

# Tomasa Linares Garzón y las lecciones de dibujo con modelo vivo en la academia de arte de Córdoba

## *Tomasa Linares Garzón and the drawing lessons with a live model at the Cordoba art academy*

### **Ana Luisa Bondone**

Universidad Nacional de Córdoba  
Universidad Provincial de Córdoba

Córdoba, Argentina  
[abondone@gmail.com](mailto:abondone@gmail.com)

### **Clementina Zablosky**

Universidad Nacional de Córdoba  
Córdoba, Argentina  
[clementina\\_zablosky@unc.edu.ar](mailto:clementina_zablosky@unc.edu.ar)

### **Resumen**

Tomasa Linares Garzón (1895-1968) fue alumna entre 1916 y 1926 de la academia provincial de Bellas Artes de Córdoba fundada por el pintor Emilio Caraffa (1862- 1939) como “Escuela de Pintura. Copia del natural” en 1896. Dicha institución fue creada inicialmente para la educación de las señoritas. En este trabajo presentaremos algunos dibujos inéditos de Tomasa que se encuentran preservados en la colección del Dr. Julio Argentino Zelarayán. Específicamente analizaremos algunos estudios de figura humana con modelo vivo que realizó entre 1921 y 1924 como estudiante. Su existencia contribuye a completar ciertos vacíos en la historiografía local y pone en discusión algunos presupuestos sobre la enseñanza del desnudo en la academia cordobesa. Su consideración permite indagar aspectos de la educación de la mujer en el contexto social y cultural en las primeras décadas del siglo XX en Córdoba.

### **Palabras claves**

Desnudo, Dibujos, Academia, Educación femenina, Tomasa Linares Garzón.

### **Abstract**

Tomasa Linares Garzón (1895-1968) was a student at the Provincial Academy of Fine Arts in Córdoba between 1916 and 1926. This institution was founded by the painter Emilio Caraffa (1862-

1939) as the "School of Painting. Life drawing" in 1896, initially created for the education of young ladies. This paper presents some of Tomasa's unpublished drawings preserved in the private collection of Dr. Julio Argentino Zelarayán. Specifically, it analyses some human figure studies with live models that Tomasa made between 1921 and 1924 as a student. Their existence contributes to fill certain gaps in the local historiography and questions some assumptions about the teaching of the nude in the Cordovan academy. Its consideration allows to enquire some aspects of women's education in the social and cultural context of the first decades of the 20th century in Cordoba.

**Keys Words**

Nude, Drawings, Academy, Female education, Tomasa Linares Garzón.

## Introducción

Esta investigación trata de abordar una pequeña historia considerando la trayectoria y la producción de una alumna, Tomasa, en la Academia de Bellas Artes de la provincia de Córdoba. Su figura moviliza un “análisis producto de una documentación limitada ligada a un individuo” que “de otro modo sería ignorado” (Ginzburg, 1994, p. 28). La exploración de los paisajes (Bondone y Zablosky, 2020) y, en este caso, de los dibujos de desnudo de una estudiante de artes en la primera mitad del siglo XX permite acercarnos a una historia de las prácticas artísticas que ligan la actuación de las mujeres artistas, la educación femenina y otras experiencias culturales en el ámbito local.

Tomasa Linares Garzón ingresó en la Escuela de Pintura en 1916, de acuerdo al registro de su inscripción, y egresó en 1926. Allí cursó las materias del plan de estudios desarrollado bajo la gestión del pintor Emiliano Gómez Clara (1880-1931) como director de la institución provincial (1916-1931). Aprobó Perspectiva Oblicua, Dibujo, Croquis, Dibujo decorativo y Naturaleza Muerta en 1923 y 1924; Paisaje, Dibujo, Croquis, Anatomía e Historia del Arte en 1925 y 1926, según las actas de examen, donde figuran también los nombres de los profesores Gómez Clara, Felipe Roig, Ricardo López Cabrera, Carlos Camilloni, Carlos Bazzini Barros, como miembros de los tribunales docentes (Libro de Actas, 1926).

La formación de los artistas en academias se remonta a la modernidad del siglo XV. En la tradición occidental, hasta ese momento, los pintores eran aprendices en un taller, donde se desempeñaban como mano de obra barata a cambio de aprender el oficio. Allí se instruían en la fabricación de pinceles, la preparación de los colores, y colaboraban en la ejecución de algunas partes en la obra encargada al maestro. Cumplida la etapa de principiantes, pasaban al grado de maestros y podían trabajar por cuenta propia, un ejercicio profesional conforme a lo aprendido según las reglas del gremio. Sobre el acceso de las aspirantes mujeres se tiene escasos registros.

Desde el Renacimiento, fundamentalmente a partir de Leon Battista Alberti (1404-1472) y Leonardo Da Vinci (1452-1519), entre otros tratadistas, los artistas debían tener conocimientos de los modelos clásicos y la naturaleza, de la geometría y la anatomía, la biología y la óptica, entre otros. Antes de los siglos XV y XVI, los artistas eran considerados hacedores manuales. Después, el diseño arquitectónico y urbano, como la pintura adquirirían el carácter de disciplinas liberales, intelectuales, como fruto de la creatividad y la agudeza de un individuo creador.

A fines del siglo XVI, en Italia, se fundaron las “Academias” en Florencia (Accademia delle Arti de Disegno de Giorgio Vasari, 1563), Roma (Accademia Nazionale di San Luca de Federico Zuccari [1542-1609], 1593) y Bolonia (Accademia degli Incamminati de Ludovico Agostino y Annibale Carraci, 1582). Estas consistieron en agrupaciones informales de artistas que permitían a los miembros discutir problemas y practicar el dibujo en un ámbito diferente al taller de un maestro. La escuela boloñesa aportó el estudio directo de la naturaleza y la realidad a través del dibujo.

