

Rosa
Editora.

COLECCIÓN

PENSAMIENTO CRÍTICO

UN MUSEO BAJO EL PRISMA
DE GÉNERO: **LAS PRIMERAS
DÉCADAS DEL “ROSA
GALISTEO DE RODRÍGUEZ”**
GEORGINA G. GLUZMAN



MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES
ROSA GALISTEO DE RODRIGUEZ

©Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez
Ministerio de Cultura de la Provincia de Santa Fe
©De los textos Dra. Georgina G. Gluzman
Figuras: Archivo del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo
de Rodríguez

4 de Enero 1552 (3000) Santa Fe, Argentina
Tel: +54 342 4573577 / museorosagalisteo@santafe.gov.ar
www.museorosagalisteo.gob.ar

Agradecimientos

Este trabajo es el resultado más tangible del Certamen Hugo Padeletti, que tuve el enorme honor de obtener en su primera edición, gracias a la decisión de un jurado integrado por Pablo Montini, Analía Solomonoff y Huaira Basaber. En mi vida, Santa Fe significa muchas cosas. Haber podido aunar a mi trabajo la tierra de mi abuelo, Danilo Lorenzo Pignalberi, y de mi tía abuela, Marialuisa Pignalberi, fue un placer. En mis viajes a Santa Fe, las videollamadas con mi adorada tía abuela me dieron la posibilidad de mostrarle cómo está su casa natal.

Agradezco la ayuda de todo el equipo del Museo, pues esta investigación cruzó todas las áreas de la institución. Merecen un reconocimiento especial por su tolerancia a mis pedidos constantes de ayuda Carolina Blanc, Carolina Blank, María Gabriela Leiva Cullen, Leonardo Scheffer, Rodrigo Stettler y Carolina Vázquez. Juntos, hemos logrado saber algo más del Museo. Analía Solomonoff, directora del Museo Provincial de Bellas Artes e impulsora del Certamen, se ha convertido en una amiga con quien me unen profundas convicciones.

Sumergirme en un archivo es una de las cosas que más disfruto de mi trabajo. Sin embargo, ese proceso no significa nada sin colegas con quienes charlar y sin la ayuda de mucha gente. Agradezco a Adriana Armando, Guillermo Fantoni, Agustín Díez Fischer, Laura D'Aloisio, Laura Malosetti Costa, Lía Munilla Lacasa, Lucía Laumann, Luchia Arturi, Luisa Tomatti, Marcela Astorga, María Filip, María José Verna, Melina Cavallo, Miriam Mitri, Pablo Montini, y a Silvia Dolinko, por todo. Un agradecimiento especial para mi familia: todos ellos son la auténtica razón de mi vida.

Introducción¹

Este texto, y todo lo que hago, es para Guadalupe Alma Gluzman y para su mamá,
Geraldine Andrea Gluzman.

Entre los museos de arte de la Argentina, el Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, de la ciudad de Santa Fe, ocupa sin dudas un lugar singular. No lo destacan únicamente su rico acervo o su larga historia, sino su misma denominación. En efecto, es una de las pocas instituciones artísticas cuyo nombre refiere a un sujeto histórico femenino concreto: Rosa Galisteo de Rodríguez (1822-1890), madre del doctor Martín Rodríguez Galisteo, quien en 1920 donó el amplio edificio destinado a albergar una colección de arte y una biblioteca especializada.² En una cultura atravesada por el lugar del “padre” y por su inscripción en la memoria, este Museo convoca a repensar los silencios y las lagunas.

El obsequio tenía dos condiciones: el inmueble solo podría destinarse a los fines mencionados y debía llevar el nombre de “Rosa Galisteo de Rodríguez”. Inaugurado el 25 de mayo de 1922, el Museo contaba al momento de su apertura con un patrimonio mínimo, de apenas nueve obras,³ “que el Dr. Galisteo había ido coleccionando en sus viajes por el extranjero”,⁴ según declaraban ciertas fuentes.⁵ Luego, hubo otras donaciones y

¹ Una versión inicial de esta investigación se publicó en “Mujeres en los salones anuales de Santa Fe: artistas, modelos, trabajadoras”, *Separata*, año XVII, núm. 24, Rosario, septiembre de 2019, pp. 81-113. Disponible en: <http://cial-unr.blogspot.com/2019/09/revista-separata.html>. ISSN 2591-569X.

² *III Salón Anual*, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, 1925, p. 6.

³ “Bodas de plata del Museo de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez”, *La Prensa*, Sección Segunda, Buenos Aires, 18 de mayo de 1947 (recorte). *Dirección General de Bellas Artes 1947*, Archivo Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez” (MPBARG), Santa Fe.

⁴ “Cumple sus bodas de plata el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez”, *El Litoral*, Santa Fe, 18 de mayo de 1947 (recorte). *Dirección General de Bellas Artes 1947*, Archivo MPBARG.

⁵ Martín Rodríguez Galisteo continuaría donando obras en los años siguientes, con lo que ayudó a incrementar el acervo de la institución.

envíos, como los del Museo Nacional de Bellas Artes.⁶ Entre las piezas que entraron al acervo se hallaba una muy particular. Ingresado bajo el número de inventario 1, un retrato de Rosa Galisteo ejecutado por el artista italiano Humberto Spagnoli (1873-1924) recordaría a las generaciones venideras la presencia femenina situada en la génesis del Museo **[Figura 1]**.

La efigie de la mujer en cuyo honor se había creado la institución se perpetuaría en otra obra de mayor tamaño: la realizada en 1943 por Augusto Juan Fusilier (1891-1972), basada en el retrato previo **[Figura 2]**. La donación de esta pintura, peculiar por sus grandes dimensiones, fue registrada con cuidado en las actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes. El propio director del Museo, Horacio Caillet-Bois (1898-1968),⁷ se ocupó de brindar los detalles de su ejecución y valor. El director expresaba en la reunión del 12 de marzo de 1943 que se trataba de un trabajo de “singulares méritos artísticos e iconográficos”.⁸ La donación, ofrecida por el propio artista, fue entonces aprobada, y la obra ingresó al acervo.

El retrato temprano de Spagnoli ocupó un lugar preponderante desde 1922. En efecto, figuró en el Salón Anual de aquel año (el primero del Museo), y el joven Caillet-Bois, quien presidió la institución desde entonces hasta 1958, fue fotografiado junto a la obra **[Figura 3]**. El retrato de Fusilier, por su parte, también recibió un trato preferencial: se lo ubicó en el despacho del director, a todas luces un espacio jerárquico (aunque también, en cierto modo, íntimo) del Museo **[Figura 4]**.

El Museo con nombre de mujer es el centro de este trabajo y su denominación se halla en el corazón de la labor realizada: me propongo devolver algo de la actividad y visibilidad de las mujeres en el seno de una institución patriarcal como el museo. Inscripta en los enfoques de renovación de la historia del arte promovidos por la introducción del feminismo y los estudios de género, esta investigación busca indagar sobre la exposición, adquisición y presencia acordada en los relatos curatoriales a lo largo del tiempo de las obras de mujeres artistas en el acervo del Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”.

La colección del Museo es tan rica como compleja, pues responde a una larga sedimentación de donaciones y compras, que tuvieron más o menos en cuenta a las artistas. Al tiempo que estas adquisiciones y regalos dan cuenta de la definición cambiante del arte, revelan también la consideración crítica, institucional y económica de las obras ejecutadas por mujeres. De este modo, el acervo reunido permite comprender algunas peculiaridades de la vida y trayectoria de las creadoras como grupo.

Un enfoque de género no puede limitarse a la actividad de las mujeres, sino que debe examinar las políticas de género en su totalidad. En otras palabras, los roles masculinos también deben ser indagados, ya que esta perspectiva supone analizar las relaciones entre géneros y, necesariamente, incluir la historia de los varones.⁹ Como ha explicado Isabelle Clair, el género no es un asunto de mujeres, porque permite dar cuenta de experiencias masculinas imperceptibles y silenciadas: un análisis de género se produce únicamente en la mixticidad.¹⁰

⁶ Horacio Caillet-Bois, “El Museo Provincial Rosa Galisteo de Rodríguez”, en *V Salón Anual*, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, 1925, p. 6.

⁷ La trayectoria intelectual, literaria y política de Caillet-Bois ha sido estudiada por Leonardo Castellani Contepomi en *Una gloria santafesina. Horacio Caillet-Bois. Vida y obra*, Buenos Aires, Ediciones Penca, 1976.

⁸ “Acta N° 123”, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes*, p. 177, Archivo MPBARG.

⁹ Georges Duby y Michelle Perrot, “Presentación”, en Natalie Zemon Davies y Arlette Farge (eds.), *Historia de las mujeres del Renacimiento a la Edad Moderna*, Madrid, Taurus, 1991, p. 4.

¹⁰ Isabelle Clair, *Sociologie du genre*, París, Colin, 2012, p. 9.



F1



F2



F3



F4

El museo, entendido como una institución central en el campo artístico, ha sido foco de las críticas feministas, particularmente de la historiadora del arte Carol Duncan. Para ella, toda la cultura de un museo de arte asume un visitante ideal, que es un sujeto masculino, blanco y de clase media.¹¹ Los cuerpos femeninos que se exhiben en el espacio legitimado del museo expresan relaciones de poder y de quién detenta el privilegio de mirar en la sociedad.¹² Asimismo, es posible pensar que este espectador ideal se identifica con los artistas normalmente considerados genios o maestros, alrededor de los cuales se suelen armar las narrativas expositivas.

Siempre complejo en la reconstrucción de los roles desempeñados por las mujeres, el tema de las fuentes se torna esencial para comprender los alcances y los límites de este trabajo. Las referencias a las mujeres dentro del Galisteo no solamente son escasas, sino que también están atravesadas por categorías que es necesario someter a crítica. Los ejemplos en este sentido son múltiples. En 1930, se inauguró una muestra individual dedicada al pintor Lorenzo Gigli (1896-1983). Entre el público se hallaba un gran número de mujeres, que participaron sistemáticamente de todas las actividades públicas del Museo en este período [Figura 5]. El diario *El Orden* se refería “a un selecto grupo de personas de nuestros círculos elegantes”,¹³ mientras que *El Litoral* señalaba la presencia de “Damas y niñas de nuestra sociedad calificada”.¹⁴ La imagen de este evento descubre a un nutrido grupo de mujeres, pero las palabras lo sitúan en el terreno de una sociabilidad distinguida y no en el de la apreciación artística seria. En general, las fotografías, publicadas por la prensa periódica o tomadas por el Museo, nos muestran a las mujeres, pero desactivan la seriedad de su interés. En 1932, artistas e intelectuales agasajaron a Caillet-Bois a diez años de la apertura de la institución. Entre otros ilustres participantes, se encontraban el crítico de arte José León Pagano (1875-1964), el escritor Miguel Ángel Correa (1881-1943) y el pintor Fray Guillermo Butler (1880-1961). Las imágenes del banquete presentan una sociabilidad exclusivamente masculina. En efecto, como veremos a lo largo de este trabajo, los sitios del poder estuvieron fuertemente anclados en lo masculino y las mujeres fueron excluidas de los espacios de toma de decisión [Figura 6].

Con foco en el propio Galisteo y sus ecos en el campo cultural de la ciudad, este ensayo se propone analizar una serie de episodios, obras y artistas desde 1922 hasta 1939. La fecha de inicio de esta pesquisa responde a la inauguración del Museo y a la organización del primer Salón, que se convertiría en un evento fijo en el calendario artístico santafesino. El período se clausura en 1939, cuando la pintora Lía Correa Morales (1893-1975) obtuvo el Premio Adquisición, por entonces el máximo galardón del evento anual, en la categoría de pintura por su obra *Retrato de niña*. No obstante, haré referencia a algunos eventos posteriores que iluminan episodios de visibilidad femenina.

Estos años estuvieron marcados por la fuerte impronta que Horacio Caillet-Bois impuso a la institución que dirigió durante casi cuarenta años, en permanente cercanía con el poder político. Si bien mi énfasis está puesto en el Museo, lo entiendo como parte de un sistema, que integraron también la crítica y el coleccionismo. Por este motivo recurrí de modo permanente a la prensa periódica como modo de acercarme a las percepciones sociales en torno a las mujeres y los varones en el escenario artístico de la ciudad de Santa Fe, analizando las categorías de valor desplegadas desde la perspectiva de género.

¹¹ Carol Duncan, “Art Institutions. Maybe Feminism Has Just Begun”, *n.paradoxa*, núm. 19, mayo de 2006, pp. 123-135.

¹² Carol Duncan, “The MoMA’s Hot Mamas”, en Norma Broude y Mary Garrard (eds.), *The Expanding Discourse. Feminist and Art History*, Nueva York, Harper Collins, 1992, pp. 347-357.

¹³ “En el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez”, *El Orden*, Santa Fe, 4 de octubre de 1930, p. 6.

¹⁴ “Exposición pictórica”, *El Litoral*, Santa Fe, 4 de octubre de 1930, p. 8.

En cuanto a los aspectos metodológicos, la ubicación y el análisis de información dispersa han conformado el núcleo de esta investigación. El relevamiento de fuentes primarias, tanto producciones artísticas como publicaciones diversas y documentos inéditos, constituyó un paso primordial para llevar adelante esta propuesta, que aspira a despertar nuevas búsquedas en torno a las cuestiones de género en el arte y al propio Museo.

En efecto, no solo presento aspectos útiles para futuras pesquisas en el campo del género, sino que este trabajo pretende contribuir a la reconstrucción de la historia del Museo, muy poco explorada de modo sistemático. Para ello, en el Anexo I, detallo los materiales encontrados en el Archivo y la Biblioteca de la institución, a fin de identificar y justipreciar los documentos disponibles en el Museo. Las Actas de la Comisión Nacional de Bellas Artes, constituida en 1923, han sido una importante fuente de datos. La fragmentariedad del registro en la institución hizo necesario combinar el trabajo hemerográfico (particularmente en diarios de amplia tirada como *El Litoral*, *Santa Fe* y *El Orden*) con la búsqueda de documentación en el archivo. Estas actividades se han complementado con el relevamiento de las colecciones de la Fundación Espigas y la Biblioteca Nacional, ambas en Buenos Aires.

Santa Fe, ¿paraíso femenino o ciudad feminista?

El Galisteo está inexorablemente unido a una mujer, la madre del donante e impulsor de la institución. En el discurso inaugural, Martín Rodríguez volvía claro el homenaje implícito en el gesto de donación: “El pensamiento y la voluntad de realizarlo coincidieron con la aproximación de una fecha que, para mí, no podía pasar desapercibida; me refiero al centenario del nacimiento de mi madre”.¹⁵ Luego, agregaba: “... he creído más práctico y útil para esta ciudad de mi nacimiento, levantar este edificio dedicado a la memoria de la santa mujer que me enseñó desde niño a amar a Dios y a mi Patria”. La voluntad de dejar vivo el recuerdo de su madre era explicitada más tarde: “Los que tengan la suerte de tener madre o la desgracia de haberla perdido, comprenderán cuán justificado está el acto que he realizado tanto a perpetuar su memoria, como a llenar una necesidad pública”. Pocos años después, cuando Martín Rodríguez Galisteo falleció, Horacio Caillet-Bois pronunció unas palabras de despedida en su memoria:

Cuando nadie soñaba aquí en adquirir telas y esculturas, él, en medio de sus andanzas y de sus vicisitudes políticas, hallaba el tiempo necesario para enriquecer sus galerías y recrear sus ojos en la contemplación de lo bello. Y no contento con todo eso, donó todavía a la Provincia el Museo que la enjoya y que habrá de ser la piedra angular del mejor monumento a su memoria.¹⁶

Pero la memoria preservada no era únicamente la suya. Martín Rodríguez Galisteo la había unido a la del nombre de su madre. De este modo, anclaba en el terreno femenino su decisión de donante y patrón de las artes. Rosa Galisteo había sido una gran dama de la caridad ella misma, fundadora de la Sociedad de Beneficencia de Coronda. Era particularmente recordada por el hospital de esa localidad, creado en 1881, donde también colaboraría su hija, Esmeralda.¹⁷

La otra mujer de singular importancia en la vida de Martín fue, justamente, su hermana Esmeralda. En su juventud, había recibido una educación cuidadosa, propia de su clase social. En una carta de 1880 dirigida a su hermano, Esmeralda escribía: “De piano y frances (sic) me va regular, cuando vengas en las vacaciones (sic) me parece que has de quedar contento”.¹⁸ Miembro destacada de la Sociedad de Beneficencia, donde contribuyó también con sus dotes musicales en conciertos, Esmeralda combinó los roles tradicionales de dama de la caridad con otros que la unían a los intereses de su hermano por las artes. Donó varios objetos al Museo, incluyendo un arcón de cedro expuesto en el *Salón de arte sagrado y retrospectivo*.¹⁹ Cuando falleció, la Comisión Provincial expresó su dolor por “la desaparición de la Señora Esmeralda Rodríguez Galisteo de Zapata, ilustre matrona que con generoso desprendimiento cooperó eficazísimamente en la obra de difusión de las artes y de las letras iniciada en nuestro medio por su hermano”.²⁰

¹⁵ “Inauguración del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez”, *III Salón Anual*, op. cit., p. 18.

¹⁶ “El sepelio de los restos del Dr. Martín Rodríguez Galisteo”, *El Orden*, Santa Fe, 26 de julio de 1928, p. 4.

¹⁷ “El 50. aniversario de la fundación del Hospital de Coronda y de la S. de Damas de Beneficencia es una magnífica ratificación de lo que ha podido el espíritu cristiano”, *El Orden*, Santa Fe, 2 de agosto de 1931, p. 14.

¹⁸ Carta de Esmeralda Rodríguez Galisteo a Martín Rodríguez Galisteo, datada “Viernes 18 de 1880”, Archivo Martín Rodríguez Galisteo, Archivo General de la Provincia de Santa Fe.

¹⁹ *Salón de arte sagrado y retrospectivo*, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez, 1940, s. p. La pieza fue entregada por Dolores Rodríguez Galisteo en nombre de Esmeralda. “Museo ‘Rosa Galisteo de Rodríguez’”, *El Litoral*, Santa Fe, 27 de agosto de 1930, p. 3.

²⁰ “Acta N° 16”, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes*, p. 49, Archivo MPBARG.

La hija de Martín Rodríguez Galisteo, también llamada Esmeralda, fue a su vez coleccionista y compró obras en diversos salones, como una *Marina* de Justo Lynch y un dibujo de Agustín Riganelli.²¹ Así, está claro que las mujeres de la familia fueron agentes dinámicas en diversas actividades públicas del contexto santafesino. El ejemplo del coleccionismo femenino de Esmeralda Rodríguez Galisteo es todavía más notable dentro del panorama de escaso desarrollo local de esta práctica: “Aún no ha sido posible crear, en vasta escala, dentro de la capacidad artística y financiera de Santa Fe, el tipo del coleccionista, dueño de galerías particulares de pintura y escultura que trate de enriquecerlas periódicamente”.²²

Es importante señalar que el contexto cultural en el que se llevó a cabo la creación del Museo estuvo atravesado por los debates feministas y por los nuevos roles femeninos, que sacudían a la Argentina desde fines del siglo XIX. La ciudad de Santa Fe no era una excepción en este sentido: la actividad femenina en pos de la obtención de derechos plenos tomó estado público, y de modo creciente las mujeres peleaban por espacios en el ámbito de la cultura.

Ya en 1906, con la llegada de la feminista de origen español Belén de Sárraga (1874-1951), la ciudad de Santa Fe entró de lleno en el debate acerca de los derechos de las mujeres. Luego de su conferencia, se fundó el Comité Feminista, institución mixta integrada por sectores librepensadores.²³ La palabra *feminismo* se halla por doquier en la prensa de las primeras décadas del siglo XX, y las luchas de las sufragistas como Julieta Lanteri (1873-1932) fueron seguidas por los medios de comunicación. En 1919, por ejemplo, el diario *Santa Fe* se refería a la candidatura a diputada que Lanteri había presentado: “El feminismo tendrá, a no dudarlo, su hora de apogeo en la historia humana. La mujer invade ya gran número de las profesiones masculinas y las jerárquicas de orden político se dispone a conquistarlas con toda la tenacidad de su sexo”.²⁴

A fines de mayo de 1922, precisamente a pocos días de la apertura del Museo, los periódicos de la ciudad escribían sobre un acuciante debate contemporáneo: el reclamo de derechos políticos para las mujeres. Desde las páginas de *Santa Fe* se afirmaba: “Lo concreto o lo convencional es que debe dársele a la mujer el derecho político que tiene el hombre, haciendo caso omiso de ideas preconcebidas o de prejuicios”.²⁵ El artículo daba cuenta también de la existencia de proclamas plasmadas en paredes que exhortaban a defender el voto femenino. De este modo, podemos atisbar una efervescencia de las mujeres en la esfera pública.

Dos años después, Palmira A. Toledo Martínez publicaba un extenso texto en defensa del sufragio femenino. Allí, la autora explicaba el derrotero de los papeles asignados a las mujeres, desde la condición de esclava hasta la de sujeto confinado al hogar. Sin embargo, los tiempos modernos habían traído auspiciosos cambios: “La actividad de la mujer comienza pues, a desbordarse fuera del hogar invadiendo diversas esferas de la vida, antes patrimonio exclusivo del hombre”.²⁶ Continuaba: “... tenemos mujeres abogadas, doctoras en medicina, farmacéuticas, periodistas, literatas, maestras, contadoras, mujeres

²¹ “Museo ‘Rosa Galisteo de Rodríguez’”, *op. cit.* y “Adquisiciones en la exposición de Agustín Riganelli”, *El Litoral*, Santa Fe, 17 de agosto de 1932, p. 3.

²² “Reseña del año artístico en el Museo Provincial de Bellas Artes ‘Rosa Galisteo de Rodríguez’”, *El Litoral*, Santa Fe, 1 de enero de 1934, s. p.

²³ José Rafael López Rosas, “El primer movimiento feminista santafesino y los librepensadores del ‘900’”, *El Litoral Cultural*, Santa Fe, 29 de noviembre de 1986, pp. 1 y 2.

