], donde una joven tenista miraba al espectador. El Salón también se pobló de jóvenes de mirada triste y vida interior profunda [Figura 18], ocupadas en la lectura [Figuras 19 y 20], que anteceden a las melancólicas figuras que Wechsler ha identificado en la década de 1930.<sup>66</sup> Esta vertiente fue combinada con uno de los géneros más tradicionales de la historia del arte, que había sido altamente inusual en el Ateneo: el desnudo. Todas estas obras parecen haber pasado desapercibidas por la crítica, un tema del que nos ocuparemos a continuación.

### 6.2.1. La recepción por la crítica.

Tras la experiencia del Ateneo, la participación limitada en las muestras de Nexus, la actuación en los salones de artistas aficionados y la presentación personal en diversas galerías, las mujeres habían adquirido visibilidad en el campo artístico porteño. No

---

<sup>64</sup> Carta de Lía Gismondi al Señor Secretario del Museo Nacional de Bellas Artes, datada “Buenos Aires Septiembre 943” (“Lía Gismondi. 5554”, Archivo de documentación de obras, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires).

<sup>65</sup> “Salón Nacional de Bellas Artes”, *La Ilustración Sud-Americana*, año XXIV, núm. 563, 30 de septiembre de 1916, p. 162.

<sup>66</sup> Diana Beatriz Wechsler, “Melancolía, presagio y perplejidad. Los años 30, entre los realismos y lo surreal”, en *Territorios de diálogo. Entre los realismos y lo surreal. México, España, Argentina, 1930-1945*. Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2006, pp. 17-33.

obstante, seguían siendo recibidas con recelo por ciertos grupos. En 1907, cuando Lía Gismondi expuso en Witcomb por primera vez, un cronista escribía:

Confesamos sinceramente que cada vez que se nos invita á examinar obras pictóricas de una dama ó señorita, sentimos escalofrios, y quisiéramos libramos del compromiso á cualquier cosa. Es que hemos visto tantos horrores, tantos atentados contra el sentido común, que el pesimismo más cruento ha entrado en nuestro cerebro, y hemos llegado hasta poner en duda la capacidad de la mujer para producir obras artísticas de verdadero mérito. La misma impresión experimentamos cuando se trató de los cuadros de la señorita Gismondi expuestos en el salón Witcomb, y creímos francamente que íbamos á pasar otro mal rato. Felizmente ha ocurrido todo lo contrario, y esta vez nos encontramos en presencia de un temperamento artístico femenino virilmente manifestado.<sup>67</sup>

Aunque constituye un ejemplo relativamente inusual, esta crítica demuestra que arraigados prejuicios convivían codo a codo con la visibilidad de las mujeres.

La crítica de la participación femenina distó de ser homogénea, aunque algunos *topoi* analizados en relación con el Ateneo mantuvieron su vigencia. En primer lugar, la existencia de una forma específicamente femenina de trabajar fue un supuesto que recorrió una gran parte de la crítica. En esta línea, Manuel Rojas Silveyra discutía la participación de las mujeres en el Salón de 1918 en los tres párrafos finales de su extensa reseña. Allí los envíos de Ana Weiss, Emilia Bertolé, Hildara Pérez de Llansó y María Escudero eran comentados en conjunto. El crítico encontraba el “concurso de pintura femenina” de escasa calidad, sobre todo comparado con otros años.<sup>68</sup>

En algunos casos, adquiriría un matiz netamente descalificador para el conjunto de las mujeres. En 1912, por ejemplo, un anónimo cronista comentaba las características de la personalidad de Andrée Moch, “cuya extraordinaria voluntad, no es muy frecuente en su sexo”.<sup>69</sup> Demostrando la plena vigencia de los estereotipos en torno a la existencia de un estilo femenino, la revista *Pallas* destacaba con sorpresa que a *Manola*, óleo de Lía Gismondi, no podía aplicarse esa “designación genérica” ya que existía “tal firmeza en la ejecución y tal potencia interior”.<sup>70</sup>

Ahora bien, a veces la celebración de los méritos artísticos femeninos era utilizada como evidencia incontestable de la mediocridad masculina. Al tiempo que

---

<sup>67</sup> “Paisajes de la Sta. Gismondi”, *La Ilustración Sud-Americana*, año XV, núm. 347, 15 de junio de 1907, p. 170.

<sup>68</sup> M. Rojas Silveyra, “El VIII Salón Nacional: pintura, escultura y artes decorativas. Reseña general”, *Augusta*, año I, núm. 4, septiembre de 1918, p. 178.

<sup>69</sup> Basogizón, “Bellas artes. Exposición de pintura. Andrea Moch”, *La Baskonia*, año XIX, núm. 684, 30 de septiembre de 1912, p. 607.

<sup>70</sup> Atilio Chiappori, “El Salón”, *Pallas*, núm. 5, 1913, p. 102.

declaraba “heroínas” a Emilia Bertolé, Magdalena Bossich, Lía Gismondi y Ana Weiss de Rossi, un cronista señalaba que “[e]l predominio, o siquiera el triunfo del bello sexo, no significa igualdad con el hombre, sino rebajamiento de éste, vale decir, decaimiento en el factor por excelencia de toda cultura”.<sup>71</sup>

Más allá de los méritos adjudicados a las obras ejecutadas por mujeres, la tendencia a discutir las con relación a un estilo femenino indicaba una infravaloración de sus capacidades. Como señaló Whitney Chadwick, el comparar a mujeres exitosas entre sí tornaba innecesario “evaluar su obra en relación con la de sus contemporáneos varones, o el abandonar las rígidas identificaciones entre las mujeres pintoras y sus imágenes”.<sup>72</sup> Si bien la tendencia a discutir las obras ejecutadas por mujeres de modo separado no desapareció en el período considerado, algunos críticos consideraban la obra de mujeres y varones conjuntamente. En esta línea, en 1912 *La Razón* reseñaba las obras de Antonio Alice, Luisa Perrier, Jorge Bermúdez, Haydée Coria Gallegos, Hernán Cullen y Alfredo Guttero en plano de igualdad.<sup>73</sup>

No por ello los discursos en torno al arte como pasatiempo de las mujeres se terminaron. En rigor, se hallan rastros de estas duraderas representaciones hasta bien entrado el siglo XX, y aun hasta nuestros tiempos. Un ejemplo, entre muchísimos otros, se encuentra en *Plus Ultra*. Allí se afirmaba que “[u]na tendencia muy femenil y muy simpática, es la de adornarlo todo”. Los productos de la creatividad de las mujeres en el hogar generalmente eran apenas “nidales de polvo”. Las “conquistas femeninas” más salientes en este campo eran las macetas pintadas. El texto era acompañado por dos fotografías de una joven pintando macetas y exhibiéndolas ya terminadas.<sup>74</sup> De este modo, la afición femenina al arte no se disuelve en la profesionalización de la década de 1920 sino que coexiste con ella.

### 6.3. Trayectorias femeninas dentro y fuera del Salón Nacional.

Entre las artistas de participación sostenida en el Salón se hallan Ana Weiss (1892-1953), Emilia Bertolé (1896-1949) y Lía Correa Morales (1893-1975). Ellas exhibieron

<sup>71</sup> “En 1916”, *La Nación*, 1 de enero de 1917, p. 16. Cit. en Graciela Scocco, “De aficionadas a artistas: primeras conquistas en la plástica argentina”, en *Diferencia, desigualdad, construimos en la diversidad. VIII Jornadas de Historia de las Mujeres y III Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*. Villa Giardino, Universidad Nacional de Córdoba, 2006 (cd-rom).

<sup>72</sup> Whitney Chadwick, *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, Destino, 1992, p. 152.

<sup>73</sup> “Segunda exposición nacional de arte”, *La Razón*, 27 de septiembre de 1912, p. 10.

<sup>74</sup> “El arte en el hogar”, *Plus Ultra*, septiembre de 1918, s. p.

de modo sistemático en el Salón, al que apostaron sus posibilidades de inserción en el campo artístico porteño. Sus envíos a los salones permiten rastrear una variedad de intervenciones femeninas en los salones. Las tres ocuparon un lugar especial en los discursos críticos a partir de la década de 1930. No resulta casual que Atilio Chiappori las eligiera como ejemplos de la actividad artística femenina en una entrevista de 1934: “[n]o podríamos pedirle las finas sinfonías cromáticas de Lía Correa Morales de Espinosa Viale a una pintora que siente, ante todo, la visión hogareña: Ana Weiss de Rossi; no podríamos tampoco exigirles a las anteriores, los desvanecimientos sentimentales de los poemas plásticos de Emilia Bertolé...”<sup>75</sup> De este modo, Chiappori describía a Weiss como una pintora del hogar; a Bertolé como la artista del exceso pasional y a Correa Morales como la manifestación de la delicadeza, tres caracterizaciones persistentes. Aspiramos aquí a complejizar estas descripciones simples y a volver a mirar algunas de las intervenciones de estas artistas, dentro y fuera del Salón.

### 6.3.1. La “paleta varonil” de Ana Weiss.

Ana Weiss fue una artista precoz. Hermana de Jorge Weiss, uno de los dueños de la imprenta Weiss y Preusche, en su adolescencia realizó las portadas de la revista *Ilustración Histórica Argentina*, que editaba la firma. Las aguadas, de las que nos hemos ocupado en otra oportunidad,<sup>76</sup> fueron comentadas elogiosamente en la prensa. En *El Franco Americano*, por ejemplo, se elogió la obra y se consideró que “denota en la artista un sentimiento profundo del arte”.<sup>77</sup> Además, la joven ilustró una publicidad de cigarrillos en 1909, demostrando de este modo su inserción profesional desde corta edad [Figura 21].

La obra de Weiss ha sido analizada generalmente desde sus elecciones temáticas, recortando tan sólo un fragmento de su producción.<sup>78</sup> En tal sentido, se puede

<sup>75</sup> Nene Cascallar, “La mujer argentina en el arte”, *Rosalinda*, junio de 1934, p. 82.

<sup>76</sup> Georgina Gluzman, “Imaginar la nación, ilustrar el futuro. *Ilustración Histórica Argentina e Ilustración Histórica* en la configuración de una visualidad para la Argentina”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comp.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires, Edhasa, 2013, 47-73.

<sup>77</sup> “La Bandera Argentina”, *El Franco Americano*, año VII, núm. 132, segunda quincena de mayo de 1909, p. 9.

<sup>78</sup> Sobre Ana Weiss véanse Graciela Scocco, “De aficionadas a artistas...”, *op. cit.*; María Isabel Baldasarre “Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzo del siglo XX”, *Separata*, año 9, núm. 16, octubre de 2011, pp. 21-32.



afirmar que los especialistas posteriores no han logrado desmarcarse de las líneas interpretativas de Chiappori y han desatendido la temprana producción de la artista. Expositora en los Salones Nacionales desde 1912, Weiss encarnó la figura de la artista moderna, atenta a la composición y al color y abocada a un amplio rango temático. En 1922 Lozano Mouján señalaba a Ana Weiss como una de las más destacadas artistas de la “última generación”. El artista y crítico destacaba “su renombre tan personal”, su “sinceridad” y sorprendentemente –si consideramos su fortuna crítica– “su paleta varonil”.<sup>79</sup>

La visibilidad privilegiada de Weiss durante los primeros años de su actividad en el Salón queda evidenciada en su participación en la nota enviada al director de *La Nación* con motivo de las reseñas del Salón Nacional de 1915. Un grupo de artistas presentó una queja referida al tono de la crítica artística: “[n]o podrá escapar al criterio justo del señor director el esfuerzo que nuestra obra aporta al incremento intelectual del país, en lo que a la sana y sincera intención atañe”.<sup>80</sup> La carta estaba firmada por un importante y heterogéneo grupo de artistas: Jorge Bermúdez, Ramón Silva, Mario Canale, Luis Cordiviola, Jorge Soto Acebal, Cupertino del Campo, Gregorio López Naguil, entre otros. La única presencia femenina era Ana Weiss. El hecho de que la nota estuviera suscrita también por su esposo no resta importancia al hecho de que Weiss participara de una polémica. En 1916, asimismo, Weiss y Rossi fueron elegidos como vocales de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores.<sup>81</sup>

Ana Weiss se integró a redes de sociabilidad artística predominantemente masculinas. Junto a Rossi, pero antes de su matrimonio, la artista participó en *El templo*, “una especie de bohemia artística”,<sup>82</sup> integrada por José María Lozano Mouján y Hernán Cullen Ayerza. *El templo* coincidiría con la etapa más valiosa de la artista, entre 1914 y fines de la década de 1910, según Lozano Mouján, interesado en destacar la atmósfera creativa del grupo.<sup>83</sup> Más tarde Ana Weiss promovió la creación de un ateneo de artistas, en la casa que compartía con su esposo, iniciativa de la que sólo se realizó una reunión “El almuerzo de las cinco artes” en 1920.<sup>84</sup>

---

<sup>79</sup> José María Lozano Mouján, *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*. Buenos Aires, Librería de A. García Santos, 1922, p. 150.

<sup>80</sup> “Arte y crítica. Un caso y un punto de vista”, *La Nación*, 2 de octubre de 1915, p. 9.

<sup>81</sup> “Bellas artes. Sociedad de acuarelistas”, *La Nación*, 20 de junio de 1916, p. 10.

<sup>82</sup> José María Lozano Mouján, *Apuntes para la historia...*, *op. cit.*, p. 98.

<sup>83</sup> *Ibíd.*, p. 150.

<sup>84</sup> *Ídem*. Véase “Banquete de las cinco artes. Una iniciativa interesante”, *La Nación*, 26 de agosto de 1920, p. 4.

María Isabel Baldasarre ha sostenido que “[s]us primeros y certeros pasos en el mundo del arte, durante los últimos años de la década de 1910, fueron siempre en compañía de su marido, catapultándose con una exitosa exhibición conjunta celebrada en los salones de la Comisión Nacional de Bellas Artes en 1918”.<sup>85</sup> Graciela Scocco ha mantenido una posición similar, comparando la trayectoria de Weiss con la de Léonie Matthis, ya que ambas “contrajeron enlace con artistas, profesores influyentes en el medio artístico”.<sup>86</sup> En rigor, la producción de la artista ya había salido a la consideración del público varios años antes de conocer a Rossi, como hemos visto. Del mismo modo, Matthis ocupó posiciones más destacadas que las de su esposo.

En 1912, año de su debut en el Salón, el Museo Nacional de Bellas Artes compró la primera obra de Ana Weiss. Cuando fue adquirida *Galvanoplastia*, la Comisión sólo compró esa obra de mano femenina entre las veintitrés de artistas argentinos.<sup>87</sup> Se inauguraba así el sostenido interés institucional en Weiss. Al año siguiente, de hecho, vendió su óleo *Domingo*.<sup>88</sup>

*Galvanoplastia* muestra el interior de una imprenta, seguramente el emprendimiento familiar donde Weiss había dado sus primeros pasos [Figura 22]. Allí, un trabajador se funde con las prensas por el color oscuro de su ropa. Sobre la máquina, a la izquierda, se amontonan pruebas. El cuadro está trabajado con pinceladas largas, poca atención a los detalles y una paleta limitada. Tanto el tema como el tratamiento están alejados del estereotipo de las producciones femeninas (tratamiento preciosista, colores claros, predominio de mujeres y niños).

Hasta 1920 aproximadamente, Weiss alternó obras como ésta con otras de asuntos más tradicionales, sobre todo retratos. Sin embargo, junto a la elección temática, creemos que es también necesario considerar los recursos formales utilizados por la artista. Su pincelada constructiva se convirtió en un sello distintivo de su producción, criticada por algunos cronistas y elogiada por otros. En 1913 Manuel Gálvez analizó sus tres envíos: *Armonía gris*, *El domingo* y *Las fábricas*, un paisaje urbano. *El domingo* recibía los elogios más salientes: “[l]a composición de este cuadro denota independencia y personalidad”.<sup>89</sup> La pincelada de la artista era destacada por su

---

<sup>85</sup> María Isabel Baldasarre “Mujer/artista...”, *op. cit.*, p. 25.

<sup>86</sup> Graciela Scocco, “Un espacio permitido...”, *op. cit.*, p. 210.

<sup>87</sup> *El Hogar*, año VII, núm. 159, 30 de agosto de 1910, s. p

<sup>88</sup> “Bellas artes. Salón Nacional”, *La Nación*, 25 de septiembre de 1913, p.15.

<sup>89</sup> Manuel Gálvez, *La vida múltiple. Arte y literatura: 1910-1916*. Buenos Aires, Sociedad Cooperativa “Nosotros”, 1916, p. 91.

“brío y espontaneidad”.<sup>90</sup> La “figura vigorosamente pincelada” de la obra se destacaba del conjunto de obras expuestas en el Salón.<sup>91</sup>

En 1915, año en que ganó una subvención para viajar a Europa, Weiss presentó dos obras que ejemplifican el rango de temas de la artista en esta etapa temprana: *El Gran Sacerdote* y *El vestido rosa* [Figuras 23 y 24]. *El Gran Sacerdote* era, en realidad, un retrato del escultor Hernán Cullen Ayerza (1879-1936),<sup>92</sup> con quien la artista había participado en *El Templo*. Fundada en 1914, esta sociedad funcionaba a modo de logia, con categorías como Sacerdotes, Hermanos y Zánganos. La obra mostraba al artista sentado frente a una escultura que representaba a una mujer desnuda. Este retrato masculino donde se ponía de relieve la personalidad y actividad del representado se contraponía al exuberante y colorido *El vestido rosa*. La obra muestra a una joven elegante cubriéndose sus hombros con un abrigo. Era una obra de tema “femenino” y colorido amable, ideal para atraer encargos de retratos que sostuvieron su carrera en las décadas siguientes, pero construida con una pincelada ancha y escasa atención a los detalles. Cuando fue expuesta nuevamente en la galería Müller en 1919, desde *La Nación* se criticó que se hubiera sacrificado el dibujo y el modelado en favor de un efecto cromático. Sin embargo, el mismo crítico se apresuraba a señalar que la obra se hallaba entre las mejores expuestas en el año.<sup>93</sup>

En 1916 la artista presentó tres óleos en esta misma dirección. Se trataba del *Retrato de la Señora Clotilde Holmberg de Cullen, María de las Nieves* y el *Retrato de la Señorita Clara Wilmart*, que mereció un Premio Estímulo. Eran retratos atractivos, de pinceladas generosas y trabajados sintéticamente. Atilio Chiappori estuvo entre los detractores de su estilo: “en su afán de una técnica cada vez más sumaria, desmedra aptitudes que le valieron los más francos elogios”. Chiappori continuaba explicando que en las obras presentadas en 1916 el tejido parecía papel, censurando precisamente los experimentos formales de la artista.<sup>94</sup> Los comentarios no se detuvieron en el tema “femenino” ni en la paleta amable que algunos de ellos presentaban –que podrían haber servido para exaltarla como practicante de un estilo femenino– sino que, como hemos visto, fueron sus recursos técnicos los que llamaron la atención.

---

<sup>90</sup> *Ibíd.*, p. 92.

<sup>91</sup> “Bellas artes. Salón de 1915”, *La Nación*, 22 de septiembre de 1915, p. 11.

<sup>92</sup> José León Pagano, *Historia del arte argentino*. Buenos Aires, L’Amateur, 1944, p. 415.

<sup>93</sup> “Bellas artes. Ana Weiss”, *La Nación*, 29 de octubre de 1919, p. 4.

<sup>94</sup> Atilio Chiappori, “El Salon del Retiro”, *La Nota*, año II, núm. 59, 23 de septiembre de 1916, p. 1166

En 1917, año de exposición de *La amita* y el *Retrato de la Señorita Emma Lisowsky*, en la publicación *Verdad* se afirmaba:

Se confirma, su vigor aumenta y su obra tiene una característica que la destaca de la masa. Ella se reconoce a la distancia, no porque tenga una cifra más o menos arbitraria que la separe, sino por la fuerza que encierra su conjunto, por la masculinidad de su paleta, que hacen, con su espíritu y su vision, un conjunto de fuerzas realmente superior.<sup>95</sup>

De este modo, desde su presentación en 1912 en el Salón Nacional la obra de Weiss fue discutida en términos de la soltura en su manejo del pincel y en su capacidad de síntesis, y no en referencia al “estilo femenino”. En 1918 Weiss y su esposo presentaron una muestra conjunta que obtuvo un gran éxito de ventas.<sup>96</sup> En *La Nación* se establecía una clara diferenciación entre las producciones de los esposos: “la intrepidez, y, por veces, la violencia, es la característica pictórica de la Sra. de Rossi, que paulatinamente, año tras año, va afirmando sus sobresalientes condiciones, en una carrera que pudiera ser más brillante si no fuera tan precipitada”.<sup>97</sup>

Ana Weiss ocupó un lugar diferente al de las demás artistas. Su obra fue casi siempre considerada ejemplo de las tendencias renovadoras, al tiempo que se exaltaba la fuerza de su trazo. Por lo tanto, la fama de Weiss no se cimentó en retratos de niños, como se ha sostenido tradicionalmente. Tal vez haya que ver estas obras como parte de los esfuerzos de la artista por ingresar de lleno al campo del retrato. En efecto, sus envíos al Salón Nacional hasta 1923 tocaron una gran diversidad de temas, algunos de ellos decididamente alejados de los temas más convencionalmente tratados por mujeres, como el paisaje urbano o las escenas de trabajadores.

En cambio, en las décadas de 1920 y 1930 predominaron los temas considerados femeninos a los que hacía referencia Chiappori en 1934, con sus hijos a la cabeza. La supuesta declinación apareció, según Lozano Mouján, con la maternidad y con un “excesivo misticismo”.<sup>98</sup> Lozano Mouján auguraba, sin embargo, una pronta vuelta al arte, siendo “su temperamento... netamente de pintor”.<sup>99</sup> A pesar del cambio de dirección, el retrato continuaba siendo el género más apreciado y más lucrativo para la artista.

---

<sup>95</sup> L. M. de E. Z., “Ana Weiss de Rossi”, *Myriam*, año II, núm. 7, noviembre de 1917, pp. 41 y 42.

<sup>96</sup> María Isabel Baldasarre, “Una historia de soslayos...”, *op. cit.*, p. 337.

<sup>97</sup> “Ana Weiss y Alberto M. Rossi”, *La Nación*, 29 de junio de 1918, p. 8.

<sup>98</sup> José María Lozano Mouján, *Apuntes para la historia...*, *op. cit.*, p. 150.

<sup>99</sup> *Ibíd.*, p. 150.

Baldasarre ha analizado con detalle los retratos de sus hijos y los autorretratos de Ana Weiss, considerando que éstos reforzaban la “feliz convivencia” de arte y vida familiar.<sup>100</sup> Estas obras contrastan con la imagen que la artista había cultivado hasta hacía poco tiempo. En la revista *Myriam* se publicó una fotografía de la artista con un sombrero de ala ancha,<sup>101</sup> el mismo con que su marido la retrató por esos años [Figura 25]. La figura de la artista en un ceñido traje negro tiene un aire de *femme fatale* que contrasta nítidamente con los autorretratos posteriores estudiados en detalle por Baldasarre.

De modo creciente Weiss se perfiló como una madre de familia abocada a tareas artísticas, aunque haya algunos ejemplos anteriores de este modo de presentación en la prensa. En 1915, por ejemplo, *El Hogar* ya la presentaba como “descubrimiento de su ex profesor (hoy su esposo)”.<sup>102</sup> Pero en 1927 la revista *Femenil* publicó una nota ilustrada donde Weiss era ya perfectamente mostrada en su rol de madre-artista [Figura 26]. La primera fotografía la mostraba haciendo modelar a uno de sus hijos, una actividad habitual que su hija Marisa ha recordado con profunda molestia.<sup>103</sup> La imagen siguiente la mostraba con dos de sus hijos, en tanto que la reproducción de su obra *En familia* cerraba la secuencia. Weiss era descrita como una mujer dichosa que había visto realizados “sus ensueños de arte y sus anhelos sentimentales”.<sup>104</sup>

Si bien es posible que la maternidad y su conversión a la religión católica hayan restringido sus intereses artísticos,<sup>105</sup> también es posible pensar que apelar a un ideal de familia artística y a una personalidad basada en el hogar hayan sido tácticas de inserción profesional, como ha sugerido Baldasarre.

Es interesante constatar que el cambio temático en su obra y el radical viraje de su modo de autopresentación fueron anticipados por una lectura crítica de su obra que contrastaba con las valoraciones previas de su pintura. En 1918 se afirmaba que “pinta con el espíritu de sexo en cuanto ello significa delicadeza y sutilidad, afán de armonía o simplemente gracia femenina en el conjunto de las cosas, pero su espíritu

---

<sup>100</sup> María Isabel Baldasarre “Mujer/artista...”, *op. cit.*, pp. 26 y 27.

<sup>101</sup> “Ana Weiss de Rossi”, *Myriam*, año II, núm. 7, noviembre de 1917, p. 41.

<sup>102</sup> “Nuestros pintores”, *El Hogar*, año XII, núm. 312, 24 de septiembre de 1924, p. 312.

<sup>103</sup> Entrevista con Marisa Rossi, Buenos Aires, 21 de noviembre de 2010.

<sup>104</sup> Expectador, “Notas de arte — Ana Weiss de Rossi”, *Femenil*, año III, núm. 17, 5 de diciembre de 1927, s. p.

<sup>105</sup> Su hija Marisa, en efecto, ha compartido con nosotros el recuerdo de su madre, a quien describe como profundamente conservadora y católica. Entrevista a Marisa Rossi, Buenos Aires, 13 de noviembre de 2013.

definitivamente amoldado y su técnica segura saben dar expansión debida a su exquisito temperamento de artista”.<sup>106</sup> Para 1919 Ana Weiss poseía “el secreto de la gracia”.<sup>107</sup> Representaba “el arte femenino [con] un mundo aparte y un procedimiento particular”. Rojas Silveyra continuaba señalando que “[t]odas las mujeres que pintan —a excepción de Rosa Bonheur que era una excepción en todo— pintan de una manera inconfundible en lo que coinciden todas más o menos, como coinciden generalmente en la manera de apreciar las cosas y la vida”.<sup>108</sup> La artista “dispone sus colores con la misma finura espiritual con que Mimí Pinson arregla un sombrerito de verano o las rosas de su búcaro”.<sup>109</sup> Tal vez Weiss sintiera que su desarrollo profesional se vería favorecido si seguía esta línea de trabajo y autopresentación.

El olvido de su primera etapa ocurrió en la década de 1930. En 1933, por ejemplo, Ricardo Gutiérrez señalaba: “[s]u placidez religiosa tuvo un momento de definición en la terrena existencia. Fué madre y madre ejemplo. Ello no perturbó su carrera; por el contrario, nuevos horizontes de divina mansedumbre se abrieron ante sus ojos”.<sup>110</sup> Por los mismos años, José León Pagano expresaba así esta situación: “[c]uando Ana Weiss se creyó pintora, y sólo pintora, mera función de ojo y mano, se detuvo en el cabrilleo cromático, en las fulgencias asoleadas, sin sospechar, acaso, cuales eran sus virtudes congénitas. Tardó en advertirlo... La revelación llegó por las vías de un sentimiento de inefable ternura: el de la maternidad”.<sup>111</sup> Así, Pagano evidenciaba el paso desde la artista dedicada a la artista-pintora a la artista-madre.

Ahora bien, Weiss transgredió las expectativas en diversas oportunidades. En primera instancia, su envío al X Salón de Otoño rosarino era un desnudo tan inusual como perturbador: “un cuerpo que destila una sexualidad inquietante precisamente por ubicarse en ese punto indefinido en que una nena se transforma en mujer”, en palabras de Baldasarre.<sup>112</sup> Sin embargo, es su retrato de Alberto Rossi con una modelo la obra más audaz en este sentido [Figura 27]. En ella, Weiss representa a su marido absorto en la contemplación de una modelo que —de acuerdo a una iconografía de larga data— está recostada y ofreciendo su cuerpo a las miradas de los espectadores. El tema del

<sup>106</sup> “Ana Weiss de Rossi, *Augusta*, vol. I, núm. 3, agosto de 1918, pp. 127 y 128.

<sup>107</sup> M. Rojas Silveyra, “Ana Weiss de Rossi”, *Augusta*, vol. 3, núm. 19, diciembre de 1919, p. 256.

<sup>108</sup> *Ibíd.*, p. 258.

<sup>109</sup> *Ibíd.*, p. 260.

<sup>110</sup> Ricardo Gutiérrez, “Serenos y valientes es el juicio de Ana Weiss de Rossi sobre las escuelas de vanguardia”, *Caras y Caretas*, año XXXVI, núm. 1804, 29 de abril de 1933, s. p.

<sup>111</sup> José León Pagano, *Historia del arte argentino*, *op. cit.*, p. 415.

<sup>112</sup> María Isabel Baldasarre “Mujer/artista...”, *op. cit.*, p. 27.

matrimonio de artistas presenta un matiz más sombrío que en los relatos sobre la vida familiar de la artista aparecidos en la prensa.<sup>113</sup>

Expuesta en el I Salón de Arte de Tandil en 1939, la obra había figurado sin tanto éxito en el Salón Nacional de 1938. Al año siguiente, Weiss obtendría el Gran Premio Adquisición por *La abuelita*, un óleo de tema amable.<sup>114</sup> Su táctica de inserción con obras de este tipo era efectiva.

### 6.3.2. Emilia Bertolé y la elaboración consciente de un estilo femenino.

Junto a Lola Mora, Raquel Forner y Marta Minujín, Emilia Bertolé constituye una de las artistas más investigadas de la historia del arte argentino. Tal es así que es posible afirmar que en torno a ella se ha tejido el mito de una artista doliente e hipersensible agobiada por el trabajo. El discurso de la necesidad económica como motor de su carrera aflora en diversos textos. Bertolé, al igual que Mora dos décadas antes, aparece como una mujer que debe valerse por sí misma y con el agravante de una familia dependiente de sus ingresos.<sup>115</sup>

Tras varios años de aprendizaje junto a Mateo Casella, Emilia Bertolé expuso en 1915 su primer envío al Salón Nacional: un autorretrato al pastel [Figura 28].<sup>116</sup> El género del autorretrato fue recurrente en la obra de Bertolé. En el contexto del Salón Nacional de 1915, sin embargo, esta obra era extraordinaria, ya que las mujeres artistas expusieron en el período considerado en este capítulo un número singularmente bajo de autorretratos.

Esta reducida presencia tal vez se relacione con las complejidades implícitas en conciliar la identidad de “mujer” con la identidad de “artista”. Además, no existía una tradición rica en este aspecto. En efecto, habían sido pocas las artistas que realizaron autorretratos durante las décadas anteriores (sólo el de María Obligado, los de Graham Allardice y el de Diana Cid García de Dampit están documentados). En términos generales, los autorretratos presentados en el Salón en el período considerado no exhibían las herramientas del quehacer artístico sino que enfatizaban otros aspectos de

<sup>113</sup> “Una tarde en el atelier de Alberto Rossi”, *Atlántida*, 20 de noviembre de 1924, s. p.

<sup>114</sup> Ana Weiss, *La abuelita*, óleo sobre tela, 150 x 115 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

<sup>115</sup> El archivo del Museo de Bellas Artes de La Boca posee una selección de artículos publicados tras la muerte de la artista que resultan relevantes en este sentido.

<sup>116</sup> Nora Avaro, “Vida de artista”, en Nora Avaro, Rafael Sendra y Raúl D’Amelio, *Emilia Bertolé. Obra poética y pictórica*. Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2006, p. 24.

la personalidad de las artistas. Los autorretratos expuestos hasta 1924 parecen prestar poca atención a la declaración de una identidad profesional, un punto que se diferencia de los casos de varones estudiados por Baldasarre.<sup>117</sup>

Por ejemplo, Zulema Barçons, artista de la que poco sabemos hasta ahora, expuso en 1915 un notable autorretrato, uno de los más tempranamente expuestos en el Salón [Figura 29]. La revista *Myriam* destacó la obra de su colaboradora artística: “ha merecido los más justicieros elogios por la delicadeza de su inspiración y la seguridad de su pincel”.<sup>118</sup> Barçons fue también elogiada por Chiappori: “la cabeza está modelada virilmente y tiene condiciones de color no comunes”.<sup>119</sup> El autorretrato, propiedad por entonces de un hombre identificado por las iniciales M. H., fue expuesto en la amplia muestra que la artista realizó en Witcomb en 1918, su única presentación individual en Buenos Aires: “[h]ace dos años los visitantes del Salón anual se sorprendían ante un autorretrato, de colores un poco crudos, pero de sólida factura, mediante el cual se revelaba una jovencita como de diez y siete abriles, que aparecía bien colocada sobre la tela, en arrogante actitud”.<sup>120</sup> El impacto de la obra debe ser vinculado tanto a la técnica de la artista –en la reproducción es visible el óleo empastado– como a la osada presentación de la artista que la obra suponía.

Las artistas Washington, Morriconi y Sanguinetti presentaron sus autorretratos en 1918 y 1919. Son obras que nada revelan del oficio de pintora pero que presentan la construcción visual de la mujer moderna. Como señaló Whitney Chadwick en su estudio sobre autorretratos femeninos, en estas obras sorprende la mirada fija que se rehúsa a ceder el acto de ver a la mirada voyeurística del otro.<sup>121</sup> En este sentido, cada imagen de sí realizada por una mujer implica una reivindicación de la representación de las mujeres, que Occidente ha cedido al genio masculino.<sup>122</sup>

Los autorretratos reproducidos en los catálogos de los salones nos permiten conocer algunos aspectos básicos de los mismos. En los retratos de Morriconi y

---

<sup>117</sup> María Isabel Baldasarre, “La formación del artista profesional en la Argentina: entre el mercado y la autorepresentación”, ponencia presentada en *Meeting of the Latin American Studies Association*, Rio de Janeiro, 2009, p. 2 (mimeo).

<sup>118</sup> “Notas de arte. (VI Salón Anual)”, *Myriam*, año II, núm. 9, octubre de 1916, p. 12

<sup>119</sup> Atilio Chiappori, “El Salon del Retiro. Pintura—II”, *La Nota*, año II, núm. 60, 30 de septiembre de 1916, p. 1180.

<sup>120</sup> “Bellas artes. Zulema Barcons”, *La Nación*, 8 de junio de 1918, p. 8. Entre las cincuenta y cuatro obras había una gran diversidad de temas: paisajes, desnudos, cuadros de género, retratos y naturalezas muertas.

<sup>121</sup> Whitney Chadwick, “How do I look?”, en Liz Rideal, *Mirror Mirror. Self-portraits by women artists*. New York, Watson Guptill Publications, 2002, p. 8 pp. 8-21.

<sup>122</sup> *Ibíd.*, p. 9.



Washington hay una mirada “hacia el futuro”, en palabras de Chadwick, unida a una imagen de la artista como mujer de facciones bellas [Figuras 30 y 31].<sup>123</sup> En tal sentido, un crítico describió de este modo el pastel de Washington: “tiene delicadeza y un aire de gracia”.<sup>124</sup>

El caso de Sanguinetti resulta extraordinario, dado que se destaca su mirada hacia arriba y su expresión doliente [Figura 32]. Es un estudio psicológico más profundo que los anteriores: la atención es desviada desde el atuendo hacia la vida interior del sujeto. En las tres obras hay un elemento en común: las figuras ocupan gran parte de la superficie, dominando por entero la composición y dotándolas de gran relevancia visual.

Sólo Carlota Stein se representó como artista en su taller, uniendo a la representación de su fisonomía personal su identidad profesional. Su mirada, que enfrenta al espectador, y su postura refuerzan la autoposición de la artista [Figura 33]. No es, sin embargo, una imagen del quehacer artístico. La artista no parece haber sido interrumpida en su tarea. No tiene pincel en mano y su ropa no presenta las marcas del oficio de la pintura. Se trata de una figura segura, calma y pequeña.

En su pastel de 1915 Bertolé se presenta de frente al espectador, vestida con un atuendo liviano y atractivo. Su peinado y su maquillaje han sido también cuidadosamente representados. A pesar de la sencillez de la figura, la imagen de Bertolé es de una gran belleza. Como señaló Baldasarre, “[e]n sus autorretratos Emilia optó por presentarse como un objeto hermoso, a la vez lejano y misterioso”.<sup>125</sup> Este autorretrato la mostraba con las manos tomadas por detrás de la espalda. Hay algo de añorado en la postura de la joven, que a la sazón tenía diecinueve años.

En su lectura de los retratos y supuestos autorretratos de Artemisia Gentileschi, Mary Garrard sostuvo que en términos generales “las manos tienen una dimensión de género. Son el *locus* de la agencia, tanto literal como metafóricamente”.<sup>126</sup> No sorprende, entonces, encontrar las manos de Bertolé ocultas, disimuladas, pasivas. Considerar las manos como un sitio de subjetividad y de agencia permite revisar críticamente un número importante de autorretratos femeninos, así como de

---

<sup>123</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>124</sup> “Bellas Artes. El Salón. II”, *La Nación*, 28 de septiembre de 1918, p. 10.

<sup>125</sup> María Isabel Baldasarre “Mujer/artista...”, *op. cit.*, p. 28.

<sup>126</sup> Mary D. Garrard, “Artemisia’s Hand”, en Mieke Bal (ed.), *The Artemisia Files. Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*. Chicago y London, The University of Chicago Press, 2005, p. 3.

representaciones de las mujeres artistas en la prensa y en la fotografía.<sup>127</sup> De los siete autorretratos femeninos que hemos podido identificar en catálogos del Salón entre 1911 y 1924 apenas dos –el de Barçons y el de Stein– muestran las manos.

Bertolé volvió al tema del autorretrato en diversas oportunidades. En varios de ellos el motivo de las manos del artista se carga de sentido: ellas son uno de los sitios donde se evidencia la feminidad exacerbada de la artista. Por ejemplo, en el autorretrato sin fecha del Museo Nacional de Bellas Artes la mano derecha aparece enjoyada y con larguísimas uñas pintadas [Figura 34]. Esta mano cuidada niega la materialidad del quehacer artístico. En efecto, Nora Avaro ha recuperado una publicidad de esmaltes Cutex donde junto al retrato de la artista se reproducía una foto de su mano con la leyenda: “[d]ice Emilia Bertolé, la conocida pintora: ‘No importa los trabajos que haga; mis uñas están más brillantes más tiempo’”.<sup>128</sup> Una poesía publicada por primera vez en *El Hogar* insistía sobre sus manos: “Mis manos, ciertas veces,/ dan la rara impresión de cosa muerta./ Palidez más extraña no vi nunca;/ marfil antiguo, polvorienta cera/ y en el dorso delgado y transparente/ el turquesa apagado de las venas”.<sup>129</sup>

En 1929 Joan Riviere publicó su texto “Womanliness as a masquerade”, artículo donde analizaba la feminidad exagerada como un disfraz para controlar la ansiedad masculina frente a las mujeres exitosas en espacios supuestamente reservados a los hombres.<sup>130</sup> Bertolé se presentó como una mujer frágil y bella, demostrando una cierta conformidad con las expectativas sociales y reduciendo su amenaza ante los hombres.

Ahora bien, el estilo y la elección temática de Bertolé no permanecieron inmutables en el período considerado. En efecto, si en 1915 su debut en el salón se produjo con obras como *Ensueño y Autorretrato*, en 1918 exponía *El ayer*, donde la figura melancólica estaba lejos de las bellas figuras con que se ha identificado a la artista. La obra recibió una dura crítica por parte de M. Rojas Silveyra. El crítico se refería a los “precarios recursos” utilizados, que comprometían la reputación adquirida

---

<sup>127</sup> Baldasarre agrega a la autorrepresentación que suponen los autorretratos las fotos de prensa, muchas veces suministradas por los propios artistas. María Isabel Baldasarre, “La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comp.), *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 47-80.

<sup>128</sup> Nora Avaro, “Vida de artista”, *op. cit.*, p. 54.

<sup>129</sup> Emilia Bertolé, “Mis manos”, *El Hogar*, año XVIII, núm. 633, 2 de diciembre de 1921, s. p.

<sup>130</sup> Joan Riviere, “Womanliness as a Masquerade”, *International Journal of Psychoanalysis*, vol. 10, 1929, pp. 303-313.

con otras obras “más sustanciales y eficaces”.<sup>131</sup> La obra representa a una anciana que, arrinconada en la izquierda de la composición, deja gran parte de la tela vacía. La de Rojas Silveyra no fue la única crítica que recibió. En *La Nación* se sostenía que, si bien no había bajado su calidad, Bertolé no había trabajado lo suficiente: “[*El ayer*] representa, sin duda, una figura sentida, pero tiene algo de trivial a pesar de la innegable expresión de aquella cabeza dolorosa. Sólo el pastel que exhibe en la VI sala, tipo enfermizo de mujer de ensueño, nos recuerda ese como contenido místico que tanto nos llamaba la atención en otros años”.<sup>132</sup> Frente a *El ayer* –con su composición descentrada y su atmósfera lúgubre–, *Cabeza* era aquello que se esperaba de Bertolé.<sup>133</sup>

Bertolé cultivó un estilo que apeló a un fuerte decorativismo, permitiéndole una inserción en el panorama artístico. Sin embargo, su estilo programáticamente femenino también determinó que no fuera tomada en serio.<sup>134</sup> Se pedían de ella únicamente obras “bellas”. Tal vez Pagano haya sido el juez más exacto de Bertolé. En su historia general del arte en la Argentina, Pagano eligió *Retrato de mi padre* como la mejor de sus obras [Figura 35]:

Hizo en los comienzos una pintura envuelta, fundiendo en la atmósfera ambiente el contorno de sus figuras. La propensión a lo delicado la llevó a incidir en lo bonito, máxime en los retratos femeninos. Prefirió los tonos claros y los matices leves, entonados siempre con gusto de retina. Entre sus aciertos cabe recordar *El poeta Bufano*. Posterior en cuatro años es *Retrato de mi padre*, al óleo, la obra más lograda de cuantas produjo. En este lienzo afortunado no se propuso agradar. Fue verídica. Dejándose conducir por la emoción, el sentimiento la guió, llevándola por el buen sendero, el de la sinceridad, siempre fértil.<sup>135</sup>

La elección de Pagano contrasta con la fortuna crítica de la obra de Bertolé. Sus obras más reproducidas han sido siempre sus autorretratos o sus retratos femeninos, frecuentemente asimilados entre sí por la apelación a un repertorio de marcas de sensualidad: cejas delineadas, boca pintada y piel perfecta. Lo “bonito” acabó marcando la casi totalidad de la obra de Bertolé, convirtiéndola en retratista de moda –elegida por muchas mujeres, como la expositora del Ateneo y mecenas Victoria Aguirre– y en

<sup>131</sup> M. Rojas Silveyra, “El VIII Salón Nacional: pintura, escultura y artes decorativas. Reseña general”, *Augusta*, año I, núm. 4, septiembre de 1918, p. 178.

<sup>132</sup> “Bellas Artes. El Salón. II”, *La Nación*, 28 de septiembre de 1918, p. 10.

<sup>133</sup> *Catálogo ilustrado del VIII Salón Nacional*. Buenos Aires, 1918, p. 66.

<sup>134</sup> Whitney Chadwick, *Mujer, arte y sociedad*, op. cit., p. 279.

<sup>135</sup> José León Pagano, *Historia del arte argentino*, op. cit., p. 420.

favorita de las revistas, como ha demostrado Avaro.<sup>136</sup> Como sostuvo Baldasarre, “las crónicas del momento hicieron incesante hincapié en la hermosura de su persona”.<sup>137</sup>

El examen de su producción revela un costado muy diferente al que marcó la fortuna crítica de la artista, que da cuenta de otras búsquedas, como advirtiera José León Pagano tempranamente.

### 6.3.3. *Lía Correa Morales: en busca de un nombre propio.*

Dos nombres extraños aparecen en diversos catálogos del Salón Nacional: Mary Mac Lie (1912) y Mary Mac Lea (1913, 1914 1915). Los nombres pronto desaparecieron de los listados de expositores. El legajo de *Torso*, obra de Mary Mac Lea conservada en el Museo Nacional de Bellas Artes, señala la auténtica autoría del óleo no firmado [Figura 36]. Mary Mac Lea no fue una de las decenas de artistas cuyo paso por el Salón fue olvidado sino que es el pseudónimo bajo el cual expuso Lía Correa Morales durante sus primeras cuatro participaciones en el evento.<sup>138</sup> Sólo podemos conjeturar qué razones llevaron a la artista a exponer y vender la obra bajo un pseudónimo. La actitud contrasta con la intensa actividad de Correa Morales en las décadas de 1920 y 1930, cuando se convertiría en la primera mujer integrante del jurado del Salón.

*Torso* era una obra rara, ya que el desnudo ejecutado por mujeres –aunque apareció tempranamente en el Salón Nacional– era inusual. Fueron pocas las artistas que cultivaron este género en el período.<sup>139</sup> Egresada como profesora de dibujo de la Academia, Adela Rabuffi –de participación permanente en el Salón entre 1919 y 1932– expuso desnudos al menos en 1920 y 1922. Son obras de un erotismo suave y discreto [Figuras 37 y 38]. Las obras de María Elena Bertrand, que también poseía título de la Academia, eran más osadas. En 1921 presentó *El collar azul*, donde una elegante joven de espaldas se contempla en el espejo [Figura 39]. Otra obra, conocida sólo por una fotografía conservada en el Archivo General de la Nación y fechada en 1920, muestra

<sup>136</sup> Nora Avaro, “Vida de artista”, *op. cit.*, p. 35. Las mujeres también fueron sus compradoras. Además de los retratos femeninos como el de Victoria Aguirre, *Mi prima Ana* fue adquirida en el Salón por la Sra. de Wilmart. “Bellas artes. Salón anual”, *La Nación*, 19 de octubre de 1916, p. 7.

<sup>137</sup> María Isabel Baldasarre “Mujer/artista...”, *op. cit.*, p. 27.

<sup>138</sup> Significativamente, Pagano omitía los primeros envíos de la artista, que había sido retratos y un desnudo: “[s]us primeros envíos al Salón Nacional la definieron como espíritu delicado. Eran pequeños cuadros de naturalezas muertas”. José León Pagano, *Historia del arte argentino*, *op. cit.*, p. 416.

<sup>139</sup> Para el caso cordobés de 1930 a 1950, véase el trabajo de Julia Di Rienzo, “Tres desnudos femeninos (1930-1950) en la obra de Rosa Ferreyra de Roca”, *Estudios*, núm. 27, enero a junio de 2012, pp. 87-99.

una escena inquietante [Figura 40]. Un desnudo femenino recostado yace de espaldas entre ricas telas y en un interior lujoso. Junto a ella se observa la cara de una figura masculina de rasgos grotescos. La idealización de la joven y el entorno contrasta con esta representación, produciendo una imagen audaz y que parece comentar sobre la prostitución.

*Torso*, el desnudo de Correa Morales, no apela a ningún contenido narrativo. Es simplemente una figura de estudio en un taller, que evidencia la seriedad de su formación artística aun antes de su primera viudez y de su reencuentro con Rogelio Yrurtia, el talentoso discípulo de su padre que, según la visión de la propia artista, sería su maestro más influyente. El desnudo continuaría siendo un tema de reflexión permanente y constituiría la base de su trabajo. Como señaló Pagano, la forma de trabajo de Correa Morales estaba anclada en su interés duradero por el desnudo: “hace del modelo desnudo dibujos tamaño del natural”. Una fotografía, conservada en una colección particular, muestra el estudio para *Jacky la bailarina*, obra conservada en el Museo Nacional de Bellas Artes [Figura 41].

En 1922, tras la muerte de su primer marido, Lía Correa Morales recomenzó sus estudios artísticos y en 1926 se trasladó a Europa para perfeccionar sus conocimientos, residiendo entre otros sitios en Alemania –donde visitó a la pintora animalista Julia Wernicke, amiga de su madre– y en Francia, donde se hallaba Yrurtia realizando el mausoleo de Rivadavia. Lía Correa Morales había estado siempre en contacto con la práctica artística. La figura de su madre indudablemente tuvo un gran impacto en el desarrollo posterior de la carrera de su hija. De hecho, González Acha fue una de las escasas artistas activas desde fines del siglo XIX que logró ingresar a espacios legitimantes como el Museo Nacional de Bellas Artes en 1913. Sin embargo, Lía Correa Morales jamás mencionaba el nombre de su madre en los documentos donde hacía constar sus estudios artísticos. Era el afamado Lucio quien ocupaba el lugar de primer maestro. Sus otros profesores habrían sido también hombres: Alfredo Torcelli, Pedro Zonza Briano, Pompeyo Boggio y Carlos Ripamonte.<sup>140</sup> De este modo, los meses de trabajo con Julia Wernicke eran también eliminados, en favor de una genealogía

---

<sup>140</sup> [Lía Correa Morales], texto sin título y sin datación (Archivo Irene Ruiz de Olano, Universidad Nacional de San Martín, en proceso de clasificación).

exclusivamente masculina, aquello que Mira Schor ha denominado acertadamente “linaje paterno”.<sup>141</sup>

Lía Correa Morales jamás asoció su trabajo con el de su madre. Al contrario, advertimos que existió una singular voluntad de separarse de ella. En este sentido, debemos señalar que en el Museo Yrurtia no hay obras de su madre. En cambio, de Lucio Correa Morales, su primer maestro y también el de su esposo, figura un nutrido conjunto de esculturas de pequeño formato. De este modo, Lía Correa Morales parece haber adherido tácitamente a la opinión que sostenía que el arte era un asunto preferentemente masculino o que por lo menos lo había sido durante la generación inmediatamente anterior a la suya, frente a la que la propia suponía un cambio. Por otro lado, la actividad artística de su madre puede haber sido percibida por Lía como aquella propia de una “aficionada”. Después de todo, la pintura había sido sólo uno de sus múltiples intereses.

Sin embargo, sus retratos de niños –los más reproducidos, aunque no hayan sido más que una parte de su producción– recuerdan singularmente la obra de su madre, que hemos analizado en el capítulo 3. Además, es posible sugerir que la inspiración para una de las grandes obras de la artista –hoy perdida– haya estado vinculada precisamente a su madre y a los vínculos que mantuvo con el Consejo Nacional de Mujeres, particularmente con una de sus fundadoras, Cecilia Grierson. Elina González Acha y Cecilia Grierson, como hemos visto en el capítulo 3, se habían conocido durante su adolescencia y cultivaron una duradera amistad, que explica el bello retrato que Lía Correa Morales haría hacia el final de la vida de la médica [Figura 42].

Como analizamos en el capítulo 5, las patricias argentinas fueron una duradera creación historiográfica sumamente valorada por diversos grupos de mujeres de las primeras décadas del siglo. Es posiblemente mediante esta vía que este tema, ya en la década de 1930, llegó a Lía Correa Morales. La obra de las mujeres patriotas constituía para ese momento una gesta recordada por alguna conferencia ocasional y, sobre todo, por la prensa periódica destinada a las mujeres y a los niños. Sin embargo, Correa Morales emprendió la realización de una gran pintura de historia con este asunto, insertándose en la tradición de artistas de la generación previa de la talla de Mora y Posadas.

---

<sup>141</sup> Mira Schor, “Linaje paterno”, en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, Universidad Iberoamericana-Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 111-129.

En el archivo de José León Pagano, conservado en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, existen dos fotografías de una misma obra de Correa Morales. En el reverso de cada una de ellas, siguiendo la costumbre del prolijo historiador del arte, se puede leer el título de la obra. Lo curioso es que hay dos títulos para un mismo óleo: *Damas mendocinas* o *Las damas patricias de Buenos Ayres* [Figura 43]. En el Museo Yrurtia, el mayor reservorio público de obras y documentación referida a Lía Correa Morales, se hallan algunos estudios preparatorios para esta obra. Se trata de esquemas simples, inventariados con una misma etiqueta: *Croquis para un cuadro histórico*. El tema de la obra aparece inmerso en el misterio. La falta de documentos que puedan iluminar el tema real de estos dibujos han llevado a la adopción de un nombre ambiguo y simple.

*Las ilustres patriotas de Buenos Aires* –como proponemos denominar a la obra, por motivos que explicaremos– ocupa un lugar destacado en la producción de Correa Morales. No se trata de su única incursión en la pintura de gran asunto. Otra especie de *grande machine* en pleno siglo XX, *Amalia. Heroína de José Mármol*, fue terminada en 1939 [Figura 44]. Aquí también la mujer aparecía imbuida de saberes y valores republicanos. La presencia de una carta en su mano remite a la cultura letrada. El aislamiento de la monumental Amalia, figura trágica, actúa como recordatorio de la escasez de mujeres virtuosas en la Argentina rosista. Sin embargo, el óleo sobre las patricias parece haber revestido una importancia aún mayor para la artista. Los múltiples bocetos sobre el tema son un testimonio contundente de su dedicación.

La escena de las patricias se desarrolla en un interior amplio y sencillo. En torno a una mesa, se hallan reunidas catorce figuras femeninas, sentadas, paradas o inclinadas sobre la misma. Algo apartadas, a la izquierda aparecen dos mujeres hablando. Sin embargo, aun el grupo central presenta divisiones internas. La figura central, destacada por el color de su vestimenta, no actúa como un elemento de cohesión. No puede ser otra que María Sánchez de Thompson que –con pose reflexiva como en el retrato de Rugendas conservado en el Museo Histórico Nacional, aunque lejos del gesto de melancolía– es la única figura sentada.

Los descendientes de Correa Morales han conservado un nutrido conjunto de estudios preparatorios, ejecutados en óleo o lápiz, y un número limitado pero interesante de material referido a esta obra. Es así que sabemos que el título de la obra es *Las*

*ilustres patriotas de Buenos Aires*.<sup>142</sup> Ofrecido a la Municipalidad de Buenos Aires como celebración del “patriotismo de la mujer de esta ciudad”, el óleo no exaltaba, al menos directamente, la memoria de las damas mendocinas que bordaron la bandera ni de las damas que ofrecieron sus joyas, sino el recuerdo del grupo de mujeres que donaron dinero en 1812, en coincidencia con el carácter fundamentalmente porteño de la construcción historiográfica.

