

Reflexiones sobre la actuación y obra de Lía Correa Morales en el Museo Yrurtiaⁱ

Georgina Gluzmanⁱⁱ

UNSAM – CONICET

ⁱ Este trabajo no hubiera sido posible sin la colaboración desinteresada de diversas personas. Quisiera agradecer a Sebastián Rossi y a su esposa, Ana, quienes me abrieron la puerta de su casa y compartieron su archivo y colección. El director del Museo Yrurtia, Osvaldo Mastromauro, y sus colaboradoras, Cecilia Oviedo y Constanza Varela, me posibilitaron acceder al material allí conservado. Expreso también mi gratitud hacia Irene Ruiz de Olano y su sobrina, Elsa. Sin ellas, esta historia no podría haber sido escrita. Finalmente, quisiera reconocer la importancia de los comentarios realizados por los evaluadores de este trabajo.

ⁱⁱ Ávalos 1962 5° A, C1431DPL Buenos Aires, Argentina. Correo electrónico: georginagluz@gmail.com.

Introducción

Las historias del arte argentino contienen sólo escasas referencias a mujeres artistas. Como ha señalado Griselda Pollock, el concepto de “artista” contradice las definiciones sociales femeninas. La creatividad es “un componente ideológico de la masculinidad”ⁱ. Una de las tantas excluidas de las visiones canónicas del arte argentino es la pintora, grabadora y dibujante Lía Correa Morales (1893 - 1975), una figura poco conocida aun entre los historiadores del arte y frecuentemente mencionada sólo con relación a su ilustre esposo, el celebrado escultor argentino Rogelio Yrurtia, descrito por Julio Rinaldini como “fundador de nuestra cultura”ⁱⁱ.

La muerte del artista inauguró una nueva etapa en la vida de Lía Correa Morales. Abandonando casi por completo la actividad artística, dedicó toda su energía y tiempo al entonces llamado Museo Casa de Yrurtia, institución que funcionaba en su propia residencia. Correa Morales, colocada en el inesperado rol de directora de museo, inició un camino diverso al que había transitado hasta entonces, un rumbo que la llevaría a realizar las tareas propias de la gestión museística, logrando, por ejemplo, editar el único catálogo de esta institución existente hasta la actualidad. Si bien en Buenos Aires las mujeres habían tenido una participación decisiva en sociedades de beneficencia estrechamente ligadas a la difusión de las artes, como la Woman’s Exchange, y habían integrado comités dedicados a la organización de eventos culturales desde las últimas décadas del siglo XIX, la dirección de un museo de bellas artes era un territorio prácticamente cerrado a la intervención femenina y, hasta donde sabemos, Lía Correa Morales sería la primera directora de un museo de estas característicasⁱⁱⁱ.

Cuando Rogelio Yrurtia murió el mundo de Lía Correa Morales pareció derrumbarse. Entre los escasísimos documentos de la artista que se han conservado existe uno que lleva una anotación singular. Se trata del “Canévas pour la vie de R. Y.”, una breve cronología del escultor destinada a servir como plan para una futura biografía nunca concluida. Allí se puede leer: “1950 Mi soledad”^{iv}.

Lía Correa Morales y Rogelio Yrurtia se casaron el 20 de febrero de 1936. Era para ambos su segundo matrimonio. Correa Morales se había casado en 1917 con el joven farmacéutico Abel Espinosa Viale. Tras unos meses de residencia en el sur de Argentina, su marido murió inesperadamente. Fue entonces cuando la joven Correa Morales, que contaba con veintiséis años, regresó a la actividad artística interrumpida. Su infancia y juventud habían transcurrido entre los mármoles de su padre, el famoso

Lucio Correa Morales y las múltiples actividades de su madre, Elina González Acha^v. En 1922 recommenzó sus estudios y en 1926 se trasladó a Europa para perfeccionar sus conocimientos, residiendo entre otros sitios en Alemania donde visitó a la pintora animalista Julia Wernicke (1860 - 1932), amiga de su madre^{vi}.

El devenir profesional de Lía Correa Morales estuvo signado por pérdidas, que le abrieron sendas inesperadas. La muerte de Rogelio Yrurtia inauguró una nueva fase en su vida, donde su exitosa actividad artística pasaría a un segundo plano y su tarea como directora del Museo Yrurtia sería esencial. En este trabajo nos proponemos analizar esta relevante faceta de la trayectoria de Lía Correa Morales y presentar algunas reflexiones en torno a su presencia en el Museo Yrurtia, principalmente a través del estudio de los escasos papeles conservados en esa institución y del material recientemente salido a la luz perteneciente al archivo de Irene Ruiz de Olano, donado a la Universidad Nacional de San Martín para su estudio, clasificación y conservación^{vii}. En primer lugar, delinearemos algunas características de la relación entre Lía Correa Morales y su esposo, que nos permitirán deconstruir algunos supuestos en torno a su vínculo artístico. Luego, procederemos a examinar la actividad de la artista como directora del museo, para luego indagar qué sitio se dio a sí misma en él. Buscamos, sobre todo, proponer nuevas perspectivas de análisis que permitan comprender algunos aspectos de la relación estrecha entre arte y género a través de la figura de una artista olvidada, cuya producción y trabajo al frente de este museo no han sido estudiados en profundidad.

Los maestros, la discípula

Hija de Lucio Correa Morales y de Elina González Acha, Lía Correa Morales estuvo en permanente contacto con la actividad artística. La figura de su madre, quien fue geógrafa, pintora y escritora, indudablemente tuvo un gran impacto en el desarrollo posterior de la carrera de su hija. En efecto, Elina González Acha fue una de las escasas artistas activas a fines del siglo XIX que logró ingresar a espacios legitimantes como el Museo Nacional de Bellas Artes, que adquirió uno de sus retratos^{viii}. Sin embargo, Lía Correa Morales jamás mencionaba el nombre de su madre en los documentos donde hacía constar sus estudios artísticos. La omisión del nombre de Elina González Acha es una constante en casi todos los textos escritos sobre Lía Correa Morales. Por ejemplo, la nota necrológica publicada en **La Nación** la define de este modo: “Hija del escultor

Lucio Correa Morales y esposa de otro celebrado artista, Rogelio Yrurtia^{ix}. Por su parte, Vicente Gesualdo se refiere de este modo a su educación: “Realizó su formación artística bajo la guía de su padre y de su esposo, el escultor Rogelio Yrurtia”^x. Sólo José León Pagano recordó el papel de su madre. Su reseña de la obra de Lía Correa Morales comienza de este modo: “*Honrarás a tu padre y a tu madre*”^{xi}.

Sin embargo, Lía parecía orgullosa de señalar a Lucio como primer maestro. Al listar sus maestros, indicaba también que sus otros profesores habían sido también hombres, muchos de ellos artistas exitosos: Alfredo Torcelli, Pedro Zonza Briano, Pompeyo Boggio y Carlos Ripamonte^{xii}. De este modo, los meses de trabajo con Julia Wernicke eran eliminados, en favor de una genealogía exclusivamente masculina, aquello que Mira Schor ha denominado acertadamente “linaje paterno”^{xiii}.

Elina González Acha, quien se había formado con Ángel Della Valle y José Agujari, cultivó diversos géneros, especializándose en retratos infantiles de su círculo familiar que recuerdan singularmente la producción posterior de su hija en este mismo campo (Figura 1). Sin embargo, Lía Correa Morales nunca buscó asociar su trabajo con el de su madre. Al contrario, advertimos que existió una singular voluntad de distanciarse. En este sentido, debemos señalar que en el Museo Yrurtia, surgido de la reunión de la colección de Lía Correa Morales y la de Rogelio Yrurtia, no hay obras de su madre. En cambio, de Lucio Correa Morales, su maestro y también él de su esposo, figura un nutrido conjunto de esculturas de pequeño formato. De este modo, Lía Correa Morales parece haber adherido tácitamente a la opinión que sostenía que el arte era un asunto preferentemente masculino o que por lo menos lo había sido durante la generación inmediatamente anterior a la suya. Por otro lado, la actividad artística de su madre puede haber sido percibida por Lía como aquella propia de una “aficionada”. Después de todo, la pintura fue sólo uno de sus múltiples intereses, desplazada luego por la geografía.

Como señalamos, fue tras la muerte de su primer esposo que Lía Correa Morales regresó a la práctica artística. Rogelio Yrurtia, quien había sido discípulo de su padre y a quien Lía conocía desde la infancia, reapareció en su vida. Bajo su guía reinició sus estudios de pintura y seguramente aconsejada por él se trasladó a Europa, donde residió hasta 1929 en estrecha cercanía con Yrurtia, quien en aquellos años se encontraba en Francia ejecutando el mausoleo de Rivadavia.