²⁴ “El avance del feminismo”, *Santa Fe*, Santa Fe, 23 de marzo de 1919, p. 2.

²⁵ “Feminismo”, *Santa Fe*, Santa Fe, 31 de mayo de 1922, p. 1.

²⁶ Palmira A. Toledo Martínez, “El sufragio femenino”, *Santa Fe*, Santa Fe, 1 de enero de 1924, p. 18.

artistas, comerciantes y mujeres desempeñando puestos públicos empleadas por el Estado”.²⁷ Los derechos políticos se asentaban sobre una multiplicidad de nuevos roles abiertos a las mujeres.

Las mujeres no solo actuaron en el ámbito de la acción política (o de las artes visuales, como examinaré con preferencia en este trabajo), sino que estas décadas estuvieron marcadas por su presencia creciente en el campo literario.²⁸ Por ejemplo, Paulina Simoniello (1903-1979) fue una destacada escritora, conocida sobre todo por su obra *Cura Ocllo* [Figura 7]. Se trataba de un poema referido a un “doloroso episodio histórico durante la conquista del Perú, en que algunos soldados de Pizarro matan despiadadamente a una princesa incaica por el delito de no dejarse ultrajar”.²⁹ La crítica elogió la pieza y señaló la rara virtud de tratar temas supuestamente masculinos de modo exitoso: “Acaso en los episodios bélicos sea especialmente admirable la pintura tratándose de una mujer, pues ha labrado las sensaciones que nos brinda con fuerza y seguridad”.³⁰

Otra escritora de singular relevancia en estas décadas fue Alcira Bonazzola (1894-1976), nacida en Santa Fe, y activa en esta ciudad y en Buenos Aires. Bonazzola fue autora de un gran número de obras dramáticas, como *En pos de la fama*, representada en varias oportunidades por asociaciones benéficas locales. En 1928, la pieza fue puesta en escena por un grupo de mujeres de la alta sociedad santafesina de la Pía Unión Hijas de María.³¹ Las imágenes de la prensa muestran un enorme despliegue de recursos e imaginación, al servicio de estas sensibles mujeres que, si bien no eran intérpretes profesionales, se abocaban con pasión a la actividad creativa [Figuras 8 y 9].

La reconocida capacidad organizativa y de gestión de las sociedades benéficas se aunaba con una fabulosa demostración de inventiva y libertad que, sin la excusa del fin caritativo, posiblemente hubiera sido difícil de sostener. Estas elaboradas puestas eran herederas directas de las veladas artísticas con *tableaux vivants*, la tradición de representar teatralmente escenas pictóricas. En 1916, por ejemplo, se llevó a cabo una serie de cuadros con *tableaux vivants*, organizada precisamente por la pionera academia de José María Reinares, también con fines benéficos. Las jóvenes recrearon diversas obras de artistas europeos, con la dirección del “maestro”.³²

La circulación de escritoras del campo porteño fue otra constante en el período considerado. En 1932, la periodista y maestra Herminia Brumana (1897-1954) fue invitada por la Universidad del Litoral para dictar una conferencia.³³ Figura clave del feminismo en la Argentina, su presencia en Santa Fe contribuía a reactivar los debates locales sobre los roles femeninos y la educación. Asimismo, Alfonsina Storni (1892-1938) fue convocada, por ejemplo, para realizar una columna en un número especial de *El Litoral*, donde escribió un interesante relato sobre sí misma, su trayectoria tanto personal como literaria y la recepción crítica de su obra. Allí, la celebrada escritora señalaba: “Empezaré reconociendo que siempre me han ocurrido cosas extraordinarias en la vida; por ejemplo: ser mujer y tener sentido común; tenerlo y escribir versos: escribirlos y que resultaran buenos”.³⁴

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ José Rafael López Rosas, “La literatura en la provincia de Santa Fe”, *Historia de las instituciones de la Provincia de Santa Fe*, Tomo V, Santa Fe, Editorial Oficial, 1972, p. 109.

²⁹ “La poetisa Paulina Simoniello afirma sus notables excelencias en ‘Cura-Ocllo’ su tercer libro”, *Santa Fe*, Santa Fe, 2 de julio de 1931, p. 2.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ “El festival de anoche en el Municipal”, *Nueva Época*, Santa Fe, 20 de octubre de 1928 (recorte), Archivo Alcira Bonazzola, Archivo Histórico Provincial, Santa Fe.

³² “Crónicas de arte”, *Santa Fe*, Santa Fe, 9 de diciembre de 1916, p. 2.

³³ “El martes próximo tendrá lugar una conferencia de la escritora H. C. Brumana”, *El Orden*, Santa Fe, 8 de julio de 1932, p. 3.

³⁴ Alfonsina Storni, “Autocrítica”, *El Litoral*, Santa Fe, 1 de enero de 1934, s. p.

"SANTA FE" DIARIO INDEPENDIENTE DE LA MARANA. -Redac. y Administrac.: S. Martín 2044/48 JULIO 2 DE 1931 Pág. DOS

La Poetisa Paulina Simoniello Afirma Sus Notables :-: Excelencias en "Cura-Ocello" su Tercer Libro :-:

Cura Ocello
Poe-
ta
Paulina Simoniello

El libro "Cura Ocello" es el tercer volumen de la obra poética de la poetisa Santa Feense. Este libro, como los anteriores, muestra una gran evolución en el arte de la poesía, tanto en la forma como en el fondo. El lenguaje es claro, sencillo y directo, pero con una gran fuerza expresiva. Las imágenes son claras y precisas, y las estrofas son armoniosas y bien estructuradas. Este libro es una muestra de la gran capacidad creativa y artística de Paulina Simoniello.

Un cálido poema en que armonizan la erudición y la fantasía en exquisitas estrofas



PRIMERA
PARTE



PAULINA SIMONIELLO, LA POETISA DE "CURA OCELLO"

F7



F8



F9

En 1936, *El Litoral* publicaba “La mujer y su expresión”, el ahora clásico texto de Victoria Ocampo (1890-1979), surgido a partir de una conferencia. En este ensayo, la escritora y gestora se refería a la historia cultural como un monólogo masculino: “Se diría que el hombre no siente, o siente muy débilmente, la necesidad de intercambio que es la conversación con ese otro ser semejante y sin embargo distinto a él: la mujer”.³⁵ De este modo, Ocampo abogaba por una participación plena de las mujeres en todos los ámbitos de la actividad humana. Al año siguiente, sería invitada al ciclo de conferencias de la Universidad Nacional del Litoral para disertar sobre la novela *Orlando*, de Virginia Woolf.³⁶

Hubo otras circulaciones. El hallazgo en el inventario del Museo de un retrato de la escritora y crítica de arte Pilar de Lusarreta, ejecutado por Liberato Spisso (1903-?), brinda pistas acerca de la actuación en el ámbito santafecino de esta ahora olvidada figura, quien supo, sin embargo, mantener una presencia fuerte en el panorama artístico a nivel nacional mediante sus columnas semanales sobre arte en la revista de gran circulación *El Hogar* [Figura 10].

Pilar de Lusarreta entabló una amistad profunda con Miguel Ángel Correa (1881-1943), quien publicó con el seudónimo de Mateo Booz y participó de diversas formas en la escena artística santafesina.³⁷ Además, fue uno de los amigos más cercanos de Caillet-Bois, quien lo definió como “un estoico y un moralista”.³⁸ Caillet-Bois agregaba que escribió en “una época de transición, en que Santa Fe salía de la gran aldea que era para entrar en la vida moderna”.³⁹ En el Archivo del Museo, se conserva un nutrido conjunto de textos inéditos de Booz, entre los que se destaca una serie dedicada a contraponer los tipos femeninos de fin del siglo XIX y los de la década de 1930. En los textos referidos a las fiestas, el personaje de una joven moderna sostenía:

Yo también, santafecina,
Voy como iban mis abuelas,
Ellas con luz de candelas
y yo con luces de usina,
A la fiesta peregrina
Que nos brinda el Club del Orden:
Y aunque las matronas borden
Tachas a mi discreción,
Me gusta la animación
Y más me gusta el desorden.⁴⁰

Más allá de estas representaciones literarias, las mujeres reales de la modernidad atravesaron la ciudad y el Museo de forma palpable. Como centro artístico santafesino, el Galisteo abrió sus puertas de modo permanente a las docentes, en visitas especialmente planificadas [Figura 11]. Este período estuvo recorrido por grupos de educadoras, que eran recibidas por Horacio Caillet-Bois para asistir a las exposiciones.⁴¹ Las visitas parecen haber sido amplias y ambiciosas. Tras ver las obras del Salón Anual en 1931, por ejemplo, el director “expresó en una rápida disertación cuáles eran las características y los

³⁵ Victoria Ocampo, “La mujer y su expresión”, *El Litoral*, Santa Fe, 1 de enero de 1936, s. p.

³⁶ “Victoria Ocampo, en Santa Fe”, *El Orden*, Santa Fe, 14 de agosto de 1937, p. 4.

³⁷ Pilar de Lusarreta, “Encuentro con Mateo Booz”, *La Nación*, Buenos Aires, 1944, Archivo MPBARG.

³⁸ Horacio Caillet-Bois, “A veinte años de la muerte de Mateo Booz”, en Leonardo Castellani Contepomi, *Una gloria santafesina. Horacio Caillet-Bois. Vida y obra, op. cit.*, p. 101.

³⁹ *Ibidem*, p. 102.

⁴⁰ Mateo Booz, “La dama de hoy”, Archivo MPBARG.

⁴¹ “Hoy visitan los maestros el Museo de Bellas Artes”, *El Orden*, Santa Fe, 28 de julio de 1931, p. 2.



F10



F11

finés perseguidos por el arte llamado ‘de vanguardia’ de cuyos más prestigiosos valores en el país existen interesantes exponentes en el certamen del Museo”.⁴² Más tarde, con el auge de las reinas del trabajo durante el peronismo, las mujeres aspirantes al título mayor paseaban por el Museo, cuya máxima autoridad integraba el jurado que podía consagrarlas.⁴³

Una pionera reconocida: Sor Josefa Díaz y Clucellas (1852-1917)

La investigación de la historia del Museo y de la conformación de la escena artística santafesina permite atribuirle un rol único a la pintora Sor Josefa Díaz y Clucellas en la narrativa histórico-artística. El caso de la religiosa entregada a la pintura genera nuevas preguntas en torno al dinamismo y la visibilidad de las mujeres desde fechas tempranas. A diferencia de la situación de la ciudad de Buenos Aires, la más estudiada y donde las artistas aparecen muy tardíamente como figuras reconocibles y valiosas (en las definiciones patriarcales de la disciplina de la historia del arte), en el contexto santafesino la personalidad y la obra de Sor Josefa Díaz y Clucellas brillan con una luz que simplemente no se encuentra en otros ámbitos argentinos.

Doblemente desplazada de las historias generales del arte por su condición de mujer y de nacida fuera de Buenos Aires, la trayectoria de la santafesina Díaz y Clucellas reclama una atención cuidadosa.⁴⁴ Su temprano reconocimiento y su variada producción (cuadros religiosos, naturalezas muertas, paisajes y un vasto corpus de diversos tipos de retratos) hablan de la multiplicidad de situaciones por las que transitaban las artistas argentinas anteriores a 1890.

Sor Josefa tuvo una actuación destacada en las últimas décadas del siglo XIX. En la Exposición Nacional en Córdoba de 1871, sobresalió su participación. En la sección santafesina, Sor Josefa exhibió cuatro óleos: uno representaba al “gaucho argentino”, otro a una “china del Chaco”, mientras que los dos restantes eran naturalezas muertas [Figura 12].⁴⁵ Se subrayaba, por otro lado, la juventud de la artista, aún adolescente, y que solo contaba con dos años de estudio. Díaz y Clucellas recibió en agosto de 1871 una distinción de parte del gobierno provincial: una medalla de oro por su labor de “retratista al pincel”, género del que el Museo posee importantes exponentes. Sus naturalezas muertas, presentes también en la colección, muestran un colorido excepcional y un dibujo seguro.

Las obras de Sor Josefa pertenecientes al acervo del Museo tienen diversas procedencias. La figura de esta artista hace su aparición con la donación original de Martín Rodríguez Galisteo.⁴⁶ La pieza cedida era el *Retrato de Justo José de Urquiza* [Figura 13], exhibida en el primer Salón Anual de Santa Fe.⁴⁷ El óleo da cuenta de la existencia de encargos y de una aproximación plenamente profesional al arte. La pintura religiosa constituyó otro de los ejes de su trabajo desde fecha temprana, de la que el Museo posee una interesante selección [Figura 14].

⁴² “El magisterio provincial visitó el Museo Rosa G. de Rodríguez”, *El Orden*, Santa Fe, 30 de julio de 1931, p. 3.

⁴³ “Esta noche proclaman la reina del trabajo en el Teatro Municipal”, *El Litoral*, Santa Fe, 21 de abril de 1949 (recorte), en *Dirección General de Bellas Artes 1949*, Archivo MPBARG.

⁴⁴ El estudio más completo sobre la artista sigue siendo el de Horacio Caillet-Bois, *Sor Josefa Díaz y Clucellas. Primera pintora santafesina en el centenario de nacimiento 1852-1952*, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, 1952.

⁴⁵ “Relación de los objetos enviados por la Comisión Provincial de Santa Fe, al Comisario general de la Exposición Nacional en Córdoba”, *Boletín de la Exposición Nacional en Córdoba*, Córdoba, 1 de abril de 1871, p. 264.

⁴⁶ “Acta N° 18”, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes*, p. 55, Archivo MPBARG.

⁴⁷ *Primer Salón Anual*, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Santa Fe, 1922, s. p.



F12



F13

Sor Josefa también había sido productora de retratos de miembros reconocidos de la sociedad santafesina antes de abocarse primordialmente a la pintura religiosa, tras su consagración en 1894. Un ejemplo de este tipo de obras es el *Retrato de Doña Agustina López de Picazo* [Figura 15]. La pintura ingresó en 1943 por la donación de su nieta, Elena Soto Picazo, y fue aceptada porque el director planeaba “una sala especial en el Museo como punto de partida de lo que será el conjunto representativo de la historia del arte local”.⁴⁸ Al año siguiente, una naturaleza muerta de la pintora fue donada a la institución por otro sujeto ajeno a la circulación típica de las obras de arte: la Madre María del Salvador Anadón, rectora del colegio de las Hermanas Adoratrices de la ciudad de Santa Fe.⁴⁹

El lugar destacado que Caillet-Bois atribuía a Sor Josefa, el de iniciadora del arte local, se haría evidente en dos exposiciones: *Cien años de pintura santafesina* y *Sor Josefa Díaz y Clucellas. Primera pintora santafesina*. La primera de las muestras mencionadas fue fruto de un ambicioso proyecto de Caillet-Bois: presentar una historia del arte de la provincia en la ciudad de Buenos Aires, para generar un relato que superara la hegemonía porteña [Figura 16]. Se basaba en la sala santafesina, instalada en 1944, que constituía una parte de la exhibición permanente del Museo.⁵⁰ Se inauguró en la Casa Peuser, ubicada en el circuito de la calle Florida, con el objeto de “dar a conocer fuera del territorio provincial, y en todo el país si es posible, la obra de los artistas que de manera más decisiva contribuyeron a promover y cimentar lo que podríamos llamar un arte local en la Ciudad de la Constitución”.⁵¹

La pintora estaba representada por diez obras. Era la única mujer entre los treinta y cinco artistas reunidos. Sin embargo, Caillet-Bois indicaba una peculiaridad del contexto santafesino. El italiano Héctor Facino (1825-1890) había sido maestro de un grupo de discípulas: Josefa Díaz y Clucellas, Ana Galán de Coll y Rosario Pujato Crespo. En este sentido, Caillet-Bois destacaba: “Es curioso advertir que los tres primeros auténticos pintores oriundos de Santa Fe fueron mujeres”.⁵² Como señaló Guillermo Fantoni, “Pepa Díaz ocupa un lugar de privilegio en esta narración. Su amplia labor en el retrato y los paisajes, las composiciones religiosas y costumbristas, complementada con su curiosa biografía, se recorta notablemente en un momento en el que [...] eran escasos los ámbitos y los talentos volcados al arte”.⁵³

Si bien en algunos momentos la calificaba extrañamente de “protopintora”, en general Caillet-Bois parece haber sido consciente de la importancia histórica de la figura de Sor Josefa y del modo en que su condición de mujer había impactado en su carrera. La biografía de la artista es la más larga de las incluidas en el catálogo y expresa a las claras la admiración de Caillet-Bois. En la inauguración de la muestra, el director del Museo pronunció una conferencia sobre la historia del arte en Santa Fe. En la reseña de *La Nación* se explicitaba la preponderancia de la figura de Sor Josefa según Caillet-Bois: “... se refirió extensamente a quien consideró como el primer artista santafesino, no solamente en el orden cronológico, sino también por el valor artístico y original de su producción plástica, del más variado carácter: Sor Josefa Díaz y Clucellas, que nace en Santa Fe en 1852”.⁵⁴ El orador la señalaba como el resultante del fin de los enfrentamientos a nivel nacional, cuando “Santa Fe podía entregarse confiada y tranquila a los trabajos

⁴⁸ “Museo Provincial ‘Rosa Galisteo de Rodríguez’”, sin datos, Santa Fe, 29 de agosto de 1943 (recorte), Archivo MPBARG.

⁴⁹ “Museo Provincial ‘Rosa Galisteo de Rodríguez’”, *El Litoral*, Santa Fe, 16 de junio de 1944 (recorte), Archivo MPBARG.

⁵⁰ “Dirección General de Bellas Artes”, *El Litoral*, Santa Fe, 26 de abril de 1945 (recorte), en *Dirección General de Bellas Artes 1945*, Archivo MPBARG.

⁵¹ Horacio Caillet-Bois, *Cien años de pintura santafesina*, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, 1945, p. 7.

⁵² *Ibidem*, p. 14.

⁵³ Guillermo A. Fantoni, *Instantáneas sobre el arte de la ciudad de Santa Fe. Una antología desde el siglo XIX hasta el presente*, Rosario, Fundación OSDE, 2007, p. 4.

⁵⁴ “Hubo un acto en la exposición de arte santafesino”, *La Nación*, Buenos Aires, 18 de julio de 1945 (recorte), en *Dirección General de Bellas Artes 1945*, Archivo MPBARG.



F14



F15



F16

del arte y de la inteligencia, y en este momento nace su pintora y su pintura, ahora centenarias”. En 1952, precisamente para el centenario del nacimiento de la pintora, se realizaron diversos homenajes, que incluyeron una muestra dedicada a su obra en el Museo y la edición de un catálogo sólido [Figura 17].⁵⁵ Allí, Caillet-Bois expresaba:

Esta figura merece recordarse por ser tres veces acreedora a la veneración y al respeto de sus comprovincianos: por ser el primer nativo con talento que se dedicó a la pintura: por haber merecido el primer homenaje oficial acordado a un artista plástico argentino, y porque era mujer. Efectivamente, en todo momento y desde cualquier ángulo que se la mire merece la consideración póstuma que se le acuerda como protopintora santafesina, pero mucho más le corresponde si se considera que era mujer y por ello casi excepcional en su tiempo; que realizó una obra muy variada en el cuadro histórico, religioso y de costumbres: y que dejó en su pintura el documento vivo de una época.⁵⁶

Tras analizar la originalidad y vivacidad de sus obras, el director del Museo se detenía en un óleo de la colección: el *Autorretrato* de la pintora [Figura 18]. Caillet-Bois destacaba la honestidad de esta pieza, compuesta cuando la artista tendría treinta años. El autorretrato no revela el oficio de la pintora, pero su mirada penetrante sugiere una profundidad de carácter.

Caillet-Bois no era ingenuo con respecto a la fortuna de la mayor parte de las artistas del siglo XIX y buscaba comprender cómo se había producido la obliteración de Sor Josefa de la memoria cultural:

En el arte no la ayudó mucho la suerte. Por una lado fue lamentable el descuido de quienes tenían obras y no supieron valorarlas, dejándolas perderse, sin que ella misma hiciera nada para evitarlo; y por otro, la manía antipictórica que se apoderó de las familias argentinas a fines del siglo pasado, y que las llevó a desterrar los cuadros en homenaje a la fotografía, hizo que desaparecieran de la vista de quienes nos visitaban y podían apreciarlas, las mejores telas de esta gran artista. Y así se la olvidó.⁵⁷

Abogaba también por recuperar la casa natal de la pintora: “La casa de Pepa Díaz está convertida ahora en un nidal de fondas barras, mezquinos zaguanes y cafetines intérlopes donde se dan cita marineros de todas las razas y todas las latitudes, que cantan y parlotean en su jerga internacional”.⁵⁸ Esta imagen de la década de 1940 daba cuenta del abandono y sugería la memoria que languidecía [Figura 19].

El análisis de los diversos lugares culturales asignados a esta pintora revela una temprana inclusión en la historia del arte a nivel local. Las obras de la artista presentes en el acervo del Museo han mantenido siempre un sitio preponderante y estuvieron lejos de apagarse en las reservas. No fue raro que las muestras históricas del Museo se iniciaran con la figura de Sor Josefa. Por ejemplo, en 1982, la exposición *10 plásticos de Santa Fe* comenzaba su recorrido con la pintora, única mujer entre los artistas seleccionados [Figura 20]. Diez años más tarde, ya desde la portada, el libro de Jorge Taverna Irigoyen volvía a asignarle un lugar clave en la narrativa provincial [Figura 21].