El término *academia* se usaba para designar las asociaciones literarias cuyos miembros adquirirían un rango intelectual. Las academias de arte buscaron la emancipación de los pintores y escultores de los gremios de artesanos. Así, la Accademia di San Luca, en Roma, desde principios del XVII proporcionaba conferencias teóricas sobre geometría, anatomía, conocimientos de dibujo y facilidades para las clases prácticas, con intención de suplir la preparación que se impartía en los talleres de artesanos. En ese siglo proliferaron escuelas parecidas por Italia y Europa del Norte. En Francia, Jean Baptiste Colbert (1619-83) reforzó la Academia de Pintores de París y la organizó como un centro de enseñanza, bajo un sistema de formación artística regulado que unificaba el estilo y el gusto por lo clásico. Asimismo, instauró el viaje de los mejores alumnos a Roma para estudiar y copiar las obras maestras de la escultura antigua y de la pintura del Renacimiento. Estas prácticas se expandieron y consolidaron en el siglo XVIII.

En el siglo XIX, la copia de láminas y yesos, como los estudios del cuerpo humano desnudo por medio de la observación directa de modelos masculinos vivos fueron considerados una parte esencial de la formación de los artistas en las diferentes escuelas de Bellas Artes en Europa. Junto a las representaciones del modelo masculino desnudo, las llamadas *academias*, se introdujo también el modelo femenino (Dias, 2006).

En Argentina, se adoptó el sistema europeo mediado por las pautas de enseñanza francesa, pero fundamentalmente, por las experiencias italiana y española de los maestros que, oriundos y/o formados allí, se desempeñaron en diferentes instituciones privadas u oficiales del ámbito nacional. Particularmente en Córdoba, al principio las lecciones de dibujo y pintura fueron impartidas a domicilio o en la casa de los maestros, por pintores como Luis Gonzaga Cony (1797-1894) —que también fue profesor en el Aula de la Concepción en el Colegio Nacional de Monserrat—, Genaro Pérez (1839-1900), Honorio Mossi (1861-1943) y Emilio Caraffa (1862-1935), reconocidos por su talento artístico y honorabilidad (Nusenovich, 2015). Posteriormente, muchas de las y los aspirantes lo hicieron en la “Academia de Pintura. Copia del natural”, la

academia particular de Caraffa destinada inicialmente a la formación de señoritas, cuando esta se oficializó por decreto provincial en 1896.

La enseñanza abordaba el estudio de técnicas y modos de representación gráfica y pictórica ligados a la naturaleza muerta y el paisaje. Hacia la década de 1920, de acuerdo a los testimonios gráficos de Tomasa Linares Garzón, las y los estudiantes de arte que asistían a la escuela provincial incursionaron en el retrato y la figura humana.

A fines del siglo XIX y la primera mitad del XX, el desnudo parecía un dominio permitido sólo a los artistas varones y generaba cierta resistencia por parte de la sociedad. En la historiografía local, encontramos episodios y relatos que señalan las restricciones impuestas a la práctica educativa con modelo vivo e incluso a la exhibición de obras de este género.

Uno de los hechos quizás más difundidos en estos últimos años fue la clausura de la exposición del artista Ernesto Soneira (1908-1970) en el Salón Blanco del Ministerio de Obras Públicas, en 1940. Este acto de censura se produjo, ante la negativa del artista de descolgar uno de sus cuadros, *Bañistas*, que mostraba una escena con desnudos. El Ministro, Ingeniero Bobone, cursó este pedido por considerar que podía dar lugar a apreciaciones inmorales (Rocca, 2007). Este hecho se convirtió en un hito en la historia del arte y la cultura local por las respuestas de la Comisión Directiva de la Asociación de Pintores y Escultores que publicó una declaración de protesta por la toma de una medida “inconsulta” e instó a la creación de un salón y un organismo artístico competente que se encargara de un asesoramiento especializado. Pero, fundamentalmente, por las acciones que durante una noche llevaron adelante intelectuales y artistas del círculo del pintor, Deodoro Roca, Horacio Juárez, entre otros (Rocca, 2007), quienes cubrieron con ropa interior las esculturas de paseos públicos y desnudos del parque Sarmiento, como el monumento alegórico del *Rapto de las Sabinas*, para hacer performáticamente manifiesta su disidencia (Nusenovich y Zablosky, 2019).

Unos años antes, en 1933, Rosa Ferreyra de Roca exhibió una pintura de un desnudo femenino en la galería Nordiska en la ciudad de Buenos Aires. La artista había iniciado su formación artística en Córdoba con el pintor Emiliano Gómez Clara, quien introdujo la enseñanza del desnudo en la escuela provincial, y luego continuó estudiando en Francia, en la Academia Julien en París. Según el análisis de Di Rienzo, la limitación de representar desnudos impuesta para la mujer, se hace notar en los comentarios de la prensa porteña sobre la muestra que refieren a la pintura de desnudo de Ferreyra como “figuras” mientras que nombraban como “desnudos”

al tema de las obras de los artistas varones, Francisco Vidal y Emilio Centurión, expuestas en otras galerías de Capital Federal. Esa obra de 1933 y otros desnudos pintados por Rosa Ferreyra esperaron hasta 1993 para ser mostrados en Córdoba, en una muestra homenaje en la galería Jaime Conci. En esta oportunidad, la crítica local reprodujo una pintura de flores de Rosa, confirmando “el destierro de los desnudos” de la producción de una artista mujer (Di Rienzo, 2012).

Veinte años antes, el plan de estudios de la Academia de Bellas Artes, aprobado en 1913 por la provincia de Córdoba, incluía la enseñanza del dibujo del natural con modelo vivo. En 1916, el pintor Gómez Clara, director de la institución y profesor a cargo de las materias de colorido superior y composición del quinto año, tomó la iniciativa de implementar este método: “... cuando esa modalidad se instauró de manera programática bajo la dirección e impulso de Emiliano Gómez Clara (1880-1931) esta estrategia le significó a la Academia un posicionamiento de avanzada...” (Bondone, 2006, p. 25).

Sin embargo, la enseñanza del desnudo entero no alcanzó a desarrollarse debido a su repercusión en los sectores más conservadores de la sociedad cordobesa que exteriorizaron su malestar e intransigencia sin atender a las expresiones de la máxima autoridad de la academia.