Es evidente que Correa Morales conoció y trabajó conscientemente sobre el texto de Carranza. Después de todo, representó a las catorce figuras establecidas por el historiador. Una anotación de la artista nos confirma esta hipótesis: “[ilegible] 1812 se reunieron en lo de Escalada y formaron la ‘Sociedad Patriótica’. Donaron 12 o 13 fusiles y eran 14 damas - hay 11 retratos. De las damas mendocinas no hay nombres”.<sup>143</sup> Los once retratos son una indudable referencia a la obra de Carranza, quien no había podido reunir los catorce retratos de las damas de la Sociedad Patriótica. De este modo, Carranza aparecería como la fuente escrita más importante. Sin embargo, el tono de Carranza es triunfal y parece singularmente alejado de estas figuraciones femeninas con vestimentas vaporosas y rostros calmos. Es acertado describir la obra como un cuadro histórico con solución de pintura de género. La obra se sitúa en el encuentro de los temas históricos y su trabajo con retratos femeninos, por los que sería reconocida en las décadas de 1920 y 1930.

Los estudios preparatorios para esta obra, conservados por la familia y que nunca han sido publicados, permiten seguir el proceso creativo durante la búsqueda de una composición que resultara atractiva y “verdadera”. Nos parece interesante comparar tres estudios de cabezas femeninas. En uno de ellos, muy alejado del tono del cuadro terminado, nos enfrentamos a un minucioso examen [Figura 45]. Al menos en un primer momento Lía Correa Morales presentaba la obra como una reconstrucción fidedigna de los hechos de 1812: “todos los detalles de época -trajes, muebles, etc.- serán escrupulosamente estudiados. Así también, y en la medida de lo posible, el parecido de las patricias, de once de las cuales parece que se conservan retratos”.<sup>144</sup> En cambio, los estudios formalmente más cercanos a la obra terminada [Figuras 46 y 47] prescinden de este nivel de detalle. Transmiten una idea más general de las mujeres patriotas. Correa

<sup>142</sup> Borrador de carta de Lía Correa Morales a Mariano de Vedia y Mitre datada “Buenos Aires, martes 13 de noviembre de 1934” (Archivo Sebastián Rossi).

<sup>143</sup> Lía Correa Morales, texto sin fecha y sin título (Archivo Sebastián Rossi).

<sup>144</sup> Borrador de carta de Lía Correa Morales a Mariano de Vedia y Mitre datada “Buenos Aires, martes 13 de noviembre de 1934” (Archivo Sebastián Rossi).



Morales parece haber limpiado los rostros de historia, representando mujeres de edades similares y con facciones no individualizadas. La única referencia más o menos explícita a la información disponible sobre la reunión es la presencia de una niña en la obra: se trata de Rufina de Orma de Rebollo, quien según Carranza había nacido en 1803. Sin embargo, no sería justo decir que Lía Correa Morales descuidó los aspectos de reconstrucción histórica, como lo demuestran sus dibujos de modas de 1812.<sup>145</sup> Los vestidos que lucen las figuras en la obra terminada son resultado de este interés. Su colección de postales de Amigos del Arte, consistente en unas treinta imágenes de obras ejecutadas en Buenos Aires hasta 1850, dan cuenta también de este interés por la reconstrucción.

A pesar de que la obra se encuentra estrechamente vinculada a la monografía de Carranza, no debemos dejar de lado la posible lectura de otro texto anterior. Mariano Pelliza (1837-1902) incluyó en *Glorias argentinas*, colección de anécdotas y relatos pintorescos de la historia nacional, algunos eventos donde las mujeres cobraban un rol preeminente. El colaborador de Ángel Justiniano Carranza recogía la historia de la llamada “Sociedad Patriótica”, constituida por las damas que habían comprado fusiles en 1812.<sup>146</sup> Desde su título, “El complot de los fusiles”, el lector (o presumiblemente la lectora) se halla frente a un relato algo alejado de las heroínas de cartón que Mitre había instaurado. Pelliza delineó un retrato de *femmes salonnieres*, reunidas en la elegante residencia de Tomasa Quintana de Escalada, madre de Remedios. No es un conjunto anónimo de mujeres sino una reconstrucción fuertemente convencional del encuentro nocturno. La figura de María Sánchez de Thompson pasa a un primer plano: se trata de la mujer letrada. La cuestión de la escritura de la proclama luego publicada en *La Gaceta* constituye el núcleo del relato de Pelliza. La declaración de las damas de la Sociedad Patriótica, atribuida a Monteagudo por autores posteriores como Antonio Dellepiane,<sup>147</sup> es objeto de una discusión, bastante agria, en el seno del amable grupo. Carmen Quintanilla de Alvear acusa a Mariquita de no haber escrito la proclama, tras lo cual Mariquita prende fuego el texto y vuelve a redactarlo. Estas mujeres virtuosas son algo desobedientes, capaces de “complotar” a la luz de una vela, y son poseedoras, además, de refinados talentos literarios. Sus dotes para la conversación no son menos

<sup>145</sup> Lía Correa Morales, Estudios de vestimentas femeninas, circa 1934, lápiz sobre papel, 19 x 15 cm, colección particular, Tandil.

<sup>146</sup> Mariano A. Pelliza, “El complot de los fusiles”, en *Glorias argentinas. Batallas. Paralelos. Biografías. Cuadros históricos*. Buenos Aires, Félix Lajoune, 1885, pp. 189-195.

<sup>147</sup> Antonio Dellepiane, *Dos patricias ilustres*. Buenos Aires, Imprenta y casa editora Coni, 1923.

notables. Lo que el relato de Pelliza enfatiza es la sociabilidad femenina, la cultura de los encuentros literarios auspiciados por mujeres y el ideal de la mujer cultivada.

En la obra de Lía Correa Morales el grupo de las patricias no es un conjunto homogéneo. De hecho, algunos estudios previos muestran grupos reducidos de mujeres que conversan [Figura 48]. Estos conjuntos se integrarían más tarde en composiciones más amplias, ya similares al óleo, de manera paulatina. Existe una gran cantidad de bocetos donde no aparecen las catorce patricias sino un número inferior [Figura 49].

En este punto, nos parece adecuado considerar los problemas de composición que planteaba esta escena, carente de acción. A diferencia de otros temas históricos, el episodio de la donación es singularmente calmo, de ahí que los ilustradores de 1900 en adelante hayan decidido utilizar modelos procedentes de la representación de bailes o salones literarios. Correa Morales ensayó diferentes formas de hacer el asunto visualmente atractivo, citando la tradición iconográfica donde las patricias se integran en un conjunto poco solemne. La correspondencia absoluta con Carranza se rompe doblemente: a través del rechazo de sus retratos y de la elección de un tono poco severo.

Esta forma de componer la escena, apelando a grupos pequeños integrados sólo en la composición final y en un número reducido de bocetos conservados [Figura 50], también puede brindar una pista acerca de las posibles lecturas de Correa Morales. Tal vez Lía Correa Morales ensayaba modos visuales de expresar la polémica, el debate y aun las divisiones internas de la Sociedad Patriótica, relatadas por Pelliza. El resultado final es elocuente: la artista ha logrado una obra donde se palpa la idea de la diversidad de opiniones en la unidad de propósitos.

Como hemos visto en el capítulo anterior, las patricias inundaron publicaciones periódicas de diverso tono y dirigidas a públicos heterogéneos, aun en la década de 1940. En el contexto del Consejo Nacional de Mujeres, al que Lía Correa Morales estaba vinculada mediante su madre, Antonio Dellepiane pronunció dos conferencias sobre el tema, ya a fines de la década de 1920. La dedicada a María Sánchez de Thompson reproducía el tono (y las palabras) de Pelliza pero le quitaba a la ilustre dama la autoría del texto. Tal vez esa haya sido la vía mediante la cual Correa Morales conoció la versión de Pelliza y el ámbito relajado, culto y grácil donde se desenvolvían las damas. Por otro lado, hemos encontrado en la biblioteca del Museo Yrurtia un

ejemplar de la publicación *La Elegancia* donde el texto apareció publicado por primera vez.<sup>148</sup>

Aunque el tema estaba presente en el contexto cultural de la década de 1930, Correa Morales parece querer enlazarse con la tradición artística previa a su tiempo, con las manifestaciones que analizamos en el capítulo 5. En efecto, no hemos hallado otras obras vinculadas a las patricias en este momento y, en rigor, todas las que conocemos son muy anteriores. Tal vez Correa Morales se quisiera presentar como aquello que era, heredera de una gran tradición de artistas mujeres en Buenos Aires. En este sentido, constituye una excepción.

#### 6.4. Nuevos caminos.

El establecimiento de los Salones Nacionales brindó a las mujeres una oportunidad anual de exponer su obra en un espacio oficial, controlado y jerarquizado. El campo se complejizaba “con una diversidad enorme de tendencias, con verdaderas promesas”, en palabras de Lozano Mouján.<sup>149</sup> Pero el auténtico poder dentro de esta institución era indudablemente detentado por hombres. Las mujeres comenzaron muy lentamente a ocupar espacios de premiación y aún más lentamente en el jurado.

En los primeros catorce años del Salón Nacional, período que hemos considerado en este capítulo, se asistió a un progresivo retiro de las mujeres de este espacio (Anexo 2). Este proceso coincide con otros que, aunque exceden los límites de esta tesis, es necesario mencionar. Hasta entonces, las mujeres no habían considerado necesaria la gestión de espacios de exhibición propios, seguramente porque estos espacios alternativos no parecían ofrecer a sus participantes beneficios mayores que los salones administrados por hombres. A partir de 1923 se comienzan a realizar salones escindidos, gestionados por diversas asociaciones femeninas. Por primera vez, las mujeres artistas desafiaban los inevitables jurados masculinos [Figura 51]. Pero antes de este momento de inflexión, las artistas del Salón Nacional habían procedido con la misma cautela que había caracterizado a las artistas del Ateneo.

¿Consideraron las artistas de esta generación intermedia, entre el Ateneo y la década de la renovación estética, a sus predecesoras como modelos a seguir? La

---

<sup>148</sup> Mariano Pelliza, “El complot de los fusiles”, *La Elegancia*, 1 de diciembre de 1883, s. p. (Biblioteca Museo Yrurtia, Buenos Aires).

<sup>149</sup> José María Lozano Mouján, *Apuntes para la historia...*, op. cit., p. 147.

herencia de las artistas del Ateneo se diluyó pronto. Casi ninguna se atrevió a exhibir en el Salón y, salvo María Obligado, se replegaron en el silencio más absoluto. Las reglas del juego habían cambiado tanto que los posicionamientos ensayados por “las antiguas” –particularmente su profesionalización encubierta– ya no servían.

Es difícil medir las consecuencias de esta situación para las artistas más jóvenes. Sí resulta claro que la imposibilidad de situarse en un continuo de mujeres artistas existente desde el muy temprano siglo XIX las llevó a posicionarse como pioneras. Esta táctica no dejaba de presentar riesgos: al desmarcarse de la tradición de creadoras femeninas, las artistas de las décadas de 1910 y 1920 buscaron obtener reconocimiento sin tener pasado, éxito sin genealogía. Las artistas del Ateneo no integraron el horizonte visual de las artistas de la generación de los primeros salones (salvo en el caso analizado de la obra de Lía Correa Morales), no fueron maestras de artistas y cayeron en el olvido.

Ninguna de las fuentes críticas o periodísticas analizadas buscaron tender puentes entre las “primeras modernas” y las artistas visibilizadas por el Salón Nacional. Aunque las artistas de la generación del Ateneo habían allanado el camino para nuevas experiencias, es justo decir que para la década de 1920 pocas estaban en actividad, ya fuera realizando obras o enseñando. En rigor, la última aparición de cierta importancia de una de ellas tuvo lugar en 1927, cuando María Obligado expuso su *Itinerario de viaje* en Witcomb.<sup>150</sup> En 1934 Atilio Chiappori podía decir abiertamente que la mujer argentina descollaba en la literatura, no en las artes plásticas.<sup>151</sup>

#### 6.4.1. *La ansiada profesionalización.*

Es cierto que, entre la energía y la gracia, las artistas del temprano Salón Nacional desarrollaron una obra mucho más vasta que la de sus predecesoras. Mediante sus envíos al evento anual lograron una visibilidad más consistente que las artistas de la generación del Ateneo. Además, sus presentaciones individuales se hicieron más frecuentes y ambiciosas. Si bien, como hemos visto en el capítulo 4, artistas como Obligado, Allardice o García Cid realizaron muestras con su obra ya desde los primeros

---

<sup>150</sup> El año anterior Obligado había concluido *El funeral de las vacas*, una enorme composición que remitía a *La hierra* por tema y tratamiento. Sin embargo, nunca fue expuesta y no hemos podido hallarla. “Dos retratos”, *Nosotros*, año XXIII, núm. 238, marzo de 1929, pp. 238-244.

<sup>151</sup> Nene Cascallar, “La mujer argentina en el arte”, *Rosalinda*, junio de 1934, p. 82

años del siglo, la exposición individual se tornó un paso necesario en las carreras artísticas.

En tal sentido, la presentación de Barçons en Witcomb en 1918 resulta ejemplar. La artista, de corta edad, había realizado su debut en el Salón apenas dos años antes. Su muestra en Witcomb fue sumamente ambiciosa: cincuenta obras de los más variados géneros. Desde *La Nación* se recibió con interés y cautela la propuesta, de modo similar a la retrospectiva de Obligado en 1918:

No hay casi ningún género pictórico que no haya sido abordado por su paleta audaz, y si ni el paisaje, ni el retrato, ni el desnudo, ni la naturaleza muerta, ni los interiores la asustan, se diría que tampoco la atemoriza el tamaño de las telas. Las hay enormes, por cierto en esta exposición tan poliforme y tan interesante —desde el punto de vista didáctico- por la buena voluntad que afirma.

Apresurémonos a decir que no en todos los casos el éxito ha correspondido a esa buena voluntad. Zulema Barcons ha contado demasiado sobre sus fuerzas, y la primera caricia de la gloria la ha entusiasmado demasiado. Su pincel aborda tareas superiores a sus capacidades técnicas, y algunas veces por dureza en el dibujo, otras por pobreza imaginativa y decorativa en la composición, luego por impureza de tonos —especialmente en las telas ejecutadas al aire libre- prueba a menudo la triste verdad de que no basta querer para poder. El rudo camino de la pintura no puede ser vencido por una joven de 18 ó 20 abriles, aun cuando tenga un gran talento, como lo tiene seguramente Zulema Barcons, y por mucho que luche y trabaje con un noble empeño, del cual seguramente recogerá en el porvenir optimos frutos.<sup>152</sup>

De este modo, se recibía con un cierto nivel de censura la osadía de Barçons. La artista, en efecto, era muy joven. Había egresado de la Academia Nacional en 1915 junto a María Vieyra, a quien ya hemos mencionamos. Barçons se trasladó a Estados Unidos tempranamente y no hemos hallado obras en las colecciones relevadas en Buenos Aires.<sup>153</sup> Sin embargo, de su etapa porteña se conserva, en la carpeta de Vieyra, un interesante estudio [Figura 52], único testimonio que hemos hallado de sus dotes para el dibujo y la composición.

El hecho de que Barçons haya realizado una presentación pública de estas características en un momento tan temprano de su carrera declaraba la seriedad de sus intenciones. Aunque no fuera equiparable a la presencia masculina en el circuito de galerías, la visibilidad de las mujeres fue sin lugar a dudas relevante. En efecto, aunque excepcional por su escasa trayectoria en el Salón, la presentación de Barçons distó de ser extraordinaria. Los espacios de exposición más allá del Salón Nacional sirvieron a

<sup>152</sup> “Bellas artes. Zulema Barcons”, *La Nación*, 8 de junio de 1918, p. 8.

<sup>153</sup> Ya desde 1934 exponía en Nueva York. “New York Exhibitions. Concerning Work by Various Artists That Is Now Being Shown in Local Galleries”, *New York Times*, New York, 8 de julio de 1934, p. 7.

las mujeres en su búsqueda de reconocimiento y posibilidades de desarrollo profesional, aun cuando sus carreras estuvieran apenas emergiendo.

Léonie Matthis constituye otro ejemplo de los modos de circulación de las obras de mano femenina en las primeras décadas del siglo XX. Los primeros datos de Léonie Matthis que hemos hallado hacen referencia a su éxito en los concursos regularmente organizados en la *Académie Julian* en París. En octubre de 1903 obtuvo una Mención (sin premio) en el certamen de dibujo.<sup>154</sup> Al año siguiente obtendría una Mención, en cuarto lugar, en la categoría de dibujos del torso femenino.<sup>155</sup> Estudiaba en el taller donde corregían Bouguereau, Ferrier, Lefèvre, Fleury, Baschet, Schommer, Royer y Verlet.

Expositora en el Salón Nacional desde 1914, y ganadora en 1919 del premio único acordado a extranjeros por su obra *En la quinta*,<sup>156</sup> Matthis pronto expuso su producción en Witcomb. Su primera muestra individual tuvo lugar en 1912 y se convirtió en una constante en su carrera. En su debut, expuso un conjunto de cuarenta y dos obras, ejecutadas en diversas técnicas: óleos, grabados, un pastel y un gouache. *Palais de Glace (París)*, conocido sólo por una reproducción, mostraba el interior de un sitio de sociabilidad y esparcimiento con una técnica abocetada [Figura 53]. En *La Nación* se elogió la muestra: “[n]o sólo por la diversidad de sus procedimientos técnicos, sino también por la valentía de su ejecución”.<sup>157</sup>

La artista trabajó de modo sostenido con diversos medios, entre ellos la acuarela y el gouache, indudablemente feminizados. En 1922 Lozano Mouján definía a la acuarela como “un arte femenino”.<sup>158</sup> Sin embargo, sus elecciones temáticas dificultaban una lectura de su obra en esta clave: se trataba sobre todo de paisajes, urbanos y rurales. Con ocasión de su participación en el salón de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas José María Pérez Valiente sostuvo que Matthis “la interesante pintora, nos descubre algo del alma de la ciudad, en sus dos rincones pintorescos de las plazas Congreso y San Martín: lo que pasa inadvertido a los ojos profanos lo que no vemos en

---

<sup>154</sup> “Jugement des concours de mois d’Octobre 1903”, *L’Académie Julian*, año III, núm. 11, noviembre de 1903, p. 8.

<sup>155</sup> “Jugement des concours du mois de Janvier 1904”, *L’Académie Julian*, año III, núm. 4, febrero de 1904, p. 6.

<sup>156</sup> Emile Coutaret, “El salón de primavera”, *La Nota*, año V, núm. 217, 10 de octubre de 1919, p. 1058.

<sup>157</sup> “Bellas artes. Exposición Leonie Matthis”, *La Nación*, 29 septiembre de 1912, p. 15.

<sup>158</sup> José María Lozano Mouján, *Apuntes para la historia...*, *op. cit.*, p. 159.

nuestro cotidiano ambular por las calles porteñas, toda la misteriosa poesía de la urbe moderna, vibra como rayo de luz en estas notas de color, sutiles, muy francesas”.<sup>159</sup>

Con la diversidad como táctica, Matthis expuso de modo sostenido en la galería de la calle Florida. Sus producciones fueron seguramente muy bien acogidas por el público porteño, pues sólo así puede explicarse la regularidad de sus apariciones, tanto dentro como fuera del Salón. Con ocasión de su presentación en Witcomb en 1919, Emile Coutaret señalaba las dificultades de la técnica empleada por la artista, al tiempo que exageraba sus logros en Francia como modo de legitimar las aspiraciones de Matthis en el medio porteño.<sup>160</sup>

Junto a sus paisajes, ejecutados a la acuarela y al gouache, Matthis realizó retratos, algunos de los cuales fueron expuestos en 1927. Su retrato de una mujer no identificada mostraba a una joven en un lujoso interior [Figura 54]. Frente a un biombo oriental que ocupaba gran parte del fondo, la figura femenina aparecía recostada en un sillón pero a punto de incorporarse, captada en el instante en que algo o alguien atraía su atención. La composición descentrada, el delicado equilibrio de la figura, sus piernas desnudas, su cabello corto y el aire resuelto de su mirada emparentan esta obra con las figuraciones de la nueva mujer. Matthis aparece como una renovadora del género del retrato femenino también en otras obras de la misma época, como el retrato de Beatriz B. de Bullrich [Figura 55]. Son mujeres decididas que, no obstante, permanecían fieles a la exhibición de marcas de clase tan claras como el lujo y la elegancia.

Las trayectorias profesionales como la de Matthis fueron sin duda más comunes que lo que es posible inferir a partir de las historias generales del arte argentino. Como señaló Swinth para el caso de la pintora estadounidense Theresa Bernstein, “su historia modesta se parece a las decisiones de otras artistas por la experimentación estética y el embarque hacia nueva identidad para ‘la mujer artista’”.<sup>161</sup> Es contra estos ejemplos que hay que reevaluar la trayectoria de Raquel Forner, la heroína de la vanguardia desde su presentación en el Salón de 1924. Lejos de ser única, Forner se vincula con una miríada de artistas que transitaron el camino de la renovación formal y de la profesionalización. Los relatos sobre el período, sin embargo, descuidan estas carreras en favor de la

---

<sup>159</sup> José María Pérez Valiente, “Notas de Arte. V Salón de Acuarelistas”, *Plus Ultra*, año IV, núm. 37, mayo de 1919, s. p.

<sup>160</sup> Emile Coutaret, “Salón Witcomb: Leonie Matthis”, *La Nota*, año V, núm. 213, 12 de septiembre de 1919, pp. 959 y 960.

<sup>161</sup> Kirsten Swinth, *Painting Professionals. Women Artists and the Development of Modern Art, 1870-1930*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2001, p. 164.

exaltación de una única figura, heroica y solitaria, de la artista moderna. Los esfuerzos de la mayor parte de estas artistas –expositoras en los salones, más o menos al margen de las experimentaciones plásticas más radicales– fueron eventualmente olvidados. Desplazadas de las historias del arte, sus trayectorias se resumen como un paso previo para la actividad –considerada excepcional– de Forner, que devino simultáneamente un punto de llegada (por verse a la actividad de las anteriores mujeres como meros ensayos) y uno de partida (inaugurando una visibilidad para las mujeres artistas).

#### 6.4.2. *La renovación plástica y Raquel Forner.*

En 1924 tuvo lugar una exposición que posee un estatuto mítico para los relatos sobre historia del arte argentino. La presentación de Pettoruti en Witcomb constituye “una marca historiográfica ya clásica de nuestra historia del arte”.<sup>162</sup> Al respecto, Wechsler ha señalado que ese año “representa un momento inaugural dentro de la disputa por el poder simbólico en nuestro campo artístico ya que se incorporan nuevos modos de acción ligados a las estrategias de la vanguardia”.<sup>163</sup>

Forner irrumpió con fuerza en el escenario artístico porteño. Su representación de sí y el modo en que su figura fue registrada por la crítica inaugura un nuevo modo de ser mujer artista en el escenario porteño. Forner desafió la identificación de la capacidad artística femenina con lo anticuado y fue, aun antes de su viaje a París, presentada como renovadora. Sus envíos al Salón de 1924, *Mis vecinas* y *Sol*, la consagraron como artista capaz de ensayar soluciones originales [Figura 56]. El rechazo de una de sus obras en 1925 la instaló en la prensa vanguardista como “niña” de “ojos nuevos”.<sup>164</sup> Pero esta operación, por la que Forner pasó a ser una “artista de vanguardia”, se realizó a expensas de otras experiencias femeninas en lo moderno. El relato heroico de la renovación artística de la década de 1920 y 1930 incluyó una sola mujer, inmersa entre varones de trayectorias analizadas hasta el paroxismo (Berni, Spilimbergo, Pettoruti).<sup>165</sup>

<sup>162</sup> Diana Beatriz Wechsler, “Buenos aires, 1924: trayectoria pública de la doble presentación de Emilio Pettoruti”, en *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1995, p. 345.

<sup>163</sup> Diana Beatriz Wechsler, “Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas”, en Diana Beatriz Wechsler (coord.), *Desde la otra vereda...*, op. cit., p. 120.

<sup>164</sup> S. G. (Santiago Ganduglia), “Un cuadro rechazado”, *Martín Fierro*, año II, núm. 24, octubre de 1925. Cit. en Diana Beatriz Wechsler, “Salones y contra-salones”, en Marta Penhos y Diana Wechsler (coord.), *Tras los pasos de la norma...*, op. cit., p. 70.

<sup>165</sup> En 1944 Córdova Iturburu recuperaba las palabras de la artista: “[p]orque amo España y soy mujer no pude volver a pintar una naturaleza muerta”. Cit. Paula Bertúa, “Mujeres en la prensa cultural antifascista



Forner no fue, sin embargo, la única artista que exhibió un estilo renovado. El período inaugurado en 1924 asistió al surgimiento de otras figuras interesantes. Por ejemplo, Dora Cifone, egresada también de la Academia, expuso de modo sostenido en el Salón desde 1926. Artista cercana a Pettoruti, incorporó a su producción simplificaciones formales y atmósferas enrarecidas, acercándose a una síntesis formal de raigambre cubista en otras obras [Figura 57].

Forner y Cifone, entre otras artistas, constituyen casos muy diferentes a los estudiados en esta tesis. Sus posibilidades fueron mucho más vastas que las de las artistas hasta aquí consideradas. Pero esta ampliación no debe oscurecer una realidad inquietante: las instituciones artísticas más prestigiosas continuaron en manos masculinas, la existencia de un “estilo femenino” se mantuvo vigente y pocas mujeres accedieron a espacios relevantes dentro de la crítica especializada. Algunos hechos, sin embargo, hablan de una participación más profunda de las mujeres: en Amigos del Arte –fundada por María Adelia Acevedo y Larrazábal (1877-1958)– ocuparon cargos relevantes y en 1934 Lía Correa Morales se convertía en la primera mujer convocada para integrar el jurado de un Salón Nacional.

El escollo más importante que enfrentaron las artistas de la década de 1920, sin embargo, fue la cristalización de un tipo (masculino) de artista. La modernización del campo artístico instaló un nuevo sistema de valores, afirmando la importancia de la expresión original en un lenguaje fuertemente atravesado por el género.<sup>166</sup> Las mujeres, de las que se esperaba que fueran practicantes naturales del “estilo femenino”, se situaron incómodamente en estos discursos y vieron cómo esta categoría era aplicada a todas ellas por igual.<sup>167</sup> Al mismo tiempo, las historias convencionales de la vanguardia, como ha señalado Pollock, han sido incapaces de integrar la creatividad de las mujeres en sus narrativas.<sup>168</sup> Pero esa es otra historia.

---

(Argentina, 1930-1940)”, *Arenal. Historia de las mujeres*, núm. 22 (en prensa). De este modo, Forner contribuía a la separación entre su trayectoria artística y los anodinos temas atribuidos a las mujeres.

<sup>166</sup> Por ejemplo, en 1928 en la revista *Claridad* Ricardo Bernardoni afirmaba que el Salón era el lugar de reunión de “pinceles castrados y expositores eunucos”. Cit. en Diana Beatriz Wechsler, “Salones y contra-salones”, *op. cit.*, p. 53.

<sup>167</sup> Sobre este tema véanse los fundamentales aportes de Patricia Artundo que, centrados en la actuación temprana de Norah Borges, han sacado a la luz fuentes de enorme interés. Patricia Artundo, *Norah Borges. Obra gráfica. 1920-1930*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1994, pp. 109-126.

<sup>168</sup> Griselda Pollock, “Moments and Temporalities of the Avant-Garde ‘in, of, and from the Feminine’”, *New Literary History*, vol. 41, núm. 4, otoño de 2010, pp. 795-820.

## Conclusiones

Las historias generales del arte argentino han subestimado la actuación de mujeres artistas durante el largo siglo XIX. A lo largo de esta tesis hemos comprobado que la actividad artística de las mujeres en Buenos Aires durante el período fue mucho más relevante y variada que lo sugerido hasta ahora por la bibliografía. La investigación de base realizada, largamente soslayada en nuestro medio, ha revelado un rico conjunto de obras de mujeres y ha permitido justipreciarlas.

A partir de 1890 y a pesar de que las mujeres tuvieron un acceso indudablemente más difícil a la práctica artística –siendo frecuentemente presentadas como excepciones–, no fueron pocas las que se formaron sólidamente y fueron reconocidas tanto por las instituciones como por la crítica. El discurso de los obstáculos infranqueables que habrían enfrentado las mujeres no se constata. La recuperación de estas historias supone cuestionar la docilidad femenina y el carácter menor de las obras ejecutadas por ellas, enfocándonos en cambio en su visibilidad en la cultura del fin de siglo.

Hasta las últimas décadas del siglo XIX las actividades artísticas femeninas circularon limitadamente. La historia del arte tradicional, al desechar las producciones de escasa circulación y situadas en los márgenes de la jerarquía artística canónica, obliteró episodios y obras de alto valor simbólico para la nación incipiente. Una de las diferencias clave entre las primeras décadas del siglo XIX y los años posteriores a 1890 es la constitución de la imagen de la mujer artista, un concepto impreciso que ganó un lugar destacado en la cultura contemporánea –particularmente en la prensa periódica– al ritmo de la modernización artística en Buenos Aires.

El relevamiento y análisis de la importante presencia de artículos referidos a mujeres artistas –tanto del escenario local como del ámbito internacional– ha demostrado que la figura de la mujer artista integró los temas de fin de siglo en Buenos Aires. La modernización involucró tanto discursos como posibilidades de desarrollo efectivo de las artistas en Buenos Aires.

A partir de 1890 la actividad de las mujeres se multiplicó. Las mujeres no sólo fueron organizadoras de exposiciones, estudiantes con maestros reconocidos y coleccionistas, sino también ocuparon sitios importantes como artistas comprometidas: fueron premiadas y sus obras fueron discutidas en la prensa. El Ateneo se nutrió de su interés por el arte. Sin embargo, tenemos que señalar que durante la generación del

Ateneo hasta la década de 1920 no hubo igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres. En efecto, fueron muy pocas las becas para estudiar en Europa en el período considerado en esta investigación. Además, esta situación se vio agravada por una ausencia de mujeres a nivel institucional.

Los géneros pictóricos abordados por las mujeres a partir del fin de siglo fueron variados y estuvieron bastante alejados de la difundida idea de que las mujeres sólo pintaban naturalezas muertas –particularmente pintura de flores– y que no se aventuraban al estudio del natural o a las composiciones con figuras. Las artistas también encararon la realización de obras con temática histórica desde 1890. A pesar del reconocimiento contemporáneo que experimentaron estas obras, fueron completamente desplazadas del limitado repertorio de “obras maestras del arte nacional”. Las selecciones operadas sobre la producción artística femenina resultaron devastadoras para imágenes otrora poderosas.

La realización de ambiciosas obras con tema histórico así como las ansias de colocar obras en espacios públicos –que fueron más allá de Mora–, formaron parte de las tácticas de la primera generación de artistas modernas, conscientes de su novedad y formadas con disciplina. Pero la posibilidad de exhibir, en sí misma un gesto moderno, fue el principal movimiento para obtener el reconocimiento del público. Frente a la ausencia de documentación privada que posibilite conocer los rasgos más íntimos de este camino, debemos basar nuestras interpretaciones en los gestos públicos, en rigor los únicos que iluminan el proceso por el que estas artistas se posicionaron en un lugar diferente al de sus predecesoras y buscaron integrarse a los “primeros modernos”.

La figura de Lola Mora integra un reducido panteón artístico femenino. Es una heroína solitaria, ya que en el período cubierto por esta tesis apenas se asoman otros dos nombres femeninos de cierta notoriedad en su especialidad. La escultura, que prometía en el período de entresiglos ser un campo abierto a las intervenciones femeninas, tuvo escasa participación de las mujeres en las décadas siguientes. Desmarcada de la escena artística nacional en sus años de éxito y abocada a otras actividades más tarde, Mora no actuó como un poderoso modelo de mujer artista sino que su perfil fue en gran medida no imitado y, tal vez, inimitable. En efecto, Mora se sostuvo gracias a una compleja red de relaciones que le permitió desarrollar –aunque por un breve tiempo– todo su potencial. Adicionalmente, su figura se vio complejizada por su apelación a su “condición femenina”. De este modo, Mora superó barreras para el desarrollo artístico

femenino al mismo tiempo que las reforzaba, haciendo aún más fuerte la autoridad masculina.

La producción plástica constituye una evidencia fuerte en favor de la idea de la seriedad de los estudios artísticos femeninos. En efecto, junto al valor de la obra de Lola Mora –una de las escasas artistas entre las consideradas en esta tesis que ha sido reconocida como artista de talento por la historiografía– hemos encontrado otras trayectorias dignas de destacarse y que constituyen auténticos puntos salientes en la historia del arte nacional. Estas artistas han tenido menor visibilidad pero son comparables en ambiciones y logros.

María Obligado, de sólida formación y de gran visibilidad durante la última década del siglo XIX y la primera del XX, ha dejado un corpus de obras de elevada calidad –aunque con desniveles–, que la ubica en un lugar singular entre las artistas cuya obra hemos recuperado. En tal sentido, las trayectorias de Sofía Posadas y Diana Cid García de Dampt podrían ser de una calidad comparable, aunque el escaso número de obras halladas, particularmente de la segunda, nos haya impedido constatarlo fehacientemente. Otras artistas, como Eugenia Belin Sarmiento, Julia Wernicke, Hortensia Berdier y Graham Allardice de Witt, constituyen casos documentados de artistas de valor, reconocidas por sus contemporáneos, pero poco recordadas. En las décadas de 1910 y 1920 también se hallan artistas de enorme interés, aunque hayan tenido escasa trascendencia: Ana Weiss de Rossi y Lía Correa Morales de Yrurtia constituyen casos de artistas cuya trayectoria debe ser situada junto a las de los artistas más importantes de su generación.

No todas las artistas de la generación del Ateneo demostraron condiciones y ambiciones comparables a las de este grupo. Frente a estas artistas comprometidas, existieron muchas otras que expusieron sus obras en un puñado de ocasiones para luego desaparecer. Aun las artistas con participación más esporádica contribuyeron a la consolidación de un campo artístico moderno a través de su deseo de participar en espacios de exposición.

La crítica artística del período comprendido entre 1890 y 1920, en términos generales, no actuó de modo disuasivo sino que en términos generales alentó las cada vez más frecuentes incursiones femeninas en el arte. Resulta relevante constatar que casi la totalidad de la crítica fue ejercida por hombres. Durante este período no parece haberse desarrollado un interés de las mujeres por escribir sobre arte y sumarse a los

debates en este sentido. La artista francesa Andrée Moch es la única que demostró constancia en este punto.

No conocemos las reflexiones de las artistas en torno a su práctica artística. Este hecho ha dificultado el acceso a muchos aspectos de su vida e impide hacer afirmaciones documentadas sobre sus ambiciones. Es de esperar que futuras investigaciones continúen el camino que hemos iniciado y descubran en archivos privados nuevas fuentes primarias.

Por otro lado, el separatismo no fue una opción para las artistas del largo siglo XIX. Las instituciones constituidas en el tardío siglo XIX se presentaron como relativamente incluyentes de las mujeres, al considerar que su práctica artística constituía también un índice del progreso. Las artistas de las generaciones examinadas en esta tesis se mantuvieron aisladas entre sí y no buscaron asociarse. La relativa apertura del incipiente campo artístico tornó innecesaria esta empresa. A partir de 1920 florecieron los salones de arte femenino, tal vez como respuesta a la creciente profesionalización de las mujeres y a su consiguiente necesidad de presentar de manera regular su obra al público.

No es posible sostener que las mujeres participaron limitadamente en la definición del campo artístico. La importancia otorgada a ciertas obras en los comentarios de sus contemporáneos da cuenta de un interés sostenido por la actividad artística de las mujeres. Debemos recordar que la generación de artistas activas entre fines del siglo XIX e inicios del XX no estaba ya activa a partir de la década de 1930, cuando comienzan a cobrar fuerza los relatos de la historia del arte argentino. Era fácil, por lo tanto, obviarlas. Las generaciones posteriores de historiadores del arte heredaron una visión empobrecida del arte de las mujeres.

Es difícil defender la idea de que la práctica artística de las mujeres haya sido escasa o meramente un “adorno” durante el largo siglo XIX, alcanzando una profesionalización sólo luego del primer cuarto del siglo XX. El camino de las artistas en Buenos Aires sugiere más un movimiento espiralado que una línea recta hacia la “liberación” o “profesionalización”. Las hemos visto participando en actividades culturales diversas, dibujando, exponiendo. Ocuparon algo más que los márgenes del campo artístico y contribuyeron económicamente a la expansión y consolidación del mismo.

Los oficios creativos femeninos fueron asunto de reflexión en la Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX. Los movimientos de mujeres no se mantuvieron

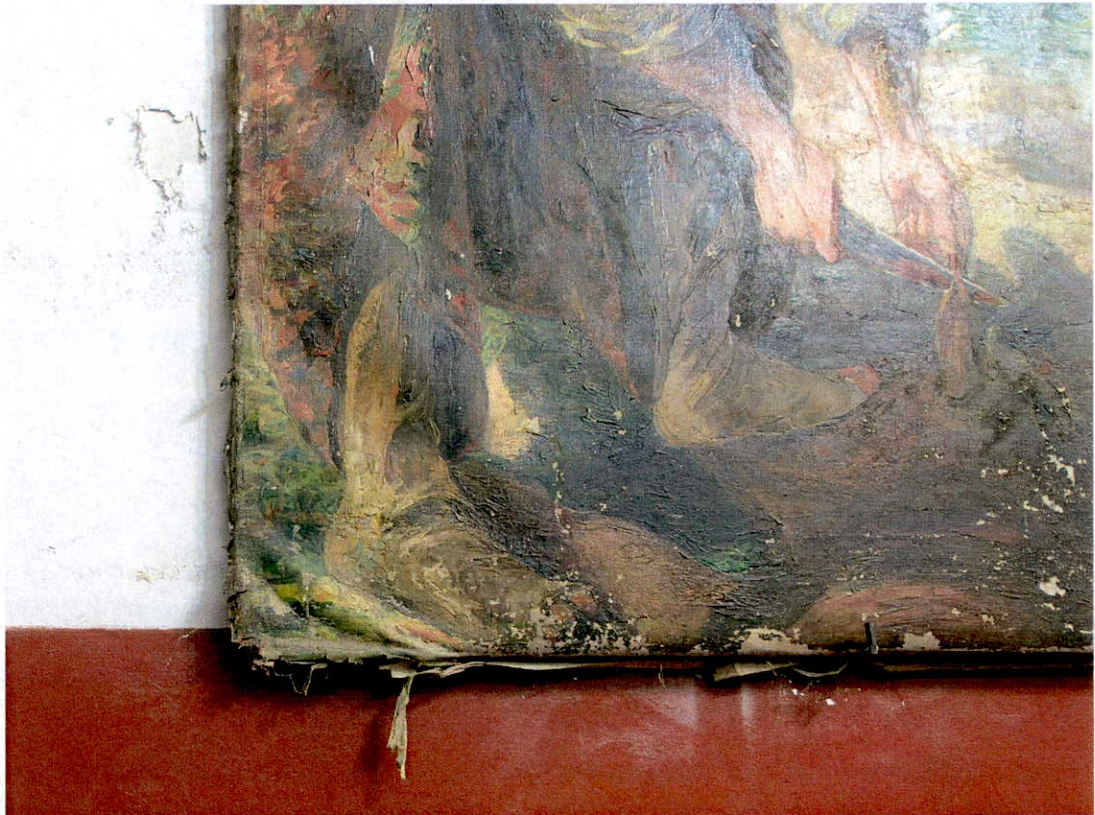
al margen de estos debates, ya fuera mediante la promoción de la obrera artista o su interés en artistas, tanto argentinas como extranjeras. Las prácticas y representaciones emanadas de los movimientos de mujeres de entresiglos contribuyeron a la generalización de los estudios artísticos para las mujeres, que se incorporaron masivamente a la Academia Nacional de Bellas Artes y también alimentaron el alumnado de una multiplicidad de escuelas de artes, tanto oficiales como privadas. Por otro lado, este asociacionismo de mujeres encontraría una continuidad en los salones de arte femenino, desarrollados a partir de la década de 1920.

Las artistas que hemos considerado en esta tesis han sido subvaloradas o tienen una inserción compleja en la historiografía artística. Esperamos haber demostrado que un grupo de ellas trabajó intensamente en su formación y que alcanzó a realizar producciones de valor. Finalmente, esta tesis ha intentado cuestionar un supuesto de ciertas tendencias dentro de la historia feminista del arte. Lejos de postular una especificidad de la creación artística de las mujeres, hemos visto su diversidad, lo que nos permite pensar que el género es un factor que interviene más en “la circulación y recepción de sentido” que en su producción.<sup>1</sup> El discurso de la historia del arte en Argentina ha soslayado de modo sistemático la intervención femenina, relegándola a un lugar marginal, a pesar de la riqueza desplegada.

Esperamos haber contribuido a recuperar no sólo el conocimiento de las vidas de un grupo de mujeres artistas, sino sus ambiciones y sueños, durante largo tiempo frustrados y finalmente olvidados. Mediante este trabajo, estos anhelos se volvieron nueva y dolorosamente reales.

---

<sup>1</sup> Rita Felski, *The Gender of Modernity*. Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 33.



1

María Obligado de Soto y Calvo, *La hierra* ("Hierra" argentina. *Manière de marquer les troupeaux en République Argentine*), 1909, óleo sobre tela, 443 x 321 cm, Museo Histórico Provincial "Julio Marc" (detalle). Número de inventario: 865.



1

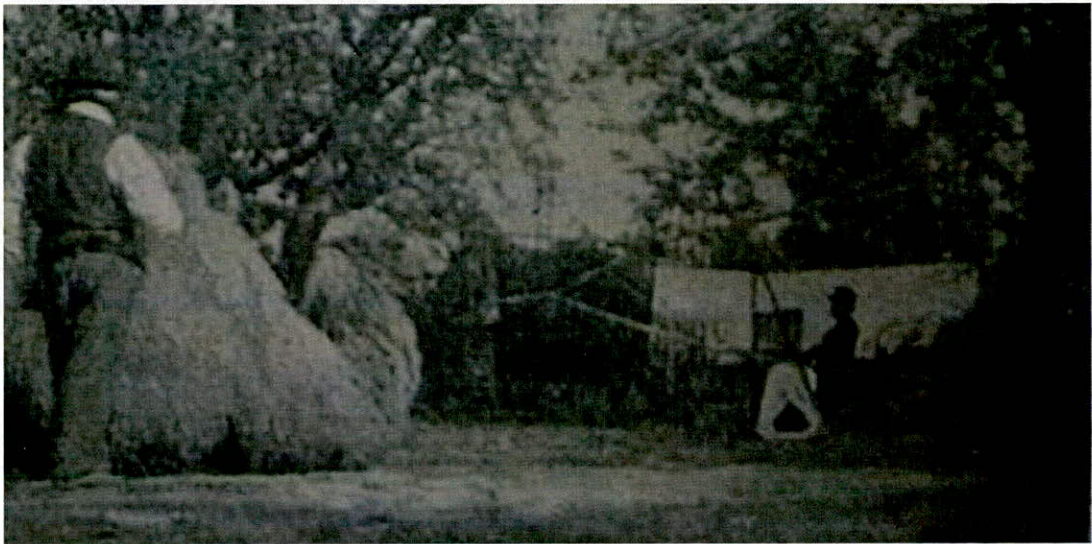
Eduardo Schiaffino, "Muchacha calchaquí decorando una urna". Tomado de Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en Argentina*. Buenos Aires, Edición del autor, 1933, p. 51.





2

María Obligado de Soto y Calvo, *Venecia gris*, 1927, óleo sobre tabla, 14 x 20 cm (aproximadamente), colección particular, Buenos Aires.



3

“El concurso de pensionados”, *Caras y Caretas*, año II, núm. 60, 25 de noviembre de 1899, s. p.



4

Anatole Saderman, *Retrato de Raquel Forner*, fotografía. Foto: Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Sobre Raquel Forner, fotografía 48.



5

Lola Mora, *Fuente de las nereidas*, 1900-1903, mármol de Carrara y travertino, Costanera Sur, Buenos Aires. Foto: Departamento de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación.



6

“Lola Mora en el Congreso”, *Caras y Caretas*, año 9, núm. 421, 27 de octubre de 1906, s. p.



7

*Maquette del Monumento a la Reina Victoria.*  
Tomado de "Lola Mora", *El Gladiador*, año II,  
núm. 67, 13 de marzo de 1903, s. p.

8

James White, *Queen Victoria Memorial*, 1907,  
mármol y granito, Queen Victoria Gardens,  
Melbourne, Australia.



N. 236 - XIV<sup>e</sup> ANNÉE

Juillet 1903 (2<sup>ème</sup> Quinzaine)

PRIX DU NUMÉRO: \$ 1,00  
Numéros Anciens \$ 1,25

# REVUE ILLUSTRÉE DU RIO DE LA PLATA

ORGANE DES INTERETS SUD-AMERICAINS - INDUSTRIE, COMMERCE, AGRICULTURE, ELEVAGE

31 - MENSUELLE

Esta revista es la única que tiene en Europa una circulación importante

14 ANNÉES D'EXISTENCE



LA FUENTE DE LOLA MORA

OFICINAS: RECONQUISTA 333 - BUENOS AIRES

9

Portada de *Revue Illustrée du Rio de la Plata*, año XIV, núm. 236, julio de 1903.



10

Postal con reproducción de la *Fuente de las nereidas*, circa 1909, Archivo Pablo Mariano Solá.

11

Postal con reproducción de la *Fuente de las nereidas*, circa 1903, Archivo Beba De Ridder



12

“La exposición artísticoculinaria. Su inauguración”, *La Nación*, 24 de julio de 1904, p. 5.





13

Andrée Moch, *Autorretrato*, ubicación actual desconocida. Tomado de "Salón Witcomb. Exposición Andrea Moch", *Caras y Caretas*, año XI, núm. 532, 12 de diciembre de 1908, s. p.



14

Andrée Moch en su estudio, 1919. Al fondo, *Entrada al bosque de Palermo* (1917). Foto: Departamento de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación. Publicada en *Caras y Caretas*, año XXII, núm. 1089, 16 de agosto de 1919, s. p.



15

“La Sta. Moch en pose para Myriam”. Tomado de Gustavo Chávez, “En el estudio de la señorita Andree Moch”, *Myriam*, año II, núm. 4, junio de 1917, p. 12.

16

Retrato de Andrée Moch. Tomado de Andrée Moch, *Andanzas de una artista*, Buenos Aires, Aniceto López, 1939, s. p.





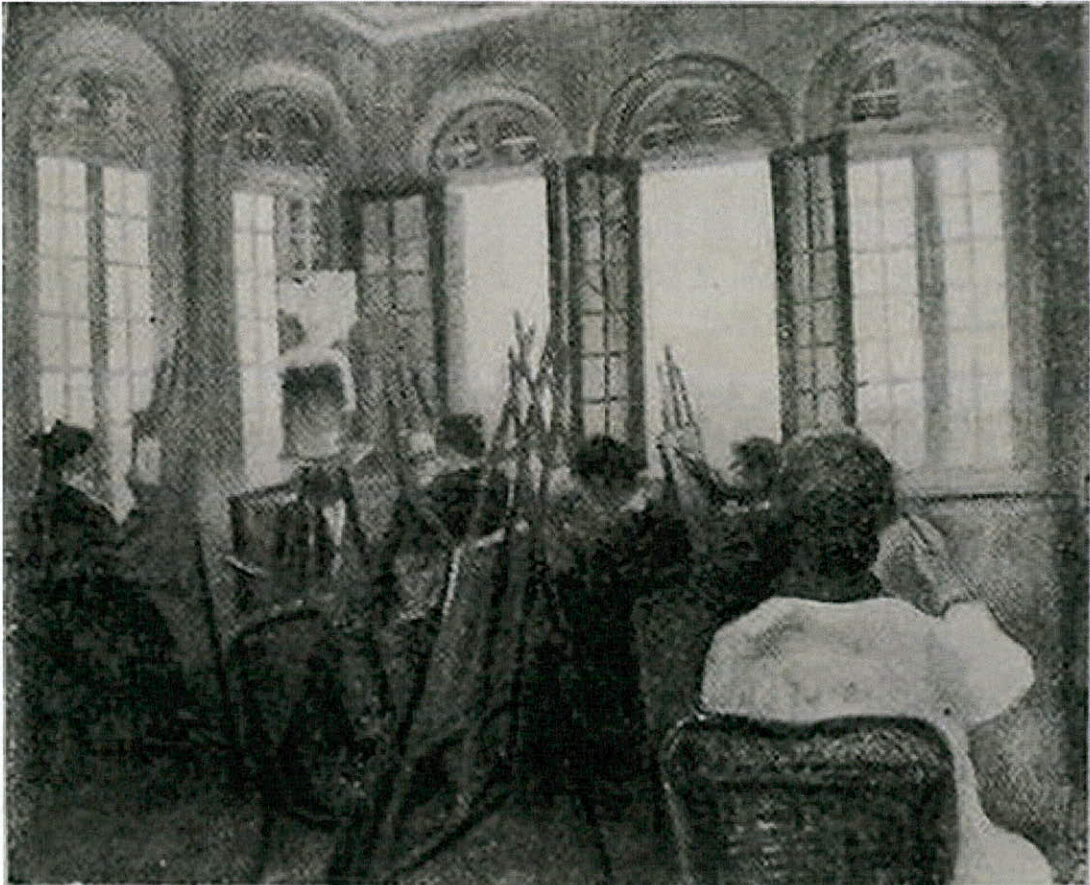
17

“Andrea Moch, pintando en Vicente Lopez, el histórico ombú que se le supone 5 siglos de existencia, una de las obras que exhibirá en Nueva York”. Tomado de “Andrea Moch”, *La Baskonia*, año XXX, núm. 1054, 10 de enero de 1923, p. 153.



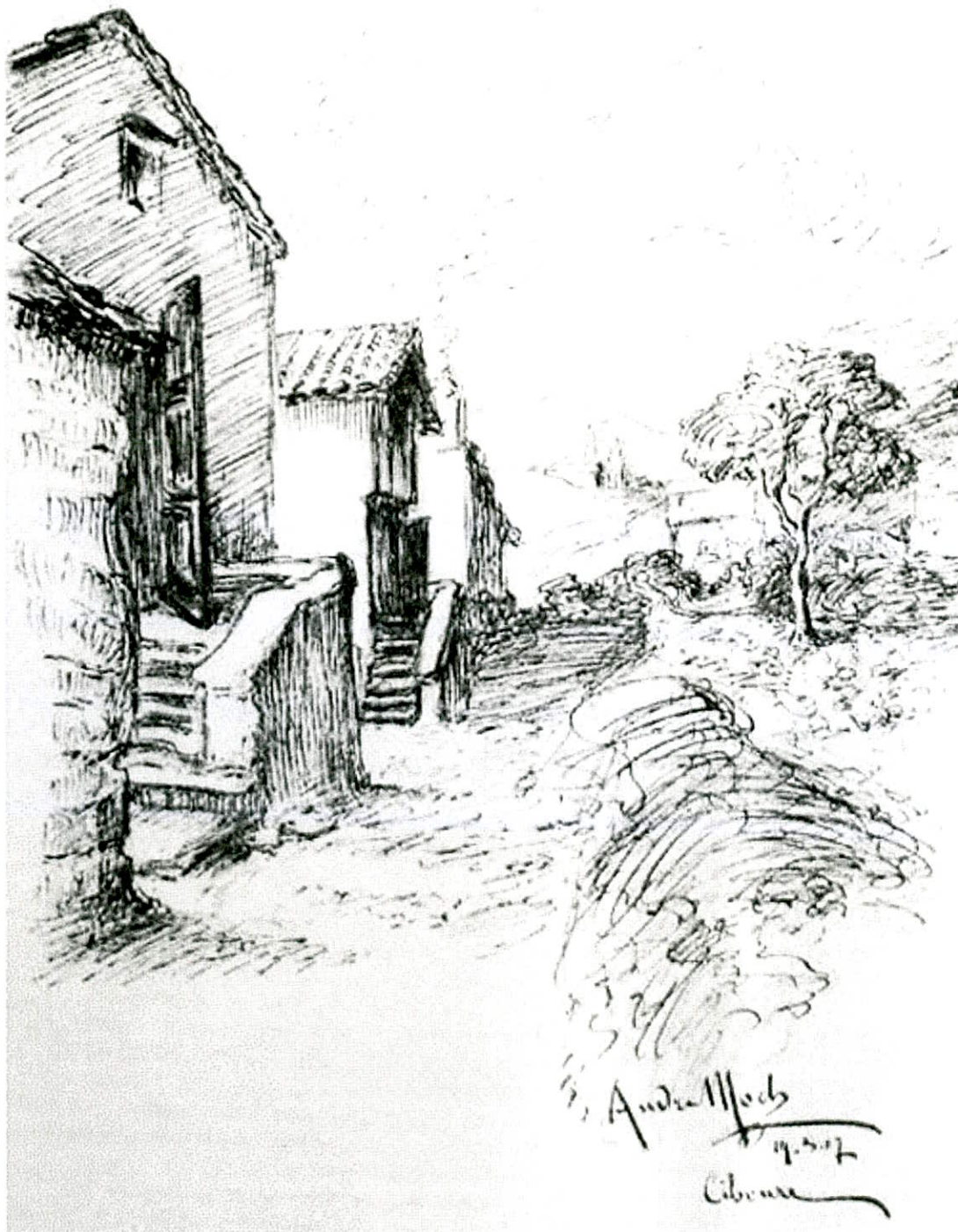
18

Andrée Moch, *El alarde de Fuenterrabia*, 1906, ubicación actual desconocida. Tomado de “*El alarde de Fuenterrabia*”, *La Baskonia*, año XVI, núm. 561, 30 de abril de 1909, s. p.



