

Gabriele Romani

Université Bordeaux Montaigne, Francia / Università degli Studi
Roma Tre, Accademia di Belle Arti di Perugia, Italia

gabriele.romani@etu.u-bordeaux-montaigne.fr

<https://orcid.org/0000-0003-2912-670X>

La paradoja argentina de Juana Romani: historia y recepción de la *Joven Oriental* del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires

Resumen: Este artículo analiza la historia y la recepción de la *Joven Oriental* (1893) de la pintora ítalo-francesa Juana Romani, obra presente en las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. La pintura se propone como un nexo para comprender los fenómenos transnacionales que vincularon a Italia, París y Buenos Aires entre los siglos XIX y XX. Un aporte central es la identificación de la modelo, Anna Caira, figura profesional ligada a los círculos simbolistas de la Académie Vitti. Dicho descubrimiento permite una relectura radical de la obra, que se transforma de fantasía exótica a testimonio de la colaboración profesional entre dos mujeres migrantes. El análisis se extiende a la recepción de la figura pública de Juana Romani en Argentina, explorando cómo sus pinturas se convirtieron en un objeto de moda para las élites locales. Finalmente, se sostiene que la “paradoja” de su éxito internacional reside en la intrínseca ambigüedad de su pintura, que le permitió funcionar como un prisma capaz de reflejar las diversas proyecciones de su público.

Palabras clave: Juana Romani, mujeres artistas, historia del arte transnacional, feminismo, historia del coleccionismo

Abstract: This article analyzes the history and reception of *Joven Oriental* (1893) by the Italo-French painter Juana Romani, a work held in the collection of the National Museum of Fine Arts of Buenos Aires. The painting is presented as a nexus for understanding the transnational phenomena that linked Italy, Paris, and Buenos Aires between the 19th and 20th centuries. A key contribution is the identification of the model, Anna Caira, a professional figure connected to the Symbolist circles of the Académie Vitti. This discovery allows for a radical rereading of the work, transforming it from an exotic fantasy into a testament to the professional collaboration between two migrant women. The analysis extends to the reception of Juana Romani's public persona in Argentina, exploring how her paintings became fashionable objects for the local elites. Finally, it is argued that the “paradox” of her international success lies in the intrinsic ambiguity of her painting, which allowed it to function as a prism capable of reflecting the diverse projections of its audience.

Keywords: Juana Romani, women artists, history of transnational art, feminism, history of collecting

La paradoja argentina de Juana Romani: historia y recepción de la *Joven Oriental* del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires

Gabriele Romani

Introducción

Que l'œuvre soit sublime!

Juana Romani, 1903¹



Fig. 1. Entrada de la exposición *El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)*, 2021, Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina, fotografía Georgina Gluzman.

En las salas del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Buenos Aires, un retrato femenino captura la mirada con una intensidad magnética: es la *Joven Oriental* (1893) de Juana Romani (**Fig.1**). La obra, que ingresó a las colecciones del museo en 1910, fue elegida símbolo de la muestra *La Seducción Fatal. Imaginarios eróticos del siglo XIX*, curada por Laura Malosetti Costa y realizada en el MNBA entre el 11 de noviembre de 2014 y el 15 de marzo de 2015. En 2017, la *Joven Oriental* volvió a ser objeto de estudio por Malosetti Costa y Georgina G. Gluzman, quienes, en el ensayo publicado con motivo de la muestra italiana dedicada a la pintora,

reconocen a Romani como “una intrusa en un universo de hombres que miraban mujeres, una oscura vengadora que desvelaba la perversidad de aquellas miradas devolviendo sus gestos”,² una artista “tan famosa como desafiante: autora de un cuerpo de obra que ponía en escena el cuerpo femenino (y a menudo su propio cuerpo) usurpando el lugar del deseo masculino para construir una iconografía ambigua e inquietante”.³

