

XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca, 2011.

Ausencia de Yrurtia, ¿presencia de Lía?.

Georgina Gluzman.

Cita:

Georgina Gluzman (2011). Ausencia de Yrurtia, ¿presencia de Lía?. XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-071/571>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Mesa 94

“Colecciones, coleccionistas y museos”

Doctoras María Isabel Baldasarre, Talía Bermejo y María Élide Blasco

Ausencia de Yrurtia, ¿presencia de Lía?¹

Georgina Gluzman

CONICET-UNSAM

31.010.487

georginagluz@gmail.com

Autorización para publicar: sí

Introducción

La muerte del escultor argentino Rogelio Yrurtia (1879-1950) inauguró una nueva etapa en la vida de su esposa, la pintora y grabadora Lía Correa Morales (1893-1975). Abandonando casi por completo la actividad pictórica, Correa Morales se dedicó fundamentalmente a la organización del entonces llamado Museo Casa de Yrurtia, institución que funcionaba en su propia residencia. La artista, en el inesperado rol de directora de un 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, llegando a editar el único catálogo de esta institución existente hasta la actualidad.

Cuando Rogelio Yrurtia murió el día 4 de marzo de 1950, Lía Correa Morales posiblemente haya sentido que su mundo se derrumbaba. 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 que posiblemente estaba destinada a servir como plan para una futura biografía. Allí se puede leer: “1950 Mi soledad”.²

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 nuestro país, su marido murió inesperadamente. Fue entonces cuando la joven Correa

¹ Este trabajo no hubiera sido posible sin la colaboración desinteresada de diversas personas. Quisiera agradecer a Sebastián Rossi y su esposa, Ana, a Irene Ruiz de Olano y su sobrina, Elsa, al director del Museo Yrurtia, Osvaldo Mastromauro, y a sus colaboradoras Cecilia Oviedo y Constanza Varela.

² [Lía Correa Morales], “Canévas pour la vie de R. Y.”, texto sin datación, Archivo Irene Ruiz de Olano.

Morales, que contaba con veintiséis años, regresó a la actividad artística interrumpida. Su infancia y juventud habían transcurrido entre los mármoles de su padre, Lucio Correa Morales (1852-1923), y las múltiples actividades de su madre, Elina González Acha (1861-1942). 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.³

El devenir profesional de Lía Correa Morales estuvo signado por las pérdidas, que le abrieron sendas inesperadas. La muerte de Rogelio Yrurtia inauguró una nueva etapa en su vida, donde la actividad artística pasaría a un segundo plano y su tarea como directora del Museo Yrurtia sería esencial.

En este trabajo nos proponemos investigar 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 General San Martín para su estudio, clasificación y conservación. 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 relación artística y personal. 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 la relación estrecha entre arte y género a través de la figura de una artista olvidada, cuya obra y trabajo al frente de este museo no han sido estudiados en profundidad.

Rogelio maestro, Rogelio crítico

Hija de Lucio Correa Morales y de Elina González Acha, Lía Correa Morales estuvo siempre en contacto con la práctica 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. De hecho, Elina González Acha fue una de las escasas artistas activas desde fines del siglo XIX que logró ingresar a espacios legitimantes

³ Conversación de Sebastián Rossi y Ana Venacio de Rossi con Georgina Gluzman, 17 de noviembre de 2010, Tandil. Berta Wernicke, hermana de Julia, Elina González Acha y Cecilia Grierson fueron tres de las primeras egresadas de la Escuela Normal de Profesoras.

como el Museo Nacional de Bellas Artes. Sin embargo, Lía Correa Morales jamás mencionaba el nombre de su madre en los documentos donde hacía constar sus estudios artísticos.⁴ Era Lucio quien ocupaba el lugar de primer maestro. Sus otros profesores habrían sido también hombres: Alfredo Torcelli, Pedro Zonza Briano, Pompeyo Boggio y Carlos Ripamonte.⁵ De este modo, los meses de trabajo con Julia Wernicke eran también eliminados, en favor de una genealogía exclusivamente masculina, aquello que Mira Schor ha denominado acertadamente “linaje paterno”.⁶

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.⁷ Sin embargo, Lía Correa Morales jamás ha asociado su trabajo con el de su madre. Al contrario, advertimos que existió una singular voluntad de separarse de ella. En este sentido, debemos señalar que en el Museo Yrurtia no hay obras de su madre. En cambio, de Lucio Correa Morales, su maestro y también el de su esposo, figura un nutrido conjunto de esculturas de pequeño formato. De este modo, Lía Correa Morales parece haber adherido tácitamente a la opinión que sostenía que el arte era un asunto preferentemente masculino o que por lo menos lo había sido durante la generación inmediatamente anterior a la suya. 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 los múltiples intereses de esta mujer verdaderamente fascinante.