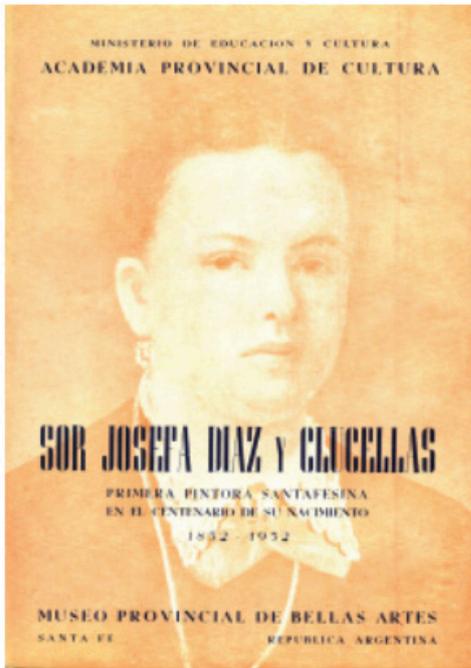
La existencia de un galardón con el nombre de esta artista otorgado en los Salones Anuales, el Premio

⁵⁵ “Academia Provincial de Cultura”, *El Litoral*, Santa Fe, 23 de agosto de 1952 (recorte), en *Dirección General de Bellas Artes 1952*, Archivo MPBARG.

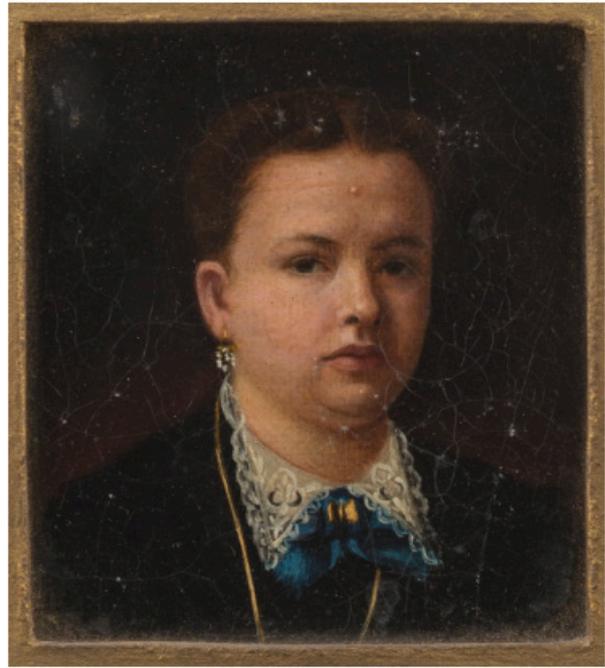
⁵⁶ Horacio Caillet-Bois, *Sor Josefa Díaz y Clucellas. Primera pintora santafesina en el centenario de nacimiento 1852-1952*, op. cit., p. 5.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 14.

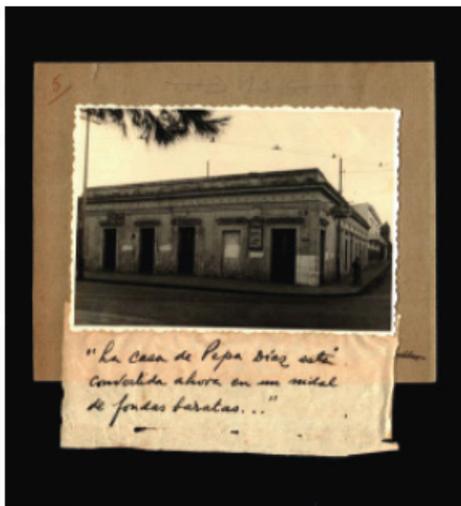
⁵⁸ *Ibíd.*, p. 7.



F17



F18



F19

Adquisición Josefa Díaz y Clucellas, da la pauta de su valoración en el panorama santafesino. Asimismo, el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Fe lleva el nombre de la artista, una denominación excepcional.

Esta relevancia desestabiliza el supuesto avance de la escena porteña frente a otros ámbitos, que son persistentemente presentados como “atrasados”.

Los Salones Anuales de Santa Fe

El Museo fue desde su fundación el foco de la vida artística de la ciudad de Santa Fe. Un artículo publicado en ocasión del vigésimo quinto aniversario de la institución señalaba: “Alrededor del Museo comenzó a crecer un verdadero movimiento de orden cultural y a establecerse vinculaciones con los medios de mayor desarrollo y conciencia plástica”.⁵⁹ En efecto, no solo fue un evento de impacto local. Sin dudas, la organización del Salón Anual, realizado en las salas del Museo a partir de 1922, movilizaba personas y obras con destino a la ciudad de Santa Fe. La prensa registraba este flujo ya desde los inicios del certamen: “Las Comisiones de Bellas Artes de Buenos Aires, Rosario y La Plata enviarán delegaciones y de los diarios ‘La Prensa’ y ‘La Nación’, concurrirán los respectivos críticos de arte, especialmente invitados”.⁶⁰ José León Pagano, de *La Nación*,⁶¹ José María Lozano Mouján y Fernán Félix de Amador, de *La Prensa*, y Ricardo Gutiérrez, de *La Razón*, fueron presencias habituales. Otras figuras de peso, como el director del Museo Nacional de Bellas Artes y el presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, también solían visitar el Salón.

Caillet-Bois evaluaba positivamente la trascendencia del Salón a nivel nacional: “... hoy el Museo ‘Rosa Galisteo de Rodríguez’ ha difundido sus prestigios y el alto valor intelectual de sus exposiciones a lo largo y lo ancho del país”.⁶² También era explícito en cuanto a sus ambiciones para el certamen y el lugar que buscaba hacerle en el panorama nacional: “No es exagerado afirmar que todos y cada uno de los artistas nacionales y extranjeros que actúan en nuestro país, pintaran y cincelaran con el pensamiento fijo en el Museo de Santa Fe, así como antes lo hacían exclusivamente con el de Buenos Aires y Rosario”.⁶³ Santa Fe se convertía en un foco artístico, no solo por los Salones Anuales, sino también por la multiplicidad de muestras que se sucedieron en este período. Entre ellas, se encuentran una miríada de exposiciones individuales dedicadas, casi invariablemente, a artistas varones.

La escena artística de Santa Fe estuvo, al igual que la porteña, atravesada por tensiones entre corrientes más tradicionales y más renovadoras. En 1928, a propósito de la apertura del Salón, un anónimo crítico del diario *Santa Fe* reconocía la coexistencia de obras de diversas tendencias y expresaba: “Por la muestra que da el Salón, no puede decirse todavía que nos encontramos frente a un arte realmente nacional. Se advierte la influencia de las escuelas extranjeras, sobre todo de las novísimas, extravagantes, de esas escuelas que por su concepción absurda son universales”.⁶⁴ Las nuevas figuraciones eran evaluadas con dureza: “La naturaleza, los cuerpos vivos y muertos, se prestan a ensayos infinitos, pero no al

⁵⁹ “Cumple sus bodas de plata el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez”, *El Litoral*, Santa Fe, 18 de mayo de 1947 (recorte), en *Dirección General de Bellas Artes 1947*, Archivo MPBARG.

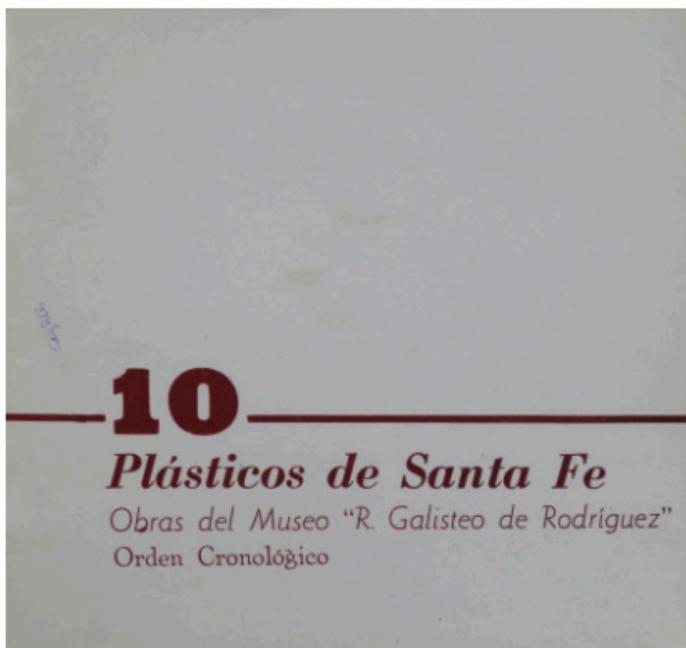
⁶⁰ “Hoy se inaugurará el III Salón Anual del Museo”, *Santa Fe*, Santa Fe, 21 de noviembre de 1925, p. 1.

⁶¹ José León Pagano concurreó como representante del diario *La Nación* hasta 1946, cuando comenzó a hacerlo Manuel Mujica Láinez. Oscar Hermes Villordo, *Manucho. Una vida de Mujica Láinez*, Buenos Aires, Planeta, 1991, p. 202.

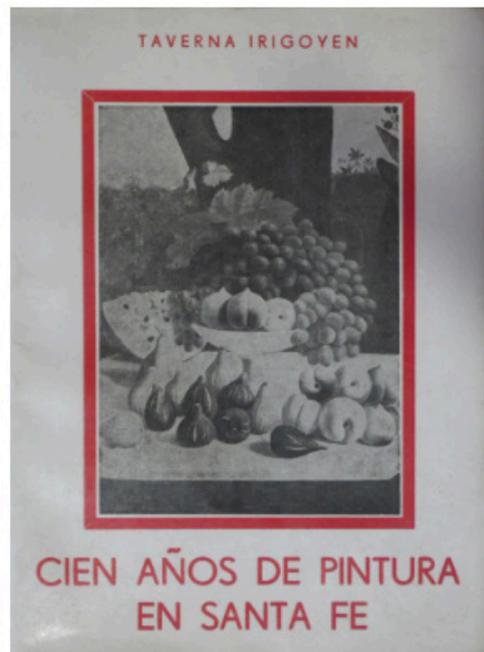
⁶² *III Salón Anual*, op. cit., p. 2.

⁶³ *Ibidem*, p. 3.

⁶⁴ “El V Salón Anual que se celebra en el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez representa un momento del arte argentino”, *Santa Fe*, Santa Fe, 13 de julio de 1928, p. 1.



F20



F21

disparate. Pero es la naturaleza lo que más trabajo le da al artista incompleto o al que no es artista”.⁶⁵ Las adquisiciones del Galisteo oscilaron entre las diversas escuelas presentes en el Salón, sin mantenerse apegadas a una única línea estética. Al respecto, Caillet-Bois definía en una entrevista cuáles eran los criterios para incorporar obras, fijados por la Comisión Provincial de Bellas Artes:

Las cumbres del arte plástico y los grandes museos del mundo nos dan la pauta y el ejemplo. Ahora, que tampoco podemos olvidar que una institución de esta naturaleza es un aula permanente y vigente de cultura para los jóvenes que, alejados de los grandes centros del mundo en que se libran las batallas del arte, apetece y necesitan conocer todas las formas de expresión estética.⁶⁶

El proceso para cuantificar la participación femenina en los Salones Anuales, la premiación de mujeres artistas, la compra de sus obras con destino al Museo y su recepción crítica conforman los ejes de este apartado y del próximo. Las Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes son en este sentido una guía invaluable para conocer la política de adquisiciones y también para comprender el valor monetario asignado al trabajo de las artistas. La cuantificación, que llevaré adelante siguiendo el modelo propuesto para los Salones Nacionales,⁶⁷ brinda un dato relevante en cuanto al interés despertado por este espacio entre las mujeres, particularmente porteñas.

He decidido partir del Salón de 1924 para realizar los porcentajes de participación femenina, en una selección que llega hasta 1939, y estudiar por separado el primer salón, inaugurado en 1922. Esta primera exposición anual tuvo características que la diferencian nítidamente de los certámenes posteriores. No se trató de un evento abierto a los envíos de artistas argentinos o residentes en el país, sino de una modalidad peculiar, escogida para inaugurar el Museo. Las notas periodísticas dan cuenta del evento en términos que enfatizan su carácter elegante: “Los amplios salones han sido artísticamente engalanados para la hermosa fiesta de arte y sociabilidad que ha de congregarse a las más distinguidas familias de Santa Fe”.⁶⁸ En este contexto, dos artistas fueron invitados especialmente: Decoroso Bonifanti (1860-1941) y Antonio Alice (1886-1943). Ambos pintores eran señalados por la prensa como “maestros”,⁶⁹ lo que demuestra la duradera noción del genio masculino.⁷⁰ Asimismo, es relevante apuntar que *Visión de paz*, de Bonifanti, y *San Juan Bautista*, de Alice, fueron “Las dos primeras adquisiciones de obras de arte para el Museo, efectuadas directamente por la Provincia y pagadas en igual forma”.⁷¹

El Salón concitó la atención de artistas locales, a pesar de que contaban con un espacio especialmente consagrado a ellos creado en la década de 1920, y de colegas de otras zonas del país. La cercanía a Rosario hizo que el certamen albergara de modo continuo a artistas de esta ciudad. De esa manera, el abordaje de los Salones podría presentarse como una ocasión privilegiada de ampliar el repertorio de artistas analizadas hasta ahora por los estudios feministas en el campo del arte, casi invariablemente centrados en Buenos Aires. Sin embargo, fueron muchas las artistas porteñas que apostaron al Salón de Santa Fe

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Sancho Capaverde, “Museo Provincial de Arte”, *El Litoral*, Santa Fe, 1 de enero de 1936, s. p.

⁶⁷ Georgina G. Gluzman, “Otras protagonistas del arte argentino: las mujeres artistas en los Salones Nacionales (1924-1939)”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, núm. 71, San Pablo, diciembre de 2018, pp. 51-79. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i71p51-79>.

⁶⁸ “Hoy se inaugurará el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez”, *Santa Fe*, Santa Fe, 25 de mayo de 1922, p. 2.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Linda Nochlin, “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, en Karen Cordero Reiman e Inés Sáenz (eds.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, pp. 17-43.

⁷¹ *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes*, p. 1, Archivo MPBARG.

y su presencia fue en sumo grado importante, tanto en términos numéricos como en el terreno de las adquisiciones. Con mucha frecuencia, las artistas presentaban piezas que ya habían sido enviadas al Salón Nacional. Así lo señalaba José León Pagano: “Las aportaciones de Buenos Aires ofrecen escaso interés para la crónica, pues en su mayor parte las obras exhibidas en el XIV Salón de Santa Fe ya fueron expuestas en otros conjuntos y comentadas aquí”.⁷² La posibilidad de hacer entrega de sus obras en la sede porteña de la Comisión Nacional de Bellas Artes simplificaba la participación de los artistas residentes en Buenos Aires.

He elegido un conjunto de salones del período (1924, 1928, 1929, 1931 y 1939) para realizar los porcentajes de intervención femenina. El resultado es una media baja, pero muy similar a la de los Salones Nacionales, donde un 18% de los participantes fueron mujeres.

La crítica de la etapa analizada se abocó preferentemente al análisis y a la reproducción de obras de artistas varones. Solo en raras oportunidades los trabajos de las mujeres fueron presentados al público. En 1932, el anónimo crítico del diario *El Orden* explicitaba este estado de cosas: “Respecto a las grandes firmas que figuran en el IX Salón conviene destacar a Fernando Fader, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Antonio Alice, Jorge Soto Acebal, Fray Guillermo Butler, Lorenzo Gigli, Alfredo Guttero y muchos otros grandes valores del arte nacional que, regularmente, no concurren a estos certámenes”.⁷³

En general, los periódicos locales prestaron escasa atención a las artistas, y en sus páginas también florecieron los estereotipos sobre la actividad de las mujeres. Abundaron ciertos prejuicios, anclados en la idea de que las mujeres producen una obra esencialmente diferente a la masculina. Muy a menudo se dejaban ver estereotipos y categorías que opacaban el interés de las piezas de mano femenina. Por ejemplo, el anónimo crítico de *El Litoral* se refería a “la delicadeza conceptual propia de su sexo” que exhibía Sarah Cichero en su pastel *Cabecita de oro*, aunque también sostenía que se trataba de “una artista dotada de singulares condiciones”.⁷⁴ Con ocasión del salón de artistas locales de 1934, otro anónimo crítico señalaba que los premios habían sido distribuidos entre varones y mujeres. A continuación, agregaba: “Como se ve las mujeres han competido con los varones, y a fe que el jurado las ha premiado debidamente. La mujer en el arte puede alcanzar puestos avanzados si deja que su sentimiento obre sobre la inteligencia”.⁷⁵ Las artistas debían seguir un camino ya trazado: el de un arte estereotipadamente femenino.

También hubo valoraciones más justas e inteligentes de las obras de las artistas: “Debo señalar nuevamente el mismo detalle sintomático de la colectiva del Rosario. La nota más alta la dan en la muestra nombres femeninos”.⁷⁶ El crítico de *Leo* continuaba enfatizando, sobre las demás artistas, la excelencia de los trabajos de la pintora y grabadora María Catalina Otero Lamas (1909-?), quien sería una presencia brillante en el Salón, como veremos en el apartado siguiente.

⁷² [José León Pagano], “Revela una elevación de jerarquía el XIV Salón de Arte de Santa Fe”, *La Nación*, Buenos Aires, 10 de julio de 1937, s. p.

⁷³ “Mañana se inaugurará el IX Salón Anual de Pintura, Escultura y Grabado en el Museo Provincial de esta”, *El Orden*, Santa Fe, 8 de julio de 1932, p. 2.

⁷⁴ “El VII Salón Anual del Museo ‘Rosa Galisteo de Rodríguez’”, *El Litoral*, Santa Fe, 24 de julio de 1930, p. 6.

⁷⁵ “La exposición de artistas locales”, *El Litoral*, Santa Fe, 26 de octubre de 1934, p. 2.

⁷⁶ “Descorazonante periplo plástico”, *Leo*, Rosario, julio de 1938, p. 1.

Algunas artistas del Salón desde sus inicios

Entre 1922 y 1924, se registraron pocas compras de obras realizadas por mujeres.⁷⁷ Pero, en 1924, se dio un paso relevante en tal sentido. Las dos primeras adquisiciones a una artista parecen haber sido *Puente de Alcántara y Calle en Toledo* [Figura 22], dos *gouaches* de la pintora de origen francés Léonie Matthis (1883-1952)⁷⁸ que habían estado expuestos en el Salón de 1924. Con estas obras, se iniciaba el camino de las mujeres artistas en la colección del Museo.

Emilia Bertolé (1896-1946) se presentó en el Salón desde 1924. Ya en 1925 era distinguida por la prensa entre los autores de “trabajos notabilísimos”.⁷⁹ Ese año, la Comisión Provincial de Bellas Artes adquirió un *Autorretrato* de Bertolé por 1000 pesos, una suma acorde con las pagadas a los artistas varones también en 1925.⁸⁰ En la actualidad, esta obra de la artista rosarina, que representa una imagen femenina refinada, se halla en el acervo del Museo como *Retrato*.

Asimismo, en 1927 el Salón contó con la participación de una obra ya célebre de Alfredo Guido (1892-1967): el *Retrato de Emilia Bertolé*, que había obtenido una importante recompensa en el Salón de Otoño de Rosario y que fue prestado para la exposición por la Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario [Figura 23].⁸¹ El retrato fue considerado “una maravillosa interpretación de carácter en suaves tintas armoniosas que son un delicadísimo poema de color”.⁸² Pero, además, ese mismo año, la Comisión Provincial adquiría el óleo *Claridad*, de Bertolé [Figura 24],⁸³ que presentaba el tipo femenino característico de la artista rosarina: una mujer seductora y bellísima.

En 1928, la Comisión dictaminó la compra de una obra de Raquel Forner (1902-1988), figura clave de estas décadas, para el Museo.⁸⁴ Primera pieza de la artista en ingresar a la colección institucional, se trataba de la naturaleza muerta expuesta en el IV Salón el año previo [Figura 25]. Sin embargo, en 1930 seguía discutiéndose la elección y se decidía optar por otra obra, *El balcón*, por considerar que “tanto por su asunto como por su realización, importa un valor pictórico muy superior a la aludida ‘Naturaleza muerta’ y representa mejor que esta última el arte de la Señorita Raquel Forner”.⁸⁵ Finalmente, parece haber sido adquirida una tercera opción: *Figura*, del Salón de 1928. Al año siguiente, la Comisión dictaminó una nueva adquisición: *El organillero* (o *El judío*).⁸⁶

La crítica de arte se refirió muy elogiosamente al óleo *Mujeres árabes*, presentado en el Salón de 1931 [Figura 26]. *El Litoral* la ponderaba como una de las obras más notables de la muestra.⁸⁷ En términos generales, Forner gozó de un reconocimiento claro por parte de la prensa santafesina, alejado de la idea estereotipada que la presenta como una incomprendida. El *Retrato* que exhibió en 1933, por ejemplo, fue considerado menos significativo que envíos anteriores. Sin embargo, se continuaba destacando la presencia de su obra dentro del amplio conjunto de piezas reunidas: “Raquel Forner no da en su óleo

⁷⁷ Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes, pp. 1-14, Archivo MPBARG.

⁷⁸ “Acta N° 11”, Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes, p. 25, Archivo MPBARG.

⁷⁹ “Hoy se inaugurará el III Salón Anual del Museo”, *Santa Fe*, Santa Fe, 21 de noviembre de 1925, p. 1.

⁸⁰ “Acta N° 3”, Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes, p. 5, Archivo MPBARG.

⁸¹ “El IV Salón Anual del Museo ‘Rosa G. de Rodríguez’”, *Santa Fe*, Santa Fe, 5 de julio de 1927, p. 2.

⁸² “Mañana se inaugurará el IV Salón Anual del Museo ‘Rosa Galisteo de Rodríguez’”, *Santa Fe*, Santa Fe, 8 de julio de 1927, p. 2.

⁸³ “Acta N° 5”, Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes, p. 9, Archivo MPBARG.

⁸⁴ “Acta N° 9”, Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes, p. 19, Archivo MPBARG.

⁸⁵ “Acta N° 24”, Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes, p. 77, Archivo MPBARG.

⁸⁶ “Acta N° 18”, Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes, p. 52, Archivo MPBARG.

⁸⁷ F. V., “La exposición de arte inaugurada el 9”, *El Litoral*, Santa Fe, 11 de julio de 1931, p. 3.