19

“Bellas artes. Academia de Andrea Moch”, *La Baskonia*, año XXIV, núm. 830, 20 de octubre de 1916, p. 20.



20

Andrée Moch, *Baserri eta mendiak*, 1907, ubicación actual desconocida. Tomado de Andrée Moch, "Baserri eta mendiak", *La Baskonia*, año XVI, núm. 574, 10 de septiembre de 1909, p. 535.



1  
Procesa Sarmiento,  
*Retrato de Raymond  
Monvoisin, circa 1843-  
1848, ubicación actual  
desconocida. Tomado de  
Albino Diéguez Videla,  
“El álbum de Procesa  
Sarmiento”, La Prensa,  
30 de diciembre de 1979,  
s. p.*



2  
Procesa Sarmiento,  
*Autorretrato, circa  
1843-1848, ubicación  
actual desconocida.  
Tomado de Albino  
Diéguez Videla, “El  
álbum de Procesa  
Sarmiento”, La Prensa,  
30 de diciembre de 1979,  
s. p.*





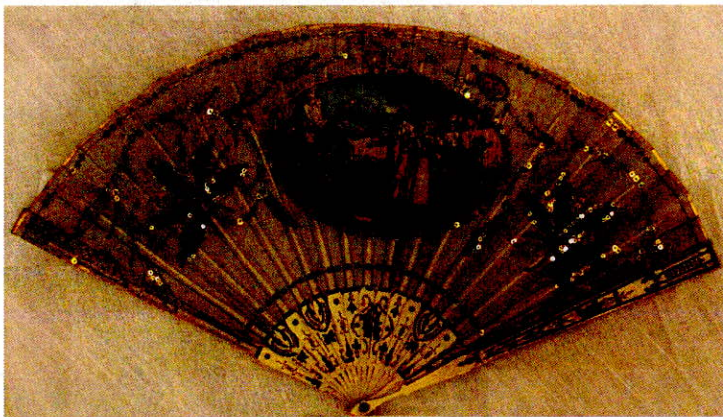
3

Procesa Sarmiento, *Retrato de Mercedes Necochea*, circa 1843-1848, ubicación actual desconocida. Tomado de Albino Diéguez Videla, "El álbum de Procesa Sarmiento", *La Prensa*, 30 de diciembre de 1979, s. p.



4

Dolores Prats de Huisi, Margarita Corvalán, Mercedes Álvarez de Segura, Laureana Ferrari de Olazábal y Remedios de Escalada, *Bandera del Ejército de los Andes*, 1816-1817, bordado de seda sobre sarga, Memorial de la Bandera de los Andes, Mendoza. Tomado de Hilario Velasco Quiroga, *La bandera de los Andes*. Mendoza, Talleres Gráficos D'Accurzio. 1943, s. p.



5

Abanico de Laureana Ferrari de Olazábal, seda pintada y hueso, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires. Número de inventario: 1233.



6

María Antonia Oyuela Negrón de Beazley, *A la grande obra del Restaurador de las Leyes*, circa 1840, seda bordada y pintada, Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco", Buenos Aires.



7

Carlos E. Pellegrini, *Doña Mercedes Anchorena de Aguirre*, temple sobre papel, 22 x 16 cm, ubicación actual desconocida (antiguamente en la colección de Manuel G. Balcarse). Tomado de Alejo B. González Garaño, Elena Sansisena de Elizalde y Carlos Ibarguren, *C. H. Pellegrini. Su obra, su vida, su tiempo*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1946.



8

Álbum de Manuela Paz, *circa* 1848-1852, Complejo Museográfico "Enrique Udaondo", Luján. Número de inventario: 54.



9

Luisa Sánchez de Arteaga, *Autorretrato*, circa 1850, acuarela y lápiz sobre papel, aproximadamente 30 x 25 cm, colección Sara Shaw de Critto, Buenos Aires.



10

Johann Moritz Rugendas, *Retrato de Luisa Sánchez*, 1845, ubicación actual desconocida. Tomado de Vicente Gesualdo, *Enciclopedia del arte en América*, tomo III. Buenos Aires, Omeba, 1969, s. p.



11

Justa Foguet de Sánchez (atribuido), *Autorretrato*, circa 1850, lápiz sobre papel, aproximadamente 30 x 25 cm, colección Sara Shaw de Critto, Buenos Aires.





12

Andrienne Macaire, *Retrato de mujer*, circa 1828, acuarela y gouache sobre marfil, 6,8 cm ø, Musée d'art e d'histoire, Genève. Número de inventario: AD 0022.

13

Andrienne Macaire, *Retrato de César Hipólito Bacle*, 5,4 x 4,7 cm, acuarela y gouache sobre marfil, circa 1828-1838, colección particular.





14

Antonia Brunet, *Retrato de María Eugenia Escalada de Demaría*, circa 1830, miniatura sobre marfil, 4,5 x 5,3 cm, Museo Histórico Provincial "Julio Marc", Rosario. Número de inventario: 300.

15

Antonia Brunet de Annat, *Retrato de joven*, 1827, ubicación actual desconocida (antiguamente en la colección Adolfo Luis Ribera). Tomado de Rodolfo Trostiné, "La miniatura en Buenos Aires. Notas para su historia", *Estudios*, tomo 77, núm. 419, 1947, s. p.



16

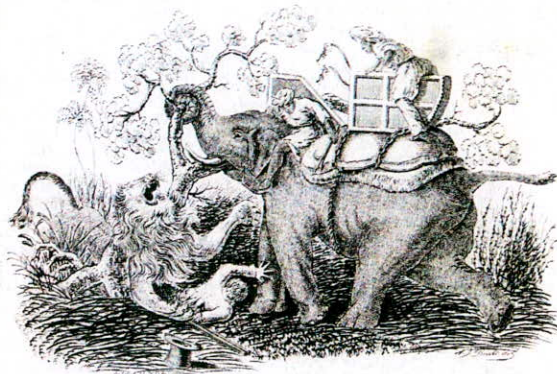
Antonia Brunet de Annat, *Retrato del Cnel. José María Vilela*, 1830, miniatura sobre marfil, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires. Número de inventario: 2893.





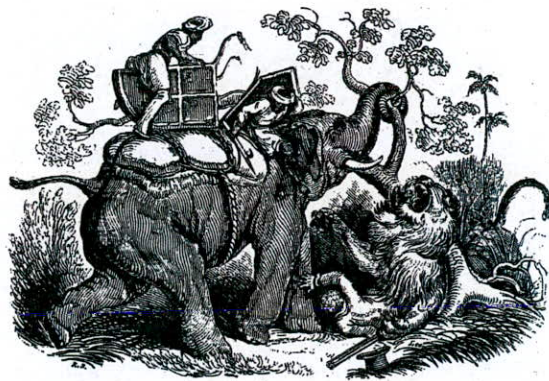
17

César-Hippolyte Bacle, *Relation du naufrage de la polacre sarde Vigilante*, Buenos Aires, 1833  
(Bibliothèque Nationale de France, Paris).



18

Andrienne Macaire,  
*Caza de fieras en Oriente*, litografía.  
Tomado de *El Museo Americano*, año I, núm.  
3, Buenos Aires, 1835, p.  
25.



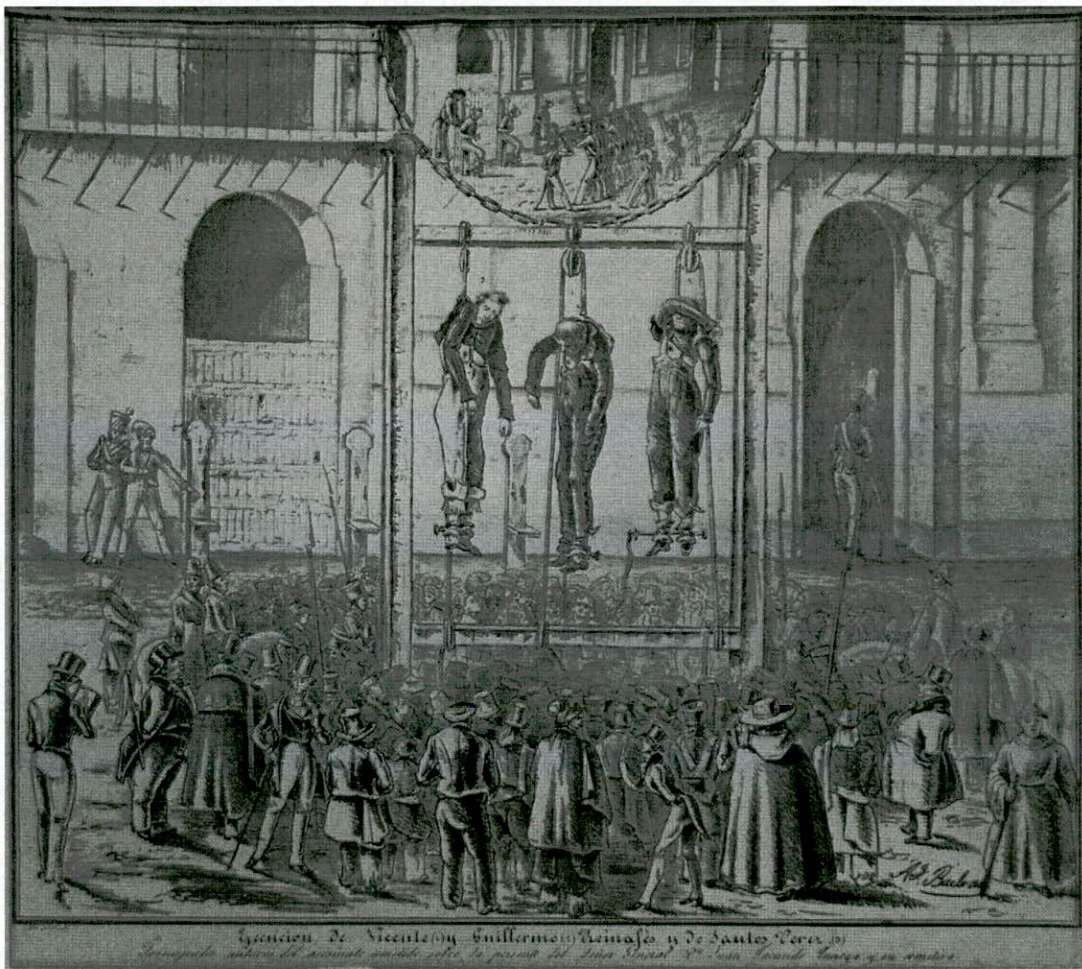
19

*Chasse au lion*, *Le Magasin Pittoresque*,  
año I, núm. 34, Paris,  
1833, p. 256.



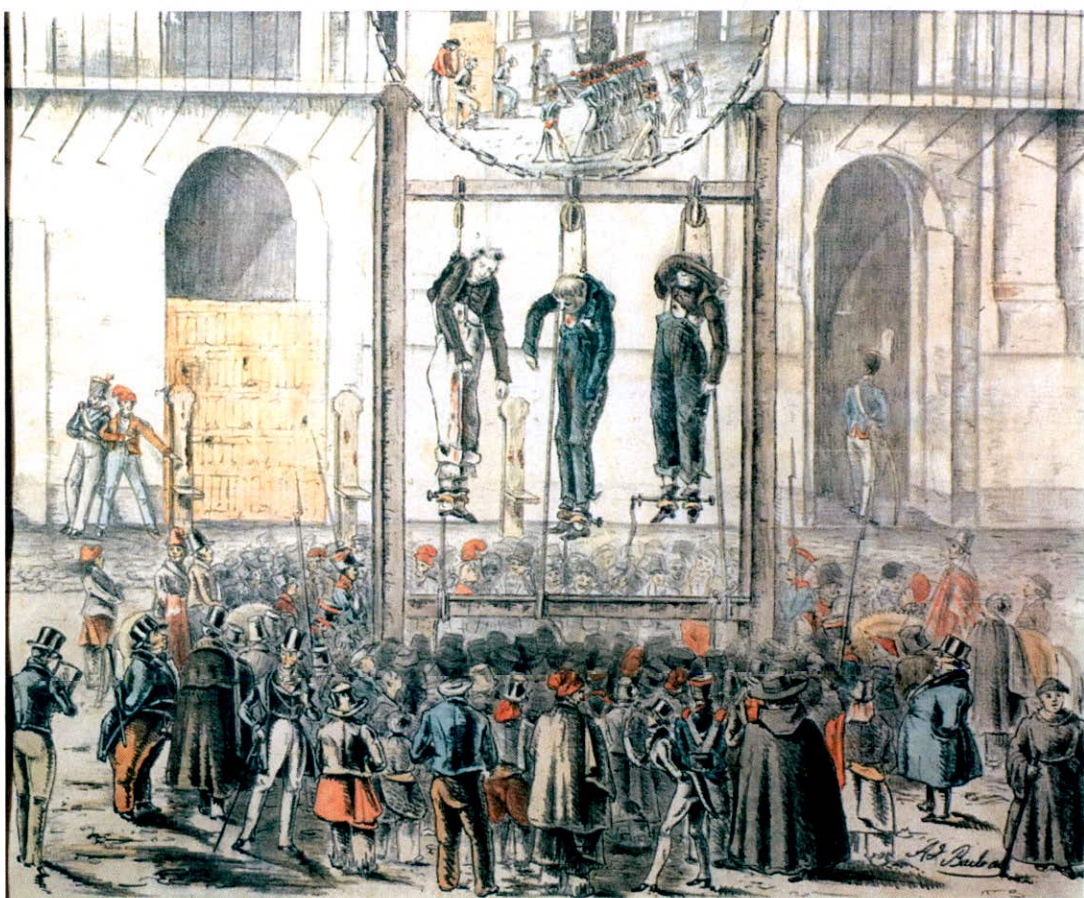
20

Frontispicio de *Pen and pencil sketches, being the journal of a tour in India by Captain Mundy, late Aide-de-camp to Lord Combermere*. John Murray, London, 1832, s. p.



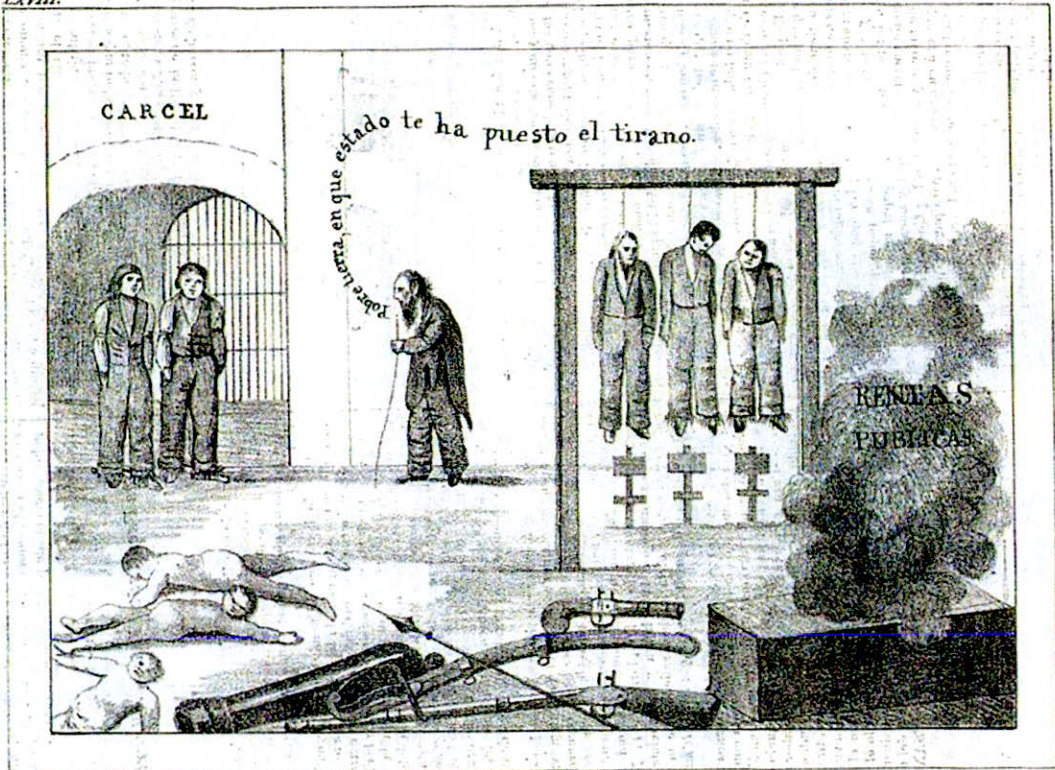
21

Andrienne Macaire, *Ejecución de Vicente y Guillermo Reynafé y de Santos Pérez*, 1837, litografía, 46 x 41 cm, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires. Número de inventario: 2177.



22

Andrienne Macaire, *Ejecución de Vicente y Guillermo Reynafé y de Santos Pérez*, 1837, litografía coloreada, 46 x 41 cm, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires. Número de inventario: 2832.



*Las facultades extraordinarias*



24

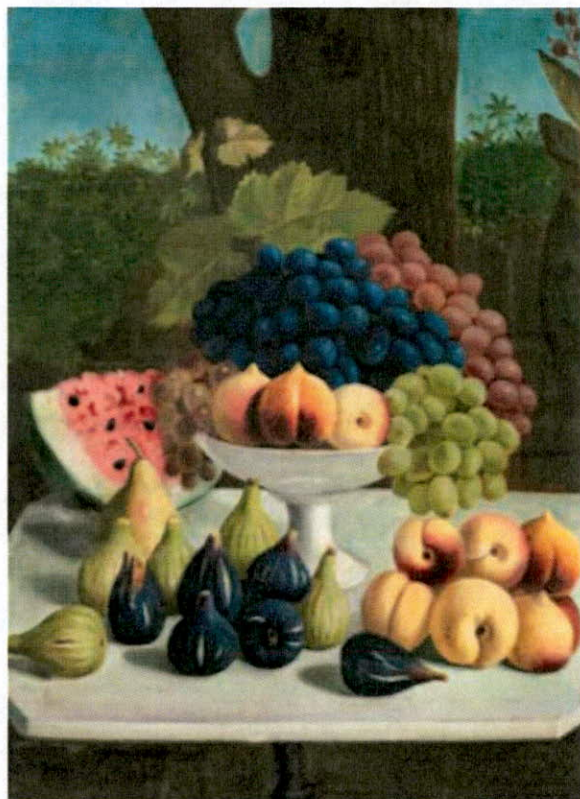
Procesa Sarmiento de Lenoir, *Retrato de María de los Ángeles Cano de Borrego*, circa 1857, óleo sobre tela, 86 x 71 cm, Museo Histórico Provincial "Agustín Gnecco".





25

Procesa Sarmiento, Sin título, 1898, collage con pastos naturales, cartón y recortes de imágenes impresas, 82,3 x 66,5 cm, Museo Casa Natal de Sarmiento, San Juan. Número de inventario: CNS 0004



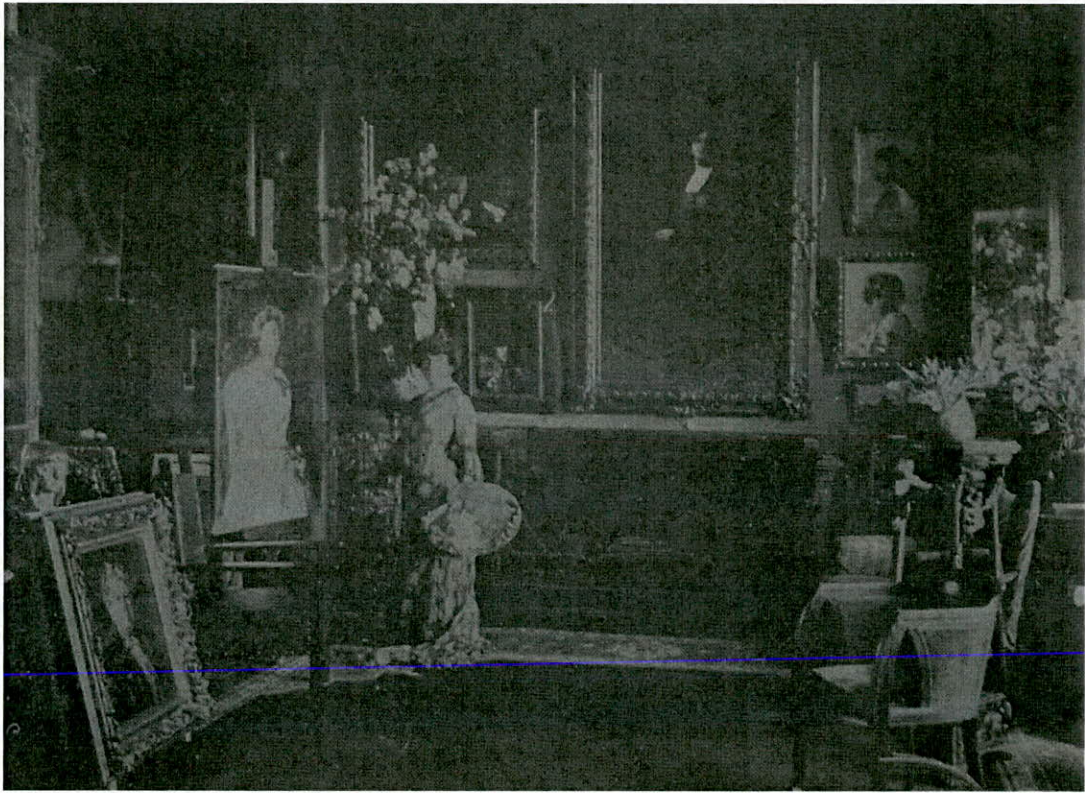
26

Josefa Díaz y Clucellas,  
*Frutas y verduras*, óleo  
sobre tela, 70 x 50 cm,  
Museo Provincial de  
Bellas Artes “Rosa  
Galisteo de Rodríguez”,  
Santa Fe. Tomado de  
Guillermo Fantoni,  
*Instantáneas sobre el  
arte de la ciudad de  
Santa Fe. Una antología  
desde el siglo XIX hasta  
el presente*. Imago  
Espacio de Arte,  
Rosario, 2007, p. 29



27

Procesa Sarmiento de  
Lenoir, copia de *Ali  
Pacha et Vasiliki* de  
Monvoisin. Archivo José  
León Pagano, Museo de  
Arte Moderno de Buenos  
Aires, Sobre Cuyo,  
fotografía 13.



1

“La artista en su taller”. Tomado de “Ana de Carrié. Sus nuevas obras pictóricas”, *El Gladiador*, año II, núm. 16, enero de 1903, s. p.



2

“La señorita Anita Limendoux en su estudio”. Tomado de “Una nueva pintora argentina”, *Revista Ilustrada del Río de La Plata*, año XVI, núm. 271, 15 de enero de 1905, p. 2011.



3

“Josefa Aguirre de Vassilicós”. Tomado de “Damas ilustres de la capital”, *La Mujer*, año III, núm. 32, 5 de septiembre de 1901, s. p.

4

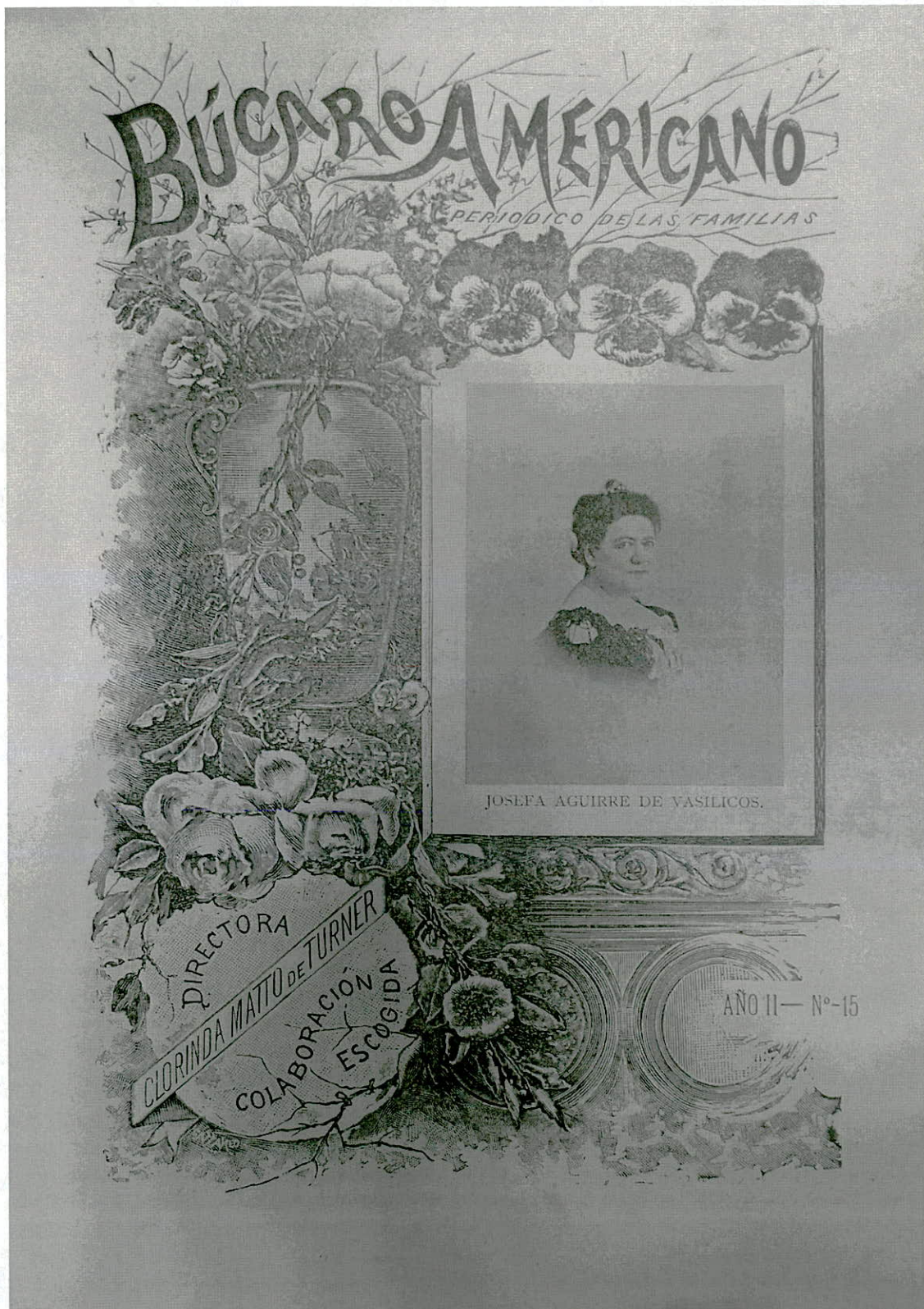
“La República Argentina á Colón. Proyecto de la Sra. Aguirre de Vassilicós”, *Homenaje á Colón*, número único, 12 de octubre de 1892, s. p.





5

Josefa Aguirre de Vassilicós, *El genio de Colón señalando su ruta en el océano*, 1890 (fundido en fecha no determinada), bronce, Plaza Pueyrredón, Buenos Aires.



6

Portada de *Búcaro Americano*, año II, núm. 15, 15 de agosto de 1897.



7

Crescencia Obligado de Martinto, Paisaje, acuarela, 11 x 16 cm, colección particular, Buenos Aires.





8

Elina González Acha, *Retrato de Lucía*, circa 1900, óleo sobre tela, 42 cm x 35,5 cm, colección particular, Rosario.



9

“Excursión artística hecha á la Isla Maciel, por las alumnas de la academia de Bellas artes, que dirigen los profesores Sres. Limarzi y Bouchet”, *La Mujer*, año IV, núm. 51, 15 de enero de 1903, s. p.



10

Eugenia Belin Sarmiento, *Amapolas rojas*, óleo sobre tela, 99 x 60 cm, Museo Histórico Sarmiento, Buenos Aires. Número de inventario: 1077.

11

Eugenia Belin Sarmiento, *Amapolas rojas* (detalle), óleo sobre tela, 99 x 60 cm, Museo Histórico Sarmiento, Buenos Aires. Número de inventario: 1077.





12

Hortensia Berdier, *De paseo*, 1894, óleo sobre tela, 90 x 55 cm, colección particular, Buenos Aires.



13

Hortensia Berdier, *Canal de San Fernando*, 1888, óleo sobre tela, 43 x 72 cm, colección particular, Buenos Aires.



14

Reinaldo Giudici, *Bosque del Talar de Pacheco*, 1894, óleo sobre tela, colección particular, Buenos Aires.



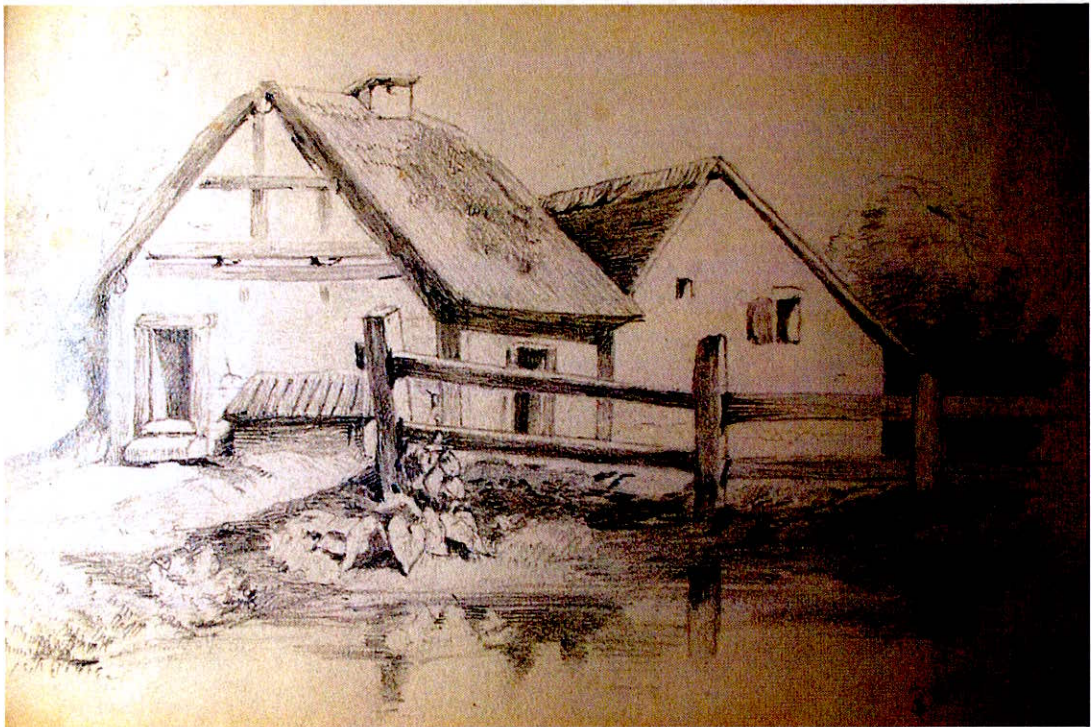
15

Hortensia Berdier, Sin título, *circa* 1889, óleo sobre tabla, 13,8 x 32 cm, colección particular, Buenos Aires.



16

Hortensia Berdier, Sin título, *circa* 1889, acuarela sobre papel, colección particular, Buenos Aires.



17

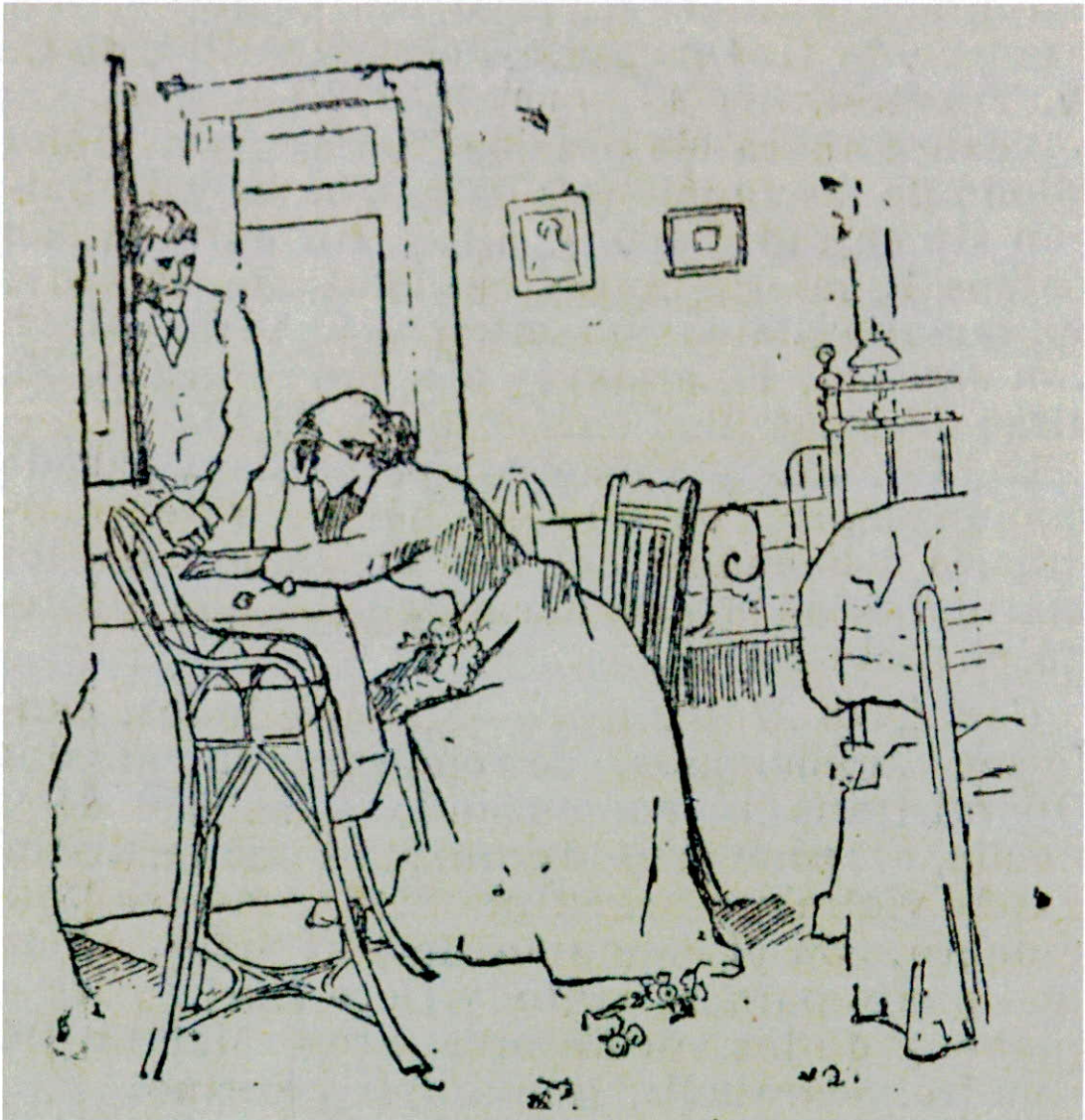
Corina Berdier, Sin título, 1878, lápiz sobre papel, colección particular, Buenos Aires.





18

Hortensia Berdier, Sin título (Excursión a Laguna de los Padres), 1889, lápiz sobre papel, colección particular, Buenos Aires.



19

Graham Allardice de Witt, *Un luto*. Tomado de "Salón de 1895", *La Nación*, 20 de octubre de 1895, p. 6.



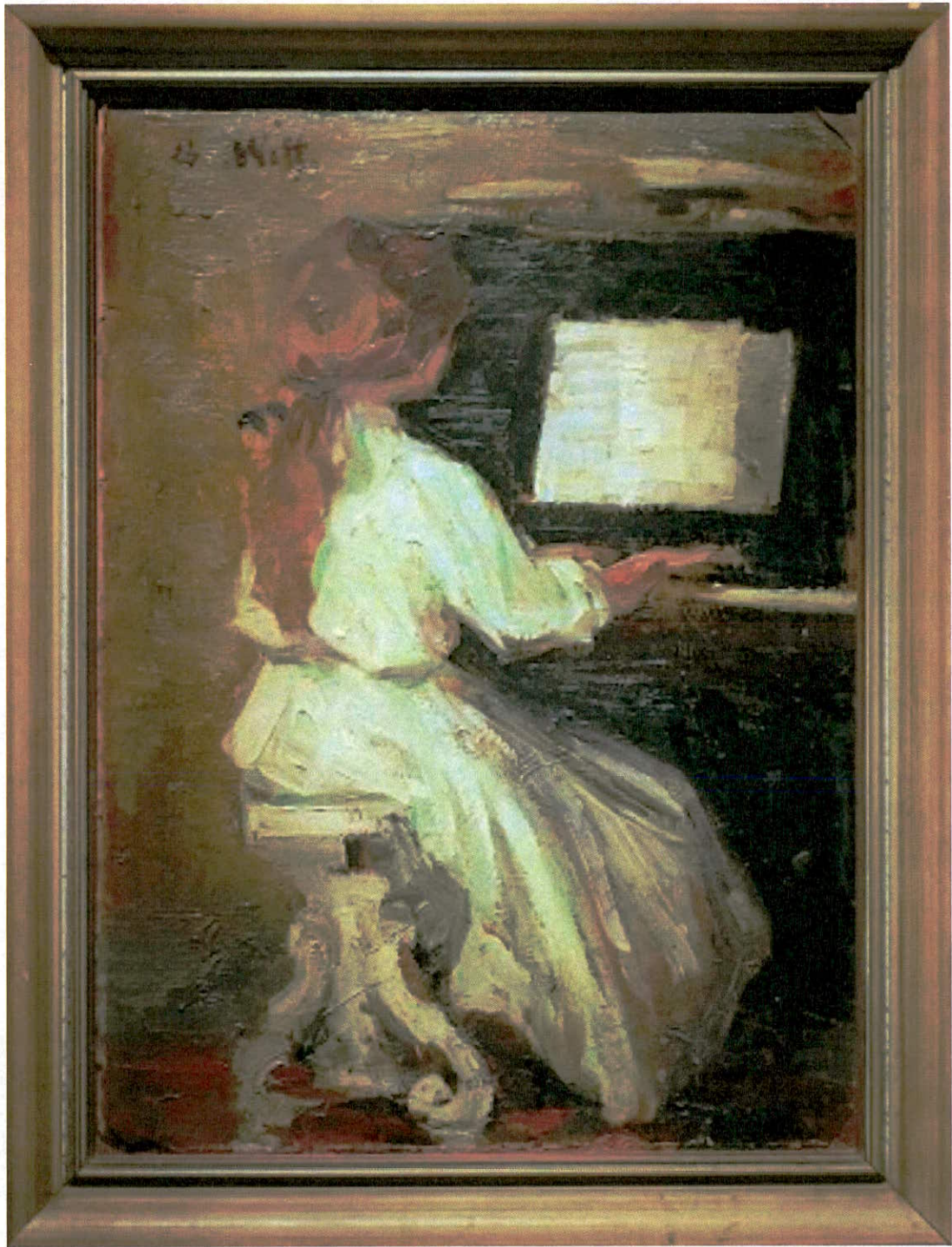
20

Graham Allardice de Witt, *Una carta*, 1895, óleo sobre tela, 120 x 80 cm, colección particular, Provincia de Buenos Aires.



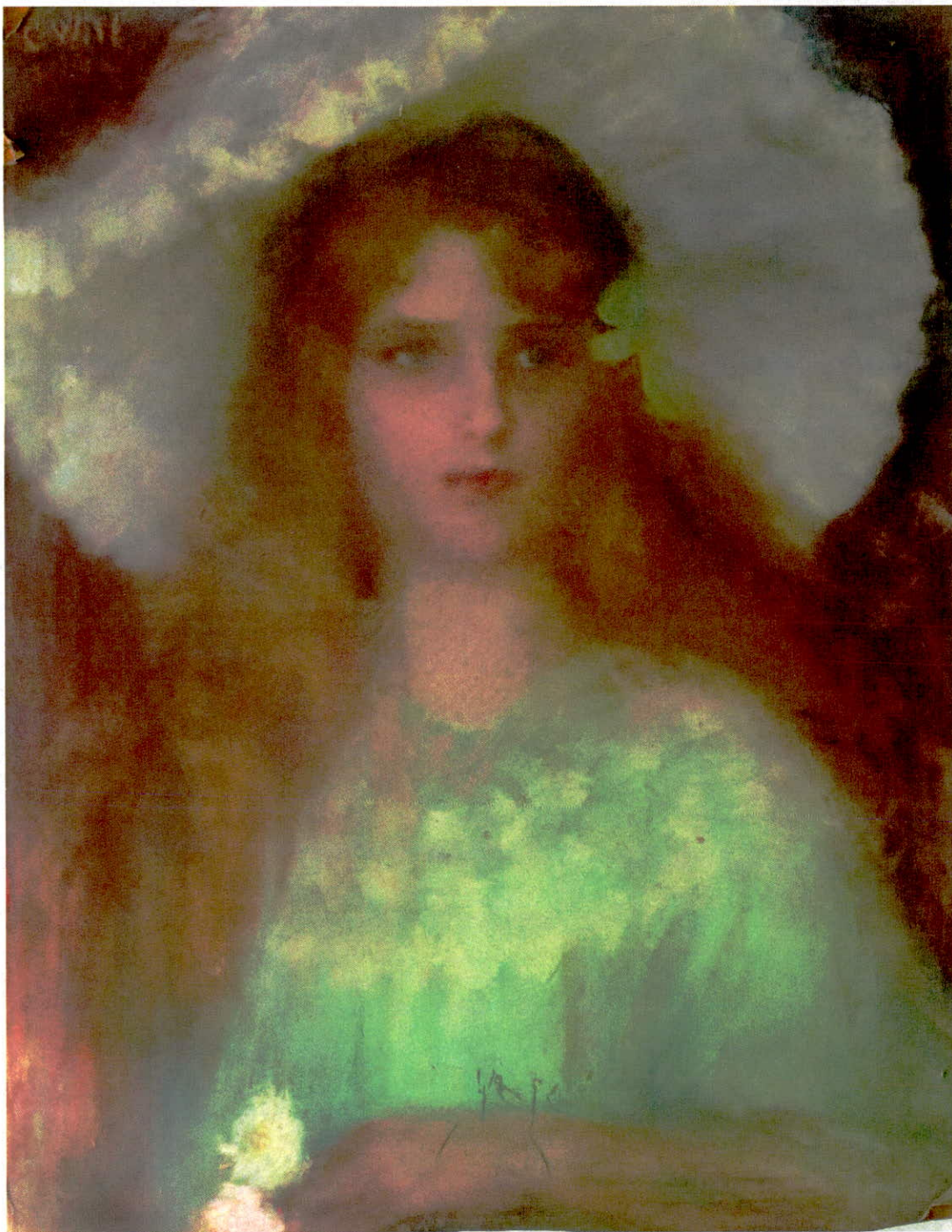
21

Graham Allardice de Witt, *Retrato de Margarita*, 1898, óleo sobre tela, 30 x 40 cm, colección particular, Provincia de Buenos Aires.



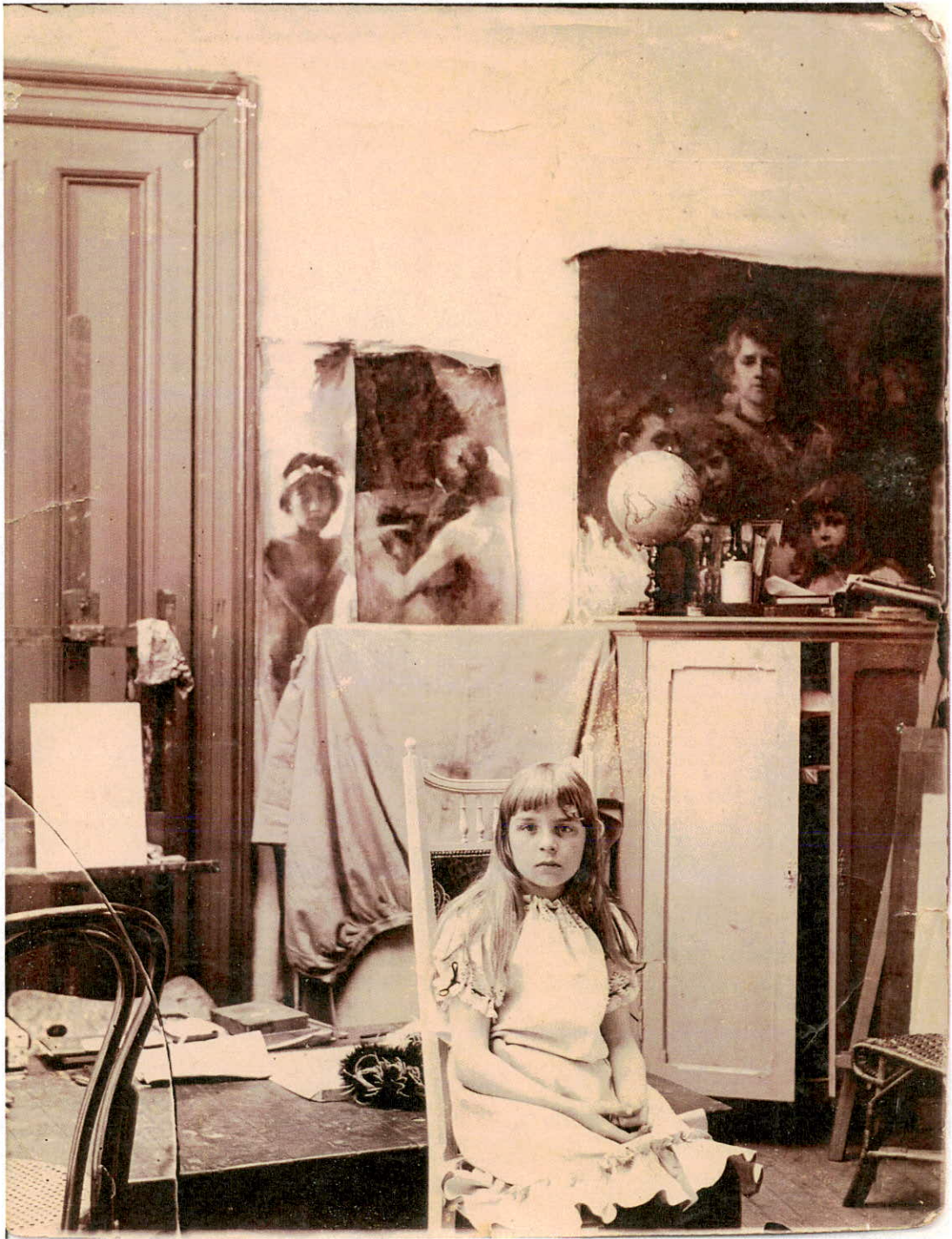
22

Graham Allardice de Witt, Sin título, óleo sobre tela, colección particular, Provincia de Buenos Aires.



23

Graham Allardice de Witt, *Cabeza de niña*, pastel sobre papel, 65,5 x 50 cm, colección particular, Provincia de Buenos Aires.



24

Margarita Witt en el estudio de su madre, *circa* 1900, fotografía, colección particular, Provincia de Buenos Aires.



25

María Obligado de Soto y Calvo, *Retrato de Francisco Soto y Calvo*, ubicación actual desconocida. Foto: Departamento de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación.



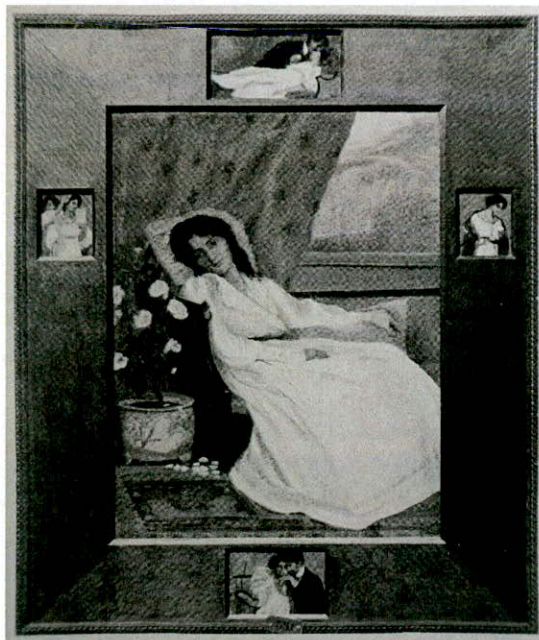


26

Retrato de Diana Cid García de Dampt. Tomado de Jorge Dupuy, "Una pintora argentina en el Salón de Primavera, de París", *Elegancias*, año I, núm. 1, París, 1 de mayo de 1911, p. 7.

27

Diana Cid García de Dampt, *La dama de las camelias*, ubicación actual desconocida. Tomado de Jorge Dupuy, "Una pintora argentina en el Salón de Primavera, de París", *Elegancias*, año I, núm. 1, París, 1 de mayo de 1911, p. 6.





28

Retrato de Sofía Posadas. Tomado de "Sofía Posadas", *Miniaturas*, año I, num. 6, 26 de abril de 1899, p. 77.



29

Fotografía de un desnudo de Sofia Posadas, Complejo Museográfico Provincial "Enrique Udaondo", Luján.



30

Postal con vista del estudio de Sofía Posadas, Complejo Museográfico Provincial "Enrique Udaondo", Luján.



31

Anónimo, *Retrato de San Martín*, 1827, óleo sobre tela, 73 x 65 cm, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.



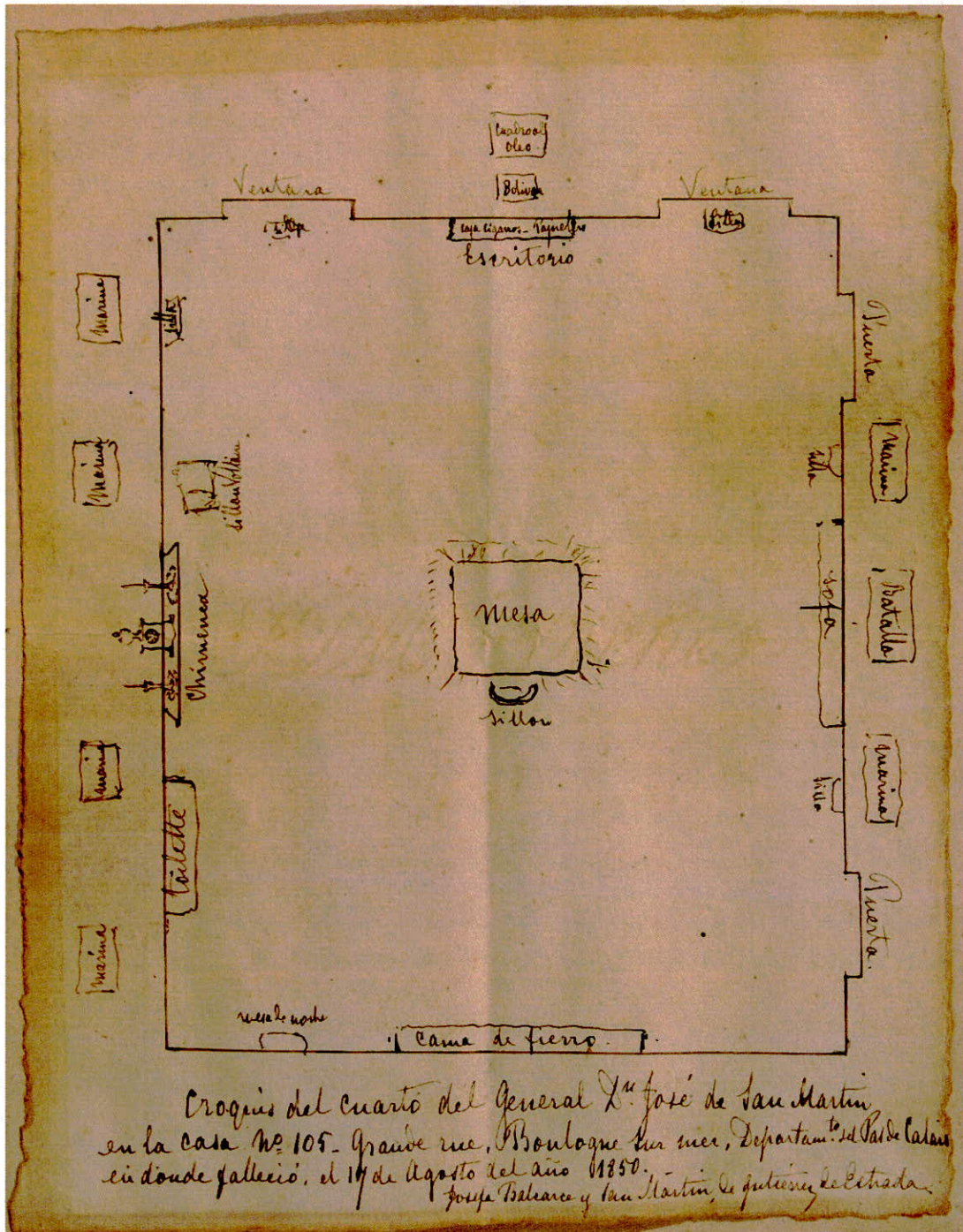
32

“Dormitorio de San Martín”. Tomado de Ernesto Quesada, *Las reliquias de San Martín. Estudio de las colecciones del “Museo Histórico Nacional”*. Buenos Aires, Imprenta de la Revista Nacional, 1900, s. p.



33

Mercedes San Martín de Balcarce, *Retrato del General José de San Martín*, 1856, óleo sobre tela, 99 x 81 cm, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires. Número de inventario: 1166.



34

Josefa Balcarce y San Martín de Gutiérrez de Estrada, Croquis del cuarto del General Dn. José de San Martín, circa 1899, tinta sobre papel, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires. Número de inventario: 1309.