Tras la muerte de su primer esposo, Lía Correa Morales regresó a la práctica artística. Fue entonces cuando reapareció en escena Rogelio Yrurtia, el ya célebre discípulo de su padre. Bajo su guía reinició sus estudios de pintura y seguramente aconsejada por él se trasladó a Europa, donde residió hasta 1929 en estrecha cercanía

⁴ 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”. “Lía Correa Morales de Yrurtia. Su sepelio”, *La Nación*, s. d., Archivo Lily Sosa de Newton. 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”. *Enciclopedia del arte en América*, tomo 1, *Biografías*, Buenos Aires, Omeba, 1969, s.p. 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”. *El arte de los argentinos*, tomo 3, Buenos Aires: Edición del autor, 1940, p. 353.

⁵ [Lía Correa Morales], texto sin título y sin datación, Archivo Irene Ruiz de Olano.

⁶ Schor, Mira, “Linaje paterno”, en Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, p. 111.

⁷ Elina González Acha, *Retrato de Coco*, óleo sobre tela, 38,5 x 30 cm, colección Sebastián Rossi, Tandil.

con Yrurtia, quien en aquellos años se encontraba en Francia realizando 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.⁸ Después de todo, la historia del arte está plagada de biografías de “grandes maestros” cuyas parejas se limitarían a copiar o a dar versiones más íntimas, más pequeñas, menos importantes de las obras de sus esposos o amantes. Sin embargo, creemos que la relación romántica entre Rogelio Yrurtia y Lía Correa Morales brinda un interesante ejemplo de colaboración que sirve para desnaturalizar esta idea tan extendida.

Ahora bien, es indudable que la gravitación de Yrurtia sobre la joven artista fue enorme. Yrurtia era ya un artista celebrado, autor de 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 de varios años. No obstante, 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 celebrado grupo escultórico *Las pecadoras*.

Por otro lado, la artista emprendió un estudio sistemático del desnudo, seguramente guiada por su maestro. Recordemos que uno de los aspectos más celebrados de la obra de Yrurtia fue siempre su cuidado estudio de la anatomía humana, que lo ligaba a los grandes nombres de la historia del arte.⁹ Lía Correa Morales realizó un sinnúmero de dibujos y monocopias sobre este tema. Aunque la artista trabajó de manera permanente el desnudo, sus obras más reproducidas y recordadas son los retratos de niños. No obstante, dentro de su producción ocupa un lugar relevante el óleo *Despertar*, un inequívoco autorretrato idealizado que sigue de cerca varios bosquejos de Yrurtia

⁸ Para una crítica de esta noción véase Chadwick, Whitney e Isabelle de Courtivron (eds.), *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*, Madrid, Cátedra, 1994.

⁹ Véase, por ejemplo, el texto de Charles Morice, “*Las pecadoras* en el Salón de París”, en Malosetti Costa, Laura, *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 333-334, y Job-Istueta, Amalia, “El desnudo”, *Ver y Estimar*, v. 6, n. 23, mayo de 1951, pp. 9-15.

fechados hacia 1935, seguramente retratos de su compañera.¹⁰ La modificación de la propuesta de Yrurtia da cuenta de una búsqueda identitaria. La conjunción de los géneros del desnudo y del autorretrato ha asumido en general otra forma: el artista y su modelo desnuda, tipo ejemplificado de modo paradigmático en la obra de Jean-Léon Gérôme, *El artista y su modelo*.¹¹ La revisión llevada adelante por Lía Correa Morales puede ser vista como parte de un cuestionamiento al ser femenino, construcción social que limitaba al menos parcialmente, sus propios deseos como artista. En otras oportunidades, se alejó aun más de los modelos 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 Yrurtia y que permiten 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.¹²

Asimismo, ambos artistas realizaron diversos dibujos de bailarinas. La atención de Lía Correa Morales hacia este tema se desarrolló desde una época temprana, aproximadamente desde 1930. 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. Aunque no todos sus dibujos están fechados, su dedicación al tema parece posterior a la de su esposa. En este sentido, podemos afirmar que Correa Morales e Yrurtia establecieron un diálogo entre sus obras. No se trata 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. El afecto y la conversación fluida acerca de sus respectivas obras era la base del matrimonio.¹³ Además, Yrurtia era un gran admirador y promotor de la obra de su esposa.¹⁴

¹⁰ Lía Correa Morales, *Despertar*, óleo sobre tela, 99 x 43 cm y 3. Rogelio Yrurtia, Estudio, ca. 1935, lápiz sobre papel montado en cartón, Museo Yrurtia, Buenos Aires.