F22



F23



F24



F25

‘Retrato’, la impresión de pasadas exposiciones en las que ya ha hecho conocer la simplicidad de su arte que en moderna técnica, llega a efectos asombrosos”.⁸⁸

El acervo del Museo contiene piezas de un grupo marginado de creadoras: participaron de modo sostenido de los salones femeninos, se mantuvieron en la órbita del Salón Nacional, no ingresaron a las historias del arte como heroínas de la vanguardia (como Forner) y no son protagonistas de leyendas artísticas. Este grupo comprende a artistas como Ana Weiss (1892-1953) e Hildara Pérez de Llansó (1895-1949), entre otras aún menos conocidas.

En 1928, Ana Weiss hacía su primera aparición en el Salón de Santa Fe con *Desnudo* [Figura 27]. La obra era elogiada por su dibujo, aunque sus colores fueron considerados débiles.⁸⁹ *Desnudo*, una pieza tan audaz como perturbadora dentro de la trayectoria de la artista, fue adquirida para el Museo.⁹⁰ La exposición de desnudos no fue anómala, sino que muchas artistas eligieron presentarse con este género, aunque fuera con propuestas más tradicionales. En 1932, Elena Tenconi envió su *Desnudo*, una obra de tono más modesto e íntimo, que fue reproducida en algunos medios gráficos [Figura 28].

En otra tónica, en 1925 la Comisión Provincial adquirió *Retrato* (o *Ensueño*), de la artista porteña Hildara Pérez de Llansó, en 600 pesos [Figura 29].⁹¹ De este modo, la obra resultaba más cara que *Pueblo italiano*, de Emilio Pettoruti, que ingresaba ese mismo año al acervo por un valor de 500 pesos. Discípula del pintor Emilio Artigue (1850-1927), Pérez había recibido por examen libre el título de Profesora de Dibujo en la Academia Nacional de Bellas Artes. La pintora comenzó su actividad pública de modo temprano, en 1918. A partir de esta primera aparición, apostó de manera sistemática al Salón Nacional como ámbito de legitimación, donde expuso desde 1924 hasta 1943 casi de modo ininterrumpido. En el Salón Nacional de 1925 exhibió su óleo *Ensueño*, que recibió algunos comentarios favorables. La artista, que evidentemente apreciaba esta pintura, la volvió a presentar en el Salón Anual de Santa Fe con el nombre de *Retrato*. Representa a una joven sumida en sus pensamientos, de allí su primer título. La ropa y el collar que sostiene en su mano revelan la pertenencia a una clase social acomodada y contribuyen a darle un carácter decorativo, a pesar de la profunda expresión de la modelo.

Entre las artistas completamente olvidadas cuya producción hallamos en el acervo del Museo, se encuentra Ana Furió de Iguain (1893-?). Su obra *Descansando* fue adquirida tempranamente, en 1929 [Figura 30].⁹² Presencia permanente en diversos certámenes, incluyendo los salones femeninos, María Angélica Keil apostó también al Salón Anual santafesino. En 1939, la Comisión adquirió su óleo *Quietud*.⁹³ Además, la colección posee una obra de Antonia Ventura y Verazzi (1891-?): un grabado que representa a una joven [Figura 31].⁹⁴ Aunque haya sido desplazada de todas las historias del arte en la Argentina, Ventura y Verazzi fue una artista sumamente activa en las décadas de 1920 y 1930. Sus osados desnudos fueron bien recibidos, tal vez porque su tratamiento plástico naturalista no incomodaba. En 1930, por ejemplo, expuso en el Salón Anual *Helena* [Figura 32]. En este óleo, el desnudo se conjugaba con el retrato: no se trataba de un mero estudio académico, sino de un ejercicio de indagación sobre una personalidad. El crítico de *El Litoral* elogió la obra:

⁸⁸ “El X Salón Anual en el Museo Galisteo de Rodríguez”, *Santa Fe*, Santa Fe, 9 de julio de 1933, p. 3.

⁸⁹ “El V Salón Anual que se celebra en el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez representa un momento del arte argentino”, *Santa Fe*, Santa Fe, 13 de julio de 1928, p.1.

⁹⁰ “Acta N° 19”, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes*, p. 59, Archivo MPBARG.

⁹¹ “Acta N° 4”, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes*, p. 7, Archivo MPBARG.

⁹² “Acta N° 18”, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes*, p. 53, Archivo MPBARG.

⁹³ “Acta N° 66”, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes*, p. 171, Archivo MPBARG.

⁹⁴ “Acta N° 21”, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes*, p. 67, Archivo MPBARG.



F26



F27



F28



F29

Bien construida la figura, arrogantemente resueltas las grandes dificultades de dibujo y empastada la tela con un vigor y una soltura admirables, bastaría esta sola obra para consagrar a una artista, sino tuviera la señorita Ventura y Verazzi, en su estudio y su honda preocupación por los problemas del arte, la vena inagotable para superarse triunfalmente en todas sus concepciones.⁹⁵

El Salón brindó también una vía de inserción comercial a las artistas, aunque muchas de ellas están ausentes del acervo del Museo. Tal es el caso de Adela Rabuffi, quien vendió su óleo *Wanda* a un coleccionista local en 1930 [Figura 33].⁹⁶ La presencia de la artista porteña Carlota Malamfant en el certamen de 1931, donde expuso dos pinturas, permite suponer una sociabilidad femenina tendiente a dar a conocer y a aumentar su visibilidad.⁹⁷

Otra de las artistas pertenecientes al grupo más olvidado de este período es Carlota Stein (1900-1960). En 1929, participó del Salón Anual y del envío especial que hizo la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores de Buenos Aires, conjunto que se expuso junto a las obras del Salón.⁹⁸ La pieza de su autoría *Vieille faïence* sería adquirida en esa oportunidad [Figura 34].⁹⁹ Stein fue elogiada en 1930 por su *Retrato de hombre* [Figura 35]. El crítico de *El Litoral* mencionaba su éxito en Buenos Aires, en clara referencia a su muestra individual en Amigos del Arte, como modo de prestigiar el Salón santafesino por contar con su presencia. Pero, sobre todo, se detenía en los valores plásticos de la obra: "... exhibe un óleo de noble fuerza expresiva, tratado con la solidez de dibujo que es en ella una de sus grandes cualidades".¹⁰⁰

Stein fue celebrada por la prensa de modo sostenido. En 1933, por ejemplo, cuando presentó la pintura *Camelias*, que ya había mostrado en el Salón Nacional de 1931 [Figura 36], José León Pagano elogió su trabajo: "... cumple pronunciar aquí la palabra 'gusto'. Fino de color resumido en una gama baja, es éste uno de los óleos más bellamente armoniosos de cuantos ha pintado Carlota Stein".¹⁰¹ En Santa Fe, la obra también fue bien recibida: "Uno de los más respetables trabajos del salón en todos los sentidos considerado es el de esta artista, una hermosa mujer joven ha sido ejecutada con nobleza de recursos y ponderable buen gusto".¹⁰²

En 1942, ingresó al acervo *Figura*, de Ángela Vezzetti (1908-?) [Figura 37]. La artista había sido una presencia regular en los Salones y, en algunas oportunidades, la crítica había alabado su trabajo. Así sucedió en 1939, cuando un anónimo cronista afirmaba: "Un cuadro de fuerte colorido se destaca nítidamente en este salón. Se titula 'Figura' y lo firma Ángela Adela Vezzetti. Es un conjunto de figuras de cálido color e intención audaz".¹⁰³ Lo curioso es que la obra era adquirida en el contexto del Salón Nacional,¹⁰⁴ donde Caillet-Bois había actuado como jurado. Esta situación significa que fue particularmente buscada por la Comisión Provincial de Bellas Artes.

⁹⁵ "El VII Salón Anual del Museo 'Rosa Galisteo de Rodríguez'", *El Litoral*, Santa Fe, 22 de julio de 1930, p. 5.

⁹⁶ "Museo 'Rosa Galisteo de Rodríguez'", *El Litoral*, Santa Fe, 27 de agosto de 1930, p. 3.

⁹⁷ "Personalidades conocidas en el mundo artístico", *El Litoral*, Santa Fe, 10 de julio de 1931, p. 3.

⁹⁸ *VI Salón Anual y I de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores*, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez", 1929.

⁹⁹ "Acta N° 18", *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes*, p. 53, Archivo MPBARG.

¹⁰⁰ "El VII Salón Anual del Museo 'Rosa Galisteo de Rodríguez'", *El Litoral*, Santa Fe, 22 de julio de 1930, p. 5.

¹⁰¹ [José León Pagano], "Hoy será inaugurado en el Retiro el XXI Salón Nacional de Bellas Artes", *La Nación*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1931, s. p.

¹⁰² "Hoy se inaugurará el IX Salón del Museo 'R. Galisteo de Rodríguez'", *Santa Fe*, Santa Fe, 9 de julio de 1923, p. 5.

¹⁰³ "Mañana se inaugurará el XVI Salón anual de Santa Fe", *El Litoral*, Santa Fe, 24 de mayo de 1939, p. 4.

¹⁰⁴ "Acta N° 118", *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes*, p. 158, Archivo MPBARG.



F30



F31



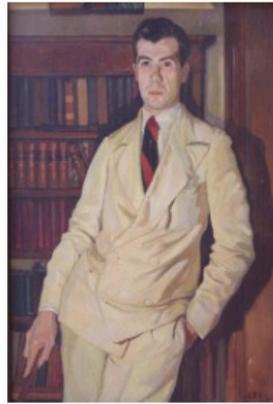
F32



F33



F34



F35



F36

En 1933 se compró la punta seca *María Shistka*, de María Carmen Portela (1896-1984) **[Figura 38]**.¹⁰⁵ Extrañamente, el Premio al Mejor Grabado le fue otorgado de modo oficial solo en 1935.¹⁰⁶ La obra gráfica de Portela había sido elogiada por la crítica, aunque la escultura que también envió ese año recibió reseñas menos estimulantes: “María del Carmen Aráoz Alfaro, presenta dos magníficas puntas secas. Impecable el dibujo, justos los trazos, maestra la expresión. Su bronce ‘El Astrólogo’ desdice un tanto, puede hacer mucho más”.¹⁰⁷

La distinción del trabajo de Portela valoraba la poderosa labor femenina en la disciplina del grabado e inauguraba una serie de importantes adquisiciones en el campo. En este sentido, el grabado fue un medio elegido por una gran cantidad de mujeres artistas, y los museos de toda la Argentina, entre ellos, el Galisteo, son ricos en este tipo de obras. Contrariamente a lo que sucedía en el campo de la escultura, las mujeres fueron reconocidas de modo mucho más sostenido en el terreno del grabado. En 1937, en el Salón santafesino, se dio el Premio al Mejor Grabado a *Cabeza*, de Hemilce Saforcada (1912-2004) **[Figura 39]**.¹⁰⁸ Y en 1942, el Premio Comisión Provincial de Bellas Artes al Mejor Grabado fue otorgado a Magda Bautista de Pamphilis (1919-2015) por *La vuelta* **[Figura 40]**. Egresada de la Escuela Profesional N° 5 de Artes Decorativas “Fernando Fader”, la artista obtuvo diversos galardones en salones de todo el país.

El autorretrato, género de afirmación artística por excelencia, ocupó un espacio en el Salón Anual ya desde la exposición de un ejemplar de este tipo realizado por Emilia Bertolé en 1925. Una obra, hoy perdida, de Alicia Penalba (1913-1982) fue expuesta en 1933: se trataba de un autorretrato de la artista como pintora **[Figura 41]**. Una joven Penalba, vestida con ropa despojada y con su cabeza cubierta por un turbante, enfrentaba a los espectadores con la mirada. En la parte inferior de la tela, se hallaban los útiles propios del trabajo artístico: paleta y pinceles. La imagen de Penalba introduce la cuestión del oficio en un lugar privilegiado, en una innovación dentro de la iconografía de las artistas, generalmente alejadas del autorretrato como profesional, motivo ya establecido para los varones.

¹⁰⁵ “Los premios correspondientes al Xº. Salón de Pintura, E. y Grabados”, *Santa Fe*, Santa Fe, 15 de agosto de 1933, p. 3.

¹⁰⁶ “Acta N° 43”, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes*, p. 118, Archivo MPBARG.

¹⁰⁷ “El X Salón Anual en el Museo Galisteo de Rodríguez”, *Santa Fe*, Santa Fe, 9 de julio de 1933, p. 3.

¹⁰⁸ “Los premios del XIV Salón de Santa Fe”, *La Nación*, Buenos Aires, 11 de agosto de 1937, Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.



F37



F38



F39



F40



F41

En 1935, la Comisión otorgó el Premio Adquisición al óleo *Amalia*, de María Catalina Otero Lamas,¹⁰⁹ que había sido expuesto en el Salón Nacional de 1933 y que había recibido críticas favorables en aquella ocasión [Figura 42].¹¹⁰ Se trataba de una distinción inédita para una mujer. La obra gozó del favor de la prensa y fue reproducida en el diario: “Hay allí delicadeza, suavidad y gracia inefables y a buen seguro constituye uno de los trabajos de más jerarquía artística”.¹¹¹ La atmósfera melancólica y el tratamiento aplicado eran vinculados directamente con el género de su productora:

Sus dos figuras, de empaste delgado y suave, cariñosamente trabajadas, y obtenidas con óptimos resultados, son una prueba más de lo que pueden el instinto y la conciencia puestos al servicio de un temperamento que no se pierde en inútiles disquisiciones y en seguir expresiones ajenas, temperamento más agudizado aun en este caso, por tratarse de una mujer.¹¹²

Al año siguiente, Otero Lamas presentaba el óleo *Rosina, Sira y Gianina* [Figura 43], también reseñado positivamente por la prensa, que lo consideraba dulce y con ecos del prerrafaelismo.¹¹³ Otras voces, de igual modo elogiosas, apuntaron a la “originalidad de la obra”.¹¹⁴ Además, en una conferencia dedicada a las que consideraba las dos obras más importantes del Salón, Caillet-Bois sostuvo que el óleo de Otero Lamas tenía “más de Botticelli y los prerrafaelistas, que de todas las desorbitaciones modernas”.¹¹⁵ Así calificada por el director del Museo, la pintura ingresó al acervo institucional.¹¹⁶ En 1949, la artista obtendría otra recompensa, mucho más curiosa y reveladora: el premio del público. Más de dos mil votos la colocaron en tercer lugar con su pieza *Concierto*. [Figura 44].¹¹⁷

Cuatro años más tarde, Marina Bengoechea (1916-1999) recibió el premio más importante del Salón por su *Mesa obrera*, un gran óleo sobre arpillera [Figura 45]. La carrera de Bengoechea, muralista y pintora de larga actuación, reclama un análisis pormenorizado. La representación de la domesticidad en *Mesa obrera* estaba atravesada por roles de género tan evidentes como tradicionales. En este sentido, las mujeres artistas solían ser reconocidas al no desbordar lo esperado.

Bengoechea no era una presencia nueva en el Salón, donde había obtenido en 1944 el Premio “Rotary Club de Santa Fe”, que distinguía “a la obra que mejor interprete la niñez”.¹¹⁸ Su *Niña del ukele* exhibe una melancólica figura femenina que sostiene el instrumento en sus manos. Lejos de las representaciones de mujeres donde la mera presencia de un instrumento musical actúa como un signo de clase y de sofisticación, en la *Niña del ukele* la artista imaginaba una infancia compleja pero atravesada por la creatividad [Figura 46].

Varias artistas recibieron distinciones importantes en los años inmediatamente posteriores. En 1955, Araceli Vázquez Málaga (1908-1982), egresada de la Academia Nacional de Bellas Artes y de la Escuela

¹⁰⁹ “Acta N° 43”, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes*, p. 117, Archivo MPBARG.

¹¹⁰ [José León Pagano], “Hoy por la mañana será inaugurado en el Palais de Glace el XXIII Salón nacional de Bellas Artes”, *La Nación*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1933, s. p. y “Pintura y escultura. El XXIII Salón Nacional de Artes Plásticas a inaugurarse hoy es uno de los más completos realizados hasta el presente”, *La Prensa*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1933, s. p.

¹¹¹ “Importa un alto exponente el XI Salón de Arte a inaugurarse hoy”, *El Orden*, Santa Fe, 9 de julio de 1935, p. 3.

¹¹² “El XII Salón del Museo ‘Rosa Galisteo de Rodríguez’”, *El Litoral*, Santa Fe, 10 de julio de 1935, p. 4.

¹¹³ “El XII Salón del Museo ‘Rosa Galisteo de Rodríguez’”, *El Litoral*, Santa Fe, 8 de julio de 1936, p. 3.

¹¹⁴ “Reviste auspicioso significado el XIII Salón Anual”, *El Orden*, Santa Fe, 9 de julio de 1936, p. 2.

¹¹⁵ “La conferencia de ayer en el Museo Provincial de Bellas Artes”, *El Litoral*, Santa Fe, 2 de agosto de 1936, s. p.

¹¹⁶ “Acta N° 55”, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes*, p. 146, Archivo MPBARG.

¹¹⁷ “Resultado del plebiscito en el Salón de B. Artes”, *El Orden*, Santa Fe, 3 de julio de 1949 (recorte), en *Dirección General de Bellas Artes 1949*, Archivo MPBARG.

¹¹⁸ *XXI Salón Anual*, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, 1944, s. p.



F42



F43



F44



F45



F46

Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, fue galardonada con el Premio “Fernando Fader” del Salón por *Las modelos*, que fue adquirida por el Museo. Vázquez Málaga tuvo una trayectoria prolongada y con distinciones permanentes.

La artista había expuesto en el certamen santafesino con anterioridad al ingreso de su obra al acervo. En 1949, su óleo *Camino* había recibido el Premio “Interventor Federal, coronel Dalmiro J. Adaro”, pero no fue comprado por el Museo. Esta pieza, cuya ubicación actual es desconocida, se concentraba en una figura femenina con un infante [Figura 47]. Fue muy bien recibida por la crítica. En el diario *La Capital* se leía: “Este trabajo, en el que se destaca una mujer de pie con un niño en los brazos es, no obstante la entonación plomiza y de dibujo con tendencia al gigantismo, la mejor obra, a nuestro juicio, de las premiadas”.¹¹⁹ Los elogios llegaban al punto de cuestionar al jurado por no haberle otorgado una distinción mayor: “figura recia, bien pintada, acreedora a una mejor recompensa”.¹²⁰

¹¹⁹ “XXVI Salón Anual de Bellas Artes de Santa Fe”, *La Capital*, Rosario, 23 de mayo de 1949 (recorte), en *Dirección General de Bellas Artes 1949*, Archivo MPBARG.

¹²⁰ “El XXVI salón anual de Santa Fe”, *El Litoral*, Santa Fe, 24 de mayo de 1949 (recorte), en *Dirección General de Bellas Artes 1949*, Archivo MPBARG.



F47



F48



F49

Camino presentaba el motivo sensible de la mujer trashumante. El periplo del viaje aparecía feminizado y, mediante el recurso de la figura vasta, se insinuaba una intención de monumentalizar el hecho solo aparentemente banal del desplazamiento. La propia artista, apasionada por el norte de la Argentina, por Perú y por Bolivia, recorrió esas tierras incansablemente. En 1950, Vázquez Málaga, quien residía en aquel momento en Bolivia, escribía: “Vamos hacia Copacabana, de Bolivia, la festividad de cuya virgen epónima atrae a millares de peregrinos. Únense, para emoción de viaje, los mandatos de la fe, los paisajes maravillosos y la presencia de un pueblo que, al conservar tradiciones milenarias o seculares, ofrece un espectáculo de original carácter, de inolvidable colorido”.¹²¹

El motivo de la madre con el niño reaparecería en otras instancias de su producción. Presentada en el Salón Nacional de Grabado y Dibujo de 1953, *Composición* ubicaba la maternidad en otro contexto: el ámbito del taller y de la creación artística [Figura 48]. Adquirida con destino al Museo Nacional de Bellas Artes, la obra presenta a una madre con una figura infantil, que se hallan duplicadas en el último plano. En esta litografía, aunaba el mundo de los vínculos humanos con los espacios culturalmente jerarquizados del arte.

Vázquez Málaga regresaba a la exploración del lugar de producción del arte en *Las modelos*, la obra que el Museo adquirió en 1955 [Figura 49]. La estructura de esta pieza retomaba el esquema de *Composición*: una figura en primer plano que se encuentra replicada en el fondo. La modelo, ese sujeto tan frecuentemente utilizado para connotar la sexualidad del artista (varón) y la pasividad femenina, aparece completamente vestida y con fuerte presencia. Su mirada está lejos de la indolencia y su postura transmite seguridad. A un lado, una pequeña figura femenina remitía a los terrenos antes vedados del desnudo y actuaba como recordatorio de que la decisión de Vázquez Málaga de representar a su modelo vestida no estaba motivada por la falta de acceso al estudio del cuerpo humano. Por el contrario, era una elección política de construir una figuración femenina en el ámbito de trabajo del taller que superara la mera contemplación erótica.

La presencia de las escultoras en los salones fue relativamente escasa. Elena F. Guarnaccia Altamira se presentó en diversas oportunidades y fue elogiada “por su penetrante estudio de las formas y su vigilante preocupación por los secretos del modelado”.¹²² Julia Koun, discípula de Stephan Erzia, participó en 1930 con una talla en madera que llamó poderosamente la atención: “... se ha revelado como una artista dueña de grandes recursos y de una sensibilidad extraordinaria, que sabe comunicar a sus figuras una profunda vida en reposo”.¹²³ El reconocimiento a la actividad escultórica se dio, finalmente, en 1938. Ese año, Ernestina Azlor (1914-?) obtuvo el Premio Adquisición por su bronce *Embajador del Brasil, Dr. José Bonifácio de Andrade e Silva* [Figura 50].¹²⁴ Otras mujeres escultoras serían distinguidas en la década siguiente, entre ellas, Sara Kraes Cobresman, en 1944, [Figura 51] y Antonia Artel, en 1947 [Figura 52].

