

Adornar la nación. Artes femeninas en la Argentina entre la Revolución de Mayo y el rosismo (1810-1852)*

To embellish the nation.

Female arts in Argentina between May Revolution and Rosism (1810-1852)

Georgina G. Gluzman

Universidad de San Andrés, Victoria (Argentina)
georginagluz@gmail.com

Recibido el 5 de mayo de 2015.

Aceptado el 21 de junio de 2016.

BIBLID [1134-6396(2017)24:1; 135-167]

RESUMEN

El fragmentario registro tanto material como escrito de la presencia femenina en el panorama artístico argentino anterior a 1890 convierte la investigación de este período en un auténtico desafío. Desde la Revolución de Mayo (1810) en adelante se produjo un estímulo fuerte a nuevas actividades creativas que han sido soslayadas por la historia del arte. Este artículo propone un acercamiento a un conjunto de objetos y prácticas, situado en los márgenes del discurso de la historia del arte. Este grupo, que transitó un área entre lo público y lo privado, tuvo un alto valor tanto estético como político, entrando en conflicto con la representación tradicional de las mujeres que lo llevaron a cabo como simples “damas del hogar”.

Palabras clave: Mujeres. Argentina. Siglo XIX. Bordados. Artes femeninas.

ABSTRACT

The highly fragmentary record of the female presence in the arts in Argentina before 1890 turns research of this period into a true challenge. From the Revolución de Mayo (1810) on there was a strong encouragement to develop new creative activities, which have been neglected by art history. In this article I propose an approach to a set of objects and practices, located in the margins of the discourse of art history. This group, which existed in an area between public and private spheres, had

* El presente artículo retoma algunas ideas presentadas en el capítulo 2 de la tesis doctoral *Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX: prácticas y discursos*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en marzo de 2015.

a high aesthetic and politic value, coming into conflict with the traditional representation of women who carried it out as simple “ladies of the house”.

Keywords: Women. Argentina. 19th century. Embroidery. Feminine Arts.

SUMARIO

1.—Introducción. 2.—Saberes y espacios de lo femenino. 3.—Artes femeninas: entre lo público y lo privado. 4.—Objetos en los márgenes: de dibujos y álbumes. 5.—Bordar la Patria. 6.—A modo de conclusión. 7.—Referencias bibliográficas.

1.—Introducción

El fragmentario registro tanto material como escrito de la presencia femenina en el panorama artístico argentino anterior a 1890 convierte la investigación de este período en un auténtico desafío. Se conservan apenas unos pocos nombres y un grupo reducidísimo de obras que tornan imposible la consolidación de una cronología, siquiera preliminar. Sin embargo, es posible definir un grupo de objetos y prácticas capaces de generar preguntas en torno a las relaciones entre mujeres de clases acomodadas y artes en la Argentina durante los turbulentos años que median entre la Revolución de Mayo y fin del gobierno de Rosas¹.

La consideración general de este período en la literatura artística argentina tradicional ha sido muy baja, siendo visto como etapa de paupérrimo desarrollo cultural, marcada a fuego por los problemas políticos, las luchas facciosas y la fragmentación territorial. La figura señera de Eduardo Schiaffino ha dejado una perdurable descripción de la situación artística durante las primeras décadas independientes: “el gobierno se desentendía tan completa y absolutamente de uno de sus deberes primordiales, cuál es el de alentar y provocar el despertamiento del sentido estético en el pueblo cuyos destinos rige... se creía que las preocupaciones de arte fueran algo tan prematuro que rayaran en locura”². El influente crítico

1. Sobre el período, véase GOLDMAN, Noemí (dir.): *Nueva historia argentina. Revolución, república y confederación (1806-1852)*. Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

2. SCHIAFFINO, Eduardo: “Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. Falta de protección para su desenvolvimiento”, 1883, p. 25 (Archivo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, sin ubicación). Eduardo Schiaffino (1858-1935) fue uno de los organizadores de las nuevas instituciones artísticas surgidas en Buenos Aires a fines del siglo XIX y el más decidido impulsor de la creación del Museo Nacional de Bellas Artes (1895). Se dedicó también a la crítica y a la historia del arte, desarrollando en sus escritos la necesidad de desarrollar fomentar el arte en la Argentina como vía hacia la civilización. MALOSETTI COSTA, Laura: *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, *passim*.

señaló que durante “el primer cuarto del siglo, casi no hay rastros de arte”³. Esta visión tendría un impacto duradero. En 1933 Alejo González Garaño, por su parte, hacía una evaluación similar: “Faltaba el estímulo y jamás el artista exponía sus obras para que las apreciara el público. En aquella sociedad, en su mayoría materialista, forjada en el rudo trabajo de campo, el que se dedicaba al arte era considerado como un holgazán y casi como un loco”⁴. Sin embargo, diversos elementos permiten vislumbrar otra historia, como ya ha señalado con claridad María Lía Munilla Lacasa⁵. La organización de fiestas patrias, las nuevas prácticas de sociabilidad, un incipiente mercado, la aparición de nuevos espacios de exhibición, la consolidación de colecciones y el surgimiento de talleres litográficos coadyuvaban a delinear un nuevo relato de las actividades artísticas del período.

No obstante, la participación femenina continúa desdibujada y sumida en las sombras. En este artículo examinaremos la educación de las mujeres en el período y los discursos que se desarrollaron en torno a ella, así como un *corpus* de obras de mano femenina. El mismo comprende objetos como banderas y álbumes, artes que fueron entendidas como “femeninas” y que no ingresaron a la historia del arte en parte por ello. Nos proponemos discutir la caracterización de “adorno” que habitualmente reciben, intentando comprender el sentido y el valor que tuvieron, tanto para las mujeres que las realizaron como para el medio cultural.

Entendemos por “artes femeninas” a una serie de objetos y prácticas culturales asociadas que fueron adscritos a las mujeres, aunque fueran también llevadas a cabo por varones. Acuarelas, bordados y miniaturas, entre otras actividades más efímeras como los trabajos con flores, integraron un ideal doméstico virtuoso que tuvo también una frecuente proyección pública. Es posible pensar que las mujeres ejercieron su agencia también mediante la comitencia de obras, aunque este aspecto exceda los límites impuestos a este artículo.

2.—Saberes y espacios de lo femenino

El siglo XIX, como ha señalado Dora Barrancos, “irrumpió con transformaciones que tendrían largas consecuencias para la que sería la Nación Argentina, comenzando por la Revolución que terminó con el régimen colonial en 1810”⁶.

3. SCHIAFFINO, Eduardo: *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*. Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1982 [1910], p. 17.

4. GONZÁLEZ GARAÑO, Alejo B.: *Exposición Carlos Morel 1813-1894*. Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933, p. 4.

5. MUNILLA LACASA, María Lía: “Siglo XIX: 1810-1870”. En BURUCÚA, José Emilio (dir.): *Nueva historia argentina. Arte, política y sociedad*, tomo I. Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 155 y 156.

6. BARRANCOS, Dora: *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*. Buenos Aires, Sudamericana, 2007, p. 53

La Revolución de Mayo alteró de modo profundo la vida social en Buenos Aires. En efecto, Jorge Myers señaló que tanto la vida privada como la pública “se vieron conmovidas hasta sus cimientos por el proceso de transformación social y política que ella impulsó”⁷. Los *roles* femeninos también se vieron afectados por estos cambios, al tiempo que los debates en torno a la educación y el estatuto de las mujeres en la sociedad se profundizaron⁸, dando origen a un entramado de discursos que recorrería todo el siglo XIX. La necesidad de educar “madres republicanas” fue una de las alternativas de estos debates, expresada en múltiples instancias. Por ejemplo, en 1838 desde las páginas de *La Moda* se enunciaron las características de la mujer doméstica ideal: “vele, presida los deberes domésticos, dirija la primera educación de sus hijos; inculque en sus tiernos corazones el amor á la Patria... Pero esto supone un talento desarrollado, una razón cultivada”⁹.

En tal sentido, la educación femenina —en tanto base de la estructura familiar—constituyó una preocupación central de las primeras décadas del siglo:

El bello sexo no tiene más escuela pública en esta capital que la que se llama de San Miguel, y corresponde al colegio de huérfanas, de que es maestra una de ellas; todas las demás que hay subsisten a merced de lo que pagan las niñas a las maestras que se dedican a enseñar, sin que nadie averigüe quiénes son, y qué es lo que saben¹⁰.

Si bien resulta prudente relativizar los comentarios pesimistas de Domingo Faustino Sarmiento, Bartolomé Mitre o José Antonio Wilde en torno a la extrema precariedad de la educación femenina antes del rivadavianismo¹¹, no es menos conveniente destacar los límites de la formación recibida por las mujeres en esta

7. MYERS, Jorge: “Una revolución en las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la élite porteña, 1800-1860”. En DEVOTO, Fernando y MADERO, Marta (dir.): *Historia de la vida privada en Argentina*, tomo I. Buenos Aires, Taurus, 1999, p. 111.

8. Johanna S. R. Mendelson sostiene que el *rol* de las mujeres fue un tema escasamente discutido en los círculos intelectuales hispanoamericanos de las generaciones anteriores a las revoluciones. El desarrollo de este debate data de los comienzos de la difusión de las ideas ilustradas. Véase MENDELSON, Johanna S. R.: “The Feminine Press: The View of Women in the Colonial Journals of Spanish America, 1790-1810”. En LAVRIN, Asunción (ed.): *Latin American Women: Historical Perspectives*. Westport, Greenwood, 1978, pp. 198-218.

9. TEJEDOR, Carlos: “La mujer”, *La Moda*, núm. 19, 24 de marzo de 1838, p. 6.

10. BELGRANO, Manuel: “Educación”. En *Escritos sobre educación*. La Plata, Editorial Universitaria, 2011 [1810], p. 95.

11. CORREA LUNA, Carlos: *Historia de la Sociedad de Beneficencia. 1823-1852*, tomo I. Buenos Aires, Talleres Gráficos del Asilo de Huérfanos, 1923, pp. 24 y 25. Sarmiento, por ejemplo, señaló que “No existía [antes de 1819] una sola escuela en la República Argentina para educar mujeres. No se había creído decoroso que una niña de familia decente saliese de su casa a la escuela a aprender a leer”. Cit. en FURLONG, Guillermo: *La cultura femenina en la época colonial*. Buenos Aires, Kapelusz, 1951, p. 2.

temprana etapa, aun las de la élite. Mariquita Sánchez (1786-1868), figura señora de la cultura y sociabilidad femeninas, expresaba de modo elocuente su percepción del cambio: “Nosotras solo sabíamos/ Ir a oír misa y rezar/ Adornar nuestros vestidos/ Y zurcir y remendar”¹².

Los escritos de Belgrano revelan un profundo interés por dotar a las mujeres de nuevos lugares de acción y desarrollo: “poner escuelas gratuitas para las niñas, donde se les enseñe la doctrina cristiana, a leer, escribir, coser, bordar, etc., y principalmente inspirarles el amor al trabajo para separarlas de la ociosidad”¹³. Belgrano agregaba que “criadas en esta forma serían madres de una familia útil y aplicada ocupadas en trabajos que les serían lucrosos tendrían retiro, rubor y honestidad”. El “sexo femenino” estaba “en este país, desgraciado, expuesto a la miseria y desnudez, a los horrores del hambre y estragos de las enfermedades que de ella se originan”¹⁴. El aprendizaje de la costura y el bordado aparece con su doble capacidad de “elevar” moralmente y de “proteger” en caso de necesidad, discurso típico de la beneficencia del siglo XIX¹⁵.