35

Sofía Posadas, *El último sueño del General San Martín*, 1900, óleo sobre tela, 79 x 100 cm, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires. Número de inventario: 1165.



36

Sofía Posadas, Estudio para *El último sueño del General San Martín*, 1899-1900, acuarela y lápiz sobre papel, 23 x 17 cm, Complejo Museográfico Provincial "Enrique Udaondo", Luján. Número de inventario: 6780.

37

Sofía Posadas, Estudio para *El último sueño del General San Martín*, 1899-1900, acuarela y lápiz sobre papel, 22 x 19 cm, Complejo Museográfico Provincial "Enrique Udaondo", Luján. Número de inventario: 6784.





38

Sofia Posadas, *Soldado federal*, acuarela sobre papel, 34 x 39,7 cm (con marco), Complejo Museográfico Provincial “Enrique Udaondo”, Luján. Número de inventario: 1403.



39

Sofia Posadas, *Rancho de la Calle Larga de la Recoleta*, acuarela sobre papel, 32 x 51, 7 cm (con marco), Complejo Museográfico Provincial “Enrique Udaondo”, Luján. Número de inventario: 1612.



40

Eugenia Belin Sarmiento, Estudio a partir del yeso, 1880, lápiz sobre papel, Museo Histórico Sarmiento, Buenos Aires. Inventario 1191.

41

Eugenia Belin Sarmiento, Estudio de desnudo, 1919, lápiz sobre papel, Museo Histórico Sarmiento, Buenos Aires. Inventario 1227.





42

Eugenia Belin Sarmiento, *Retrato de Amelia Sánchez*, 1899, óleo sobre tela, 57 x 37,5 cm, colección particular, Buenos Aires.



43

Eugenia Belin Sarmiento en su taller, fotografía, Museo Histórico Sarmiento, Buenos Aires.



44

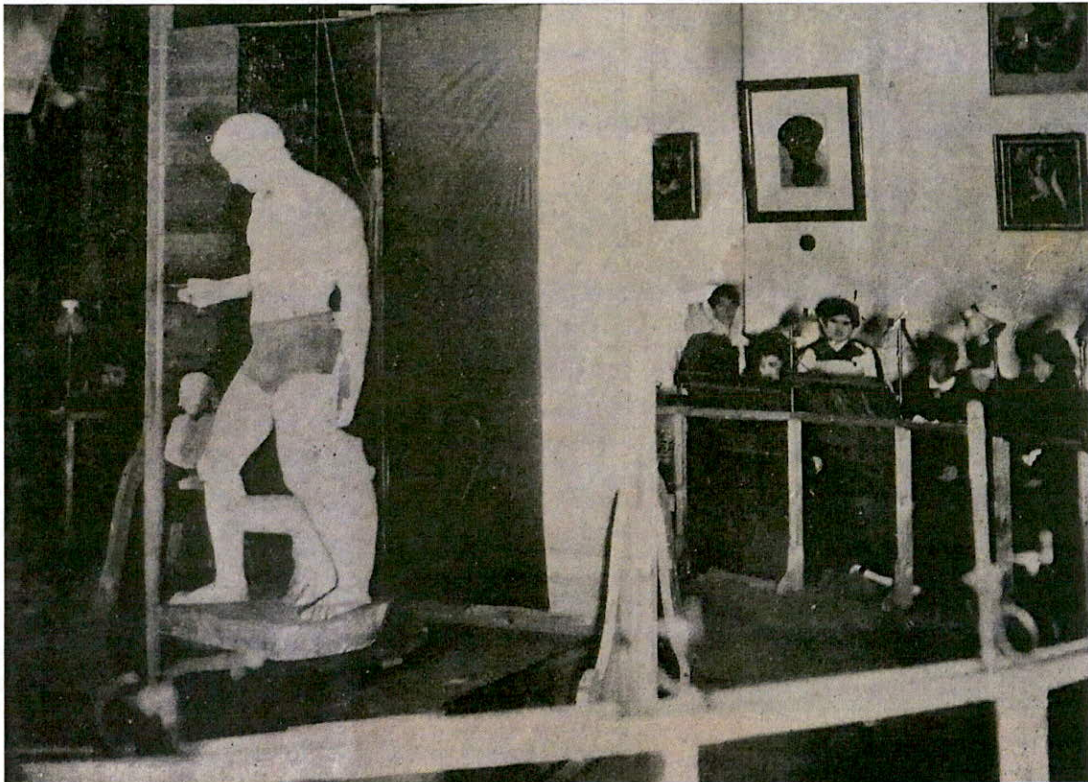
Eugenia Belin Sarmiento, *Retrato de Sarmiento*, 1894, óleo sobre tela, 45 x 46 cm, Musée Rodin, Meudon. Número de inventario: P.7268.



45

Eugenia Belin Sarmiento, *Retrato de Sarmiento*, óleo sobre tela, 166 x 135 cm, Museo Histórico Sarmiento, Buenos Aires. Número de inventario: 136.





46

Sr. Foresti, "Clase nocturna de dibujo (alumnas)". Tomado de "La Sociedad Estímulo de Bellas Artes", *Buenos Aires*, año II, núm. 69, 2 de agosto de 1896, p. 5.

AULA DEL SEGUNDO CURSO PREPARATORIO DE DIBUJO  
(5º AÑO)



47

Fotografías de los cursos preparatorios de dibujo, 1927. Tomado de *Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales 1878-1928*. Buenos Aires, 1927, s. p.



48

Las estudiantes premiadas Francisca R. Puglia, María E. Kleine, Eduviges Rosembuk, Andrea Fernández y Josefina Brau. Tomado de "En la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Distribución de premios", *Caras y Caretas*, 1 de septiembre de 1900, s. p.

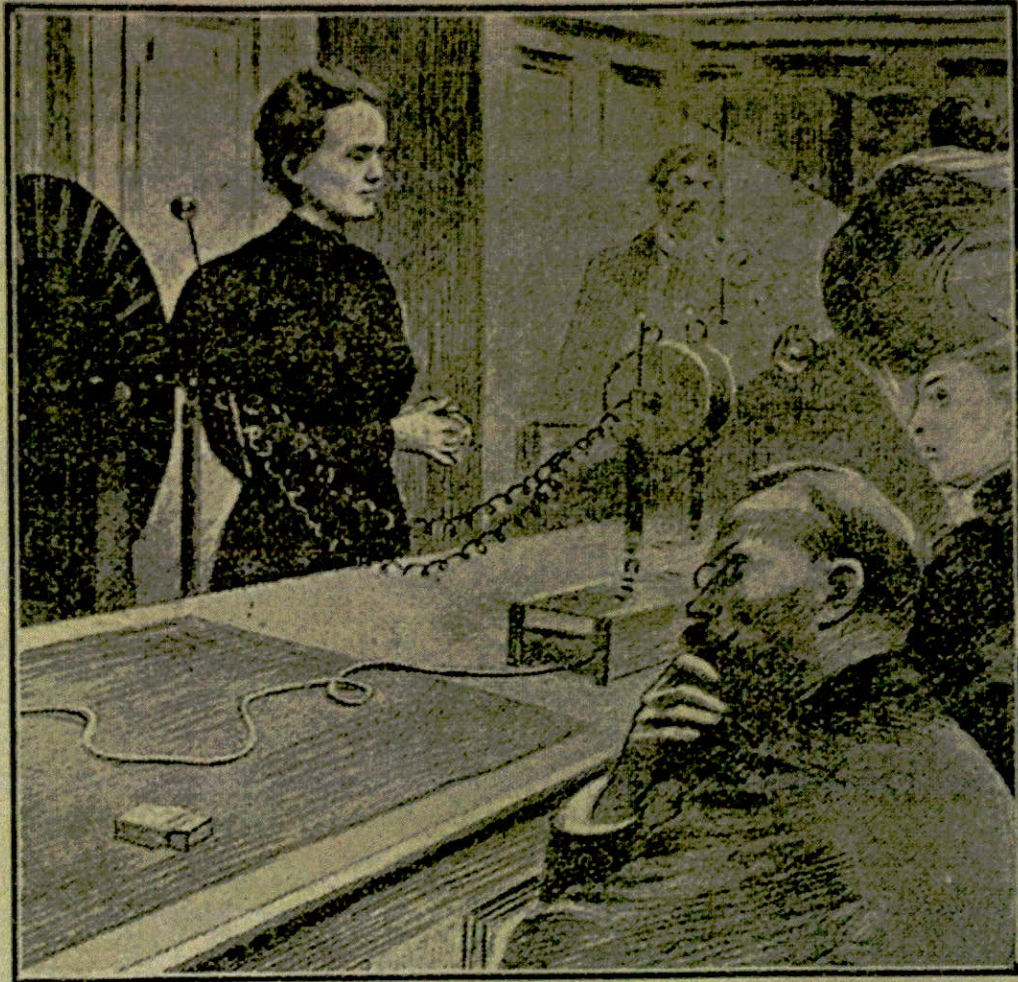


49

“Profesores de la Academia de Bellas Artes ‘Perugino’”. Tomada de Manuel C. Chueco, *La República Argentina en su primer centenario*. Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1910. s.

p.

LA PRIMERA PROFESORA DE LA SORBONA



Mme. Curie inaugurando su curso sobre la radioactividad.

1

“Marie Curie inaugurando su curso sobre la radioactividad”. Tomado de “La primera profesora de la Sorbona”, *La Nación*, 4 de diciembre de 1906, p. 5.



2

José María Cao Luaces, portada del *Suplemento Ilustrado de La Nación*, año I, núm. 18, 1 de enero de 1903.



3

“Señorita Sara Zaval—Primer Premio de figura de la Academia Estímulo de Bellas Artes”, *Buenos Aires*, año III, núm. 113, 6 de junio de 1897, p. 8.

## ROSA BONHEUR

† AVIER EN FONTAINEBLEAU



La «mujer moderna» es indudablemente un producto de nuestro fin de siglo. Esta de moda hablar de la cuestión feminista, y mujeres hay que creen que les basta calzar *bloomers*, andar en bicicleta y fumar cigarrillos para reclamar para su sexo todos los derechos—y rara vez los deberes—que hoy corresponden exclusivamente a los hombres, y para «entrar de lleno en la arena de la lucha por la vida», según reza la frase consagrada del credo feminista.

En cambio, son todavía pocas las mujeres que rivalicen con los hombres en el terreno de la actividad humana en sus manifestaciones más elevadas, y las que así lo hacen no son precisamente «las mujeres modernas», no lo fue madame de Sevigné, ni Georges Sand, ni la poetisa Browning, ni por fin, la eximia artista que acaba de extinguirse en su retiro de Fontainebleau.

La autora de «La feria de caballos» no reivindicó nunca los derechos de elector, y sin embargo ella fué quien más que todas las «mujeres modernas» reunidas ha demostrado al mundo que el genio creador no es prerrogativa exclusiva del sexo fuerte.

Rosa Bonheur fué, en efecto la primera mujer que rivalizó con los hombres y adquirió un lugar prominente en este arte de la pintura porque si bien hay muchas mujeres que enriquecen los salones con «Tardes de Otoño», «Estudios al natural», etc., ninguna antes de Rosa Bonheur ha sabido

## PUVIS DE CHAVANNES



El telegrafo nos comunica la muerte ocurrida ayer en París del célebre pintor Pedro Puvis de Chavannes, presidente de la sociedad nacional de bellas artes de Francia.

Nació el eminente artista en Lyon el 14 de diciembre de 1824, contando, pues, al ocurrir su fallecimiento cerca de setenta y cuatro años.

Discípulo de Scheffer y de Couture, se dedicó especialmente á la pintura mural y decorativa, en la que tan alto nombre había de conseguir.

En el salón de 1859 expuso por primera vez sus obras, encontrándose ya en ellas el artista genial que había de obtener más tarde el aplauso unánime de la crítica.

Por su concurrencia á las diversas exposiciones obtuvo numerosas medallas, siendo nombrado en 1867 caballero de la legión de honor y diez años después oficial de la misma orden.

Sus principales obras son las tituladas «Con-

4

“Rosa Bonheur”, *La Prensa*, 27 de mayo de 1899, p. 5.

5

“Puvis de Chavannes”, *Tribuna*, 25 de octubre de 1898, p. 2.



Prevenimos que sólo abonamos estos precios, en cambio de artículos de nuestra casa. Sin más saludan á v. S. S. y attos. S.—Kiretloff y Cia.

**ROSA BONHEUR**

La gran artista francesa que acaba de morir, ha sido seguramente una de las mujeres que más han honrado á nuestro sexo. Su talento, energía, trabajo é inteligencia, que nadie podrá desconocer y que han hecho la admiración del mundo entero, son la más acabada refutación de las opiniones vertidas por los que sostienen que las facultades de la mujer son, forzosamente, en virtud de su misma organización fisiológica, inferiores á las de su compañero, y que el poder de crear, de combinar de "abstrair", está reservado al cerebro más perfecto, mejor organizado del hombre.

Muy pocos son los pintores contemporáneos que han visto sus cuadros saludados como verdaderas obras de arte á su aparición, conservar al cabo de algunos años la clasificación que les discerniera la crítica de los primeros días: Rosa Bonheur ha tenido este honor, esta satisfacción. Condecorada con la Legión de Honor, cuando se excluía todavía á las mujeres de esta orden, fué también ella, la primera, y, hasta hoy, la única de su sexo, cuyos cuadros se hayan colocado en el Museo del Luxemburgo, dedicado á sancionar el mérito y la gloria de los pintores del siglo.

Mme. Maria Rosa Bonheur, ó más sencillamente, Rosa Bonheur, que ha muerto á la edad de setenta y siete años, había nacido en Burdeos, y desde muy joven principió á estudiar la pintura bajo la dirección de su padre, Raymundo Bonheur, artista de gran talento.

Su reputación universal como pintor de animales y el notable éxito que obtuvo en la reproducción tanto de los silvestres como de los domésticos, fueron el precio de la constancia de Rosa Bonheur y del estudio detenido que hizo de ellos.

Cuando era niña todavía, ningún indicio pudo hacer presagiar su fama futura, y aunque aficionada á cubrir las paredes del estudio de su padre con figuras grotescas, su misma familia no consideraba esas tentativas infantiles como señales de su genio.

A los quince años, Rosa Bonheur fué colocada en la casa de una costurera para aprender á ganarse la vida con su aguja, pero esa ocupación sedentaria y muy poco de su gusto, quebrantó su salud, y se la mandó á un internato en el cual entró con la condición de dar tres lecciones de dibujo por semana, en vez del pago en efectivo. Su éxito no fué mayor allí que con la costurera y de nuevo, volvió á la casa paterna.

En la tranquilidad del hogar y del estudio, la verdadera tendencia de su espíritu tardó en manifestarse. Ella dibujó y pintó de la mañana á la noche, é hizo tales progresos que, su padre, después de un curso preparatorio, la mandó al «Louvre» á copiar las obras maestras de los antiguos maestros.

En 1840, su primera pintura original, *Los conejos* fué recibida en el salón, lo mismo que el año siguiente, las *ovejas y cabras*, que principiaron á llamar la atención, y la decidieron á seguir en la vía elegida, por lo cual comenzó á visitar las cabanas, establecimientos de cría y las ferias, para estudiar la estructura y los hábitos de los animales, en todas las circunstancias.

Entre las más notables de sus pinturas se puede citar *El Busc Cantábrico*, que obtuvo una primera medalla, y en 1856, *La Feria de Caballos* que fué comprada por el estado y que cimentó definitivamente su reputación de pintora de primer orden.

Este cuadro ocupa hoy un lugar de preferencia en la galería nacional. *Las Vacas en el Abecedario*, el *Joven Pastor en los Pirineos*, *Guardando su Rebaño*, el *Cambio de Prado*, una *Disparada* y *Alerta*, son otros tantos cuadros muy notables y que el grabado ha hecho populares.

Desde mucho tiempo, Rosa Bonheur residía en el Castillo de By, cerca de Fontainebleau, en el cual había hecho hacer instalaciones especiales para sus animales.

Vestía, generalmente, traje masculino, ó más bien dicho de paisano del centro de Francia, como la representa nuestro grabado: había tomado esta costumbre, cuando hacia los estudios para su *Feria de Caballos*, á fin de tener más libertad y pasar más desapercibida entre el público, generalmente grosero que frecuenta las ferias y los mercados, y encontrando más cómodo ese traje cuando tenía que pintar en la campaña, lo había consagrado para sus excursiones.

En By, Rosa Bonheur vivía completamente retirada del mundo, rodeada de servidores fieles que la libertaban de los importunos, pero cuando alguien conseguía traspasar el umbral del castillo,



Rosa Bonheur en Fontainebleau el 24 de mayo de 1850

recibía allí una acogida tan franca como amable y hospitalaria.

Los honores habían ido á buscarle en su soledad. En 1848, y otra vez en 1855 fué recompensada con medallas de primera clase y en 1848 también, admitida como miembro efectivo del Instituto de Amberes.

Condecorada de la Real Orden de Leopoldo de Bélgica y comendadora de la Cruz de Isabel de España, Rosa Bonheur había sido propuesta, desde 1853, para la Legión de Honor, y esta distinción le había sido rehusada, bajo el pretexto que no se le podía conceder á ningún miembro de su sexo, cualesquiera fuesen sus méritos. Esa injusticia se reparó en 1866.

Durante la guerra del 70-71, una orden especial del kromprins Federico, grande admirador de la célebre artista, prohibió todo deterioro en su título y propiedad.

El poder de Rosa Bonheur sobre los animales era algo increíble y extraño.

Sus leones no eran domados, como los que acostumbramos á ver, sino que tenían para ella una verdadera afección.

Un león, que había sido el más fiero de todos

cambió de tal modo que, cuando la veía con sus pinceles y su paleta acercarse á su jaula, se arrojaba con inquietas muestras de alegría hasta las rejas y pasaba entre ellas en pato, que no retiraba hasta haber recibido las caricias acostumbradas. Una leona murió entre los brazos de su ama, lamándole las manos, como si quisiese, con estas últimas demostraciones de cariño, decirle: No me dejes!

Hace poco que Rosa Bonheur regaló al Jardín de Plantas dos leones y hasta mucho tiempo después, cuando su antigua dueña se acercaba á ellos, los animales bastante ariscos con los guardianes, pasaban sus cabezas entre las rejas para recibir caricias de la pequeña y simpática mano, que no tenía nada de los animales que antes había cuidado.

**CORRESPONDENCIA DE LA RIOJA**

Mayo 21 de 1899.

No encontramos disfrutando de un otoño tan templado, que aun no desaparecen los trajes vaporosos ni las telas de verano. El invierno, en La Rioja, es algo delicioso con esta temperatura, y si esto fuese un Buenos Aires, no desearíamos más.

Por fin se van apagando aquí los ecos lastimeros de los sucesos de Viuchina y en resumen tenemos que la tierra ha temblado fuerte, que se han caído los pocos ranchos que quedaron en pie después del temblor del año 1894, que hay mucha miseria, mucha hambre y muchos enfermos, cosa que sucede siempre, pero que nadie se preocupa de averiguar, sino cuando la tierra tiembla. Los perjuicios de los temblores, siempre que no ocurran desgracias personales, aquí nunca serán de consecuencia, porque la edificación no puede ser más rústica: cuatro horcones, unas ramas y un poco de barro, y las casas de los ricos se edifican en puro barro, con adobe, siendo los techos casi en su totalidad de paja y barro.

La miseria, que tanto ha conmovido á las personas de ese centro que han venido al lugar citado, es la misma de todos los días sin excepción, tiembla ó no tiembla la tierra. El dormir á la intemperie es una costumbre general aquí y de la cual puede ofrecer testimonio todo el que alguna vez haya visitado esta provincia.

El auxilio que el gobierno ó mandan ya, de ciento cincuenta y ocho años, vendrá muy bien, y tal vez por la primera vez de su vida, conozcan allí tanto dinero: todos serán ricos.

Pero, créame, que, aquí mismo, en la capital de la provincia, andan muchas criaturas á las puertas de sus ranchos, con el traje que les dió la naturaleza; que se cuentan por centenares, los muchachos que juegan en la calle, sin más vestimenta que una sucia y desgarrada camisa; y así se los ve, en los días caniculares, y también en los fríos, cuando la sierra de Velasco nos presenta su cúspide blanca y helada.

Esta miseria tan espantosa que aflige á esta provincia, tiene una causa, que no está realmente dentro de los temblores, porque es constante.

Cuando el gobierno de la nación acaba de comprender que tiene el deber de prestar mayor ayuda á la provincia más necesitada, cuando se convence que la riqueza de la nación consiste en poner en condiciones á todo el territorio argentino, para que sea igualmente rico, cuando comprende que La Rioja, no es la provincia desheredada de la naturaleza como muchos creen, y cuando se decide por fin á fijar sus ojos sobre la pobre Rioja, y emprenda la obra de irrigación, para que sea una zona productora, todo lo que en forma de agua puede producir, entonces se convencerá que la



7

Retrato de Julia Wernicke. Tomado de Bernardo González Arrilli, *Historia de la Argentina según las biografías de sus hombres y mujeres*, tomo IX. Buenos Aires, Nobis, 1964, p. 3216.



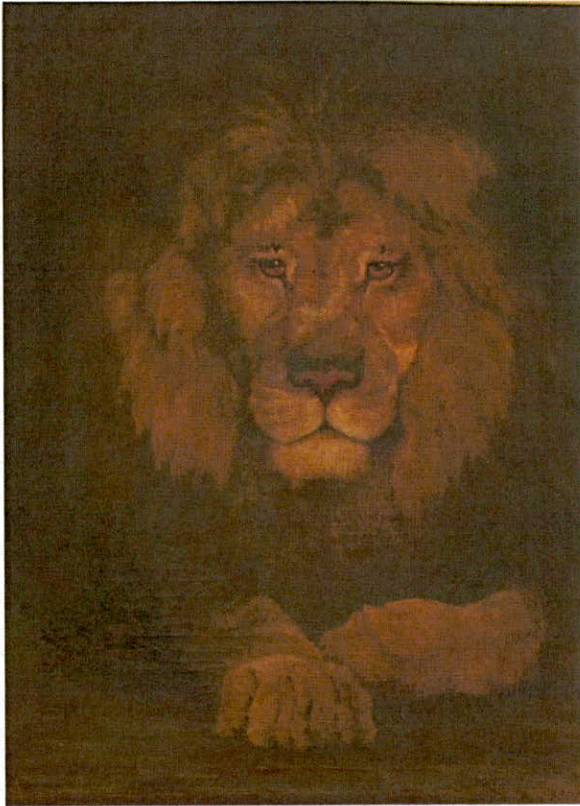
8

Julia Wernicke, *Toros*, 1897, óleo sobre tela, 55 x 70,2 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Número de inventario: 1644. Foto: Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Sobre Julia Wernicke, fotografía 9.



9

*Toros* en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, circa 1911. Foto: Departamento de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación.



10

Julia Wernicke, *El león*, 1901, óleo sobre tela, 62 x 86 cm, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario. Número de inventario: 1479.



11

Rosa Bonheur, *Un vieux monarque (tête de lion)*, 1879, óleo sobre tela, 92 x 77 cm, ubicación actual desconocida.



12

Julia Wernicke, *Estudio de tigre*, 1900, óleo sobre cartón, 38 x 46,5 cm, Museo Yrurtia, Buenos Aires. Número de inventario: 613. Foto: Departamento de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación.



13

Rosa Bonheur, *Tigre royal*, óleo sobre tela, 64 x 98 cm, ubicación actual desconocida. Tomado de Galerie Georges Petit. *Catalogue des tableaux par Rosa Bonheur*, Paris, 1900, s. p. (Library, Getty Research Institute, Los Angeles).

# ACADÉMIE JULIAN

School of Painting, Modelling and Drawing  
FOR GENTLEMEN AND LADIES — SEPARATE

## ATELIERS DE PEINTURE DE SCULPTURE & DE DESSIN COURS POUR DAMES

Ateliers distincts de MM. J. LEFEBVRE et T. ROBERT-FLEURY

28, Rue Fontaine, (en haut de la rue N.-D. de Lorette)

» » de MM. W. BOUGUEREAU et G. FERRIER

5, Rue de Berri, (avenue des Champs-Élysées)

» » de M. Jean-Paul LAURENS

» » de M. Henri ROYER (Atelier après-midi)

27, Galerie Montmartre, (Passage des Panoramas)

» » de MM. M. BASCHET et F. SCHOMMER

55, Rue du Cherche-Midi, (près le Bon-Marché)

### SCULPTURE, PROF. M. R. VERLET

5, Rue de Berri (avenue des Champs-Élysées)

Les Prix du Cours de Sculpture sont les mêmes que ceux du Cours de Peinture

Ces éminents Professeurs donnent régulièrement leurs conseils aux élèves

Saison d'hiver : Concours Académie Homme, Académie Femme, Torse Homme, Torse Femme, Portrait

Prix : de 150, de 100, de 50 francs DÉcernés TOUS LES MOIS PAR LES PROFESSEURS RÉUNIS

**EXPOSITION :** 31, Rue du Dragon, le dernier dimanche du mois, des Œuvres faites dans leurs Ateliers respectifs pendant 4 semaines, par les élèves Hommes et Dames qui concourent ensemble.

Il n'y a jamais de vacances à l'Académie

### TOUTE LA JOURNÉE MODÈLES VIVANTS

Demi-journée (1)		Journée	
Un mois (4 semaines consécutives).	60 fr.	Un mois (4 semaines consécutives).	100 fr.
Trois mois (date à date).	150	Trois mois (date à date).	250
Quatre mois "	200	Quatre mois "	330
Six mois "	250	Six mois "	400
Neuf mois "	350	Neuf mois "	600
Un an "	400	Un an "	700

DIX CACHETS (séance de 4 heures) 40 fr. — DIX CACHETS D'ESQUISSE (séance de 2 heures) 20 fr

N.-B. — Les Dames qui accompagnent les élèves sont admises dans l'Atelier.

On peut visiter les Ateliers de 8 heures à midi

#### COURS D'AQUARELLE

PROFESSEURS :

M<sup>me</sup> REAL DEL SARTE

28, Rue Fontaine

M<sup>me</sup> R. GUILLAUME

M<sup>me</sup> DE LA VALLETTE

5, rue de Berri

20 fr. par mois, 3 fois par semaine

#### CROQUIS. ILLUSTRATION

Cours du soir

L'APRÈS LE MODÈLE VIVANT

de 5 heures à 6 heures 1/2

27, Galerie Montmartre (Pass. des Panoramas)

28, Rue Fontaine

10 fr. par mois — 0 fr. 50 par séance

#### COURS DE MINIATURE

D'après le modèle vivant

3 fois par semaine (APRÈS-MIDI)

PROFESSEURS : M<sup>me</sup> GAUDOT-LAFORGE

27, Galerie Montmartre (Passage des Panoramas); 28, Rue Fontaine

M<sup>me</sup> DE LA VALETTE, 5, rue de Berri

(Avenue des Champs-Élysées).

25 fr. par mois — 60 fr. les 3 mois

#### PRÉPARATION AU BREVET DE PROFESSEUR DE DESSIN DE LA VILLE DE PARIS ET DES BEAUX-ARTS

Les moyens d'instructions offerts par l'Atelier sont complets

L'élève va progressivement des plus beaux plâtres d'après l'antique au modèle vivant

Pour s'inscrire et pour tous renseignements, s'adresser aux ateliers ci-dessus de 8 h. du matin à 5 h. du soir

L'Administration ne peut être rendue responsable du changement ou de l'absence d'un professeur.

(1) Demi-journée, de 8 heures à midi ou de 1 heure à 5 heures (l'été).

Les abonnements se paient en entier et d'avance. Ils ne peuvent être modifiés ni résiliés.

L'élève doit, en entrant la somme de 10 francs pour un chevalet et un tabouret (sellette pour sculpteurs), qui restent acquis à l'Atelier. (Ce droit ne s'acquitte qu'une fois).



15

Lucie Attinger, Sin título, lápiz sobre papel, *circa* 1880, Archivo Christophe del Debbio, París.

SE TROUVE DANS TOUS NOS ATELIERS

LES DESSINS ET MANUSCRITS NE SONT PAS RENDUS

13<sup>e</sup> Année. — N<sup>o</sup> 2 et 3

Le Numéro : 0.10

Avril 1914

# L'Académie Julian

Publication donnant des renseignements utiles aux artistes  
Pour ce qui concerne le journal, s'adresser de 2 à 5 heures, 31, rue du Dragon



M<sup>lle</sup> PICHOT

PRIX ET MÉDAILLE AU CONCOURS RODOLPHE JULIAN.

M<sup>lle</sup> JANDELLE

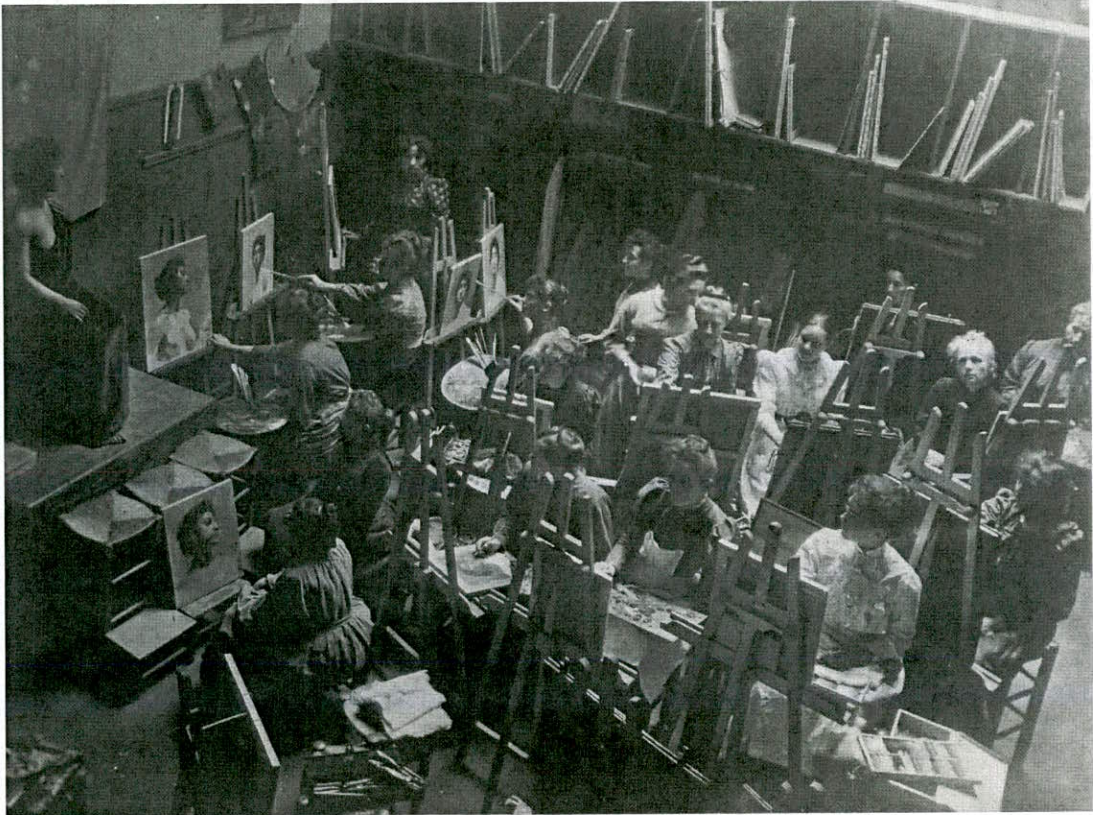
PRIX ET MÉDAILLE AU CONCOURS DE PORTRAIT.

Dessin de M<sup>lle</sup> H. BRÉJAT.

16

Portada de *L'Académie Julian*, año XIII, núm. 2 y 3, abril de 1914 (Archivo Christophe del Debbio, París).





17

Taller de Bouguereau y Ferrier, fotografía, 1892, Archivo Christophe del Debbio, París.



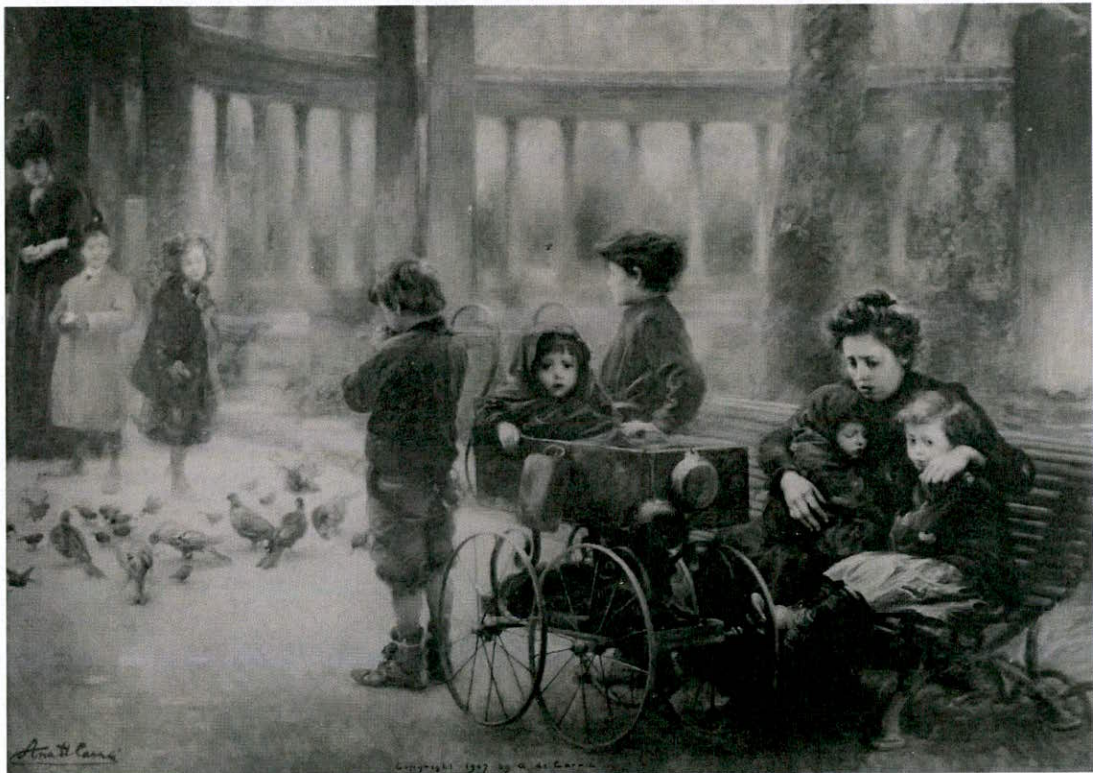
18

María Bashkirtseff, *En el estudio*, 1881, óleo sobre tela, 154 x 186 cm, Museo de Arte de Dnipropetrovsk.



19

Ana de Carrié, *Retrato*, ubicación actual desconocida. Tomado de “Ana de Carrié. Sus nuevas obras pictóricas”, *El Gladiador*, año II, núm. 16, enero de 1903, s. p.



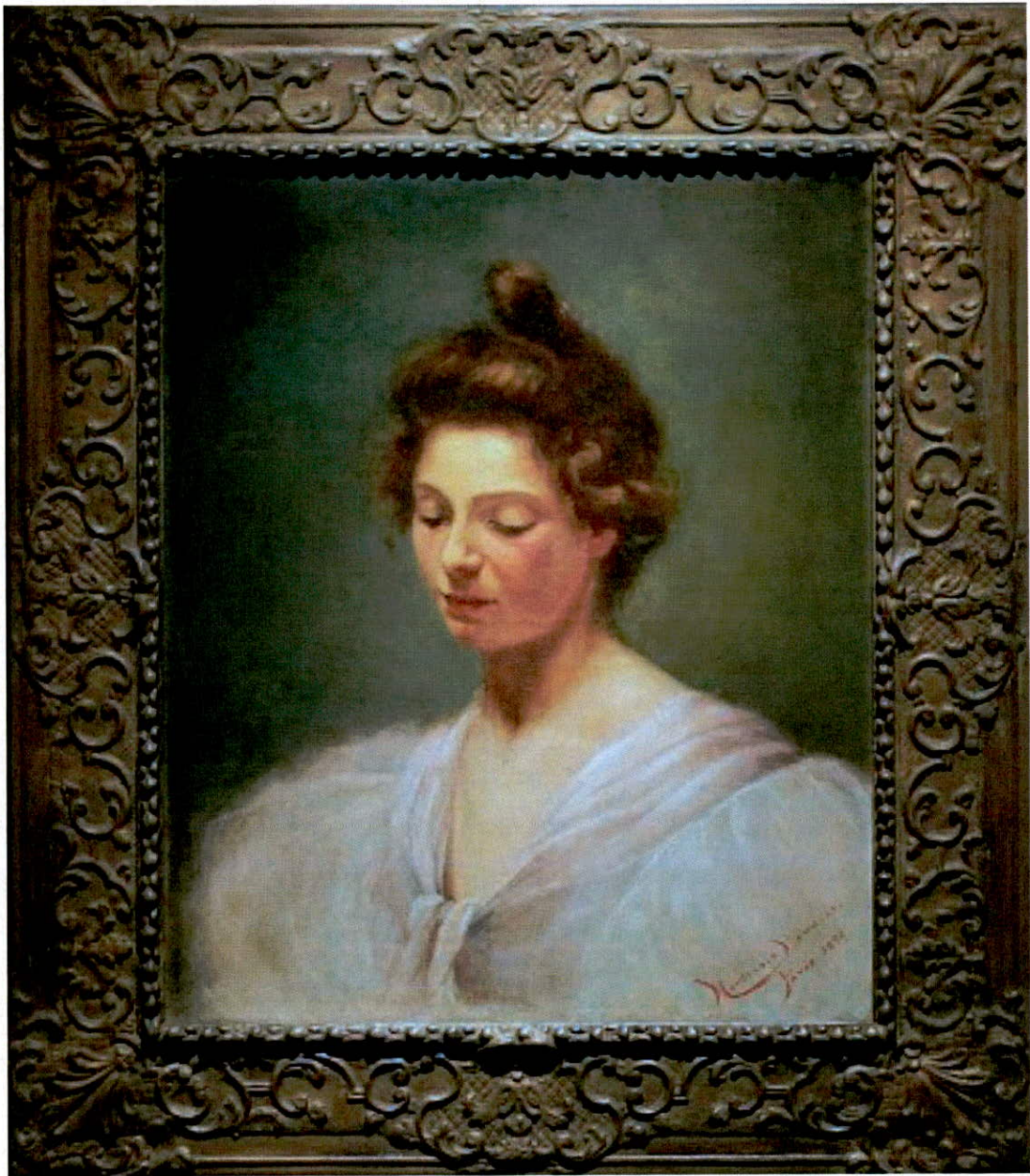
20

Ana de Carrié, *Sans pain, sans asile*, ubicación actual desconocida. Foto: Dossier Ana de Carrié, Musée d'Orsay, París.



21

Hortensia Berdier, *Estudio*, 1896, lápiz sobre papel, colección particular, Buenos Aires. Foto: Lucía Benavides.



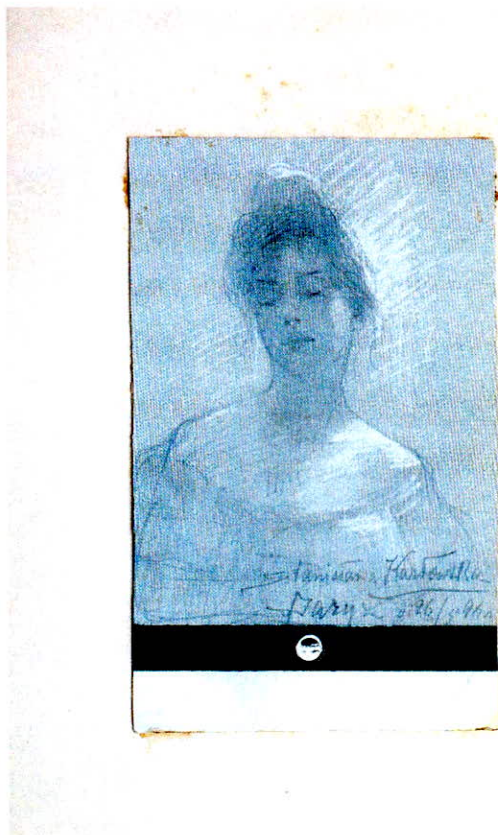
22

Hortensia Berdier, *Estudio*, 1896, óleo sobre tela, 65 x 55 cm, colección particular, Buenos Aires. Foto: Lucía Benavides.



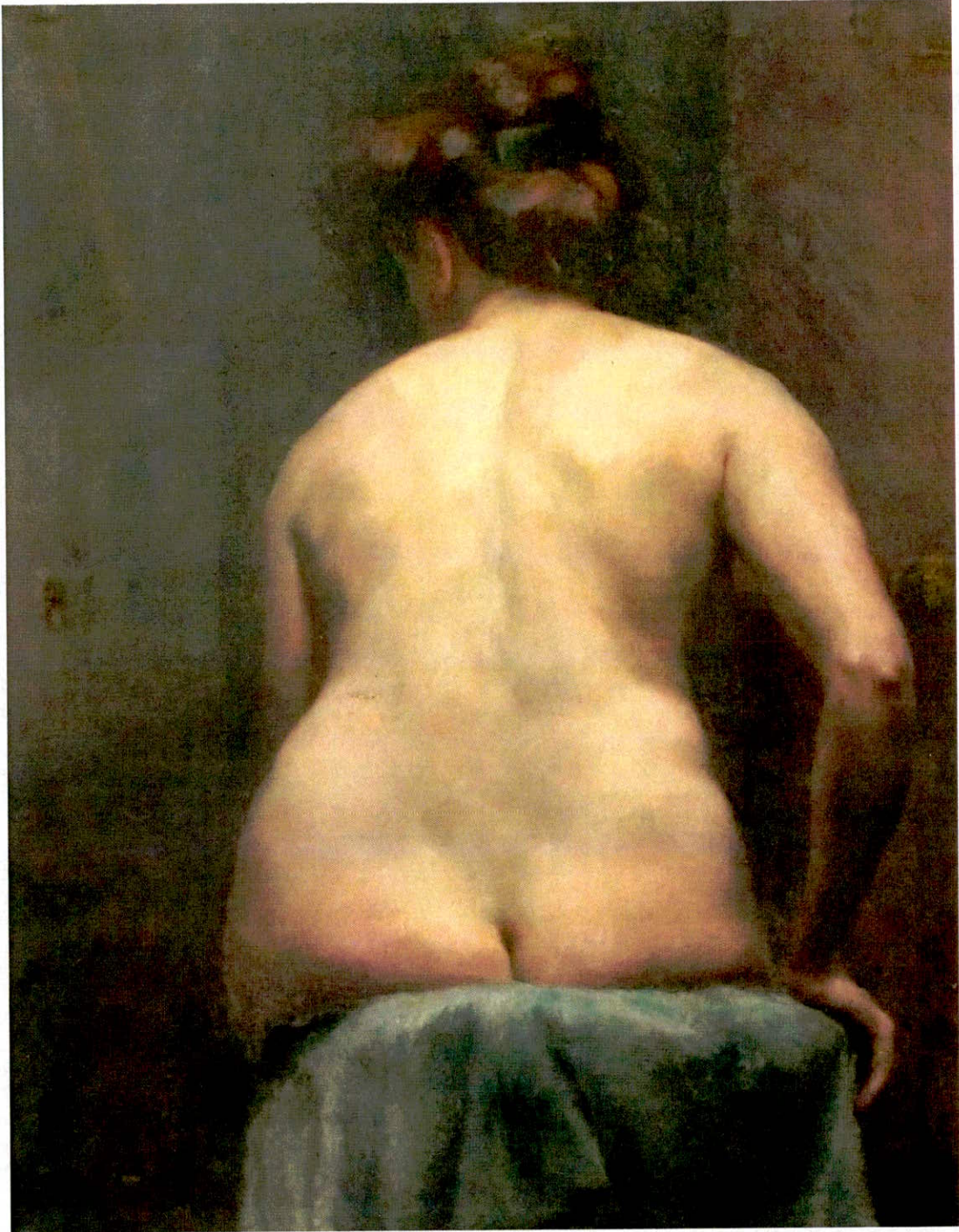
23

Artista no identificada, Estudio, 1896,  
lápiz sobre papel, 19 x 14 cm, colección  
particular, Buenos Aires.



24

Stanislava de Karlovska, Estudio, 1896,  
lápiz sobre papel, 20 x 13,5 cm, colección  
particular, Buenos Aires.



25

Elvira Mayol, Estudio, 1907, óleo sobre tela, 100 x 81 cm, colección particular, París.





26

María Obligado de Soto y Calvo (primera fila, primera desde la izquierda) en un taller parisino, fotografía, colección particular, Buenos Aires.

# La Mujer Argentina en la Pintura

CARAS Y



MARIA E. BERTRAND



EMILIA BERTOLE



HILDARA P. DE LLANO

CARETAS



CARMEN SOUZA BRAZENA



ANA WEISS DE BOSSI



CATA MORTOLA DE BIANCHI



MARIA E. RAMIREZ



EULEMA

BARCONS



LUCRECIA MOYANO



MARGARITA PORTELA LAGOR



ROMILDA FERRARIN



MARIA OBLIGADO DE ROTO Y CALVO



LOLA LUSARRETA



DORA CIFONE



RAQUEL FORNES



BLANCA LEGUIZAMON



EDELMIRA BRIANO



JULIA M. CAMPUTO



ROSALIA A. BONEIRA

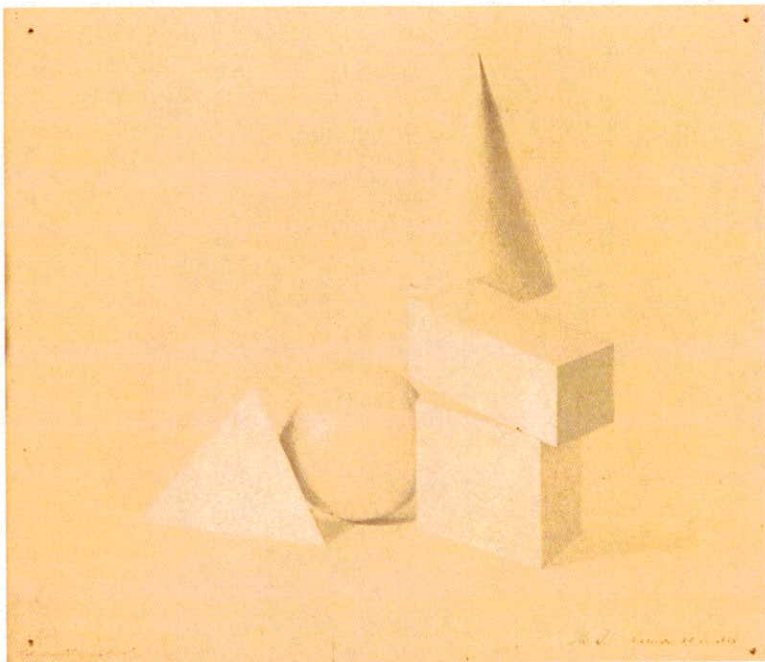


RAQUEL LUCIANI



28

Sala de *La Ribera* con *La herra* a la izquierda y *El General San Martín* al fondo. Foto: Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Sobre María Obligado de Soto y Calvo, fotografía 9.



29

María Obligado, *Estudio*,  
1876, lápiz sobre papel, 32 x  
27,6 cm, colección  
particular, Buenos Aires.  
Foto: Federico Lo Bianco.



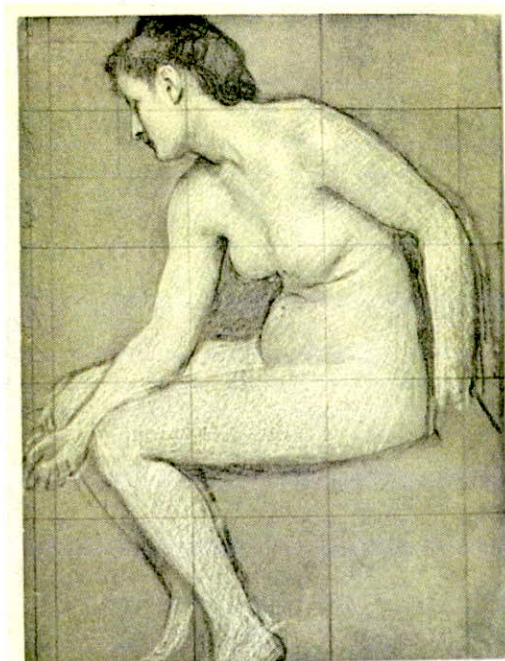
30

María Obligado, *Paisaje*,  
1882, óleo sobre tabla, 36 x  
41 cm, colección particular,  
Buenos Aires. Foto: Lucía  
Benavides.



31

María Obligado de Soto y Calvo, *Viejo marino normando*, ubicación actual desconocida. Foto: Departamento de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación.



32

Artista anónimo, *The Studio*, 1902.



33

María Obligado de Soto y Calvo, Estudio, grafito sobre papel, 62 x 48 cm, colección particular, Buenos Aires. Foto: Federico Lo Bianco.



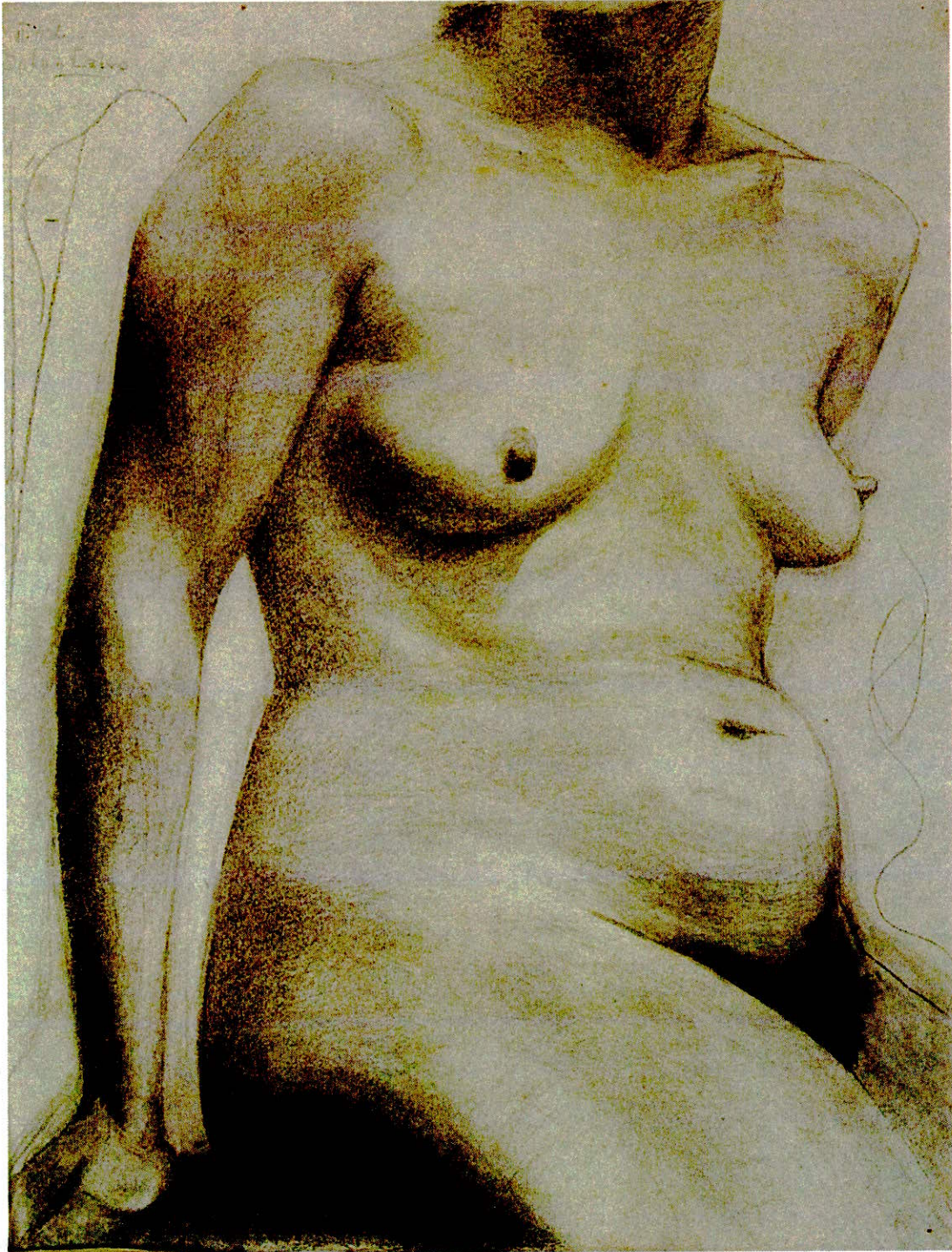
34

María Obligado de Soto y Calvo, *Estudio*,  
grafito sobre papel, 62 x 48 cm, colección  
particular, Buenos Aires.



35

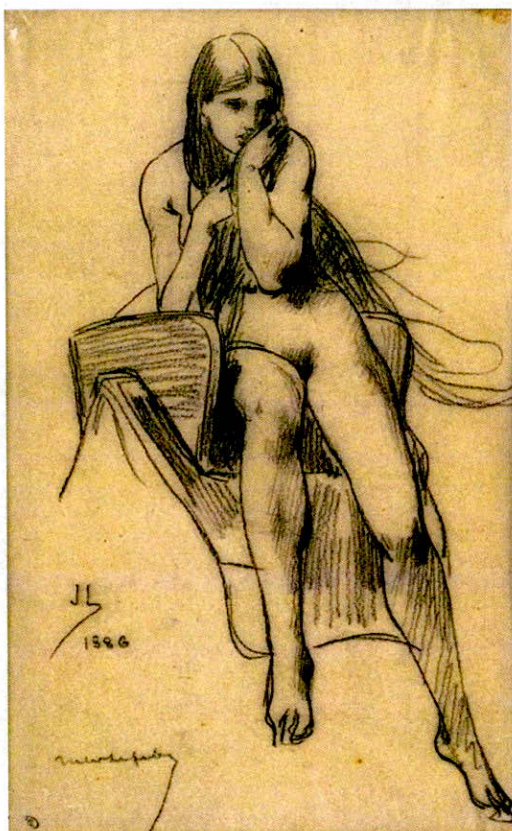
María Obligado de Soto y Calvo, *Estudio*,  
grafito sobre papel, 63 x 48.2 cm, colección  
particular, Buenos Aires.