La historiografía tradicional vería en la relación que establecieron un camino de ida, de “influencia” del artista, masculino y genial, sobre su esposa. Los relatos sobre

historia del arte están plagados de biografías de “grandes maestros” cuyas parejas se limitarían a copiar o a dar versiones más íntimas, más pequeñas y, finalmente, menos importantes de las obras de sus esposos o amantes, un topos repetido hasta el cansancio para las parejas de artistas, desde Jackson Pollock y Lee Krasner hasta Camille Claudel y Auguste Rodin, cuya obra fue comparada frecuentemente con la producción artística de Yrurtia^{xiv}. Sin embargo, creemos que la relación romántica entre Rogelio Yrurtia y Lía Correa Morales brinda un interesante ejemplo de colaboración que sirve para desnaturalizar estas extendidas ideas.

No obstante, es indudable que la gravitación de Yrurtia sobre la joven artista fue enorme. El escultor era ya un artista celebrado, autor de importantes monumentos emplazados en Buenos Aires, y Lía Correa Morales no puede haber permanecido indiferente a su renombre. Sabemos, por ejemplo, que la participación de Lía Correa Morales en ámbitos de exposición se hizo permanente a partir de que empezara su colaboración. El Salón Nacional, por ejemplo, la contó como expositora en 1917. Luego, siguió una larga ausencia. Ahora bien, Lía Correa Morales volvió a exponer allí en 1923, 1924, 1925, 1927 y 1928, precisamente los años de formación junto a Rogelio Yrurtia. La pintora también exhibió en el parisino *Salon de la Société Nationale des Beaux Arts* en 1928 y 1929. Allí, en 1903, Yrurtia había presentado su famoso grupo escultórico **Las pecadoras**.

A su lado, la artista emprendió un aprendizaje sistemático del desnudo. Recordemos que uno de los aspectos más celebrados de la obra de Yrurtia fue su cuidado estudio de la anatomía humana, que lo ligaba a los grandes nombres de la historia del arte^{xv}. El estudio del cuerpo humano despojado de vestimentas ocupó un lugar central en la educación artística desde el Renacimiento hasta el siglo XX y Correa Morales buscó poseer las herramientas para dominarlo. Para lograrlo, realizó un sinfín de dibujos y monocopias sobre el tema. Aunque trabajó de manera permanente el desnudo, sus obras más reproducidas y recordadas han sido siempre los retratos de niños, perpetuando arraigadas ideas en torno a la existencia de temas femeninos.

Ahora bien, dentro de su producción ocupa un lugar relevante, por su acabada técnica y gran formato, el óleo **Despertar** (Figura 2), un inequívoco autorretrato idealizado estrechamente relacionado con varios bosquejos de Yrurtia fechados hacia 1935 (Figura 3), posiblemente también retratos de su compañera. Advertimos un diálogo entre ambos artistas, a partir de la elección de un mismo tema. Sin embargo, Correa Morales subvierte el género al colocarse a sí misma en el lugar de la modelo^{xvi}.

La conjunción de los géneros del desnudo y del autorretrato ha asumido en la historia del arte occidental otra forma: el artista y su modelo desnuda, tipo ejemplificado de modo paradigmático en obras como **El artista y su modelo** de Jean-Léon Gérôme^{xvii} o en sus múltiples continuadores durante el siglo XX. Al respecto, Carol Duncan señala que la historia del arte moderno se encuentra plagada de imágenes femeninas: “Muy frecuentemente son simplemente cuerpos femeninos o fragmentos de cuerpos, sin identidad más allá de su anatomía femenina – los siempre presentes ‘Mujeres’, o ‘Mujeres sentadas’ o ‘Desnudo reclinado’. O son fulanas, prostitutas, modelos de los maestros o artistas de mala muerte – muy identificables socialmente pero siempre en la base de la escala social”^{xviii}.

La revisión llevada adelante por Lía Correa Morales puede ser vista como parte de un cuestionamiento al ser femenino, identidad social que limitaba al menos parcialmente sus propios deseos como artista. En otras oportunidades, se alejó aun más de los modelos de desnudos propuestos por Yrurtia. De este modo, dio inicio a una serie de desnudos de factura rápida y características peculiares, que se alejan nítidamente de los estudios de su esposo y que permiten una vez más cuestionar la supuesta influencia unidireccional ejercida por el maestro. Estos desnudos, con figuras de caras borrosas y cuerpos abocetados, transmiten una inusual impresión de intimidad con la modelo (Figura 4).

Asimismo, ambos artistas realizaron estudios de bailarinas. La atención de Lía Correa Morales hacia este tema se desarrolló desde una época temprana, aproximadamente desde 1930, y culminó con la exhibición de estos trabajos en la Dirección Nacional de Bellas Artes en 1934. La artista, a la que siempre se presenta como metódica y delicada, se abocó a la tarea de capturar los movimientos en croquis apresurados o en sintéticas monocopias. El tema de las bailarinas también atrajo el interés de Yrurtia. Su dedicación al tema es, sin embargo, posterior. En este sentido, podemos afirmar que Correa Morales e Yrurtia establecieron un diálogo entre sus obras. No se trató de un genio solitario que estableció directivas generales pacientemente seguidas por una mujer, sino de un proceso de colaboración creativa. En este sentido, el testimonio de Irene Ruiz de Olano, secretaria personal de Yrurtia y modelo de la **Justicia** emplazada en Tribunales, ofrece una pista al respecto. La conversación fluida acerca de sus respectivas obras era uno de los pilares del matrimonio^{xix}.

Hemos tratado de delinear una relación pedagógica que fue a la vez una historia romántica. De este modo, la muerte de Yrurtia significó para la artista una pérdida

doble: esposo y maestro se unían en una misma figura. Con él se iba su compañero y también el impulsor de sus obras. La desesperación de Correa Morales, expresada en un bellissimo diario íntimo de apenas catorce folios, revela hasta qué punto estaba Yrurtia imbricado en la actividad de su esposa:

... Rogelio no está más y yo pintaba, ahora me doy cuenta, para él. Cuánto me enorgullecían sus elogios tan justos, tan elocuentes. Cuánto me animaba siempre a seguir adelante sin desmayos, a perseverar en lo empezado diciéndome muchas veces que yo no era tan constante como él en el trabajo, y tenía razón, aunque de él aprendí a no vacilar en deshacer aquello con que no estaba conforme aunque hubiera trabajado ya mucho en ello^{xx}.

Debemos señalar que Yrurtia había elaborado por medio de su obra una retórica de exaltación de lo femenino que puede haber servido a mujeres como la joven Correa Morales como medio de autoafirmación. Su **Canto al trabajo** (Figura 5), expuesto en 1922, fue descrito por la prensa contemporánea como un homenaje a la capacidad de la mujer para apoyar física y moralmente a los hombres^{xxi}. José León Pagano celebró el desnudo femenino del grupo central: “Es un bello y noble símbolo éste de la mujer que se curva y marcha adelante para infundir bríos”^{xxii}.

Ahora bien, la carrera artística de Lía Correa Morales quedó prácticamente interrumpida tras la muerte de Yrurtia. Esto no significa que la artista no pintara ocasionalmente. Los rostros familiares de sus sobrinos nietos o los niños de su barrio son los que se repiten en estos años. No obstante, su actividad profesional, como jurado de salones y expositora frecuente, se vio indudablemente postergada. En 1951, por ejemplo, cuando fue convocada para el Premio Palanza, rechazó la invitación y afirmó que “la casi totalidad de mi obra pictórica de los últimos diez años, pertenece a la ‘Casa de Yrurtia’ y otros museos del país”^{xxiii}, como si se tratara de un asunto concluido. La época de los grandes óleos y de la sucesión frenética de monocopias había pasado. Ruiz de Olano ha afirmado que: “Se dedicó más bien al museo [después de la muerte de Yrurtia]... bajando la cuesta. No era la brillantez de la primera época. Había algo que no andaba”^{xxiv}.