El estudio de Juana Romani se inscribe en el proceso más amplio de autoanálisis de las disciplinas, iniciado a partir de la segunda mitad del siglo XX, que ha involucrado ámbitos como los estudios poscoloniales, los movimientos feministas, las investigaciones transnacionales y la cultura visual. Como ha señalado Carla Subrizi, la crisis de la idea de una historia del arte unitaria y lineal ha abierto la posibilidad de lecturas plurales, capaces de poner en cuestión categorías como origen, progreso y sucesión de los estilos.⁴ En este marco, las obras de Romani emergen como un campo de fuerzas en el que se entrelazan pertenencias culturales múltiples, posicionamientos de género y elecciones formales que no pueden reducirse a los paradigmas modernistas dominantes.

Como nexo de trayectorias humanas, artísticas y transculturales que unen la Italia rural con el París cosmopolita y la Buenos Aires de las élites, la *Joven Oriental* relata diversos fenómenos conectados entre sí: la emigración de italianos a París a mediados del siglo XIX, el vínculo entre Juana Romani y su modelo Anna Cairra, y la compleja construcción de la carrera pública de la pintora. La identificación de la modelo permite, además, una relectura radical de la *Joven Oriental*, transformándola en el testimonio “accidental” de una intensa relación artística y profesional entre dos mujeres, protagonistas de las profundas transformaciones de su época: las migraciones masivas, la emancipación femenina, el trabajo en la metrópolis y la reescritura de la historia del arte y de las naciones.

La formación y el ascenso de Juana Romani

La biografía de Juana Romani es un relato de continuos traspasos de fronteras: geográficas, sociales y de identidad.⁵ Nacida en Velletri en 1867 como Giovanna Carolina Carlesimo, se

muda a París en 1877 con su madre Marianna Schiavi y su padrastro Temistocle Romani, en el marco del amplio fenómeno migratorio que, después de la Unificación de Italia (1861), empujó a muchas familias del sur del Lacio a buscar fortuna en las capitales europeas. En este contexto, muchos emigrantes encontraron trabajo como modelos para artistas: fue precisamente su madre quien encaminó a la joven Carolina hacia esta profesión. Al trabajar para artistas ganadores del Premio de Roma, como el escultor Alexandre Falguière, su formación artística tuvo lugar directamente en los talleres de los artistas para los que posaba: Jean-Jacques Henner⁶ y Ferdinand Roybet. En 1884, a los diecisiete años, abandona su nombre de nacimiento para convertirse en Juana Romani, un acto de autofundación que evocaba un imaginario españolizante, signo de exotismo, y que la proyectaba hacia un futuro como artista (**Fig. 2**).



Fig. 2. Maison Braun & Cie, *Retrato de Juana Romani*, 1900, Museo Nation Jean-Jacques Henner, Francia.

Su debut en el Salón de *Société des Artistes Français* en 1888 fue seguido por una medalla de plata en la Exposición Universal de París de

1889,⁷ lo que dio inicio a su brillante carrera como pintora de temas simbólicos y retratista para la alta sociedad europea. Entre sus clientas figuraron la princesa Cécile Murat Ney d'Elchingen, la duquesa y escultora María Luísa de Sousa Holstein y otras figuras destacadas de la aristocracia, como la condesa brasileña Cecilia Rita Monteiro de Barros.