En octubre de 1916, el gobernador Eufrasio Loza (1916-1917) resolvió por decreto suprimir la enseñanza del desnudo entero del natural, por considerarlo inapropiado para “una escuela común de pintura” cuyo alumnado carecía “de la reflexión necesaria y propia de la edad madura”:

... no es posible ofrecerles aunque fuera en nombre del arte el espectáculo del desnudo entero del natural, sin herir el sentimiento del pudor que constituye algo así como la voz de alarma que la misma naturaleza hace sentir en salvaguarda de la idea moral gravada (sic) en la consciencia humana (Decreto provincial N° 735 de 1916).

Respecto al desnudo parcial del natural, el gobernador ordenó, en el mismo decreto, enseñarlo “en forma que no ofenda el pudor de los alumnos y de acuerdo a un criterio racional y discreto que conculte (sic) dicho propósito” Ante tales apreciaciones, “Gómez Clara insistía que ‘el estudio del desnudo es tan propio del arte, le es tan inherente, que en la realidad no se concibe se vea sin él’” (Bondone, 2006, p. 34).

Gómez Clara se había educado en esta ciudad con Mossi, Caraffa y el pintor español Manuel Cardeñosa (1860-1923). En 1907 viajó con una beca de perfeccionamiento a Europa y allí permaneció hasta 1916, año que asumió la dirección de la academia provincial, nombrado por el Dr. Ramón J. Cárcano durante su primer gobierno (1913-1916).

El trayecto formativo en el extranjero guió la gestión del pintor al frente de la institución; buscó establecer una “modernidad en la periferia”, “instaurando (...) una nueva cultura visual en la ciudad mediterránea” (Bondone, 2006, p. 31).

En 1920, Gómez Clara asumió las clases de dibujo y procedimientos en la Escuela de Artes Aplicadas (nocturna) de la misma academia provincial (Lo Celso, 1973). Para entonces, la enseñanza del desnudo en la academia de Córdoba parecía haberse retomado bajo ciertas condiciones, a juzgar por el testimonio de los dibujos de Linares Garzón como veremos más adelante.

## El cuerpo y la desnudez

Desde el siglo XVI, la enseñanza del dibujo en la academia incluyó la figura humana como uno de sus temas principales. Las lecciones abarcaron el estudio del cuerpo humano a partir de la observación y la copia del natural abordando el desnudo masculino y femenino, géneros provenientes de la antigüedad clásica. Una iconografía fundada por los griegos, quienes tuvieron una “devoción consagrada por la anatomía” y una tendencia significativa a buscar la máxima perfección entre el naturalismo y el idealismo (Honour y Fleming, 1990, pp. 96-97).

Como expresa Clark (1996), la lengua inglesa distingue el desnudo corporal —*naked*— del desnudo artístico —*nude*—. No es lo mismo un cuerpo desvestido, o despojado de ropas, que el cuerpo desnudo como tema en la pintura o la escultura.

Esta ambigüedad del término desnudo —captada en el idioma inglés— explica, quizás, el principal motivo de controversia que generó la enseñanza de la anatomía humana con modelo vivo a las señoritas, en la “Academia de Pintura. Copia del Natural” de Córdoba.

Como vimos, esta práctica fue promovida en 1916 por Emiliano Gómez Clara al asumir la dirección de la escuela, y en el mismo año, fue inhibida por mandato provincial.

Al revisar algunas notas de 1916 publicadas en la sección “Vida social” en el diario *Los Principios*, de filiación católica, podemos aproximarnos a cierta sensibilidad y forma de pensar religiosa acerca del cuerpo humano así como a una voluntad pedagógica de adoctrinamiento de la sociedad, que resuenan en el contenido del decreto gubernamental que canceló las pretensiones de Gómez Clara.

Encontramos una nota que refiere particularmente a un desnudo femenino y da cuenta de lo que el “cuerpo desvestido”, en términos de Clark, provocaba en la moral social, perturbando y amenazando la educación de las señoritas y los jóvenes.

El periódico cordobés transcribió una carta de una lectora de Rosario de Santa Fe que había sido dirigida y publicada en la revista *Acción Social* de aquella ciudad. En la esquila, dicha mujer expuso su protesta ante una escena de desnudo que tuvo lugar en un teatro de la provincia vecina. El título de la nota del diario, que se reproduce abajo, destaca la conducta de la autora valorando su carácter aleccionador y ejemplar:

#### LA ACCIÓN DE LA MUJER

Cómo se debe protestar

Nuestro estimado colega “Acción social” de Rosario de Santa de Fé ha recibido la siguiente valiente y hermosa carta de una madre que valora y comprende en toda su extensión **su misión educadora y santa** y que, como leona herida, **defiende la virtud y la inocencia de sus hijos** con soberbia fiereza.

**Lástima que no veamos en nuestra ciudad**, con mucha frecuencia, **protestas como esta** cuando tantos y tantos motivos habría para que todas las familias que se precian de delicadas y cristianas levantaran un clamor poderoso, **no ya contra la inmoralidad**, sino **contra la indecencia y la impudicia repugnante** que muy a menudo sientan sus reales en algunos de nuestros teatros y cinematógrafos (La Acción de la Mujer. Cómo se debe protestar, 1916).

Tras la introducción de los editores del diario cordobés se transcribe la nota de protesta procedente de “una madre” de Rosario:

Sr. Director de Acción Social.-Presente.-

Dado el carácter de notoria seriedad y cultura de su distinguida revista, me dirijo a Ud. solicitándole, desee exteriorizar, las siguientes **líneas de protesta**.

Como madre de una familia numerosa, que vela muy sola, por dar a sus hijos una educación digna de sus ascendientes, anhelo hacer constar para enseñanza y ejemplo de ellos que profundamente, agraviada y consternada, he tenido noticia del gravísimo escándalo que tan pasivamente ha inferido a nuestra sociedad una grosera e infame bailarina que no nombraré por no prestigiarla y que ha actuado con la paciencia y sin el reproche de muchos.

Si la prensa es ordenada ¿por qué ha callado?; si la Intendencia tiene ordenanzas contra la moralidad de los espectáculos, ¿por qué no se cumplen?; si la policía en ciudades vecinas del país y de fuera ha sabido hacerle respetar los Centros Sociales, ¿por qué aquí no lo hizo?; si nuestra sociedad sabe su puesto ¿porqué se ha dejado invadir y subestimar?