El Museo Yrurtia, ese proyecto megalómano a través del que Yrurtia se presentaba a sí mismo como “artista genio”, había comenzado a ser el eje a partir del cual se organizaba la vida de Lía Correa Morales, convertida entonces en la viuda del ilustre escultor argentino, un papel que la hizo ocasionalmente merecedora de la atención de la prensa y de los historiadores del arte. La conservación del museo devino

una misión excluyente. Instalada en la casa de O'Higgins 2390, escribía pocos meses después de la muerte de Yrurtia:

Debería trabajar ahora, a Rogelio le hubiera alegrado que lo hiciera. Pero no tengo estudio y con las dificultades que hay en estos momentos para todo, es casi imposible pensar en encontrar un local apropiado. En el Museo ni pensar, no habría dónde. ¿O es que la falta de entusiasmo por hacer las cosas me hace ver sólo dificultades?^{xxv}

La pérdida del “estudio propio”, parafraseando la célebre fórmula de Virginia Woolf que asocia profesionalización en el ámbito de las letras con la posesión de un espacio de trabajo privado, es crucial. La necesidad de “un cuarto con cerradura en la puerta”^{xxvi} aparece en este fragmento con toda claridad. Sin embargo, debemos señalar que esta renuncia de Correa Morales había sido voluntaria. Contra la difundida noción, dentro de la historia feminista del arte, de la “carrera de obstáculos”,^{xxvii} nos interesa poner de relieve la agencia femenina, la capacidad de organización para conseguir un objetivo. Su designación como directora del museo no fue simple trámite y constituía un motivo de orgullo: “Quise dirigir el Museo y se me nombró Directora”^{xxviii}. Frente a la pérdida de su amante y mentor, el entusiasmo de la artista disminuyó, pasando a un primer lugar la administración del museo y la conservación de la memoria del “gran maestro”.

Retrato de Lía como directora

Si bien la ley nacional que sancionó la transferencia de la casa de Yrurtia y Correa Morales al estado nacional data del 9 de septiembre de 1942, la idea de convertir su vivienda en un museo rondaba la cabeza de Yrurtia desde hacía mucho tiempo. Irene Ruiz de Olano afirma que esta idea estaba presente aún antes de la muerte de la primera esposa de Yrurtia, Gerda Radersma, pero se fortaleció a partir de 1935, cuando quedó viudo^{xxix}. En la residencia de Yrurtia se encontraba la mayor parte de su obra. Además, en la casa de la calle O'Higgins funcionaba también el estudio del escultor^{xxx}.

El Museo Casa de Yrurtia, como era conocido en esta primera etapa, albergaba la colección privada del escultor y un número importante de sus trabajos. Lía Correa Morales había colaborado en el aspecto final de la residencia con diversos elementos. Irene Ruiz de Olano ha recordado que “contribuyó con parte de su patrimonio, es decir con muebles, objetos que enriquecieron más la colección y que hoy se exhiben en la

Casa y que ella había traído de Europa, lo que le puso el toque personal y de refinamiento de buen gusto”.^{xxx} Ruiz de Olano agregaba que “No era solamente Yrurtia. Yrurtia respetaba mucho la opinión y el criterio de la señora”.^{xxxii} Si bien sus palabras transmiten las ideas estereotipadas del “gusto femenino”, opuesto al “genio masculino”^{xxxiii}, nos brindan la posibilidad de pensar en la participación activa de Lía Correa Morales a la hora de instalar y de concebir una configuración para el museo que, como veremos, la situaba (de modo perenne) en un segundo lugar con respecto a Yrurtia.

El proyecto del escultor, y desde luego también de Lía Correa Morales, no era únicamente ceder al Estado sus colecciones sino donar un museo completo, con una disposición específica de las piezas y cerrado a ampliaciones del acervo original, aquello que Anne Higonnet ha denominado “collection museums”, es decir, museos que albergan colecciones que deben permanecer exhibidas del modo determinado por el o la coleccionista, convirtiéndose no sólo en una evidencia de sus gustos o riqueza sino fundamentalmente de ellos mismos^{xxxiv}. El edificio, asimismo, fue diseñado por el propio Yrurtia, que de este modo se sumaba a una tendencia contemporánea de rehabilitación del legado cultural español en arquitectura. El museo se presentaba como una suerte de obra de arte total que, con sus múltiples desnudos, adquiría un tono decididamente masculino^{xxxv}. Sin embargo, en palabras de Duncan, el sujeto al que el museo se dirigía era un hombre, mientras que la mayor parte de las visitas reales correspondían (y corresponden) a mujeres^{xxxvi}.

Algunos meses después de la muerte de Yrurtia, Lía Correa Morales fue designada directora. Que una mujer estuviera al frente de un museo de bellas artes, aunque se tratara como en este caso de un espacio no demasiado influyente en el campo artístico local, en la apenas comenzada década de 1950 debe haber sido extraño. Al fin y al cabo, los museos son artefactos culturales destinados a preservar bienes considerados relevantes y la presencia de una mujer en este ámbito era significativa. Además, en el contexto local existía una cierta tradición que asociaba a destacados artistas (varones) con la gestación de museos: la constitución del Museo Nacional de Bellas Artes, el más importante de la Argentina, estaba estrechamente unida a la figura del artista Eduardo Schiaffino, quien logró concretar su fundación en 1895^{xxxvii}.

Sin embargo, era natural que Lía sucediera a Rogelio en el puesto máximo. Después de todo, la casa les pertenecía a los dos y ambos habían trabajado duramente en ella hasta que logró su aspecto final. ¿Podría haber obtenido el cargo otra mujer? El

espacio del museo no fue percibido como un espacio público sino como un territorio doméstico y femenino donde Correa Morales encajaba a la perfección. Aun más, la designación como directora de la artista enfatizaba su rol de viuda, al poner de relieve una “sucesión” natural. Ahora bien, la llegada a este puesto de gran responsabilidad alejaba a Correa Morales del rol que había cumplido hasta entonces, cercano al de las esposas de fundadores de grandes museos que se involucraban en aspectos menores de la gestión^{xxxviii}.

Desde su denominación, el Museo Casa de Yrurtia no dejaba dudas acerca de cuál era la historia que debía ser preservada cuidadosamente: un relato cuyo protagonista era un artista único, un genio incomprendido, que vivía rodeado de fragmentos colosales de sus obras monumentales. Las fotografías publicadas por la prensa ilustrada antes de la inauguración del museo nos permiten ver que las habitaciones de la casa estuvieron siempre repletas de esculturas^{xxxix}. Sin embargo, el panorama parece singularmente despojado si lo comparamos con la apariencia que las habitaciones adquirirían pocos años más tarde. Yrurtia había construido un reducto a su medida, un espacio asfixiante donde los enormes yesos y mármoles actuaban como recordatorio permanente de la grandeza del artista (Figura 6 y 7). La disposición de las piezas parecía destinada a asombrar al espectador frente a la genialidad de la obra del escultor. El montaje, con su atiborramiento general, contribuía a generar la impresión de un hombre apasionado por el arte en todas sus formas, aun las “menores” y las debidas a la mano de su esposa. La sofisticada narrativa preparaba a los visitantes para recordar ideas y objetos, olvidando muchos otros. De este modo, se hace evidente que Yrurtia comprendía la compleja experiencia propuesta por los museos que, de acuerdo a Carol Duncan, involucra la arquitectura, una exhibición programática de obras y prácticas de instalación racionalizadas^{xl}.

Durante su gestión, Correa Morales mantuvo este culto al artista héroe propuesto por su esposo. Las minuciosas investigaciones sobre el archivo fotográfico del museo han dado a conocer el curioso aspecto que presentaba una de las salas adyacentes al patio. Sobre la chimenea, la directora había colocado la máscara mortuoria de Yrurtia y algunas velas, creando un ámbito de adoración a Yrurtia^{xli}.

Sin embargo, la tarea de Correa Morales al frente del museo estuvo lejos de limitarse a este aspecto nostálgico. Durante sus veinticinco años de gestión, el museo realizó, por ejemplo, una importante cantidad de catálogos y tarjetas postales, jamás vueltas a editar. Además, se investigó de manera permanente sobre el patrimonio. De

todos modos, la revalorización de la figura de Yrurtia fue el principal objetivo de todas estas cuidadas publicaciones, profusamente ilustradas. De los cuatro catálogos, tres estuvieron dedicados enteramente a la difusión de la obra del escultor. Sus temas específicos fueron la colección de medallas ejecutadas por Yrurtia, el frustrado proyecto del monumento a la Revolución de Mayo y otra empresa fallida: la **Sinfonía humana**^{xlii}.