¹¹ Jean-Léon Gérôme, *El artista y su modelo*, ca. 1890-1893, óleo sobre tela, 51,4 x 38,7 cm, Haggin Museum, Stockton, Estados Unidos.

¹² Lía Correa Morales, *Suzanne chez elle*, 1942, óleo sobre madera, 44 x 31 cm, Museo Yrurtia, Buenos Aires.

¹³ Conversación de Irene Ruiz de Olano con Georgina Gluzman, 8 de diciembre de 2010, Buenos Aires.

¹⁴ Conversación de Irene Ruiz de Olano con Cristina Correa Morales, 2 de junio de 1979, Buenos Aires, Archivo Sebastián Rossi.

A través de estos ejemplos, hemos tratado de delinear una relación pedagógica que fue a la vez una relación 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, sí, pero también el impulsor y destinatario 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.¹⁵

Por otro lado, 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*, 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.¹⁶ 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”.¹⁷ Asimismo, Pagano explicó que el alargamiento en las proporciones de la figura femenina del grupo central respondía a su “superioridad evolutiva”.¹⁸

La carrera artística de Lía Correa Morales quedó prácticamente interrumpida tras la muerte de Yrurtia. Esto no significa que la artista no pintara ocasionalmente, en particular a su sobrino nieto, Sebastián Rossi.¹⁹ En rigor, los rostros familiares, como los de Sebastián, sus pequeñas hermanas o los niños de su barrio, son los que más 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

¹⁵ [Lía Correa Morales], texto sin título, 31 de enero de 1951, Archivo Irene Ruiz de Olano.

¹⁶ Muzzio Sáenz Peña, C., “Yrurtia”, *Plus Ultra*, a. 5, n. 45, enero de 1920, s.p.

¹⁷ Pagano, José León, “Rogelio Irurtia, algunas reflexiones de José León Pagano”, *La Nación*, 19 de noviembre de 1922, p. 3.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Lía Correa Morales, *Sebi*, 1954, carbonilla sobre cartón, 24 x 28 cm, colección Fernanda Rossi, Tandil.

totalidad de mi obra pictórica de los últimos diez años, pertenece a la ‘Casa de Yrurtia’ y otros museos del país”.²⁰ 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”.²¹

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 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?²²

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”²³ aparece en este fragmento con toda claridad. Sin embargo, debemos señalar que esta renuncia de Correa Morales había sido voluntaria. Contra la difundida noción, aun dentro de la historia feminista del arte, de la “carrera de obstáculos”,²⁴ nos interesa poner de relieve esta situación: las mujeres son capaces de decidir y luchar por ciertos objetivos. 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”.²⁵ Frente a la pérdida de su amante y mentor, el entusiasmo de la artista disminuyó, pasando a un

²⁰ Borrador de carta de Lía Correa Morales a Ricardo Gutiérrez, datada “Buenos Aires, Mayo 28 de 1951”, Archivo Irene de Ruiz de Olano.

²¹ Conversación de Irene Ruiz de Olano con Georgina Gluzman, 8 de diciembre de 2010, Buenos Aires.

²² [Lía Correa Morales], texto sin título [*Diario*], 31 de enero de 1951, Archivo Irene Ruiz de Olano.

²³ Woolf, Virginia, “Un cuarto propio”, en *Un cuarto propio y otros ensayos*, Buenos Aires, A-Z, p. 134.

²⁴ Greer, Germaine, *The Obstacle Race: Fortunes of Women Painters and Their Work*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1979.

²⁵ [Lía Correa Morales], texto sin título [*Diario*], 31 de enero de 1951, Archivo Irene Ruiz de Olano.

primer lugar la administración del museo y la conservación de la memoria del “gran maestro”.

Lía 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.²⁶ 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.²⁷

Hacia fines del año 1941 se dieron los primeros pasos decididos hacia la conversión de la casa en museo. Yrurtia estuvo siempre acompañado por su esposa Lía y también por Irene Ruiz de Olano, una figura en los márgenes pero que supo ocupar los cargos de tesorera y directora interina del Museo Yrurtia.