**Permitir y contemplar con gozo a una mujerzuela <<desnuda>> en los teatros es confundirlos a estos con los lupanares** (sic).

Ya que se habla tanto de obra feminista en nuestro siglo, **yo que heredado de mis mayores una conciencia levantada y generosa, quiero actuar como tal**; no quiero encogimientos ante nadie; ni confundo miedos con respetos.

Madres que tenéis dignidad dadme las manos ante los vuestros, pidiendo respeto y honor siempre, en todas partes y especialmente en el teatro.

**Lo que antecede se los he leído a mis hijos mayores y se los dejo escrito en el Álbum de recuerdo de su casa.** Pues quiero que les sirva de lección ya que presenciaron mi aflicción y mi quebranto. UNA MADRE (sic) (La Acción de la Mujer. Cómo se debe protestar, 1916).

El contenido y el modo declamatorio de la carta revelan, por un lado, la inmoralidad que se le adjudica a la actriz, al calificarla como mujerzuela, y al teatro, como prostíbulo. La condena que recae sobre el desnudo manifiesta una única concepción del cuerpo, la de un cuerpo sin ropa, desvestido —*naked*— y en consecuencia, la ausencia de todo sentido artístico —*nude*—. Por otro lado, y ligado a lo primero, revela una convicción absoluta respecto a la misión reproductora de la mujer, no sólo biológica sino también de un orden establecido en la sociedad: como heredera de los mayores, como madre y educadora de las nuevas generaciones.

Estas ideas, valores y creencias sobre el cuerpo y la educación que configuraban la mentalidad de las mujeres y los hombres, en Rosario como en Córdoba, parecen ecos de la instrucción cristiana, fundamentalmente, de las señoritas.

Otra nota publicada en el periódico católico en el mes de mayo, permite aproximarnos a este sistema de representaciones y prácticas. Bajo el título “Costumbres modernas” y el subtítulo “Para damas y niñas”, se enunciaba que ese contenido de actualidad estaba dirigido a las mujeres. Allí se advertía a las madres, que “son” las que “velan más de cerca” por sus hijos, sobre el peligro de las “costumbres contemporáneas” de “la moda y los bailes”, a las que define como “netamente paganas” (Costumbres Modernas (Para damas y niñas), 1916). El cuerpo, fundamentalmente, el femenino aparece como un tema preocupante, objeto de restricciones concretas. Así, el artículo demandaba su resguardo de “la escasez de ropas”, “de las transparencias de las telas”, de cierta “forma del vestido” como de “la disposición maliciosa de las líneas, imaginadas por modistos sin escrúpulos” cuyos diseños entregaban a las señoritas a las miradas “libidinosas de los hombres depravados” (Costumbres Modernas (Para damas y niñas), 1916). A continuación, y luego de recordarles a las madres la responsabilidad y la experiencia adquirida por ellas en la vida, el texto de esta nota sin firma, las exhortaba a cuidar a sus hijas: “Guardadlas, protejedlas (sic), velad por la pureza de su imaginación, por la frescura de sus afectos, por la gracia encantadora de su actitud, y su aspecto virginal (Costumbres Modernas (Para damas y niñas), 1916). Para ello, las mujeres, cuya condición femenina era sólo concebida en términos de madre educadora, debían seguir los siguientes consejos respecto al cuerpo de sus hijas: “Apartad de ellas el escote provocativo, los artificios tentadores, todo aquello que pueda despertar algún deseo, algún pensamiento poco noble” (Costumbres Modernas (Para damas y niñas), 1916).

Seguidamente, se sentenciaba a los varones: “Jóvenes: sed siempre leales y caballeros” (...), para concluir con una prédica inspirada en el fraile dominico francés, Henri Lacordaire (1802-1861):

Dejad como decía Lacordaire, la principal parte, la casi totalidad a la inteligencia y el corazón y muy poca a los sentidos. Cristianas y cristianos de toda edad: tenéis una misión que cumplir. (...)

Debéis pues haceros apóstoles y oponer, a la moda pagana, la costumbre cristiana, a la voluptuosidad, el recato y la modestia, (...) al cinismo y la audacia del vicio, la valentía noble y caballeresca de la virtud (Costumbres Modernas (Para damas y niñas), 1916).

En esta trama de valores cristianos dominantes, la formación artística en la academia, aparecía como “un complemento cultural (...) no se aspiraba ni se deseaba una actitud profesional por parte de las egresadas de la academia” (Morra, 1992, p. 34).

La “sociedad clerical”, donde la iglesia católica tiene injerencia en la vida de todas las personas y no sólo en la de la comunidad que comparte su credo (Roitenburd, 2000), depositaba en la mujer la misión educadora y reproductora de la virtud, que en aquel tiempo, contaba con un certamen propio.

Los “premios a la virtud” eran de carácter económico y estaban auspiciados por una Comisión de la Sociedad de Beneficencia y se entregaban anualmente a las damas probas de la sociedad cordobesa. Una crónica de 1916 reseñaba la ceremonia celebrada en el Teatro Rivera Indarte durante la cual las recompensas fueron distribuidas por las damas de la Comisión y el Gobernador. Los premios de cien y doscientos pesos se otorgaron:

*...a la fidelidad (Primer Premio del Gobernador), al amor filial (Segundo Premio Ministro de Gobierno); al trabajo (Premio Ministro de Hacienda); a la abnegación (Cámara de Senadores); a la humildad (Cámara de Diputados); al trabajo (Premio Intendente de la Municipalidad); a la abnegación (Universidad Nacional de Córdoba); al trabajo (Sociedad de Beneficencia)...* (Los premios a la virtud, 1916).

Estas distinciones significaban un reconocimiento individual al comportamiento virtuoso de algunas mujeres, pero a la vez implicaba un estímulo para sostener, de manera colectiva y consensuada, la hegemonía cultural de una elite católica, tradicional y patriarcal.