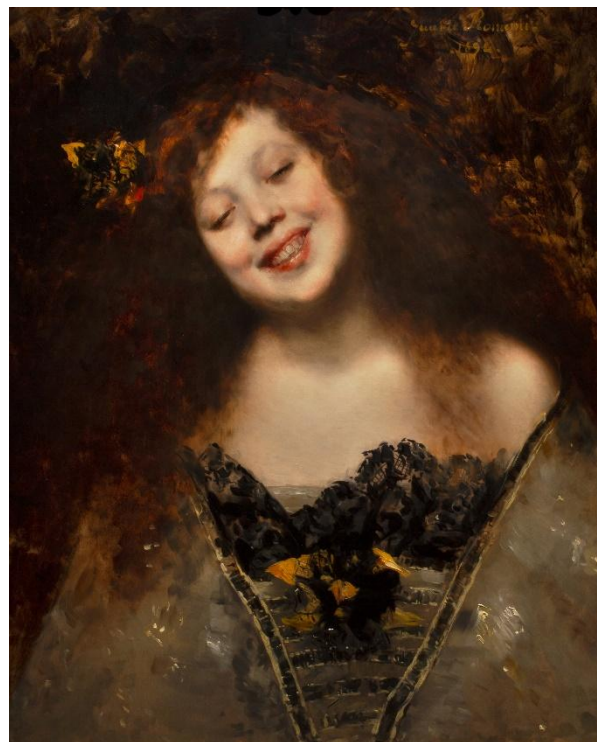


Fig. 3. Juana Romani, *Primavera*, 1894, óleo sobre tabla, 66 x 54 cm, Musée Roybet-Fould, Francia.

Juana se convirtió en un personaje público conocido a nivel internacional por sus retratos femeninos, muchos de los cuales fueron reproducidos en periódicos y revistas ilustradas. Expuso en Bélgica, Austria (Internationale Kunst-Ausstellung), Alemania (Grosse Berliner Kunstausstellung), América (Jordan Art Gallery, The Copley Society de Boston, Art Loan Exhibition de Cleveland), Inglaterra (The New Gallery de Londres) y Rusia. Su figura se institucionalizó cuando el Estado francés le adquirió las obras *Primavera* (1894) (**fig. 3**) y *Salomé* (1898) – esta última expuesta luego en el Museo de Luxemburgo en la sala de los extranjeros –,⁸ mientras que *Infante* (1894) y *Fior d'Alpe* (1895) ingresaron al Museo de Bellas Artes de Mulhouse en Alsacia. Este éxito se consolidó con su presencia constante en las exposiciones de las provincias francesas y en la escena internacional: participó en la sección italiana

de la Exposición Universal de 1900, en la IV Bienal de Venecia de 1901 y en la II Exposición de Arte Femenino de la ciudad de Turín en 1913. Sin embargo, su carrera se interrumpió bruscamente. Después de 1904, debido a la aparición de problemas de salud mental, dejó de exponer en los Salones. Esto la llevó a una hospitalización e internación que duró desde 1906 hasta su muerte, ocurrida en 1923 en la casa de salud de Suresnes.

Juana Romani: objeto de moda y decoración para las élites de Buenos Aires

En un siglo XIX en el que la pertenencia a una nación es un aspecto crucial en la articulación de una identidad artística,⁹ Juana Romani nunca fue reconocida por los italianos como parte de su “escuela nacional” y sus obras tampoco generaron interés como objeto de comercio interno en el país. Por el contrario, la crítica y el mercado la reconocieron plenamente como una artista parisina, aunque valorando un supuesto innatismo sureño¹⁰ que, combinado con su formación francesa, habría dado origen a una peculiar forma de “contingencia estética”¹¹ para el arte italiano. De este modo, se convirtió, junto a Giovanni Boldini, en una figura destacada entre los “italianos aparisiados”¹² y de un arte transnacional muy apreciado por los diplomáticos europeos y del otro lado del Atlántico.