El Galisteo no solo incorporó a su acervo obras de mujeres artistas mediante la adquisición en los salones anuales. En 1927, tuvo lugar un importante ingreso de trabajos de artistas alemanas, que habían sido presentados en el Primer Salón de Arte Alemán Contemporáneo, realizado en el Museo ese año con auspicios de la galería de Federico Müller.¹²⁵ Entre las obras se hallaba un conjunto de siete aguafuertes de Käthe Kollwitz (1867-1945) [Figuras 53 y 54], una figura valorada en los círculos progresistas argentinos. En este sentido, su incorporación temprana al acervo del Galisteo da cuenta de un acto de

¹²¹ Araceli Vázquez Málaga, “Copacabana de Bolivia”, *Continente*, Buenos Aires, agosto de 1950, p. 116.

¹²² *Ibidem*

¹²³ *Ibidem*

¹²⁴ “Las recompensas del XV Salón de Santa Fe”, *La Nación*, Buenos Aires, 14 de agosto de 1938, Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

¹²⁵ “Acta N° 11”, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes*, p. 27, Archivo MPBARG.



F50



F51



F52



F53



F54



F55



F55

osadía. Charlotte Behrend (1880-1967) fue la otra artista elegida en esta oportunidad [Figura 55]. Su obra era una extraña representación femenina: un desnudo de colores vivos y sensualidad innegable.

Estas piezas revelan la diversidad en las adquisiciones, a menudo fuera de las normas establecidas por otras instituciones del circuito, en particular, el Museo Nacional de Bellas Artes, que a pesar de tener una mayor capacidad de incorporación, es proporcionalmente menos rico en su colección de imágenes hechas por mujeres artistas en este período.

Lía Correa Morales: un caso aparte

La pintora y grabadora Lía Correa Morales fue la primera mujer en protagonizar una exposición individual en el Galisteo. Sumaba su nombre al de artistas como Fernando Fader, Octavio Pinto, Lorenzo Gigli o Agustín Riganelli.¹²⁶ Correa Morales había participado en los salones locales desde 1924, por lo que se convirtió en una presencia regular. En 1929, la Comisión Provincial de Bellas Artes expresaba su intención de adquirir su obra *Cabeza de niña*.¹²⁷ Sin embargo, la Comisión solicitó una rebaja en el precio, y la artista se negó a venderla en esas condiciones.¹²⁸ Finalmente, se compró una *Naturaleza muerta*, que había sido expuesta en 1928 [Figura 56].¹²⁹

Ya en 1930 la Comisión Provincial comenzaba a analizar la posibilidad de otorgarle a Lía Correa Morales un lugar destacado en el Museo. Para ello, se encargaba a Caillet-Bois que “Estudie en el ambiente artístico de la Capital Federal la o las exposiciones que podrían realizarse en el Museo, en vista de que se hallan libres las salas, con preferencia alguna de Quinquela Martín, Lorenzo Gigli o Lía Correa Morales, que acaban de exponer, en Buenos Aires y Europa, con notable éxito”.¹³⁰ La Comisión Provincial hacía referencia a la muestra individual que la artista había realizado en la galería Müller de Buenos Aires, aunque, finalmente, se optaría por Lorenzo Gigli.

La pintora tendría su oportunidad algunos años más tarde, en un ámbito aún más prestigioso. En 1933, fue convocada como invitada de honor al Salón Anual, tras haber presentado de este modo destacado la obra de dos artistas varones de gran prominencia en las historias del arte argentino: Benito Quinquela Martín (1890-1977) y Agustín Riganelli (1890-1949). En 1931, la Comisión seleccionó a Quinquela Martín como el primer invitado de honor del Salón, en un episodio rimbombante que analizaré más adelante. Al año siguiente, se eligió al llamado “escultor del pueblo”.¹³¹ El tercer lugar, entonces, le correspondería a Lía Correa Morales [Figura 57]. A diferencia de las amplias manifestaciones de admiración que se desplegaron en la prensa con el arribo de Quinquela Martín a Santa Fe, la llegada de la artista fue silenciosa y no despertó el fanatismo que caracterizó las muestras de devoción hacia sus pares varones. Las razones que justificaron la elección de Lía Correa Morales probablemente hayan pasado por su fama, en parte injustificada, de pintora de temas amables y atmósferas calmas.

¹²⁶ X *Salón Anual*, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, 1933, s. p.

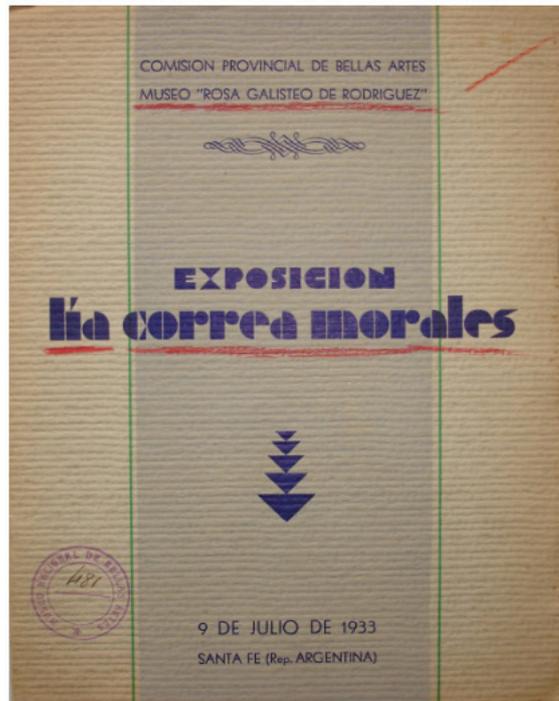
¹²⁷ “Acta N° 18”, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes*, p. 53, Archivo MPBARG.

¹²⁸ “Acta N° 19”, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes*, p. 61, Archivo MPBARG.

¹²⁹ *Ibidem*

¹³⁰ “Acta N° 24”, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes*, p. 78, Archivo MPBARG.

¹³¹ “Museo ‘Galisteo de Rodríguez’”, *El Litoral*, Santa Fe, 6 de junio de 1932, p. 3.



F57

Provincial, autoridades del Museo, artistas y magistrados invitados especialmente.

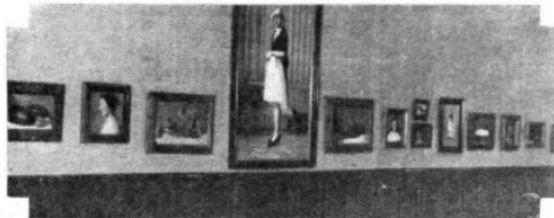
X Salón Anual de Santa Fe



Una vista del Salón, en el Museo "Rosa Galisteo de Rodriguez".



Aspecto parcial del gran "hall" central del Museo.



Una pared de la sala de los "invitados de honor", Lia Correa Morales.

F58

La exposición individual de Correa Morales en el contexto del Salón reunió cincuenta y seis obras en una sala especialmente dedicada a la artista [Figura 58]. La selección daba cuenta de su vasta producción y de los diversos intereses que venía desarrollando. Sin embargo, para Caillet-Bois, era la representante de una forma homogénea de aproximarse a la práctica artística que llamaba “el arte femenino”.¹³² Ahora bien, el director del Museo era consciente de su innovación en la emergente escena del arte local y del carácter inédito que suponía la presentación individual de una artista en el espacio prestigiado de la institución:

Es, probablemente, la primera vez que se ejecuta en nuestra patria y en un salón oficial este acto de estricta justicia. La mujer argentina no ha tenido aún, no obstante sus evidentes progresos, la más alta distinción nacional en el arte plástico que han merecido, invariablemente, los artistas masculinos. ¿A qué obedece este desvío, si no hemos de llamarle fenómeno? ¿Es que no existen cultoras que lo hayan merecido? Si se hiciera este último argumento podría desvanecerse enseguida, a poco que se volviera la vista en torno de nuestro panorama artístico.¹³³

De este modo, Caillet-Bois confirmaba la desigualdad en el reconocimiento entre varones y mujeres. Si bien no explicaba por qué se había producido esta situación, intentaba reparar esta injusticia con la invitación a Correa Morales. La prensa explicitaba: “Después de Quinquela Martín y Riganelli, la Comisión Provincial de Bellas Artes ha querido presentar los valores representativos de la mujer argentina en la persona de una de sus más finas cultoras”.¹³⁴

El *topos* del arte femenino como expresión no mediada de una diferencia esencial de las mujeres permeaba el texto de Caillet-Bois: “Lía Correa Morales participa, en su arte, de estas virtudes esenciales de la mujer. Es, ante todo, femenina, y con esto hago su mejor elogio”.¹³⁵ Eran las “pequeñas masas de color sabia y cariñosamente distribuidas”,¹³⁶ en cualquier tema que la artista abordase, la marca de lo femenino en su producción. A pesar de estos lugares comunes, la obra era valorada y el método sistemático de trabajo de la artista era ponderado.

La obra de Lía Correa Morales fue muy bien recibida, pero todas las críticas (incluso aquellas escritas por mujeres) traslucen estereotipos de género muy claros. Refiriéndose a los retratos expuestos, la destacada periodista y escritora Rosaura Schweizer afirmaba:

Pureza de almas inocentes como flores se asoman a la vida, trasuntando una ingenua ignorancia del mal, retratando una vida humanamente buena. Todo eso nos da la maestría del arte de esta mujer. Las mujeres que ella pinta, no son mujeres disfrazadas de muñecas ni de ángeles, ni de frivolidad, son mujeres símiles a ella misma, con el alma afinada o almas dormidas en la infancia todavía.¹³⁷

Para Schweizer, un ejemplo claro de este tono de la artista era el *Retrato de Marthe Launois* [Figura 59]. Sin embargo, la imagen de la mujer representada estaba lejos del “pudor” que la escritora describía.

¹³² Horacio Caillet-Bois, “Prefacio”, *Exposición Lía Correa Morales*, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, 1933, s. p.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ “El décimo anual de pintura”, *Santa Fe*, Santa Fe, 21 de junio de 1933, p. 2.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Horacio Caillet-Bois, “Prefacio”, *op. cit.*, s. p.

¹³⁷ Rosaura Schweizer, “La obra p. de Lía Correa Morales”, *Santa Fe*, Santa Fe, 9 de julio de 1933, p. 3.



F59



F60

Muy por el contrario, la joven enfrentaba con su mirada a los espectadores. Era más acertadamente una imagen de una mujer nueva. Entre los retratos expuestos se hallaba también el de Cecilia Rees Grierson, sobrina de la célebre médica feminista Cecilia Grierson (1859-1934), con quien la familia de Lía Correa Morales había tenido estrechos vínculos de amistad **[Figura 60]**. De este modo, introducía en la muestra un apellido ilustre, fácilmente reconocible y con connotaciones precisas, lejos de una feminidad pasiva como la expresada en la primera parte de la reseña.

La lectura de Schweizer estaba cruzada por estereotipos sobre las mujeres y el arte que producen. Y, aun así, asoman algunos trazos de una conciencia de género: “Me felicito como mujer de que Santa Fe pueda tener oportunidad de admirar la obra bella de su talento y de su arte, y a quien la gloria no ha quitado la serena placidez de sus pupilas”.¹³⁸ La autora destacaba en particular el *Autorretrato*: “Su justa expresión. La mirada de Lía Correa Morales, mezcla de visión lejana de artista y de mirada definida de mujer que mira la vida frente a frente en el diario luchar, está immortalizada por su propia obra”.¹³⁹ Esta descripción complejiza los lugares comunes asociados a la producción femenina y nos permite vislumbrar nuevos sentidos en la obra de Correa Morales.

Al año siguiente, sería convocado el escultor Gonzalo Leguizamón Pondal (1890-1944) y, en 1935, Jorge Soto Acebal (1891-1974). Y, así, se sucederían otros artistas varones. La muestra individual de Correa Morales había sido una excepción. No obstante, siguió siendo una participante habitual del Salón. En 1938, cuando Rogelio Yrurtia (1879-1950), su esposo, fue invitado de honor, Lía Correa Morales envió tres obras: *Zapallos*, *Membrillos* y *Desnudo*. Recibió excelentes críticas. *El Orden* la elegía en primer lugar:

Esta sensitiva del color, que ya mereciera la distinción de ser Invitada de Honor en 1933, figura en el actual certamen con tres obras maestras. El desnudo de fina entonación gris, demuestra la extraordinaria sensibilidad pictórica de Lía Correa Morales. En cuanto a “Zapallos”, digamos solamente que, para hallarle comparación, tendríamos que recordar las mejores piezas en el género que produjo la Escuela Flamenca.¹⁴⁰

Correa Morales obtendría su consagración definitiva en el Salón de 1939, cuando *Retrato de niña* fue distinguido con el Premio Adquisición **[Figura 61]**.¹⁴¹ Uno de los homenajes en memoria de Martín Rodríguez Galisteo había sido la creación de un premio anual de adquisición en 1930.¹⁴² Otorgado desde 1931 en las disciplinas de pintura y escultura, el galardón estaba reservado a los artistas argentinos.¹⁴³ Había sido recibido por María Catalina Otero Lamas, y Correa Morales la sucedió en este honor.

Maruja Mallo: ¿una presencia anómala en el Museo?

El acervo del Galisteo posee una rareza dentro de las colecciones nacionales: dos óleos de la artista gallega Maruja Mallo (1902-1995) **[Figuras 62 y 63]**. Esta pintora dio cuenta en su trayectoria de los complejos caminos abiertos a las mujeres creadoras durante el siglo XX. Buenos Aires y otras grandes ciudades latinoamericanas fueron polos receptores para los exiliados europeos, ámbitos de refugio intelectual y laboral. Fueron muchas las mujeres que enfrentaron el exilio solas, sin lazos familiares de contención,

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ “El actual Salón de Arte señala un ascenso sobre los realizados en los últimos años”, *El Orden*, Santa Fe, 18 de julio de 1938, s. p.

¹⁴¹ “Acta N° 64”, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes*, p. 167, Archivo MPBARG.

¹⁴² “Acta N° 22”, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes*, p. 69, Archivo MPBARG.

¹⁴³ “Acta N° 27”, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes*, p. 87, Archivo MPBARG.



F61



F62



F63

sino inmersas en una red de afectos y complicidades intelectuales. En estas condiciones Mallo emprendió a fines de 1936, con la eclosión de la Guerra Civil en España, el viaje hacia la Argentina. La asistencia de Gabriela Mistral (1889-1957), por entonces embajadora chilena en Portugal, fue fundamental para que Mallo pudiera abandonar el Viejo Continente.¹⁴⁴

En Buenos Aires, adonde arribó el 9 de febrero de 1937, la esperaba un nutrido grupo de intelectuales, entre quienes se hallaba Victoria Ocampo, de quien Beatriz Sarlo ha escrito: "... es la primera mujer que toma una iniciativa cultural-institucional que afecta destinos intelectuales masculinos".¹⁴⁵ El 24 de enero de 1937, Mistral se dirigía a su amiga Ocampo: "Allá les llega Maruja Mallo. Ojalá pudiesen ir por el mismo barco los demás profesores que habría que poner a salvo, en bien del día de mañana de su país".¹⁴⁶

En 1946, a casi diez años de su llegada a la Argentina, Mallo vendió dos obras al Museo. El hecho fue saludado en la prensa: "No se trata en este caso de una exposición, ni de un concurso, sino de una adquisición oficial que da contornos de consagración artística al hecho".¹⁴⁷ Incluso la revista femenina *Para Tí* se hizo eco de la noticia, en una clara celebración de los logros culturales de las mujeres.¹⁴⁸

No existen datos precisos, más allá de la fecha, sobre el ingreso de las obras de Mallo al Museo, pues no se conserva documentación referida a la compra. Sin embargo, contamos con algunas pistas. El Museo siempre había intentado presentarse como una institución innovadora. Por ejemplo, la muestra de Riganeli de 1931 fue descrita por la prensa como "absolutamente inédita".¹⁴⁹ Se enfatizaba que la exposición era "nueva para el país lo que significa un gran triunfo para el Museo y la Comisión Provincial de Bellas Artes".¹⁵⁰ Los periódicos también destacaban que se trataba de una "figura eminente y vastamente conocida dentro de la moderna generación de plásticos nacionales".¹⁵¹ De modo similar, cuando Lino Enea Spilimbergo (1894-1964) fue invitado al Salón de 1939, Caillet-Bois ponderó: "... su intento de saltar del pasado hacia una nueva visión en pintura".¹⁵² Ese mismo año, el escritor René Huyghe (1906-1997) pronunció una conferencia sobre el arte moderno, que concluyó con una reivindicación de las nuevas tendencias:

Mr. Huyghe terminó su brillante conferencia haciendo una defensa del arte moderno contra la acusación injusta de arte degenerado, con que se le vitupera, diciendo que gracias a los esfuerzos de sus iniciadores —no de sus imitadores y malos discípulos— se ha podido salvar a la plástica de su total desaparición, como creación del espíritu, después de la Revolución Francesa.¹⁵³

Así, es posible comprender mejor la presencia de Mallo. No obstante, hay otro camino por explorar: los vínculos entre el Museo y los exiliados españoles. En efecto, la investigación hemerográfica da cuenta de relaciones entre las autoridades de la institución y Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) que se remontan al menos a 1931. Ese año, el intelectual español dictó un ciclo de conferencias en la asociación Amigos del Arte

¹⁴⁴ Shirley Mangini González, *Maruja Mallo y la vanguardia española*, Barcelona, Circe, 2012, p. 205.

¹⁴⁵ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003, p. 24.

¹⁴⁶ Gabriela Mistral y Victoria Ocampo, *Esta América nuestra. Correspondencia 1926-1956*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2007, p. 57.

¹⁴⁷ "La obra de Maruja Mallo", *Cartel*, Buenos Aires, 31 de enero de 1946 (recorte), Archivo MPBARG.

¹⁴⁸ "Obras de arte", *Para Tí*, Buenos Aires, 30 de junio de 1946 (recorte), en *Dirección General de Bellas Artes 1946*, Archivo MPBARG.

¹⁴⁹ "Museo 'Galisteo de Rodríguez'", *El Litoral*, Santa Fe, 6 de junio de 1932, p. 3.

¹⁵⁰ "Museo Provincial de Bellas Artes 'Rosa Galisteo de Rodríguez'", *Santa Fe*, Santa Fe, 21 de junio de 1932, p. 3.

¹⁵¹ "La exposición personal de A. Riganeli", *El Orden*, Santa Fe, 3 de julio de 1932, p. 7.

¹⁵² Horacio Caillet-Bois, "Lino Enea Spilimbergo", *El Litoral*, Santa Fe, 22 de mayo de 1939, p. 3.

¹⁵³ "Se realizó en el Museo de Bellas Artes la conferencia de M. René Huyghe", *El Litoral*, Santa Fe, 31 de julio de 1939, p. 3.

en Buenos Aires. Fue allí donde uno de los miembros de la Comisión Provincial de Bellas Artes entró en contacto con Gómez de la Serna para convocarlo a disertar en el Museo.¹⁵⁴

Existió un camino todavía más directo hacia Mallo. En 1937, fue invitada al Museo la pedagoga española María de Maeztu (1881-1948) para exponer sobre Miguel de Unamuno.¹⁵⁵ Organizadora y directora de la célebre Residencia para Señoritas en Madrid, Maeztu conocía a Mallo, quien había integrado el equipo docente de la institución. Maeztu no solo habló de Unamuno en Santa Fe: también pronunció otras conferencias, en la Universidad Nacional del Litoral, sobre los derechos de las mujeres y la cultura femenina.¹⁵⁶ Ese mismo año, como ya mencioné, Victoria Ocampo era invitada para brindar una conferencia en Santa Fe. La escritora argentina tenía vínculos con Maeztu, pues había dado charlas precisamente en la Residencia en Madrid.¹⁵⁷

Las donaciones de Luis León de los Santos y las artistas

La presencia femenina en el patrimonio del Museo no solo se conecta con las adquisiciones en el marco de los Salones o con los vínculos, a menudo difíciles de desentrañar, de Caillet-Bois. Existió una tercera vía, que está en el origen de algunas de las piezas más destacadas y curiosas del acervo: las sucesivas donaciones, desde 1942, de Luis León de los Santos (1897-1970), el coleccionista que más obras cedió a la institución.

De los Santos conoció a Ana Weiss y a su esposo, el también artista Alberto María Rossi (1879-1965), en 1927.¹⁵⁸ Este encuentro le abrió las puertas de la sociabilidad artística del momento y marcó el inicio de su pasión por el arte. El extraordinario acervo de arte argentino del Museo está indisolublemente unido a su actividad. Como señaló Córdova Iturburu:

Quien haya visitado el Museo de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, de Santa Fe, recordará, por ciento, la magnífica colección de pintura argentina actual con que cuenta. La mayor parte de esa colección está integrada por las 107 obras donadas al museo, desde 1940 hasta hoy, por don León De los Santos, crítico y experto en materia de arte, a cuyas aptitudes de conocimiento, sensibilidad y gusto artístico indudables hay que agregar el de su generosidad.¹⁵⁹

La figura de Luis León de los Santos como coleccionista y la presentación que hacía de sí mismo resultan un tema fascinante de indagación, que excede este trabajo, pero que no puedo dejar de mencionar.¹⁶⁰ Caillet-Bois lo describía sin ambages como un “maestro”.¹⁶¹ Al respecto, Guillermo Whitelow ha reflexionado: “Eran épocas extrañas: un director de escuela podía comprar cuadros. Luis León de los Santos tenía una

¹⁵⁴ “Se activan los trabajos para la inauguración del VIII Salón Anual de Pintura, Escultura y Grabados”, *Santa Fe*, Santa Fe, 14 de junio de 1931, p. 2.

¹⁵⁵ “Acta N° 53”, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes*, p. 142, Archivo MPBARG.

¹⁵⁶ “La conferencia de la Dra. María de Maeztu sobre Unamuno”, *El Litoral*, Santa Fe, 8 de agosto de 1937, p. 2.

¹⁵⁷ “La personalidad de Victoria Ocampo”, *El Orden*, Santa Fe, 23 de agosto de 1937, p. 2.

¹⁵⁸ Horacio Caillet-Bois, *Luis León de los Santos*, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, 1963, s. p.