La concepción del desnudo que defendía Gómez Clara como “inherente al arte”, incorporada a la enseñanza académica desde los siglos XVI y XVII, no podía ser comprendida en un ámbito

dónde los hábitos mentales y visuales cristianos de la mayoría de sus coterráneos identificaban la existencia de un desnudo —la del “cuerpo desvestido”, *the naked*— como perteneciente, según vimos, a la voluptuosidad y el vicio de las costumbres contemporáneas y al paganismo.

## Los dibujos de Tomasa. Las señoritas copian del natural

En el año 2019 con motivo de la exposición “Tomasa. Dibujos y Pinturas de Tomasa Linares Garzón (1896-1968) en la colección Julio Zelarayán<sup>1</sup>”, realizada en el Espacio de Arte de la Fundación Osde de Córdoba, se trabajó en el registro fotográfico de la obra custodiada en dicha colección y en la elaboración de un inventario. Se catalogaron un total de ciento dieciséis dibujos de pequeño formato que incluyen bocetos de paisajes, jardines, animales, objetos, flores; ejercicios de perspectiva lineal; escenas de la vida cotidiana; y retratos y estudios de la figura humana. Entre estos últimos se pudieron clasificar cincuenta y ocho imágenes de figura humana con modelo vivo; diecisiete dibujos de modelo masculino; tres de torso y tres de figura humana con modelo femenino; dieciséis estudios de manos y veintisiete estudios de pie. En su mayoría, aparecen la firma de la artista, la fecha y los sellos de la Academia: uno institucional y otro con la leyenda “Aceptado”, lo que comprueba que fueron realizados como trabajos de las clases con modelo vivo.

Del análisis de estos estudios se observa una sólida formación, a la cual Tomasa Linares Garzón accedió como alumna, y un interés por todos los géneros; lo cual se aleja del concepto de época de “géneros aptos y no aptos para mujeres” (Gluzman, 2016, p. 89). Así, su producción artística constituye un testimonio de la enseñanza del arte en Córdoba (Bondone y Zablosky, 2019).

Elegimos un conjunto de seis dibujos representativos de estos ejercicios de la figura humana con modelo natural que son presentados como fichas:

<sup>1</sup> Julio Argentino Zelarayán (Concepción, Dpto. Chichigasta, Tucumán, 1935) es abogado por la Universidad Nacional de Córdoba. Radicado en la capital cordobesa, ejerció esta profesión por cincuenta y siete años, junto a la docencia. Comenzó a formar su colección de arte en la década de 1960 comprando la obra de Tomasa Linares Garzón a sus hijos, entre 2010 y 2012 aproximadamente. En 2013, se exhibió parte de la colección de Zelarayán, principalmente paisajes, en el Museo Evita-Palacio Ferreyra, con curación de Tomás Bondone.

-Figura Parcial: torso (F/D1), estudio de pies (F/D2 y F/D3), estudio de cabeza (F/D4).

-Figura Total: modelo de espalda masculino (F/D5), modelo de frente femenino (F/D6).

Las fichas sintetizan aspectos formales y técnicos del tratamiento gráfico y consignan datos de su ejecución.

### **Ficha/Dibujo 1: Estudio de torso del natural.**

Pose: Torso de frente. El modelo posa sentado con la cabeza inclinada sobre el hombro derecho, la espalda apoyada y las manos en descanso. Uso de taparrabos. La lección del torso masculino es para el estudio de los cánones de proporción y las marcas anatómicas de la figura humana.

Técnica: Lápiz grafito sobre papel. En las lecciones académicas esta técnica se considera ideal para dibujos de pequeño formato. Ofrece diferentes graduaciones de acuerdo a la dureza y suavidad de la mina. El trazo resulta de un gris oscuro, apenas brillante que deja una leve marca de presión en el papel. En este estudio se observa un trazo rápido, abocetado, que evidencia el ejercicio durante un tiempo acotado de la pose. La trama hace evidente el gesto en el acto de sombrear sobre la superficie del papel texturado.

Volumen: La tridimensionalidad se logra con el tratamiento de la luz y la sombra mediante la escala de grises. En este caso, con el método del sombreado. En la cabeza, el volumen se estructura por planos sin pasajes entre la luz y la sombra. En el torso, el modelado se ejecuta por pasajes creando medias tintas. La fuente de luz, desde la parte superior, marca una protagonista sombra proyectada de la cabeza sobre el cuerpo del modelo.

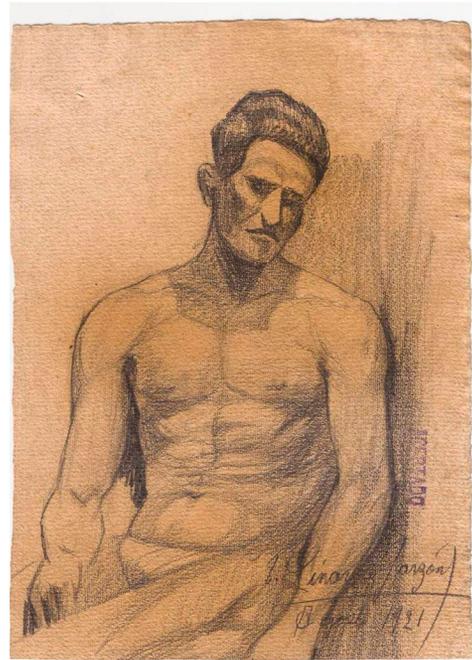


Imagen 1: Garzón Linares, T. (1921). Sin título. Colección Dr. Julio A. Zelarayán. Córdoba, Argentina. Torso. Estudio de figura humana con modelo vivo masculino. Medidas: 21,2cmx15,5cm. Técnica: Lápiz grafito sobre papel.

Representación: El torso se representa miméticamente con las marcas anatómicas que distinguen la caja torácica de la pelvis: clavícula, costillas, músculos abdominales y pectorales. Las manos, apenas abocetadas, son representadas en bloque.

Observaciones: Está firmado y se consigna la fecha. Sello de “Aceptado” en la parte inferior derecha. Se trata de un ejercicio académico evaluado y aprobado por el profesor a cargo de la clase.