El catálogo sobre esta obra constaba de un pequeño cuadernillo con la biografía de Yrurtia, la denominada “iconología” de la obra y los datos de los dibujos (Figura 8). También incluía treinta láminas independientes con reproducciones. La reseña sobre la vida de Yrurtia, escrita seguramente por Lía Correa Morales, está plagada de expresiones evidentes de afecto y admiración. La directora hacía saber, por ejemplo, que:

En el concurso internacional que se llevó a cabo en Buenos Aires en 1909 para la erección del Monumento a la Revolución de Mayo, le fue otorgado el 2° premio, en contra de la opinión más calificada, que lo conceptuaba acreedor al 1°, consistente en la adjudicación de la obra, por su *genial concepción del sujeto*: “EL PUEBLO DE MAYO EN MARCHA”...^{xliii}

Los dibujos del “maestro Yrurtia”, como es llamado en la publicación, pertenecen casi en su totalidad al proyecto **Sinfonía humana**, un improbable conjunto escultórico de más de doscientos desnudos que buscaba representar las diversas facetas de la vida: el amor, el vicio y la sabiduría, entre otras. Las figuras tendrían una altura de tres metros y estarían entrelazadas en torno a un bloque en bruto, de modo similar al imaginado para el monumento conmemorativo a la Revolución de Mayo.

Ambos proyectos inconclusos, uno por una decisión de la comisión encargada de elegir el proyecto ganador y el otro por su carácter excesivamente ambicioso, fueron dados a conocer a un público amplio por medio de las publicaciones del museo, encontrando de este modo un destinatario. Los textos escritos, por su parte, se encargaban de perpetuar la imagen de Yrurtia como artista maldito, carente de reconocimiento, postergado, para retomar las palabras de Eduardo Schiaffino^{xliv}.

Por otro lado, los cuatro cuadernillos con postales y el único catálogo general existente hasta nuestros días cumplieron la función de difundir el patrimonio del museo. Sin embargo, debían también poner en circulación imágenes “oficiales” de la obra de Yrurtia. La única publicación verdaderamente importante dedicada a su obra había sido la de la Academia Nacional de Bellas Artes. Sabemos que no fue apreciada por Yrurtia, quien, al enviarla a Alfredo Palacios, destacó: “Le adjunto el cuaderno publicado por la

Academia Nacional de Bellas Artes, para que tenga Vd. una idea de la obra aunque, desafortunadamente la mayor parte de las reproducciones sean defectuosas”^{xlv}.

En este sentido de difusión de la obra de Yrurtia, otro aspecto relevante de la gestión de Lía Correa Morales fueron las visitas guiadas. Aunque podemos afirmar que tenían lugar todos los domingos y que estaban a cargo de Irene Ruiz de Olano, sabemos poco de sus contenidos. Un documento escrito hacia 1950 brinda algunos detalles interesantes. Allí se afirmaba que lo más relevante del museo era la colección de piezas escultóricas de Yrurtia y, por lo tanto, la visita se enfocaría en este tema, destacando sólo algunas piezas de las otras colecciones^{xlvi}. De este modo, comprendemos que este discurso de exaltación de la figura de Yrurtia se servía de otros métodos, además del montaje.

Por otra parte, Lía Correa Morales mantuvo el orden establecido por su esposo durante los largos años en que dirigió el museo. La disposición de las piezas había sido cuidadosamente estudiada por Yrurtia, que había evaluado el aspecto de las esculturas ubicadas dentro de las habitaciones. Durante la gestión de la artista se aceptaron unas pocas donaciones, se lustraron los bronce, se cuidaron los tapices y se simplificó el diseño de las ligustrinas del jardín^{xlvii}. No obstante, la directora se abocó a la tarea de elaborar fichas adecuadas para las piezas conservadas en el museo. Los escasos documentos que testimonian las investigaciones de Correa Morales en torno a la colección demuestran su interés en obras que podrían ser percibidas como menores. Sus pesquisas en torno a los sarongs javaneses son un testimonio elocuente. Asimismo, la enorme serie de fotografías, conservada en el Archivo General de la Nación da cuenta del cuidadoso registro de las piezas del acervo y del aspecto de las salas.

A pesar del profundo interés demostrado en las “artes menores”, sus inquisiciones sobre el espinoso asunto de la obra de Pablo Picasso existente en la colección del museo ocuparon un lugar destacado. Yrurtia adquirió durante su primera estadía en París, un óleo sobre cartón de Picasso^{xlviii}. En una carta, cuya copia hoy se exhibe junto al cuadro, el artista español le solicitó la cancelación de la deuda. El óleo no está firmado y estuvo siempre rodeado de controversia, ya que Picasso nunca quiso otorgar un certificado de autenticidad pero reconoció la autoría de modo indirecto. Lía Correa Morales trabajó para destrabar esta situación, enviando varias cartas a Picasso, que hasta donde sabemos nunca fueron respondidas^{xlix}. El pequeño óleo tenía una historia impactante: había sido adquirido por Yrurtia, apenas un muchacho, al igualmente joven Picasso. No parece imposible pensar que la investigación de Correa

Morales estuviera dirigida a engrandecer la figura de su esposo al situarla junto al ya celeberrimo Picasso. Adquirida en la juventud de ambos, la compra del óleo de Picasso actuaba como un recordatorio del gusto exquisito de Yrurtia y de su pertenencia a los más selectos círculos artísticos parisinos.

A pesar del aspecto aparentemente conservador de su gestión, la directora tomó una importante decisión, que significaba alterar en gran medida la idea de museo que Yrurtia tenía. En la década de 1970 Correa Morales adquirió una propiedad lindante al museo, ubicada sobre la calle Blanco Encalada, para construir una sala de conferencias y exhibiciones temporales, así como también una biblioteca y una sala de lectura. Este inmueble fue también cedido al estado, pasando a integrar la donación. Yrurtia había pensado en instalar un taller de formación para estudiantes pero alejado de cualquier forma de promoción: para él, el museo debía ser un lugar recoleto y para pocos¹. El proyecto de ampliación del museo no pudo ser concretado por su impulsora. La casa fue ocupada ilegalmente y sólo fue reintegrada al museo tras largos años de litigios.

Aunque en gran medida mantuvo el plan de exaltación personal trazado por Rogelio Yrurtia, Lía Correa Morales tuvo ideas diferentes a las de su esposo en lo referente a la relación entre el museo y el campo artístico contemporáneo, revisando críticamente el modelo de museo dejado por Yrurtia. El escultor había concebido un espacio dedicado puramente a la exaltación de un “gran maestro”, es decir, de él mismo. Más que un refugio para un artista incomprendido y su inmensa obra, para Lía Correa Morales el museo debía aspirar a ser un espacio de diálogo con la notable obra de su esposo.

Lía artista

La trayectoria de Lía Correa Morales aún aguarda un examen minucioso. Cuesta creer que las casi cien obras de su mano conservadas en el Museo Yrurtia, que guarda en su acervo óleos de diversos tamaños, bosquejos, dibujos, grabados y monocopias, apenas hayan sido investigadas. Los lugares más transitados por la crítica contemporánea siguen reapareciendo aun hoy^{li}. La obra de la artista, a la que Pagano denominó “la pintora de la gracia”^{lii}, producía invariablemente este tipo de respuestas: “Es, diríamos, un pincel amable, tibio, sensual... Agréguese a todo esto un aticismo plausible: distinción, gracia, buen gusto, sencillez”^{liii}.

¿Qué lugar le dio Yrurtia a Lía Correa Morales en su museo? ¿Utilizó su esposa alguna estrategia para subvertir este orden de cosas durante su gestión? La presencia de Lía Correa Morales en el museo fue siempre secundaria y, en gran medida, continúa siéndolo. Podríamos afirmar que la obra de la pintora era albergada en el museo sólo como parte de la colección de Yrurtia. Las piezas que debían mostrarse y celebrarse eran las de Yrurtia, no las de la esposa del maestro. Carol Duncan ha señalado que los museos interpelan y hablan sobre la cultura.^{liv} El Museo Yrurtia, con su énfasis en el artista genio, alimentaba un relato histórico-artístico comenzado en Vasari y basado en triunfos individuales y masculinos. Dichos logros establecían una jerarquía rígida, que clasificaba a las obras en mayores y menores, y que relegaba la obra de Lía Correa Morales a los márgenes.

Además, el museo reforzaba ideas en circulación acerca de la compleja relación entre mujer y práctica artística. En rigor, los óleos y monocopias de temas “pequeños” actuaban como contrapunto “femenino” a la obra pretendidamente heroica del escultor. Los géneros “íntimos” abordados por Correa Morales, el retrato y la naturaleza muerta a la cabeza, contrastaban con la intención pública de la obra de Yrurtia, aunque la obras de ambos se encontrara confinada al espacio cerrado del museo.