¹⁵⁹ Córdova Iturburu, “La Donación León de los Santos”, *Clarín*, Buenos Aires, 8 de febrero de 1953 (recorte), en *Dirección General de Bellas Artes 1953*, Archivo MPBARG.

¹⁶⁰ Véase el trabajo de Talía Bermejo, “Mecenas de pequeño formato: Luis León de los Santos y el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez”, en Gabriela Siracusan *et al.*, *Imágenes perdidas: censura, olvido, descuido. IV Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte y XII Jornadas CAIA*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2007, pp. 345-358.

¹⁶¹ Horacio Caillet-Bois, *La donación Luis de los Santos 1942-1952*, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, 1952, p. 9.

gran amistad con los pintores, pero nunca quiso que le regalaran nada. Entonces, con sus modestos ingresos compraba cuadros y así fue armando una colección de cuadros donde hay cosas muy lindas”.¹⁶² Esta caracterización de Luis León de los Santos como humilde maestro no coincide tan exactamente con su cuidada formación y con el prestigio asociado a los cargos directivos en la enseñanza pública que revistió.¹⁶³ Sin embargo, Luis León no provenía, sin dudas, de la clase social que ha dominado el coleccionismo local. Como se afirmaba en 1953: “Y va comprando cuadros que lleva a su casa como quien ha hallado un tesoro escondido. Alguna vez no puede pagar sus precios, pero entonces aventura el pedido de pagarlos en cuotas, en etapas”.¹⁶⁴

¹⁶² Guillermo Whitelow, “La década del ‘50”, en Edward Shaw (ed.), *Seis décadas de arte argentino*, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, 1998, p. 59.

¹⁶³ Mario Daniel Andino *et al.*, *Aportes testimoniales de la inmigración española en la ciudad y provincia de Santa Fe, 1857-1957*, Santa Fe, Fundación Banco Bica, 1989, p. 92.

¹⁶⁴ “Con el único recurso de su sueldo, un maestro ha donado al Museo de Bellas Artes de Santa Fe una colección de 107 cuadros de pintores argentinos”, *Noticias Gráficas*, Buenos Aires, 29 de enero de 1953 (recorte), *Dirección General de Bellas Artes 1953*, Archivo MPBARG.



F64



F65



F66



F67



F68



F69



F70



F71

La colección de Luis León de los Santos, conformada a lo largo de décadas de contacto estrecho con los más diversos artistas, es rica en obras de autoras mujeres, que constituyen una parte nada desdeñable de las más de trescientas cincuenta piezas, de variadas tendencias, que la componen. En 1952, cuando se editó el primer catálogo de sus donaciones, el Museo contaba con una sala exclusivamente dedicada a las obras que el coleccionista había cedido [Figura 64].

En el centro de la sala, en un lugar ciertamente destacado (al menos en esa disposición), se hallaba una obra de mano femenina: *Dégagé en avant*, de Hermi Baglietto (1908-1954), un bronce de la larga serie de estudios dedicados a la danza y al movimiento [Figura 65]. Esta escultura fue parte de las primeras donaciones del coleccionista. De los Santos también adquirió *Étude de danse*, de la misma serie, y la cedió al Museo en 1954 [Figura 66].¹⁶⁵ Estas piezas enriquecen de modo decisivo el magro porcentaje de obras escultóricas ejecutadas por mujeres que posee el Museo.

En el lugar de honor de la sala, se encontraba un retrato de Luis León de los Santos, parte de la colección de efigies de sí mismo que el coleccionista encargaría con el correr de los años. En 1931, su amiga Carlota Stein, a quien también conoció mediante el matrimonio de Weiss y Rossi, había pintado este retrato, alrededor del que se organizaba la sala [Figura 67]. Stein representó al coleccionista con elegante traje en un interior austero en el que se deja ver un retablo. El atributo que más se destaca es una espada española, que Caillet-Bois asociaba con *Las sergas de Esplandián* y otros libros de caballerías.¹⁶⁶ Indudable alusión a la tierra natal de Luis León de los Santos, la espada actuaba también como un señalamiento de su cultura literaria.

Frente a este despliegue erudito, la ventana apuntaba a la moderna ciudad de Buenos Aires, que Carlota Stein recorrió y representó. En efecto, la artista se halla presente en la colección de su amigo con un corpus peculiar: entre otras obras, tres vistas de la capital argentina. Un tema consistentemente ignorado por la historia del arte, los recorridos urbanos de las mujeres dan cuenta de una feminidad moderna que ensaya una *flânerie* propia, que va desde el sur hasta el norte de la ciudad [Figuras 68, 69 y 70].

Entre la gran cantidad de piezas que De los Santos donó al Museo, se halla un autorretrato de Ana Weiss [Figura 71], figura clave en su camino como coleccionista. La imagen de la artista es austera, un rasgo compartido por los otros autorretratos que pintó Weiss. Sostiene las herramientas del oficio en un primer plano y su mirada nos enfrenta con decisión. Luis León de los Santos también dio forma a una colección de pinceles, entre los que se encuentra el de Ana Weiss, junto a los de otras artistas como Susana Aguirre, Norah Borges, Dorotea Duval, Raquel Forner, Sarah Grilo y Estefanía Pérez.

La colección de Luis León de los Santos se caracteriza, en términos generales, por su amplitud. En efecto, en lo que concierne a la presencia femenina, el gusto del coleccionista abarcó a artistas sumamente diversas. Un grupo importante son obras sobre papel, algunas como *Bautismo*, de Nélida Demichelis, con dedicatorias a De los Santos.

Como parte de las piezas más personales del conjunto, se destaca una serie de encargos devocionales para la casa del coleccionista en Santa Fe, adonde se trasladó tras su jubilación. Al respecto, Manuel Mujica Láinez escribió: “Los artistas, por encargo suyo, pintaron especialmente las obras destinadas a alhajarla. La Virgen de Raquel Forner, el San Sebastián de Larco, los ángeles de Soldi, la imagen de Norah Borges, los santos de Ballester Peña, ornaron sus paredes”.¹⁶⁷

¹⁶⁵ XXXI *Salón Anual*, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, 1954, p. 19.

¹⁶⁶ Carta de Horacio Caillet-Bois a Luis León de los Santos, datada “13 de febrero de 1947”, Archivo MPBARG.

¹⁶⁷ Manuel Mujica Láinez, “La casa de Luis León de los Santos”, en *Luis León de los Santos (1897-1970)*, Santa Fe, Editorial



F72



F73



F74



F75



F76



F77



F78



F79

Las dos obras de mano femenina mencionadas por Mujica Láinez resultan de gran interés para el estudio de la producción de las artistas en la Argentina. *Nuestra Señora de las Mercedes* es una pieza relativamente inusual dentro de la producción de Forner [Figura 72]. Si bien la artista había recurrido habitualmente a la iconografía católica, en ella muestra su inmersión plena en la pintura religiosa, que había sido una constante dentro de la llamada “pintura femenina”. El compromiso de Norah Borges (1901-1998) con la pintura religiosa fue, en cambio, permanente. Su propia espiritualidad y la forma, extrañamente calma, en que se construyó a sí misma como artista de vanguardia la llevaron a una experimentación persistente con los temas religiosos. *Nuestra Señora de los Desamparados*, un testimonio del estilo maduro de Borges, estaba dedicada a Amparo, hermana de Luis León [Figura 73].

Norah Borges y Raquel Forner integraron su colección con trabajos de tono diverso. Luis León, por ejemplo, adquirió *Una niña*, un dibujo acuarelado ejecutado por Borges en 1928 [Figura 74]. Forner estaba representada por piezas como *Manto de piedra* [Figura 75] y *Cabeza* [Figura 76]. Otros nombres de artistas modernas como Lila Bosch Alvear [Figura 77], Gertrudis Chale [Figura 78] y Mariette Lydis [Figura 79] complejizan su perfil como coleccionista de obras de mano femenina.

Existen en el acervo donado algunas piezas que no están unidas, hasta donde sabemos, a vínculos con los artistas. Es el caso de la obra de Mily Possoz (1888-1967), una artista portuguesa de enorme gravitación [Figura 80]. Possoz fue ante todo grabadora, usualmente caracterizada como “femenina”,¹⁶⁸ que supo hacerse un lugar en el campo del arte en Portugal y que, por ejemplo, fue representante en la Bienal de São Paulo en 1953. La llegada de este grabado a manos del coleccionista continúa siendo un enigma, que investigaciones futuras podrán despejar. Por el momento, la colección de Luis León de los Santos, analizada desde una perspectiva de género, nos revela su apertura a la creación femenina y la presencia indudable que las creadoras tuvieron en las redes de artistas de estas décadas.

Colmegna, 1973, p. 27.

¹⁶⁸ José-Augusto França, *O modernismo na arte portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Lingua Portuguesa/Ministério da Educação, 1991, p. 50.

Besares Soraire, el Gran Pintor Argentino, Hizo sus Estudios Iniciales en Santa Fe

CUATRO DE SUS MEJORES CUADROS, FIGURAN EN EL SALÓN ANUAL DEL MUSEO PROVINCIAL, "ROSA GALISTEO DE RODRIGUEZ"

En representación de la Sociedad de Amateurs, Pintores y Grabadores de la Capital Federal se encuentra en Santa Fe, el pintor argentino Gaspar Besares Soraire, quien ha venido para asistir a la inauguración de la muestra.

Antes de partir al extranjero al tiempo al lado de los artistas locales, trasladándose después a Buenos Aires, donde se consagró con éxito y noble entusiasmo al arte. Besares Soraire, acaba de completar

como a uno de los más prestigiosos firmas nacionales, podemos limitarnos a la transcripción de lo que han dicho los más prestigiosos críticos de arte de su obra pintada.

En "Fiesta en Adatuya", "Procesión en la sierra" y "La muerte de Quillipi", pintados y episodios del norte, donde el autor ha pasado algún tiempo en el estudio y la elección de sus personajes, los Besares Soraire con una abundante que da a sus pinturas la consistencia del óleo, cuando éste es necesario. Con estos cuadros, se ha expuesto en los El José León Pagano, de "La Nación".

"El esta individual del autor, no respondió a justo título a Gaspar Besares Soraire, servida tanto de costumbres locales, que este arte, dentro de su totalidad es característico, empujando hacia una idea de mayor altura que la que del joven pintor santiagueño, que ha bailado ahora, sin disputa la buena senda de su arte".



"Fiesta en Adatuya", templo de Besares Soraire

Por su parte, Hugo Sánchez, de "La Nación", dice: "Gaspar Besares Soraire, ha obtenido el primer premio del salón. En su artista está y latente, de inspiración en las formas directas de la tradición nativa, y en ellas se aglutinan hasta alcanzar las expresiones más profundas del carácter. Faltaba en la primera sala, un conjunto de tres cuadros referidos al mismo tipo y generalidad del Norte, acompañados una pareja, sentada en un prado espigado y desértico, sus rostros al poniente, nada, en su fondo, se amolda a la luz, floreciendo especialmente las composiciones tituladas: "Fiesta en Adatuya", "La muerte de Quillipi", "El Norte" y "Procesión en la sierra". (Otra edición).



"El Promesante", de Besares Soraire
los cuales se destacan la expresión de una cabeza indígena: "El hijo". Pero en "Sus tres entos al templo: "La

"Gaspar Besares Soraire ha obtenido el primer premio del Salón una vez cuatro al tiempo de recibir los premios: "La muerte de Quillipi", "Procesión en la sierra" y "Fiesta en Adatuya", son cuadros típicos de lo observado por el artista en sus incursiones por el terreno de Santiago del Estero. El primero "La muerte de Quillipi", por ejemplo, es un episodio que Besares Soraire tuvo oportunidad de observar. Quillipi quiere decir lechuzas en Quichua, y en el apelo de un curandero célebre en cierta región del norte. El "Mismo tema" apunta referido de sus hijos. La cura de cada una de las figuras es un verdadero estudio

En 1966, Jorge Taverna Irigoyen reevaluaba el alcance de la colección y donación de Luis León de los Santos con ocasión de una muestra de las obras del Museo: “Hoy, que volvemos a reencontrarnos una vez más con tanta obra calificada, celosísimamente elegida, el agradecimiento a ese gran espíritu que es De los Santos torna a los labios de muchos santafesinos. Un verdadero panorama del arte nacional se eslabona en las paredes”.¹⁶⁹ Aunque Taverna Irigoyen recogía apenas dos nombres femeninos (Raquel Forner y Norah Borges), el destacado crítico y curador explicitaba que en la selección de Luis León de los Santos se hallaba una historia más completa del arte argentino. Desde mi enfoque, esta completitud puede vincularse con la fuerte presencia femenina.

La figura de Luis León nos invita a pensar el género del coleccionismo y a reubicar a las mujeres dentro de este paradigma de intencionados regalos. En 1944, por ejemplo, Clorinda Bello de González donaba un retrato que José María Reinares había hecho de su madre, Enriqueta Pegazzano de Bello. La noticia periodística aseguraba: “Esta interesante obra del benemérito artista santafesino, que fué miembro de la Comisión Provincial de Bellas Artes, figurará de manera permanente en la sala de pintores locales que se inaugurará el 25 de mayo próximo”.¹⁷⁰ Es justo preguntarnos si el nombre de la donante, hija del sujeto del cuadro, permanece en la memoria institucional o si se ha borrado, como ha sucedido con mujeres en otros roles culturales.

La hora de los “maestros”: el Museo y los artistas (varones)

A pesar de que las mujeres ocuparon lugares importantes en el Museo, en muestras colectivas y en eventos como la exposición individual de Lía Correa Morales, gran parte del discurso emanado de la institución entronizaba a un grupo de artistas en el lugar de “maestros” y “genios”. Desde los inicios de su gestión, Caillet-Bois incorporó programas públicos tendientes a la difusión del arte. En 1928, por ejemplo, pronunció una conferencia dedicada a Fernando Fader. Para el director, “Fernando Fader encabeza y sintetiza este movimiento renovador que nos ha dado personería artística, luego, ante el mundo entero”.¹⁷¹ El Museo contaba en su acervo con obras del artista que le permitían mostrar ejemplos que apuntalaran sus argumentos.

La disertación de Caillet-Bois al año siguiente, destinada a estudiantes de la Escuela Industrial de la Nación, seguía estas mismas líneas. En la Sala de Conferencias del Museo se habían dispuesto las obras de Fernando Fader, Cesáreo Bernaldo de Quirós y Jorge Bermúdez, a las que el director haría referencia durante su exposición. El tema era la “pintura argentina contemporánea”, pero bastaban las obras de tres artistas varones fuertemente heroizados en el Museo para dar cuenta de la problemática. *El Orden* reseñaba con detalle los contenidos esenciales:

[Caillet-Bois] entró de lleno en el tema de su conferencia que comenzó historiando el moderno movimiento de la pintura argentina, desde sus humildes inicios, allá por el año 1900, bajo la dirección espiritual de Eduardo Sívori y Decoroso Bonifanti, hasta el grado de adelanto y representatividad alcanzado en estos tiempos con artistas de la talla de Fader, Quirós, De la Cárcova, Ripamonte, Centurión, Quinquela Martín, Soto Acebal, Alice, Guido, Cordiviola, etc.¹⁷²

¹⁶⁹ [Jorge Taverna Irigoyen], “Colección Luis León de los Santos”, *El Litoral*, Santa Fe, 14 de marzo de 1966 (recorte), Archivo MPBARG.

¹⁷⁰ “Donación de un cuadro de José M. Reinares”, *El Litoral*, Santa Fe, 2 de mayo de 1944 (recorte), Archivo MPBARG.

¹⁷¹ “La conferencia de ayer en el Museo”, *El Orden*, Santa Fe, 30 de noviembre de 1928, p. 3.

¹⁷² “Museo Rosa Galisteo de Rodríguez”, *El Orden*, Santa Fe, 16 de octubre de 1929, p. 2.

De este modo, el discurso del Museo y de su director contribuía a la generación de un panteón de héroes artísticos, con marcado carácter nacionalista. A lo largo del período analizado, Bermúdez, Quinquela Martín, Fader y Quirós fueron los artistas más frecuentemente celebrados.¹⁷³ En efecto, poco tiempo después de aquella conferencia, Quinquela Martín visitaba el Museo y era saludado por la prensa como “embajador de la belleza”¹⁷⁴, en referencia a sus frecuentes muestras internacionales.

A menudo, la celebración de héroes masculinos adquiría tintes específicamente localistas. Tal es el caso del pintor Gaspar Besares Sorraire (1900-1984), destacado por los críticos durante el Salón de 1930 [Figura 81]. Besares Sorraire estaba de visita en la ciudad como parte de la comitiva de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores, que había realizado un importante envío en coincidencia con el Salón Anual. El pintor era exaltado en un tono fuertemente localista y se señalaba que, antes de trasladarse definitivamente a Buenos Aires, había concurrido a una de las academias de pintura de Santa Fe, dirigida por José María Reinares.¹⁷⁵ Así, masculinidad y geografía convergían para crear una figura artística notable.

El canon, invariablemente masculino, se reforzaba en otras instancias, más episódicas. Por ejemplo, en 1930 se convocó al profesor italiano Arduino Colasanti. El tema de la conferencia, “con gran cantidad de proyecciones luminosas”, fue “la vida y la obra de Miguel Ángel”.¹⁷⁶ Estos refuerzos del canon masculino desde ámbitos asociados pero externos a la conducción del Museo se unían con la celebración del propio Caillet-Bois. Su “Saludo a Bernaldo de Quirós”, un extenso poema dedicado al pintor, ejemplifica la construcción de un héroe artístico masculino y nacional:

Esta tierra de nobles tradiciones
Que aún cree en los ideales
Que son del argentino ejecutoria;
Y en los claros varones
Que, como vos, hicieron inmortales
Una Patria, Una Raza y una Historia.¹⁷⁷

Más allá del despliegue en otras instancias, las exposiciones en el Museo fueron el núcleo de este sistema. En 1931, Quinquela Martín fue elegido primer invitado de honor del Salón Anual. Se trataba de “la primera exposición que hace en el país, después de seis años y de ininterrumpidos éxitos en las grandes capitales de Europa y Norte América, exhibe en una de las salas de la planta alta veintiún óleos de grandes dimensiones, y en la otra diez dibujos al carbón de escenas portuarias”.¹⁷⁸ Quinquela Martín llegó a la ciudad de Santa Fe, en el mismo tren desde Buenos Aires que tomó José León Pagano,¹⁷⁹ algunos días antes de la inauguración oficial del certamen. El pintor fue unánimemente saludado por la prensa como “gran artista”:

¹⁷³ Estos cuatro artistas volvieron a ser motivo de una charla de Horacio Caillet-Bois en 1930. “La conferencia de ayer en el Museo”, *El Orden*, Santa Fe, 3 de agosto de 1930, p. 3.

¹⁷⁴ “El Museo de Santa Fe es el índice de su cultura’ -nos declara Quinquela Martín”, *El Orden*, Santa Fe, 7 de diciembre de 1929, p. 2.

¹⁷⁵ “Besares Sorraire, el gran pintor argentino, hizo sus estudios iniciales en Santa Fe”, *El Orden*, Santa Fe, 11 de julio de 1930, p. 4.

¹⁷⁶ “Museo Provincial ‘Rosa Galisteo de Rodríguez’”, *El Litoral*, Santa Fe, 10 de octubre de 1930, p. 3.

¹⁷⁷ Horacio Caillet-Bois, “Saludo a Bernaldo de Quirós”, en Leonardo Castellani Contepomi, *Una gloria santafesina. Horacio Caillet-Bois. Vida y obra, op. cit.*, p. 247.

¹⁷⁸ “Acta N° 29”, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes*, p. 94, Archivo MPBARG.

¹⁷⁹ “El pintor Quinquela Martín y el crítico de ‘La Nación’ D. José León Pagano, llegaron hoy a las 17 horas”, *El Litoral*, Santa Fe, 4 de julio de 1931, p. 2.



F82

Al Diario "Santa Fe"
por su visión moderna
en el periodismo.

Quinquela Martín

Santa Fe Julio 1931

TOGRAFO QUE NOS DEJO EL PINTOR BENITO QUINQUELA MARTIN, CON MOTIVO DE LA VISITA QUE NOS HIZO ANOCHE

F83

Tiene este acontecimiento un significado especial para Santa Fe por cuanto es la primera exposición que realiza Quinquela Martín en el país después de cerca de 15 años de ausencia de las actividades artísticas nacionales, durante los cuales ha alcanzado las consagraciones más rotundas en los grandes centros universales del arte, como París, Nueva York, Madrid, Roma, Londres, Berlín, Venecia, etc.¹⁸⁰

Los méritos artísticos de Quinquela Martín eran relatados en términos fuertemente nacionalistas por *El Litoral*:

... es el artista americano por excelencia, pues sólo en América es posible colocar la escena en el tiempo y en el espacio a la vez, gracias, por supuesto, a la inmensidad de cielo y tierra. Ha conseguido, contra la opinión de Echeverría, demostrar que no solo se puede sentir y admirar lo incommensurable, sino que también se le puede pintar; pero hay que ser Quinquela Martín.¹⁸¹

El texto era ilustrado con una fotografía del artista con aire soñador y, al mismo tiempo, seguro de sí [Figura 82]. El furor por Quinquela quedó plasmado en otras manifestaciones, como el autógrafo reproducido por el diario *Santa Fe* [Figura 83]. Es útil contrastar estas manifestaciones con las escasísimas apariciones de Lía Correa Morales apenas dos años más tarde. La prensa no informó de su viaje, no la entrevistó y no fomentó la admiración popular. Solo fue reproducida una imagen de la apertura del Salón. La baja calidad no permite apreciar ningún detalle, pero resulta claro que no hubo ninguna intención de exaltar la personalidad de la artista.