### Ficha/Dibujo 2: Estudio de pie del natural I.

Pose: El modelo coloca el pie sobre un apoyo (bloque de madera) para mantener la posición de este en escorzo. Sostiene la pose de manera estática y los estudiantes realizan esquemas rápidos para captar lo esencial y luego desarrollar. En el estudio de manos y pies se consideran los huesos, los músculos y los detalles en un proceso desde lo parcial a lo total.

Técnica: Sanguínea o tiza roja. Es una técnica seca (sin agua). Originalmente mezcla arcilla y óxido de hierro, que otorga el color rojo terracota. Su uso manifiesta la exploración de las posibilidades técnico-expresivas de los materiales.

Volumen: Elaboración de volúmenes y sombras proyectadas con trazos evidentes y marcados. Uso de modulado de la línea de contorno para representar las partes más salientes o iluminadas, con una línea más suave o fina, y las sombras o partes cóncavas, con una línea más gruesa y oscura. El sombreado, trazos rápidos con la huella de la barra de sanguínea evidente.

Representación: Las grandes masas del pie están dibujadas con una observación detallada del modelo. Demuestra un conocimiento de las lecciones de anatomía artística.

Observaciones: El dibujo está firmado, sin fecha y tiene el sello de “Aceptado”.



Imagen 2: Garzón Linares, T. (s/f). Sin título. Colección Dr. Julio A. Zelarayán. Córdoba, Argentina. Estudio de pie I. Estudio de figura humana con modelo vivo masculino. Medidas: 9 cm x 19 cm. Técnica: Sanguínea sobre papel.

### Ficha/Dibujo 3: Estudio de pie del natural II.

**Pose:** Probablemente el modelo posa sentado o recostado, el pie está en reposo, de perfil. La representación detallada denota una pose estática y prolongada. Por lo general, el modelo comienza a posar entre cinco y treinta minutos, para luego sostener las poses estáticas de treinta a sesenta minutos con intervalos de descanso de cinco minutos.

**Técnica:** Lápiz grafito sobre papel verjurado. Posibilita la técnica clásica del sombreado. Este papel lleva una filigrana de rayitas paralelas que lo cortan perpendicularmente, también llamado papel *vergué* o *vergueteado*.

**Volumen:** El sombreado por modelado es delicado, presenta pasajes graduales entre la luz y la sombra, un principio del *sfumato*. La resolución de los volúmenes en la penumbra distingue lo que es claro y oscuro en esa sombra suave. La fuente de luz directa, desde la derecha, produce una leve claridad reflejada a la izquierda a la vez que marca un límite definido entre luz y sombra.

**Representación:** Es mimética. La línea de contorno describe la anatomía del pie con detalle y demuestra una práctica de lecciones ya aprendidas.

**Observaciones:** Está firmado en el anverso, presenta fecha y sello de "Aceptado". En el reverso, un esbozo de la misma pose, en grandes masas, sin detalles. El uso de ambos lados del papel revela el proceso progresivo de la representación: dibujos preliminares a fin de estudiar la postura, su forma total, para luego desarrollar aspectos de manera pormenorizada.



Imagen 3: Garzón Linares, T. (1924). Sin título. Colección Dr. Julio A. Zelarayán. Córdoba, Argentina. Estudio de pie II. Estudio de figura humana con modelo vivo masculino. Medidas: 18,4 cm x 19,6 cm. Técnica: Lápiz grafito sobre papel.

### Ficha/Dibujo 5: Estudio del natural. Desnudo masculino. Academia.

Género: Figura humana. *Academia*, se denominan así a las representaciones del desnudo del natural, generalmente, de cuerpo entero con modelo masculino. Es una de las bases del dibujo impartido por las academias de Bellas Artes entre los siglos XVI y XVIII. Esta práctica, con ampliaciones y renovaciones, se mantiene actualmente en algunas escuelas de arte.

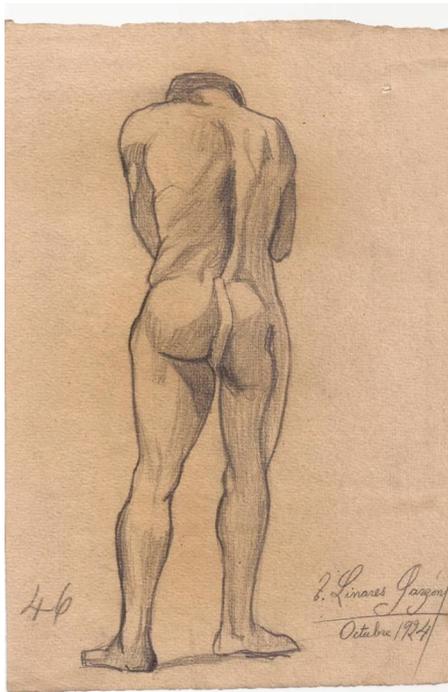


Imagen 4: Garzón Linares, T. (1924). Sin título. Colección Dr. Julio A. Zelarayán. Córdoba, Argentina. Estudio desnudo. Estudio de figura humana con modelo vivo masculino (con taparrabo). Medidas: 23,5 cm x 16 cm. Técnica: Lápiz sobre papel.

Pose: De espalda, con taparrabo. El modelo inclina su cabeza hacia abajo y las manos se apoyan, probablemente, en un bastón, omitido en el dibujo. Esta omisión prioriza lo estético en la representación y enfatiza el motivo del dibujo: la figura. La pose remite al *contrapposto* o *chiasmo*, oposición armónica de distintas partes de la figura humana que proporciona cierto movimiento y contribuye a romper la ley de la frontalidad.

Técnica: Lápiz grafito o lápiz blando. Permite marcar una línea de contorno y describir las formas con exactitud otorgándole gran expresividad a la pose. Atenta observación de la anatomía del modelo.

Volumen: Construido por planos de luz y sombra, se representan las grandes masas que estructuran la forma general. La fuente de luz proviene de la izquierda y produce sombras proyectadas en el cuerpo del modelo y en el piso.

Representación: Demuestra un conocimiento de los cánones académicos de la proporción, la anatomía y la plomada. Apunte detallado de las marcas anatómicas: la séptima vértebra cervical, los omóplatos o escápulas, la columna vertebral y los músculos: gemelos, los huesos poplíteos, entre otras. Los pies representados en bloque.