El mantenimiento de estas diferencias entre arte viril y arte femenino era uno de los principios rectores del museo. Aunque la obra de Correa Morales se encontraba en cada una de las salas, se veía eclipsada por el extraño amontonamiento de objetos, cuidadosamente planeado por Yrurtia. Los espacios recibían, por lo general, el nombre de una escultura de Yrurtia allí exhibida. De este modo, existía una “Sala del Moisés”, una “Sala de Beethoven” y una “Sala de la Victoria”. No existía, en cambio, una “Sala de Despertar” o una “Sala de Yrma”, por nombrar sólo dos de las obras de Correa Morales expuestas en el Museo. La sola idea habría resultado absurda.

A pesar del lugar marginal otorgado a su obra en el museo, Lía Correa Morales fue nombrada una y otra vez en los documentos vinculados a la donación. Yrurtia destacaba de modo permanente la importancia de Correa Morales en el museo, subrayando que también cedería al estado “la obra pictórica de mi esposa, Lía Correa Morales, conocida artista argentina, representada en todos los Museos del país”^{lv}. Ahora bien, sorprende la baja valuación de las obras de Lía Correa Morales en el informe presentado por Yrurtia: de \$1.020.083, sólo \$125.000 corresponden al conjunto de obras de su esposa y de los otros artistas, argentinos y extranjeros, representados en el museo^{lvi}. Si bien todos los bienes donados adquirirían un estatuto de legado, de material

que merece ser conservado, la valuación de Yrurtia asignaba jerarquías y promovía valoraciones.

Ahora bien, Lía Correa Morales, sin abandonar jamás este lugar secundario, utilizó las publicaciones institucionales para difundir también su propia obra pictórica. En este sentido, podemos afirmar que la dirección del museo le permitió ensayar algunas estrategias de reinserción de su obra dentro del campo artístico. Las series de postales son especialmente interesantes en este sentido. Se imprimieron cuatro cuadernillos con fotografías de pinturas, muebles y objetos, esculturas y vistas del edificio. El conjunto de dieciséis reproducciones pictóricas incluía dos obras de Lía Correa Morales, un óleo y una monocopia, junto a trabajos de Yrurtia, Julia Wernicke, Ítalo Botti, Luis Cordiviola, Eduardo Sívori, Ángel Della Valle y Martín Malharro. A pesar de que la inclusión de la primera postal podría corresponder a la intención de mostrar al hombre responsable de la colección artística (Figuras 9 y 10), y en el catálogo general cumple indudablemente esta función, es evidente también que la artista se estaba situando a sí misma entre grandes nombres de la historia del arte argentino. La presencia de Julia Wernicke, luego desplazada del relato historiográfico, no es casual. Había sido brevemente su maestra en Europa y era una de las pocas artistas de la generación previa que había hecho de la práctica artística su medio de vida. Correa Morales también introdujo una gran cantidad de reproducciones de su obra en el catálogo publicado en 1957. Allí se publicaron seis imágenes de óleos de su autoría junto a otras de artistas como Rodin, Picasso, Sívori y Della Valle. Ahora bien, estas sutiles audacias no alteraban su ubicación marginal dentro del Museo.

La ausencia de papeles personales de Lía Correa Morales en los archivos del Museo Yrurtia es otro tema que debemos explorar. Cualquiera que haya tenido la oportunidad de ver el fondo de documentos de Yrurtia se habrá sorprendido al ver las dos pequeñas carpetas que recuerdan el largo recorrido de Lía Correa Morales en la institución: como donante, como artista y, finalmente, como directora. Hay sólo unos pocos catálogos y algunas cartas. Sabemos que parte de su correspondencia fue destruida por su hermana y que otra parte fue entregada a Irene Ruiz de Olano cuando la artista falleció. Sin embargo, no podemos evitar preguntarnos por qué Correa Morales borró sus propios rastros, dejando una ausencia documental que sigue dificultando el establecimiento de una cronología de sus trabajos y la elaboración de una biografía completa. Irene Ruiz de Olano ha afirmado: “Ella [Lía Correa Morales de Yrurtia] no quería que se expusiera mucho su obra. Que se transmitiera su espíritu pero a

escondidas, no abruptamente, como era la figura de Yrurtia. Ella siempre mantuvo el segundo plano, siempre respetando la figura de Yrurtia”^{lvii}.

Coda

En 1953 se publicó en la revista **Lyra** un extenso artículo sobre el Museo Yrurtia^{lviii}. Allí Eduardo Eiriz Maglione describía con detalle diversas obras del escultor y lo situaba en una genealogía artística que comenzaba en la antigua Grecia, seguía en el Renacimiento y terminaba en Rodin. Yrurtia era comparado con el artista genio arquetípico, Miguel Ángel: “Yrurtia –como Miguel Ángel– fué un gran trabajador insatisfecho. Destruía y rehacía sus obras hasta el cansancio, en busca de la perfección”. Agregaba que en el Renacimiento se lo habría llamado “el magnífico Yrurtia”. El artículo, profusamente ilustrado, sólo incluía una reproducción de una obra que no fuera de Yrurtia: se trataba, por supuesto, del ya mencionado óleo de Picasso. El espacio dedicado a la obra de Lía Correa Morales era muy escaso. Previsiblemente no se incluyeron imágenes de ninguna de sus obras. Sin embargo, Eiriz Maglione mencionaba algunos óleos conservados en el Museo. También se detuvo brevemente en sus trabajos dibujos. Entre ellos, destacó un estudio con tema religioso: “digno de un maestro” (Figura 11). El ámbito del museo era percibido como un espacio para la genialidad masculina, dentro del cual una obra como la de Correa Morales no encajaba. Sin embargo, a veces los críticos afirmaban con condescendencia, como en este caso, que alguna de sus producciones “parecía” la de un maestro, ignorando las diferencias de intención existentes entre Yrurtia y Correa Morales.

En 1979 Cristina Correa Morales, hermana de Lía, se lamentaba acerca del destino del museo: “Ella [Lía Correa Morales] mantuvo el espíritu del museo durante veinticinco años. Ese es el espíritu que se ha perdido”^{lix}. En rigor, nadie podía dar al museo lo que Lía Correa Morales ofrecía: una entrega sin reservas y un conocimiento íntimo del mismo. Después de todo, era “su” museo tanto como había sido de Yrurtia: ambos lo habían concebido y habitado. Los “museos de colección” eran modos de preservar no sólo objetos sino también visiones particulares acerca de cómo debería experimentarse el arte^{lx}. Yrurtia había concebido su museo propio, con una específica distribución de los objetos, y la designación de su esposa como directora era, al menos en el pensamiento de quienes tomaron esta decisión, un modo de preservar ese estado de cosas. Ahora bien, el trabajo de Correa Morales en la institución, dedicado en gran

medida a conservar y engrandecer el recuerdo de su marido, implicó también el de destruir algunas de las características que Yrurtia había imaginado. La deseada incorporación de una sala para la exhibición de arte contemporáneo, por ejemplo, significaba una alteración radical de los objetivos iniciales.

La figura de Lía Correa Morales, marginada por sucesivas direcciones poco interesadas en la obra de “la esposa de Yrurtia”, aguarda una merecida revalorización por parte de los historiadores del arte, de la que este texto es sólo el comienzo. Por otro lado, su intensa labor al frente del museo, fervorosamente deseada por ella misma y reconocida por sus contemporáneos^{lxi}, ha terminado por oscurecer su vasta e interesante trayectoria artística. La conservación de la memoria de Rogelio Yrurtia fue una labor excluyente, que tuvo un elevado costo: el olvido de su propia obra, la pérdida del taller propio. La visibilidad tan deseada y adquirida en este espacio no le alcanzó para obtener un reconocimiento como artista sino que coadyuvó a fijarla en su rol de esposa y guardiana de la memoria de Yrurtia. La invisibilización de las obras pertenecientes al acervo del museo, paralela al proceso de ocultamiento de los óleos conservados en instituciones como el Museo Juan B. Castagnino de Rosario o el Museo Nacional de Bellas Artes, donde no son exhibidos, es el corolario de un proceso iniciado por la propia artista^{lxii}.

Sólo podemos conjeturar qué razones la llevaron a tomar la decisión de relegar su práctica artística a un lugar secundario. Sería desacertado, a nuestro entender, vincular este hecho con supuestas restricciones a las que las mujeres artistas se habrían visto sometidas. Hasta entonces, Lía Correa Morales había sido una pintora afamada, como lo prueba su vasta participación en salones nacionales y sus exposiciones individuales en influyentes galerías como Witcomb.