La nueva realidad política tornó problemáticas las funciones sociales de cada género. Bernardino Rivadavia expresó con claridad esta situación: “La existencia social de las mujeres es aún demasiado vaga e incierta”¹⁶, una frase con claros ecos de Madame de Staël, quien describió precisamente como “incierta” la existencia de las mujeres porque no estaban “ni en el orden de la naturaleza, ni en el orden de la sociedad”¹⁷. En el estimulante clima cultural y de cierta tendencia secularizadora propiciado por Rivadavia, se produjo la fundación de la Sociedad de Beneficencia destinada a proveer a las mujeres de un marco de regulación para la acción pública femenina en favor de las clases populares, que pudo ser interpretada por las mujeres de la élite que participaban allí “como un primer paso hacia la conquista plena de la ciudadanía”¹⁸.

En tal sentido, el período posrevolucionario vio florecer la producción escrita sobre la cuestión de las mujeres como categoría social. Algunos de estos textos denotan un naciente público femenino, consumidor de los mismos. La presencia

12. Cit. en MACINTYRE, Iona: *Women and Print Culture in Post-Independence Buenos Aires*. Woodbridge, Tamesis, 2010, p. 41

13. BELGRANO, Manuel: “Medios generales de fomentar la agricultura, animar la industria y proteger el comercio en un país agricultor”. En *Escritos sobre educación*, op. cit., p. 56 [1796].

14. BELGRANO, Manuel: “Memoria escrita por el licenciado Manuel Belgrano, abogado de los Reales Consejos y secretario por Su Majestad del Real Consulado del Virreinato de Buenos Aires en 1797”. En *Escritos sobre educación...*, op. cit., p. 60

15. PARKER, Rozsika: *The Subversive Stitch. Embroidery and The Making of The Feminine*. London, I. B. Tauris, 2010, pp. 173-180.

16. Cit. en MACINTYRE, Iona: *Women and Print Culture...*, op. cit., p. 23.

17. Cit. en FRAISSE, Geneviève: *Los dos gobiernos: la familia y la ciudad*. Madrid, Cátedra, 2003, p. 37.

18. MYERS, Jorge: “Una revolución en las costumbres...”, op. cit., p. 139.

pública de las mujeres aumentaba y era percibida como un elemento indispensable para el proceso de “civilización”. No obstante, era también mirada con cierto recelo. El asombro ante la inusitada participación femenina en la esfera pública es expresado elocuentemente en *la Memoria sobre la necesidad de contener la demasiada y perjudicial licencia de las mujeres al hablar*, donde un autor identificado únicamente por las iniciales M. G. deploraba la

... libertad desmesurada y escandalosa” que se observaba en las mujeres. El anónimo autor se avergonzaba del “modo libre con que se expresa un número muy apreciable de jóvenes patricias en orden a los negocios políticos y a que a fuerza de tantos sacrificios sostienen los dignos hijos de la patria¹⁹.

En este punto debemos recordar que el sintagma “mujer pública” remite a la prostitución y a un cuerpo abusado, mientras que un “hombre público” es aquel que, imbuido de virtudes, se inserta en el espacio político²⁰. La inserción de las mujeres en este territorio ha sido siempre problemática, ya que las aparta de los ámbitos supuestamente naturales de acción. Al respecto, las redactoras de *La Camelia*, temprano periódico dedicado al público femenino, se defendían a mediados de siglo de los cuestionamientos a su proyecto de este modo: “Sin ser mugeres públicas, ni publicistas”²¹.

En tal sentido, Graciela Batticuore ha analizado la importancia de “la mujer letrada” entre las décadas de 1830 y 1870, centrándose tanto en las representaciones y prácticas de la lectura como en “las tácticas asumidas por las escritoras para establecer interlocuciones y ser legitimadas como tales por diversos círculos de intelectuales”²². La autora se refiere a los “*múltiples condicionamientos* que rigen la vocación literaria de las mujeres de la época” y al “modo casual, asistemático y doméstico” de formación literaria de una mujer a comienzos del siglo XIX latinoamericano²³.

A diferencia del proceso descrito por Batticuore, el concepto de “mujer artista” resulta mucho más esquivo y difuso de captar que el de mujer letrada. Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) es una vez más una figura central, intensamente preocupado por la educación femenina y su *rol* en las artes. En “De la educación de las mujeres”, Sarmiento atribuía el pobre *rol* desempeñado por las mujeres en América Latina “a las ideas árabes que sobre la mujer nos legó la España, que no

19. Cit. en CORREA LUNA, Carlos: *Historia de la Sociedad de Beneficencia...*, op. cit., p. 36.

20. PERROT, Michelle: *Mujeres en la ciudad*. Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997, pp. 7 y 8.

21. “A los SS. Editores del mui R. P. Castañeda”, *La Camelia*, año I, núm. 4, 18 de abril de 1852, s. p.

22. BATTICUORE, Graciela: *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires, Edhasa, 2005, p. 14.

23. *Ibid.*, pp. 112 y 113.

vio en ella... sino un ser débil”²⁴. Los escritos de Sarmiento a partir de la década de 1840 muestran una tensión entre el *rol* de “madre republicana”, quien dirige el hogar²⁵, y nuevas posibilidades. Como ha señalado Karina Felitti:

Sarmiento se ocupaba de las mujeres porque entendía que el grado de civilización de un pueblo podía juzgarse por la posición social que estas detentaban; hablar de ellas le permitía distinguir entre civilización y barbarie y así discutir sobre la modernidad y el progreso²⁶.

Presente tanto en los primeros relatos sobre la historia del arte nacional como en textos posteriores, la caracterización de la totalidad de las artistas del siglo XIX porteño como “aficionadas” —en oposición a “profesionales”—, ha ocultado de modo efectivo el compromiso que hallamos en este momento temprano, donde por otro lado el *rol* de artista (varón) distaba de estar profesionalizado y no existía un mercado formalizado donde insertar las producciones. El artista, crítico e historiador del arte José León Pagano se refiere a las artistas anteriores al siglo XX como cultoras de la “pintura femenina, de flores, de frutas”²⁷, en tanto que un historiador del arte como Roberto Amigo setenta años más tarde señaló que “las burguesas, para sus destinos como damas del hogar, debían adquirir el dibujo como ornato, condensado en sus bordados y en los álbumes”²⁸. Estas citas ponen en evidencia el escaso interés que han despertado las actividades creativas desarrolladas por mujeres en este período. Estas obras han sufrido, entonces, una doble exclusión. En primer lugar, porque la obra de las llamadas aficionadas no es tenida en cuenta por la disciplina, que se ha centrado en artistas varones y calificados como profesionales. En segundo lugar, porque la producción de estas artistas era menos perdurable en el tiempo por su propia materialidad, ligada a los bordados o a la fragilidad de los álbumes, haciendo más difícil su inclusión y análisis en las historias del arte, abocadas al estudio de aquello considerado serio y duradero²⁹.

24. SARMIENTO, Domingo Faustino: “De la educación de la mujer”. En *Obras completas*, tomo IV. Buenos Aires, Augusto Belin, 1900 [1841], p. 231.

25. *Ibid.*, p. 232.

26. FELITTI, Karina A.: “Sarmiento y la situación de las mujeres de su época”. *Cyber Humanitatis*, núm. 31, 2004, <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewArticle/5754/5622>. Consultado el 26 de febrero de 2013.

27. PAGANO, José León: *El arte de los argentinos*, tomo I. Buenos Aires, Edición del autor, 1937, p. 395.

28. AMIGO, Roberto: “El dibujo y la prosperidad para la República”. En JITRIK, Noé (dir.): *Historia crítica de la literatura argentina*, tomo IV. Buenos Aires, Emecé, 2012, p. 639.

29. En tal sentido, Higonnet sostuvo que “la diferencia central [entre la imagerie femenina de los álbumes y la producción de artistas “profesionales”] es entre objetos privados contextuales y objetos públicos y autónomos... Desafortunadamente para la imagerie femenina, los historiadores del arte entienden esa diferencia en términos de inferioridad y superioridad”. HIGONNET, Anne: “Secluded Vision. Images of Feminine Experience in Nineteenth-Century Europe”. En BROUDE,

Curiosamente, es precisamente durante estas décadas donde se ubica la trayectoria de la primera artista profesional *stricto sensu* que haya alcanzado cierto renombre: la ginebrina Andrienne Pauline Macaire³⁰. Junto a ella, existió un reducido grupo de mujeres artistas perteneciente a las clases más altas y comprometidas con la práctica artística, y otro de artistas profesionales, cuya tarea fue marginada por las historias del arte argentino, particularmente miniaturistas de cierto éxito³¹. En este contexto, las llamadas artes femeninas no fueron concebidas únicamente como un mero adorno, como la verían los especialistas posteriores. Muy por el contrario, podían tener un elevado valor político y simbólico, llegando también a constituirse en una actividad económicamente redituable. El arte de las mujeres se movió entre espacios públicos y privados, ambos igualmente atravesados por la política, en un contexto caracterizado por la ausencia tanto de espacios de educación y exhibición del arte, así como de discursos en torno a su trabajo creativo.

3.—*Artes femeninas: entre lo público y lo privado*

La producción artística femenina no estuvo confinada al espacio doméstico sino que se ubicó en un espacio de circulación entre las difusas fronteras de lo público y lo privado. Esta tensión fue una de las características más salientes de la actividad intelectual femenina durante el período, algo hasta ahora sólo estudiado con relación a la literatura. Basta señalar que *La Aljaba*, primer periódico de redacción femenina del país, se refería así a la fama póstuma ideal para una mujer: “¡Buena madre; tierna esposa; y virtuosa ciudadana!”³². La mujer ideal unía a su papel en el hogar un *rol* cívico preponderante.

Recientemente Regina Root ha llamado la atención sobre el *rol* de las mujeres en la confección de los uniformes de la Guerra de la Independencia, discutiendo la

Norma y GARRARD, Mary D. (ed.): *The Expanding Discourse. Feminist and Art History*. New York, HarperCollins, 1992, p. 183.

30. Ahora bien, como se ha visto en la introducción, el propio concepto de “profesional” es equívoco. Se mantiene su uso en este punto a fin de dar cuenta del interés de estas artistas aun considerando las restrictivas categorías tradicionales.

31. En este contexto, la miniatura estuvo lejos de ser una práctica artística feminizada —aunque su difícil ejecución haya sido tradicionalmente considerada apropiada para las mujeres— y fue sumamente popular en la Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XIX, decayendo hacia fines del mismo siglo. TROSTINÉ, Rodolfo: “La miniatura en Buenos Aires. Notas para su historia”. *Estudios*, vol. 77, núm. 419, Buenos Aires, 1947, p. 15.

32. “Educación de las hijas”. *La Aljaba*, núm. 8, 10 de diciembre de 1830, p. 2. Sobre esta publicación véase AUZA, Néstor Tomás: *La Aljaba. Dedicada al Bello Sexo Argentino. 1830-1831*. La Plata, Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Ricardo Levene”, 2004, pp. 13-28 y MACINTYRE, Iona: *Women and Print Culture...*, *op. cit.*, pp. 166-191.

invisibilidad femenina en este período de la historia nacional³³. Bordados y álbumes, no obstante, han recibido escasísima atención por parte de los investigadores. La versión reduccionista de estas producciones es la que nos proponemos discutir, explorando los vínculos de estas prácticas con la política y los debates en torno a la educación de las mujeres.