Observaciones: Está firmado, sin sello. Se consigna la fecha y el número “46” en la parte inferior izquierda.

### Ficha/Dibujo 6: Estudio del natural. Desnudo femenino.

Pose: Figura completa de frente, leve escorzo tres cuartos de perfil. La parte superior del torso descubierta. La parte inferior, parcialmente cubierta con un paño a modo de vestimenta que la modelo sostiene con sus manos. El dibujo remite al estudio de paños, una lección académica para aprender a construir el volumen, previa a la de figura humana. Un entrenamiento de lo simple a lo complejo que permite adquirir destreza en la representación del volumen para después pasar al dibujo del modelo vivo.

Técnica: Lápiz sobre papel tipo cansón, levemente texturado.

Volumen: Está acentuado por el modulado de la línea y unos trazos de sombras suaves para señalar detalles anatómicos: tobillos, codos, rodillas. La sombra proyectada está marcada por el contorno. El sombreado inacabado, con acentos más desarrollados en la cara y en el paño, crea un juego de luz y sombra entre la piel clara y el paño oscuro.

Representación: Es mimética. En el conjunto se resalta la luz y la sombra en el rostro y se insinúa un gesto: la mirada baja y, casi, una sonrisa. Evidencia una intención de individualizar, de aproximarse al retrato y la personalidad de la modelo. Los pies y las manos resueltos en bloque, sin detalles.

Observaciones: Está firmado y se consigna la fecha "Octubre, 1924".

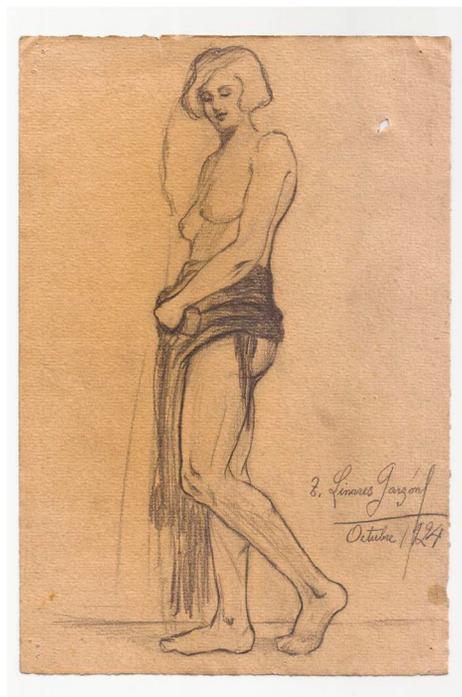


Imagen 5: Garzón Linares, T. (1924). Sin título. Colección Dr. Julio A. Zelarayán. Córdoba, Argentina. Estudio desnudo. Estudio de figura humana con modelo vivo femenino (con paño). Medidas: 23,5 cm x 15,6 cm. Técnica: Lápiz grafito sobre papel.

#### Ficha/Dibujo 4: Estudio de Cabeza del natural.

Pose: La modelo posa mirando hacia arriba, la cabeza acompaña el gesto levemente hacia arriba y el punto de vista elegido para el dibujo es bajo, lo que da mayor expresividad a la pose. La modelo vestida da cuenta del propósito del ejercicio de representar sólo la cabeza.



Imagen 6: Garzón Linares, T. (1924). Sin título. Colección Dr. Julio A. Zelarayán. Córdoba, Argentina. Estudio de cabeza. Estudio de figura humana con modelo vivo femenino. Medidas: 19,9 cm x 16 cm. Técnica: Lápiz sobre papel ingres (textura: verjurado).

Técnica: Lápiz grafito sobre papel.

Volumen: Logrado por el claroscuro, del italiano chiaroscuro. La iluminación desde el ángulo izquierdo, marca el contraste de dos grandes masas de luz y de sombra. El rostro, observado en detalle, va de lo más luminoso a lo más sombrío. En el pelo y las prendas el trazo es más rápido, abocetado, a manera de croquis. Así se acentúa la atención en el tema específico de la lección: el estudio de cabeza. Se puede ver el modelado en la penumbra, luces y sombras dentro de un mismo valor. La escala de valores es una graduación para definir intensidad de luz y sombra del negro al blanco donde el valor cinco es el gris medio. La escala de grises va del uno al nueve, dividiéndose en tres conjuntos que definen como clave alta (los tres grises a un extremo próximo al blanco), clave media (valor cinco y los dos grises vecinos) y clave baja (los tres grises al otro extremo próximo al negro).

Representación: Retrato de la modelo y su estado anímico.

Observaciones: Está firmado y fechado "Julio, 1924". En los márgenes superiores se ven sellos de la academia.

La presencia de los sellos institucionales y algunas numeraciones en estos dibujos confirma que son ejercicios realizados en el taller de la institución a partir de las lecciones de los maestros,

que luego eran evaluados y corregidos por el profesor<sup>2</sup>.

Estos fragmentos que abordan la figura masculina o femenina de manera completa o parcial —cuerpo, torso, pies, cabeza— constituyen un testimonio que documenta cómo el dibujo del natural entre 1921 y 1924 fue una práctica académica que se desarrolló en la escuela provincial sin restricción para las señoritas. Comprendía la observación de la anatomía humana, la representación del cuerpo y el entrenamiento artístico en el género del desnudo, *the nude*. El uso de taparrabo en el caso del modelo masculino o la incorporación de un paño en la modelo femenina fue una usanza común para cubrir los genitales de quienes posaban en las clases de modelo vivo. Estos recaudos eran adoptados para las lecciones de dibujo al natural a las que tuvieron acceso varones y mujeres.

El tratamiento de las líneas y los valores, mediante el modulado, el claroscuro o la yuxtaposición de planos para construir la estructura y la volumetría de las figuras en el papel, nos acercan al efecto de la mimesis, a la tradición clásica, a “la manera de antes” de Gómez Clara. Esto es, nos muestra la intención de adiestrar la mirada de las y los estudiantes en la observación directa del natural, y de su mano, en la traducción de lo observado. Asimismo, expone otros recursos como el uso de esquemas y bloques utilizados por Tomasa para trazar las formas naturales. En estos ejercicios se emprende el aprendizaje de la representación verosímil y la indagación de las posibilidades gráficas que habilitan una cierta autonomía de los bocetos respecto al modelo.