En la actualidad el Museo Yrurtia continúa funcionando en la casa de Belgrano. ¿Qué ha cambiado con el paso del tiempo? ¿Qué lugar ocupa Lía Correa Morales en la disposición de las salas, en el relato que todo museo postula como recorrido posible y a menudo excluyente? A uno de los lados del hall del museo, se encuentra en la actualidad **Amalia**, una de las grandes pinturas de historia ejecutadas por Lía Correa Morales. El montaje actual ha recuperado cuidadosamente los objetos pertenecientes al museo que aparecen representados en la obra: el bello espejo, la jarra de porcelana y el delicado mueble que acompañan a la figura de la heroína trágica de José Mármol. Realidad y representación se reúnen en este rincón dedicado exclusivamente a Lía Correa Morales. La intención es rescatar su trayectoria y poner de relieve la importancia

de su obra, significativamente representada a través de un enorme óleo de tema histórico. Sin embargo, podemos preguntarnos si esta disposición no favorece lecturas tradicionales sobre la carrera artística de la pintora, asociándola preferentemente a la esfera doméstica y en particular destacando su apego a esta residencia, impregnada del recuerdo del maestro-amante.

Fuentes escritas

CORREA MORALES, L. Documento dactilografiado inédito sin título, circa 1940, sin paginar. Archivo Irene Ruiz de Olano, Universidad Nacional de San Martín.

CORREA MORALES, L. “Canévas pour la vie de R. Y.”. Documento dactilografiado inédito, posterior a 1950, sin paginar. Archivo Irene Ruiz de Olano, Universidad Nacional de San Martín.

CORREA MORALES, L. Documento dactilografiado inédito sin título, sin paginar, 1951. Archivo Irene Ruiz de Olano, Universidad Nacional de San Martín.

CORREA MORALES, L. [Carta] 28 may. 1951, Buenos Aires [para] GUTIÉRREZ, Buenos Aires. Archivo Irene Ruiz de Olano, Universidad Nacional de San Martín.

CORREA MORALES, L. [Carta] 22 set. 1952, Buenos Aires [para] PICASSO, París. Borrador. Archivo Museo Yrurtia.

CORREA MORALES, L. [Carta] 15 ene. 1953, Buenos Aires [para] PICASSO, París. Borrador. Archivo Museo Yrurtia.

EIRIZ MAGLIONE, E. El museo ‘Casa de Yrurtia’. *Lyra*, a. 10, n. 119 - 121, octubre de 1953.

GESUALDO, V. **Enciclopedia del arte en América**. Buenos Aires: Omeba, 1969.

GUTIÉRREZ ZALDÍVAR, I. Lía Correa Morales. Pureza de mujer. **Magazine**. Sin fecha. Disponible en: <<http://www.maraustralis.com/mag080316hisar.html>>. Acceso en: 15 dic. 1998.

JOB-ISTUETA, A. El desnudo. **Ver y Estimar**, v. 6, n. 23, mayo de 1951. p. 9 - 15.

LASCANO TEGUI. La casa española de Rogelio Yrurtia. **Plus Ultra**, a. 8, n. 83, marzo de 1918.

LÍA Correa Morales. Pintora. **Athéna**, a. 2, julio de 1929. p. 16 - 19.

LÍA Correa Morales de Yrurtia. Su sepelio. **La Nación**. Recorte sin fecha [1975]. Archivo Lily Sosa de Newton.

MORICE, C. **Las pecadoras** en el Salón de París. En MALOSETTI COSTA, L. **Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880 - 1910)**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009. p. 333-334.

MUSEO CASA DE YRURTIA. **Catálogo**. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, 1957.

MUSEO CASA DE YRURTIA. **Dibujos de Rogelio Yrurtia**. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, 1962.

MUZZIO SÁENZ PEÑA, C. Irurtia. **Plus Ultra**, a. 5, n. 45, enero de 1920.

PAGANO, J. Rogelio Irurtia, algunas reflexiones de José León Pagano. **La Nación**, 19 de noviembre de 1922. p. 3.

PAGANO, J. **El arte de los argentinos**. Buenos Aires: Edición del autor, 1940.

“TRANSCRIPCIÓN de lo tratado en la entrevista entre la Presidenta de la Sociedad de Amigos del Museo ‘Casa de Yrurtia’, Sra. Cristina Correa Morales de Aparicio, y la Sra. Irene Ruiz de Olano de Braslasky sobre el origen del Museo ‘Casa de Yrurtia’”.

Documento dactilografiado inédito, posterior a 1980, sin paginar. Archivo Irene Ruiz de Olano, Universidad Nacional de San Martín.

“VISITAS explicadas”. Documento dactilografiado inédito, posterior a 1950. Archivo Irene Ruiz de Olano, Universidad Nacional de San Martín.

YRURTIA, R. [Carta] 23 jul. 1942, Buenos Aires [para] PALACIOS, Buenos Aires. Borrador. Archivo Irene Ruiz de Olano, Universidad Nacional de San Martín.

YRURTIA, R. [Carta] 16 ago. 1942, Buenos Aires [para] PALACIOS, Buenos Aires. Borrador. Archivo Irene Ruiz de Olano, Universidad Nacional de San Martín.

Fuentes visuales

CORREA MORALES, Lía. **Estudio**. Ca. 1930. 1 original de arte, lápiz sobre cartón, 86,5 cm x 61,3 cm. Museo Yrurtia, Buenos Aires, Argentina.

CORREA MORALES, Lía. **Despertar**. Circa 1935. 1 original de arte, óleo sobre tela, 43 cm x 99 cm. Museo Yrurtia, Buenos Aires, Argentina.

CORREA MORALES, Lía. **Suzanne chez elle**. 1942. 1 original de arte, óleo sobre tela, 44 cm x 31 cm. Museo Yrurtia, Buenos Aires, Argentina.

GÉRÔME, Jean-Léon. **El artista y su modelo**. Circa 1890-1893. 1 original de arte, óleo sobre tela, 51,4 x 38,7 cm, Haggin Museum, Stockton, Estados Unidos.

GÓNZALEZ ACHA, Elina. **Cabeza**. Circa 1900. 1 original de arte, óleo sobre tela, 42 cm x 36 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

GÓNZALEZ ACHA, Elina. **Retrato de Lucía**. Circa 1900. 1 original de arte, óleo sobre tela, 42 cm x 35,5 cm. Colección particular.

MUSEO YRURTIA. **Vista del hall**. Sin datación, posterior a 1950. 1 fotografía, blanco y negro, 12 cm x 16 cm.

PICASSO, Pablo. **Rue Cortot**. Circa 1904. 1 original de arte, óleo sobre cartón, 56 cm x 46 cm. Museo Yrurtia, Buenos Aires, Argentina.

YRURTIA, Rogelio. **Canto al trabajo**. 1922. 1 original de arte, grupo escultórico en bronce. Plazoleta Coronel Manuel de Olazábal, Buenos Aires.

YRURTIA, Rogelio. **Estudio**. Circa 1935. 1 original de arte, lápiz sobre papel montado en cartón. Museo Yrurtia, Buenos Aires.

Referencias

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES. **Yrurtia**. Buenos Aires: Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, 1941.

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES. **Correa Morales**. Buenos Aires: Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, 1949.

CHADWICK, W.; COURTIVRON, I. de (Ed). **Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas**. Madrid: Cátedra, 1994.

BALDASARRE, M. **Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires**. Buenos Aires, Edhasa: 2006.

_____. Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzo del siglo XX. **Separata**, a. 9, n. 16, octubre de 2011. pp. 21 - 32.

DUNCAN, C. The MoMA's Hot Mamas. En: BROUDE, N.; GARRARD, M. (Ed.). **The Expanding Discourse. Feminist and Art History**. New York: HarperCollins, 1992. p. 347 - 357.

DUNCAN, C. Art museums and the ritual of citizenship. En PEARCE, S. (Ed.). **Interpreting Objects and Collections**. London: Routledge, 1994. p. 88 - 103.

DUNCAN, C. Art Institutions. Maybe Feminism Has Just Begun. **n.paradoxa**, n. 19, mayo de 2006, p. 123 - 135.

FUNDACIÓN FRANCISCO DE APARICIO. **Dos semblanzas, dos biografías**. Buenos Aires: Imprenta J. Fontana, 1977.