El carácter a menudo episódico de la actividad artística femenina ha alimentado la confusa noción del arte como “adorno” u “ornato”. Bajo esta denominación única se agrupan experiencias diversas, de mujeres concretas en situaciones específicas. Pero el concepto de “adorno” esconde la complejidad y el alto valor simbólico asignado en su época a las mujeres practicantes de artes, así como el sentido político que podían asumir. Los adornos se ejercen, por definición, en la esfera del hogar y lejos de lo público. Sin embargo, las obras de las mujeres circularon entre estas esferas, en zonas intermedias, como nos proponemos demostrar.

Las discusiones en torno a la educación femenina estaban a la orden del día en la Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XIX. La problemática de la instrucción que debía ofrecerse a las mujeres aparece ya en *La Aljaba*, donde se reflexionaba sobre la herencia colonial en lo que respecta a la educación femenina. Entre todos los males derivados de la dominación debía contarse la oposición a que las mujeres recibieran instrucción básica: “ellos las prohibían hasta saber conocer las letras del alfabeto”³⁴. Las causas esgrimidas para mantener a las mujeres en este estado se relacionaban con la moral: “las mujeres que sabían leer y escribir eran las que se perdían”³⁵. Desde las páginas del periódico se bregó por una instrucción sobre la que pudiera fundarse la felicidad de las mujeres y el bien de la sociedad: “La educacion de las mugeres es... en nuestro pais mirada como lo menos necesario à su dicha; cuando es, por el contrario, la educacion en ellas la base fundamental sobre la cual debe sostenerse el edificio social”. El aprendizaje de “adornos” fue aquí también objeto de críticas como lo sería algunos años después desde *El Monitor*³⁶. Los bordados, las clases de música y baile aparecen fundidos en un grupo único de actividades despreciables:

33. ROOT, Regina: *Vestir la nación. Moda y política en la Argentina poscolonial*. Buenos Aires, Edhasa, 2014, pp. 83-89. Por otro lado, Enrique Udaondo señaló que las mujeres continuarían cumpliendo una importante tarea en la realización de uniformes hasta 1856. Cit. en *ibid.*, p. 112.

34. “La Aljaba. Educación de las hijas”, *La Aljaba*, núm. 3, 23 de noviembre de 1830, p. 1.

35. “Educación de las hijas”, *La Aljaba*, núm. 8, 10 de diciembre de 1830, p. 1.

36. “La mas sagrada obligacion de una madres, despues de grabar en el corazon de su hija los necesarios consejos de la santa religion y de la moral, se cifra en hacerla aprender las labores propias de su sexo, y el gobierno económico de la casa... Estas son tareas de primera necesidad, tras de las cuales vienen bien las de mero adorno, como la música, el dibujo...mas desgraciadamente hay muchas madres que cuidando poco de lo primero y mas esencial, atienden con preferencia à lo segundo”. “Util y necesario”, *El Monitor*, 10 de septiembre de 1834, p. 1.

Una mujer que recibió una educación aislada y sujeta á las costumbres de una fastidiosa rutina, que no pasó de leer, escribir, y algunas labores de almohadilla mal ejecutadas (y de las que no sacará ningún provecho, como no se saca de todo cuanto es superficialmente enseñado) podrá con estas luces tan opacas considerarse capaz de formar la felicidad de un hombre?³⁷.

Además, en el artículo se cuestionaba la utilidad económica que estas actividades podrían llegar a tener, vinculándose con un tópico explorado durante todo el siglo XIX y las primeras décadas del XX: la necesidad de brindar a las niñas una educación capaz de hacerlas económicamente independientes en caso de extrema necesidad. La postura de la redactora resulta clara: “¿hay alguna [víctima de la miseria] que se haya dedicado á vivir del fruto que les podía producir el conocimiento de la música y el canto?”. El calificativo de “adornos” es el apropiado para estas ocupaciones que no reportan “ventajas” o “placeres sólidos”. Seguramente para no ganarse la enemistad de las mujeres educadas según este modelo, la articulista agregaba: “no entiendan que la Aljaba reprueba la posesión de estos adornos, no; lo que ella desea es que no se llame á estos educación sino que se reputen como son en realidad; y que no haya tanta deferencia hacia ellos”. *La Aljaba* bregó, en cambio, por una instrucción eficaz e igualadora, llegando a sostener que “El hombre civilizado, en todo el mundo culto, conoce el mérito donde lo halla; no se cree él solo capaz de hacer progresos en las ciencias, ó en las artes; no duda del talento de las mugeres”³⁸.

Desde una perspectiva opuesta a la enunciada en las páginas de *La Aljaba*, las *Cartas sobre la educación del bello sexo por una señora americana*, un texto didáctico escrito en forma epistolar, también dio precisiones en torno al valor del aprendizaje de “adornos”³⁹. El dibujo resultaba preferible a la música y el baile, ya que podía ser practicado en solitario y era un solaz para la vejez. No obstante, la pintura al óleo y el dibujo del natural eran desalentados por ser poco apropiados para el género femenino. Las actividades artísticas estaban limitadas por el decoro adscrito al ideal femenino y aparentemente circunscritas al espacio doméstico.

Liberadas de los quehaceres hogareños, ya que las criadas se encargaban de la limpieza y cocina, las mujeres de las clases más encumbradas gozaron de tiempo libre en el período de profundas transformaciones e inestabilidad política comprendido entre 1810 y 1860⁴⁰. Esta etapa vio el desarrollo de nuevos tipos de sociabilidad para las mujeres en tertulias, en salones y también en formas de aso-

37. “Oposición á la instrucción de las mugeres”, *La Aljaba*, núm. 11, 21 de diciembre de 1830, p. 4.

38. *Idem*.

39. Se trata de *Cartas sobre la educación del bello sexo por una señora americana*. London, R. Ackermann, 1824. Cit. en MACINTYRE, Iona: *Women and Print Culture...*, op. cit., pp. 113-138.

40. BARRANCOS, Dora: *Mujeres en la sociedad argentina...*, op. cit., p. 75.

ciación complejas, como la Sociedad de Beneficencia. En tal sentido, Jorge Myers ha abordado los cambios que las formas de sociabilidad porteñas transitaron en la primera mitad del siglo XIX, en el contexto de una lucha facciosa cada vez más general⁴¹. Las mujeres, aunque permanecieron ajenas de algunos de los espacios de reunión más destacados, tuvieron una brillante actuación en otros. Las tertulias y los afrancesados salones, desarrollados en las casas de la elite, brindaron a las mujeres la posibilidad de cultivar “el espíritu *civilizador e ilustrado* de una pequeña sociedad aldeana y americana de comienzos del siglo XIX, donde la política forma parte de las preocupaciones de la ‘gente decente’ que participa de este ritual doméstico y cotidiano de sociabilidad”⁴².

La música, de indudable importancia en este esquema de mujeres *salonnières*, ocupó un lugar preponderante en estos espacios, como evidencia del grado de refinamiento. Alexander Gillespie, capitán de la marina británica, señalaba que “Tal era la pasión femenina por la música que el maestro de la banda del regimiento 71 fue invitado a convertirse en profesor, muchas discípulas acudieron a él, y como era excelente compositor, sus pequeñas composiciones se compraban inmediatamente”⁴³. Las fuentes iconográficas son ricas en este sentido y dan cuenta de la participación activa de las mujeres en este campo⁴⁴, una actividad que podía también politizarse y aun llegar a devenir en un momento “fundante” de la nación, como sucedió con la interpretación del Himno Nacional que hizo Mariquita Sánchez⁴⁵. El cambio político habilitaba inéditos modos de actividad femenina, que afectarían también sus posibilidades creativas.

4.—Objetos en los márgenes: de dibujos y álbumes

La crítica feminista a la historia del arte ha colaborado decisivamente en el proceso de desjerarquización de los objetos estudiados por la disciplina. Como señaló Rozsika Parker en su obra señera *The Subversive Stitch*, “al cuestionar la degradación de las formas artísticas asociadas a las mujeres —como el bordado—, las historiadoras feministas del arte revisaron muchas de las premisas subyacentes a la escritura de la Historia del Arte”⁴⁶. En tal sentido, nos proponemos analizar

41. MYERS, Jorge: “Una revolución en las costumbres...”, *op. cit.*, p. 112.

42. BATTICUORE, Graciela: *La mujer romántica...*, *op. cit.*, p. 178.

43. GILLESPIE, Alexander: *Buenos Aires y el interior*. Buenos Aires, Hyspamerica, 1986 [1818], p. 90.

44. Véanse, por ejemplo, Charles Henri Pellegrini, *Minué en los altos de Escalada*, 1834, litografía, 23,5 x 33, 5 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires y César Hipólito Bacle (litógrafo), *Peinetones en el baile* (de la serie *Trages y costumbres*), litografía coloreada, 1834.

45. Véase BATTICUORE, Graciela: *Mariquita Sánchez. Bajo el signo de la revolución*. Buenos Aires, Edhasa, 2011, pp. 72-88.

46. PARKER, Rozsika: *The Subversive Stitch...*, *op. cit.*, p. xi.

un grupo de prácticas y objetos que han quedado al margen de la historia del arte, siendo algunas de ellas —como las banderas—, motivo de interés para los historiadores e iconógrafos.

A pesar del desinterés demostrado por los historiadores del arte en conocer la trayectoria de las mujeres artistas activas en esta etapa temprana, mujer y arte han sido siempre dos términos unidos. La figura de Mariquita Sánchez resulta crucial en este sentido⁴⁷. En el catálogo de la muestra dedicada a Carlos Enrique Pellegrini en 1900 se recordaba un singular episodio:

Un día, estando de tertulia en casa de doña María Sánchez de Mandeville, la conversación recayó sobre retratos, sobre la imposibilidad de hacerlos hacer en Buenos Aires, siendo, naturalmente, las damas quienes más se lamentaban de este vacío. Pellegrini, como acto de galantería, ofreció, con este motivo, á la simpática e inteligente dueña de casa, trazarle su retrato si le concedía una hora de pose⁴⁸.

A continuación, se agregaba que la vista del retrato terminado “despertó en más de una hermosa dama, amiga y rival de la Mandeville, el deseo de tener también su propia imagen”. El tan necesario impulso a la producción artística llegó, según esta historia, de la mano de la supuestamente constante vanidad femenina. Aunque distinguida y letrada, Mariquita Sánchez no escaparía a la condición femenina de observarse de modo narcisista. Sin embargo, la anécdota deja ver un espacio de consumo artístico generalmente soslayado: los salones.

Durante el período posrevolucionario la sociabilidad femenina fue ganando nuevos espacios. Los salones fueron ámbitos donde las mujeres ocuparon un sitio destacado, integrándose al escenario político contemporáneo, al tiempo que fueron lugares de presentación pública de sus saberes e inquietudes artísticas. El salón de Esteban de Luca e Isabel Casamayor, de acuerdo con Furlong, “era un centro de alto vuelo cultural, a la francesa, al que acudían los caballeros y las damas más distinguidas de la ciudad”, y donde su anfitriona conversaba en francés sobre temas literarios⁴⁹. En este sentido es interesante recordar un pasaje de *Entre-nos*. Allí,

47. En este sentido, es interesante señalar que el artista suizo José Guth vivió a su llegada a Buenos Aires en “los altos de la casa de la señora doña María Thompson”. *Gaceta de Buenos Aires*, 26 de abril de 1817. Cit. en TROSTINÉ, Rodolfo: *La enseñanza de dibujo en Buenos Aires desde sus orígenes hasta 1850*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1950, p. 36.