Un capítulo significativo de la consolidación internacional de Juana Romani se conecta con su vínculo con la Argentina, facilitado por figuras clave del mundo del arte parisino. De hecho, la pintora estaba unida por una profunda amistad a Léon Roger-Milès,¹³ un influyente crítico de arte que desempeñaba un papel crucial como intermediario cultural entre París y Buenos Aires. Roger-Milès escribía regularmente los prólogos para los catálogos de la Galería Witcomb, el principal canal de importación de arte francés en la Argentina, orientando así el gusto de los coleccionistas locales y promoviendo la actividad del galerista francés Bernheim. Entre los siglos XIX y XX, los coleccionistas argentinos preferían un arte de corte realista y académico, y mostraban un gran aprecio por artistas como Roybet, Henner, L'Hermitte y Bastien-Lepage, figuras centrales del Salón parisino.¹⁴

El mismo Roger-Milès se refiere a Juana Romani como una “gran artista”:¹⁵ sus pinturas, que armonizaban con la estética de los museos,¹⁶ eran señal de una solidez pictórica ligada a la tradición, pero, al mismo tiempo, constituían para el público burgués el objeto exótico por excelencia. Este atractivo no derivaba solamente de los temas pintados, sino de su propia figura como artista: una mujer que, por sus orígenes y su pasado como modelo, encarnaba socialmente el rol de una cortesana moderna. Mientras que, por un lado, Juana era percibida como un personaje “literario”, casi una heroína romántica similar a las obras que pintaba,¹⁷ por otro, construía su propio éxito comercial haciendo de su firma un sello de calidad pictórica.¹⁸ Es precisamente en términos similares que el escritor argentino Francisco Soto y Calvo, en su ensayo dedicado a las mujeres artistas escrito con motivo del Salón de París de 1898 y publicado en 1909, describe a Juana: en su análisis, la capacidad técnica de la pintora se fusiona con un imaginario erótico que surge de una “italianidad” cargada de energía. Una italianidad en la que el escritor vislumbra un recurso potencial de subversión y superación de la influencia pictórica de Roybet:

Otra artista, feliz en su desarrollo, ha sido la brillante pintora italiana de Velletri, Srta. Juana Romani (*sic*). Como la señorita Juana Romani. Como la señorita Guyón, se sintió famosa aun antes de ser mujer. Rochefort, fue a saludarla futuro pintor en el taller de Roybet, donde hacía la niña sus primeros ensayos, aprendiendo, en esta escuela y en la de Henner, a volar en ambientes muy diversos. No dejó con esto de ser muy italiana. Sus personajes no amoldan sus raptos si sus maneras a la armonía francesa. Si me atreviera, diría que levantan los brazos del espíritu desacompañadamente; y que son meridionales por dentro. Para dulcificar esa especie de exacerbación que debía traer su vista desde las regiones del país “donde el naranjo florece “. Juana oficia en el altar del maestro de la mujer cadavérica. Las plumas con que pinta Henner sus carnes, no parecen, empero, haberle ablandado el toque de italiana. Más patente en su pintura se halla la influencia de Roybet. El rito

herreriano discordaba con sus violencias meridionales: las brutalidades del flamenco-francés de nuestros días, vinieron a su natural, como viene un anillo al dedo. No perdió la muchacha italiana el encanto de sus jugosas tintas; sino que, por lo contrario, adquirió la desenvoltura lujuriosa del maestro. Dan cabal prueba de ello “Herodiade”; y si no basta su “Bianco Capello”, ahí está su “Primavera” comprada por la Ville de París, donde los maliciosos dicen percibir los trazos de una broncha masculina. Hoy, hasta los más avanzados estiman que la discípula pinta con menos vulgaridad que el maestro, a quien se permiten calificar de “maestro mayor” de la pintura francesa. La italiana ha conquistado ya este París tan impresionable. Las dos figuras que expone este año [1898] en el Salón, son de las dos más personales. Acaso son retratos, aunque parecen cuadros de género. Tiene la joven esa originalidad que le permite, a favor de un traje o de una pose, trocar un simple retrato en un cuadro de época. No quita por ello el carácter a sus modelos; y sin dejar de expresarlos sinceramente, les hace representar una idea o un personaje de leyenda, con lo que ameniza o realza por alto extremo su obra. La lluvia de oro que empapa el traje de su “Salomé”, no hace otra cosa que valorar los ojos llenos de lumbre de retrato. En la boca del modelo palpita la intensidad de la vita fogosa. Un fulgor de salud, digiérase que lasciva, se escapa de aquel cuerpo embriagador como un perfume afrodisíaco. La riqueza de los tonos de los trajes se acuerda con la riqueza de aquella naturaleza vividora. ¿Por qué no arroja del todo las muletas que ya son innecesarias, una tan personal artista? ¿Por qué ese esmero de pintor de bodegón, o de naturaleza muerta, que distrae y debilita la intensidad de la pintura de los semblantes? No le deseo mejor porvenir, a esta autora, sino que llegue a ser ella, ella misma... y esto cuanto antes.¹⁹