36

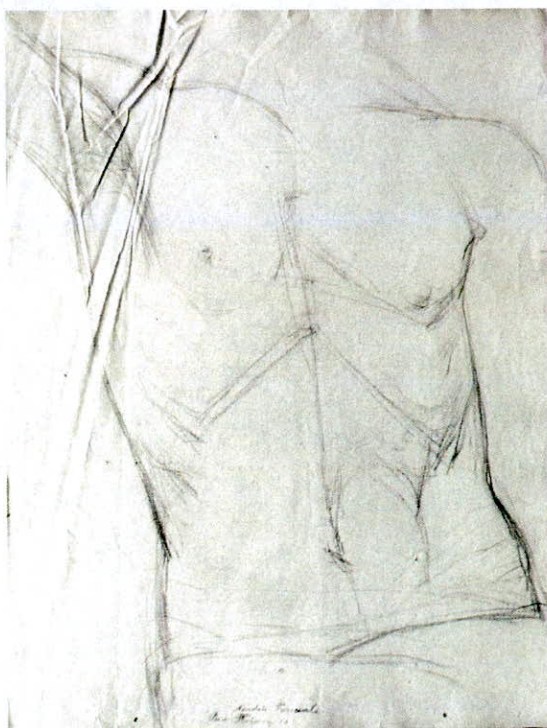
María Obligado de Soto y Calvo, Estudio, grafito sobre papel, 62 x 47 cm, colección particular, Buenos Aires. Foto: Federico Lo Bianco.





37

Jules Joseph Lefebvre, *Femme nue, assise sur une selle, de face*, 29.9 x 19.4 cm, 1886, Musée du Louvre, Paris.



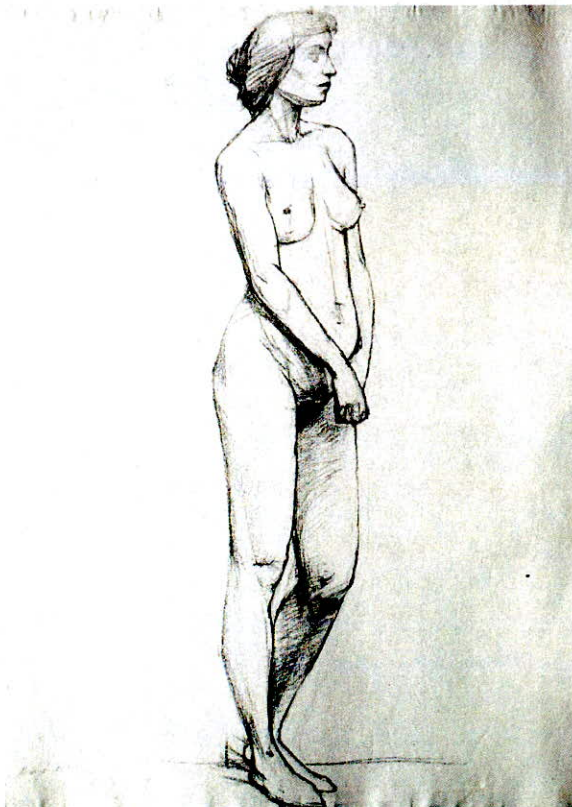
38

María Obligado de Soto y Calvo, *Estudio*, grafito sobre papel, 63 x 48 cm, colección particular, Buenos Aires.



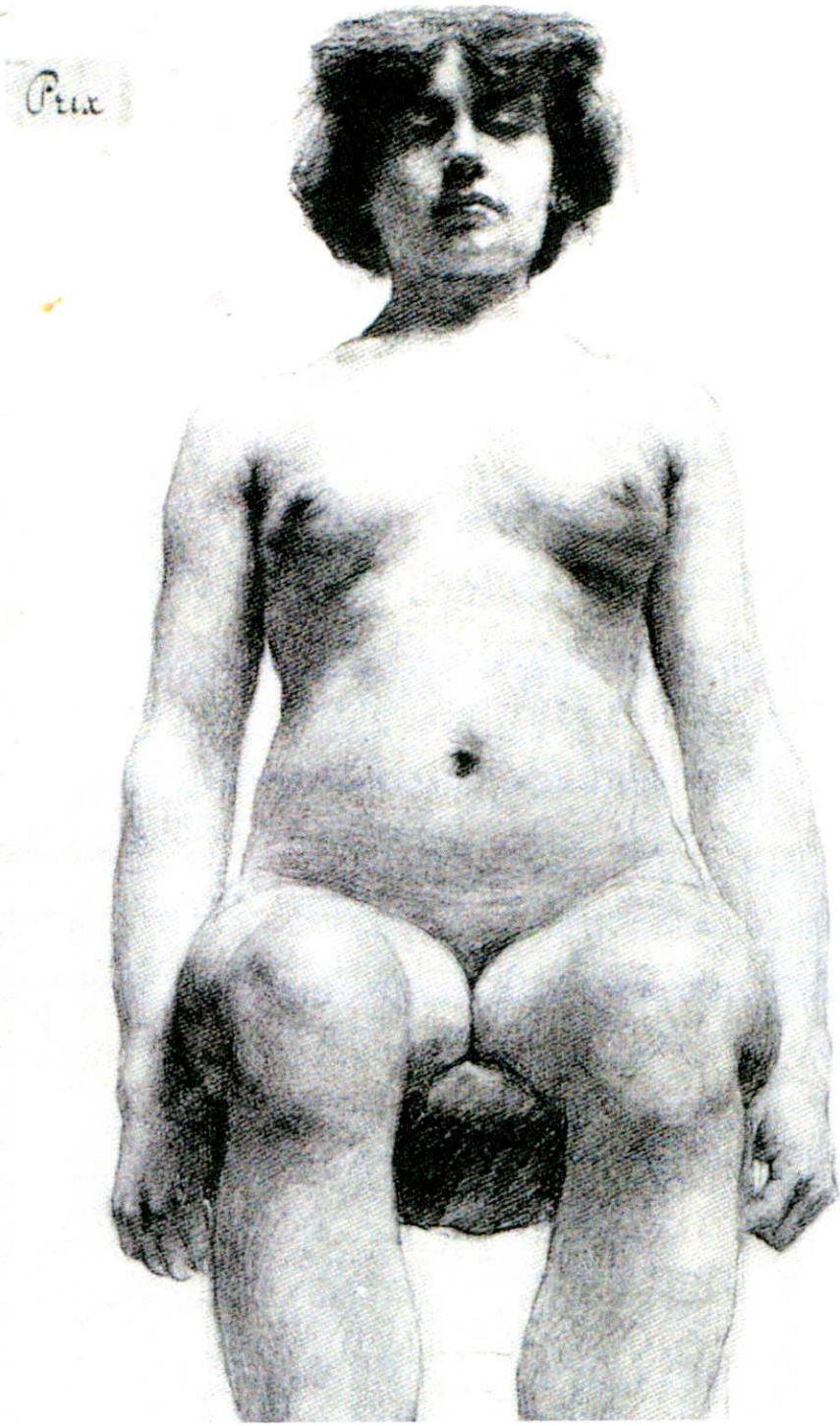
39

María Obligado de Soto y Calvo, Estudio, grafito sobre papel, 63 x 47,8 cm, colección particular, Buenos Aires.



40

María Obligado de Soto y Calvo, Estudio, grafito sobre papel, 62 x 47.5 cm, colección particular, Buenos Aires.



41

Charlotte Trouessard, Estudio, 1904, grafito sobre papel, 62 x 42 cm, colección Christophe Del Debbio, París (detalle). Tomado de Jane Becker y Gabriel P. Weisberg (ed.), *Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian*. New York, Dahesh Museum, 1999, p. 22.



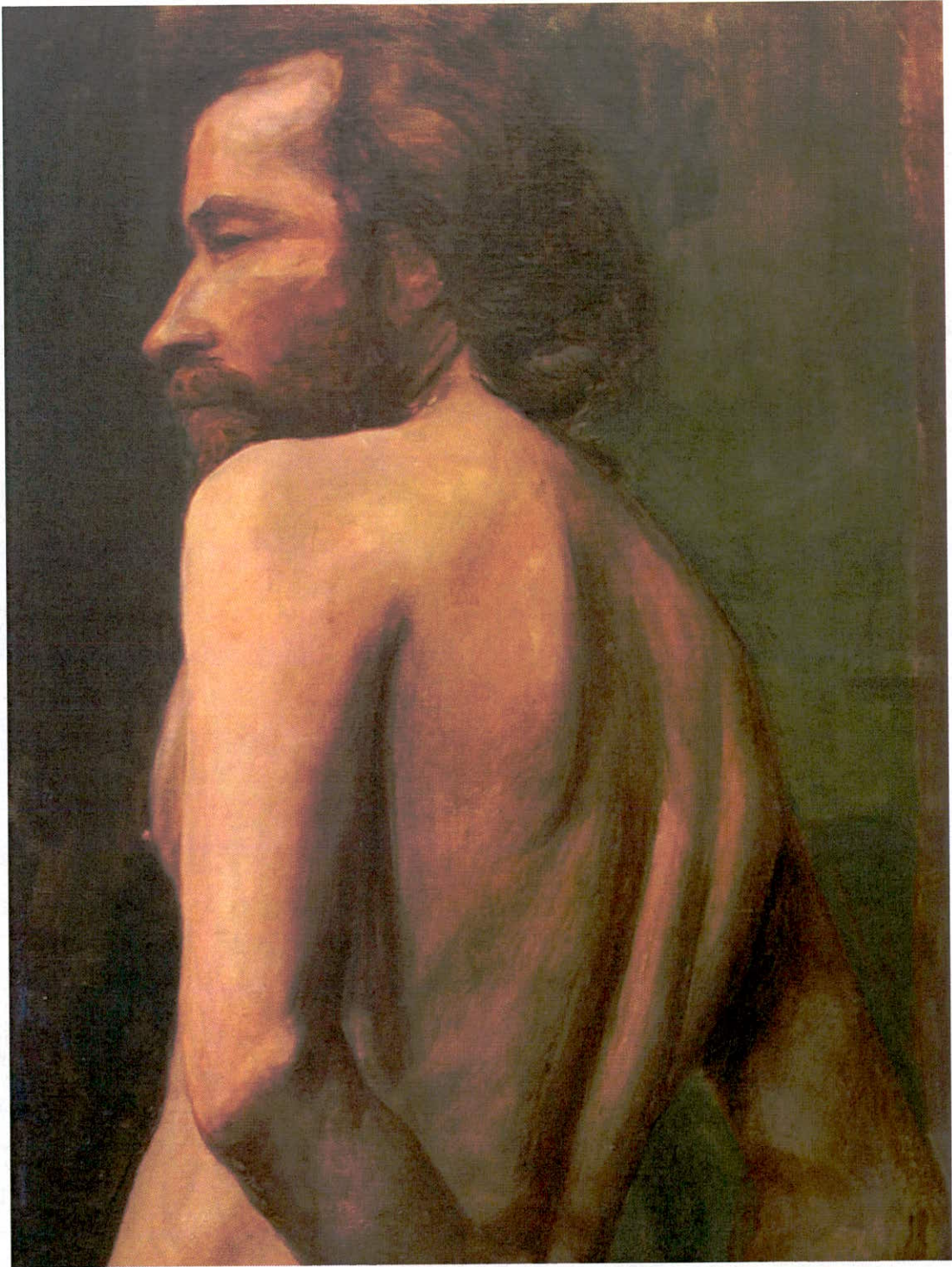
42

María Obligado de Soto y Calvo,  
*Autorretrato*, óleo sobre tela, 45 x 40  
cm, Museo Histórico Provincial “Julio  
Marc”, Rosario. Número de inventario:  
1801.



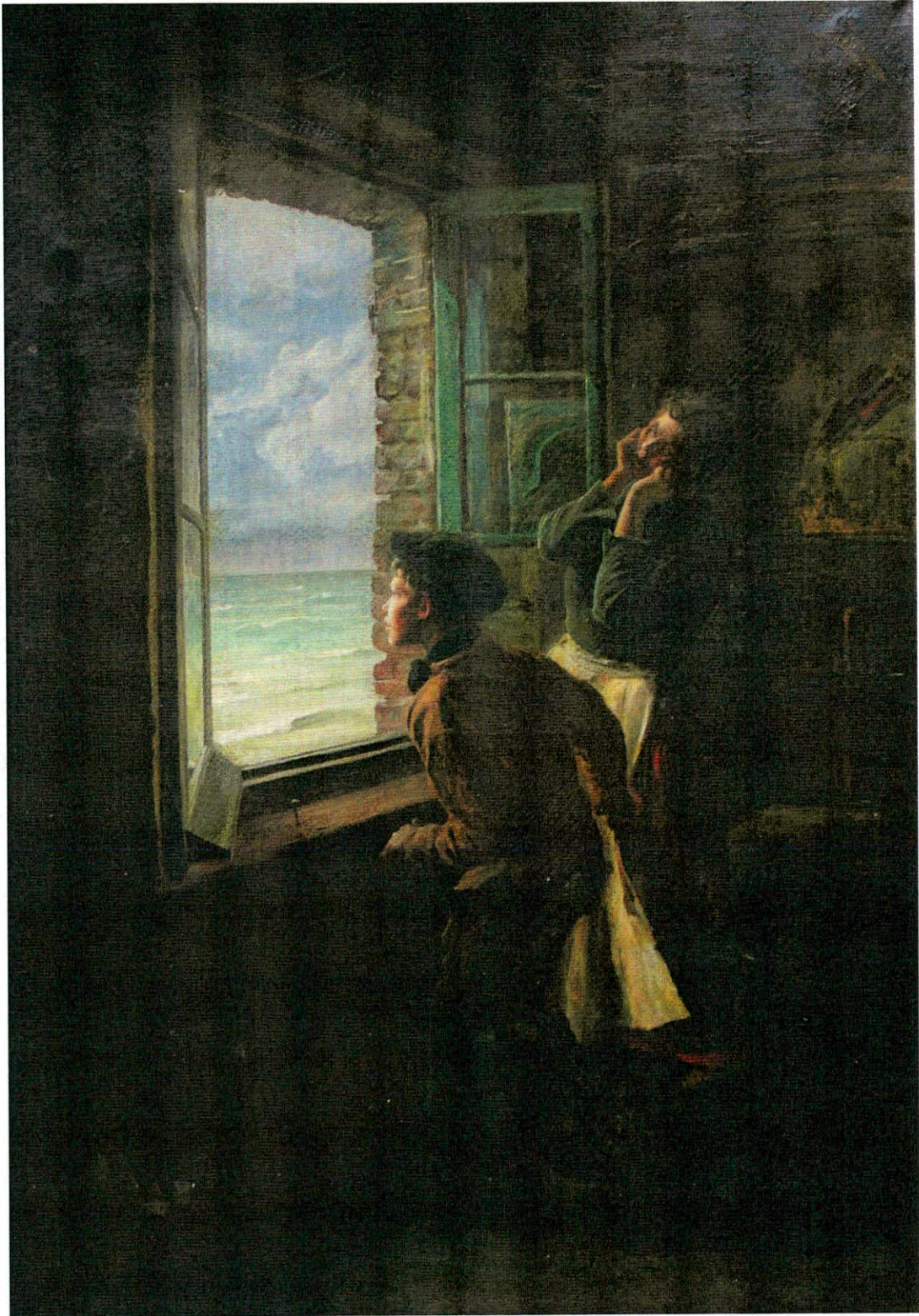
43

Paul Noë, *Retrato de María Obligado  
de Soto y Calvo*, 1900, terracota, 61 x  
42 x 30 cm, Museo Histórico  
Provincial “Julio Marc”, Rosario.



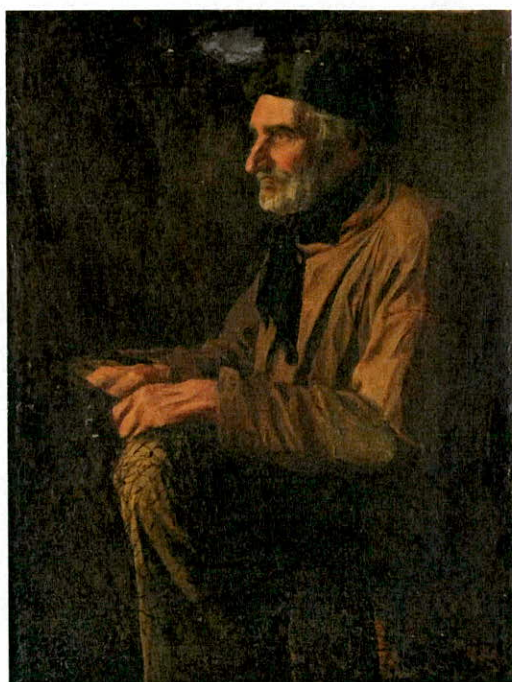
44

María Obligado, Estudio, 1900, óleo sobre tela, 93 x 51 cm, colección particular, Buenos Aires (detalle).



45

María Obligado de Soto y Calvo, *Angoisse*, 1900, óleo sobre tela, 152 x 107 cm, colección particular, Buenos Aires.



46

María Obligado de Soto y Calvo, *Viejo marino normando*, óleo sobre tela, 60 x 45 cm, colección particular, Buenos Aires.



47

María Obligado de Soto y Calvo, *Chagrine*, ubicación actual desconocida. Foto: Departamento de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación.



49

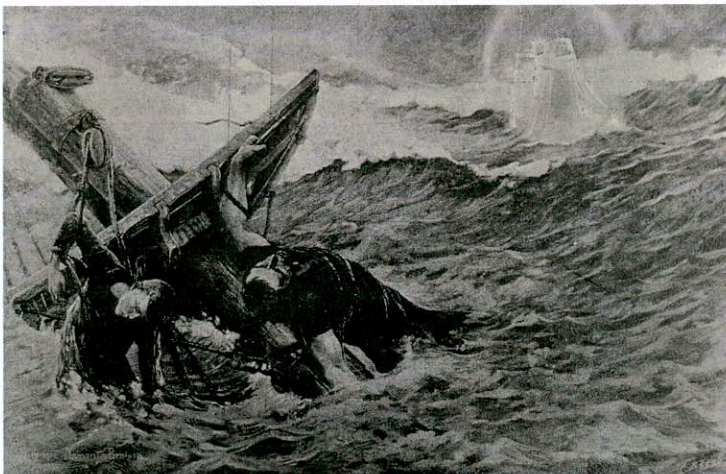
María Obligado de Soto y Calvo, *Marina*, óleo sobre papel, 18 x 24 cm, colección particular, Buenos Aires. Foto: Lucía Benavides.





**50**

Pierre Marie Beyle, *Espérance*,  
ubicación actual desconocida.  
Tomado de *Catalogue Illustré  
du Salon de 1900*. Paris,  
Librairie d'Art, 1900, p. 232.



**51**

Virginie Demont-Breton, *Stella  
Maris*, 1895, ubicación actual  
desconocida.



52

María Obligado de Soto y Calvo, *En Normandie*, 1902, óleo sobre tela, 162 x 207 cm, colección particular, Buenos Aires.



53

Anna Klumpke, *In the Wash House*, 1888, óleo sobre tela, 200,7 x 170,2 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia.



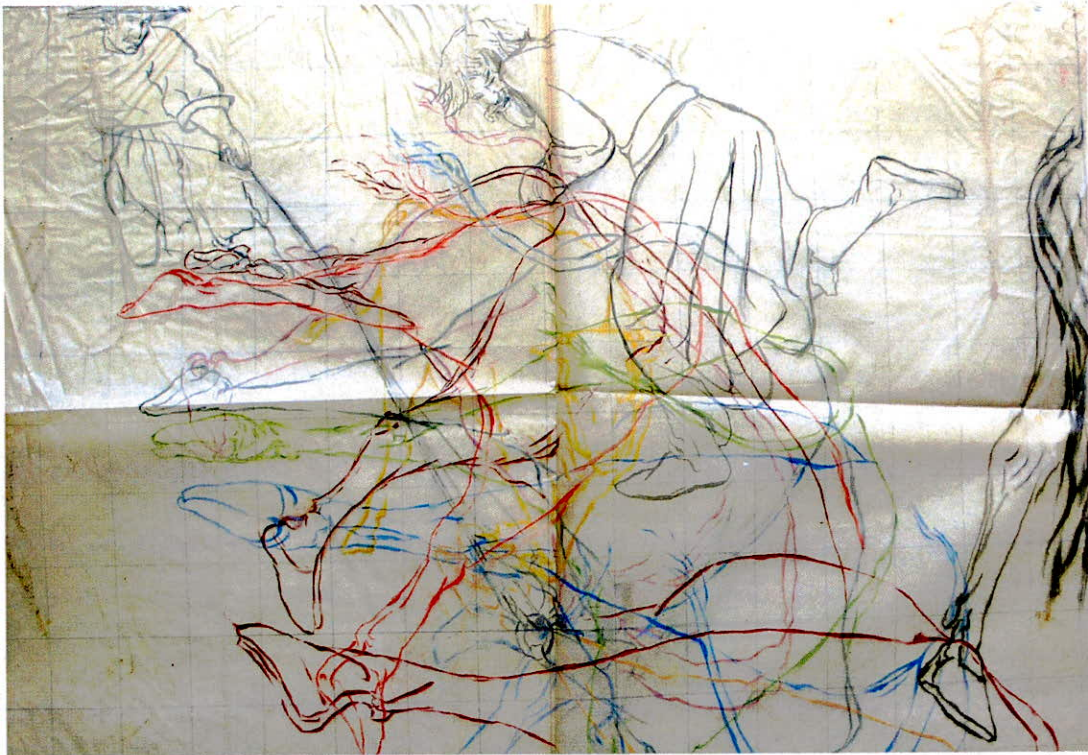
54

María Obligado de Soto y Calvo, *El General San Martín*, 1901, óleo sobre tela, 200 x 270 cm, Museo Histórico Provincial "Julio Marc". Número de inventario: 612.



55

María Obligado de Soto y Calvo, *La hierra* ("Hierra" argentina. *Manière de marquer les troupeaux en République Argentine*), 1909, óleo sobre tela, 443 x 321 cm, Museo Histórico Provincial "Julio Marc", Rosario. Número de inventario: 865.



56

María Obligado de Soto y Calvo, boceto para *La hierra*, circa 1909, tinta y lápiz sobre papel, 61,5 x 52 cm, colección particular, Buenos Aires.



57

María Obligado de Soto y Calvo, boceto para *La hierra*, circa 1909, lápiz sobre papel, 14 x 7 cm, colección particular, Buenos Aires.

# EXPOSICIÓN

MARÍA OBLIGADO DE SOTO Y CALVO



Autoretrato

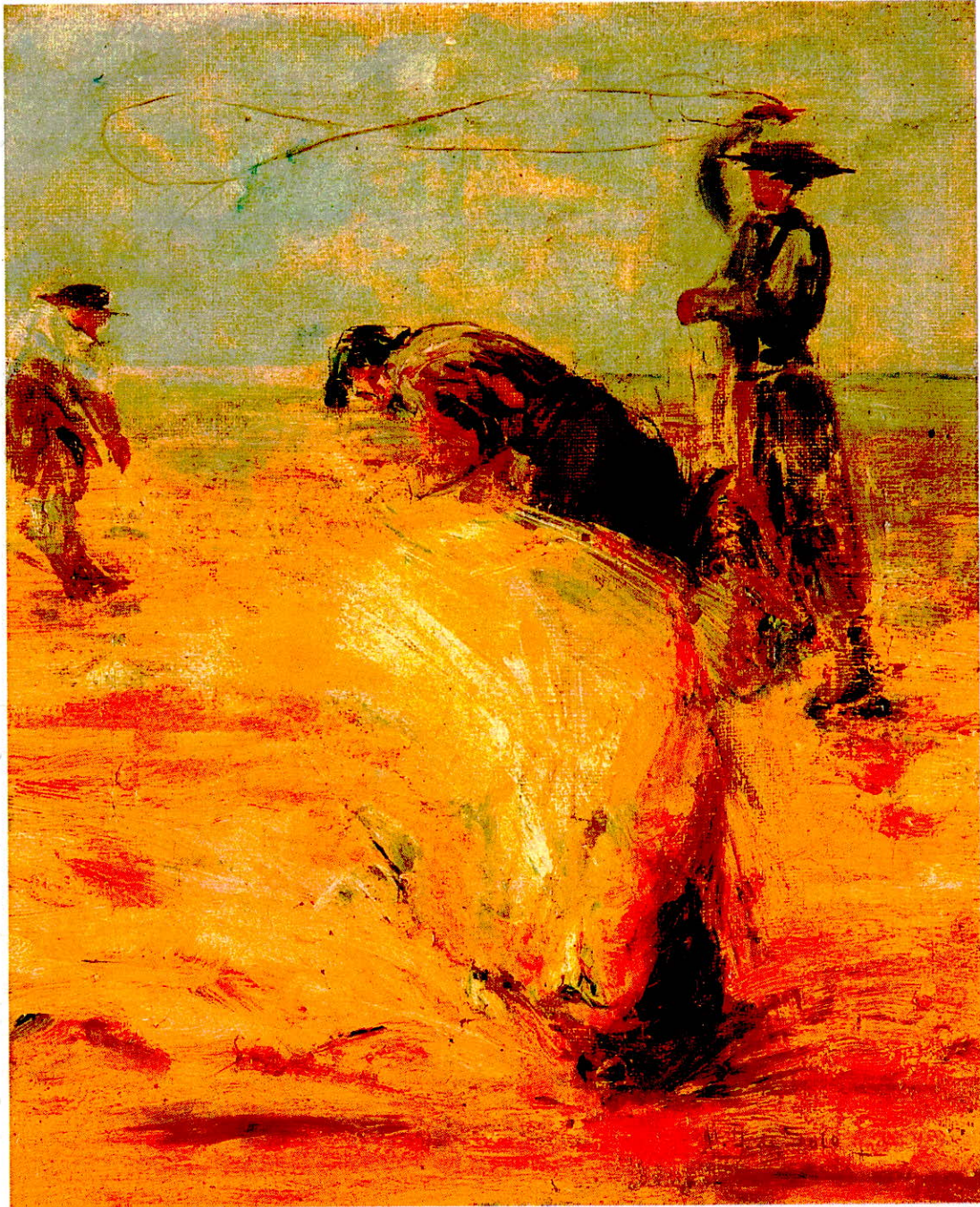
SALON WITCOMB  
FLORIDA 364 & BUENOS AIRES

SEPTIEMBRE 1918

58

Portada del catálogo de la exposición de María Obligado de 1918.

ARCHIVO JOSE LEON PAGANO



59

María Obligado de Soto y Calvo, sin título, 26 x 21 cm, óleo sobre tela, colección particular, Buenos Aires. Foto: Federico Lo Bianco.



1

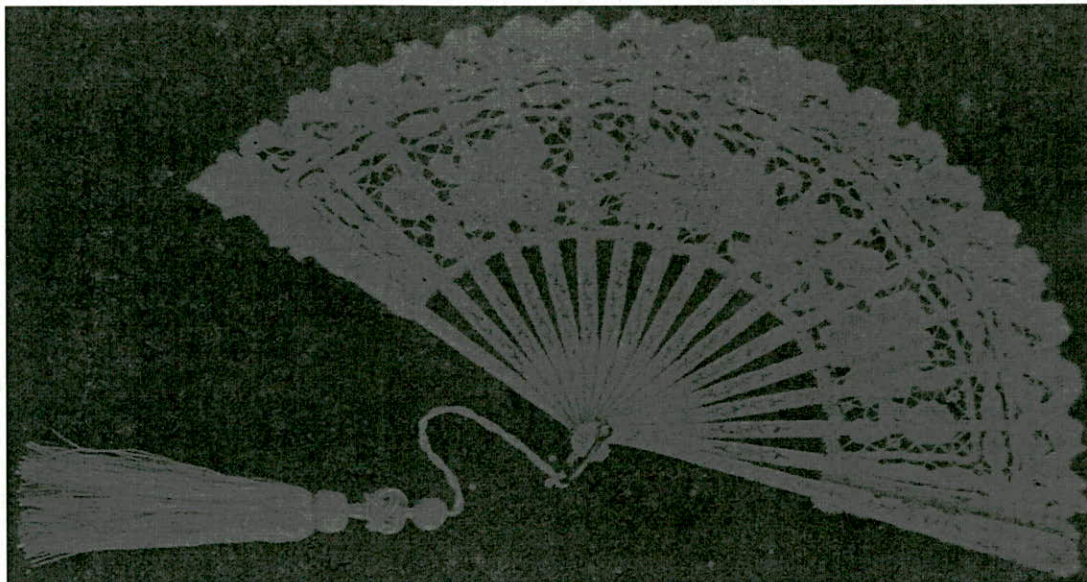
“Floristas”. Tomado de “Escuela Profesional de Mujeres”, *Suplemento Ilustrado de La Nación*, año I, núm. 48, 30 de julio de 1902, s. p.





2

Exposición de labores femeninas en el *Woman's Exchange* (1902). Foto: Departamento de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación.



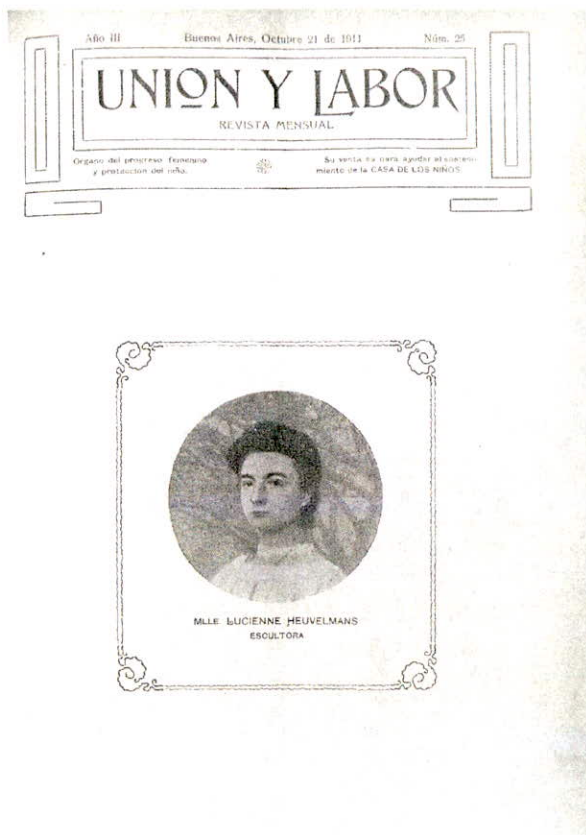
3

“Abanico de encaje inglés, hecho por las señoritas de Moreno”. Tomado de *La Columna del Hogar*, año I, núm. 6, 20 de enero de 1899, p. 8.



4

Andrée Moch, tarjeta de adherente al Congreso Femenino Internacional, 1910. Tomado de *Unión y Labor*, año I, núm. 8, 18 de mayo de 1910, p. 39.



5

Portada de *Unión y Labor*, año II, núm. 25, 21 de octubre de 1911.



6

Retratos de patricias argentinas, *Ilustración Histórica Argentina*, año I, núm. 4, 1 de marzo de 1909, s. p.



7

Holmberg, "Escultura oficial. Las estatuas encargadas por la Comisión del Centenario", *Caras y Caretas*, año XII, núm. 547, 27 de marzo de 1909, s. p.



8

Reunión organizada en honor a Mora por las universitarias argentinas en julio de 1903.

Foto: Departamento de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación.



**9, 10 y 11**

Lola Mora, proyecto del *Monumento a las Patricias Argentinas*, 1907. Tomado de *La Prensa*, 7 de marzo de 1907, p. 6.



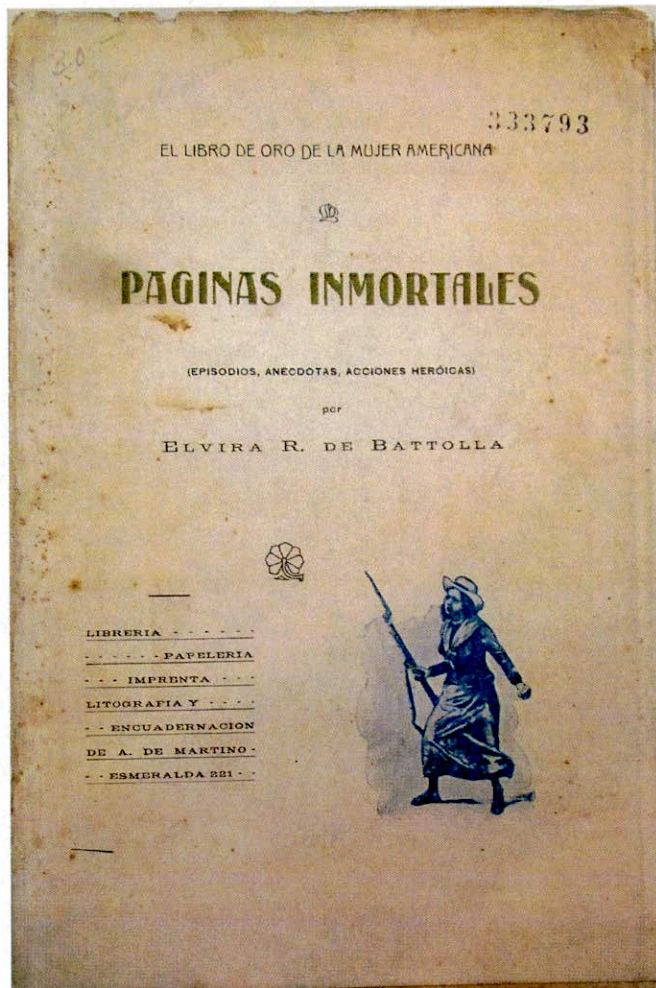
12

José María Cao, Lola Mora, *Caras y Caretas*, año VI, núm. 225, 24 de enero de 1903, s.

p.



13  
Clémentine-Hélène Dufau,  
afiche para *La Fronde*, 1898,  
litografía a color, 100 x 140 cm.



14  
Portada de *Páginas inmortales*  
(*episodios, anécdotas, acciones*  
*heróicas*) de Elvira Reusmann  
de Battolla (1910).





15

Rafael del Villar, abanico pintado con retratos de patricias y boceto de monumento por Chloé Castro Fernández Blanco, témpera sobre marfil tallado y calado, Museo Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires.

**Damas patricias**  
María E. Escalada de Demaría

Cien años se cumplieron el 29 de octubre del fallecimiento de esta dama, que, junto con otras de su época, es figura descollante en la historia argentina.

Tradición de gloria es la herencia recibida por los argentinos de aquellos que lucharon por su emancipación política, y en ese cuadro de luz que incendió el patriotismo de nuestros padres tienen sitio preferente sus esposas y sus madres, que les estimularon y les acompañaron en los días de abnegación y en las horas de dolor que duró la empresa de regenerar un mundo.

María Eugenia Escalada fue una de aquellas y en esa primera manifestación del sentimiento popular aparece declarando los suyos, con un alarde y entusiasmo sublimes.

Nació en esta ciudad el 8 de septiembre de 1781, y era hija de don Antonio José de Escalada y su primera esposa doña Petrona Salcedo.

Criollo con honradez y fortuna, de buen porte y mejor juicio, Escalada debió ser hombre de mérito, pues llegó a los más altos cargos que podían ocupar los naturales de la Colonia: regidor, alcalde de primer voto, canciller de la audiencia; desempeñando esas funciones fue uno de los que en el cabildo abierto del 22 de mayo de 1810 participó de las opiniones de los más avanzados y dió su voto por la cesación del virrey en el mando, para que lo asumiese aquel cuerpo con genuina representación del pueblo. Su casa fue uno de los templos en que se adoraba y bendecía a la patria y a la libertad, durante la revolución, y en ese hogar se amó y dió alas al genio que debía de ser libertador de medio continente. Murió

cuando y respetado, en 1821, y su esposa, la sobrina del virrey Vértiz, llamada la gran señora, había fallecido en esta ciudad, la misma de su nacimiento, treinta y siete años antes.

María Eugenia Escalada creció entre los halagos de un padre amoroso, rico y arrogante, y niña aún, se casó con José Demaría, el 7 de junio de 1797.

Era bella y dignísima, y la sociedad de entonces, pequeña pero escogida, le concedió las distinciones y homenajes que se exigían en sus salones.

Fue una patricia y así se deduce del documento que existe en el archivo nacional, donde en la lista de donativos dice:

«Doña María Eugenia Escalada ha obsequiado dos onzas de oro para tan digno objeto y manifestando con las expresiones más vivas sus relevantes sentimientos.»

Las primeras campañas de la revolución fueron más bien favorables para los patriotas, y Buenos Aires, donde principalmente se preparaban los elementos y se disciplinaban los soldados que iban a proclamar y sostener el nuevo orden de cosas, tuvo mujeres esforzadas que, sin vacilación ni temor, se disponían a arrostrar las crueldades de que habían sido víctimas si la empresa relictora hubiese fracasado, y ellas animaron con entusiasmo y energía a los que marchaban hacia donde el peligro era más recio, sea en los muros de Montevideo o en las escabrosidades del Alto Perú.

Pero hubo un momento angustioso para la causa, en 1822, cuando se había evacuado el Paraguay, retirado nuestro ejército de la ciudad oriental y se estaba en la incertidumbre de la suerte que cabría al que se encontraba en los alrededores de Tucumán. Fue a mediados de este año, cuando el Triunvirato se encontró, en situación tan solemne, escaso de recursos y es en esa ocasión que las matronas argentinas se reunieron y ofrecieron costear las armas que llegaron de los Estados Unidos.

Una de ellas fue doña María Eugenia Escalada de Demaría.

Después, la ausencia de su esposo, las atenciones de familia, la anarquía que sobrevino, etc. fueron motivos para que se retirase al silencio del hogar, hasta el día en que la muerte la arrebató al cañón de los suyos y al aprecio de la sociedad, el 29 de octubre de 1822.

17

“Damas patricias. María E. Escalada de Demaría”, *Para Ti*, 22 de noviembre de 1922, p. 8.



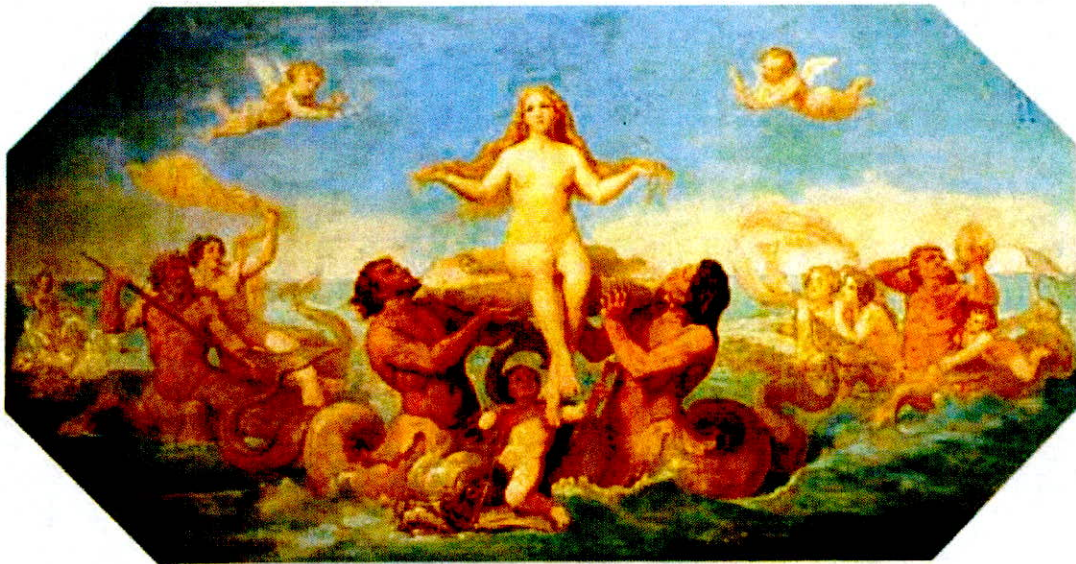
18

“Nuestra historia. San Martín en Mendoza.- II”, *Billiken. La Revista de los Niños*, año XIX, núm. 969, 13 de junio de 1938, p. 15.



19

Lola Mora, *Maquette de la Fuente de las nereidas*, 1900. Tomado de “Una donna che scolpisce statue monumentali. Lola Mora”. *Il Secolo XX*, año 5, 1906, p. 594.



20

Taller de Pierre Puvis de Chavannes, *El nacimiento de Venus*, óleo sobre tela, 84 x 158,7 cm, colección particular. Rematado por Christie's el 5 de abril de 2001.



21

Fuente de Galatea, siglo XVIII, Villa Visconti Borromeo Arese Litta, Milán.



22

Lola Mora, *Libertad*, 1904, mármol, Plaza Independencia, Tucumán. Tomado de Pablo Mariano Solá, *Por amor al arte*. Buenos Aires, Espaciomultiarte, 2007, p. 33.



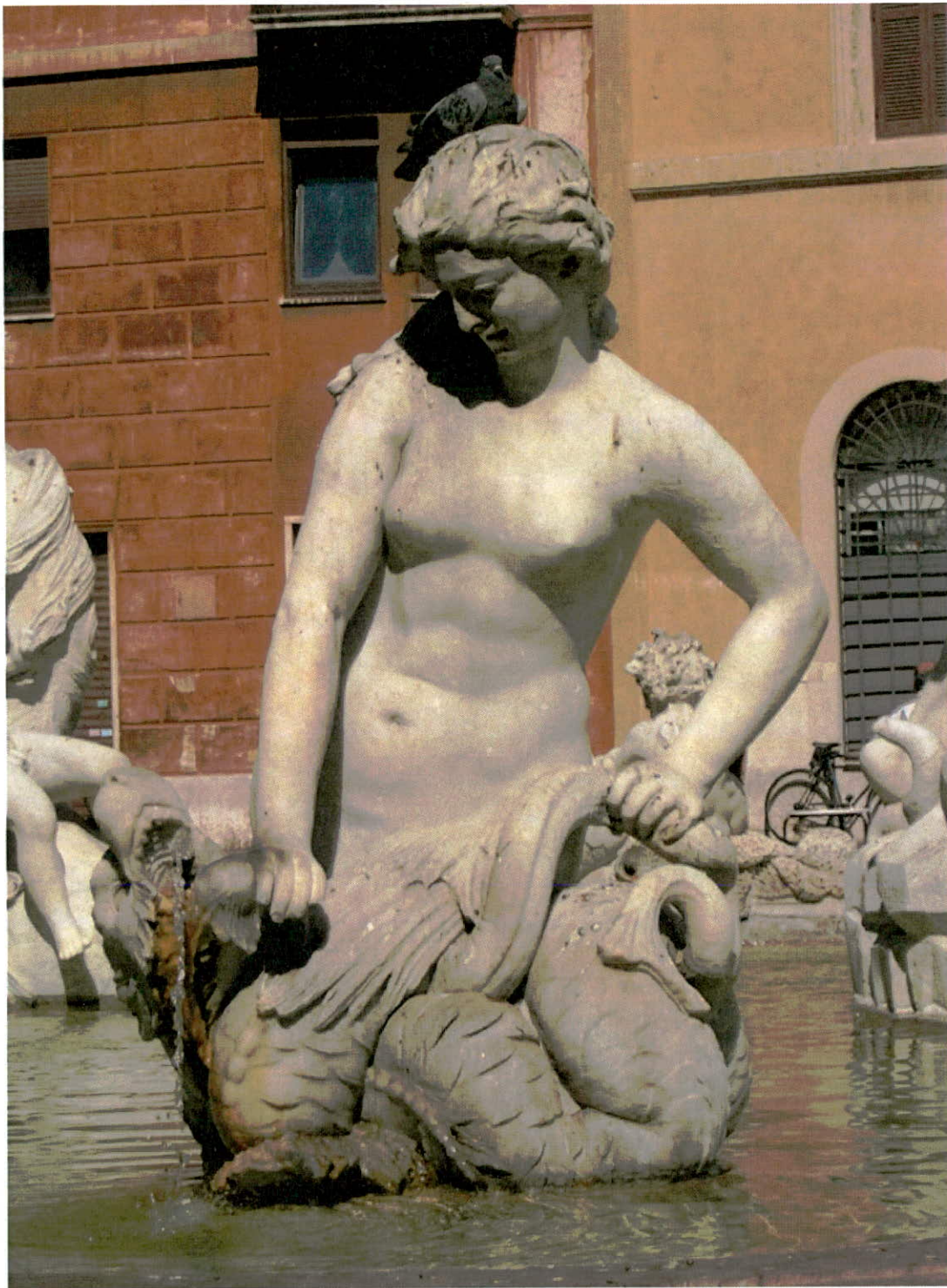
23

Paul Albert Laurens, *Glaucos y Talía*, 1896. Tomado de *Art at the Salon Champs Élysées*, 1897, p. 13.



24

Arnold Böcklin, *Jugando en las olas*, 1883, óleo sobre tela, 180 × 238 cm, Neue Pinakothek, Múnich.



25

Giacomo dell Porta y Giovanni Lorenzo Bernini, *Fuente de Neptuno*, 1514, mármol y pietrasanta, Piazza Navona, Roma. Esculturas de Gregorio Zappalà y Antonio della Bitta (1873). Detalle de las nereidas.





26

Nicola Salvi y Giuseppe Pannini, *Fuente de Trevi*, 1732–1762, Palazzo Poli, Roma.



27

Giovanni Lorenzo Bernini, *Fuente del Tritón*, 1624-1643, travertino, Piazza Barberini, Roma.



28

Filippo Bai y Francesco Moratti, *Fuente de los tritones*, 1717, mármol y travertino, Piazza della Bocca della Verità, Roma.



1

Elvira Mayol, *Retrato de Lucio V. Mansilla*, 1908, óleo sobre tela, 97 x 83 cm, Complejo Museográfico Provincial "Enrique Udaondo", Luján. Número de inventario: 467.



2

Kettie Ross Broglia, *Mercado del Plata*, 116 x 131 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Número de inventario: 5572.



3

Cesáreo Bernaldo de Quirós, *Retrato de Luisa Isella*, ubicación actual desconocida.

Foto: Departamento de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación.



4

Luisa Isella, *Amor y Psiquis*, ubicación actual desconocida. Foto: Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Sobre Luisa Isella, fotografía 2.



5

Luisa Isella, *Niño a la fuente*, yeso, ubicación actual desconocida. Tomado de F. E. A., "Obras de la escultora Isella", *Athinae*, año III, núm. 26, octubre de 1910, p. 15.



6

Luisa Isella, Monumento a la Independencia, yeso, ubicación actual desconocida. Foto: Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Sobre Luisa Isella, fotografía 7.



7

Luisa Isella, *Amor maternal*, ubicación actual desconocida. Foto: Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Sobre Luisa Isella, fotografía 7.



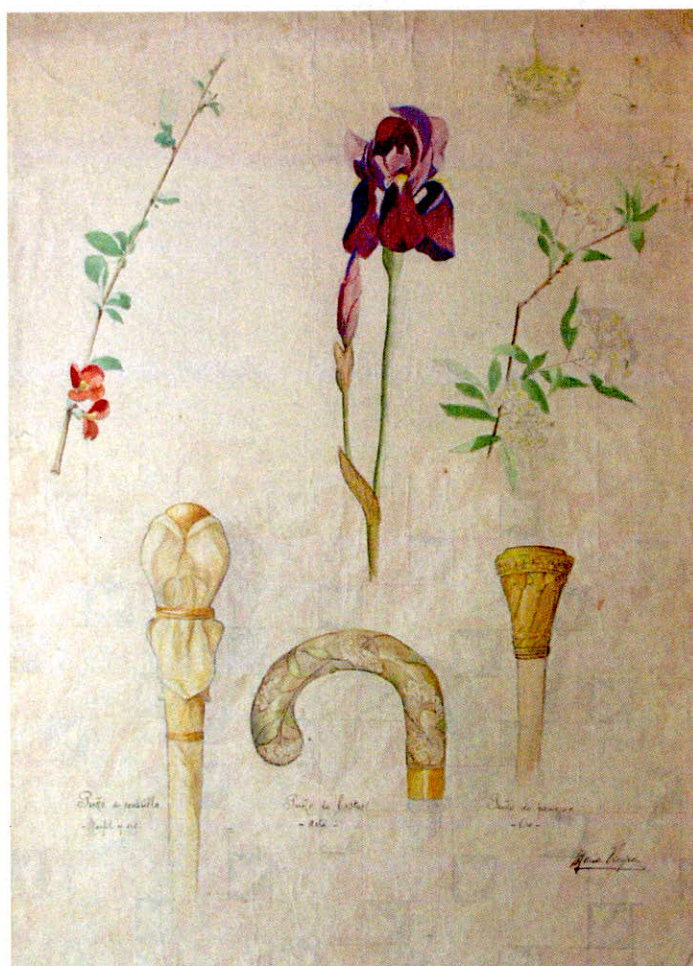
8

Dibujo de Miguel Petrone para el cuento de Edmundo Montagne, "La viejecita del Salón", *Plus Ultra*, año IV, núm. 35, marzo de 1919, s. p.



9

“Academia Nacional de Bellas Artes”, *El Hogar*, 1915, colección particular, Buenos Aires (primera desde la izquierda, fila central).



10

María Amalia Vieyra, Estudios de plantas y artes aplicadas, circa 1914, lápiz y acuarela sobre papel, colección Diego Garay, Buenos Aires.





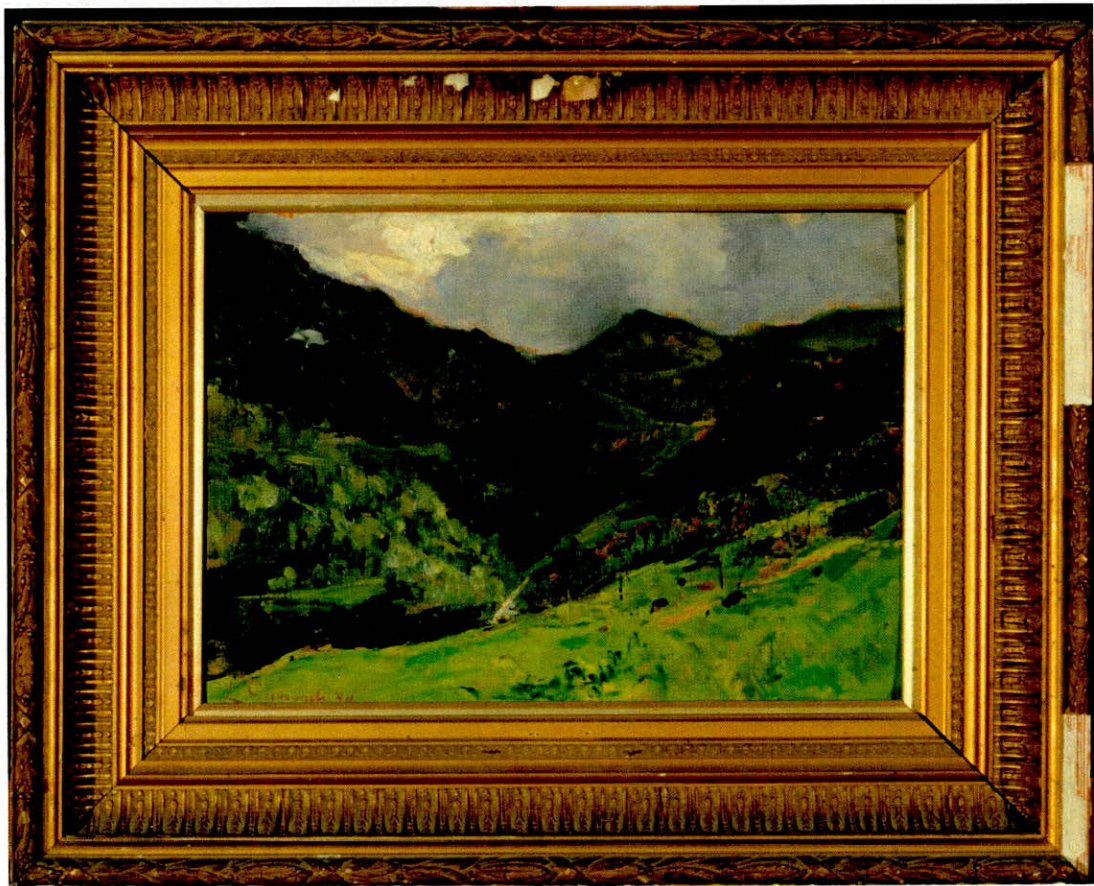
11

María Elvira Rojas, *Eurindia*,  
madera, ubicación actual  
desconocida. Foto: Departamento  
de Documentos Fotográficos,  
Archivo General de la Nación.



12

Edgardo J. Arata, *Retrato*,  
ubicación actual desconocida.  
Expuesta en el Salón Nacional  
de 1924.



13

Lía Gismondi, *Oropa (estudio de montaña)*, 1911, óleo sobre tabla, 31,2 x 44,6 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Número de inventario: 5554.



14

Lía Gismondi, *Chinita*, ubicación actual desconocida. Tomado de "Arte argentino", *Careas y Caretas*, año XIX, núm. 937, 16 de septiembre de 1916, s. p.



15

Lía Gismondi, *Manola*, ubicación actual desconocida. Tomado de Atilio Chiappori, "El Salón", *Pallas*, núm. 5, 1913, p. 95.



16

Lía Gismondi, *En el espejo*, ubicación actual desconocida. Foto: Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Sobre Lía Gismondi, fotografía 9.