GREER, G. **The Obstacle Race: Fortunes of Women Painters and Their Work**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979.

HIGONNET, A. **A Museum of One's Own. Private Collection, Public Gift**. Pittsburgh: Periscope Publishing, 2010.

LEVIN, A. Introduction. En: _____ (Ed.). **Gender, Sexuality, and Museums. A Routledge Reader**. New York: Routledge, 2010, p. 1-11.

POLLOCK, G. Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo. En: CORDERO REIMAN, K.; SÁENZ, I. (Comp.). **Crítica feminista en la teoría e historia del arte**. México: Universidad Iberoamericana - Conaculta, 2007. p. 45-79.

RINALDINI, J. **Rogelio Yrurtia**. Buenos Aires: Losada, 1942.

SCHOR, M. Linaje paterno. En: CORDERO REIMAN, K.; SÁENZ, I. (Comp.). **Crítica feminista en la teoría e historia del arte**. México: Universidad Iberoamericana - Conaculta, 2007. p. 111-129.

SCHWARZER, M. Women in the temple: gender and leadership in museums. En: LEVIN, A. (Ed.). **Gender, Sexuality, and Museums. A Routledge Reader**. New York: Routledge, 2010, p. 16-27.

URGELL, G. de. **Yrurtia**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.

WOOLF, V. Un cuarto propio. En: _____. **Un cuarto propio y otros ensayos**. Buenos Aires: A-Z, 1993. p. 13-146.

ⁱ Cf. POLLOCK, 2007, p. 49.

ⁱⁱ Cf. RINALDINI, 1942, p. 25. Rogelio Yrurtia (Buenos Aires, 1879 - 1950) comenzó su formación artística con Lucio Correa Morales en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. En 1899 obtuvo una beca de perfeccionamiento y se instaló en París, ciudad donde residió durante largos años. Expuso de modo estable en los salones franceses y cosechó elogios de críticos destacados. Su obra **Las Pecadoras** tuvo reconocimiento internacional, siendo expuesta en París y Saint Louis, Estados Unidos. En Argentina se consagró vencedor en diversos concursos y obtuvo destacados encargos. Realizó importantes obras públicas, emplazadas en la ciudad de Buenos Aires, como el **Canto al trabajo** y el **Mausoleo de Rivadavia**. Fue asimismo profesor en la Academia Nacional de Bellas Artes. En 1942 concretó la donación de su casa y su colección artística al Estado. Su figura ocupó un lugar central en las polémicas en torno a la existencia de un arte nacional. La bibliografía sobre Yrurtia es amplia. Véase especialmente ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES, 1941 y URGELL, 1981.

ⁱⁱⁱ Es interesante señalar que el panorama argentino difiere poco del caso estadounidense, analizado detalladamente por Marjorie Schwarzer. Si bien los museos han brindado a las mujeres mayores oportunidades de progreso que otras profesiones aun en fechas tempranas, los puestos jerárquicos han estado generalmente reservados a los hombres. Sin embargo, existen trayectorias profesionales que no tienen correlatos argentinos, por ejemplo, Cornelia Sage Quinton accedió a la dirección del Albright-Knox Museum de Buffalo en 1910, convirtiéndose en la primera directora de un museo de bellas artes en los Estados Unidos. Cf. SCHWARZER, 2010, p. 16-27. Las barreras no han sido explícitas, ya que la carrera en la administración pública se hallaba abierta a las mujeres en ambos países desde el siglo XIX, y son descritas acertadamente por la expresión “glass ceiling”, referida a los límites tácitos impuestos a la presencia de mujeres en puestos jerárquicos.

^{iv} Cf. CORREA MORALES. “Canévas pour la vie de R. Y.”. Documento dactilografiado inédito, posterior a 1950, sin paginar. Archivo Irene Ruiz de Olano, Universidad Nacional de San Martín.

^v Lucio Correa Morales (Navarro, 1852 - Buenos Aires, 1923) recibió una subvención para realizar estudios de escultura en Europa en 1874. Tras residir en Florencia, regresó a Buenos Aires en 1882. Realizó viajes por la Argentina junto a los naturalistas Eduardo Holmberg y Florentino Ameghino. Ejecutó importantes monumentos, entre los que se destaca el **Falucho**. Participó activamente en el Ateneo, ámbito de discusión de ideas en torno a las ciencias y las artes, y fue profesor en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Entre sus discípulos se hallan Rogelio Yrurtia, Pedro Zonza Briano y Pablo Curatella Manes. La bibliografía sobre Lucio Correa Morales es limitada. Véase ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES, 1949. Su esposa, Elina González Acha (Chivilcoy, 1861 - Buenos Aires, 1942), fue una de las primeras egresadas de la Escuela Normal de Profesoras. Fue una destacada docente, autora de varios libros de lectura para niños y geógrafa. Estudió pintura con Giuseppe Agujari y con Ángel Della Valle. Expuso en varias oportunidades y fue premiada en la Exposición Internacional de San Francisco, Estados Unidos, en 1915. Cf. FUNDACIÓN FRANCISCO DE APARICIO, 1977, p. 13-17.

^{vi} Cf. SEBASTIÁN ROSSI. Conversación con la autora, inédita. 17 de noviembre de 2010. Berta Wernicke, hermana de Julia, Elina González Acha y Cecilia Grierson fueron tres de las primeras egresadas de la Escuela Normal de Profesoras. Todas tuvieron una importante actuación dentro del temprano feminismo porteño.

^{vii} Irene Ruiz de Olano fue secretaria, modelo y estrecha colaboradora de Rogelio Yrurtia desde su adolescencia. Ocupó diversos cargos en el Museo, llegando a ser nombrada directora interina tras la muerte de Lía Correa Morales. Hacia 1982 recibió de manos de Cristina, hermana de Lía, un importante conjunto de documentos que incluye correspondencia, catálogos, así como también escritos privados de Rogelio Yrurtia y Lía Correa Morales.

^{viii} GÓNZALEZ ACHA, Elina. **Cabeza**. Circa 1900. 1 original de arte, óleo sobre tela, 42 cm x 36 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

^{ix} Cf. LÍA Correa Morales de Yrurtia. Su sepelio. **La Nación**. Recorte sin fecha [1975]. Archivo Lily Sosa de Newton.

^x Cf. GESUALDO, 1969, sin paginar.

^{xi} Cf. PAGANO, 1940, p. 353. La cursiva pertenece al original.

^{xii} Cf. CORREA MORALES. Documento dactilografiado inédito sin título, circa 1940, sin paginar. Archivo Irene Ruiz de Olano, Universidad Nacional de San Martín.

^{xiii} Cf. SCHOR, 2007, p. 111.

^{xiv} CHADWICK; COURTIVRON, 1994, p. 14. En el contexto argentino del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX, las artistas no profesionales acostumbraban copiar obras de “grandes maestros”, asegurando así su inserción en sociedades benéficas que rifaban o vendían estos cuadros y, a la vez, perpetuando de este modo el estereotipo de las mujeres como imitadoras.

^{xv} Véase, por ejemplo, MORICE, 2009 y JOB-ISTUETA, 1951.

^{xvi} Sobre autorretratos de mujeres en las primeras décadas del siglo XX véase BALDASARRE, 2011.

^{xvii} GÉRÔME, Jean-Léon. **El artista y su modelo**. Circa 1890-1893. 1 original de arte, óleo sobre tela, 51,4 x 38,7 cm, Haggin Museum, Stockton, Estados Unidos.

^{xviii} Cf. DUNCAN, 1992, p. 348.

^{xix} Cf. IRENE RUIZ DE OLANO. Conversación con la autora, inédita. 8 de diciembre de 2010.

^{xx} Cf. CORREA MORALES. Documento dactilografiado inédito sin título, sin paginar, 31 de enero de 1951. Archivo Irene Ruiz de Olano, Universidad Nacional de San Martín.

^{xxi} Cf. MUZZIO SÁENZ PEÑA, 1920, sin paginar.

^{xxii} Cf. PAGANO, 1922, p. 3.