Fue precisamente a través de esta densa red de intereses e imaginarios que una obra de Juana Romani como *Hérodiade* (fig. 4), citada por Soto y Calvo y expuesta en el Salón de 1890, llegó a la Argentina.²⁰ El cuadro, antes de

pasar a una colección privada – justamente a través de la Galería Witcomb –, estuvo en posesión de Ernst Leys,²¹ propietario de la empresa de tapicería y ebanistería que luego fue adquirida por Georges Hoentschel, quien, entre 1911 y 1915, estaría ocupado junto al arquitecto René Sergent en la construcción de la residencia de la familia Errázuriz en Buenos Aires.²² Es también Sergent quien se encargaría de la construcción, en 1917, del palacio propiedad de Ernesto Bosch, diplomático argentino en París, donde una obra de Juana Romani fue colocada en el salón Luis XVI.²³

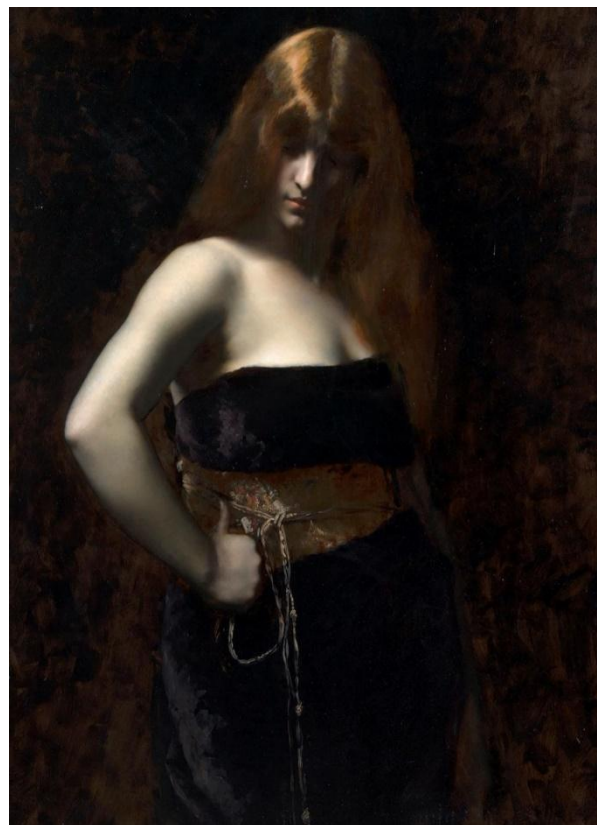


Fig. 4. Juana Romani, *Hérodiade*, 1890, óleo sobre tabla, 116,5 x 80 cm, FAMM, Francia.