17

Fides Castro, *Blancos y verdes*, ubicación actual desconocida. Tomado de *Catálogo ilustrado del V Salón Nacional*. Buenos Aires, 1915, p. 161.



18

María Escudero, *Raquel*, ubicación actual desconocida. Tomado de *Catálogo ilustrado del V Salón Nacional*. Buenos Aires, 1915, p. 58.



19

Emilia Zampetti de Nava, *Contraluz*, ubicación actual desconocida. Tomado de *Catálogo ilustrado del V Salón Nacional*. Buenos Aires, 1915, p. 46.



20

Emilia Bertolé, *El libro de versos*, 1921, óleo sobre tela, 105 x 120 cm, Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario.



21

Ana Weiss de Rossi, publicidad de cigarrillos Centenario, *Caras y Caretas*, año XII, núm. 540, 6 de febrero de 1909, s. p.

22

Ana Weiss de Rossi, *Galvanoplastia*, óleo sobre tela, 83.2 x 57 cm, Museo Nacional de Bellas Artes. Número de inventario: 5584.





23

Ana Weiss de Rossi, *El Gran Sacerdote*,  
ubicación actual desconocida. Tomado de  
*Catálogo ilustrado del V Salón Nacional*.  
Buenos Aires, 1915, p. 46.



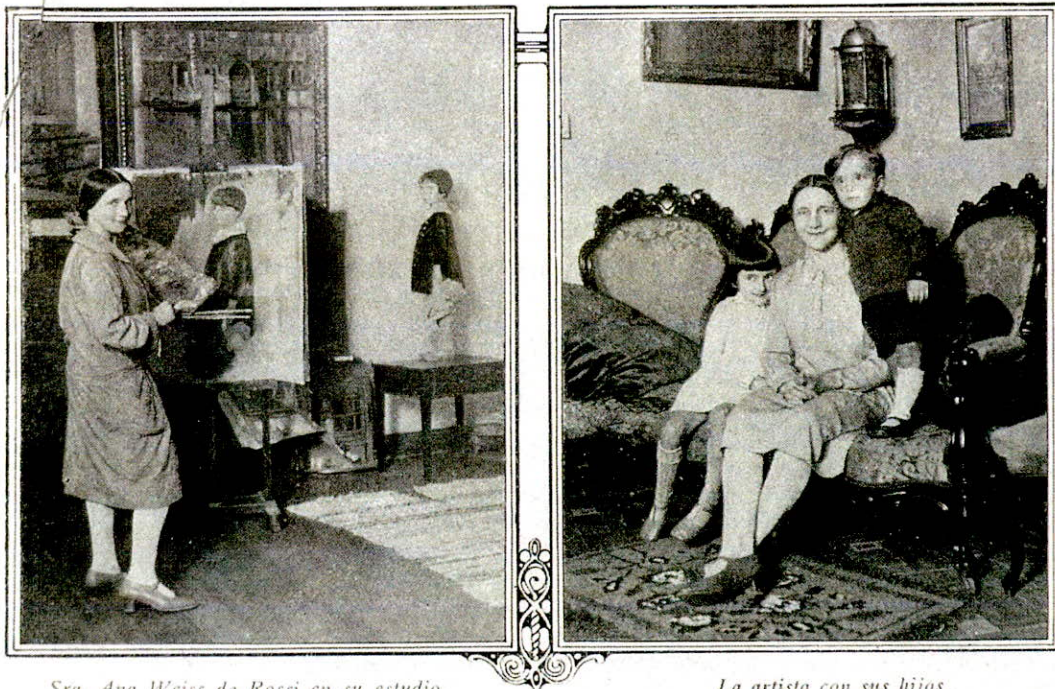
24

Ana Weiss de Rossi, *El vestido rosa*, óleo  
sobre tela, 140 x 100 cm, Museo Nacional  
de Bellas Artes, Buenos Aires. Número de  
inventario: 5319.



25

Alberto Rossi, *Retrato de Ana Weiss*, circa 1915, óleo sobre tela, colección particular, Buenos Aires.



*Sra. Ana Weiss de Rossi en su estudio.*

*La artista con sus hijos.*

26

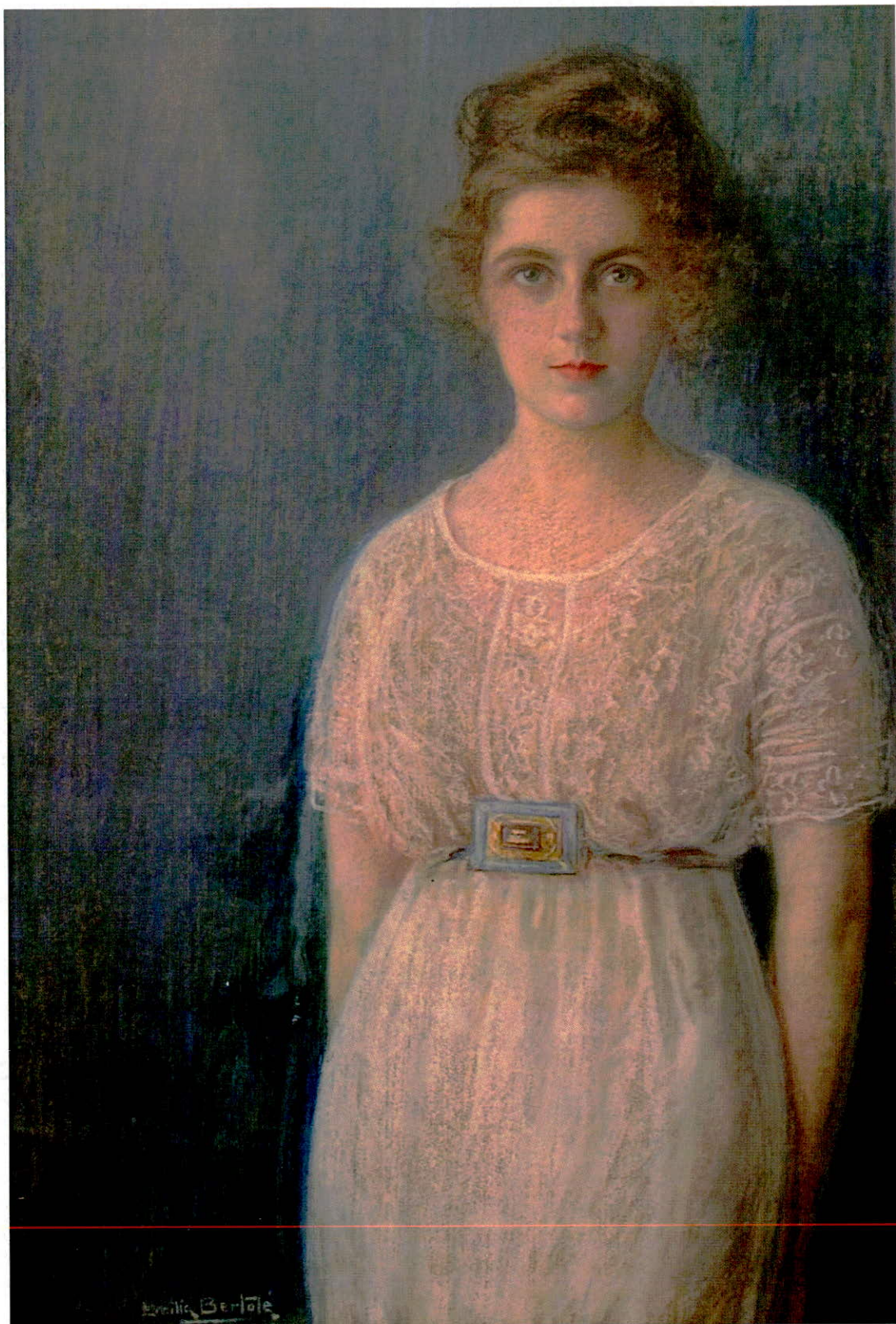
“Sra. Ana Weiss de Rossi en su estudio” y “La artista con sus hijos”, *Expectador*, “Notas de arte — Ana Weiss de Rossi”, *Femenil*, año III, núm. 17, 5 de diciembre de 1927, s. p.





27

Ana Weiss de Rossi, *En el estudio*, 1938, óleo sobre tela, 110 x 149 cm, Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil. Número de inventario: 601.



28

Emilia Bertolé, *Autorretrato*, 1915, pastel sobre cartulina montada en bastidor, 100 x 65,5 cm, Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario. Número de inventario: 1395.



29

Zulema Barçons, *Zula*, ubicación actual desconocida. Tomado de *El Hogar*, año XIII, núm. 377, 22 de diciembre de 1916.



30

María Washington, *Autorretrato*, ubicación actual desconocida. Tomado de *Catálogo ilustrado del VIII Salón Nacional*. Buenos Aires, 1918, p. 74.



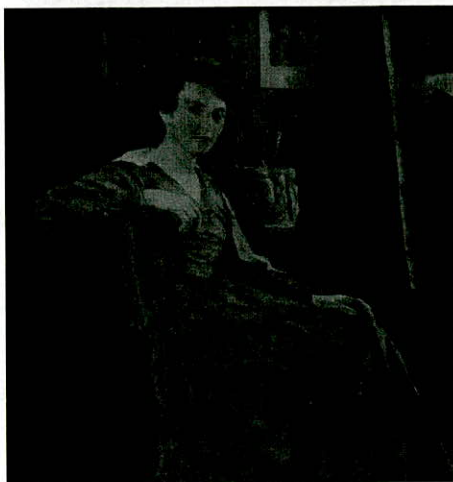
31

Agustina Morriconi, *Autorretrato*, ubicación actual desconocida. Tomado de *Catálogo ilustrado del IX Salón Nacional*. Buenos Aires, 1919, p. 99.



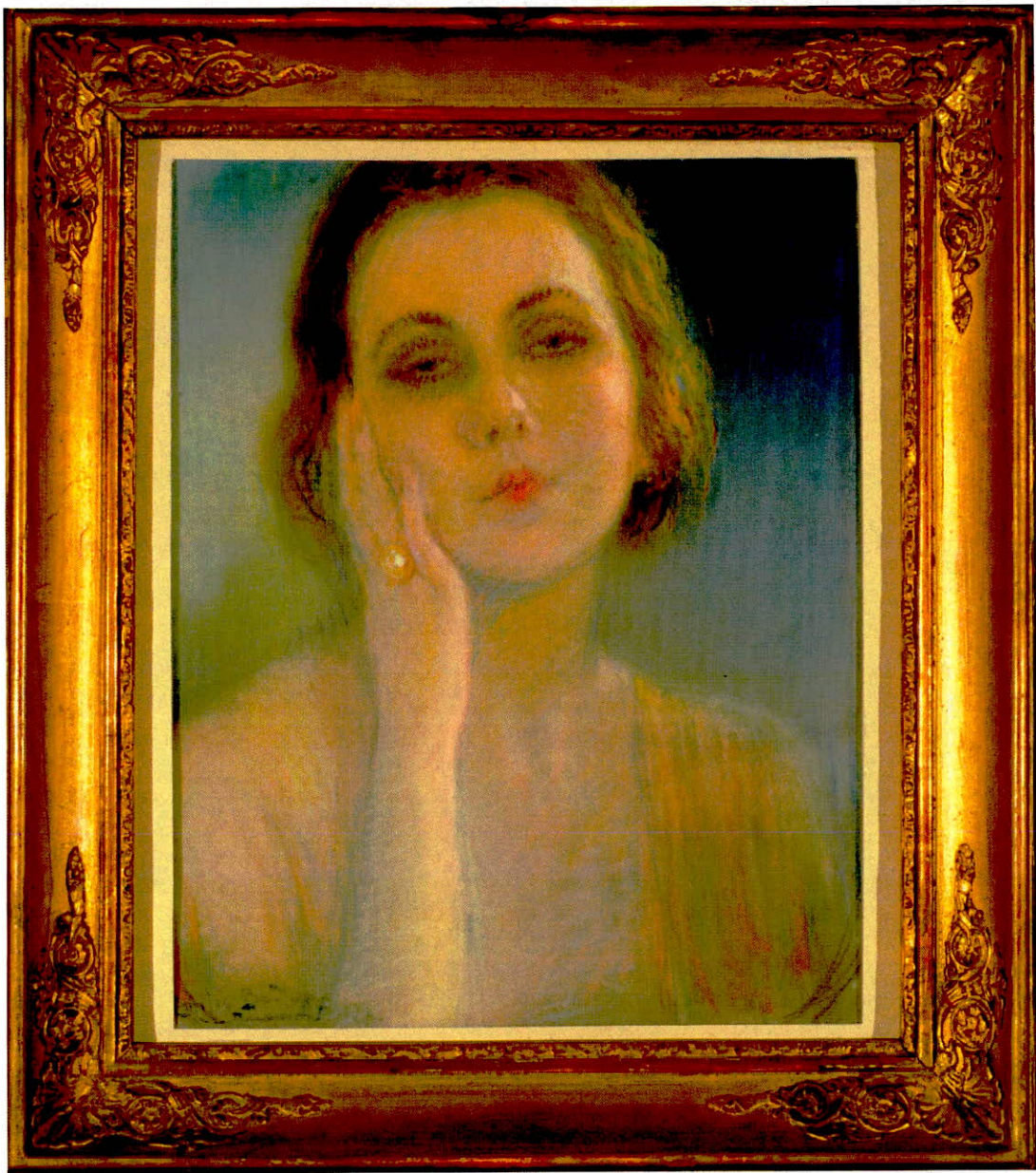
32

Rosa Sanguinetti, *Autorretrato*, ubicación actual desconocida. Tomado de *Catálogo ilustrado del IX Salón Nacional*. Buenos Aires, 1919, p. 29.



33

Carlota Stein, *Autorretrato*, ubicación actual desconocida. Tomado de *Catálogo ilustrado del VII Salón Nacional*. Buenos Aires, 1917, p. 51.



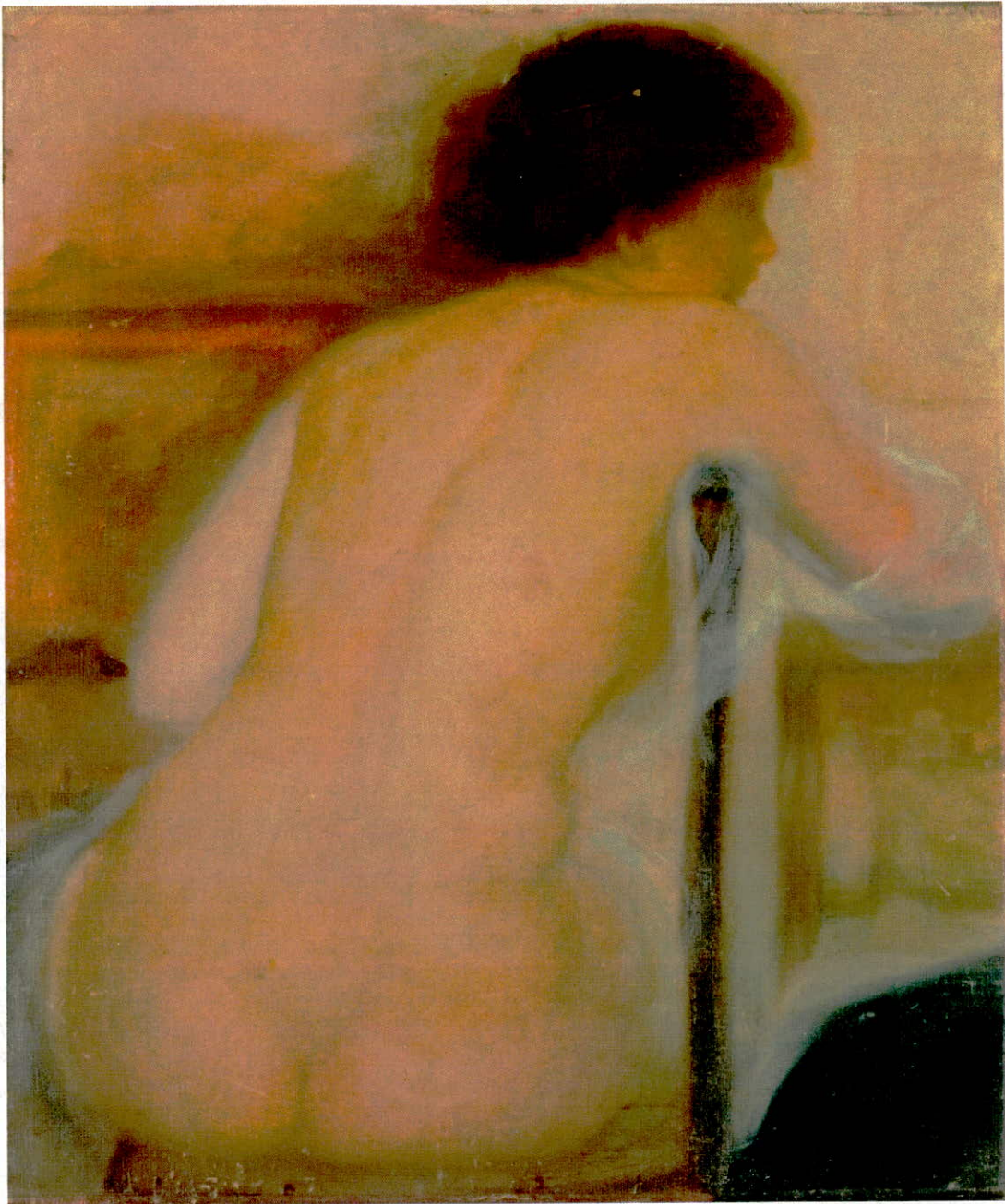
34

Emilia Bertolé, *Autorretrato*, pastel sobre cartón, 36 x 28 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Número de inventario: 6854.



35

Emilia Bertolé, *Retrato de mi padre*, 1925, óleo sobre tela, 100 x 81 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Número de inventario: 1725.



36

Lía Correa Morales, *Torso*, óleo sobre tela, 60 x 50 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.  
Número de inventario: 6241.



37

Adela R. Rabuffi, *Luz y sombra*,  
ubicación actual desconocida.  
Tomado de Catálogo ilustrado del  
X Salón Nacional. Buenos Aires,  
1920, p. 66.



38

Adela R. Rabuffi, *Meditando*,  
ubicación actual desconocida.  
Tomado de *XII Salón Anual*.  
*Comisión Nacional de Bellas Artes*.  
Buenos Aires, 1922, p. 35.





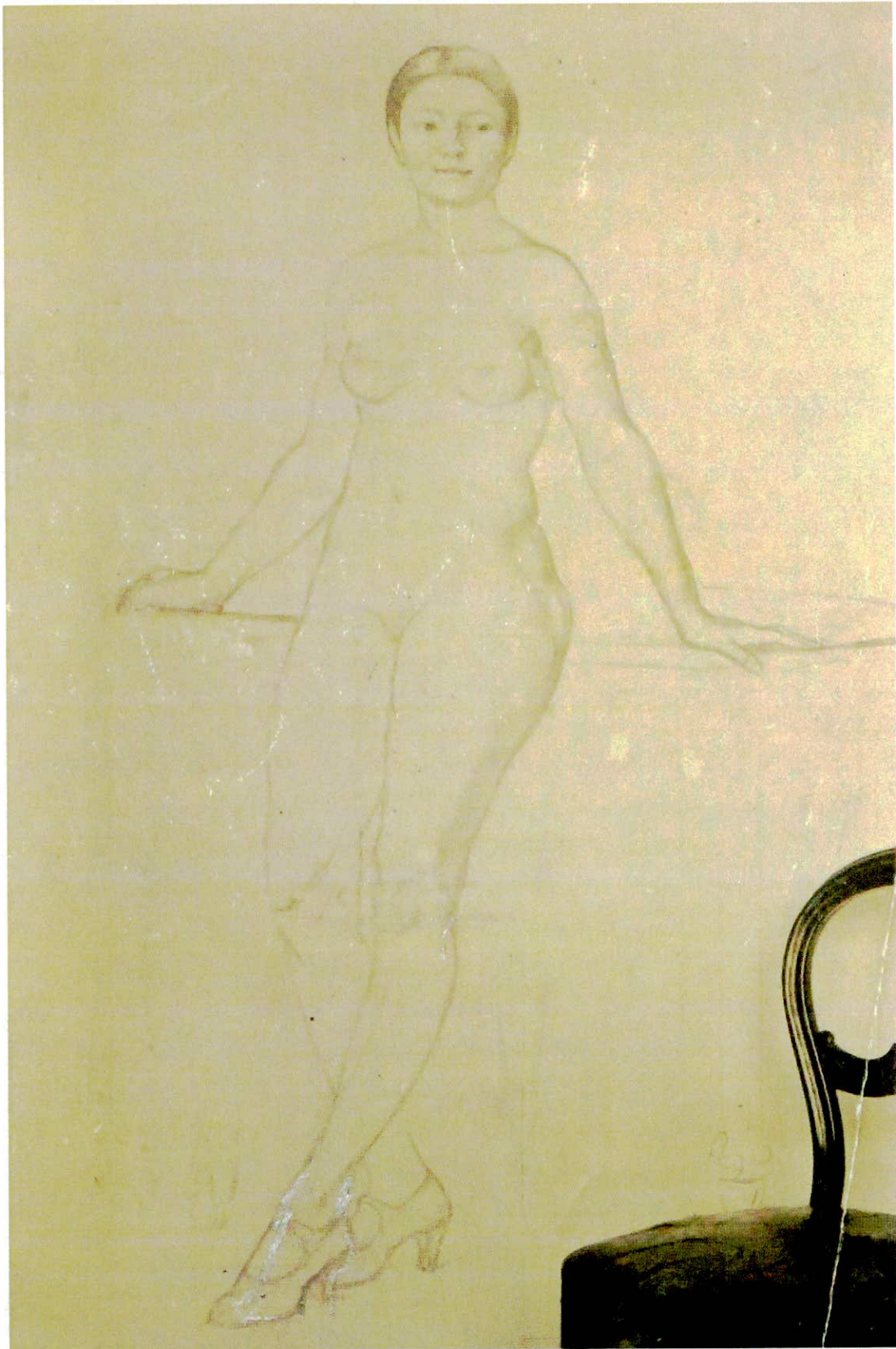
39

María Elena Bertrand, *El collar azul*, ubicación actual desconocida. Tomado de *Catálogo ilustrado del XI Salón Nacional*. Buenos Aires, 1921, p. 31.



40

María Elena Bertrand, *Mi fetichista*, 1920, ubicación actual desconocida. Foto: Departamento de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación.



41

Lía Correa Morales, Estudio para *Jacky la bailarina*, fotografía, colección particular, Buenos Aires.



42

Lía Correa Morales, *Retrato de Cecilia Grierson*, ubicación actual desconocida. Foto: Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Sobre Lía Correa Morales, fotografía 27.



43

Lía Correa Morales, *Las ilustres patriotas de Buenos Aires*, 1935, óleo sobre tela, 113 x 175 cm, ubicación actual desconocida. Foto: Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Sobre Lía Correa Morales, fotografía 15.



44

Lía Correa Morales, *Amalia, Heroína de José Mármol*, 1939, óleo sobre tela, 200 x 130 cm, Museo Yrurtia, Buenos Aires. Foto: Departamento de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación.

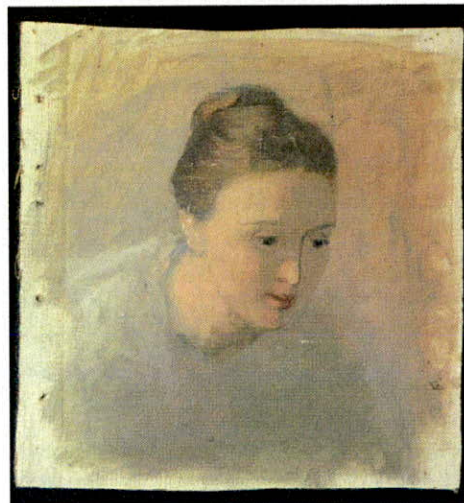


45

Lía Correa Morales, Estudio para *Las ilustres patriotas de Buenos Aires*, circa 1934, lápiz sobre papel, 15 x 10 cm, colección particular, Tandil.

46

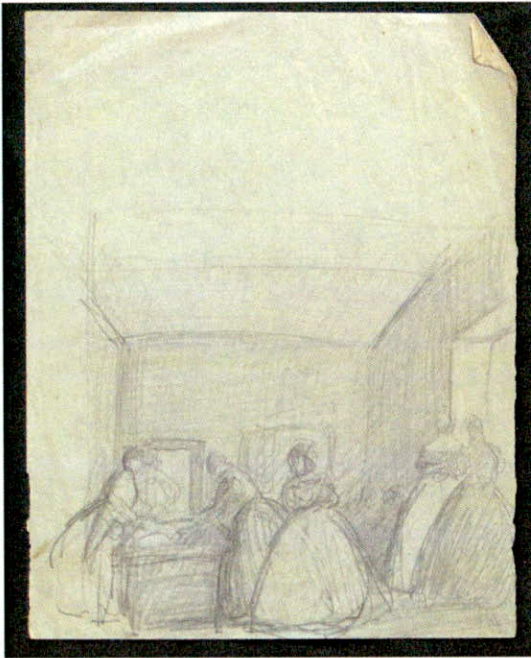
Lía Correa Morales, Estudio para *Las ilustres patriotas de Buenos Aires*, circa 1934, óleo y lápiz sobre tela, 20 x 20 cm, colección particular, Tandil.



47

Lía Correa Morales, Estudio para *Las ilustres patriotas de Buenos Aires*, circa 1934, óleo y lápiz sobre tela, 20 x 20 cm, colección particular, Tandil.





48

Lía Correa Morales, Estudio para *Las ilustres patriotas de Buenos Aires*, circa 1934, lápiz sobre papel, 19 x 12 cm, colección particular, Tandil.

49

Lía Correa Morales, Estudio para *Las ilustres patriotas de Buenos Aires*, circa 1934, óleo sobre tela, 27 x 37 cm, colección particular, Tandil.



50

Lía Correa Morales, Estudio para *Las ilustres patriotas de Buenos Aires*, circa 1934, óleo sobre tela, 27 x 37 cm, colección particular, Tandil.



51

“Salón anual de Bellas Artes”, *Caras y Caretas*, año XXII, núm. 1094, 20 de septiembre de 1919, s. p.



52

Zulema Barços, Estudio, lápiz sobre papel, colección particular, Buenos Aires.



53

Léonie Matthis, *Palais de Glace (Paris)*, tempera, ubicación actual desconocida. Foto: Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Sobre Léonie Matthis, fotografía 15.





54

Léonie Matthis, Retrato sin identificar, ubicación actual desconocida. Foto: Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Sobre Léonie Matthis, fotografía 11.



55

Léonie Matthis, *Retrato de Beatriz B. De Bullrich*, ubicación actual desconocida. Tomado de *Exposición Léonie Matthis*. Buenos Aires, Witcomb, 1927.



56

Raquel Forner, *Mis vecinas*, destruida.

57

Dora Cifone, *La pintora*, ubicación actual desconocida. Foto: Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Sobre Dora Cifone, fotografía 4.



## Anexo 1

### Biografías de artistas activas en Buenos Aires (1830-1923)

#### **Aguirre, Victoria (San Nicolás, 1858/1860-1927)**

Pintora, benefactora de las artes y coleccionista. Expuso en el salón del Ateneo (véase Anexo 3). Participó en la organización de la Exposición Feminista en 1898, ocasión en la cual también expuso una colección de objetos premiada con Medalla de Oro. Promotora de las artes, en 1903 adquirió una obra de Giudici y donó dinero para uno de los premios en la Exposición celebrada por Estímulo de Bellas Artes en 1903. Emilia Bertolé hizo su retrato.

#### **Aguirre de Vassilicós, Josefa (Buenos Aires, 1838-1913)**

Escultora y filántropa. En la Exposición Nacional de 1871 expuso flores artificiales. En la Exposición Continental de 1882 obtuvo una Medalla de plata por un retrato bordado en seda de Julio A. Roca, al tiempo que participó de la Comisión de Señoras. Casada con un diplomático, Aguirre viajó por Europa, donde residió durante largos períodos, y expuso en el salón de París. En 1887, con motivo de la Coronación Pontificia de la Virgen de Luján, realizó una imagen de la Inmaculada Concepción, colocada en la fachada de la iglesia. Expuso en el salón del Ateneo (véase Anexo 3). En 1905 participó de la exposición de la Sociedad Artística de Aficionados. Socia activa del Consejo Nacional de Mujeres, colaboró asimismo con la Escuela Profesional de Mujeres de la Sociedad Santa Marta, fundada en 1895. Es autora de *El genio de Colón señalando su ruta en el océano*, actualmente ubicado en el barrio porteño de Liniers.

#### **Alazet Rocamora, Dolores (Buenos Aires, 1878 - ¿?)**

Pintora, ilustradora y docente. Estudió en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Trabajó en educación artística desde que obtuvo su título de profesora. Fue la fundadora de la Escuela Profesional de Artes Decorativas "Fernando Fader". Participó en diversos salones, entre ellos el Nacional. En 1915 y 1916 expuso en el salón de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores. Fue Presidenta del Círculo de Artes hacia 1923.

#### **Allardice de Witt, Graham (Madrás, India, 1863 - Buenos Aires, 1947)**

Pintora. Nacida en India, se trasladó a París y luego a Londres. Contrajo matrimonio con un empresario alemán en 1889 en la ciudad de Asunción del Paraguay, trasladándose a Buenos Aires entre 1894 y 1895. Expuso en el salón del Ateneo (véase Anexo 3) e individualmente en 1905. Cultivó el paisaje, el retrato, las escenas de género y la alegoría.

**Alston de Gallegos, Luna (Buenos Aires, 1881-1978)**

Pintora. En 1908 aspiraba al título de Profesora en la Academia. Especializada en miniatura, expuso desde 1906 en diversos ámbitos. Entre 1906 y 1908 participó de la exposición de la Sociedad Artística de Aficionados. Integró el Salón de Miniaturas y exhibió de modo sostenido en exposiciones femeninas. También expuso de modo individual (Witcomb, 1940).

**Antepara de Godoy, Lucila (San Juan, 1840-1905)**

Pintora. Se formó en el Colegio Santa Rosa de San Juan, junto a Procesa Lenoir. En 1854 contrajo matrimonio con el político Ruperto Godoy (1803-1873). Uno de sus hijos, Ruperto Godoy, también se dedicó a la pintura.

**Arufe, Carmen (activa en la primera década del siglo XX en Buenos Aires)**

Pintora. En 1913 obtuvo el premio “Dr. Carlos de la Torre” en el Salón Nacional por su óleo *Nubes*, convirtiéndose en la primera mujer distinguida en este certamen.

**Atucha de Gramajo, Adela (activa a fines del siglo XIX en Buenos Aires y París)**

Pintora. Estudió en la *Académie Julian* y con Francesco Parisi en Buenos Aires. Expuso labores y pinturas en la Exposición Feminista en 1898, obteniendo una Medalla de Plata por sus miniaturas.

**Belin Sarmiento, Eugenia (Buenos Aires, 1860-1952)**

Pintora. Comenzó su formación artística con Procesa Sarmiento en San Juan y la continuó con Giuseppe Agujari en Buenos Aires. Expuso en el salón del Ateneo (véase Anexo 3). Participó en la comisión de pintura de la Exposición Feminista en 1898. Residió en diversos lugares de Europa (Holanda, Bélgica, Italia y Francia) junto a su hermano Augusto. Se dedicó al retrato, al paisaje y a la naturaleza muerta. Trabajó con óleo y pastel. Obtuvo una Medalla de Bronce en la Exposición de 1910.

**Benoit de Zapiola, Dolores (activa en la primera década del siglo XX en La Plata y Buenos Aires)**

Escultora. Era hija del arquitecto Pedro Benoit. En 1903 obtuvo una Mención de Primera Clase en la exposición de bellas artes celebrada en La Plata por el diario *Buenos Aires*, con un jurado compuesto por Sívori, Malharro, de la Cárcova, Schiaffino y Alonso. En 1911 expuso en el Salón Nacional.

**Berdier, Hortensia (Buenos Aires, 1862-1938)**

Pintora. Estudió en Buenos Aires bajo la dirección de Reinaldo Giudici y en París con Jules Joseph Lefebvre. Participó en la Exposición Continental de 1882 con un conjunto de acuarelas. Expuso en el salón del Ateneo (véase Anexo 3). En 1908 participó de la exposición de la Sociedad Artística de Aficionados. Exhibió también en el Salón Nacional de 1912. En la década de 1920 se unió a la Liga Patriótica Argentina, de cuya comisión femenina fue presidenta.

**Bertrand, María Elena (Buenos Aires, 1899 - s. d. )**

Pintora. Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes. Expuso en el Salón Nacional, en el de Rosario y en Madrid. Cultivó la figura y el desnudo.

**Boado Romero de Garrigós, María Crescencia (1802-1867)**

Dibujante y pintora. Fue discípula de José Guth y puede haber asistido a la Academia de Dibujo fundada en 1815. Son conocidas, por referencias escritas, tres obras representando a Chactas, Atala y Andrómaca, expuestas en la exhibición de trabajos de alumnos de la Escuela de Dibujo en 1818, así como un retrato de Belgrano. Casada en 1824 con Agustín Garrigós Conget, funcionario rosista, fue opositora al gobierno y miembro de la Sociedad de Beneficencia desde 1830, institución que presidió entre 1840 y 1845, entre 1852 y 1854 y, finalmente, en 1863 y 1864.

**Brau, Josefina (activa en la primera década del siglo XX en Buenos Aires)**

Pintora. Estudio en la escuela de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. En 1905 realizó una exposición individual en Witcomb. Se vinculó con círculos feministas, participando en el Congreso de 1910.

**Brunet de Annat, Antonia**

Pintora. De origen francés, trabajó como miniaturista y docente particular al menos entre junio de 1831 y octubre de 1837. Realizó algunas cuidadas miniaturas, como las conservadas en el Museo Histórico Provincial "Julio Marc" en Rosario y el Museo Histórico Nacional.

**Castro Fernández Blanco, Chloé (activa en las décadas de 1910 y 1920 en Buenos Aires y París)**

Escultora. Estudió en París. Participó en el Salón Nacional. En 1914 expuso, en el *Salon de la Société des Artistes Français* su obra *Vieille indienne argentine*. Participó en el Salón Nacional.

**Carrié, Ana de (Coronel, Chile, ¿? - ¿?)**

Pintora. Casada con el diplomático argentino Julio C. Carrié, se estableció en Buenos Aires. Luego, se trasladó a París, estudió con Benjamin y Lenbach. A fines de 1903 expuso de modo individual en la *Galerie des Artistes Modernes* en París. Expuso en el *Salon de la Société des Artistes Français* en diversas oportunidades: 1904 (*Portrait de Miss B. G. W.*), 1907 (*Sans pain, sans asile*), 1908 (*Portrait d'enfant*), 1909 (*Portrait des enfants W.*), 1911 (*Lilas*), 1912 (*Boules-de-neige*) y 1914 (*Mme la Csse. de Bréviaire*).

**Chertkoff de Repetto, Fenia (¿Odesa?, 1869 - Buenos Aires, 1928)**

Escultora, pintora y militante feminista. Nacida en Rusia, en el seno de una familia socialista, Chertkoff llegó a la Argentina en 1895. Hacia 1899 se instaló definitivamente en Buenos Aires, donde conoció a Nicolás Repetto, con quien contrajo matrimonio. Además de participar de modo destacado en el movimiento feminista y en diversos proyectos educativos, fue una artista y concurrió desde 1910 al estudio de Andrée Moch, participando en 1911 de la exposición anual de discípulos con *Noche de luna*, un interior iluminado por la luz que atravesaba una ventana. Integró la sección Artes e Industrias del Primer Congreso Femenino Internacional, celebrado en 1910.

**Cid García de Dampt, Diana [o García Cid] (Buenos Aires, ¿?)**

Pintora. Expuso en el salón del Ateneo (véase Anexo 3) e integró el envío a Saint Louis en 1904. Expuso en el *Salon de la Société des Beaux-Arts* en diversas oportunidades,

egresó en 1878 junto a Cecilia Grierson – en 1899. Junto a Cecilia Grierson –su compañera de estudios en la Escuela Normal de Profesoras–, María Atilia Canetti y Ernestina López fundó la Biblioteca de la Mujer en 1899. En 1922 fundó la Sociedad Argentina de Geografía e integró desde 1932 la Society of Woman Geographers, fundada en 1925 para reunir mujeres interesadas en geografía, antropología y exploración. Publicó los libros *Geografía elemental* (en co-autoría con M. E. Carbone, 1909), *Ensayo de geografía argentina* (1910), *Isondú* (1909 y 1910) e *Isipós* (1911). Colaboró en la revista de la Sociedad Geográfica Argentina.

**Gorostiaga, María (Buenos Aires, 1869-1939)**

Pintora. En 1909 participó de la exposición de la Sociedad Artística de Aficionados. Expuso también en el Salón Nacional entre 1911 y 1938.

**Grierson, Cecilia (Buenos Aires, 1859-1934)**

Médica, activista feminista, pintora, benefactora de las artes y docente. En abril de 1895 se incorporó como a la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en carácter de “Socia protectora”. En 1899 fue comisionada para estudiar en Europa “escuelas del hogar e industriales para mujeres”. Ejerció la docencia en la Academia Nacional de Bellas Artes dictando la materia “anatomía artística”. A partir de 1904 fue socia activa de Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Entre 1920 y 1923 estableció un premio para obras en pintura y escultura que representaran la “niñez sana y feliz” o para género animalista en el Salón Nacional, luego asignado a la Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes entre 1923 y 1929. En 1933 restableció el premio destinado a obras vinculadas a la infancia, únicamente para obras pictóricas expuestas en el Salón.

**Huergo, María**

Pintora. Estudió con Sívori. Participó en los salones del Ateneo (Anexo 3).

**Isella de Motteau, Luisa Isabel (Buenos Aires, 1886 - San Isidro, 1942)**

Escultora, pintora y docente. Comenzó su formación en Italia y la continuó en Chile, en la Academia Nacional de Bellas Artes, donde residía junto a su familia. En la exposición anual de Santiago de Chile recibió una Mención honorable (1897) y una Medalla de tercera clase (1900). En 1901 integró el envío chileno a la Exposición Panamericana de Nueva York con *Trabajadora*, *Retrato* y *Estudio*. Obtuvo un



reconocimiento en el Salón de Santiago en 1905 pero su nacionalidad le impidió optar por una subvención para estudiar en Europa. Becada por el gobierno argentino en 1906, viajó a París donde estudió con Arias e Injalbert. En 1910 regresó a Buenos Aires para los festejos del Centenario pero volvió a trasladarse a París en 1912, donde estableció su taller, regresando en definitivamente en 1919. Expuso en el *Salon de la Société des Artistes Français* en 1907 (*Jeunesse*, busto en yeso), 1908 (*Portrait de Mme..., Enfant à la source*; Mención honorable), 1910 (*Portrait de M. Juan Carlos Belgrano*, bajorrelieve en bronce) y 1912 (*Fragment décoratif pour un bassin*). Envío sus obras al Salón Nacional en 1912, 1914 y 1915. Proyectó un ambicioso *Monumento a la Independencia* en bronce para la ciudad de 25 de Mayo, cuyo vaciado en bronce quedó trunco. Se destacó también en la docencia, siendo profesora de la Escuela de Artes Decorativas. El Museo Nacional de Bellas Artes alberga obras suyas.

**Limendoux, Ana (activa en Buenos Aires, La Plata y París en la primera década del siglo XX)**

Pintora. Estudió en París y con Francesco Parisi, en Buenos Aires. Expuso en París y en La Plata, así como en el salón de la Sociedad Artística de Aficionados de 1906.

**Macaire de Bacle, Andrienne Pauline [Andrea Bacle] (Ginebra, 1796-1855)**

Pintora y dibujante. Llegó a la Argentina hacia 1828 junto a su esposo, César Hipólito Bacle. Permaneció en Buenos Aires junto a sus dos hijos hasta 1838, con excepción del período comprendido entre mayo de 1832 y mayo de 1833, cuando vivió en Santa Catalina (Brasil). Se dedicó a la producción de litografías y publicaciones impresas, a la ejecución de retratos y a la enseñanza.

**Matthis, Léonie (Troyes, 1883 - Buenos Aires, 1952)**

Pintora. Expuso en el salón de la *Société des Beaux-Arts* en 1907 y 1911 (*Vues d'Espagne*). Participó en el Salón Nacional regularmente entre 1913 y 1926. En 1919 recibió el premio para artista extranjeros por su obra *En la quinta*. Se especializó en la realización de acuarelas y gouaches, muchas de ellas de tema histórico.

**Moch, Andrée (París, 1879 - Buenos Aires, 1953)**

Pintora, escultora, dibujante, crítica de arte y docente. Expuso en París en el *Salon des Artistes Français* en 1905 y en el Salón Retlinger en 1933. En 1908 exhibió sus obras

en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en el Salón del Pueblo Vasco en San Sebastián y en el Salón Lux de Bilbao. Además de haber expuesto un grupo de unas setenta obras en la Anderson Gallery de Nueva York en 1923 bajo los auspicios de la Cámara Argentina de Comercio, Moch expuso en Buenos Aires en diversas oportunidades en Witcomb (1908, 1928 y 1937), en la sociedad vasca Laurak Bat (1909) y en la Asociación Nacional del Profesorado (1934), así como en Tandil y en Mar del Plata (1937). Asimismo, organizó regularmente exposiciones en su estudio. Se abocó a la naturaleza muerta (particularmente los cuadros de ramillete), las marinas, los retratos, las decoraciones en casas particulares. Publicó diversos libros autobiográficos, de crónicas, de poesía y uno de crítica artística. Colaboró en *La Nación*, *Unión y Labor*, *Nuestra Causa* y sobre todo en *La Baskonia*.

**Mora, Lola (El Tala, 1866 - Buenos Aires, 1936)**

Escultora y pintora. Comenzó su educación en el Colegio Sarmiento, donde recibió clases de dibujo. Tras la muerte de sus padres en 1885, comenzó sus estudios de pintura bajo la guía de Santiago Faluccci (1856-1922), maestro italiano llegado a Tucumán en 1887 y autor de uno de los primeros bosquejos biográficos de Mora. Entre 1897 y 1900 residió en Italia gracias a una beca gestionada por influyentes políticos. A su regreso, obtuvo importantes encargos oficiales y privados en Buenos Aires, Rosario y Tucumán. Tras un acotado período de intensa actividad, entre 1900 y 1907, la carrera de Mora sufrió reveses inesperados. En los últimos años de su vida trabajó en el norte del país. Murió en Buenos Aires, tras el fracaso de proyectos vinculados al cine y la minería.

**Mórtola de Bianchi, Catalina T. (Buenos Aires, 1889-1966)**

Grabadora y pintora. Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes, egresando en 1911 como profesora y en 1915 con una especialización en grabado. Expuso desde 1913 en el Salón Nacional. Estuvo al frente de una academia, la Escuela Argentina de Arte.

**Obligado de Martinto, Crescencia (activa en Buenos Aires entre 1895 y 1910)**

Pintora. Expuso en el salón del Ateneo (véase Anexo 3).

**Obligado de Soto y Calvo, María (Buenos Aires, 1857 - Vuelta de Obligado, 1938)**

Pintora e ilustradora. Estudió en Buenos Aires con el maestro italiano José Agujari, continuando su formación con maestros de la *Académie Julian*. Expuso en el salón del

Ateneo (véase Anexo 3) y en la Exposición Internacional de Arte del Centenario. Expuso en el *Salon de la Société des Artistes Français* en cuatro oportunidades. Cultivó diversos géneros: paisaje, retrato, costumbres y pintura de historia. Ilustró diversas obras de su esposo, Francisco Soto y Calvo. Hacia 1926 Obligado concluyó *El funeral de las vacas*, una enorme composición que remitía a *La hierra*. En los últimos años de su vida creció el interés por descifrar el lenguaje de los pájaros, tema sobre el cual planeó realizar un libro. Fue una gran coleccionista de arte y realizó una importante donación al Museo Histórico Provincial "Julio Marc" de Rosario.

**Palla, Graciosa (activa en la década de 1880 en Buenos Aires)**

Educadora y pintora. Obtuvo el título de maestra normal en 1878. Expuso cuadros al óleo en la Exposición Continental de 1882 y obtuvo una Mención honorífica. No se han podido hallar más datos y no se ha logrado ubicar su obra.

**Palla, Herminia (? - General Rodríguez, 1939)**

Educadora y pintora. Obtuvo el título de maestra normal en 1881. Expuso un dibujo y un abanico en la Exposición Continental de 1882. En 1907 participó de la exposición de la Sociedad Artística de Aficionados. No se han podido hallar más datos y no se ha logrado ubicar su obra.

**Perrier, Luisa (activa entre 1909 y 1912 en Buenos Aires)**

Pintora. Estudió con Sívori y Parisi. En 1909 participó de la exposición de la Sociedad Artística de Aficionados. Expuso en 1912 en el Salón Nacional.

**Posadas, Sofía (Buenos Aires, 1859-1938)**

Pintora. Estudió con José Agujari y Reinaldo Giudici. Exposición en el salón del Ateneo (Anexo 3). Cultivó el desnudo, el retrato, la naturaleza muerta y la pintura de género, así como composiciones históricas. En la exposición de La Colmena Artística de 1898 obtuvo una Medalla de bronce.

**Puglia, Francisca R. (activa en la primera década del siglo XX en Buenos Aires)**

Pintura. Obtuvo recompensas en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (1896, 1900, 1901, 1902). Fue, al menos desde 1902, profesora suplente en esa institución. En 1904 terminó sus estudios en la Sociedad Estímulo, recibiendo el diploma de profesora. En

1905 se desempeñaba como docente de dibujo en escuelas primarias, adhiriendo a los postulados de Malharro.

**Rams de Señorans, Margarita (activa en la década de 1880 en Buenos Aires)**

Escultora. En la Exposición Continental de 1882 obtuvo una mención honorífica en la sección de escultura por sus bustos en yeso. Contrajo matrimonio con el filántropo Esteban Señorans (1809-1894). No se han podido hallar más datos y no se ha logrado ubicar su obra.

**Ross Broglia, Kettie (Italia, ¿?)**

Pintora. Participó en la segunda exposición del grupo Nexus en 1908. En 1909 realizó una exposición individual en el Salón Costa. Obtuvo una Medalla de Bronce en la Exposición de 1910. Participó en el Salón Nacional.

**Sánchez de Arteaga, Luisa (Buenos Aires, 1823-1883)**

Pintora. Hija de Justa Foguet, recibió una educación esmerada. En 1852 contrajo matrimonio con Carlos Arteaga, comerciante.

**Sarmiento, Vicenta Bienvenida (San Juan, 1804 -1900)**

Bordadora, dibujante, pintora y educadora. Fue vicedirectora del Colegio de Santa Rosa, donde dictó diversas asignaturas. En 1842 se trasladó a Chile junto a su familia, interviniendo con su hermana Procesa en proyectos educativos. En la Exposición de San Juan de 1885 recibió una Medalla de Plata por sus bordados.

**Sarmiento de Lenoir, Procesa (San Juan, 1818-1899)**

Pintora y educadora. Inició su formación en el Colegio Santa Rosa y luego continuó su educación artística con Amadeo Gras. Acompañó a su hermano Domingo Faustino en su exilio a Chile, donde estudió con el pintor Raymond Monvoisin. Se casó con el ingeniero y educador Benjamín Lenoir en 1850, unión de la que nacieron Sofía en 1851 (casada con Klappenbach) y Victorina en 1853 (casada con Navarro). A su regreso a San Juan, ejerció la docencia en la Escuela Superior de Niñas. Se especializó en retratos, al óleo y miniaturas a la acuarela sobre papel, realizando también pinturas de flores, paisajes y motivos religiosos. Se abocó asimismo a técnicas mixtas.

**Sundblad Roseti, Hortensia (Buenos Aires, 1863 - ¿?)**

Pintora. Estudio con Reinaldo Giudici. Expuso en el Ateneo (Anexo 3). No se han podido hallar más datos y no se ha logrado ubicar su obra.

**Umerez, Delia (¿?)**

Pintora. Fue discípula de Ángel Della Valle. Expuso en el Ateneo (véase Anexo 3) y en la Exposición Internacional de Arte del Centenario. No se han podido hallar más datos y no se ha logrado ubicar su obra.

**Washington, María (¿?)**

Pintora. En 1909 participó de la exposición de la Sociedad Artística de Aficionados. Expuso en el Salón Nacional. En 1911 el Museo Nacional de Bellas Artes adquirió *Rincón de Saavedra*,

**Weiss de Rossi, Ana (Buenos Aires, 1892 - Los Angeles, Estados Unidos, 1953)**

Pintora. Recibió su formación en la Academia Nacional de Bellas Artes y junto a Alberto María Rossi, con quien contraería matrimonio en 1915. Obtuvo el Premio Europa, suspendido por la guerra, en 1914. Cultivó el retrato, el desnudo y las escenas de género. Se presentó en el Salón Nacional con regularidad desde 1912. En 1935 obtuvo el Primer Premio en el Salón Nacional y en 1939 alcanzó el Gran Premio Adquisición, siendo la distinción máxima acordada por primera vez a una mujer

**Wernicke, Julia Federica Herminia (Buenos Aires, 1860-1932)**

Pintora, grabadora y docente. Estudió en la ciudad alemana de Munich junto a Heinrich von Zügel y en Dresden con Götzen, quien la introdujo al grabado. Dictó la materia "dibujo natural" en la Escuela Normal de Profesoras N° 1 en 1898, así como en otras escuelas de Buenos Aires entre 1888 y 1889. (está en el Monitor 31-10-1898). Fundamentalmente dedicada a la pintura animalista, realizó una exposición en 1897 en el bazar de Samuel Boote. Expuso en el salón del Ateneo (véase Anexo 3). En 1898, en la sección femenina de la Exposición Nacional, obtuvo una Medalla de Oro en pintura. En 1901 realizó la primera exposición de aguafuertes en el país. En 1904 integró el envío argentino en Saint Louis, obteniendo una Medalla de bronce. En 1909 realizó una exposición de sus obras en Witcomb.

**Anexo documental 2**

**Participación femenina y temáticas preferidas en exposiciones: Ateneo, sección argentina de la Exposición Internacional de Arte del Centenario y Salones Nacionales (1893-1924)**

*Tabla 1. Porcentaje de participación de artistas mujeres en los salones del Ateneo, sección argentina de la Exposición Internacional de Arte del Centenario y Salones Nacionales*

1893	23%
1894	44%
1895	20%
1896	50%
1898	45%
1910	13%
1911	16%
1912	17%
1913	14%
1914	15%
1915	18%
1916	14%
1917	14%
1918	15%
1919	17%
1920	10%
1921	7%
1922	13%
1923	6%
1924	8%

Tabla 2. Géneros en los salones del Ateneo, sección argentina de la Exposición Internacional de Arte del Centenario y Salones Nacionales<sup>1</sup>

	1893	1894	1895	1896 <sup>2</sup>	1898	1910	1911	1912	1913	1914	1915	1916	1917	1918	1919	1920	1921	1922	1923	1924
<i>Mujeres</i>																				
<i>Naturaleza muerta</i>	22%	24%	10%	15%	17%	50%	12%	12%	15%	17%	7%	25%	7%	9%	19%	8%	27%	10%	33%	17%
<i>Paisaje</i>	34%	20%	6%	15%	15%	-	32%	16%	24%	22%	27%	6%	36%	22%	12%	25%	9%	14%	66%	6%
<i>Figura y retrato</i>	32%	41%	77%	48%	49%	37%	42%	65%	54%	48%	60%	57%	50%	68%	66%	58%	45%	76%	-	66%
<i>Hombres</i>																				
<i>Naturaleza muerta</i>	3%	7%	3%	5%	6%	1%	1%	2%	2%	5%	2%	3%	6%	2%	3%	4%	1%	3%	4%	3%
<i>Paisaje</i>	34%	29%	24%	42%	23%	35%	58%	50%	51%	51%	47%	47%	30%	51%	60%	55%	60%	58%	45%	54%
<i>Figuras y retrato</i>	43%	51%	53%	48%	35%	36%	31%	35%	33%	34%	45%	38%	48%	36%	29%	37%	34%	30%	40%	37%

<sup>1</sup> Modificado de Kirsten Swinth, *Painting Professionals. Women Artists and the Development of Modern Art, 1870-1930*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2001. Atendiendo a la escasa presencia de las mujeres en la escultura, no hemos considerado este medio. Los porcentajes pueden no sumar cien, ya que en algunos casos – particularmente cuando el catálogo no posee ilustraciones– no se ha podido determinar el género pictórico al que pertenecen las obras.

<sup>2</sup> Julia Wernicke participó con un grupo de obras de género animalista, no considerado en el cuadro.

**Anexo 3**  
**Expositoras del Ateneo (1893-1898)**

**Aguilar de Gallegos, Isaura: 1895** (*Después del thé*).

**Aguirre, Victoria: 1893** (*Paisaje*), **1894**.

**Aguirre de Balcarce, Rosa: 1893** (*Paisaje*).

**Aguirre de Vassilicós, Josefa: 1895** (*Niña a orillas del mar*).

**Allardice de Witt, Graham: 1895** (*Una carta, Retrato de la Señora de Quaglia (o Queglia), Retrato de la Señora de Giudici, Un luto*), **1896** (*Paisaje, Elsa, La muerte y la joven, Norma*). **1895** (Mención honrosa, primera clase), **1896** (Mención honrosa, primera clase).