48. Catálogo de la exposición de retratos, paisajes y otros trabajos ejecutados por el Ingeniero Carlos E. Pellegrini. Reunidos con ocasión de su Centenario. Buenos Aires, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1900, p. 4. Alejo B. González Garaño ha atribuido el prólogo de este folleto a Eduardo Schiaffino. Véase GONZÁLEZ GARAÑO, Alejo B., SANSINENA DE ELIZALDE, Elena e IBARGUREN, Carlos: *C. H. Pellegrini. Su obra, su vida, su tiempo*. Buenos Aires, Amigos del Arte, 1946, p. 21.

49. FURLONG, Guillermo: *La cultura femenina...*, op. cit., p. 140. Isabel Casamayor de Luca (1788-1866) fue una filántropa federal, asociada a la Sociedad de Beneficencia, de la que fue

Lucio V. Mansilla citaba a Vicente Fidel López, quien refiriéndose a esta tertulia hacia 1829, indicaba que allí “se hacía arte. Y el modo de hacer arte, lo explica agregando: que se exhibían pinturas de la niña Crescencia Boado y de su maestro Gud, que, en la inocencia del entusiasmo, pasaban por maravillas”⁵⁰. Esta cita nos introduce en un panorama poco explorado de circulación artística: los espacios de sociabilidad más destacados del momento. Más adelante, Mansilla agrega: “Rivadavia vino y con él llegaron, por decirlo así, algunos industriales, artistas o sabios, como se quiera, que pintaban mejor que doña Crescencia”, dando cuenta de la creciente llegada de artistas europeos a Buenos Aires.

En *La Aljaba* se desarrolló una ácida crítica a estos tempranos ámbitos de exposición y circulación de obras, surgida en el seno de una serie de artículos dedicados a satirizar las amistades entre mujeres. La cronista se preguntaba para qué se congregaban “estos seres privilegiados”⁵¹. En tono burlón, se respondía: “se reúnen, conduciendo sus hijas mayores, para que sean testigos del examen de las obras que unas presentan á las otras, para recabar su aprobación, ya en labores de abuja, ya en las de dibujo, y muchas en literatura”. Los “adornos” eran exhibidos, comentados y formaban parte de la economía matrimonial: “contribuyendo estos aplausos para dar aumento al deseo de hacerse las esposas por estos medios, cada día mas interesantes y apreciables á los ojos de sus esposos”. Veinte años más tarde, las redactoras de *La Camelia* continuaban reclamando una nueva educación, amparándose en la necesidad de “cuidar de la educación de nuestros hijos, defender sus derechos, y dar ciudadanos útiles à la Patria”⁵². La formación artística volvía a ser blanco de las críticas de las articulistas: “Nuestras jóvenes vejetan en el apredisaje del piano, del dibujo y de otras fruslerías, que aunque son un adorno en la niñez, de nada le son útiles”.

Mariquita Sánchez fue, aunque no parezca estar en acuerdo con la imagen de mujer comprometida con la causa de la revolución construida a lo largo de los siglos XIX y XX, una asidua practicante de los “trabajos mujeriles”, producto de una educación que abarcaba desde el piano hasta el bordado⁵³. En rigor, lejos de constituir una mera distracción, las labores de Mariquita circularon, como sus cartas, en los lugares de su exilio y en Buenos Aires. En 1846, Mariquita relataba

electa presidenta en 1835. En 1823 tradujo del francés el *Manual para las escuelas elementales de niñas o Resumen de la enseñanza mutua aplicada a la lectura, escritura, cálculo y costura por Mma. Quignon*. Para más datos véase SOSA DE NEWTON, Lily: *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1986, p. 134.

50. MANSILLA, Lucio V.: *Entre-nos*. Buenos Aires, Casa Editora de Juan A. Alsina, 1889, p. 109.

51. “Amistades. (Continuación.)”, *La Aljaba*, núm. 11, 21 de diciembre de 1830, p. 2.

52. “Las redactoras”, *La Camelia*, año I, núm. 12, 6 de mayo de 1852, s. p.

53. Carta de Mariquita Sánchez a Juan Bautista Alberdi, datada “Buenos Aires, 16 de enero de 1851”. En SÁNCHEZ DE THOMPSON, Mariquita: *Cartas de Mariquita Sánchez. Biografía de una época*, edición a cargo de Clara Vilaseca. Buenos Aires, Peuser, 1952, p. 345.

a su hija Florencia el éxito de sus flores y bordados en la sociedad carioca, que posiblemente vendiera entre sus relaciones⁵⁴. Es categórica en su descripción: “Aquí están locas con mis flores”, algo que algunos meses más tarde repetiría al sostener que en Río de Janeiro “he dejado fama de esto [las flores]”⁵⁵. En este sentido, también realiza agudos comentarios sobre “changas” de “señoras distinguidas”⁵⁶. La “cajita de lanas” es reclamada desde el exilio una y otra vez, sancionando la importancia —económica y social— del acto de bordar⁵⁷.

Mariquita se refiere también a sus cuadros bordados, de los que no hemos encontrado ninguna reproducción. Vilaseca sostiene que “no era una aficionada vulgar”, refiriéndose a la calidad de los mismos⁵⁸. En varias de las cartas recopiladas por la estudiosa hallamos referencias a estos cuadros en tránsito, destinados a sus amigos y parientes en Buenos Aires. En 1846, por ejemplo, Mariquita describe sus desventuras al intentar hallar a trabajadores capaces de enmarcar correctamente un cuadro con un pájaro bordado, destinado a adornar un salón familiar y a convertirse en un objeto de admiración semiprivada en el marco de reuniones sociales⁵⁹. Pero Mariquita hace referencia a otros cuadros y pequeñas alfombras, no realizados para sus familiares⁶⁰, así como al menos a una “discípula de flores”, Mariquita Nin⁶¹, también exiliada en Montevideo.

El bordado y el trabajo con flores, entre otras técnicas feminizadas, constituyeron una actividad gratificante para las mujeres que las practicaron y pusieron en circulación estas obras. Estas inserciones en lo público fueron reconocidas y estimadas por sus contemporáneos. Como señaló Rozsika Parker, “quien borda ve un reflejo positivo de sí misma en su obra y, significativamente, en la recepción de su trabajo por los otros”⁶².

54. Carta de Mariquita Sánchez a Florencia Thompson de Lezica, datada “Río de Janeiro, 12 de septiembre de 1846”. En *ibid.*, p. 129.

55. Carta de Mariquita Sánchez a Florencia Thompson de Lezica, datada “Montevideo, 16 de abril de 1847”. En *ibid.*, p. 151.

56. Carta de Mariquita Sánchez a Florencia Thompson de Lezica, datada “Río de Janeiro, 12 de septiembre de 1846”. En *ibid.*, p. 129.

57. Carta de Mariquita Sánchez a Florencia Thompson de Lezica, datada “Marzo 29, 1854”. En *ibid.*, p. 205.

58. *Ibid.*, p. 103.

59. Carta de Mariquita Sánchez a Florencia Thompson de Lezica, datada “Río de Janeiro, septiembre 23 de 1846” y carta de Mariquita Sánchez a Florencia Thompson de Lezica, datada “Montevideo, 16 de abril de 1847”. En *ibid.*, pp. 131 y 151.

60. Carta de Mariquita Sánchez a Florencia Thompson de Lezica, datada “Diciembre 5, 1846”. En *ibid.*, p. 137.

61. Carta de Mariquita Sánchez a Florencia Thompson de Lezica, datada “Montevideo, 16 de abril de 1847”. En *ibid.*, p. 151.

62. PARKER, Rozsika: *The Subversive Stitch...*, *op. cit.*, p. xx.

Pero, como señala Lucio V. Mansilla, los salones fueron también lugar de circulación de otros objetos, tales como dibujos y pinturas. Es en este entramado donde se inserta la figura pionera de María Crescencia Boado de Garrigós (1802-1867). No sólo como practicantes de las artes consideradas femeninas, las mujeres disputaron también espacio en el reducido panorama artístico porteño de la década de 1810. Su producción pronto traspasó este complejo ámbito privado, llegando a espacios de exhibición y aprendizaje insospechados. En efecto, durante la primera exposición de trabajos de alumnos de la Escuela de Dibujo, muestra inaugurada el 16 de enero de 1818, Crescencia Boado expuso tres cuadros. A pesar de no haber resultado premiados, una nota remitida a *El Censor* los elogió de este modo:

Chactas, Atala y Andrómaca fueron los modelos de esta bellísima obra. Los dos primeros le fueron dedicados por esta señorita al Director Supremo de estas provincias y el último lo ofreció al Tribunal del Consulado, para que fuese colgado en la sala de la Academia. Los señores Profesores encargados de reconocer las tareas de dibujo les dieron la preferencia. En ellos se notaba la perfección en los contornos, la finura del trabajo y la exactitud de las sombras y los claros de que resultaba la más brillante armonía. En cuanto a la expresión y gracia que caracterizan generalmente estas obras, se buscarían en vano rivales que la compitiesen...⁶³.

Hay varios elementos llamativos en esta noticia sobre Boado. En primer lugar, es posible que la joven asistiera, de modo regular o esporádico, a la escuela de dibujo, como lo hizo Manuela Paulina de la Rosa hacia 1823⁶⁴. Sólo así se explicaría cómo expuso con otros estudiantes y, sobre todo, su intención de destinar una de las obras a la propia academia. El Padre Castañeda relató también otro episodio de desprendimiento de la joven Boado, quien le entregó un dibujo de Belgrano. El Padre buscó que se ubicara en un lugar preferente en “la coleccion de grabados para ejemplo y estímulo de los candidatos, y en testimonio de que en breve tiempo las estampas francesas que ahora adornan la aula serán reemplazadas por las exquisitas láminas dibujadas por nuestros niños, y niñas”⁶⁵. No se hizo ninguna referencia negativa en torno al género de la artista, sino que el Padre escribía acerca de las logradas obras que esperaba recibir de manos de “dibujantes, y dibujantas”.

Estos gestos hablan a las claras de una práctica artística femenina que se movía con facilidad entre lo público y lo privado. Esta temprana intervención femenina en un espacio artístico público permite cuestionar la figura de la “aficionada” —caracterizada no sólo por el carácter no comercial de su obra, sino también por

63. *El Censor*, 29 de enero de 1818. Cit. en TROSTINÉ, Rodolfo: *La enseñanza de dibujo en Buenos Aires...*, op. cit., p. 38.

64. RIBERA, Adolfo Luis: “La participación femenina en los orígenes del arte nacional”, *Crear*, núm. 35, 1972, s. p.

65. CASTAÑEDA, Francisco de Paula: “Historia de la academia de dibujo”, *Suplemento al Despertador Teofilantrópico*, núm. 10, 26 de octubre de 1820, p. 159.

el confinamiento de su práctica a un ámbito doméstico— como categoría única para comprender acabadamente los primeros pasos de las mujeres en las artes en Buenos Aires. El caso de Boado, que recibió elogios del Consulado ya a la edad de diez años por un conjunto de dibujos⁶⁶, tal vez la haga merecedora del tan disputado título de “primera pintora argentina”⁶⁷. En este sentido, Castañeda la nombra como “profesora del dibujo”⁶⁸.

La relación entre “honor” y exhibición en un espacio público no fue unívoca. Abandonar el espacio privado no puso en juego la consideración de la moral de las artistas, sino que podía ser una prueba de su virtud y de su trabajo. Ahora bien, resulta significativo el hecho de que Boado no haya sido premiada con ocasión de la muestra de 1818, si es cierto que, como se afirma, sus profesores encontraban sus obras estimables. Se puede suponer que la aventura fuera del espacio doméstico podía tolerarse sólo hasta cierto punto, descartándose la posibilidad de ser premiada.