Caillet-Bois publicó un texto dedicado a Quinquela Martín en el diario *Santa Fe* para sumarse a los homenajes públicos por su llegada. Allí, señalaba que en “momentos de desorientación y aprovechado vanguardismo”, Quinquela Martín se había mantenido apegado “a una obra que representa la fuerza, la realidad, el movimiento”.¹⁸² Las líneas terminaban de este modo: “Al ‘ghetto’ de Peretz Hirschbein, a la Venecia clásica, a los barrios napolitanos de Mancini y de Gemito, al Montmartre de Picasso y de Utrillo, se ha sumado en la inmortalidad del arte una zona más: la Boca de Buenos Aires de Quinquela Martín”.¹⁸³

Agustín Zapata Gollán, personalidad múltiple y miembro de la Comisión Provincial de Bellas Artes, fue al Museo a recibir a Quinquela Martín en nombre de la ciudad, en su rol de intendente municipal,¹⁸⁴ cargo que ejercía en el momento. En aquella oportunidad, Quinquela Martín recorrió el Museo y los periodistas anotaron las impresiones del artista: “tuvo frases elogiosas” y sostuvo que “era increíble que en el interior del país se contara con una cosa tan interesante”.¹⁸⁵

Los grandes periódicos coincidían en la importancia de la presencia de Quinquela Martín: lo más relevante de la muestra anual era el conjunto del invitado de honor. *Santa Fe* señalaba: “... el broche de oro, la estupenda realización de Quinquela Martín sobre la que no cabe decir nada más que la frase fuerte, viril, de íntima admiración”.¹⁸⁶ A continuación, se apreciaba: “Sus cuadros parece que cantan: se oye el ruido del trabajo y sus hombres se mueven”.¹⁸⁷

¹⁸⁰ “Esta tarde llegará B. Quinquela Martín”, *El Orden*, Santa Fe, 4 de julio de 1931, p. 2.

¹⁸¹ “El artista Quinquela Martín”, *El Litoral*, Santa Fe, 5 de julio de 1931, p. 3.

¹⁸² “Benito Quinquela Martín”, *Santa Fe*, Santa Fe, 4 de julio de 1931, p. 3.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ “El pintor Quinquela Martín y el crítico de ‘La Nación’ D. José León Pagano, llegaron hoy a las 17 horas”, *op. cit.*

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ “Santa Fe conmemora el aniversario patrio con una fiesta del arte”, *Santa Fe*, Santa Fe, 9 de julio de 1931, p. 6.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

EL LITORAL

28-7-50

MINISTERIO DE JUSTICIA Y EDUCACION

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

REPORTAJE ORAL

AL MAESTRO

Quinquela Martín

Interesantes aspectos de su vida y de su arte

.....

Mañana a las 18.30 en el

MUSEO "ROSA GALISTEO DE RODRIGUEZ"

ENTRADA LIBRE

88618v/287

EL ORDEN

29-7-50

Ministerio de Justicia y Educación

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

REPORTAJE ORAL

F84

Días después, el artista era agasajado en el Rotary Club de Santa Fe. Tras unas palabras de Caillet-Bois, Quinquela Martín contó una anécdota que “produjo hilaridad”.¹⁸⁸ En su estadía en Londres, un crítico le había preguntado por qué no pintaba mujeres, y el artista respondió que “aun no había encontrado la mujer ideal”. Al día siguiente, según su testimonio, se publicaba un artículo cuyo titular rezaba: “Quinquela Martín no ha encontrado todavía la mujer ideal”.¹⁸⁹ En los días siguientes, empezaron a llegarle una gran cantidad de cartas y fotografías de mujeres. Tras devolverlas con modestia, Quinquela Martín comenzó a ver un desfile de mujeres ansiosas por ser pintadas:

... acudían los modelos vivos, y yo, metido en tal percance, trataba de eludir las consecuencias, porque, francamente, eran muchos ideales para un solo corazón. Tuve que prometer a diestra y siniestra que a mi regreso a Londres me dedicaría exclusivamente a una mujer, a la que triunfase en mis sentimientos. Y hasta ahora, terminó, sigo pintando barcos, lo que prueba que el ideal femenino no es mi cuerda sensible.¹⁹⁰

El mundo supuestamente masculino del trabajo era aquello que exaltaba la producción plástica de Quinquela Martín. Allí no había lugar para las mujeres. En 1950, cuando el artista volvió a exponer en el Museo y a visitar la ciudad, las demostraciones públicas no fueron menos asombrosas y la campaña publicitaria emprendida por la institución difundió la noticia en los periódicos de mayor tirada [Figura 84]. El diario *El Orden*, cuyas oficinas visitó Quinquela Martín junto al escritor Victorino de Carolis, publicaba: “Cargado de gloria, llega por segunda vez a Santa Fe, el ilustre pintor argentino, Benito Quinquela Martín, uno de los valores representativos del arte nacional y americano”.¹⁹¹

A modo de conclusión

El Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez” ha estado en el centro de una activa escena cultural desde su creación. El vibrante panorama artístico de la ciudad de Santa Fe y la fuerte política de adquisiciones del Museo no pasaron desapercibidos a nivel nacional. En efecto, los críticos de arte de los medios porteños acudían y reseñaban las obras del Salón año tras año. En algunos casos, iban más lejos y evaluaban el contexto. Por ejemplo, en 1931, el crítico de *La Prensa* se refería al Museo:

Santa Fe, por ejemplo, cuenta con un Museo que llama la atención de cuantos lo visitan. Firmas de primer orden acuden a cada llamado de la Dirección del mismo, y este año concurrirían a la exposición algunos artistas locales interesantes. Ni por esas se consigue que los gobiernos legítimos o de facto apoyen con entusiasmo al movimiento artístico, como si los residentes en la ciudad y quienes la visitan, carecieran de ideas y sentimientos dignos de un ambiente cultural evolucionado.¹⁹²

El Museo era presentado como un ejemplo de gestión a nivel nacional. Los Salones Anuales han sido la expresión más acabada de su envergadura. Hemos visto, a lo largo de este texto, cuántas mujeres fueron reconocidas como artistas de mérito y cómo vieron sus obras ingresar al acervo. Por ahora, está claro que

¹⁸⁸ “En honor de Quinquela Martín”, *El Litoral*, Santa Fe, 7 de julio de 1931, p. 3.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ “El ilustre Benito Quinquela Martín estuvo ayer visitando ‘El Orden’”, *El Orden*, Santa Fe, 26 de julio de 1950 (recorte), *Dirección General de Bellas Artes 1950*, Archivo MPBARG.

¹⁹² “Por la cultura artística de Santa Fe”, *El Litoral*, Santa Fe, 6 de julio de 1931, p. 3.



F85

Santa Fe fue una plaza receptiva sobre todo al arte producido por mujeres en Buenos Aires. Por supuesto, hubo excepciones como María Elena de la Rosa Astorga, artista de origen sanjuanino, que expuso con éxito y de cuya autoría el Museo tiene dos obras.¹⁹³ Encontramos, además, a la pintora y grabadora santafesina Sara Antoci (1913-?), que también se presentó en Rosario y donó al Museo su *Naturaleza muerta*, de 1942.¹⁹⁴ Otras autoras activas en la ciudad, como Teresa Verges, expusieron sus obras con visibilidad,¹⁹⁵ pero sin lograr ingresar al “patrimonio” del Museo.

Resulta sorprendente constatar que la mayor parte de las mujeres artistas participantes en los Salones Anuales no eran santafesinas. Fueron relativamente pocas las artistas locales que actuaron en este ámbito, aunque academias de arte como la del pintor Reinares o la escuela del Círculo de Bellas Artes contaran con alumnas desde comienzos del siglo XX. Ellas estuvieron abocadas tanto a las copias de obras antiguas como a los estudios del natural.¹⁹⁶ Tal vez pesaran sobre estas mujeres trabas sociales que futuras investigaciones logren aclarar. Por ejemplo, las críticas sobre la exposición de la academia de Reinares de 1911, aunque sean de una etapa anterior a la examinada, permiten vislumbrar un discurso fuertemente derogatorio de estas artistas:

En el salón de pintura con más de doscientas telas de las cuales se han consignado solo 128 en el catálogo, predominan las firmas femeninas destacándose sin embargo tres ó cuatro jóvenes que como Héctor Lauría, Chávez y Doval, se presentan sosteniendo altivamente la supremacía de los de su sexo, con unas cuantas manchas de color que revelan en sus autores temple de artistas.¹⁹⁷

Sin embargo, el mismo articulista se detenía en otra faceta de las mujeres artistas: becadas por diversos medios, Mercedes Castañeda e Irma Orellano eran presentadas como “dos bellas promesas para el arte de Apeles”.¹⁹⁸ Las artistas destacadas se pierden en el registro, y no he logrado hallar ninguna mención posterior.

El rol de la Escuela Industrial de Señoritas de la ciudad de Santa Fe y sus posibles vínculos con la práctica artística siguen siendo una *terra incognita*. El programa incluía, desde temprano, la práctica del dibujo y de la pintura. Ya en 1912 estas disciplinas tenían un importante desarrollo [Figura 85]. En una nota publicada ese año, se señalaba: “Existe en esta sección, bien por encima de todo, una característica: la de la laboriosidad que muestra en cada alumna una contracción férrea y voluntariosa, que paulatinamente la va llevando a la coronación de sus esfuerzos”. La descripción de las actividades da cuenta de una cierta amplitud en los géneros y medios abordados:

El contraste de los tonos en los paisajes, la prominencia en las pinturas de relieve, que deben ser distintas entre las de una rosa y sus hojas, por ejemplo; la acentuación de formas en las acuarelas, la armoniosidad estética de los “bouquets”, las tonalidades de una marina, la caracterización en lo sombrío de un paisaje invernal, las sombras de una caída de tarde o las fugas mismas de tonos en los crepúsculos de otoño, son cosas que requieren, a medida que se acentúa la labor sobre ellas, un tesoro propio de observación, prolijidad, gusto y aún refinamiento espiritual, que la alumna los va adquiriendo bajo una dirección eficiente, desarrollando las aptitudes individuales.¹⁹⁹

¹⁹³ “Notas de arte”, *Santa Fe*, Santa Fe, marzo de 1923, p. 1.

¹⁹⁴ María Gabriela Leiva Cullen, “Sara Antoci, *Naturaleza muerta*”, ficha de obra, MPBARG.

¹⁹⁵ “Exhibe”, *El Orden*, Santa Fe, 3 de noviembre de 1935, p. 2.

¹⁹⁶ “VII Exposición ‘Reinares’. Crítica ligera”, *Santa Fe*, Santa Fe, 30 de noviembre de 1915, p. 2.

¹⁹⁷ “Notas de arte”, *Santa Fe*, Santa Fe, 12 de diciembre de 1911, p. 1.

¹⁹⁸ *Ibíd.*

¹⁹⁹ “En la Escuela Industrial de Señoritas. Dibujo y pintura”, *Santa Fe*, Santa Fe, 25 de agosto de 1912, p. 7.



Escuela de Artes Plásticas, taller de pintura

F86



Modelado en la Escuela de Dibujo:
Museo Municipal

F87



Clase de dibujo en la Escuela del Museo Municipal

F88

En este sentido, la creación en la segunda mitad de la década de 1930 de la Escuela Municipal de Pintura, que tuvo su sede en el Museo Municipal de Bellas Artes, y de la Escuela Provincial de Artes Visuales brindó una nueva posibilidad de formación a los artistas. En 1944 se evaluaba el panorama de la educación artística en la ciudad:

Hace ya muchos años, algunos viejos maestros: Cingolani, D'Anunzio (sic), Reynares, Cabedo, y otros, ya venerables en el recuerdo, constituyeron la avanzada del movimiento plástico en Santa Fe. Ellos iniciaron una labor didáctica que, encauzando vocaciones y descubriendo aptitudes cristalizaron en ese ya sólido conjunto de valores plásticos de nuestro medio. Pero, hacía falta un organismo oficial que, sustituyendo a la iniciativa privada de academias particulares acogiera en forma orgánica y estable la inquietud dispersa de numerosos hombres con vocación artística.

La Escuela de Artes Plásticas de Santa Fe, creada hace aproximadamente seis años, honra a la cultura de la ciudad. En sus aulas, ejemplo de laboriosidad y entusiasmo de jóvenes y adultos, se está formando una pléyade de plásticos, capaces, con la sólida preparación que reciben, de destacarse mañana, ya sea en la docencia o en el libre desenvolvimiento de sus condiciones individuales de artistas.

Alguna vez convendrá extenderse en particular sobre el cometido de esta escuela cuyos cursos, en especial el nocturno, concurrido generalmente por hombres dedicados durante el día a sus ocupaciones son exponentes de verdadera vocación y entusiasmo por el estudio. Dentro de breve tiempo, y como una muestra del progreso alcanzado, se incorporará a los cursos la enseñanza de las artes del fuego.

La escuela Municipal es también una institución donde un grupo de profesores y alumnos entusiastas laboran en común para formar una cultura artística. Hasta hace poco la cantidad de concurrentes en los cursos de Dibujo y Pintura, colmaban prácticamente la capacidad de las aulas. Hoy se cuenta con un edificio amplio, recientemente habilitado que dará sin duda una mayor facilidad al desempeño de profesores y alumnos.²⁰⁰

Las imágenes que acompañaban el extenso artículo mostraban una concentración de estudiantes mujeres en la Escuela Municipal, lo que planteaba de modo tácito la existencia de un matiz más claramente profesional en la Escuela Provincial [Figuras 86, 87 y 88]. Investigaciones futuras darán cuenta sin duda de las puertas abiertas por las mujeres en cada ámbito de formación.

Los salones de artistas locales se organizaron desde 1927. La información sobre estos eventos es sumamente escasa y fragmentaria, pero parecen haberles acordado un espacio reducido a las mujeres. En 1927, el año de inicio del certamen, eran designados “maestros” Juan Cingolani, José D'Annunzio y Salvador Cabedo.²⁰¹ Al año siguiente, el óleo *Mi casa*, de Argentina Harrand, obtuvo una mención especial en la categoría pintura.²⁰² Todos los otros recompensados eran varones. Sin embargo, las artistas locales continuaron participando. En efecto, en 1929, Caillet-Bois felicitaba a los artistas santafesinos, distinguiendo específicamente a un grupo de mujeres, por concurrir al Salón Anual. El director del Museo consideraba que autoras como Leticia Robert, Argentina Harrand y Micaela Báez eran, junto con artistas

²⁰⁰ “Santa Fe y sus entidades culturales”, *El Litoral*, Santa Fe, 25 de mayo de 1944 (recorte), en *Asociación Amigos del Arte. 1944*, Archivo MPBARG.

²⁰¹ “El segundo Salón de Artistas Locales acusa un progreso de calidad sobre el primero celebrado, como el esfuerzo que se supera encontrando su imagen”, *Santa Fe*, Santa Fe, 6 de octubre de 1928, p. 1.

²⁰² “En el Salón de Artistas Locales se exponen obras que han merecido por su valor artístico calurosos elogios”, *Santa Fe*, Santa Fe, 3 de octubre de 1928, p. 3.



F89

Anexo I

Material relevado en el Archivo y Biblioteca del Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”

Tipo de documento	Años aproximados	Descripción	Observaciones
Documento manuscrito	1923-1949	Libros de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes.	Son tres tomos, que deberían ser preservados cuidadosamente, puesto que contienen información central para reconstruir el funcionamiento de la institución.
Documento manuscrito	1943	Correspondencia entre Mateo Booz y Horacio Caillet-Bois.	Se trata de una única carta.
Documento manuscrito	1944-1948	Correspondencia entre Luis León de los Santos y Horacio Caillet-Bois.	Es la única correspondencia que he podido hallar en mis visitas, junto a la carta entre Booz y Caillet-Bois.
Documento manuscrito	1951-1952	Conferencias de Luis León de los Santos dictadas en el Museo: “Torres García y su taller” y “Mi colección de poemas autógrafos”.	
Documento dactiloscrito	1945	Textos de Mateo Booz sobre obras del Museo (“Catálogo lírico”) y sobre aspectos de la vida cotidiana (“Figurines santafesinos”).	Algunos de ellos fueron publicados, pero la mayor parte permanece inédita.
Documento dactiloscrito	Circa 1960	Inventario parcial de las obras del Museo.	

Prensa	1943-1944	Recortes periodísticos.	Hojas sueltas con recortes pegados.
Prensa	1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1954, 1957, 1958, 1959	Recortes periodísticos en álbumes.	Hay diversos artículos que están plegados y presentan roturas.
Prensa	1965-1990	Colección de recortes periodísticos de Taverna Irigoyen.	
Prensa	1976-1978	Boletines de los <i>Amigos del Museo</i> .	
Prensa	Circa 1990-2018	Colección de recortes periodísticos de Domingo Sahda.	
Prensa	2015-2017	Recortes periodísticos de <i>El Litoral</i> .	
Prensa	1947-1950	Colecciones incompletas de las publicaciones periódicas <i>Propaladia</i> y <i>Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina</i> .	
Bibliografía	1934-1950	Material bibliográfico antiguo, de diversa procedencia, a veces dedicado a Horacio Caillet-Bois.	Es urgente inventariarlo y poder saber con claridad de qué material dispone la Biblioteca, particularmente de cara a futuras investigaciones.
Archivo de Amigos del Arte	1934-1953	Archivo institucional de la organización cultural abocada a la difusión de la cultura musical.	La Asociación entregaba un premio en los Salones Anuales, por lo que pueden resultar de gran interés.
Fotografías	1922-2000	Amplia colección de fotografías de eventos del Museo, incluyendo salones anuales, registro de salas, muestras individuales, conciertos y eventos oficiales.	Al menos cuatro álbumes y cuatro bolsas plásticas, en diversos estados de conservación.

		También hay una colección pequeña de fotografías antiguas de Santa Fe.	
Archivos especiales por artistas (“Cajas azules”) ABA-AM ANA-AZ BA-BEQ BER-BIZ BOA-BUZ CAA-CAR CAS-CIN CIO DAA-DEN DEO-DU E FAA-FEZ FIA-FZ GAA-GAZ GEA-GIZ GOA-GOZ GRA-GRU GUA-GZ HA-HZ I J K LAA-LEZ LIA-LIZ LOA-LOZ LUA MAA-MAZ ME-MU N	1900-2015	Gran colección de catálogos y documentación variada (antecedentes y notas de prensa) de un enorme conjunto de artistas nacionales e internacionales.	Muchos artistas de los incluidos en estas cajas integran la colección del Museo, por lo que habría que reconsiderar la ubicación de los materiales. Tal vez incluirlos en el legajo de estos artistas sería lo más útil para favorecer la investigación. Hay materiales raros y valiosos, como el catálogo de la exposición de 1936 de Maruja Mallo. Muchos de los materiales están dedicados a Horacio Caillet-Bois y brindan testimonio de las redes artísticas del Museo. Asimismo, la correspondencia entre Luis León de los Santos y el director del Museo menciona catálogos puntuales, que seguramente se hallen en estas cajas. Existen muchos catálogos de artistas fuera de estas cajas, dispersos en armarios, normalmente cerrados e inaccesibles.

<p>O P Q PEU RAA-ROL ROM-RU SA-SB SC-SOK SOL T-U V</p>			
<p>Archivo de catálogos institucionales</p>	<p>1922-2018</p>	<p>Incluye salones anuales, muestras de importancia (<i>Cien años de pintura santafesina</i>, 1945) y otras exposiciones, como las de Rogelio Yrurtia y Benito Quinquela Martín.</p>	<p>Los catálogos están divididos sin criterio claro en diversas secciones (Biblioteca, Archivo, Archivos especiales por artistas).</p> <p>No se cuenta con un listado exhaustivo de las actividades del Museo a lo largo de su historia, en parte por esta dispersión del material.</p> <p>Asimismo, faltan todos los catálogos de todos los salones de artistas locales. Esta ausencia es particularmente lamentable, pues no permite conocer la inserción de los artistas santafesinos.</p>

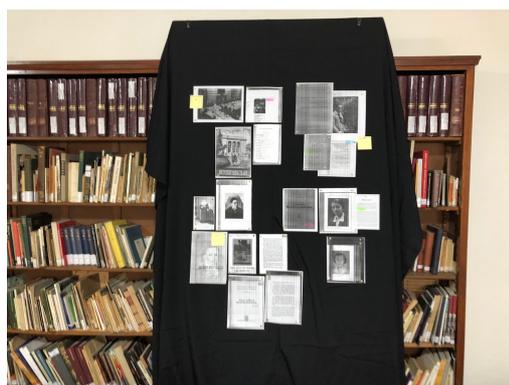
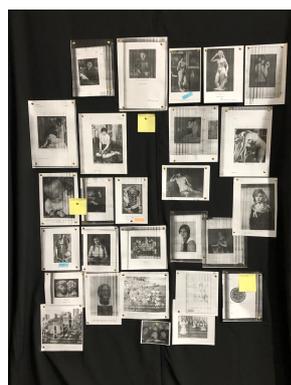
Anexo II

Exposición documental: Mujeres en el Galisteo

Este pequeño inventario de imágenes, datos y preguntas aspiró a hacer visible el trabajo de investigación, de un modo atento a la apertura y a la incertidumbre fundantes del proceso. En cualquier exploración histórica debemos cultivar la capacidad de interactuar con aquello que acontece en la pesquisa y recordar que, más que la búsqueda de un resultado definitivo, cualquier indagación es una reconstrucción provisoria de lo que creemos que sucedió. Esa toma de conciencia de la precariedad de las respuestas dadas se halla siempre en la base de todo conocimiento y es, a mi entender, la manera más cautelosa de proceder.

Esta selección de imágenes recoge fotografías de obras tomadas de catálogos, páginas de libros y raras piezas de la fototeca del Museo, así como fragmentos escritos de estas mismas fuentes. Las imágenes suscitaron interrogantes, malestares y dudas. Para ellos, no tengo una repuesta. Por el momento, y tal vez para siempre, son solo eso: los registros de las sensaciones suscitadas por el encuentro con ciertos materiales históricos.

La constelación fue montada en la biblioteca del Museo de manera temporal en 2019. Se desarrolló en el mismo espacio donde trabajé. La labor en el archivo es una tarea de examinación cuidadosa de superficies y recovecos, que esta acción intentó visibilizar. El formato del tablero utilizado pone en escena aquello que la linealidad del informe y de la escritura no pueden captar ni transmitir: el despliegue de un cuerpo dinámico entre una enormidad de imágenes y palabras, en la búsqueda de la creación de una narrativa nueva. La libertad de tocar los libros, las revistas, las cajas de archivo y todo tipo de carpetas fue un raro regalo de las autoridades del Museo, en un gesto que posibilitó toda la investigación.