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 recordaba 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”.²⁸ Ruiz de Olano agregaba que “No era solamente Yrurtia. Yrurtia respetaba mucho la opinión y el criterio de la señora”.²⁹ Si bien sus palabras transmiten las ideas estereotipadas del “gusto femenino”, opuesto al “genio masculino”, nos brindan la posibilidad de pensar en la participación activa de Lía Correa Morales a la

²⁶ “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’”, texto sin datación [ca. 1980], Archivo Irene Ruiz de Olano. Esta desgrabación presenta recortes con respecto a la conversación original, que escuchamos en la casa de Sebastián Rossi.

²⁷ Yrurtia alquilaba un depósito en Avenida del Tejar, donde guardaba moldes y otras piezas, luego trasladadas al museo.

²⁸ “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’”, texto sin datación [ca. 1980], Archivo Irene Ruiz de Olano.

²⁹ Conversación de Irene Ruiz de Olano con Cristina Correa Morales, 2 de junio de 1979, Buenos Aires, Archivo Sebastián Rossi.

hora de instalar y de concebir una configuración para el museo que, como veremos, la ponía en un segundo lugar con respecto a Yrurtia.

El proyecto del escultor, y 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, en principio, cerrado a ampliaciones del acervo original. 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.

Algunos meses después de la muerte de Yrurtia, Lía Correa Morales fue designada directora. Que una mujer estuviera al frente de un museo, aunque se tratara como en este caso de un museo 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. 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? Creemos que el espacio del museo no fue percibido como un espacio público sino como un territorio doméstico donde Correa Morales encajaba a la perfección. Aun más, la designación como directora de la artista enfatizaba su rol de viuda. Lía Correa Morales, al igual que su esposo, unió su vida a la existencia del museo, al punto que, cuando no había fondos públicos, utilizaba sus propios ahorros para afrontar los gastos.³⁰

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.³¹ 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

³⁰ “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’”, texto sin datación [ca. 1980], Archivo Irene Ruiz de Olano.

³¹ Lascano Tegui, Vizconde de, “La casa española de Rogelio Yrurtia”, *Plus Ultra*, a. 8, n. 83, marzo de 1918, s.p.

medida, un espacio asfixiante donde los enormes yesos y mármoles actuaban como recordatorio permanente de la grandeza del artista. La disposición de las piezas parecía destinada a asombrar al espectador frente a la genialidad de la obra del escultor. El 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.³² El famoso edificio, diseñado por Yrurtia, era el marco ideal para poner en escena su obra.

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.³³

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. 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 publicaciones, cuidadosamente 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*.³⁴

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. 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:

³² Duncan, Carol, “Art museums and the ritual of citizenship”, en Pearce, Susan M. (ed.), *Interpreting Objects and Collections*, Londres, Routledge, 1994, pp. 280.

³³ Agradecemos a Constanza Varela y a Cecilia Oviedo esta observación.

³⁴ 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 reproducciones de su obra. Carta de Lía Correa Morales a Sebastián Rossi, datada “Noviembre 17”, Archivo Sebastián Rossi.

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”...³⁵

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.³⁶

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”.³⁷

³⁵ *Dibujos de Rogelio Yrurtia*, Museo Casa de Yrurtia – Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1962, p. 4. La cursiva es nuestra. Sobre este notable proyecto véase Malosetti Costa, Laura, “Arte e historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires”, *Historia mexicana*, v. 60, n. 1, julio-septiembre de 2010, pp. 439-471.

³⁶ “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. Catálogo*, Museo Casa de Yrurtia – Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1957.

³⁷ Borrador de carta de Rogelio Yrurtia a Alfredo L. Palacios, datada “Buenos Aires, Julio 23 de 1942”, Archivo Irene de Ruiz de Olano.

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.³⁸ De este modo, comprendemos que este discurso de exaltación de la figura de Yrurtia se servía de diversos métodos.

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.³⁹ No obstante, la directora se abocó a la tarea de elaborar fichas 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. Estos documentos referentes a piezas textiles atestiguan la minuciosidad de sus investigaciones y su deseo de dotar a cada pieza de una ficha técnica adecuada. 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 entre 1903 y 1905, durante su primera estadía en París, un óleo sobre cartón de Picasso.⁴⁰ 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 cuando intentó comprárselo a Yrurtia. Lía Correa Morales trabajó para destrabar esta situación, enviando varias cartas a Picasso, que hasta donde sabemos nunca fueron

³⁸ “Visitas explicadas”, texto sin datación [ca. 1950], Archivo Irene Ruiz de Olano.

³⁹ Conversación de Irene Ruiz de Olano con Cristina Correa Morales, 23 de agosto de 1980, Buenos Aires, Archivo Sebastián Rossi.