Los temas abordados por Boado en las tres obras mencionadas son también interesantes. En primer lugar, se hallan dos figuras procedentes de la novela breve *Atala, ou Les Amours de deux sauvages dans le désert* publicada en 1801 por François-René de Chateaubriand. La última obra representaba a la figura mitológica Andrómaca. Trostiné sostiene que el contenido de la exposición eran “copias adocenadas de imágenes clásicas, de torsos tomados de grabados y de ejercicios, más que simples, a través de los cuales era imposible percibir la habilidad artística del realizador”⁶⁹. Más allá de esta afirmación, resulta central destacar que estas estampas eran copiadas por todos los estudiantes sin distinciones, como pasos de un aprendizaje académico compartido. Ya en la década de 1810, la enseñanza artística estaba abierta a las mujeres, tanto en este espacio como a través de los diversos maestros y escuelas que ofrecían esta materia. Crescencia Boado siguió pintando luego de sus años en la escuela, demostrando continuidad en su práctica y alejándola del carácter episódico que se atribuye a las “aficionadas”⁷⁰. Su tem-

66. ZINNY, Antonio: *Gaceta de Buenos Aires desde 1810 hasta 1821*. Buenos Aires, Imprenta Americana, 1875, p. 282

67. Para José León Pagano la primera pintora sería Luisa Sánchez de Arteaga. En los últimos años se ha instalado la figura de Procesa Sarmiento en este rol. La muestra dedicada a esta artista en la Casa Natal de Sarmiento en 2007 llevó por título “Procesa Sarmiento, primera pintora argentina”. Un texto de sala rezaba: “En la sencilla y tradicional San Juan de la Frontera, fresca todavía en su memoria la heroica hazaña del cruce de los Andes por el Ejército Libertador, nació el 22 de agosto de 1818, en la noble y pobre familia Sarmiento-Albarracín, la primera pintora de que se tiene memoria en la provincia y en el país: Procesa del Carmen Sarmiento”. La manipulación de datos históricos se ponía en este caso a servir al engrandecimiento de Domingo Faustino Sarmiento. Cit. en JUÁREZ, Fabiana “La primera pintora argentina”, *Diario de Cuyo*, 19 de agosto de 2007, http://www.diario-decuyo.com.ar/home/new_noticia.php?noticia_id=236766. Consultado el 23 de febrero de 2013.

68. CASTAÑEDA, Francisco de Paula: “Historia de la academia de dibujo”, *op. cit.*, p. 159.

69. TROSTINÉ, Rodolfo: *La enseñanza de dibujo en Buenos Aires...*, *op. cit.*, p. 38.

70. Su nieta, Zelmira Garrigós, mencionó en su autobiografía un autorretrato y un retrato de

prano “retrato iluminado del general Belgrano”⁷¹, hoy perdido, coloca a Boado en la producción de los primeros retratos de los héroes de la joven nación, un género artístico en el cual la participación femenina ha sido completamente borrada.

Junto a la circulación de obras de diverso soporte, formato y temática en salones y en tempranísimos espacios de exhibición, podemos analizar los álbumes, que posiblemente fueran objetos presentes en los salones, al ser un objeto de gran riqueza visual y no un libro ordinario⁷². Hasta donde sabemos, la más temprana representación de una mujer abocada a algún tipo de actividad artística aparece en el vasto corpus del ingeniero saboyano Pellegrini (fig. 1). La niña era Mercedes Anchorena (1826-1866), quien luego se casaría con Aguirre. La retratada apoya en su mano izquierda un cuadernillo de dibujo, mientras que con la otra mano sostiene un plumín⁷³. La joven dibuja en un álbum una escena de navegación, en sintonía con una presente en el álbum de Manuela Paz (fig. 2). Esta acuarela da cuenta de la existencia de una práctica de dibujo en la alta sociedad porteña, presente por otro lado al menos desde 1818, cuando ya se anunciaban profesores de dibujo para señoritas⁷⁴. En efecto, la joven era discípula del mismo Pellegrini, aunque sólo sabemos de ella que pintaba a la acuarela.

Romero Tobar ha definido al álbum como un “objeto suntuario que sumaba las cualidades materiales del buen papel y la lujosa encuadernación con el peso específico de las firmas que a él contribuían”⁷⁵. Descuidados por la bibliografía, ocupando un espacio liminar entre arte y literatura, entre imagen y palabra, albergaban en sus páginas “textos literarios, obras plásticas y trabajos manuales”⁷⁶.

Aunque no exclusivamente femenina, la práctica de completar álbumes fue considerada principalmente un asunto de mujeres. En la España de fines del siglo XVIII e inicios del XIX, por ejemplo, los álbumes proliferaron, dando lugar a

su esposo, Agustín Garrigós, con su chaleco federal. No se han podido hallar obras de esta artista. Ya en 1956 estaban perdidas las que la familia conservara. GARRIGÓS, Zelmira: *Memorias de mi lejana infancia. El Barrio de la Merced en 1880*. Buenos Aires, Emecé, 1964, p. 37.

71. CASTAÑEDA, Francisco de Paula: “Historia de la academia de dibujo”, *op. cit.*, p. 159.

72. HIGONNET, Anne: “Secluded Vision...”, *op. cit.*, p. 179.

73. En una extensa crónica dedicada a esta muestra se estimó que la retratada tendría unos doce años al momento del retrato. “La Galería Pellegrini. Buenos Aires Antiguo”, *La Nación*, 29 de julio de 1900, p. 3. Significativamente, Mercedes Anchorena sería madre de Victoria Aguirre, artista y reconocida coleccionista retratada por Emilia Bertolé.

74. CORREA LUNA, Carlos: *Historia de la Sociedad de Beneficencia...*, *op. cit.*, p. 46.

75. ROMERO TOBAR, Leonardo: “Dibujos y pinturas en álbumes del siglo XIX una variedad del «ut pictura poesis»”, *Príncipe de Viana*. Anejo, núm. 18, 2000, p. 331.

76. ROMERO TOBAR, Leonardo: “Manuscritos poéticos del siglo XIX: Índice de doce álbumes”, *Trabajos de la Sociedad Española de Bibliografía*, núm. 1, 1993, p. 275. Cit. en QUILES FAZ, Amparo: “Los álbumes de señoritas: sujetos y objetos femeninos en el siglo XIX”. En QUILES FAZ, Amparo y SAURET GUERRERO, Teresa (coord.): *Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX y XX*. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, p. 19.



Fig. 1. Carlos E. Pellegrini, *Doña Mercedes Anchorena de Aguirre*, temple sobre papel, 22 x 16 cm, ubicación actual desconocida (antiguamente en la colección de Manuel G. Balcarce). Tomado de GONZÁLEZ GARAÑO, Alejo B., SANSISENA DE ELIZALDE, Elena e IBARGUREN: *Carlos C. H. Pellegrini. Su obra, su vida, su tiempo*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1946.



Fig. 2. Álbum de Manuela Paz, *circa 1848-1852*, Complejo Museográfico "Enrique Udaondo", Luján. Número de inventario: 54.

una profusión de textos en torno a su circulación. En 1835 el escritor Mariano José de Larra sostenía que “una elegante sin álbum sería ya en el día un cuerpo sin alma”⁷⁷, asociando los álbumes con la eterna vanidad femenina. Si bien es cierto que muchos contenían escritos referidos a la belleza de las dueñas de los álbumes, éstos cumplieron otros *roles* y pueden ser analizados como un certero despliegue de los contactos y aficiones de las mujeres, como artistas o promotoras de las artes. Además, contaron con los dibujos y bosquejos de sus dueñas.

Los álbumes constituyeron espacios de exposición y circulación de peculiar relevancia durante todo el siglo XIX y parte del XX. Brindaron un espacio público donde imagen y palabra circulaban de modo controlado, mediante un formato aceptable. Exhibían primordialmente los contactos de la poseedora del álbum. Pero también ostentaban el gusto de la interesada, su nivel de educación y el grado de perfección de sus “adornos.” El álbum en sí era un objeto lujoso, perdurable, que daba cuenta de la elegancia de su dueña⁷⁸. Funcionaban, entonces, como indicadores del nivel de educativo las damas de un hogar.

Tal vez el más célebre de los álbumes decimonónicos argentinos haya sido el de Procesa Sarmiento, hermana de Domingo. Fue un álbum complejo, donde se unían dos tipos de producciones: dibujos realizados por la dueña del mismo —un cuaderno de apuntes de artista— y colaboraciones de sus relaciones. Aunque su ubicación es desconocida desde hace décadas, este álbum fue fotografiado de modo fragmentario y conocemos sus contenidos con bastante detalle. El álbum fue iniciado en Chile durante el exilio de la familia Sarmiento. Inaugurado por una poesía de Juan María Gutiérrez —de viaje por Chile en 1843—, el álbum contenía retratos del mismo Juan María Gutiérrez, el médico Luis Tamini, el General Las Heras, Rosalía Necochea, Carmen Vicuña, Antuca Lindsay, Vicente Fidel López, el presbítero Eusebio de Bedoya, Guillermo Rawson y su esposa Jacinta Rojo⁷⁹. Se conforma así un repertorio de exiliados antirrosistas y miembros de la élite chilena, reunidos en el álbum de la hermana del más ilustre opositor a Rosas.

Procesa Sarmiento había retratado, además, a su maestro Raymond Monvoisin y miembros de su familia, entre otros integrantes de su círculo íntimo. Los retratos siguen un mismo esquema: son bustos, sin indicaciones espaciales y la expresión del rostro es lo fundamental en cada uno de ellos. En otros casos, como en el de Juan Gregorio Las Heras, impera el deseo de destacar su mirada. En tal sentido, el retrato de Monvoisin resulta el mejor exponente (fig. 3). El autorretrato de la artista, en cambio, resulta llamativamente contrastante. La mirada está dirigida hacia arriba, modestamente, y su arreglo personal es austero (fig. 4). Mercedes Necochea,

77. Cit. en QUILES FAZ, Amparo: “Los álbumes de señoritas...”, *op. cit.*, p. 26.

78. *Ibid.*, p. 24.

79. GALLARDO VALDEZ, Mercedes: “En la casa solariega”, *Cuadernos Culturales de la Casa de Sarmiento*, año I, núm. 2, 1950, p. 22. Véase también DIÉGUEZ VIDELA, Albino: “El álbum de Procesa Sarmiento”, *La Prensa*, 30 de diciembre de 1979, s. p.



Fig. 3. Procesa Sarmiento, *Retrato de Raymond Monvoisin*, circa 1843-1848, ubicación actual desconocida. Tomado de DIÉGUEZ VIDELA, Albino: "El álbum de Procesa Sarmiento", *La Prensa*, 30 de diciembre de 1979, s. p.



Fig. 4. Procesa Sarmiento, *Autorretrato*, circa 1843-1848, ubicación actual desconocida. Tomado de DIÉGUEZ VIDELA, Albino: "El álbum de Procesa Sarmiento", *La Prensa*, 30 de diciembre de 1979, s. p.

por su parte, ha sido representada como una delicada joven de mirada atenta, cintura estrechísima y cuidado peinado (fig. 5). Procesa parece haber afirmado en su autorretrato su personalidad y su carácter de observadora de lo social.