Los dibujos de Tomasa Linares Garzón incorporan un componente nuevo a lo que conocíamos de las clases de desnudo en Córdoba. Prueban que las mujeres efectivamente asistieron a las clases de dibujo con modelo vivo. Revelan los contenidos y las condiciones de trabajo en las cuales se dictaron esas lecciones en la academia.

---

<sup>2</sup> Esta práctica de sellar y visar los trabajos de estudiantes estuvo vigente hasta fines del siglo XX. Estudios de las décadas de 1970 y 1990 figuran con los sellos de la academia y con sellos que consignan la firma del profesor y la fecha de realización.

## Reflexiones finales

La trayectoria de Tomasa dentro de la escuela tuvo un desarrollo con intermitencias, como la enseñanza del desnudo en la academia provincial de Bellas Artes.

En el caso de nuestra estudiante aparece un lapso sin documentación entre 1916 y 1921, entre el registro oficial de su ingreso a la institución y las fechas de sus trabajos de clases. Tal vez este vacío, esta ausencia, se debió a estadías prolongadas que ella y su familia realizaban en su casa de París, Francia, como comentó una de sus nietas (C. B. Cocco Linares de Alba, comunicación personal, 15 de noviembre de 2019).

Sobre el proceso de la academia recordamos que la práctica artística con modelo vivo, fue impulsada por el profesor y director Emiliano Gómez Clara comenzando e interrumpiéndose de manera temporaria en 1916, por decreto oficial.

La revisión de algunas notas periodísticas ligadas a la vida social, nos acercó a algunas ideas y valoraciones católicas sobre el cuerpo, particularmente el femenino, y relativas a la mujer, su educación y misión educadora. Creencias de una sociedad clerical normativa que, en una oportunidad, lograron suprimir la enseñanza del desnudo artístico, y en otras, censuraron su exhibición.

En este contexto de protesta y resistencia cristiana al presente “pagano”, podemos constatar, gracias a los dibujos de Tomasa Linares Garzón de 1921 y 1924, que la enseñanza del desnudo se desarrolló en la academia y que las señoritas asistieron a las clases y aprendieron a dibujar la figura humana con modelo vivo masculino y femenino. Como Adán y Eva al ser expulsados del paraíso, los y las modelos debieron cubrirse, posando con taparrabo y paños para no “ofender el pudor” y la decencia de la sociedad cordobesa y de sus hijos.

## Bibliografía

- Bondone, A. L. y Zablosky, C. (2020). Tomasa: una experiencia expositiva en Córdoba (2019). Dibujos y pinturas de Tomasa Linares Garzón (1895-1968). *Avances*, (29). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28733>.
- Bondone, A. L. y Zablosky, C. (2019). *Catálogo TOMASA. Dibujos y Pinturas de Tomasa Linares Garzón (1896-1968) en la colección Julio Zelarayán*. Córdoba: Espacio de Arte, Fundación OSDE.
- Bondone, T. E. (2006). La implementación de la enseñanza de la figura humana en Córdoba. Entre el pudor, la moral y el arte. En *El desnudo en la Academia* (pp. 25-35). Córdoba: Sala de Exposiciones Ernesto Farina, Ciudad de las Artes.
- Clark, K. (1996). *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*. Madrid: Alianza.
- Días, E. (2006). El estudio del desnudo en el siglo XIX: la academia francesa y sus modelos. En *El desnudo en la Academia* (pp. 11-23). Córdoba: Sala de Exposiciones Ernesto Farina, Ciudad de las Artes.
- Di Rienzo, J. (2012). Audacias sutiles: Tres desnudos femeninos (1930-1950) en la obra de Rosa Ferreyra. *Estudios*, (27). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/3151>.
- Ginzburg, C. (1994). Microhistoria: Dos o tres cosas que sé de ella. *Manuscripts, revista d'història moderna*, (12). Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/Manuscripts/article/view/23233>.
- Gluzman, G. (2016). *Trazos invisibles mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires: Biblios.
- Honour H. y J. Fleming (1987). *Historia del Arte*. Barcelona: Reverté.
- Lo Celso, A. T. (1973). *Cincuenta años de arte plástico en Córdoba*. Córdoba: Blandino Caruso.

Morra Ferrer, M. (1992). *Córdoba, en su pintura del siglo XX*. Tomo I, 1895-1940. 1. ed. Córdoba: El Copista.

Nusenovich, M. (2015). *Arte y experiencia en la segunda mitad del siglo XIX*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Nusenovich, M. y Zablosky, C. (2018). *100 x 100. A cien años de la Reforma Universitaria de Córdoba*. Córdoba: Editorial Brujas.

Rocca, M. C. (2007). La Casa Soneira: Arte, Educación y Política en la encrucijada de los años '40. *Avances*, (10), pp. 173-183. Córdoba: Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

Roitenburd, S. (2000). *Nacionalismo Católico Córdoba (1862-1943) Educación en los dogmas para un proyecto global restrictivo*. Córdoba: Ferreyra.

## Fuentes

Costumbres Modernas (Para damas y niñas) (1916, 20 de mayo). *Los Principios*.

Gobierno de la Provincia de Córdoba (1961, 1 de octubre). Decreto N° 735. *Por el cual se suprime la enseñanza del desnudo entero del natural*.

La Acción de la Mujer. Cómo se debe protestar (1916, 4 de junio). *Los Principios*.

Libro de Actas de Exámenes N° 1, Año 1926, 15 de diciembre, Folios 4 y 5. Archivo Histórico de la Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta, Facultad de Arte y Diseño, Universidad Provincial de Córdoba.

Los premios a la virtud (1916, 30 de mayo). *Los Principios*.

---

### Cómo citar este artículo:

Bondone, A. L. y Zablosky, C. (2021). Tomasa Linares Garzón y las lecciones de dibujo con modelo vivo en la academia de arte de Córdoba. *AVANCES*, (30). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33496/version/37310>.