⁴⁰ Pablo Picasso, *Rue Cortot*, ca. 1904, óleo sobre cartón, 56 x 46 cm, Museo Yrurtia, Buenos Aires.

respondidas.⁴¹ 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.

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. 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 pocos.⁴² 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

⁴¹ Borradores de cartas de Lía Correa Morales a Pablo Picasso, datadas “Buenos Aires - Septiembre 22 de 1952” y “Buenos Aires, Enero 15 de 1953”, Archivo Museo Yrurtia.

⁴² “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’”, texto sin datación [ca. 1980], Archivo Irene Ruiz de Olano.

contemporánea siguen reapareciendo aun hoy.⁴³ La obra de la artista, a la que Pagano denominó “la pintora de la gracia”,⁴⁴ 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”.⁴⁵

¿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.⁴⁶ 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”. 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

⁴³ 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 manera sistemática en sus escritos.

⁴⁴ Pagano, José León, *El arte de los argentinos*, tomo 3, *op. cit.*, p. 353.

⁴⁵ “Lia Correa Morales. Pintora”, *Athéna*, a. 2, julio de 1929, p. 16.

⁴⁶ Duncan, Carol, “Art museums and the ritual of citizenship”, en Pearce, Susan M. (ed.), *Interpreting Objects and Collections*, *op. cit.*, p. 280.

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”.⁴⁷ Ahora bien, sorprende la baja valuación de las obras de Lía Correa Morales en el cálculo 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.⁴⁸ 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 salir jamás de 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 inserción de su obra dentro del campo del arte. 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 pictórica,⁴⁹ 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.⁵⁰ 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 junto a otras de artistas como Rodin, Picasso, Sívori y Della Valle.

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

⁴⁷ Borrador de carta de Rogelio Yrurtia a Alfredo L. Palacios, datada “Buenos Aires, Julio 23 de 1942”, Archivo Irene de Ruiz de Olano.

⁴⁸ Borrador de carta de Rogelio Yrurtia a Alfredo L. Palacios, datada “Buenos Aires, Agosto 16 de 1942”, Archivo Irene de Ruiz de Olano. Debemos destacar que una sola escultura de Yrurtia, *Combate de box*, era valuada en \$100.000.

⁴⁹ Lía Correa Morales, *Rogelio Yrurtia*, 1943, óleo sobre tela, 65 x 55 cm, Museo Yrurtia, Buenos Aires.

⁵⁰ Julia Wernicke, *Tigres*, óleo sobre cartón, 30 x 36 cm, Museo Yrurtia, Buenos Aires.

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”.⁵¹

Reflexiones finales

En 1953 se publicó en la revista *Lyra* un extenso artículo sobre el Museo Yrurtia.⁵² Allí Eduardo Eiriz Maglione describía con detalle diversas obras del escultor y lo situaba en una genealogía 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 sobre papel. Entre ellos, destacó un estudio con tema religioso: “carboncillo digno de un maestro”. 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

⁵¹ Conversación de Irene Ruiz de Olano con Georgina Gluzman, 8 de diciembre de 2010, Buenos Aires.

⁵² Eiriz Maglione, Eduardo, “El museo ‘Casa de Yrurtia’”, *Lyra*, a. 10, n. 119-121, octubre de 1953, s.p.

embargo, a veces los críticos afirmaban con condescendencia, como en este caso, que alguna de sus producciones “parecía” la de un maestro.

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”.⁵³ 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 el de Yrurtia: ambos lo habían concebido. Ahora bien, el trabajo de Correa Morales en el museo, dedicado en gran medida a conservar y engrandecer el recuerdo de su marido, implicó también el 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. Su intensa labor al frente del museo, fervorosamente deseada por ella misma y reconocida por sus contemporáneos,⁵⁴ 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 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.⁵⁵

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 podrían haber visto sometidas. Hasta entonces, Lía Correa Morales había sido una pintora

⁵³ Conversación de Irene Ruiz de Olano con Cristina Correa Morales, 23 de agosto de 1980, Buenos Aires, Archivo Sebastián Rossi.

⁵⁴ Lía Correa Morales fue nombrada miembro titular del Colegio de Museólogos en 1968. Agradecemos a Cecilia Oviedo este dato.

⁵⁵ 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 no se haya exhibido ninguno de sus trabajos.

afamada, como lo prueba su participación en salones nacionales, sus exposiciones individuales en galerías como Witcomb.

En la actualidad el Museo Yrurtia continúa funcionando en la casa de Belgrano. ¿Qué ha cambiado 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.