1 La mirada feminista al campo del arte en general y a los museos en particular tiene un hito en la muestra *Women Artists 1550-1950*, curada por Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris en 1976. ¿Su objetivo? Mostrar la obra de las mujeres artistas del pasado para construir una genealogía de creadoras. ¿Qué ha sucedido con sus pares argentinas? ¿Y con sus pares santafesinas?

“Publications”, Los Ángeles, *Los Angeles County Museum of Art Report July 1, 1975 — June 30,*

	1977, 1978, p. 77.
25	<p>¿Quiénes han sido dignos merecedores de premios, los que a su vez habilitan el ingreso al espacio consagratorio del Museo?</p> <p>Lista de artistas premiados en el XXIV Salón de Santa Fe (1947).</p>
42	<p>Benito Quinquela Martín fue invitado de honor del Salón en 1931. Solo Lía Correa Morales (1893-1975) rompió el esquema patriarcal de esta selección. La fotografía de Quinquela Martín, absorto en sus pensamientos y frente a una enorme tela, contrasta con las imágenes de la pintora, siempre dulce y con mirada humildemente dirigida hacia el piso.</p> <p><i>Exposición Benito Quinquela Martín</i>, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, 1931.</p>
51	<p>Agustín Riganelli (1890-1949), invitado de honor al Salón de 1932, fue saludado como artista heroico por el director del Museo en el prólogo del catálogo. ¿Cómo inciden estas representaciones de los artistas varones en su inserción en la historia del arte? ¿Cuáles son los mecanismos por los que un artista se torna imprescindible y otros se olvidan?</p> <p><i>Exposición Agustín Riganelli</i>, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, 1932.</p>
33	<p>¿Cuántas mujeres fueron invitadas de honor al Salón en las primeras décadas del Museo? Apenas una.</p> <p><i>Exposición Lía Correa Morales</i>, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, 1933.</p>
12	Rosa Galisteo (de Rodríguez): filántropa y madre. Reconozcamos otros roles que las mujeres que son madres tuvieron, tienen y tendrán.
54 55 56	<p>La presencia de Rosa Galisteo mediante sus retratos fue una constante en la historia del Museo. ¿Se trata de imágenes poderosas de una mujer ilustrada o simples manifestaciones de un poderío económico, casi dinástico, tendiente a demostrar quiénes son los donantes del Museo? ¿O las dos cosas?</p>
36	<p>La abundante producción de mujeres con que cuenta el Museo es fruto de diversos esfuerzos. Luis León de los Santos, coleccionista y amigo entrañable de artistas, colaboró activamente en la visibilización de creadoras como Ana Weiss (1892-1953) y Carlota Stein (1900-1960), quien lo retrató.</p> <p><i>La donación Luis León de los Santos 1942-1952</i>, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, 1952.</p>

60	<p>La donación de Luis León de los Santos fue expuesta en el Museo, jerarquizando a las mujeres artistas que integraban su colección. ¿Por qué tantos de sus nombres nos resultan desconocidos? ¿Por qué tantos de los artistas varones coleccionados por Luis León de los Santos son nombres conocidos por todxs?</p>
34	<p>¿Quiénes prepararon el banquete para esta reunión exclusivamente masculina, donde el homenajeado era también un varón?</p> <p>Banquete a Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1978) con ocasión de su muestra en el Museo en 1937.</p>
17	<p>¿Quiénes poblaron las salas del Museo? ¿Quiénes fueron lxs espectadorxs? ¿Cómo podemos imaginar y reconstruir sus miradas?</p>
50	<p>María Catalina Otero Lamas fue una artista porteña de importante actuación en Santa Fe. Sus obras fueron bien recibidas por la prensa, y el Museo adquirió tres pinturas. En 1949, el voto del público eligió a <i>Concierto</i> como una de las tres mejores obras del Salón. ¿Por qué no se habrá comprado, con destino al Museo? ¿Qué vio el público, conocedor de las otras obras de la artista, que el jurado oficial no advirtió?</p> <p>María Catalina Otero Lamas, <i>Concierto</i>, óleo, ubicación actual desconocida. Obra expuesta en el XXVI Salón de Santa Fe (1949).</p>
2	<p>Mujeres que leen, mujeres que piensan, mujeres absortas en su mundo, mujeres con agencia.</p> <p>María E. Argento, <i>La novela</i>, ubicación actual desconocida. Obra expuesta en el III Salón de Santa Fe (1925).</p>
3	<p>Estudios plásticos que también son estudios de un carácter, de un sujeto, de una personalidad.</p> <p>Lía Correa Morales (1893-1975), <i>Estudio de cabeza</i>, ubicación actual desconocida. Obra expuesta en el III Salón de Santa Fe (1925).</p>
4	<p>Las artistas intervinieron en todos los campos de la producción plástica, incluyendo el de las llamadas “artes decorativas”. ¿Este terreno ha sido desvalorizado precisamente porque tantas mujeres actuaron en él?</p> <p>Leila Pilar Echezarreta, <i>Pasionarias — proyecto de papel pintado</i>, ubicación actual desconocida. Obra expuesta en el III Salón de Santa Fe (1925).</p>
5	<p>Mujeres del mundo del trabajo, alejadas de los estereotipos y de las miradas objetualizantes.</p> <p>Hildara Pérez de Llansó (1895-1949), <i>La morocha</i>, ubicación actual desconocida. Obra expuesta en el III Salón de Santa Fe (1925).</p>
6	<p>¿Qué imágenes de lo femenino atravesaron el espacio del Museo? ¿Cómo se intersectan clase y género? ¿Qué significa un diminutivo en este contexto?</p>

	<p>Enrique Policastro (1898-1971), <i>La obrerita</i>, ubicación actual desconocida. Obra expuesta en el III Salón de Santa Fe (1925).</p>
27	<p>¿Por qué y cómo se produce el alejamiento de los cánones tradicionales, atravesados por una cultura patriarcal, en la creación plástica?</p> <p>Eugenio Daneri (1881-1970), <i>Obrera descansando</i>, 1948, óleo sobre tela, 70 x 72 cm, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Santa Fe. Número de inventario: 418. Obra expuesta en el XXV Salón de Santa Fe (1948).</p>
28	<p>¿Qué significan las ninfas y las diosas en pleno siglo XX? ¿Qué lugares de lo femenino mantienen?</p> <p>Orestes Assali (1903-1987), <i>Ecos del mar</i>, yeso, ubicación actual desconocida. Obra expuesta en el XXV Salón de Santa Fe (1948).</p>
7	<p>¿Qué estereotipos de lo femenino construimos y reproducimos “las mujeres”? ¿Qué rol juegan la elegancia y la belleza en la definición de lo femenino?</p> <p>Hildara Pérez de Llansó (1895-1949), <i>Retrato</i>, 1925, óleo sobre tela, 90 x 90 cm, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Santa Fe. Número de inventario: 64. Obra expuesta en el IV Salón de Santa Fe (1927).</p>
8	<p>¿Cómo deben verse las mujeres artistas? ¿Qué atributos supuestamente femeninos deben reproducir? ¿Por qué el autorretrato no fue para muchas artistas un género de afirmación como profesionales del arte, sino un espacio de refuerzo de los ideales de belleza?</p> <p>Emilia Bertolé (1898-1949), <i>Claridad</i>, 1927, óleo sobre tela, 60 x 50 cm, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Santa Fe. Número de inventario: 59. Obra expuesta en el IV Salón de Santa Fe (1927).</p>
57	<p>La artista Alicia Penalba (1913-1982) es conocida por sus esculturas abstractas, a menudo monumentales. Su producción pictórica es mucho menos recordada, pues la artista destruyó su trabajo figurativo. ¿Cómo se habría enriquecido nuestro conocimiento de su trayectoria si la Comisión hubiera adquirido el enigmático autorretrato que la artista envió al Salón cuando todavía exhibía bajo el apellido paterno?</p> <p>Alicia Penalba (1913-1982), <i>Autorretrato</i>, ubicación actual desconocida. Obra expuesta en el X Salón de Santa Fe (1933).</p>
30	<p>¿Quién es esta mujer que sostiene, tan segura de sí misma, su pincel y su paleta? ¿Por qué no nos ha llegado su nombre?</p> <p>Arturo Gerardo Guastavino (1897-1978), <i>Figura</i>, óleo sobre tela, 80 x 60 cm, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Santa Fe. Número de inventario: 1117. Obra expuesta en el XXVIII Salón de Santa Fe (1951).</p>

9	<p>¿Qué significó el desnudo para las artistas? ¿Cómo reapropiarse de un género que mantuvo (y mantiene) a las mujeres en la posición de objetos?</p> <p>Adela R. Rabuffi, <i>Desnudo</i>, ubicación actual desconocida. Obra expuesta en el IV Salón de Santa Fe (1927).</p>
10	<p>La mujer como perdición del hombre... ¿fue Eva la primera mujer fatal? Imaginarios masculinos para subyugar a la mujer y “ponerla en su lugar”.</p> <p>Edelmiro Volta (1901-1970), <i>Eva</i>, ubicación actual desconocida. Obra expuesta en el IV Salón de Santa Fe (1927).</p>
11	<p>Fantasías masculinas, en tierras lejanas y con mujeres invariablemente perfectas.</p> <p>Jorge Larco (1897-1967), <i>El tocador</i>, ubicación actual desconocida. Obra expuesta en el IV Salón de Santa Fe (1927).</p>
14	<p>¿Qué pasa cuando el desnudo no es meramente la representación de un objeto, sino la captura del cuerpo de un sujeto?</p> <p>Antonia Ventura y Verazzi, <i>Helena</i>, ubicación actual desconocida. Obra expuesta en el VII Salón de Santa Fe (1930).</p>
13	<p>Exhibida en el Salón Anual, esta obra de Adela R. Rabuffi fue adquirida por un coleccionista. Las artistas fueron profesionales, insertas en los circuitos de venta del arte. ¿Dónde están sus obras?</p> <p>Adela R. Rabuffi, <i>Wanda</i>, ubicación actual desconocida. Obra expuesta en el VII Salón de Santa Fe (1930).</p>
15	<p>Las mujeres artistas no están fuera de su tiempo y comparten el universo visual de la sociedad donde trabajan. ¿Cómo explicar, si no, la absurda sexualización de la joven que se dispone a tomar mate?</p> <p>Romilda Ferraria, <i>Mate amargo</i>, ubicación actual desconocida. Obra expuesta en el VII Salón de Santa Fe (1930).</p>
16	<p>Desnudos imposibles de mujeres reducidas a un esquema compositivo.</p> <p>Ernesto Scotti (1901-1957), <i>Desnudo</i>, ubicación actual desconocida. Obra expuesta en el VII Salón de Santa Fe (1930).</p>
20	<p>¿Qué ha significado el espacio del taller, específicamente del artista varón con la modelo mujer? ¿Las mujeres representadas en este ámbito tienen agencia y mirada?</p> <p>Edelmiro Lescano Ceballos (1900-1963), <i>La modelo</i>, óleo, 73 x 101 cm, ubicación actual desconocida. Obra expuesta en el XIX Salón de Santa Fe (1942).</p>

18	<p>¿Existen temas “femeninos”? ¿La experiencia de las mujeres comporta una diferencia en la elección de ciertos motivos?</p> <p>Ana Caviglia de Calatroni, <i>Boda campesina</i>, 1940, grafito y acuarela sobre papel, 57 x 70 cm, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Santa Fe. Número de inventario: 258. Obra expuesta en el XVIII Salón de Santa Fe (1941).</p>
23	<p>Los momentos de la infancia fueron un tema de indagación para muchas mujeres artistas de diversos tiempos y latitudes. ¿Cómo impactó esta elección en su fortuna crítica posterior?</p> <p>María Catalina Otero Lamas (1909-?), <i>Niño en el jardín</i>, óleo, 24 x 31 cm, ubicación actual desconocida. Obra expuesta en el XX Salón de Santa Fe (1943).</p>
24	<p>A menudo, estar cerca de un tema nos posibilita aproximaciones sutiles a la situación. ¿Qué vínculo habrá unido a la pintora con la niña que toca música?</p> <p>Marina Bengoechea (1916-1999), <i>La niña del ukelele</i>, 1943, óleo sobre tela, 75 x 60 cm, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Santa Fe. Número de inventario: 418. Obra expuesta en el XXI Salón de Santa Fe (1944).</p>
29	<p>¿Cómo se aproximaron las artistas a la maternidad? ¿Qué caminos de representación fueron recorridos?</p> <p>Araceli Vázquez Málaga, <i>Camino</i>, óleo, ubicación actual desconocida. Obra expuesta en el XXVI Salón de Santa Fe (1949).</p>
31	<p>¿Quiénes trabajan y quiénes han trabajado en esta mesa obrera? ¿Cómo se distribuye el trabajo doméstico?</p> <p>Marina Bengoechea (1916-1999), <i>Mesa obrera</i>, 1952, óleo sobre arpillera, 140 x 210,5 cm, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Santa Fe. Número de inventario: 1198. Obra expuesta en el XXX Salón de Santa Fe (1953).</p>
32	<p>¿Qué nuevas representaciones femeninas se alimentaron del cambio social y, a su vez, lo alimentaron?</p> <p>Nydia L. Bollero, <i>Figura</i>, xilografía. Obra expuesta en el XXX Salón de Santa Fe (1953).</p>
19	<p>Históricamente, el espacio público ha pertenecido a los varones. ¿Qué sucede cuando las mujeres representan la ciudad, sus calles y sus habitantes? ¿Desde qué puntos de vista (reales y simbólicos) lo hacen?</p> <p>Manuela María Alles Monasterio (1904-?), <i>Calle Méjico</i>, óleo, 60 x 50 cm, ubicación actual desconocida. Obra expuesta en el XVIII Salón de Santa Fe (1941).</p>
21	<p>Presencia permanente en los salones de todo el país, Raquel Forner es la artista argentina más reconocida de la primera mitad del siglo XX. ¿Qué sostuvo esta visibilidad?</p>

	<p>Raquel Forner (1902-1988), <i>Soledad</i>, 1943, óleo sobre tela, 54 x 45 cm, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Santa Fe. Número de inventario: 341. Obra expuesta en el XX Salón de Santa Fe (1943).</p>
22	<p>Después de Lola Mora, ¿hubo mujeres escultoras? ¿Enfrentaron obstáculos para su formación y desarrollo profesional?</p> <p>María Carmen Portela (1896-1984), <i>Mi padre</i>, bronce, 32 x 20 x 24 cm, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Santa Fe. Número de inventario: 339. Obra expuesta en el XX Salón de Santa Fe (1943).</p>
26	<p>¿Qué vínculos humanos pueden representarse y qué rol desempeña la empatía en este proceso?</p> <p>Antonia T. L. Artel (1905-1985), <i>Hermandad</i>, bronce, 35 x 45 x 25 cm, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Santa Fe. Número de inventario: 863. Obra expuesta en el XXIV Salón de Santa Fe (1947).</p>
35	<p>¿Ha habido “grandes mujeres artistas”? ¿Se ha escrito sobre ellas? ¿Por qué siempre parece imposible hallar datos, aunque sean básicos, sobre sus vidas? Horacio Caillet-Bois (1898-1968), director del Museo durante décadas, le dio un lugar importante a una pintora, ahora ausente en las historias generales del arte en la Argentina: Sor Josefa Díaz y Clucellas (1852-1917).</p> <p>Horacio Caillet-Bois, <i>Sor Josefa Díaz y Clucellas. Primera pintora santafesina en el centenario de nacimiento 1852-1952</i>, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, 1952.</p>
52 53	<p>Como director, Horacio Caillet-Bois abogó por la conservación de la casa natal de Josefa Díaz y Clucellas y le dedicó una importante muestra en las salas del Museo. ¿Qué filtros disciplinares actuaron para que esta artista no ingresara en la historia del arte argentino?</p> <p>Fotografía de la casa natal de Josefa Díaz y Clucellas (1852-1917), incluida en <i>Cien años de pintura santafesina</i>, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, 1945.</p> <p>Rincón de la sala dedicada a la artista en el Museo.</p>
37	<p>Cuando en 1945 Horacio Caillet-Bois planificó una muestra capaz de ofrecer un panorama de la pintura en Santa Fe, le dedicó una parte sustantiva del catálogo a Sor Josefa Díaz y Clucellas, a quien no dudó en calificar como primera artista de talento de Santa Fe. ¿Por qué tantos programas académicos de historia del arte la ignoran por completo? ¿Cómo se garantiza el ingreso de las mujeres artistas a una historia del arte?</p> <p>Horacio Caillet-Bois, <i>Cien años de pintura santafesina</i>, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, 1945.</p>

38	<p>¿Por qué nos resulta sorprendente que se elija la obra de una mujer para la portada de un libro de historia del arte escrito desde una perspectiva no interesada en el género? ¿Cuántxs historiadorxs y críticxs de arte colocaron a una mujer, en este caso Sor Josefa, en el lugar de privilegio que le dio Taverna Irigoyen?</p> <p>Jorge Taverna Irigoyen, <i>Cien años de pintura en Santa Fe</i>, Santa Fe, Municipalidad de Santa Fe-Universidad Nacional del Litoral, 1992.</p>
41	<p>¿Quiénes han escrito la historia del arte y desde qué parámetros, a menudo no enunciados? ¿Por qué no conocemos críticas, historiadoras y teóricas de décadas anteriores? ¿Acaso las mujeres no hemos reflexionado sobre el arte? ¿Dónde están los estudios que rescaten la mirada y la producción de conocimiento sobre el arte que hemos llevado a cabo históricamente las mujeres?</p> <p>Quinquela Martín. <i>Disertación de la profesora señorita María Antonieta Loudet, sobre la personalidad artística del pintor</i>, Buenos Aires, Escuela Normal de Maestras N° 8 “Presidente Julio A. Roca”, 1948.</p>
39	<p>Las dos obras de la artista gallega Maruja Mallo (1902-1995) que posee el Museo han llegado por vías poco claras. ¿Habrá sido gracias al contacto de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) o a través de María de Maeztu (1881-1948), exiliados como ella en la Argentina? ¿Por qué ningún otro Museo de nuestro país adquirió obras de esta notable artista?</p> <p><i>Maruja Mallo</i>, Madrid, Amigos de las Artes Nuevas, 1936.</p>
49	<p>Los retratos de Maruja Mallo que el Museo incorporó en 1946 son anomalías dentro del contexto del coleccionismo público argentino. La revista femenina <i>Para Ti</i> festejó la adquisición. ¿Qué habrán pensado las lectoras de esta publicación al enterarse de los éxitos de Mallo?</p> <p>“Obras de arte”, <i>Para Ti</i>, Buenos Aires, 30 de junio de 1946 (recorte).</p>
40 46	<p>Existen dos obras de Gertrudis Chale (1898-1954) en el Museo. En 1974, cuando se cumplían veinte años de su fallecimiento, diversos homenajes recuperaron su figura, su actividad incansable como pintora y su espíritu de viajera. El Museo se unió a este movimiento y expuso, gracias a la colaboración de la Galería Arthea, una selección de su producción. Y, sin embargo, Chale sigue siendo una artista marginalmente estudiada.</p> <p><i>Homenaje a G. Chale 1954/1974</i>, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Santa Fe, 1974.</p> <p>Osiris Chiérico, “Ojos azules en la Quebrada”, <i>Mayoría</i>, 1974 (recorte).</p>
44 45	<p>¿Qué recepción tuvieron estas muestras de Gertrudis Chale, cuyos catálogos se conservan en la biblioteca del Museo? ¿Qué redes vinculaban a la artista o a sus galeristas con el Museo?</p> <p><i>Pinturas de Gertrudis Chale</i>, Buenos Aires, Galería de Arte Comte S. A., 1944.</p> <p><i>El indio y su paisaje</i>.</p>

43	<p>El acervo del Museo no solo es rico en piezas de artistas argentinas: existe un conjunto menor, aunque interesante, de trabajos de artistas extranjeras, como la célebre grabadora alemana Käthe Kollwitz (1867-1945), cuya obra humanista circuló ampliamente en Buenos Aires y fue difundida por intelectuales de izquierda.</p> <p><i>Exposición de grabados de Käthe Kollwitz, Galería Viau, Buenos Aires, 1944.</i></p>
47	<p>Mané Bernardo (1913-1991) fue una asidua participante del Salón de Santa Fe desde 1932. Frecuentemente llamada “Bernardo Mané” en los catálogos, nunca obtuvo distinciones ni vio su obra entrar al acervo. Su producción plástica abarcó el autorretrato, género de afirmación profesional por excelencia.</p> <p><i>Ángel Osvaldo Nessi y Mané Bernardo, Mané Bernardo, La Plata, Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, 1962.</i></p>
48	<p>Aurora de Pietro (1906-1981) fue una artista reconocida por sus escenas de figuras en las calles y por sus estudios de las danzas en la Argentina, siendo aclamada por diversos críticos como “pintora del pueblo”. El Museo posee un exponente de su interés por la danza.</p> <p><i>Aurora de Pietro, Buenos Aires, Amigos del Arte.</i></p>
58	<p>¿Quién es y cómo llegó a infiltrarse hasta allí la joven que vemos junto al director del Museo en el momento de la lectura del discurso inaugural del Salón en 1932? ¿Por qué nos intriga tanto su presencia? ¿Por qué no sabemos nada de ella, pero podemos identificar a muchos de los varones?</p>
59	<p>¿Quiénes son estas trabajadoras del Museo? ¿Estudiar a las mujeres en el Museo es solo estudiar a quienes, imbuidas de cierto capital simbólico, exponían? ¿O solo a aquellas que donaron obras? ¿O implica también buscar los trazos de otras presencias, menos jerarquizadas?</p> <p><i>Fotografía del personal del Museo con el historiador y artista Agustín Zapata Gollán (1895-1986).</i></p>