**Anchorena, Juana: 1896** (*El bajo de Punta Chica, Paisaje de San Isidro*), **1898** (*Paisaje, Paisaje*).

**Arduino, Luisa T. de: 1898** (*Frutas, Frutas*).

**Belin Sarmiento, Eugenia: 1893** (*Paisaje de la Recoleta, Retrato, Retrato de Domingo Faustino Sarmiento*), **1894** (*Vidalita, Cabeza de vasco, Retrato de la Señora L. E., Retrato del Señor Ventura Martínez, Le rêve, Retrato del niño J. C.*), **1895** (*Emy, Retrato al pastel de A. M. L. I., Retrato de J. M. Estrada, Barranca de San Isidro, Duraznos, Retrato de A. M. D.*), **1898** (*Pequeño dique en Santa María. Sierras de Córdoba, Floreal, Pequeño dique en Santa María. Sierras de Córdoba, Chinita de la Sierra*). **1894** (Mención honrosa, primera clase), **1895** (Mención honrosa, primera clase), **1898** (Mención honorable).

**Benvenuto, Isabel: 1898** (*Impresiones de Palermo. Estudio del natural*).

**Berdier, Corina: 1893** (*Paisaje, Paisaje*), **1894**.



**Berdier, Elena: 1898** (*Flores*).

**Berdier, Hortensia: 1893** (*Canal de San Fernando, Después del Lawn Tennis, Fantasía, Cabeza, Meditación*), **1894** (*De paseo, Lago de Palermo, Entre flores*).

**Berdier, María Luisa: 1893** (*Flores, Pensamientos*), **1894**.

**Bonmati y Marcé, Elisa: 1894** (*Tumba de la reina Amante del bosque*).

**Cid García de Dampt, Diana: 1895** (*Cabeza de estudio, El dúo, Floriferaria, Hespérides, Morphine, Pensativa, Visión blanca, Meditación, Las amapolas*), **1896** (*Détresse, Autorretrato, El dúo, Pensive, Retrato de la Señora A. B. C.*). **1895** (Mención honrosa, primera clase), **1896** (Mención honrosa, primera clase; Premio Estímulo de \$200).

**Cremona, Manuela: 1898** (*Frutas, Frutas*).

**Cruz, María Clotilde: 1898** (*Cabeza de estudio, Cabeza*).

**Damianovich, Lía: 1894** (*Frutas*).

**Demaría, Mercedes: 1894** (*Retrato de la Señora S. de R.*), **1895**. **1895** (Mención honrosa, primera clase).

**Echeveguren, María Esther: 1898** (*Cabeza de estudio, Retrato*). **1898** (Mención honorable).

**Fevre, Ana: 1894** (*Esperanza*).

**François, Delfina: 1894** (*Flores de Niza, Primer pesar, Retrato de la Señora S. R. F.*), **1895**, **1896** (*Corona de flores al lápiz, tres acuarelas de flores, cuatro miniaturas*), **1898** (*Retrato de la Señorita Alicia P. Rosas*). **1895** (Mención honrosa, segunda clase), **1896**

(Mención honrosa, primera clase; Premio Graciano Mendilaharsu al mejor dibujo a pluma), **1898** (Mención honorable).

**Gálvez, Angélica: 1896** (*Cabezas de estudio*).

**García, Ana F.: 1894** (*Naturaleza muerta*).

**Gómez, Angélica: 1893** (*Barrancas de San Isidro, Calle de árboles*), **1894**.

**Gómez, Manuela: 1893** (*Niñita en una ventana*), **1894** (*Cabeza de estudio*).

**González Acha de Correa Morales, Elina: 1896** (*Cabeza de estudio*).

**Guillón, Laura: 1893** (*Bandfield, Uvas*).

**Guillón, Sarah: 1893**.

**Hayward, Florence: 1898** (*Flores*).

**Herrera, Elvira: 1896** (*Figura femenina*). **1896** (Mención honrosa, segunda clase).

**Homeyer, Feliza: 1894** (*Frutas y flores, Interior*).

**Huergo, María: 1894** (*Cabeza de niña*), **1895** (*Una cigale*), **1896** (*Pensativa, Retrato de la Señora Q. de A., Cabeza de estudio*). **1895** (Mención honrosa, segunda clase), **1896** (Mención honrosa, segunda clase).

**Iglesias, Victoria: 1894** (*Retrato de niña*), **1895** (*Figura, Angélique Rougon Macquart*), **1896** (*Retrato de Manuelita*), **1898** (*En el taller*). **1896** (Mención honrosa, segunda clase).

**Jalour, Elena: 1896** (*Flores, Flores*).

**Lanús, Florencia: 1895** (*Dibujo a pluma*), **1898** (*Estudio, Estudio*).

**Lavarello, Bice: 1898** (*Uvas, Margaritas*).

**Lavarello, Carmen L. de: 1898** (*Rosas y claveles*)

**Lavarello, Elisa L. de: 1898** (*Racimo de uvas, Geranios, Maceta con plantas floridas, Huevos*). **1898** (Mención honorable).

**Lavarello, Matilde: 1898** (*Verdura, Flores, Nervi. Ribera de Génova, Violetas y geranios*).

**Lennox Samson, M.: 1898** (*Limonos*).

**Martello, Antonia: 1895** (*Cabeza de estudio, Estudio*).

**Masciotti, Celia: 1895** (*Magdalena arrepentida*).

**Meyeren, Clara von: 1896** (*Naranjas sobre un plato, Rosas*).

**Molina y Vedia, Carolina: 1894** (*Violetas, Pensamientos*).

**Murray, Evelyn L.: 1895** (*Puerta de una antigua mezquita*).

**Nevares, Ana de: 1898** (*Estudio, Cabeza*).

**Obligado, Crescencia: 1895** (*Cabeza de niña*). **1895** (Mención honrosa, segunda clase).

**Obligado de Soto y Calvo, María: 1896** (*Cabeza de estudio, El taller, Paisaje, Retrato de la Señora C. J. de S., Retrato de J. J. de Soto, Terneros, Asaltado, Retrato del Señor Soto y Calvo*), **1898** (*Viejo marino normando, Cabeza de estudio*). **1896** (Mención honrosa, primera clase; Premio Estímulo de \$150).

**Ortiz Herrera, Martina (o Mariana): 1895** (*Paisaje*).

**Ovando, María Luisa: 1894** (*Al mercado*).

**Pacheco de Quesada, Eleonora: 1893** (*Una cabeza, Estudio, Figura de mujer*), **1894** (*Retrato de niña*), **1898** (*Cabeza de estudio*).

**Páez, Isabel y Julia: 1894** (*Retratos del Señor y la Señora P.*).

**Pagani de Casorati, Valentina: 1898** (*Retrato de la Señora X, Carnaval*).

**Pérez, Petrona: 1898** (*Marina*).

**Pillado de Perdriel, Clara: 1895**.

**Posadas, Sofía: 1893** (*Pulvis est, Flores*), **1894** (*Retrato del General D. Emilio Mitre, Violetas, En el jardín, Pajarito muerto*), **1895** (*Un recuerdo*). **1894** (Mención honrosa, primera clase).

**Ramsdals o Rausdale: 1896** (*Retrato, Cabeza de estudio, La Yoma. Capilla del Monte*).

**Rodisbe Luque, S.: 1896** (*Contemplando*).

**Rizzi, María: 1894** (*Paisaje*).

**Sáinz, Joaquina: 1893** (*Jarrón de flores, Flores sueltas, Frutas*), **1894**.

**Salinas, Elvira: 1893** (*Paisaje*), **1894** (*Una calle en el Caballito, Paisaje*), **1896** (*Paisaje*).

**Sassi, Sara: 1894** (*Retrato de la Señora B. S.*), **1896, 1898** (*Estudio del natural*).

**Schwarz, Virginia: 1896** (*Retrato, Frutas, Conejos*).

**Segliutti, Telma: 1896** (*Retrato de niña, Retrato*), **1898** (*Señorita leyendo*).

**Silveyra, María: 1898** (*Interior de una casa de familia en el momento de recibir una visita de confianza*). **1898** (Mención honorable).

**Soiffich, Adela: 1896.**

**Solá, Rosario: 1894** (*Aves, Pescados*).

**Soutang (o Sontag), Pilar G. de: 1896** (*Estudio de interior*). **1896** (Mención honrosa, segunda clase).

**Sparrow, J. E. de: 1895** (*Río Lende*).

**Sundblad, Hortensia: 1893** (*Figura de mujer, Mujer de pie, Estudio*), **1894** (*Entre amigas, Cabeza de mujer*), **1896** (*Alice, Rêverie, Estudio, Odette*), **1898** (*Estudio, Rêverie, Estudio, Entre amigas*). **1894** (Mención honrosa, primera clase), **1896** (Mención honrosa, primera clase; Premio Estímulo de \$100), **1898** (Mención honorable).

**Terrero, María Isabel: 1898** (*Estudio de flores*).

**Udaondo, Ana: 1894** (*Paisaje del Tigre, En el jardín*).

**Udaondo, Elisa: 1894** (*Paisaje de San Fernando, Paisaje de San Fernando, Paisaje de San Fernando, Legumbres*), **1896** (*Paisaje, Paisaje de San Fernando, Flores*). **1896** (Mención honrosa, segunda clase).

**Umerez, Delia: 1895** (*Provocación*), **1896** (*Fantasía, Retrato de señora*), **1898** (*Fantasía, Cabeza de niña, Dalias*). **1896** (Mención honrosa, segunda clase; Premio Estímulo de \$100), **1898** (Mención honorable).

**Vega, María W. de de la: 1898** (*Naturaleza muerta*).

**Vidal, C.: 1898** (*Cabeza de estudio*).

**Vignati de Bonavía: 1896** (*Flores*).

**Vismara, Luisa: 1894** (*Flores*).

**Wernicke, Julia: 1896** (*Argentina, Bob, Caballos, Cachorro dormido, Vacas, Madre e hija, estudios al lápiz*), **1898** (*Diana y Milord. Perros de San Bernardo, Botellas, Toros*). **1896** (Mención honrosa, primera clase; Premio Estímulo \$200), **1898** (Medalla de plata).

**Woodgate, Amalia S. de: 1898** (*Tarde de otoño*).

## Anexo 4

### Artistas sudamericanas en la *Académie Julian*

El siguiente listado, ordenado por país de origen de las artistas, se basa en los registros conservados en la colección de Christophe del Debbio de París. En lugar de ofrecer una transcripción, esta lista surge de la contrastación y análisis de los catorce libros conservados. También se ha recurrido a diccionarios, guías de expositores en el *Salon* parisino y otras fuentes impresas para cotejar datos e intentar minimizar errores derivados de la copia de escritos antiguos. En el caso de las argentinas se aclaran, si los datos disponibles lo permiten, los años, el taller al que concurrieron, sus maestros y su dirección.

#### Argentina

##### **Elvira Aramayo**

Taller: 5 Rue Berri (Bouguereau y Ferrier) y 28 Rue Fontaine (Lefebvre y Robert-Fleury, desde 1901)

Período: noviembre de 1896 y abril de 1903 (diversos abonos intermitentes)

Dirección: 2 Rue de Messine

Notas adicionales: recomendada por la Srta. de la Valette<sup>3</sup>

##### **Adela Atucha de Gramajo**

Taller: 5 Rue Berri (Bouguereau y Toudouze)

Período: mayo y octubre de 1905

Dirección: 70 Rue de Rivoli (Hôtel Albany)

##### **Hortensia Berdier**

Taller: 5 Rue Fromentin (Lefebvre y Robert-Fleury)

Período: abril de 1896 (abono de tres meses)

Notas adicionales: conocía a Lefebvre, a quien su familia había encargado un retrato de su madre

---

<sup>3</sup> Tal vez se refiera a Eva de la Valette, originaria de Niza. Estudiante entre 1887 y 1892, concurre al taller de Robert-Fleury.

**Consuelo Cabral**

Taller: 27 Passage des Panoramas

Período: 1893-1894

Dirección: 10 Rue Gustave Doré

**Srta. Dolores Cobo**

Taller: 5 Rue Fromentin (Boulangier, Lefebvre y Robert-Fleury)

Período: octubre de 1893 y abril de 1895

Dirección: 90 Boulevard de Courcelles, 11 Boulevard Malesherbes

Notas adicionales: educanda de Herminia Palla, con quien concurre a las clases

**Sra. Fernández Blanco**

Taller: 5 Rue de Berri

Período: entre junio y septiembre de 1898

Dirección: 3 Rue La Boétie

**Harispe**

Taller: 5 Rue de Berri

Período: 1890 a 1893

Dirección: 97 Boulevard du Montparnasse

Notas adicionales: recomendada por la Srta. Gerderès<sup>4</sup>

**Symone Herelle**

Taller : 27 Passages des Panoramas (Laurens y Royer)

Período: marzo y abril de 1904

Dirección: 20 Rue d'Antin

Notas adicionales: nacida en París, vivía en Buenos Aires

**Sra. Lazano**

Taller: 27 Passage des Panoramas (Laurens y Royer)

Período: mayo de 1906

---

<sup>4</sup> La Srta. Gerderès concurre a la Académie entre 1889 y 1892.



Dirección: 15 Rue des Acacias

**Elvira Mayol**

Taller: 5 Rue de Berri (Bouguereau y Ferrier)

Período: noviembre de 1899 y junio de 1907 (diversos abonos intermitentes)

Dirección: 10 Rue le Sueur

**Lucia Merkens**

Taller: 27 Passage des Panoramas (Laurens y Royer)

Período: entre abril y octubre de 1904

Dirección: 11 Rue Poussin

**María Obligado de Soto y Calvo**

Taller: 27 Passage des Panoramas (Constant y Laurens)

Período: entre 1894 y 1896, luego entre mayo de 1898 y noviembre de 1900

Dirección: 117 Rue du Ranelagh

Notas adicionales: es calificada como “ancienne élève”

**Srta. Herminia Palla**

Taller: 5 Rue Fromentin (Boulangier, Lefebvre y Robert-Fleury)

Período: octubre de 1893 y abril de 1895

Dirección: 90 Boulevard de Courcelles, 11 Boulevard Malesherbes

Notas adicionales: institutriz de Dolores Cobo, con quien concurre a las clases

**Sra. Pietranera (¿Emina?)**

Taller: 5 Rue de Berri

Período: 1895

Dirección: 24 Rue du Boccador

**Ernestina de Quesada**

Taller: 5 Rue de Berri (Bouguereau y Ferrier)

Período: 1905-1906

**Concepción Sylvestre de Quiroga**

Taller: 5 Rue de Berri (Bouguereau y Ferrier)

Período: 1905-1906

### **Brasil**

- Barbosa
- Nicota Bayeux Benain
- Cristina Capper
- Castillois
- Margarita Caymari
- Forneiro
- Julieta de França
- Felicissima de Mesquita
- Negrão
- Marietta de Rezende
- Nair de Tefé
- Helias Seelinger
- Alice Amália da Silva Grilo
- Julie de Sistello (Vicomtesse)
- Nicolina Vaz de Assis

### **Chile**

- Celia Castro
- M. Teresa Gandarillas (recomendada por la Srta. de la Valette)
- Rebeca Matte (recomendada por la Srta. de la Valette)

### **Colombia**

- Valeria Fletcher
- Margarita Holguín y Caro
- Helen Kelley

- Restrepo de Pérez
- Nina Reyes
- Sofía Reyes

#### **Cuba**

- Dolores Desvernine

#### **Guatemala**

- Teresa Aparicio
- de Montis

#### **Uruguay**

- ¿Carmen? Crovetto

#### **Nacionalidad no especificada (América del Sur)**

- Amélie Waring
- Bartleson
- Masce Sisk

#### **Fuentes (Colección Andrée del Debbio, Paris)**

*Élèves Dames. Nationalités et Renseignements depuis l'année 1868. 5 bis Berri.*

*Villes. Nationalités. Dames*

*Catalogue Général des Elèves Dames, depuis 1868. Renseignements. 5 bis*

*Atelier Dames de Mrs. J. Lefebvre et T. Rober-Fleury. 5 Rue Fromentin. Année 1893-94-95. 5bis*

*28 Rue Fontaine. Dames. Comcé. Novembre 1899*

*Dames. Passages de Panoramas. Atelier de MM. G. P. Laurens & B. Constant*

*Dames Berri. Ateliers de MM. W. Bouguereau et Ferrier. 1901-1902*

*Dames Berri. Ateliers de MM. Bouguereau et Ferrier. Années 1896, 1897, 1899, 1900, 1901*

*Atelier de MMs. G. Boulanger et J. Lefebvre*

*Atelier de MMs. T. Robert Fleury et Cot. De MMs. T. Robert Fleury et Giacomotti. De MMs. Bouguereau et Robert Fleury. De MMs. Bouguereau et G. Ferrier. De MMs. Bouguereau et Toudouze. De MMs. E. Toudouze et M. Baschet. De MMs. M. Baschet et H. Royer*

*Atelier de M.M. J. P. Laurens & Benjamin Constant*

*Nationalités. Ancien livre 48*

*Dames. Panoramas. 1903 - 03 - 04 - 05 - 06 - 07*

*Miniature. 55 Rue du Cherche-Midi. Ccé. 30 Octobre 1905. Comptes des Élèves*

## **Bibliografía**

Gesualdo, Vicente: *Enciclopedia del arte en América*, Buenos Aires, Omeba, 1969.

Sanchez, Pierre: *Dictionnaire de l'Union des femmes peintres et sculpteurs (1882-1965). Répertoire des exposantes et liste de leurs œuvres*, Dijon, L'échelle de Jacob, 2010.

Sanchez, Pierre: *Les catalogues des salons. Tome XVIII (1896-1898)*, Dijon, L'échelle de Jacob, 2010.

Sanchez, Pierre: *Les catalogues des salons. Tome XIX (1899-1901)*, Dijon, L'échelle de Jacob, 2010.

Sanchez, Pierre: *Les catalogues des salons. Tome XX (1902-1904)*, Dijon, L'échelle de Jacob, 2010.

Sanchez, Pierre: *Les catalogues des salons. Tome XXI (1905-1907)*, Dijon, L'échelle de Jacob, 2011.

Simioni, Ana Paula Cavalcanti: *Profissão artista. Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*, São Paulo, Editora da Universidad de São Paulo - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 2008.

## Anexo 5

### Cronología de María Obligado de Soto y Calvo (1857-1938)

#### 1857

El 4 de febrero nace en la residencia familiar, situada en la calle Independencia.

#### 1883

Se produce el primer encuentro entre María Obligado y el escritor Francisco Soto y Calvo, en el salón organizado por Rafael Obligado.

#### 1887

En mayo contraen matrimonio María Obligado y Francisco Soto y Calvo. Tras su boda, visitan Montevideo y Mendoza.

#### 1888

La pareja parte hacia Europa. Recorren, entre otros lugares, Italia, Suiza y España.

#### 1889

Pinta en Tánger un cuadro con la figura de un hombre árabe. A fines de mayo se encuentra ya en París.

#### 1890

Tras viajar durante casi dos años, regresa al país y comienza junto a su esposo la construcción de *La Ribera*, una estancia situada en un campo de mil quinientas hectáreas.

#### 1893

Parte nuevamente a Europa. Se instala, al menos desde junio, en Asnières-sur-Seine, al noroeste de París. Comienza su formación en la *Académie Julian*, con Jean Paul Laurens y Benjamin Constant. Ella y su esposo mantienen relaciones amistosas con artistas e intelectuales como Miguel de Unamuno y Armando Palacio Valdés en España, y con Rufino J. Cuervo, Benjamin Constant, Jean Paul Laurens, André Gide, Albert Maignan y Henri Martin.

### **1896**

Expone en el salón organizado por el Ateneo (*Cabeza de estudio, El taller, Paisaje, Retrato de la Señora C. J. de S., Retrato de J. J. de Soto, Terneros, Asaltado, Retrato del Señor Soto y Calvo*), obteniendo una Mención honrosa, primera clase y un Premio Estímulo de \$150.

### **1897**

Regresa a Buenos Aires brevemente y en julio de 1897 vuelve a París, instalándose en la Rue du Ranelagh.

### **1898**

Participa de la Sección de Bellas Artes de la Exposición Nacional con dos obras: *Viejo marino normando* y *Cabeza de estudio*.

### **1900**

Expone *Angoisse* en el *Salon des Artistes Français*. La reproducción de esta obra aparece en el catálogo.

### **1901**

Expone *Le Général San Martin* en el *Salon des Artistes Français*. A fin de año comienza a pintar *En Normandie*.

### **1902**

Expone *En Normandie* en el *Salon des Artistes Français*. Nuevamente, la reproducción de esta obra aparece en el catálogo. Es nombrada *Officier d'Academie*.

Según Suárez Calimano, Soto y Calvo y Obligado, afectada por un *surmenage*, deciden regresar a la Argentina. El 1 de septiembre, sin embargo, inaugura una pequeña exposición individual en la galería Witcomb. Las obras no se ofrecen a la venta.

### **1906**

Parten a Europa desde Buenos Aires en octubre.

### **1908**

En enero se halla en 1908 *La Ribera*.

Hacia marzo se encuentra nuevamente en París, instalada en un hotel de la Rue du Prony, cerca del parque Monceau.

### **1909**

Expone la versión pequeña de *La hierra* en Londres, según Suárez Calimano, y la versión de mayor tamaño en el *Salon des Artistes Français*, tras dos viajes donde se documenta y realiza bocetos para las obras. Asimismo, algunos cuadros de esta etapa pueden ser comprendidos como estudios preparatorios de *La hierra*.

### **1910**

Expone dos obras en la Exposición Internacional de Arte, organizada para conmemorar el centenario de la Revolución de Mayo.

Se halla en Argentina, tras la extensa experiencia francesa. Regresa con un extraordinario corpus de aproximadamente cuatrocientos dibujos, entre estudios de academia y otros trabajos.

### **1918**

Tras una serie de fallidos negocios de construcción y de la depresión sufrida por Soto y Calvo, María Obligado expone nuevamente en la galería Witcomb. En esta oportunidad las obras están a la venta. Por su intención, esta exhibición podría ser considerada la primera muestra retrospectiva llevada a cabo por una artista argentina.

### **1925**

Reside junto a su esposo en Posadas durante el invierno, tras viajar por la Patagonia. María Obligado regresa del viaje con varios cuadros.

### **1926**

El 26 de diciembre parten en un viaje en que recorrerán Alemania, Austria, Italia, Grecia, Egipto, Turquía y Tierra Santa.

### **1927**



A fines de enero, se encuentran en Florencia, en compañía de Jorge Max Rohde, Jorge Obligado y su primo, Elías Gómez. En febrero su esposo sufre un ataque de bronquitis y sus compañeros continúan el viaje según lo planeado, mientras la pareja se queda en Roma. Luego, continúan solos el recorrido. A mediados de año, regresan a Argentina. En julio expone ciento quince obras en la galería Witcomb, con el título *Itinerario de viaje*. Las pinturas fueron realizadas durante el prolongado viaje. Se trata, en general, de óleos de pequeño formato donde la artista busca captar con espontaneidad vistas representativas de los lugares visitados.

### **1932**

En mayo su esposo realiza una importante donación a la Biblioteca Nacional, que incluye libros, cartas y obras inéditas. Hay poco material que tenga relación directa con María Obligado, de la que sólo se conservan dos cartas.

### **1933**

El matrimonio planea donar su biblioteca y colección artística al Museo Nacional de Bellas Artes. Por razones desconocidas hasta ahora, nunca se efectúa.

### **1936**

A mediados de septiembre fallece su esposo.

### **1937**

Realiza una donación de obras a Julio Marc. Además de ocho óleos, dona mobiliario histórico, en ocasiones pertenecientes a próceres, y otros objetos. En el discurso inaugural del Museo, Julio Marc agradece a Obligado, ya fallecida.

### **1938**

El 19 de junio fallece en el área de Vuelta de Obligado. En su funeral, Arturo Marasso pronuncia unas palabras de despedida.

## Bibliografía

### Fuentes

#### a. Archivos consultados

*Archivo General de la Nación, Buenos Aires*

Archivo de la Comisión Nacional del Centenario (Legajos 18-1, 18-2, 18-3, 18-4 y 18-6)

Archivo Eduardo Schiaffino (Legajos 1 a 18)

Departamento de Documentos Fotográficos (Cajas “Artes” y “Museos”)

Archivo del Museo Histórico Nacional

*Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Ricardo Levene”, La Plata*  
Cuerpo XIII

*Archivo Irene Ruiz de Olano, Universidad Nacional de San Martín*

*Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires*

Sobres de artistas mujeres

Sobres de recortes de prensa

Sobres temáticos (“Academia Nacional de Bellas Artes”, “Cuyo”, “Salón Nacional” y “Santa Fe”)

*Archivos privados, Buenos Aires, Rosario y Tandil*

Diego Garay

Kenenth Kemble

Iván Hernández Larguía

Rebeca Obligado

Sebastián Obligado

Beba de Ridder

Fernanda Rossi

Sebastián Rossi

Sara Shaw de Critto

Pablo Mariano Solá

Lily Sosa de Newton

Alfredo Tiscornia

Inés Tiscornia

*Archivo Monumentos y Obras de Arte de la Ciudad de Buenos Aires*

Archivo de documentación de obras

*Biblioteca Nacional, Buenos Aires*

Archivo Francisco Soto y Calvo

*Bibliothèque Nationale de France, París*

Dossiers Virginie Demont-Breton y Rodolphe Julian

*Bibliothèque du Conservatoire et Jardin botaniques, Ginebra*

Andrienne Pauline Macaire, documento sin título y sin fecha

*Centre de Documentation, Musée d'Orsay, Paris*  
Dossiers de artistas argentinas y latinoamericanas

*Colección Andrée del Debbio, Paris*  
Archivo fotográfico de la *Académie Julian*  
Cuadernos de inscripción a los cursos de la *Académie Julian*

*Colecciones Especiales y Archivos, Universidad de San Andrés, Victoria*  
Colección Cecilia Grierson (Series I, VII y VIII)

*Complejo Museográfico Provincial "Enrique Udaondo", Luján*  
Archivo de documentación de obras

*Musée Rodin, Paris*  
Legajo de Eugenia Belin Sarmiento

*Museo Histórico Nacional*  
Archivo Adolfo Pedro Carranza  
Archivo de documentación de obras

*Museo Histórico Sarmiento, Buenos Aires*  
Inventario de obras  
Archivo de documentación de obras

*Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires*  
Archivo Eduardo Schiaffino (Cajas III, V, VI, VII, X, XII, I, P, Q, Suelos, T y W)  
Archivo de documentación de obras

*Museo Yrurtia*  
Carpetas de recortes  
Archivo de documentación de obras

*National Museum of Women in the Arts, Washington D.C.*  
Legajos de artistas argentinas y latinoamericanas

## **b. Diarios**

*Diario de la Tarde*

*El Correo Español*

*El Diario*

*El Nacional*

*El Tiempo*

*La Biblioteca*

*L'Amérique Latine. Journal quotidien (Paris)*

*La Nación*

*La Prensa*

*La Razón*

*La Voz de la Iglesia*

*Le Courrier Français*

*Le Courrier de la Plata*

*Tribuna*

**c. Revistas**

*Álbum de Señoritas*

*Ars (La Plata)*

*Athinae*

*Atlántida*

*Augusta*

*Bric-À-Brac*

*Búcaro Americano*

*Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada*

*Caras y Caretas*

*El Album del Hogar*

*Elegancias (Paris)*

*El Franco Americano*

*El Gladiador*

*El Grito Argentino*

*El Hogar*

*El Monitor*

*El Monitor de la Educación Común*

*El Mosquito*

*El Mundo*

*El Museo Americano*

*El Museo Histórico. Publicación Trimestral Ilustrada y Descriptiva*

*El País*

*El Recopilador*

*Estampa*

*Exposición Nacional de 1898. Revista Oficial Semanal Ilustrada*

*Femenil*

*Ideas*

*Ideas y Figuras*

*La Aljaba. Dedicada al Bello Sexo Argentino*

*La Baskonia*

*L'Académie Julian (Paris)*

*La Biblioteca*

*La Camelia*

*La Columna del Hogar*

*La Gaceta Mercantil*

*La Ilustración Argentina*

*La Ilustración Histórica*

*La Ilustración Histórica Argentina*

*La Ilustración Sud-Americana*

*La Libertad*

*La Moda*

*La Mujer*

*La Nota*

*La Ondina del Plata*

*La Patria Argentina*

*La Quincena*

*Letras y Colores*

*Nosotras (La Plata)*

*Nosotros*

*Miniaturas*

*Mundial (Paris)*

*Mundo Argentino*

*Myriam*

*Pallas*

*P.B.T.*

*Plus Ultra*

*Revista de Derecho, Historia y Letras*

*Revista del Consejo Nacional de Mujeres de la República Argentina*

*Revista Nacional*

*Revista Municipal*

*Revue Illustrée du Rio de la Plata*

*Suplemento Ilustrado La Nación*

*Unión y Labor*

*Vida Moderna*

**d. Otras publicaciones periódicas**

*Boletín de la Exposición Nacional en Córdoba*

*Bulletin Officiel de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs* (Paris)  
*Congreso Nacional. Camara de Senadores. Sesiones de 1886.* Buenos Aires, Imprenta y Encuadernación de la H. Cámara de Diputados, 1932.

*Congreso Nacional. Diario de Sesiones de la Camara de Diputados. Año 1885,* tomo I, Buenos Aires, Establecimiento Tipográfico de Moreno y Núñez, 1886.

*Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados. Año 1908. Sesiones Ordinarias,* tomo I, Buenos Aires, Establecimiento Tipográfico "El Comercio", 1908.

*Guía de la Exposición*

*L'Art Français* (Paris)

Armand Silvestre, *Le nu au Louvre.* Paris, E. Bernard & Cie, 1891.

*Memoria de los trabajos realizados por las Comisiones Pro Patria de señoritas de la República Argentina 1898-1901,* Buenos Aires, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1901.

*Memoria de los trabajos realizados por la Asociación Nacional Pro Patria. 1918-1920,* Buenos Aires, s.d., 1920.

Peyrol, René: *The Art Annual for 1889. Rosa Bonheur: Her Life & Work,* London, J. S. Virtue and Co. Limited, 1889.

*Recopilacion de leyes nacionales sancionadas por el Honorable Congreso Argentino durante los años 1854 a 1897,* tomo IV, Buenos Aires, Establecimiento Tipográfico de Julio Ghio, 1898.

*Registro Nacional de la República Argentina que comprende los documentos espedidos desde 1810 hasta 1890,* tomo X, Buenos Aires, Taller Tipográfico de la Penitenciaría Nacional, 1897.

*Registro Nacional de la República Argentina. Año 1900. Segundo Cuatrimestre.* Buenos Aires, Taller Tipográfico de la Penitenciaría Nacional, 1900.

*Registro Nacional de la República Argentina,* Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1911.

*Rejistro Nacional de la Republica Arjentina. Año 1888,* tomo XXXIII, Buenos Aires, Imprenta La Universidad, 1889.

Zinny, Antonio: *Gaceta de Buenos Aires desde 1810 hasta 1821,* Buenos Aires, Imprenta Americana, 1875.

#### **e. Catálogos de exposiciones**

*Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales 1878-1928*, Buenos Aires, 1927.

*Catálogo de la exposición de retratos, paisajes y otros trabajos ejecutados por el Ingeniero Carlos E. Pellegrini. Reunidos con ocasión de su Centenario*, Buenos Aires, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1900.

*Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1896.

*Catálogo de las obras expuestas en los salones del Ateneo*, Buenos Aires, Imprenta de "La Nación", 1894.

Catálogos del Salón Nacional, Buenos Aires, 1911-1924.

Catálogos del Salón Nacional de Artes Decorativas, Buenos Aires, 1918-1920.

Catálogos de la *Société des Artistes Français* y de la *Société des Beaux-Arts*, Paris, 1900-1914.

*Discursos pronunciados en el acto inaugural y veredicto del Jurado de la Tercera Exposición Nacional de Tejidos y Bordados*, Buenos Aires, Biblioteca de la Liga Patriótica Argentina, 1922.

*Exposición de María Obligado de Soto y Calvo. Itinerario de viaje*, Buenos Aires, Galería Witcomb, 1927.

*Exposición Internacional de Arte del Centenario*, Buenos Aires Establecimiento Gráfico M. Rodríguez Giles, 1910.

Soto y Calvo, Francisco: *Exposición María Obligado de Soto y Calvo*, Buenos Aires, Witcomb, 1918.

#### **f. Textos de ficción, crónicas, memorias, ensayos y críticas del período**

Acosta de Samper, Soledad: *La mujer en la sociedad moderna*, Paris, Garnier, 1895.

Alcott Nieriker, May: *Studying Art Abroad and How to Do It Cheaply*, Boston, Roberts Brothers, 1879.

Amunátegui Solar, Domingo: *El Instituto Nacional bajo los rectorados de Don Manuel Montt, Don Francisco Puente i Don Antonio Varas*. Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1891

Bacle, César-Hippolyte: *Relation du naufrage de la polacre sarde Vigilante*, Buenos Aires, 1833.

Bashkirtseff, María: *Diario*, Buenos Aires, Hachette, 1945.



Bashkirtseff, María: *Diario de mi vida*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977.

Baudelaire, Charles: *Fleurs du mal*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998.

Beaux, Cecilia: *Background with Figures*, Boston y New York, Houghton Mifflin Company, 1930.

Belgrano, Manuel: *Escritos sobre educación*, La Plata, Editorial Universitaria, 2011.

Belin Sarmiento, Augusto: *Sarmiento anecdótico*, Paris, Imprenta Belin, 1929.

Belin Sarmiento, Augusto: *Museo complementario del relicario Sarmiento*, Buenos Aires, Talleres Gráficos "Gadola", 1936.

Belin Sarmiento, Augusto: *El relicario de Sarmiento. En busca de asilo*, Asunción, Imprenta La Mundial, 1935.

Bondivenne, Luis: *La mujer. Su educación y destino social*, Buenos Aires, Imprenta y Litografía del "Courrier de La Plata", 1875.

Bunge, Delfina: *Las mujeres y la vocación*, Buenos Aires, Poblet, 1943.

Bunge, Julia Valentina: *Vida. Época maravillosa. 1903-1911*, Buenos Aires, Emecé, 1965.

Burgos, Fausto y María Elena Catullo, *Tejidos incaicos y criollos*, Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1927.

Cáceres, Zoila Aurora: *Mujeres de ayer y de hoy*, Paris, Garnier, 1910.

Cáceres, Zoila Aurora: *Oasis de arte*, Paris, Garnier, 1910.

Carranza, Adolfo Pedro: *Patricias argentinas*, Buenos Aires, Monquat y Vasquez Millán, 1901.

Carranza, Adolfo Pedro: *Argentinas*, Buenos Aires, Mendesky é hijos, 1913.

*Causa criminal seguida contra los autores y cómplices de los asesinatos perpetrados en Barranca-Yaco, territorio de Córdoba, el día 16 de febrero del año de 1835, en las personas del Exmo. Sr. Brigadier General D. Juan Facundo Quiroga, comisionado del Exmo. Gobierno de Buenos-Aires; su Secretario, Coronel Mayor D. José Santos Ortiz, y demás individuos de su comitiva. Con las defensas de los reos, acusación del Fiscal del Estado, dictámenes del Juez Comisionado, y del Asesor General; y las últimas actuaciones hasta la sentencia definitiva, y su ejecución*, Buenos Aires, Imprenta del Estado, 1837.

Collivadino, Pio y Alejandro Ghigliani, "La enseñanza artística en la República Argentina", en Alberto B. Martínez, *Censo general de educación*, tomo III, Buenos Aires, Talleres de Publicaciones de la Oficina Meteorológica Argentina, 1909.

*Congreso y Exposición del Centenario del Consejo Nacional de Mujeres*, Buenos Aires, Imp. Alfa y Omega, 1910.

Crouzel, Elena S., Liliana Elena Santoro y Tito Santoro: *Lola Mora (1867-1936)*, Buenos Aires, Ameriberia, 1980.

De Giovanni, Neria: *Lola Mora l'Argentina di Roma*, Roma, Edizioni Nemapress, 2010.

Demont-Breton, Virginie: *Les maisons que j'ai connues*, Paris, Librairie Plon, 1926.

*El general San Martín*, Buenos Aires, Imprenta del Comercio del Plata, 1863.

Ellet, E. F.: *Women Artists in All Ages and Countries*, New York, Harper & Brothers, Publishers, 1859.

Eizaguirre, José Manuel: *La bandera argentina*, Buenos Aires, Imprenta, Litografía y Encuadernación de Jacobo Peuser, 1900.

Falcucci, Santiago "Lola Mora (Páginas de una biografía inédita)", *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, Tucumán, núm. 3, 1904, pp. 240-45.

Gálvez, Lucía: *Delfina Bunge. Diarios íntimos de una época brillante*, Buenos Aires, Planeta, 2000.

Gálvez, Manuel: *La vida múltiple (Arte y literatura: 1910-1916)*, Buenos Aires, Sociedad Cooperativa "Nosotros", 1916.

Gálvez, Manuel: *El espíritu de aristocracia y otros ensayos*, Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1924.

Gálvez, Manuel: *Recuerdos de la vida literaria*, Buenos Aires, Taurus, 2002.

Gambard, Ernest: *Monument érigé en mémoire de Rosa Bonheur à Fontainebleau*, Macon, Protar Frères, 1901.

Garrigós, Zelmira: *Memorias de mi lejana infancia. El Barrio de la Merced en 1880*, Buenos Aires, Emecé, 1964.

González Garaño, Alejo: *Bacle. Litógrafo del Estado. 1828-1838*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933.

González Garaño, Alejo B.: *Museo Histórico Nacional. Su creación y desenvolvimiento 1889-1943*, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1944.

Gorriti, Juana Manuela: *Cocina ecléctica*, Buenos Aires, Félix Lajouane, 1890.

Gorriti, Juana Manuela: *Lo íntimo*, Buenos Aires, Ramón Espasa, 1942.

Gorriti, Juana Manuela: *Perfiles*, en *Obras completas*, tomo III, Salta, Fundación Banco del Noroeste Cooperativo Limitado [1892].

Grierson, Cecilia: *Educación técnica de la mujer. Informe presentado al Sr. Ministro de Instrucción Pública de la República Argentina*, Buenos Aires, Tipografía de la Penitenciaría Nacional, 1902.

Grierson, Cecilia: *Decadencia del Consejo Nacional de Mujeres de la República Argentina*, Buenos Aires, s. d., 1910.

*Homenaje á Colón. Número único*, Buenos Aires, 1892.

*International Congress of Women*, Aberdeen, 1899.

*International Congress of Women*. London, Fisher, 1899.

Larcher, Albert: *Revivons nos belles années à l'Académie Julian. 1919-1925*, s. d., 1982.

Lemoine, Joaquín de: *Diamantes sud-americanos*, Paris, Louis-Michaud, 1912.

Lepage, Édouard: *Mme Léon Bertaux. Une conquête féministe. Une page de l'histoire de l'art au XIXe siècle*, Paris, Imprimerie française J. Dangon, 1912.

Lix Klett, Carlos: *Estudios sobre producción, comercio, finanzas é intereses generales de la República Argentina*, Buenos Aires, Establecimiento Tipográfico de Tailhade y Rosselli, 1900.

Lomazzo, Giovanni Paolo: *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura. Diviso in sette libri*, tomo II. Roma, Presso Saverio del-Monte.

López, Elvira: *El movimiento feminista. Primeros trazos del feminismo en Argentina*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2009 [1901].

Lugones, Leopoldo: *Historia de Sarmiento*, Buenos Aires, Consejo Nacional de Educación, s. d.

Mañach, Francisco: *Concepción Arenal. La mujer más grande del siglo XIX*, Buenos Aires, Imprenta de Juan A. Alsina, 1907.

Mansilla, Lucio V.: *Entre-nos*, Buenos Aires, Casa Editora de Juan A. Alsina, 1889.

Mármol, José: *Amalia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979.

Martínez, Alberto B.: *Censo general de educación*, tres tomos, Buenos Aires, Talleres de Publicaciones de la Oficina Meteorológica Argentina, 1909.

Martínez, Enrique: *Reseña de las glorias adquiridas por el Ejército de los Andes con la bandera que deposité en manos de S. E. el Sr. Gobernador del Estado Doctor Don Valentín Alsina*. Buenos Aires, Imprenta Argentina de El Nacional, 1873.

- Matto de Turner, Clorinda: *Boreales, miniaturas y porcelanas*, Buenos Aires, Imprenta de Juan A. Alsina, 1902.
- Mitre, Bartolomé: *Historia de Belgrano y de la independencia argentina*, Buenos Aires, W. M. Jackson, Buenos Aires, s.d. [1858].
- Mitre, Bartolomé: *Historia de San Martín y de la independencia sudamericana*, Buenos Aires, Trazo, s.d. [1887].
- Moch, André: *Del Cantábrico al Plata*, Buenos Aires, La Baskonia, 1909.
- Moch, André: *Bocetos de mi viaje a Norte América*, Buenos Aires, La Baskonia, 1923.
- Moch, André: *Páginas vividas*, Buenos Aires, La Baskonia, 1925.
- Moch, André: *Andanzas de una artista*, Buenos Aires, Aniceto López, 1939.
- Moch, André: *Impresiones de Buenos Aires*, Buenos Aires, Aniceto López, 1939.
- Moch, André: *Soliloquios de vida y arte*, Buenos Aires, Aniceto López, 1948.
- Muzzio, Julio A.: *Diccionario histórico y biográfico de la República Argentina*, Buenos Aires, La Facultad, 1920.
- Ocampo, Victoria: *La mujer y su expresión*, Buenos Aires, Sur, s.d.
- Oliver, María Rosa: *La vida cotidiana*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.
- Ottolenghi, Julia: *Sarmiento a través de un epistolario*. Buenos Aires, J. Menéndez, 1939.
- Patarca, Amanda: *El convite de la Mora*, Buenos Aires, Lumen, 2002.
- Pelliza, Mariano A.: *Glorias argentinas. Batallas. Paralelos. Biografías. Cuadros históricos*, Buenos Aires, Félix Lajoune, 1885.
- Peyrol, René: *The Art Annual for 1889. Rosa Bonheur: Her Life & Work*. London, J. S. Virtue and Co. Limited, 1889.
- Ponsonailhe, Charles: *Jean-Antonin Injalbert: l'artiste et l'oeuvre*, Paris, Ernest Flammarion, s. d.
- Primer Congreso Femenino Internacional de la República Argentina. Historia, actas y trabajos*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2008 [1910].
- Primer Congreso Patriótico de Señoras en América del Sud*, Buenos Aires, Imprenta europea de M. A. Rosas, 1910.
- Quesada, Ernesto: "El primer 'salón' argentino", en *Reseñas y críticas*, Buenos Aires, Félix Lajouane, 1893, pp. 381-406.

Quesada, Ernesto: *El Museo Histórico y su importancia patriótica con motivo de la inauguración del nuevo local en el Parque Lezama*, Buenos Aires, Litografía, Imprenta y Encuadernación G. Kraft, 1897.

Quesada, Ernesto: *La cuestión femenina*, Buenos Aires, Imprenta de Pablo Coni é Hijos, 1899.

Quesada, Ernesto: *Las reliquias de San Martín. Estudio de las colecciones del "Museo Histórico Nacional"*, Buenos Aires, Imprenta de la Revista Nacional, 1900.

Quesada, Vicente G.: *Memorias de un viejo*, Buenos Aires, Ciudad Argentina, 1998.

*Reglamento de la Escuela de Artes y Oficios de la Provincia de Buenos Aires*, La Plata, Tipografía del Establecimiento, 1896

Reusmann de Battolla, Elvira: *Páginas inmortales (episodios, anécdotas, acciones heroicas)*, Buenos Aires, Alfredo De Martino, 1910.

Ripamonte, Carlos P.: *Vida. Causas y efectos de la evolución artística. Los últimos 30 años*, Buenos Aires, Gleizer, 1930.

Roger, Aimé: *Ultimatum del Sr. Consul de Francia M. Aimé Roger, dirigido al Gobierno de Buenos Aires, encargado de las Relaciones Exteriores de la Confederación Argentina con la correspondiente contestación y documentos que le son relativos*, Buenos Aires, Imprenta del Estado, 1838.

Rojas Paz, Pablo: *Mármoles bajo la lluvia*, Buenos Aires, Losada, 1954.

Rousseau, Jean-Jacques: *Emilio, ó de la educación*, tomo II. Madrid, Imprenta de Albán y Compañía, 1821.

Sánchez, Mariquita: *Cartas de Mariquita Sánchez. Biografía de una época*, edición a cargo de Clara Vilaseca, Buenos Aires, Peuser, 1952.

Sánchez, Mariquita: *Recuerdos del Buenos Aires virreynal*, Buenos Aires, Erre, 1953.

Sánchez de Thompson, Mariquita: *Intimidad y política. Diario, cartas y recuerdos*, edición a cargo de María Gabriela Mizraje, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.

Sarmiento, Domingo Faustino: *Prospecto de un establecimiento de educación para señoritas*, San Juan, Imprenta del Gobierno, 1838.

Sarmiento, Domingo Faustino: *Obras completas*, tomo II. Buenos Aires, Félix Lajouane, 1885.

Sarmiento, Domingo Faustino: *Obras*, tomo XXIX. Buenos Aires, Imprenta y Litografía Mariano Moreno, 1899.

- Sarmiento, Domingo Faustino: *Obras completas*, tomo IV, Buenos Aires, Augusto Belin, 1900.
- Sarmiento, Domingo Faustino: *Obras completas*, tomo XLVI. Buenos Aires, Imprenta y Litografía Mariano Moreno, 1900.
- Sarmiento, Domingo Faustino: *Obras completas*, tomo XLVII. Buenos Aires, Imprenta y Litografía Mariano Moreno.
- Sarmiento, Domingo Faustino: *Recuerdos de provincia*, Buenos Aires, Sopena, 1938.
- Sarmiento, Domingo Faustino: *Vida de Juan Facundo Quiroga. Civilización y barbarie*, Buenos Aires, Red, 2012 [1845].
- Schiaffino, Eduardo: *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1982.
- Soto y Calvo, Francisco: *El arte francés en Buenos Aires*, Paris, Garnier, 1909.
- Sparrow, Walter Shaw: *Women Painters of the World: from the Time of Caterina Vigri, 1413-1463, to Rosa Bonheur and the Present Day*, Toronto, The Copp Clark Company Limited, 1905.
- Suárez Calimano, Enrique: *Una moralidad vivida. Historia de dos existencias: Francisco Soto y Calvo y María Obligado de Soto y Calvo*, Buenos Aires, Librería del Colegio, 1935.
- Sux, Alejandro: *La juventud intelectual de la América Hispana*, Barcelona, Presa Hermanos, 1911.
- Ugarte, Manuel: *Crónicas del bulevar*, Buenos Aires, Garnier, 1902.
- Ugarte, Manuel: *La novela de las horas y de los días (Notas íntimas de un pintor)*, Paris, Garnier, 1903.
- Ugarte, Manuel: *Paisajes parisienses*, Paris, Garnier, 1908.
- Uzanne, Octave: *La Femme à Paris, Nos Contemporaines*, Paris, Ancienne maison Quantin, 1894.
- Vasari, Giorgio: *Opere di Giorgio Vasari pittore e architetto aretino*, Firenze, S. Audin e Co., 1822.
- Velleman, Barry L.: *"Mi estimado señor": cartas de Mary Mann a Sarmiento (1865-1881)*, Buenos Aires, Victoria Ocampo, 2005.
- Wernicke, Edmundo: *Roberto Wernicke (1826-1881), un luchador en pro del acercamiento argentino-germano*, s. d.

Zubiaur, José Benjamín: *La enseñanza práctica é industrial en la República Argentina*, Buenos Aires, Félix Lajouane, 1900.

#### **g. Entrevistas realizadas por la autora**

Cecilia Davel, Buenos Aires, 18 de diciembre de 2012.

Rebeca Obligado, Buenos Aires, 5 de marzo de 2010.

Denise Noël, París, 26 de mayo de 2013.

Marisa Rossi, Buenos Aires, 13 de noviembre de 2013.

Sebastián Rossi, Tandil, 18 de noviembre de 2011.

Irene Ruiz de Olano, Buenos Aires, 8 de diciembre de 2010.

#### **Bibliografía**

Aguerre, Marina y Raúl Piccioni: "Eduardo Schiaffino y el 'monito titi' del Parque 3 de Febrero, o la introducción de una estética moderna en la empresa monumental porteña", en Diana Beatriz Wechsler (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, CAIA-Ediciones del Jilguero, 1998, pp. 83-117.

Agulhon, Maurice: *Historia vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*, México, Instituto Mora, 1994.

Alario Trigueros, María Teresa: *Arte y feminismo*, Donostia-San Sebastián, Nerea, 2008.

Aliaga, Juan Vicente: *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*, Guipúzcoa, Nerea, 2004.

Altgelt, Carlos A. y María F. Acuña, *El ancho camino se bifurca: la descendencia de Adam Altgelt y Laura Tornquist a 150 años de su casamiento*, Buenos Aires, Edición de los autores, 2003.

Amigo, Roberto: "Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)", en Roberto Amigo y Patricia Dosio, *Arte Argentino de los Siglos XVIII y/o XIX*, Buenos Aires, FIAAR, 1999, pp. 11-56.

Amigo, Roberto: "La tradición olvidada. Notas sobre la pintura regional rioplatense", en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis. II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes y X Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2003, pp. 273-282.

Amigo, Roberto: "En memoria del maestro. Godofredo Daireaux y Eduardo Sívori en el archivo Mario A. Canale", en María Isabel Baldassarre y Roberto Amigo, *Maestros y*

discípulos. *El arte argentino desde el Archivo Mario A. Canale*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2008, pp. 13-35.

Amigo, Roberto: "Raymond Auguste Quinsac Monvoisin", en *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, tomo V, Buenos Aires, Arte Gráfico Editorial Argentino, 2010, pp. 348 y 349.

Amigo, Roberto: "El dibujo y la prosperidad para la República", en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, tomo IV, Buenos Aires, Emecé, 2012, pp. 633-646.

Andrada, Juan Cruz y Catalina Fara: "La difusión del arte a través de la imagen impresa. Julio E. Payró como gestor de lo visual", en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comp.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2013, pp. 255-277.

Ariza, Julia: "Artes femeninas y artistas mujeres. Sus representaciones en la prensa periódica de Buenos Aires (1910-1930)", en *Mujeres y género. Poder y Política. X Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y V Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*, Luján, Universidad Nacional de Luján, 2010 (cd-rom).

Ariza, Julia: "Artes/oficios y otras (a)sincronías de la educación artística femenina en la Argentina del cambio de siglo y más allá", *Synchronicity / Contacts and Divergences in Latin American and U.S. Latino Art (19th Century to the Present)*, Austin, 2012.

Armando, Adriana: *La naturaleza de las mujeres. Artistas rosarinas entre 1910 y 2010*. Rosario, Fundación OSDE, 2010

Armstrong, Nancy: *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*, Madrid, Cátedra, 1991.

Artundo, Patricia: *Norah Borges. Obra gráfica. 1920-1930*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1994.

Artundo, Patricia, Mauro Herlitzka y Guillermo Whitelow: *Witcomb. Memorias de una Galería de Arte*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000.

Ashton, Dore y Denise Browne Hare, *Rosa Bonheur: A Life and A Legend*, New York, Viking, 1981.

Auza, Néstor Tomás: *La Aljaba. Dedicada al Bello Sexo Argentino. 1830-1831*, La Plata, Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires "Dr. Ricardo Levene", 2004, pp. 13-28.

Avaro, Nora, Rafael Sendra y Raúl D'Amelio: *Emilia Bertolé. Obra poética y pictórica*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2006.

Bacot, Jean-Pierre: *La presse illustrée au XIXe siècle. Une histoire oubliée*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005.



- Bal, Mieke: "Introduction", en Mieke Bal (ed.): *The Artemisia Files. Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago y London, The University of Chicago Press, 2005, pp. ix-xxv.
- Bal, Mieke (ed.): *The Artemisia Files. Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago y London, The University of Chicago Press, 2005.
- Baldasarre, María Isabel: *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.
- Baldasarre, María Isabel: "Una historia de soslayos: la génesis de un mercado para el arte argentino", en *Imágenes perdidas. Censura, olvido, descuido. IV Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 2007, pp. 331-344.
- Baldasarre, María Isabel: "La formación del artista profesional en la Argentina: entre el mercado y la autorepresentación", ponencia presentada en *Meeting of the Latin American Studies Association*, Rio de Janeiro, 2009 (mimeo).
- Baldasarre, María Isabel: "La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada", en Laura Malósetti Costa y Marcela Gené (comp.), *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 47-80.
- Baldasarre, María Isabel: "Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzo del siglo XX", *Separata*, año 9, núm. 16, octubre de 2011, pp. 21-32.
- Baldasarre, María Isabel y Silvia Dolinko: "Itinerarios de imagen. Acerca de las historias de las artes visuales en la Argentina", *Papeles de Trabajo*, año 4, núm. 7, abril 2011, pp. 129-141.
- Barrancos, Dora: *Inclusión/Exclusión. Historia con mujeres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Barrancos, Dora: "Cien años de estudios feministas", *Página 12*, 1 de agosto de 2003, <<http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Las12/01-08/01-08-03/NOTA2.HTM>> [Consulta: 26-09-2013].
- Barrancos, Dora: "Primera recepción del término 'feminismo' en la Argentina", *Labrys*, agosto-diciembre 2005, <<http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys8/principal/dora.htm>> [Consulta: 25-11-2011].
- Barrancos, Dora, "Las mujeres y su 'causa'", [Documento en línea], *Criterio*, núm. 2308, septiembre de 2005, <<http://www.revistacriterio.com.ar/sociedad/las-mujeres-y-su-quotcausaquot>> [Consulta: 15-11-2011].
- Barrancos, Dora: *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.
- Barrancos, Dora: *Mujeres, entre la casa y la plaza*, Buenos Aires, Sudamericana, 2008.