El álbum poseía también autógrafos de diversas personalidades y acuarelas ejecutadas por Benjamín Franklin Rawson, así como por miembros del entorno de Monvoisin, entre ellos Auguste Picolet d'Hermillon. La pintura de flores, género feminizado, también se hallaba representada. Bienvenida y Rosario Sarmiento habían aportado ramilletes así como adornos en papel y pacientes bordados en pelo. Pero resulta interesante señalar que el álbum también contaba con “bocetos de costumbres populares chilenas, trabajados muy finamente a la acuarela”⁸⁰. La artista parece haberse acercado en estas obras a las búsquedas artísticas de Monvoisin.

Inés Navarro Clark, en el estudio más profundo que tengamos sobre el álbum, ha señalado que “al final del álbum, no quedan ya sino recortes de grabados; María Luisa, Napoleón en Arcole, una vista de Champs Elysées con una frondosa arboleda que ya no existe, la reina Victoria en la época de su coronación y una dama coronada de laureles”⁸¹. La imagen impresa irrumpió con fuerza y modificó el patrón de composición de las páginas del álbum, que comenzaron a incluir como collages en torno a una imágenes reproducidas, que eran manipuladas, recortadas e integradas a nuevos contextos. En esta línea, uno de los álbumes de Manuela de Rosas, conservado en el Museo Histórico Nacional de Argentina, reúne un conjunto de acuarelas de Juan L. Camaña, dibujos sin firma —tal vez de la propia Manuelita— e impresos de diversa procedencia, por ejemplo de la casa editora de los hermanos LeBlond de Londres⁸².



Fig. 5. Procesa Sarmiento, *Retrato de Mercedes Necochea*, circa 1843-1848, ubicación actual desconocida. Tomado de DIÉGUEZ VIDELA, Albino: “El álbum de Procesa Sarmiento”, *La Prensa*, 30 de diciembre de 1979, s. p.

80. TROSTINÉ, Rodolfo: *La pintura en las provincias argentinas*. Santa Fe, 1950, p. 45. No se han hallado reproducciones de estas obras.

81. NAVARRO CLARK, Inés: *Páginas, dibujos y pinturas*. Buenos Aires, Sebastián de Amorrortu e hijo, 1940, s. p.

82. El álbum fue evidentemente comenzado en el exilio de la familia, como lo demuestran

El álbum de Procesa Sarmiento registraba sus espacios de sociabilidad y sus aficiones. Como señaló Anne Higonnet para el caso europeo, “los álbumes de mujeres aceptan el dominio otorgado a las mujeres; en realidad insisten en él”⁸³. En sus hojas, la autora realizó dibujos e incluyó piezas (poemas, dibujos o labores) de sus relaciones, constituyendo un autorretrato ampliado y un objeto singular, capaz de ser soporte de la creatividad femenina durante décadas. En efecto, la práctica de completar álbumes perduró hasta bien entrado el siglo xx.

5.—*Bordar la Patria*

Jorge Myers ha señalado que la situación política posrevolucionaria “conmovió, incluso, a aquellos santuarios sagrados de la intimidad burguesa”⁸⁴. El espacio doméstico estuvo atravesado por deseos y expectativas asociados a la cambiante situación política. Además, la propia noción de “lo doméstico” debe ser discutida, ya que como han señalado las feministas del siglo xx “lo personal es político”.

Desde los comienzos de la vida poscolonial en Argentina, la actividad creativa de las mujeres no se mantuvo aislada de las necesidades simbólicas del nuevo orden político. Tal es así que la confección de las banderas más célebres de la historia nacional —la Bandera del Ejército de los Andes a la cabeza—, estuvo marcada por la participación femenina. De este modo, se registra un uso público de un saber hacer típicamente femenino y asociado a la esfera doméstica como el bordado.

En la bibliografía tradicional sobre el período considerado, las artes de la aguja han merecido apenas una mención, siendo generalmente consideradas una actividad que refleja la pasividad femenina y los estrechos límites en los que las mujeres desarrollaron su acción. Juan María Gutiérrez (1809-1878) expresaba tempranamente esta visión al proponer la oposición entre aguja y pluma. Mientras que la primera quedaba rígidamente fijada en un estereotipo femenino de domesticidad —como “labores propias de su sexo”—, la segunda era el camino a la fama y los honores⁸⁵.

En tal sentido, Furlong ha indicado que la educación femenina previa a la independencia comprendía siempre costura y bordado⁸⁶. La formación recibida por las mujeres en este terreno era una demostración de sus virtudes morales, pero

las fechas de las acuarelas de Camaña y también sus motivos. Si bien no es un álbum tradicional, ya que se hallan ausentes tanto los retratos del círculo de la poseedora como los recuerdos de sus contactos —propios del *liber amicorum*—, actúa como testimonio del tipo de sociabilidad “distinguida” cultivada por Manuela de Rosas. En este sentido, es importante recordar que en Buenos Aires mantuvo un animado salón. Al respecto, véase IBARGUREN, Carlos: *Manuelita Rosas*. Buenos Aires, La Facultad, 1933, pp. 33-35.

83. HIGONNET, Anne: “Secluded Vision...”, *op. cit.*, p. 177.

84. MYERS, Jorge: “Una revolución en las costumbres...”, *op. cit.*, p. 112.

85. FURLONG, Guillermo: *La cultura femenina...*, *op. cit.*, p. 11.

86. *Ibid.*, p. 2.

también de sus capacidades estéticas. Un artículo de 1802 publicado en el *Semanario*, recuperado por Furlong, brinda información interesante con respecto a la proliferación de vestidos lujosamente bordados en Buenos Aires. Un viajero había censurado duramente a las mujeres porteñas por su ostentación de sus trajes. El articulista, defensor de la modestia y laboriosidad de las mismas, indicaba que “las niñas de Buenos Aires, teniendo particular gusto para elegir dibujos y trasladarlos al bastidor, con cuatro varas de muselina o de tafetán alían y pulen un vestido que parece traído de París”. Donde el severo crítico había visto una tendencia hacia la magnificencia sólo había que ver “primor, pulidez, aseo propio de su sexo, premio de su aplicación, lucimiento de su economía, atractivo de sus amantes, embeleso de sus consortes”. De este modo, las mujeres que recibían “las visitas sin soltar la costura” aparecían como modelos de trabajo, buen gusto y belleza⁸⁷.

Es en este contexto que debemos considerar la participación femenina en la confección y bordado de banderas. Siguiendo a Rozsika Parker, resulta pertinente analizarlas, ya que el bordado integra las “artes” porque tiene un estilo, una iconografía y una función social⁸⁸. La participación femenina en la realización de la más célebre de las banderas, la del Ejército de los Andes, fue velada en diversos relatos. En 1900, por ejemplo, José Manuel Eizaguirre presentaba la confección de la bandera como uno de los múltiples escollos salvados por San Martín en su campaña libertadora. Es el militar quien tropieza con dificultades para conseguir los materiales, mientras que las damas se limitan a ejecutar sus órdenes⁸⁹. Una veintena de años antes, Enrique Martínez lamentaba no recordar quiénes habían ejecutado la bandera: “Tengo un verdadero pesar en no recordar sus nombres para consignarlos en esta Memoria”⁹⁰. Sin embargo, en 1856 Laureana Ferrari había escrito un relato en primera persona de la realización de la bandera, cuya confección estuvo a cargo de un grupo de mujeres⁹¹. Los nombres de Dolores Prats de Huisi (1775-

87. *Ibid.*, p. 132. Furlong recogió también otros testimonios de viajeros que atestiguan la importancia concedida a la costura y al bordado, desde *El lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos Aires hasta Lima* de Concolorcorvo (1773) en adelante. Véase *Ibid.*, pp. 242 y ss.

88. PARKER, Rozsika: *The Subversive Stitch...*, *op. cit.*, p. 6.

89. EIZAGUIRRE, José Manuel: *La bandera argentina*. Buenos Aires, Imprenta, Litografía y Encuadernación de Jacobo Peuser, 1900, pp. 179-183.

90. MARTÍNEZ, Enrique: *Reseña de las glorias adquiridas por el Ejército de los Andes con la bandera que deposité en manos de S. E. el Sr. Gobernador del Estado Doctor Don Valentín Alsina*. Buenos Aires, Imprenta Argentina de El Nacional, 1873, p. 5.

91. Carta de Laureana Ferrari de Olazábal a Manuel de Olazábal, datada “Buenos Aires, noviembre-30 1856”. En BUCICH ESCOBAR, Ismael: *Banderas argentinas de la Independencia*. Buenos Aires, Imprenta Ferrari Hnos., 1941, pp. 81-84. En la década de 1960, el historiador Esteban Fontana incorporó al estudio de la Bandera un documento que enfatizaba el rol de las monjas de la Buena Enseñanza en su ejecución, a instancias de mujeres de la élite. Si bien resulta de gran interés, no cambia el hecho central de que fueron mujeres las que velaron por la ejecución de la insignia. Además, el documento en cuestión es de dudosa veracidad. FONTANA, Esteban: “Comprobacio-



Fig. 6. Dolores Prats de Huisi, Margarita Corvalán, Mercedes Álvarez de Segura, Laureana Ferrari de Olazábal y Remedios de Escalada, *Bandera del Ejército de los Andes*, 1816-1817, bordado de seda sobre sarga, Memorial de la Bandera de los Andes, Mendoza. Tomado de VELASCO QUIROGA, Hilario: *La bandera de los Andes*. Mendoza, Talleres Gráficos D'Accurzio. 1943, s. p.

1834), Margarita Corvalán, Mercedes Álvarez de Segura (1800-1893) y Laureana Ferrari de Olazábal (1803-1870), así como el de Remedios de Escalada (1797-1823), constituyen la nómina establecida por la propia Ferrari de las mujeres que participaron en la realización de la Bandera (fig. 6).

En diciembre de 1816, San Martín había solicitado a las mujeres presentes en la reunión celebrada en casa de la familia de Laureana Ferrari que confeccionaran una bandera, verdadera encarnación de una idea de nación⁹². En efecto, eran ellas las que poseían el conocimiento técnico necesario para su confección⁹³, que incluyó dificultades en el acceso a los materiales necesarios. Ferrari ha relatado los recorridos por la ciudad de Mendoza en busca de los géneros e hilos⁹⁴, permitiendo recuperar la dimensión del quehacer material de la bandera y cuestionando “lo cerrado y concluyente” en los símbolos patrios⁹⁵. En efecto, a

nes críticas acerca de un inédito documento sobre la Bandera de los Andes”. En *Cuarto Congreso Internacional de Historia de América*, tomo III. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1967, pp. 355-384.

92. MAJLUF, Natalia: “Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú, 1820-1825”. En *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana*. Lima, Banco de Crédito, 2006, p. 212.

93. En tal sentido se diferencia de la bandera confeccionada por María Catalina Echevarría de Vidal por órdenes de Manuel Belgrano. La bandera enarbolada en 1812 no tenía aditamentos, componiéndose únicamente por dos franjas de tela. SOSA DE NEWTON, Lily: *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*, op. cit., p. 206.

94. Carta de Laureana Ferrari de Olazábal a Manuel de Olazábal, datada “Buenos Aires, noviembre-30 1856”. En BUCICH ESCOBAR, Ismael: *Banderas argentinas de la Independencia*, op. cit., p. 82.

95. MAJLUF, Natalia: “Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú, 1820-1825”, op. cit., p. 203.

diferencia de la bandera consagrada en 1813, sólo tiene dos franjas, debido a la escasez de materiales.

En lugar de seda, género de mayor valor que se prefería para la confección de insignias, la bandera fue realizada en sarga, tela cuyo tejido presenta evidentes líneas diagonales. Las fabricantes la hallaron “tan lustrosa que presentaba un bonito aspecto”, pudiendo reemplazar la seda anhelada⁹⁶. A la escasez de tela, hubo que añadir la falta de madejas de seda de los colores necesarios. El hilo utilizado para las manos fue, en realidad, el mismo con el que se realizó el gorro frigio. Dolores Prats lo destiñó en agua hirviendo con lejía para que perdiera color⁹⁷, tornándose apto para representar la carnación marcadamente clara de las manos.