- ^{xxiii} Cf. CORREA MORALES. [Carta] 28 may. 1951, Buenos Aires [para] GUTIÉRREZ, Buenos Aires. Archivo Irene Ruiz de Olano, Universidad Nacional de San Martín.
- ^{xxiv} Cf. IRENE RUIZ DE OLANO. Conversación con la autora, inédita. 8 de diciembre de 2010.
- ^{xxv} Cf. CORREA MORALES. Documento dactilografiado inédito sin título, sin paginar, 31 de enero de 1951. Archivo Irene Ruiz de Olano, Universidad Nacional de San Martín.
- ^{xxvi} Cf. WOOLF, 1993, p. 34.
- ^{xxvii} Véase GREER, 1979.
- ^{xxviii} Cf. CORREA MORALES. Documento dactilografiado inédito sin título, sin paginar, 31 de enero de 1951. Archivo Irene Ruiz de Olano, Universidad Nacional de San Martín.
- ^{xxix} Cf. “TRANSCRIPCIÓN de lo tratado en la entrevista entre la Presidenta de la Sociedad de Amigos del Museo ‘Casa de Yrurtia’, Sra. Cristina Correa Morales de Aparicio, y la Sra. Irene Ruiz de Olano de Braslasky sobre el origen del Museo ‘Casa de Yrurtia’”. Documento dactilografiado inédito, posterior a 1980, sin paginar. Archivo Irene Ruiz de Olano, Universidad Nacional de San Martín. Esta desgrabación presenta recortes con respecto a la conversación original, que escuchamos en la casa de Sebastián Rossi.
- ^{xxx} Rogelio Yrurtia alquilaba un depósito en Avenida del Tejar, donde guardaba moldes y materiales de trabajo, luego trasladados al museo.
- ^{xxxi} Cf. “TRANSCRIPCIÓN de lo tratado en la entrevista entre la Presidenta de la Sociedad de Amigos del Museo ‘Casa de Yrurtia’, Sra. Cristina Correa Morales de Aparicio, y la Sra. Irene Ruiz de Olano de Braslasky sobre el origen del Museo ‘Casa de Yrurtia’”. Documento dactilografiado inédito, posterior a 1980, sin paginar. Archivo Irene Ruiz de Olano, Universidad Nacional de San Martín.
- ^{xxxii} Cf. IRENE RUIZ DE OLANO. Conversación con Cristina Correa Morales. Documento sonoro en cassette, inédito. 2 de junio de 1979. Archivo Sebastián Rossi.
- ^{xxxiii} Al igual que las argentinas del siglo XIX como María Güiraldes, esposa de un importante coleccionista, Lía Correa Morales se habría contentado con un coleccionismo de “carácter menor” (abanicos, objetos japoneses, platería, entre otras piezas pequeñas). Cf. BALDASARRE, 2006, p. 152. Sin embargo, el panorama del coleccionismo femenino incluyó figuras de la importancia de la artista y benefactora Victoria Aguirre (1858 - 1927), quien reunió una enorme cantidad de importantes piezas pictóricas, escultóricas y “decorativas”.
- ^{xxxiv} Cf. HIGONNET, 2010.
- ^{xxxv} Cf. DUNCAN, 1992, p. 348.
- ^{xxxvi} Cf. DUNCAN, 2006, p. 132.
- ^{xxxvii} Eduardo Schiaffino (Buenos Aires, 1858 - 1935) realizó sus estudios artísticos en esa ciudad, trasladándose a Europa en 1884 con una beca del gobierno. Residió en Venecia y París, exponiendo en salones con frecuencia. A su regreso, impulsó la creación del Museo Nacional de Bellas Artes, que dirigió desde 1895 hasta 1910. Se desempeñó en la función diplomática durante las dos décadas siguientes. Asimismo, escribió un relevante corpus de artículos y libros, convirtiéndose en una figura clave en los debates en torno al arte nacional. En 1933 publicó **La pintura y la escultura en la Argentina**, primera historia del arte argentino. Sobre su actuación en el Museo Nacional de Bellas Artes, véase BALDASARRE, 2006, pp. 257-263.
- ^{xxxviii} LEVIN, 2010, p. 1.
- ^{xxxix} Cf. LASCANO TEGUI, 1918, sin paginar.
- ^{xl} Cf. DUNCAN, 1994, p. 280.
- ^{xli} Agradecemos a Constanza Varela y a Cecilia Oviedo esta observación.
- ^{xlii} Por otro lado, sabemos que hacia 1974 Lía Correa Morales estaba preparando el **Catálogo General de Esculturas de Rogelio Yrurtia**, que contendría unas ciento cincuenta fotografías de su obra. Cf. CORREA MORALES. [Carta] 17 may. [circa 1974], Buenos Aires [para] ROSSI, Mar del Plata. Archivo Sebastián Rossi.
- ^{xliiii} Cf. MUSEO CASA DE YRURTIA, 1962, p. 4. La cursiva es nuestra. Sobre este notable proyecto véase MALOSETTI COSTA, 2010, pp. 439-471.
- ^{xliv} “Ya es tarde para hacer reproches; la mayoría del jurado eligió uno de tantos signos conmemorativos de la Independencia... pero en realidad de verdad, la Independencia moral, se ha quedado postergada para mejor ocasión...”. Cit. en MUSEO CASA DE YRURTIA, 1957, p. 36.
- ^{xlv} Cf. YRURTIA. [Carta] 23 jul. 1942, Buenos Aires [para] PALACIOS, Buenos Aires. Borrador. Archivo Irene Ruiz de Olano, Universidad Nacional de San Martín.
- ^{xlvi} Cf. “VISITAS explicadas”. Documento dactilografiado inédito, posterior a 1950. Archivo Irene Ruiz de Olano, Universidad Nacional de San Martín.
- ^{xlvii} Cf. IRENE RUIZ DE OLANO. Conversación con Cristina Correa Morales. Documento sonoro en cassette, inédito. 23 de agosto de 1980. Archivo Sebastián Rossi.
- ^{xlviii} PICASSO, Pablo. **Rue Cortot**. Circa 1904. 1 original de arte, óleo sobre cartón, 56 cm x 46 cm. Museo Yrurtia, Buenos Aires, Argentina.
- ^{xlix} Cf. CORREA MORALES. [Carta] 22 set. 1952, Buenos Aires [para] PICASSO, París; CORREA MORALES. [Carta] 15 ene. 1953, Buenos Aires [para] PICASSO, París. Borradores. Archivo Museo Yrurtia.
- ^l Cf. “TRANSCRIPCIÓN de lo tratado en la entrevista entre la Presidenta de la Sociedad de Amigos del Museo ‘Casa de Yrurtia’, Sra. Cristina Correa Morales de Aparicio, y la Sra. Irene Ruiz de Olano de Braslasky sobre el origen del Museo ‘Casa de Yrurtia’”. Documento dactilografiado inédito, posterior a 1980, sin paginar. Archivo Irene Ruiz de

Olano, Universidad Nacional de San Martín.

^{li} El trabajo de Ignacio Gutiérrez Zaldívar es un claro ejemplo en este sentido. Los desnudos y obras históricas de Lía Correa Morales son dejados de lado. Véase por ejemplo GUTIÉRREZ ZALDÍVAR, 1998.

^{lii} Cf. PAGANO, 1940, p. 353.

^{liii} Cf. LÍA Correa Morales. Pintora. *Athéna*, a. 2, julio de 1929, p. 16.

^{liv} Cf. DUNCAN, 1994, p. 280.

^{lv} Cf. YRURTIA. [Carta] 23 jul. 1942, Buenos Aires [para] PALACIOS, Buenos Aires. Borrador. Archivo Irene Ruiz de Olano, Universidad Nacional de San Martín.

^{lvi} Cf. YRURTIA. [Carta] 16 ago. 1942, Buenos Aires [para] PALACIOS, Buenos Aires. Borrador. Archivo Irene Ruiz de Olano, Universidad Nacional de San Martín. Debemos destacar que una sola escultura de Yrurtia, **Combate de box**, era valuada en \$100.000.

^{lvii} Cf. IRENE RUIZ DE OLANO. Conversación con la autora, inédita. 8 de diciembre de 2010.

^{lviii} Cf. EIRIZ MAGLIONE, 1953, sin paginar.

^{lix} Cf. IRENE RUIZ DE OLANO. Conversación con Cristina Correa Morales. Documento sonoro en cassette, inédito. 23 de agosto de 1980. Archivo Sebastián Rossi.

^{lx} HIGONNET, 2010, p. xii.

^{lxi} Lía Correa Morales fue nombrada miembro titular del Colegio de Museólogos en 1968. Agradecemos a Cecilia Oviedo este dato.

^{lxii} Sin embargo, debemos cuestionar la empobrecedora versión de la historia del arte transmitida a través de los museos argentinos. El caso del Museo Nacional de Bellas Artes, que posee obras de las tres artistas mencionadas en este trabajo, es paradigmático, ya que en la actualidad no se halla exhibido ninguno de sus trabajos.