- Barrancos, Dora y Adriana Valobra: "Historia e historiografía de mujeres y género en argentina", en *II Congreso Feminista Internacional de la República Argentina*, Buenos Aires, 2010 (cd-rom).
- Barringer, Judith M.: *Divine Escorts. Nereids in Archaic and Classical Greek Art*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995.
- Barthes, Roland: "L'effect de réel", *Communications*, núm. 11, 1968, pp. 84-89.
- Battersby, Christine: *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1989.
- Batticuore, Graciela: *El taller de la escritora. Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima-Buenos Aires*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1999.
- Batticuore, Graciela: *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*, Buenos Aires, Edhasa, 2005.
- Batticuore, Graciela: *Mariquita Sánchez. Bajo el signo de la revolución*, Buenos Aires, Edhasa, 2011.
- Beauvoir, Simone de: *El segundo sexo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999 [1949].
- Becker, Jane y Gabriel P. Weisberg (ed.): *Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian*, New York, Dahesh Museum, 1999.
- Berger, John: *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002 [1972].
- Berrios, Pablo, Eva Cancino, Claudio Guerrero, Isidora Parra, Natalia Vargas y Kaliuska Santibañez, *Del taller a las aulas: la institución moderna del arte en Chile*, Santiago de Chile, Centro de Estudios de Arte y el Departamento de Teoría de las Artes de la Universidad de Chile, 2009.
- Bertoni, Lilia Ana: *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Bertuleit, Sigrid (ed.): *Heinrich von Zügel, 1850-1941: Vom Realismus zum Impressionismus*, Schweinfurt, Museum Georg Schäfer, 2012.
- Blair MacDougall, Elisabeth: *Fountains, Statues, and Flowers. Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1994.
- Bonnet, Marie-Jo: *Les femmes dans l'art: qu'est-ce que les femmes ont apporté à l'art?*, Paris, La Martinière, 2004.
- Bordo, Susan: *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 2003.

Brauer, Fae: "One Friday at the French Artists' Salon: Pompiers and Official Artists at the *Coup de Cubisme*", en Natalie Adamson y Toby Norris (ed.), *Academics, Pompiers, Official Artists and the Arrière-garde: Defining Modern and Traditional in France, 1900-1960*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2009, pp. 53-84.

Briquet, John : "César-Hippolyte Bacle (1794-1838). Naturaliste genevois, explorateur de l'Amérique du Sud", *Bulletin de l'Institute national Genevois*, año 49, 1932, pp. 239-259.

Broude, Norma: reseña de Greer, Munro y Loeb, en Jennifer Licht (ed.), "Review", *Art Journal*, vol. XLI, Núm. 2, verano de 1981, pp. 180-182.

Broude, Norma y Mary D. Garrard (ed.), *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, New York, Harper & Row, 1982.

Broude, Norma y Mary D. Garrard (ed.): *The Expanding Discourse. Feminist and Art History*, New York, Harper Collins, 1992.

Broude, Norma y Mary D. Garrard (ed.), *Reclaiming Female Agency. Feminist Art History after Postmodernism*, Berkeley, University of California Press, 2005.

Bucich Escobar, Ismael: *Banderas argentinas de la Independencia*, Buenos Aires, Imprenta Ferrari Hnos., 1941.

Buisson, Sylvie: *Femmes artistes: passions, muses, modèles*. Paris, Éditions Alternatives, 2012.

Bunge de Shaw, Cecilia y Sara Shaw de Critto, *Recuerdos*, Buenos Aires, edición de las autoras, 2006.

Burucúa, José Emilio y Ana María Telesca: "Schiaffino, corresponsal de *El Diario* en Europa (1884-1885). La lucha por la modernidad en la palabra y en la imagen", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"*, núm. 27-28, 1989-1991, pp. 65-73.

Burucúa, José Emilio (dir.): *Arte, sociedad y política*, dos tomos, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

Burzio, Humberto F.: *Buenos Aires en la medalla*, tomo I, Buenos Aires, Secretaría de Cultura, 1981.

Butler, Judith: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2007.

Caillet-Bois, Horacio: *Sor Josefa Díaz y Clucellas. Primera pintora santafesina en el centenario de nacimiento 1852-1952*, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes, 1952.

Carbonnières, Philippe de: *Lesueur, gouaches révolutionnaires*, Paris, Musée Carnavalet, 2005.

- Cárcano, Ramón J.: *Juan Facundo Quiroga. Simulación, infidencia, tragedia*, Buenos Aires, Roldán, 1931.
- Carlson, Marifran: *¡Feminismo! The Woman's Movement in Argentina From Its Beginnings to Eva Perón*, Chicago, Academy Chicago Publishers, 1988.
- Carro Fernández, Susana: *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*, Gijón, Trea, 2010.
- Cerán, Celia y Carlos Páez de la Torre: *Lola Mora. Una biografía*, Buenos Aires, Planeta, 1997.
- Chadwick, Whitney: *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1992.
- Chadwick, Whitney: "How do I look?", en Liz Rideal, *Mirror Mirror. Self-portraits by women artists*, New York, Watson Guptill Publications, 2002, pp. 8-21.
- Chartier, Roger: *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- Chávez, Fermín: *La cultura en la época de Rosas*, Buenos Aires, Theoria, 1973.
- Chenal, Vincent y Noémie Etienne: "Les demoiselles Rath et l'insitution artistique à Genève autour de 1800", en Donatella Bernardi (dir.), *Post tenebras lux. Le luxe à Genève de la Réforme à nos jours: approches historiques et visuelles autour du Musée Rath*, Genève, Labor et Fides, 2009, pp. 66-87.
- Cherry, Deborah: *Painting Women. Victorian Women Artists*, London, Routledge, 1993.
- Cherry, Deborah y Janice Helland (ed.): *Local/ Global: Women Artists in the Nineteenth Century*, Aldershot, Ashgate Publishing Company, 2006.
- Chu, Petra ten-Doesschate: *Nineteenth-Century European Art*, Saddle River, New Jersey, Prentice Hall, 2003.
- Chicago, Judy y Miriam Schapiro: "Female Imagery", *Womanspace Journal*, vol. 1, 1973, pp. 11-14.
- Clark, Timothy J.: *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton, Princeton University Press, 1984.
- Clark, Timothy J.: *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1992.
- Clark, Kenneth: *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, Madrid, Alianza, 2002.
- Colli, Néstor S.: *La política francesa en el Río de la Plata: Rosas y el bloqueo francés de 1838-1840*, Buenos Aires, Ediciones Alberdi, 1975.

Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz: *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana-Universidad Nacional Autónoma de México, 2007. Correa, Elena: *Lola Mora*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

Córdova Iturburu, Cayetano: *La pintura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Atlántida, 1958.

Correa Luna, Carlos: *Historia de la Sociedad de Beneficencia. 1823-1852*, Buenos Aires, Talleres Gráficos del Asilo de Huérfanos, 1923.

Corsani, Patricia: *Lola Mora. El poder del mármol*, Buenos Aires, Vestales, 2009.

Cortés Aliaga, Gloria: “‘En el taller’: alcances sobre dos fotografías femeninas a inicios del siglo XX”, *f.8*, núm. 12, 2007, <<http://revistaf8.cl/2007/12/art1.html>> [Consulta: 21-06-2013].

Cortés Aliaga, Gloria: “Notas al margen sobre Celia Castro y Luisa Isella: presencia y ausencia femenina en la crítica de arte en Chile”, en Gabriela Siracusano *et al.*, *Imágenes perdidas. Censura, olvido, descuido*, Buenos Aires, CAIA, 2007, pp. 257-269.

Cortés Aliaga, Gloria: *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno (1900-1950)*, Santiago de Chile, Origo, 2013.

Cowie, Elizabeth: “Woman as sign”, en Parveen Adams y Elizabeth Cowie, *The Woman in Question*, Cambridge, The MIT Press, 1990, pp. 117-133

Crespo, Julio: *Las maestras de Sarmiento*, Buenos Aires, Grupo Abierto Comunicaciones, 2007

Cresto, Juan José (coord.): *Museo Histórico Nacional*, Buenos Aires, Manrique Zago, 1997.

Cros, Philippe y Alberto Dodero: *Aventuras en las pampas. Los pintores franceses en el Río de La Plata*, Buenos Aires, Artes Gráficas Ronor, 2003.

Crow, Thomas: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Madrid, Nerea, 1989.

Cruz de Amenábar, Isabel: *Manos de mujer. Rebeca Matte y su época*, Santiago de Chile, Origo, 2008.

Culkin, Kate: *Harriet Hosmer. A cultural biography*, Amherst y Boston, University of Massachusetts Press, 2010.

Culley, Margo: “‘I Look at Me’: Self as Subject in the Diaries of American Women”, *Women’s Studies Quarterly*, vol. 17, núm. 3 y 4, otoño-invierno de 1989, pp. 15-22.

Del Carril, Bonifacio: *Monumenta iconographica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina, 1536-1860*, Buenos Aires, Emecé, 1964.

- Del Carril, Bonifacio: *Iconografía del General San Martín*, Buenos Aires, Emecé, 1971.
- Dellepiane, Antonio: *Dos patricias ilustres*, Buenos Aires, Imprenta y casa editora Coni, 1923.
- Dellepiane, Antonio: *Arte e historia*, Buenos Aires, s.d., 1940.
- De Lucia, Daniel Omar: "Positivismo y exilio. Liberales peruanos en Buenos Aires en la transición entre los siglos XIX y XX", *Pacarina del Sur*, <[http://www.pacarinadelsur.com/home/huellas-y-voces/201-positivismo-y-exilio-liberales-peruanos-en-buenos-aires-en-la-transicion-entre-los-siglos-xix-y-xx#\\_ednref21](http://www.pacarinadelsur.com/home/huellas-y-voces/201-positivismo-y-exilio-liberales-peruanos-en-buenos-aires-en-la-transicion-entre-los-siglos-xix-y-xx#_ednref21)> [Consulta: 23-06-2014].
- Denot, Sol: "Quesada y la recepción académica del feminismo: la cuestión femenina en la naciente sociología", *Políticas de la memoria*, núm. 8-9, 2009, pp. 150-160.
- Devoto, Fernando y Marta Madero (dir.): *Historia de la vida privada en Argentina*, dos tomos, Buenos Aires, Taurus, 1999.
- Diego, Estrella de: *La mujer y la pintura del XIX español (cuatrocientas olvidadas y alguna más)*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Diego, Estrella de: "Figuras de la diferencia", en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, tomo II, Madrid, Visor, 1996, pp. 346-363.
- Diego, Estrella de y Fernando Huici: *Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española*, Madrid, Fundación Mapfre Vida, 1999.
- Diéguez Videla, Albino: "El álbum de Procesa Sarmiento", *La Prensa*, 30 de diciembre de 1979, s. p.
- Dijkstra, Bram: *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994.
- Dios de Martina, Ángeles de: *Andrea Moch. Andanzas de una artista*, Buenos Aires, Dunker, 2011.
- Di Rienzo, Julia: "Tres desnudos femeninos (1930-1950) en la obra de Rosa Ferreyra de Roca", *Estudios*, núm. 27, enero a junio de 2012, pp. 87-99.
- D'Onofrio, Arminda: *La época y el arte de Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Sudamericana, 1944.
- Dosio, Patricia: "Imágenes, discursos. Un estudio sobre la Exposición Continental de 1882", en Roberto Amigo y Patricia Dosio, *Arte Argentino de los Siglos XVIII y/o XIX*, Buenos Aires, FIAAR, 1999, pp. 61-124.

Duby, Georges y Michelle Perrot: "Escribir la historia de las mujeres", en Georges Duby y Michelle Perrot (ed.), *Historia de las mujeres en Occidente*, tomo I, Madrid, Taurus, 1991, pp. 7-25.

Duncan, Carol: "The MoMA's Hot Mamas", en Norma Broude y Mary D. Garrard (ed.), *The Expanding Discourse. Feminist and Art History*, New York, HarperCollins, 1992, pp. 347-357.

Duncan, Carol: "Art Institutions. Maybe Feminism Has Just Begun", *n.paradoxa*, núm. 19, mayo de 2006, pp. 123-135.

Dussel, Inés y Pablo Pineau, "De cuando la clase obrera entró al paraíso: la educación técnica oficial durante el primer peronismo", en Adriana Puiggrós (dir.) y Sandra y Carli (coord.), *Historia de la Educación Argentina. Discursos pedagógicos e imaginario social en el primer peronismo*, tomo VI, Buenos Aires, Galerna, 1995.

Dwyer, Britta C.: *Anna Klumpke. A Turn-of-the-Century Painter and Her World*, Boston, Northeastern University Press, 1999.

Ehrenreich, Barbara y Deirdre English: *For Her Own Good. 150 Years of the Experts' Advice to Women*, New York, Anchor Press/Doubleday, 1979.

Elvira Barba, Miguel Ángel: *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, Sílex, 2008.

Espantoso Rodríguez, Teresa, Florencia Galesio, Marcelo Renard, Cristina Serventi C.; Adriana Van Deurs: *Historia de los monumentos: un capítulo en el proceso de creación de la Nación Argentina. (1810-1920)*, Buenos Aires, 1992, mimeo.

Faccaro, Rosa (cur.): *La mujer en la plástica I*, Buenos Aires, Centro Cultural Las Malvinas, 1988.

Fehrer, Catherine: *The Julian Academy, Paris, 1868-1939. Spring exhibition, 1989*, New York, Shepherd Gallery, 1989.

Felitti, Karina A.: "Sarmiento y la situación de las mujeres de su época", *Cyber Humanitatis*, núm. 31, 2004, <<http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewArticle/5754/5622>> [Consulta: 26-02-2013].

Fletcher, Lea (comp.): *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria, 1994.

Floria, Carlos Alberto y César A. García Belsunce, *Historia de los argentinos*, Buenos Aires, Kapelusz, 1975.

Fontana, Esteban: "Comprobaciones críticas acerca de un inédito documento sobre la Bandera de los Andes", en *Cuarto Congreso Internacional de Historia de América*, tomo III. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1967, pp. 355-384.

- Foucault, Michel: *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI, 1976.
- Fraisse, Geneviève: *Los dos gobiernos: la familia y la ciudad*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Fraisse, Geneviève y Michelle Perrot, "Orders and Liberties", en Geneviève Fraisse y Michelle Perrot (ed.), *A History of Women in the West. IV. Emerging Feminism from Revolution to World War*, Cambridge y London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1993, pp. 1-13.
- Felski, Rita: *The Gender of Modernity*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.
- Francastel, Galiene y Pierre Francastel: *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1978.
- Frederick, Bonnie: *La pluma y la aguja. Las escritoras de la generación del 80*, Buenos Aires, Feminaria, 1993.
- Frederick, Bonnie: *Wily Modesty: Argentine Women Writers, 1860-1910*, Arizona, ASU Center for Latin American Studies Press, Arizona State University, 1998,
- Frueh, Joanna: "The Body through Women's Eyes", en Norma Broude y Mary Garrard (ed.), *The Power of Feminist Art. Emergence, Impact and Triumph of the American Feminist Art Movement*, London, Thames and Hudson, 1994, pp. 190-207.
- Fundación Francisco de Aparicio: *Dos semblanzas, dos biografías*, Buenos Aires, Imprenta J. Fontana, 1977.
- Fuss, Diana: *Essentially Speaking. Feminism, Nature & Difference*, New York y London, Routledge, 1989.
- Gallardo Valdez, Mercedes: "En la casa solariega", *Cuadernos Culturales de la Casa de Sarmiento*, año I, núm. 2, 1950, pp. 19-32.
- Garb, Tamar: *Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*, New Haven y London, Yale University Press, 1994.
- Garb, Tamar: *Bodies of Modernity. Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*, London, Thames and Hudson, 1998.
- Garb, Tamar: "'Men of Genius, Women of Taste'. The Gendering of Art Education in Late Nineteenth-Century France", en Jane Becker y Gabriel P. Weisberg (ed.), *Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian*, New York, Dahesh Museum, 1999, pp. 115-133.
- Garb, Tamar: "La contemplación prohibida: las artistas y el desnudo masculino", en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana-Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 219-228.
- García Martínez, J. A.: *Sarmiento y el arte de su tiempo*, Buenos Aires, Emecé, 1979



García Martínez, J. A.: *Arte y enseñanza artística en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1985.

García Martínez, J. A.: *Orígenes de nuestra crítica de arte. Sarmiento y la pintura*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

Garrard, Mary D.: "Artemisia and Susanna", en Norma Broude y Mary D. Garrard (ed.), *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, New York, Harper & Row, 1982, pp. 147-171.

Garrard, Mary D.: "Artemisia's Hand", en Mieke Bal (ed.), *The Artemisia Files. Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago y London, The University of Chicago Press, 2005, pp. 1-31.

Gesualdo, Vicente: *Enciclopedia del arte en América*, Buenos Aires, Omeba, 1969.

Gil Lozano, Fernanda, Valeria Pita y María Gabriela Ini (dir.): *Historia de las mujeres en la Argentina*, dos tomos, Buenos Aires, Taurus, 2000.

Giunta, Andrea y Laura Malosetti Costa (comp.): *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

Gluzman, Georgina: "'La debilidad... es mujer...' Un análisis de la exposición individual de María Obligado de Soto y Calvo en la galería Witcomb en 1918", en *Mujeres y género. Poder y Política. X Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y V Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*, Luján, Universidad Nacional de Luján, 2010 (cd-rom).

Gluzman, Georgina: "Omisiones y presencias veladas: artistas argentinas en las historias del arte", en *II Congreso Feminista Internacional de la República Argentina*, Buenos Aires, 2010 (cd-rom).

Gluzman, Georgina: "Otros olvidos. El rol de las imágenes en *Feminaria y Creatividad Feminista*", en Espinosa Miñoso, Yuderkys (ed.), *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico políticas del feminismo latinoamericano*, Buenos Aires, En la frontera, 2011, pp. 251-267.

Gluzman, Georgina: "Reflexiones sobre la actuación y obra de Lía Correa Morales en el Museo Yrurtia", *Anais do Museu Paulista*, vol. 20, núm. 2, pp. 93-118, julio-diciembre de 2012.

Gluzman, Georgina: "Feminism, art and memory in Buenos Aires at the beginning of the 20th century: the projected monument to the Argentine women of the Revolution", *Senzacornice. Rivista online di arte contemporanea e critica*, vol. 6, marzo-mayo de 2013, <<http://www.senzacornice.org/articolo.php?id=44>> [Consulta: 15-08-2013].

Gluzman, Georgina: "Imaginar la nación, ilustrar el futuro. *Ilustración Histórica Argentina e Ilustración Histórica* en la configuración de una visualidad para la Argentina", en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comp.), *Atrapados por la*

imagen. *Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2013, 47-73.

Gluzman, Georgina: "Modelos y artistas", en Laura Malosetti Costa, *La seducción fatal. Imaginarios eróticos del siglo XIX*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes (en prensa).

Gluzman, Georgina, María Lía Munilla Lacasa y Sandra Szir, "Género y cultura visual. Adrienne Macaire-Bacle en la historia del arte argentino. Buenos Aires (1828-1838)", *Artelogie. Recherches sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique Latine*, número 5, <<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article245>> [Consulta: 15-05-2014].

Gordon, Jean: "Early American Women Artists and the Social Context in Which They Worked", *American Quarterly*, vol. 30, núm. 1, primavera de 1978, pp. 54-69.

Goldman, Noemí y Ricardo Salvatore (comp.): *Caudillismos rioplatenses. Nuevas miradas a un viejo problema*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

Gouma-Peterson Thalia y Patricia Mathews: "The Feminist Critique of Art History", *The Art Bulletin*, vol. 69, núm. 3, septiembre de 1987, pp. 326-357.

Gombrich, Ernst H.: "Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 8, 1945, pp. 7-60.

Gombrich, Ernst H.: "The Literature of Art", *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, vol. 11, núm. 1, primavera de 1992, pp. 3-8.

Gonnard, Catherine y Elisabeth Lebovici: *Femmes artistes/artistes femmes: Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.

González Arrili, Bernardo: *Historia de la Argentina según las biografías de sus hombres y mujeres*, nueve tomos, Buenos Aires, Nobis, 1964.

González Bernaldo De Quirós, Pilar: *Civilidad y política en los orígenes de la nación argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.

González Garaño, Alejo B., Elena Sansisena de Elizalde y Carlos Ibarguren: *C. H. Pellegrini. Su obra, su vida, su tiempo*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1946

González Stephan, Beatriz: "Subversive Needlework: Gender, Class and History at Venezuela's National Exhibition, 1883", en Jens Andermann y William Rowe, *Images of Power. Iconography, Culture and the State in Latin America*, New York y Oxford, Berghahn Books, 2005, pp. 51-77.

Gorelik, Adrián: *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1923*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2004.

Greer, Germaine: *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work*, New York, Farrar Straus Giroux, 1979.

Greer, Germaine: “‘A tout prix devenir quelqu’un’: the women of the Académie Julian”, en Peter Collier y Robert Lethbridge (ed.), *Artistic Relations. Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, New Haven y London, Yale University Press, 1994, pp. 40-58.

Grimal, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós, 2004

Guerrero, César H.: *Benjamín Franklin Rawson en el centenario de su muerte*, San Juan, Academia Provincial de la Historia, 1971.

Guerrero, César H.: *Sarmiento y los museos*. San Juan, Museo Histórico y Biblioteca “Sarmiento”, 1986.

Guerrero, César H.: *La familia Sarmiento*, San Juan, Talleres Gráficos de Cooperativa de Trabajo, 1987.

Guerrero, César H.: *Bienvenida Sarmiento*, San Juan, Sanjuanina, 1988.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo “Las limitaciones económicas de los artistas y su papel determinante en la pintura argentina (1900-1925)”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, núm. 34, 2004, pp. 115-121.

Guy, Donna J.: *Women Build the Welfare State. Performing Charity and Creating Rights in Argentina, 1880-1955*, Durham y London, Duke University Press, 2009.

Haedo, Oscar Félix: *Lola Mora. Vida y obra de la primera escultora argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 1974.

Haedo, Oscar Félix: *La escultora Isella*, Buenos Aires, Club de Lectores, 1978.

Haedo, Oscar Félix: *Las fuentes porteñas*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1978.

Harris, Ann Sutherland y Linda Nochlin: *Women Artists 1550-1950*, New York, Alfred A. Knopf, 1981 [1976].

Higonnet, Anne: “Secluded Vision. Images of Feminine Experience in Nineteenth-Century Europe”, en Norma Broude y Mary D. Garrard, (ed.), *The Expanding Discourse. Feminist and Art History*. New York, HarperCollins, 1992, pp. 171-185.

Higonnet, Anne: “Images – Appearances. Leisure, and Subsistence”, en Geneviève Fraisse y Michelle Perrot, *History of Women in the West*, tomo IV. *Emerging Feminism from Revolution to World War*, Cambridge y London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1993, pp. 246-261.

Hirshler, Erica: *A Studio of Her Own. Women Artists in Boston. 1870-1940*, Boston, Museum of Fine Arts, 2001.

- Hutchison, Elizabeth: *Labors Appropriate to Their Sex: Gender, Labor, and Politics in Urban Chile, 1900-1930*, Durham y London, Duke University Press, 2001.
- Ibiza i Osca, Vicent: *Obra de mujeres artistas en los museos españoles: guía de pintoras y escultoras, 1500-1936*, Valencia, Centro Francisco Tomás y Valiente-UNED, 2006
- Iglesia, Cristina (comp.): *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*, Buenos Aires, Feminaria, 1993.
- Juárez, Fabiana: "La primera pintora argentina", *Diario de Cuyo*, 19 de agosto de 2007, <[http://www.diariodecuyo.com.ar/home/new\\_noticia.php?noticia\\_id=236766](http://www.diariodecuyo.com.ar/home/new_noticia.php?noticia_id=236766)> [Consulta: 23-02-2013].
- Jones, Amelia (ed.): *The Feminism and visual culture reader*, London, Routledge, 2003.
- Kaplan, Temma: "Female Consciousness and Collective Action: The Case of Barcelona, 1910-1918", *Signs*, vol. 7, núm. 3, 1982, pp. 545-566.
- Kelly, Joan: "La relación social entre los sexos: implicaciones metodológicas de la historia de las mujeres", en Marysa Navarro y Catharine R. Stimpson (comp.), *Sexualidad, género y roles sexuales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 15-36.
- Kerr, Joan: "Colonial ladies' sketchbooks", en Candice Bruce, Dinah Dysart y Jo Holder (ed.), *A Singular Voice. Essays on Australian Art and Architecture*, Sydney, Power Publications, 2009, pp. 102-106.
- Kirkpatrick, Susan: *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Kleiner, Diana E. E.: *Roman Sculpture*, New Haven y London, Yale University Press, 1992.
- Kohn Loncarica, Alfredo G.: *Cecilia Grierson. Vida y obra de la primera médica argentina*, Buenos Aires, Stilcograf, 1976.
- Kris, Ernst y Otto Kurz: *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 2010 [1934].
- Krüger, Anne-Catherine: *Louise Breslau: de l'impressionnisme aux années folles*, Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne-Skira, 2001.
- Lafont-Couturier, Hélène: "The Dissemination of Rosa Bonheur's Work by the House of Goupil", en Gabriel Weisberg, Annie-Paule Quinsac, Hélène Lafont-Couturier, Britta C. Dwyer y Cristina Portell, *Rosa Bonheur: All Nature's Children*, New York, Dahesh Museum, 1998, pp. 51-61.
- Lathers, Marie: "The Social Construction and Deconstruction of the Female Model in 19th-Century France", *Mosaic*, vol. 29, núm. 2, junio de 1996, pp. 23-52.

Lauretis, Teresa de: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington e Indiana, Indiana University Press, 1987.

Lavrin, Asunción: *Women, Feminism and Social Change in Argentina, Chile, and Uruguay, 1890-1940*, Lincoln y London, University of Nebraska Press, 1995.

Leocata, Francisco: *Las ideas filosóficas en Argentina*, Buenos Aires, Centro Salesiano de Estudios, 1992.

Lipovetsky, Gilles: *La tercera mujer*. Barcelona, Anagrama, 1999.

Lluch, Andrea: "Ferias y exposiciones: un campo de representación del mundo empresarial argentino de principios del siglo XX", en María Silvia Di Liscia y Andrea Lluch (ed.), *Argentina en exposición. Ferias y exhibiciones durante los siglos XIX y XX*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

Lobato, Mirta Zaida: "Lenguaje laboral y de género en el trabajo industrial. Primera mitad del siglo XX", *Historia de las mujeres en la Argentina*, tomo II. Siglo XX, Buenos Aires, Taurus, 2000, pp. 95-115.

Lopata, Helene y Barrie Thorne: "Sobre roles sexuales", en Marysa Navarro y Catharine R. Stimpson (comp.), *Sexualidad, género y roles sexuales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 103-107.

López Anaya, Jorge: *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Emecé, 1997.

López Fernández, María: *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914*, Madrid, Antonio Machado, 2006.

Lorenzo Alcalá, May: "El contra-antólogo de la vanguardia argentina" [en línea], <<http://www.maylorenzoalcala.com.ar/SotoyCalvo.pdf>> [Consulta: 21-06-2010].

Losada, Leandro: *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque: sociabilidad, estilo de vida e identidades*, Buenos Aires, Siglo XXI Editora Iberoamericana, 2008.

Lozano Mouján, José María: *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*, Buenos Aires, Librería de A. García Santos, 1922.

Macintyre, Iona: *Women and Print Culture in Post-Independence Buenos Aires*, Woodbridge, Tamesis, 2010.

Madero, Marta y Fernando Devoto (dir.): *Historia de la vida privada en Argentina*, dos tomos, Buenos Aires, Taurus, 1999.

Majluf, Natalia: "Entre pasatiempo y herramienta artesanal: aspectos de la enseñanza del dibujo en el diecinueve", *Sequilao*, año 2, núm. 3, mayo-julio de 1993, pp. 32-42.

Majluf, Natalia: "Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú, 1820-1825", en *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana*, Lima, Banco de Crédito, 2006, pp. 203-241

Malosetti Costa, Laura: *Rapto de cautivas blancas: un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1994.

Malosetti Costa, Laura: “Escándalos (como en París). Desnudo y modernidad en Buenos Aires en las últimas décadas del siglo XIX”, en Rita Eder (dir.), *Los estudios de arte desde América Latina. Temas y problemas*, 1997, <<http://www.esteticas.unam.mx/>> [Consulta: 21 octubre 2013].

Malosetti Costa, Laura: “Palabras y gestos para una modernidad. La crítica de arte en la década de 1880 en Buenos Aires”, en Diana Beatriz Wechsler (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, CAIA-Ediciones del Jilguero, 1998, pp. 17-41.

Malosetti Costa, Laura: “Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires”, en *Voces en conflicto, espacios en disputa. VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género*, Buenos Aires, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000 (cd-rom).

Malosetti Costa, Laura: *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003 [2001].

Malosetti Costa, Laura: “Romero Brest y la historiografía del arte argentino”, en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comp.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 283-291.

Malosetti Costa, Laura: “The example of Millet: the role of the press in the process of emergence of a public space for fine arts in Buenos Aires (1880-1900),” en Martin Heusser, Michèle Hannoosh, Eric Haskell, Leo Hoek, David Scott y Peter de Voogd (ed.), *On Verbal / Visual Representation. Word & Image Interactions 4*, Amsterdam y New York, Rodopi, 2005, pp.43-52.

Malosetti Costa, Laura: *Collivadino*, Buenos Aires, El Ateneo, 2006.

Malosetti Costa, Laura (selección y prólogo): *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.

Malosetti Costa, Laura: “¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia”, *Crítica Cultural*, vol. 4, núm. 2, diciembre de 2009, pp. 111-123.

Malosetti Costa, Laura, “Arte e Historia. La formación de las colecciones públicas en Buenos Aires”, en Castilla, Américo (comp.), *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Paidós-Fundación TyPA, 2010, pp. 71- 88.

Malosetti Costa, Laura: “Arte e historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires”, *Historia Mexicana*, vol. 60, núm. 1, julio-septiembre de 2010, pp. 439-471.

- Malosetti Costa, Laura *et al.*: *Primeros modernos en Buenos Aires*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007
- Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (comp.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.
- Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (comp.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.
- Manzi, Ofelia: *Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Desde su fundación hasta la nacionalización de la Academia*, Buenos Aires, mimeo, s. d.
- Marino, Marcelo: “Impresos para el cuerpo. El discurso visual del rosismo y sus inscripciones en la construcción de la apariencia”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comp.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires, Edhasa, 2013, pp. 19-45.
- Martínez, Rosendo: *Apuntes. Exposiciones de arte en Buenos Aires. Salones Witcomb 1896-1916*, s. d.
- Masiello, Francine: *Between Civilization and Barbarism. Women, Nation, and Literary Culture in Modern Argentina*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1992.
- Masiello, Francine (comp.): *La mujer y el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria, 1994
- Mauad, Ana Maria: “Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX”, *Anais do Museu Paulista*, año 13, núm. 1, enero-junio de 2005, pp. 133-174.
- Maurín de Di Lello, Marta Victorina: “Procesa Sarmiento de Lenoir, mi tatarabuela”, mimeo.
- Mayayo, Patricia: *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Mayayo, Patricia: *Frida Kahlo. Contra el mito*, Madrid, Cátedra, 2008.
- Merlino, Adrián: *Diccionario de artistas plásticos de la Argentina. Siglos XVIII-XIX-XX*, Buenos Aires, Edición del autor, 1954.
- Meskimmon, Marsha: *We weren't modern enough*, London y New York, I.B. Tauris, 1999.
- Mendelson, Johanna S. R., “The Feminine Press: The View of Women in the Colonial Journals of Spanish America, 1790-1810”, en Asunción Lavrin (ed.), *Latin American Women: Historical Perspectives*, Westport, Greenwood, 1978, pp. 198-218.
- Michaud, Stéphane: “Artistic and Literary Idolatries”, en Geneviève Fraisse y Michelle Perrot, *History of Women in the West*, tomo IV. *Emerging Feminism from Revolution to*

*World War*, Cambridge y London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1993, pp. 119-144.

Miller, Jeannette: *La mujer en el arte dominicano (1844-2000)*, Santo Domingo, s.d., 2005.

Molloy, Sylvia: "Los objetos de Sarmiento", en Adriana Amante (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*, tomo IV. *Sarmiento*, Buenos Aires, Emecé, 2012, pp. 317-334.

Morant, Isabel (dir.): *Historia de las mujeres en España y América Latina*, Madrid, Cátedra, 2005.

Moreira, Susana: "Autobiografía de una pintora brasileira", *Cuadernos Pagu*, núm. 3, 1994, pp. 251-265.

Myers, Jorge: "Una revolución en las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la élite porteña, 1800-1860", en Fernando Devoto y Marta Madero (dir.), *Historia de la vida privada en Argentina*, tomo I, Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 111-145.

Munilla Lacasa, María Lía: "'A los grandes hombres, la Patria agradecida': primeras representaciones del héroe en la plástica argentina", en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo. VIII Jornadas de Historia y Teoría de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1999, pp. 253-264.

Munilla Lacasa, María Lía: "Siglo XIX: 1810-1870", en José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, política y sociedad*, tomo I, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 105-156.

Muñoz, Miguel Ángel: "De pinceles y bigotes. La pintura de Martín Malharro y la crítica de su época", en *Arte y recepción. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 21-27.

Muñoz, Miguel Ángel: "Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario", en Diana Beatriz Wechsler (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, CAIA-Ediciones del Jilguero, 1998, pp. 43-82.

Muñoz, Miguel Ángel: "Obertura 1910: la Exposición Internacional de Arte del Centenario", en Marta Penhos y Diana Wechsler (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, CAIA-Ediciones del Jilguero, 1999, pp. 13-40.

Nari, Marcela: *Políticas de maternidad y maternalismo político*, Buenos Aires, Biblos, 2004.

Navarro Clark, Inés: *Páginas, dibujos y pinturas*. Buenos Aires, Sebastián de Amorrortu e hijo, 1940, s. p.



- Nead, Lynda: *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos, 1992.
- Niedermaier, Alejandra: *La mujer y la fotografía. Una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*, Buenos Aires, Leviatán, 2008.
- Nochlin, Linda: "Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art", en Thomas Hess y Linda Nochlin (ed.), *Woman as Sex Object*, New York, Art News Annual XXXVIII, 1972, pp. 9-15.
- Nochlin, Linda: "How Feminism in the Arts Can Implement Cultural Change", *Arts in Society: Women and the Arts*, vol. 11, núm. 1, primavera-verano de 1974, pp. 80-89.
- Nochlin, Linda: "Women, Art, and Power", en *Women, Art, and Power and Other Essays*, New York, Harper & Row, 1988, pp. 1-36.
- Nochlin, Linda: "Why Have There Been No Great Women Artists?", en *Women, Art, and Power and Other Essays*, New York, Harper & Row, 1988, pp. 145-178 [1971].
- Nochlin, Linda: *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York, Harper & Row, 1989.
- Nochlin, Linda: *Representing Women*, London, Thames and Hudson, 1999.
- Nochlin, Linda: "Starting from Scratch: the Beginnings of Feminist Art History", en Norma Broude y Mary Garrard (ed.), *The Power of Feminist Art. Emergence, Impact and Triumph of the American Feminist Art Movement*, London, Thames and Hudson, 1994, pp. 130-137.
- Noël, Denise: *Les femmes peintres au Salon. Paris, 1863-1889*, tesis de doctorado, Université de Paris 7, 1997.
- Noël, Denise: "Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle", *Clio*, núm. 19 (*Femmes et images*), 2004.
- Nusenovich, Marcelo: *Arte y experiencia en Córdoba en la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral inédita, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Letras, 2012.
- Ocampo, Silvia: "Las artistas plásticas en la Argentina del siglo XIX", en Lea Fletcher (comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria, 1994, pp. 298-307.
- Ocampo, Silvia: *Arte y género*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 2010.
- Oliveira César, Lucrecia: *Aristóbulo del Valle*, Buenos Aires, Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades-Ediciones de Arte Gaglianone, 1993.
- Pachas Maceda, Sofía: *Las artistas plásticas de Lima. 1891-1918*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2008.

Páez de la Torre, Carlos y Celia Terán: *Lola Mora. Una biografía*, Buenos Aires, Planeta, 1997.

Pagani, Rosana, Nora Souto y Fabio Wasserman, "El ascenso de Rosas al poder y el surgimiento de la Confederación (1827-1835)", en Noemí Goldman (dir.), *Nueva historia argentina. Revolución, república y confederación (1806-1852)*. Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

Pagano, José León: *El arte de los argentinos*, tres tomos, Buenos Aires, Edición del autor, 1937-1940.

Pagano, José León: "Nuevas aproximaciones a la historia en el arte de Leonie Matthis", *Anales del Instituto Popular de Conferencias*, vol. 39, 1939, pp. 27-32.

Palomar, Francisco: *Primeros salones de arte en Buenos Aires*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1962.

Parker, Rozsika: *The Subversive Stitch. Embroidery and The Making of The Feminine*, London, I. B. Tauris, 2010 [1984].

Parker, Rozsika y Griselda Pollock: *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, London, Pandora, 1981.

Parker, Rozsika y Griselda Pollock, "Images and Signs. Introduction", en Rozsika Parker y Griselda Pollock (ed.), *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-1985*, London, Pandora, 1992, pp. 125-126.

Pavoni, Rosanna: *Colombo. Immagini di un volto sconosciuto*, Genova, Sagep Editrice, 1990.

Payró, Julio E.: *23 pintores de la Argentina. 1810-1900*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.

Payró, Julio E.: *Pintura moderna*, Buenos Aires, Nova, 1962.

Payró, Julio E.: *Prilidiano Pueyrredón, Joseph Dubourdieu, la Pirámide de Mayo y la Catedral de Buenos Aires*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1971.

Payró, Julio E.: "La pintura", en Julio E. Payró et al., *Historia general del arte en la Argentina*, tomo VI, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988.

Planté, Christine: "Femmes exceptionnelles: Des exceptions pour quelle règle", *Les Cahiers du GRIF*, núm. 37-38, 1988, pp. 90-111.

Planté, Christine: "Un monstre du XIXe siècle: la femme auteur", *Sources. Travaux Historiques*, núm. 12, pp. 45-53.

Perrot, Michelle: "Stepping Out", en Geneviève Fraisse y Michelle Perrot, *History of Women in the West*, tomo IV. *Emerging Feminism from Revolution to World War*,

Cambridge y London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1993, pp. 449-481.

Perrot, Michelle: *Mujeres en la ciudad*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997.

Petteys, Chris: *Dictionary of women artists: an international dictionary of women artists born before 1900*, Boston, G.K. Hall, s. d.

Podgorny, Irina: “‘La industria y laboriosidad de la República’. Guido Bennati y las muestras de San Luis, Mendoza y La Rioja en la Exposición Nacional de Córdoba”, en María Silvia Di Liscia y Andrea Lluch (ed.), *Argentina en exposición. Ferias y exhibiciones durante los siglos XIX y XX*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

Pollock, Griselda: “Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians”, en Hilary Robinson (ed.), *Visibly Female. Feminism and Art Today. An Anthology*, London, Camden Press, 1987, pp. 203-221.

Pollock, Griselda: *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*, London, Routledge, 1988.

Pollock, Griselda: *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London y New York, Routledge, 1999.

Pollock, Griselda: *Looking Back to the Future. Essays on Art, Life and Death*, Amsterdam, Overseas Publishers Association, 2001.

Pollock, Griselda: “Feminist Dilemmas with the Art/Life Problem”, en Mieke Bal (ed.), *The Artemisia Files. Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago y London, The University of Chicago Press, 2005, pp. 169-206.

Pollock, Griselda: *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive*, London y New York, Routledge, 2007.

Pollock, Griselda: “Moments and Temporalities of the Avant-Garde ‘in, of, and from the feminine’”, *New Literary History*, vol. 41, núm. 4, otoño de 2010, pp. 795-820.

Pope-Hennessy, John: *Italian High Renaissance & Baroque Sculpture*. London, Phaidon Press, 2000.

Poulot, Dominique, Pire, Jean-Miguel et Alain Bonnet (dir.): *L'éducation artistique en France. Du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles XVIIIe-XIXe siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

Prieto, Laura R.: *At home in the studio: the professionalization of women artists in America*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.

Quiles Faz, Amparo: “Los álbumes de señoritas: sujetos y objetos femeninos en el siglo XIX”, en Amparo Quiles Faz y Teresa Sauret Guerrero (coord.), *Prototipos e imágenes*

de la mujer en los siglos XIX y XX, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, pp. 19-40.

Renard, Marcelo y Adriana Van Deurs: "El monumento 'antiguo' de Colón," *Estudios e Investigaciones*, núm. 6, julio de 1996, pp. 127-131.

Rey, Ana Lía: "Palabras y proyectos de mujeres socialistas a través de sus revistas (1900-1956)", *Mora*, vol. 17, núm. 1, enero a julio de 2011, <[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1853-001X2011000100009&lng=es&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2011000100009&lng=es&nrm=iso&tlng=es)> [Consulta: 19-01-2012].

Ribera, Adolfo Luis: "La participación femenina en los orígenes del arte nacional", *Crear*, núm. 35, 1972, s. p.

Ribera, Adolfo Luis: *El retrato en Buenos Aires*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1982.

Rich, Adrienne: "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision", en *On Lies, Secrets, and Silence. Selected Prose 1966-1978*. New York, Norton & Company, 1979, pp. 33-49 [1971].

Rich, Adrienne: "Toward a Woman-Centered University", en *On Lies, Secrets, and Silence. Selected Prose 1966-1978*. New York, Norton & Company, 1979, pp. 125-155 [1973-4].

Rivera Garretas, María Milagros: *El fraude de la igualdad*, Buenos Aires, Librería de Mujeres, 2002.

Riviere, Joan: "Womanliness as a Masquerade", *International Journal of Psychoanalysis*, vol. 10, 1929, pp. 303-313.

Robinson, Hilary (ed.): *Visibly Female. Feminism and Art Today. An Anthology*, London, Camden Press, 1987.

Robinson, Hilary (ed.): *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-2000*, Malden, Blackwell Publishers, 2001.

Rocchi, Fernando: "El péndulo de la riqueza: la economía argentina en el período 1880-1916, en Mirta Zaida Lobato (dir.), *Nueva Historia Argentina*, tomo V. *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, pp. 15-69.

Romera de Zumel Blanca y Marta G. de Rodríguez Brito: *Artes plásticas en Mendoza. Estudio generacional 1850-1910*, Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuyo, 1999.

Romero, Luis Alberto: *Buenos Aires criolla, 1820-1850*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.

Romero, Luis Alberto: *La feliz experiencia*, Buenos Aires, 1983.

Romero Brest, Jorge: *Pintores y grabadores rioplatenses*, Buenos Aires, Argos, 1951.

Romero Tobar, Leonardo: “Dibujos y pinturas en álbumes del siglo XIX una variedad del ‘ut pictura poesis’”, *Príncipe de Viana. Anejo*, núm. 18, 2000, pp. 331-342.

Sábafo, Hilda: “La vida pública en Buenos Aires”, en Marta Bonaudo (dir.), *Nueva historia argentina*, tomo IV. *Liberalismo, estado y orden burgués (1852-1880)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 185-196.

Said, Edward W.: *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. London, Penguin Books, 1995 [1978].

Salvatore, Ricardo: “‘Expresiones federales’: formas políticas del federalismo rosista”, en Noemí Goldman y Ricardo Salvatore (comp.), *Caudillismos rioplatenses. Nuevas miradas a un viejo problema*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, pp. 189-222.

Sanchez, Pierre: *Dictionnaire de l'Union des femmes peintres et sculpteurs (1882-1965). Répertoire des exposantes et liste de leurs œuvres*, Dijon, L'échelle de Jacob, 2010.

Sanchez, Pierre: *Les catalogues des salons. Tome XVI*, Dijon, L'échelle de Jacob, 2010.

Sanchez, Pierre: *Les catalogues des salons. Tome XVIII (1896-1898)*, Dijon, L'échelle de Jacob, 2010.

Sanchez, Pierre: *Les catalogues des salons. Tome XIX (1899-1901)*, Dijon, L'échelle de Jacob, 2010.

Sanchez, Pierre: *Les catalogues des salons. Tome XX (1902-1904)*, Dijon, L'échelle de Jacob, 2010.

Sanchez, Pierre: *Les catalogues des salons. Tome XXI (1905-1907)*, Dijon, L'échelle de Jacob, 2011.

Sanders, Valerie: *The Private Lives of Victorian Women: Autobiography in Nineteenth-Century England*, New York, St Martin's Press, 1989.

Sarlo, Beatriz: “Los últimos románticos”, en *Historia de la literatura argentina. Del romanticismo al naturalismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980-1986.

Sarlo, Beatriz: *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

Sarlo, Beatriz: *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.

Sauer, Marina: *L'entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts 1880-1923*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1990.

Schiaffino, Eduardo: *La pintura y la escultura en Argentina*, Buenos Aires, Edición del autor, 1933.

Schor, Mira: "Linaje paterno", en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana-Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 111-129.

Scocco, Graciela: "De aficionadas a artistas: primeras conquistas en la plástica argentina", en *Diferencia, desigualdad, construimos en la diversidad. VIII Jornadas de Historia de las Mujeres y III Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*, Villa Giardino, Universidad Nacional de Córdoba, 2006 (cd-rom).

Scocco, Graciela: "Un espacio permitido: educación artística y participación activa de la mujer en las artes decorativas y aplicadas", en María Inés Saavedra (dir.), *Buenos Aires: artes plásticas, artistas y espacio público*, Buenos Aires, Vestales, 2008, pp. 209-247.

Scott, Joan: "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en Marysa Navarro y Catharine R. Stimpson (comp.), *Sexualidad, género y roles sexuales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 37-75.

Sigal, Silvia: *La Plaza de Mayo, una crónica*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2006.

Simioni, Ana Paula Cavalcanti: *Profissão artista. Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*, São Paulo, Editora da Universidad de São Paulo-Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 2008.

Slatkin, Wendy: *Women Artists in History. From Antiquity to the 20<sup>th</sup> Century*. New Jersey, Prentice-Hall, 1985.

Sofio, Séverine: "Méthodes quantitatives et terrain historique: quels outils pour une sociologie des artistes femmes au XIX<sup>e</sup> siècle ?", *Sociologie de l'Art*, 2006, pp. 47-67.

Solá, Pablo Mariano: *Por amor al arte*, Buenos Aires, Espaciomultiarte, 2007.

Sosa de Newton, Lily: *Las argentinas de ayer a hoy*, Buenos Aires, Zanetti, 1967.

Sosa de Newton, Lily: *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1986.

Sosa de Newton, Lily: *Las argentinas y su historia*, Buenos Aires, Feminaria, 2007.

Soto, Moira: *Lola Mora*, Buenos Aires, Planeta, 1992.

Sprung Tarasantchi, Ruth: "Mulheres pintoras no Brasil", en *Mulheres pintoras, a casa e o mundo*, São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2004, pp. 9-31.

Swinth, Kirsten: *Painting Professionals. Women Artists and the Development of Modern Art, 1870-1930*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2001.

Szir, Sandra: "Romanticismo y cultura de la imagen en los primeros periódicos ilustrados en Buenos Aires. *El Museo Americano*. 1835-1836", *Estudios*, vol. 18, núm. 36, julio-diciembre de 2010, pp. 296-322.

Szurmuk, Mónica: *Mujeres en viaje*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000.

Taylor, Rabun: *The Moral Mirror of Roman Art*. New York, Cambridge University Press, 2008.

Ternavasio, Marcela: "Hacia un régimen de unanimidad. Política y elecciones en Buenos Aires, 1828-1850", en Noemí Goldman y Ricardo Salvatore (comp.), *Caudillismos rioplatenses. Nuevas miradas a un viejo problema*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, pp. 119-141.

Ternavasio, Marcela: *Historia de la Argentina. 1806-1852*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2009.

Theissen, Claudia Elena de: "Bacle, Adrienne", *Allgemeines Künstlerlexikon (AKL)*, <[http://www.degruyter.com/view/AKL/\\_10100035?rskey=L2nRae&result=2&dbq\\_0=bacle&dbf\\_0=akl-fulltext&dbt\\_0=fulltext&\\_0=AND](http://www.degruyter.com/view/AKL/_10100035?rskey=L2nRae&result=2&dbq_0=bacle&dbf_0=akl-fulltext&dbt_0=fulltext&_0=AND)> [Consulta: 26-08-2012].

Tickner, Lisa: *The Spectacle of Women. Imagery of the Suffrage Campaign, 1907-14*, London, Chatto & Windus, 1987

Todd, Ellen Wiley: *The "New Woman" Revised: Painting and Gender Politics on Fourteenth Street*, Berkeley, University of California Press, 1993.

Trasforini, Maria Antonietta: *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*, València, Universitat de València, 2009.

Triviño Cabrera, Laura: *Ellas también pintaban. El sujeto femenino artista en el Cádiz del siglo XIX*, Sevilla, Alfar, 2011.

Trostiné, Rodolfo: "La miniatura en Buenos Aires. Notas para su historia", *Estudios*, tomo 77, núm. 419, 1947, pp. 1-16.

Trostiné, Rodolfo: *La enseñanza de dibujo en Buenos Aires desde sus orígenes hasta 1850*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1950.

Trostiné, Rodolfo: *La pintura en las provincias argentinas*. Santa Fe, 1950.

Trostiné, Rodolfo: *Bacle. Ensayo*, Buenos Aires, Asociación Libreros Anticuarios de la Argentina, 1953.

Valero de Bernabé, Luis, Martín de Eugenio y Vicenta María Márquez de la Plata y Ferrándiz, *Simbología y diseño de la heráldica gentilicia galaica*, Madrid, Hildalguía, 2003.

Vasallo, Alejandra: "Entre el conflicto y la negociación. Los feminismos argentinos en los inicios del Consejo Nacional de Mujeres, 1900-1910", en Fernanda Gil Lozano, Valeria Silvina Pita y María Gabriela Ini (dir.), *Historia de las mujeres en la Argentina*, tomo II, Buenos Aires, Taurus, 2000, pp. 177-195.

Vicens, María: "Clorinda Matto de Turner en Buenos Aires: redes culturales y estrategias de (auto) legitimación de una escritora en el exilio", *Mora*, vol. 19, núm. 2, julio a diciembre de 2013, <[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1853-001X2013000200002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1853-001X2013000200002&script=sci_arttext)> [Consulta: 11-07-2014].

Vignoli, Marcela: "Lola Mora no pintaba mariposas: una estrategia femenina para la conquista del espacio público", *Páginas*, vol. 3, núm. 5, 2011, pp. 37-53.

Wagner, Anne M.: "Lee Krasner as L.K.", en Norma Broude y Mary D. Garrard (ed.), *The Expanding Discourse. Feminist and Art History*, New York, Harper Collins, 1992, pp. 425-435.

Warburg, Aby: "Sandro Botticelli's Birth of Venus and Spring. An Examination of Concepts of Antiquity in the Italian Early Renaissance", en *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, Los Angeles, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999, pp. 90-111.

Ward, Martha: "What's Important about the History of Modern Art Exhibitions?", en Reesa Greenberg *et al.* (ed.), *Thinking about exhibitions*, London, Routledge, 1996, pp. 451-464.

Wechsler, Diana Beatriz.: "Buenos aires, 1924: trayectoria pública de la doble presentación de Emilio Pettoruti", en *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 344-358.

Wechsler, Diana Beatriz: "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945", en José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, política y sociedad*, tomo I, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 269-314.

Wechsler, Diana Beatriz (coord.): *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, CAIA-Ediciones del Jilguero, 1998.

Wechsler, Diana Beatriz: "Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas", en Diana Beatriz Wechsler (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, CAIA-Ediciones del Jilguero, 1998, pp. 119-155.

Wechsler, Diana Beatriz: "Salones y contra-salones", en Marta Penhos y Diana Wechsler (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, CAIA-Ediciones del Jilguero, 1999, pp. 41-98.



Wechsler Diana Beatriz: "Melancolía, presagio y perplejidad. Los años 30, entre los realismos y lo surreal", en *Territorios de diálogo. Entre los realismos y lo surreal. México, España, Argentina, 1930-1945*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2006, pp. 17-33.

Weinberg, H. Barbara: "The Lure of Paris for American Painters, 1850-1910", en *Americans in Paris 1850-1910. The Academy, the Salon, the Studio, and the Artists' Colony*, Oklahoma, Oklahoma City Art Museum, pp. 8-33.

Weisberg, Gabriel P.: "The Women of the Académie Julian. The Power of Professional Emulation", en Jane Becker y Gabriel P. Weisberg (ed.): *Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian*, New York, Dahesh Museum, 1999, pp. 13-67.

West, Candace y Don Zimmerman: "Haciendo género", en Marysa Navarro y Catharine R. Stimpson (comp.), *Sexualidad, género y roles sexuales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 109-143.

White, Roberta: *A Studio of One's Own: Fictional Women Painters and the Art of Fiction*, Cranbury, Farleigh Dickinson University Press, 2005.

Wiley Todd, Ellen: *The "New Woman" Revised: Painting and Gender Politics on Fourteenth Street*, Berkeley, University of California Press, 1993.

Wolff, Janet: "On the Road Again: Metaphors of Travel in Cultural Criticism", *Cultural Studies*, vol. 7, núm. 2, pp. 224-239.

Woodfield, Richard (ed.), *Gombrich esencial*, Madrid, Debate, 1997.

Woolf, Virginia: "Un cuarto propio", en *Un cuarto propio y otros ensayos*, Buenos Aires, A-Z, 1993, pp. 13-146.

Yeldham, Charlotte: *Women Artists in Nineteenth Century France and England. Their Art Education, Exhibition Opportunities and Membership of Exhibiting Societies and Academies, with an Assessment of the Subject Matter of Their Work and Summary Biographies*, dos tomos, London, Garland Publishing Co., 1984.

Young, James Edward: *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven, Yale University Press, 1993.

Zabala, Rómulo: *Historia de la Pirámide de Mayo*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1962.