El sacrificio de las joyas y adornos —relatado también por Ferrari—, constituye uno de los momentos fundacionales de la duradera y poderosa creación historiográfica de las patricias argentinas, que el historiador y fundador del Museo Histórico Nacional Adolfo Pedro Carranza recogería. Ferrari ha dejado un testimonio que da cuenta de cómo fue el complejo bordado enriquecido con lentejuelas de oro, diamantes y perlas, tomadas de dos abanicos, una roseta y el collar de Remedios de Escalada respectivamente. En tal sentido, uno de los abanicos de Laureana Ferrari ha pasado al Museo Histórico Nacional como una auténtica reliquia de la patria (fig. 7).

Además de esta mención a la renuncia a bienes materiales, el testimonio de Ferrari es rico en detalles vinculados al ingenio y esfuerzo puestos al servicio de



Fig. 7. Abanico de Laureana Ferrari de Olazábal, seda pintada y hueso, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires. Número de inventario: 1233.

96. Carta de Laureana Ferrari de Olazábal a Manuel de Olazábal, datada “Buenos Aires, noviembre-30 1856”. En BUCICH ESCOBAR, Ismael: *Banderas argentinas de la Independencia*, *op. cit.*, p. 82.

97. *Ibid.*, p. 83.

la realización de la bandera. El dibujo de las manos del escudo fue ejecutado por el General Miguel Estanislao Soler, quedando el resto del trabajo bajo la responsabilidad de las mujeres. Bucich Escobar justipreció, siguiendo la línea trazada por Adolfo Carranza en la obra fundacional *Patricias argentinas*, la creatividad de las mujeres y señaló que tuvieron a su cargo el diseño del escudo. El bordado, ejecutado en menos de una semana según el relato marcadamente heroico de una de sus protagonistas, fue realizado en seda de colores, bajo la dirección de Dolores Prats de Huisi, quien era la mayor del grupo. La materialidad de los símbolos nacionales está ligada a las mujeres y a su capacidad de adaptar saberes a soportes y formatos diversos al servicio de las actividades militares de la década revolucionaria, un hecho que se repitió en toda América.

La Bandera del Ejército de los Andes no constituye sino un ejemplo de la realización de emblemas por manos femeninas en obras colectivas profundamente valoradas. Las tareas patrióticas como la confección de banderas fueron una de las formas a través de las cuales las mujeres de la elite obtuvieron visibilidad. Otro caso interesante es el de la bandera de la División de Juan Manuel Cabot, bordada en San Juan en 1817, que también presenta características inusuales. El escudo bordado está rodeado por una trabajada orla, que no se repite en otras insignias. Más tarde, el 3 de julio de 1826, las damas de la Sociedad de Beneficencia obsequiaron una bandera conmemorativa a Guillermo Brown, tras el Combate de los Pozos. La bandera llevaba un bordado con la fecha de la victoria entre hojas de laurel. Para la entrega se realizó un acto, encabezado por Mariquita Sánchez, quien pronunció un breve discurso:

Llenas de admiracion y entusiasmo por vuestra conducta en la jornada del 11 de Junio, las Damas Argentinas han bordado esta bandera, y me han elegido para que en su nombre os la ofrezca como una sencilla pero sincera expresion de su reconocimiento, Ellas esperan que os acompañará en los combates que emprendais en defensa de nuestra patria”⁹⁸.

De este modo, el bordado —instrumento de la educación femenina ideal— fue también “un arma de resistencia a los constreñimientos de la feminidad”⁹⁹. El acto de bordar se constituyó en una táctica para ingresar a la arena de lo público, a los mundos de la guerra y la victoria. Son acciones puntuales, de carácter episódico, que no convierten a las productoras en artistas sino en agentes políticas creativas. Como sostuvo Root, las “representaciones de las partidarias de la independencia proyectaban la imagen de unas mujeres que se ocupaban de las tareas patrióticas en la esfera doméstica”¹⁰⁰. Pero también las puntadas circularon en otros ámbitos,

98. “Recompensa al valor”, *La Gaceta Mercantil*, 4 de julio de 1826, p. 3.

99. PARKER, Rozsika: *The Subversive Stitch...*, *op. cit.*, p. ix.

100. Root, Regina: *Vestir la nación...*, *op. cit.*, p. 88.

dando cuenta de modos de ingreso de las mujeres a las esferas de la creatividad y el reconocimiento.

Las banderas no sólo fueron un modo de ingreso a la esfera pública durante el período inmediatamente posterior a la Revolución. La joven Juana Manso, durante el exilio familiar en Montevideo, propuso realizar una bandera para Lavalle, la cual sería entregada el 25 de mayo de 1839. Mariquita Sánchez en su diario anotó los detalles de este episodio: las damas exiliadas contribuyeron “con sus talentos y sus dineros”, realizando “una rica bandera, bien bordada en oro”¹⁰¹. Mariquita continuaba de este modo:

Recibió esta pobre joven [Juana Manso], después de mil murmuraciones y habladurías, un anónimo amargo, y pasó aviso a las contribuyentes para que se reunieran en su casa para decidir cómo y a quién debía presentarse. Hubo sus debates acalorados entre las damas y una discusión entre Mme. Olazábal, la esposa de Félix, y la de Alsina. Fue acalorada.

La bandera no es un producto simple de los “adornos” femeninos, sino que se introduce en un entramado de luchas políticas. Geneviève Fraisse ha señalado —para el caso de la Francia posrevolucionaria— que las mujeres estaban excluidas de los asuntos públicos pero que “la costumbre es menos terrible que la ley”, en palabras de George Sand¹⁰². Los límites entre la inclusión y la exclusión, así como entre lo civil y lo político, son difusos. En este contexto, la capacidad creativa de las mujeres constituyó una posible vía de participación.

Durante el período rosista, no sólo fueron las exiliadas las que demostraron su adhesión a una causa, que encontró una de sus más interesantes demostraciones en un complejo bordado, cuya circulación no hemos podido dilucidar (fig. 8). Las mujeres federales no eran ciudadanas, ya que carecían de derechos políticos plenos. Sin embargo, constituían sujetos políticos activos. Al respecto, Marcela Ternavasio ha reflexionado sobre el *rol* complejo y activo que ocupaba la mujer en la sociedad porteña:

Hasta tal punto llegaba el afán por participar en la confección y presentación de listas... que un grupo de mujeres autodenominado Las Porteñas Federales propuso una lista de candidatos. En un sorprendente alegato, este grupo aprovechó la oportunidad para defender sus derechos al sufragio activo y pasivo: “Compatriotas. Si vuestra injusticia nos privó del derecho que el pacto social nos concedía de tener voto activo y aún pasivo en la elección de los ciudadanos que

101. SÁNCHEZ DE THOMPSON, *Mariquita: Intimidad y política. Diario, cartas y recuerdos*, edición a cargo de María Gabriela Mizraje. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, p. 70.

102. Cit. en FRAISSE, Geneviève: *Los dos gobiernos...*, *op. cit.*, p. 53.



Fig. 8. María Antonia Oyuela Negrón de Beazley, *A la grande obra del Restaurador de las Leyes*, circa 1840, seda bordada y pintada, Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”, Buenos Aires.

deben representarnos, no podrá impedirnos el que manifestemos por medio de la prensa nuestra opinión sobre un asunto que nos interesa tanto como vosotros”¹⁰³.

Así, las mujeres desempeñaban un “papel clave en la circulación de la información acerca de las amenazas al régimen”¹⁰⁴ y pusieron en funcionamiento la

103. TERNAVASIO, Marcela: “Hacia un régimen de unanimidad. Política y elecciones en Buenos Aires, 1828-1850”. En GOLDMAN, Noemí y SALVATORE, Ricardo (comp.): *Caudillismos rioplatenses. Nuevas miradas a un viejo problema*. Buenos Aires, Eudeba, 1998, p. 130.

104. SALVATORE, Ricardo: “«Expresiones federales»: formas políticas del federalismo rosista”. En *ibid.*, p. 216.

maquinaria del rumor, con el fin de la identificación de los opositores políticos. Lo cotidiano fue el ámbito por excelencia de la ritualidad federal, donde se dirimían adherencias a la causa. El culto a la imagen de Rosas se trasladó a los cuerpos y también a los “adornos” femeninos¹⁰⁵. Como señaló Regina Root, “la cultura material reflejaba las alianzas de las mujeres y el culto del liderazgo masculino”¹⁰⁶.

Esta “alianza” no sólo se veía en la apariencia femenina, sino también en sus prácticas artísticas, que recurrían a medios feminizados. La obra bordada de María Antonia Oyuela Negrón de Beazley está basada en una aguada de Carlos Morel (1813-1894), *A la grande obra de la Restauración de las Leyes*¹⁰⁷. Morel recurrió a un vocabulario clásico y, al tiempo que remitía a las decoraciones efímeras realizadas en Buenos Aires con motivo de las fechas patrias, presentaba un monumento alegórico ideal. El busto de Rosas se emplaza bajo un templete entre banderas y figuras que lo celebraban.

El marido de Oyuela Negrón, el marino de origen estadounidense Robert William Beazley, debió exiliarse durante la segunda gobernación de Rosas. Es posible sugerir, a modo de hipótesis, que la pieza haya sido realizada durante este período, tal vez como una forma visible de asegurar que la lealtad de Oyuela Negrón hacia Rosas permanecía intacta. Independientemente de la fecha o condiciones precisas de realización, el complejo bordado nos recuerda que los llamados “adornos” fueron utilizados por las mujeres como vía de participación política y como modo de hacer tangibles sus compromisos. Lejos de actuar como simples demostraciones de una educación esmerada, las artes femeninas —en el sentido de prácticas consideradas propias de las mujeres, aunque no estuvieran limitadas a ellas— se imbricaron en el poder y el discurso de la civilización.

6.—*A modo de conclusión*

El análisis de este conjunto de prácticas y objetos demuestra lo engañosa que resulta la noción de “adorno” para comprender el valor de los mismos. Utilizando el andamiaje conceptual derivado de la crítica feminista y recurriendo a una investigación de base largamente pospuesta en el medio argentino, esta investigación ha buscado problematizar una de las más arraigadas creencias de la historiografía

105. Véase MARINO, Marcelo: “Impresos para el cuerpo. El discurso visual del rosismo y sus inscripciones en la construcción de la apariencia”. En MALOSETTI COSTA, Laura y GENÉ, Marcela (comp.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires, Edhasa, 2013, pp. 19-45.

106. ROOT, Regina: *Vestir la nación...*, *op. cit.*, p. 93.

107. Carlos Morel, *A la grande obra de la Restauración de las Leyes*, circa 1840, aguada sobre cartulina, 62 x 48 cm, Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”, Rosario. Véase MATIENZO, Agustín: *Carlos Morel*. Buenos Aires, Emecé, 1959, s. p. (Lámina VIII).

del arte argentino: la incapacidad femenina durante el largo siglo XIX de realizar obras creativas por fuera del ámbito doméstico. Productoras de objetos que aguardan un estudio profundo que redefina su estatuto dentro de la cultura visual de la época, las practicantes de las artes femeninas se unieron a las actividades de otras mujeres en todos los registros de la cultura visual: miniaturistas, dibujantes y, cabe recordarlo, a una figura como Andrienne Pauline Macaire (1796-1855), clave en la difusión de la litografía en Buenos Aires.

Las artes femeninas se mantuvieron como ejemplo de virtud en las décadas posteriores a las analizadas en este artículo, aunque se cargaron también de otros sentidos. En la Exposición Nacional de 1871 las mujeres exhibieron una importante cantidad de producciones, desde pinturas al óleo hasta cuadros ejecutados con maíz, pero las obras más celebradas fueron los bordados. La exposición, la clasificación y la premiación los apartaban de la esfera doméstica y los colocaban en la esfera pública, como una marca certera del proceso civilizatorio. El “adelanto” de la mujer sanjuanina quedaba demostrado por la superioridad de su conjunto:

Uno de los inconvenientes que tienen los sistemas de educación, es que forma á la mujer sin tomar en cuenta su estado. Elevada demasiado, cuando necesita ser mas práctica, es perderla. Enseñarla todo aquello que se relaciona con su estado social y sus necesidades; es salvarla. San Juan parece que también ha entrado en estas ideas. La mujer tiene la educación que le conviene y que se armoniza con sus necesidades¹⁰⁸.

Un ideal femenino victoriano se filtraba en estos discursos, evidenciando la tensión entre la exposición pública de las producciones femeninas y su desarrollo en el marco del hogar. La misma presencia del bordado en una exposición dedicada al desarrollo industrial podría resultar enigmática. El jurado señaló con precisión su importancia social, ya que constituía el más valioso aporte de las mujeres a la gran empresa nacional: “no sería fácil asignar límites al progreso á que la mujer puede llegar por medio de él, produciendo ventajas inapreciables, capaces de llamar la atención del economista y del hombre de estado”¹⁰⁹. Así, era posible pensar que el bordado podía llegar a convertirse en una fuente de ingresos para las mujeres. Frente a los peligros de la ociosidad que enfrentaban las mujeres de clases acomodadas, el bordado permitía “fijar la movilidad de sus espíritu y llenar el vacío de sus días”. Así, a las mujeres y sus artes parecían abrirse nuevos caminos.

108. “San Juan”, *Boletín de la Exposición Nacional en Córdoba*, año II, núm. 2, 1 de abril de 1871, p. 449.

109. Rozsika Parker, *The Subversive Stitch...*, *op. cit.*, p. 39. “Categoría: 13, 14, 18, 18, 19, 20, 21, 22, 23”, *Boletín de la Exposición Nacional en Córdoba*, año III, núm. 3, 1 de febrero de 1872, p. 289.

7.—Referencias bibliográficas

- AMIGO, Roberto: “El dibujo y la prosperidad para la República”. En JITRIK, Noé (dir.): *Historia crítica de la literatura argentina*, tomo IV. Buenos Aires, Emecé, 2012, pp. 633-646.
- AUZA, Néstor Tomás: *La Aljaba. Dedicada al Bello Sexo Argentino. 1830-1831*, La Plata, Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Ricardo Levene”, 2004.
- BARRANCOS, Dora: *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*. Buenos Aires, Sudamericana, 2007.
- BATTICUORE, Graciela: *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires, Edhasa, 2005.
- *Mariquita Sánchez. Bajo el signo de la revolución*. Buenos Aires, Edhasa, 2011.
- BELGRANO, Manuel: *Escritos sobre educación*. La Plata, Editorial Universitaria, 2011.
- BUCICH ESCOBAR, Ismael: *Banderas argentinas de la Independencia*. Buenos Aires, Imprenta Ferrari Hnos., 1941.
- Catálogo de la exposición de retratos, paisajes y otros trabajos ejecutados por el Ingeniero Carlos E. Pellegrini. Reunidos con ocasión de su Centenario*. Buenos Aires, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1900.
- CORREA LUNA, Carlos: *Historia de la Sociedad de Beneficencia. 1823-1852*, dos tomos. Buenos Aires, Talleres Gráficos del Asilo de Huérfanos, 1923.
- DIÉGUEZ VIDELA, Albino: “El álbum de Procesa Sarmiento”, *La Prensa*, 30 de diciembre de 1979, s. p.
- EIZAGUIRRE, José Manuel: *La bandera argentina*. Buenos Aires, Imprenta, Litografía y Encuadernación de Jacobo Peuser, 1900.
- FELITTI, Karina A.: “Sarmiento y la situación de las mujeres de su época”, *Cyber Humanitatis*, núm. 31, 2004, <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewArticle/5754/5622>.
- FONTANA, Esteban: “Comprobaciones críticas acerca de un inédito documento sobre la Bandera de los Andes”. En *Cuarto Congreso Internacional de Historia de América*, tomo III. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1967, pp. 355-384.
- FRAISSE, Geneviève: *Los dos gobiernos: la familia y la ciudad*. Madrid, Cátedra, 2003.
- FURLONG, Guillermo: *La cultura femenina en la época colonial*. Buenos Aires, Kapelusz, 1951.
- GALLARDO VALDEZ, Mercedes: “En la casa solariega”, *Cuadernos Culturales de la Casa de Sarmiento*, año I, núm. 2, 1950, pp. 19-32.
- GARRIGÓS, Zelmira: *Memorias de mi lejana infancia. El Barrio de la Merced en 1880*. Buenos Aires, Emecé, 1964.
- GILLESPIE, Alexander: *Buenos Aires y el interior*. Buenos Aires, Hyspamerica, 1986 [1818].
- GOLDMAN, Noemí (dir.): *Nueva historia argentina. Revolución, república y confederación (1806-1852)*. Buenos Aires, Sudamericana, 1998.
- GONZÁLEZ GARAÑO, Alejo B.: *Exposición Carlos Morel 1813-1894*. Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933.
- GONZÁLEZ GARAÑO, Alejo B., SANSINENA DE ELIZALDE, Elena e IBARGUREN, Carlos: *C. H. Pellegrini. Su obra, su vida, su tiempo*. Buenos Aires, Amigos del Arte, 1946.
- HIGONNET, Anne: “Secluded Vision. Images of Feminine Experience in Nineteenth-Century Europe”. En BROUDE, Norma y GARRARD, Mary D. (ed.): *The Expanding Discourse. Feminist and Art History*. New York, HarperCollins, 1992, pp. 171-185.
- IBARGUREN, Carlos: *Manuelita Rosas*. Buenos Aires, La Facultad, 1933.
- JUÁREZ, Fabiana: “La primera pintora argentina”, *Diario de Cuyo*, 19 de agosto de 2007, http://www.diariodecuyo.com.ar/home/new_noticia.php?noticia_id=236766. Consultado el 23 de febrero de 2013.

- MACINTYRE, Iona: *Women and Print Culture in Post-Independence Buenos Aires*. Woodbridge, Tamesis, 2010.
- MAJLUF, Natalia: "Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú, 1820-1825". En *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana*. Lima, Banco de Crédito, 2006, pp. 203-241.
- MALOSETTI COSTA, Laura: *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- MANSILLA, Lucio V.: *Entre-nos*. Buenos Aires, Casa Editora de Juan A. Alsina, 1889.
- MARINO, Marcelo: "Impresos para el cuerpo. El discurso visual del rosismo y sus inscripciones en la construcción de la apariencia". En MALOSETTI COSTA, Laura y GENÉ, Marcela (comp.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires, Edhasa, 2013, pp. 19-45.
- MARTÍNEZ, Enrique: *Reseña de las glorias adquiridas por el Ejército de los Andes con la bandera que deposité en manos de S. E. el Sr. Gobernador del Estado Doctor Don Valentín Alsina*. Buenos Aires, Imprenta Argentina de El Nacional, 1873.
- MATIENZO, Agustín: *Carlos Morel*. Buenos Aires, Emecé, 1959.
- MENDELSON, Johanna S. R.: "The Feminine Press: The View of Women in the Colonial Journals of Spanish America, 1790-1810". En LAVRIN, Asunción (ed.): *Latin American Women: Historical Perspectives*. Westport, Greenwood, 1978, pp. 198-218.
- MUNILLA LACASA, María Lía: "Siglo XIX: 1810-1870". En BURUCÚA, José Emilio (dir.): *Nueva historia argentina. Arte, política y sociedad*, tomo I. Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 105-156.
- MYERS, Jorge: "Una revolución en las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la élite porteña, 1800-1860". En DEVOTO, Fernando y MADERO, Marta (dir.): *Historia de la vida privada en Argentina*, tomo I. Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 111-145.
- NAVARRO CLARK, Inés: *Páginas, dibujos y pinturas*. Buenos Aires, Sebastián de Amorrortu e hijo, 1940.
- PAGANO, José León: *El arte de los argentinos*, tomo I. Buenos Aires, Edición del autor, 1937.
- PARKER, Rozsika: *The Subversive Stitch. Embroidery and The Making of The Feminine*. London, I. B. Tauris, 2010.
- PERROT, Michelle: *Mujeres en la ciudad*. Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997.
- QUILES FAZ, Amparo: "Los álbumes de señoritas: sujetos y objetos femeninos en el siglo XIX". En QUILES FAZ, Amparo y SAURET GUERRERO, Teresa (coord.): *Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX y XX*. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, pp. 19-40.
- RIBERA, Adolfo Luis: "La participación femenina en los orígenes del arte nacional", *Crear*, núm. 35, 1972, s. p.
- ROMERO TOBAR, Leonardo: "Dibujos y pinturas en álbumes del siglo XIX una variedad del 'ut pictura poesis'", *Príncipe de Viana. Anejo*, núm. 18, 2000, pp. 331-342.
- ROOT, Regina: *Vestir la nación. Moda y política en la Argentina poscolonial*. Buenos Aires, Edhasa, 2014.
- SALVATORE, Ricardo: "'Expresiones federales': formas políticas del federalismo rosista". En GOLDMAN, Noemí y SALVATORE, Ricardo (comp.): *Caudillismos rioplatenses. Nuevas miradas a un viejo problema*. Buenos Aires, Eudeba, 1998, pp. 189-222.
- SÁNCHEZ DE THOMPSON, Mariquita: *Cartas de Mariquita Sánchez. Biografía de una época*, edición a cargo de Clara Vilaseca. Buenos Aires, Peuser, 1952.
- *Intimidad y política. Diario, cartas y recuerdos*, edición a cargo de María Gabriela Mizraje. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.
- SARMIENTO, Domingo Faustino: "De la educación de la mujer". En *Obras completas*, tomo IV. Buenos Aires, Augusto Belin, 1900 [1841], pp. 231-245.

- SCHIAFFINO, Eduardo: "Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. Falta de protección para su desenvolvimiento", 1883, p. 25 (Archivo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, sin ubicación).
- *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*. Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1982.
- SOSA DE NEWTON, Lily: *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1986.
- TERNAVASIO, Marcela: "Hacia un régimen de unanimidad. Política y elecciones en Buenos Aires, 1828-1850". En GOLDMAN, Noemí y SALVATORE, Ricardo (comp.): *Caudillismos rioplatenses. Nuevas miradas a un viejo problema*. Buenos Aires, Eudeba, 1998, pp. 119-141
- TROSTINÉ, Rodolfo: "La miniatura en Buenos Aires. Notas para su historia", *Estudios*, vol. 77, núm. 419, Buenos Aires, 1947, pp. 1-16.
- *La enseñanza de dibujo en Buenos Aires desde sus orígenes hasta 1850*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1950.
- *La pintura en las provincias argentinas*. Santa Fe, 1950.
- ZINNY, Antonio: *Gaceta de Buenos Aires desde 1810 hasta 1821*. Buenos Aires, Imprenta Americana, 1875.