Su éxito no respondía solo a una demanda precisa del mercado, sino también a la atracción que ejercía su figura de pintora profesionalmente autónoma. Una imagen amplificada por la prensa europea y sudamericana, como la revista *La Mujer* que, en el número dedicado al compositor Giuseppe Verdi, uno de los personajes italianos más famosos a nivel internacional, publica el texto del poeta Armand Silvestre de 1895:

¿Cómo aprendió a pintar? ¿Y ha estudiado ella alguna vez la pintura? Todo lo que ha hecho el

genio del arte italiano parece haberse condensado en ella, naturalmente, por un hecho de atavismo y de origen, como un germen precioso que el viento hubiese importado y que germina y madura al sol de cielos invisibles. Correggio, el Tiziano y Veronese reviven en ella, y esta flor luminosa surgió sin duda de un capricho de estas grandes sombras. Ella es la pintura nonata inconsciente, desbordando como una copa demasiado llena. [...] Ella produce del mismo modo que florecen las flores, y que maduran las frutas, por gracia de un don divino y de la llama interna que el sol nativo ha dejado en ella, teniendo un puesto viril, por decirlo así, en el pequeño grupo de mujeres pintoras, superior a todas por el encanto artístico que brota en ella como en los grandes maestros.²⁴

De hecho, en la misma colección Bosch-Alvear había retratos no solo firmados por Lucien-Victor Guirand de Scévola, considerado estilísticamente afín a Romani, sino también de la pintora Rosina Mantovani Gutti.²⁵ El crítico Walter Shaw Sparrow, en *Women Painters of the World* (1905), señaló precisamente a Juana Romani, junto a Mantovani Gutti, como herederas de la tradición pictórica femenina italiana, siguiendo la estela de artistas como Caterina Vigri, Artemisia Gentileschi y Rosalba Carriera.²⁶

La “constelación familiar” de Juana Romani en la colección pública argentina: los modelos de Ferdinand Roybet

La presencia de Juana Romani en la Argentina está estrechamente ligada a su maestro, Ferdinand Roybet, un artista muy apreciado por los coleccionistas de Buenos Aires como continuador de la tradición realista europea y flamenca. Un rol central en este vínculo lo ocupa, como ya se dijo, Roger-Milès, quien en 1890 firma el texto del catálogo para una importante venta de obras de Roybet en la Galería George Petit,²⁷ donde aparecen muchos retratos de Juana Romani y escenas de género en las que la modelo principal es su madre, Marianna. Esta doble posibilidad de representación, como pintora pero también como sujeto de las obras de su maestro, favoreció y amplificó la circulación de su nombre, tanto en los ámbitos oficiales como en los del mercado (**fig. 5**).²⁸

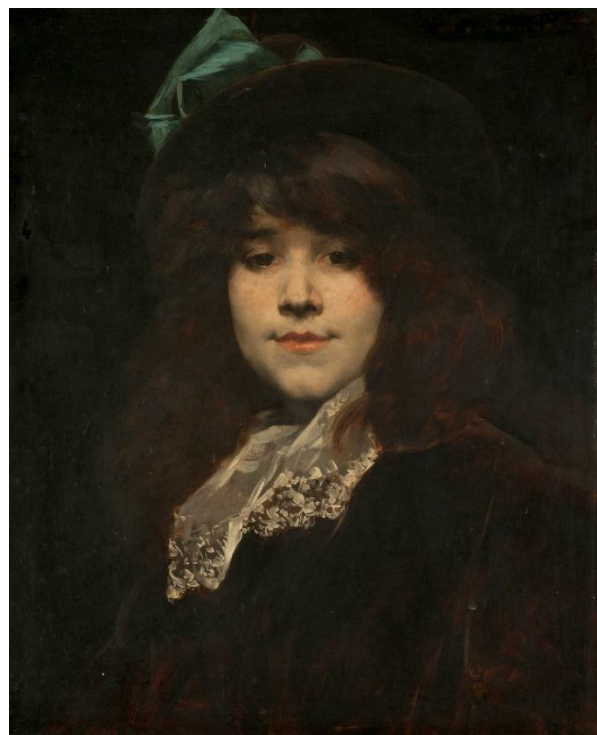


Fig. 5. Ferdinand Roybet, *Retrato de Juana Romani*, 1884, óleo sobre tabla, 81 x 71,5 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.

Como observaba el escritor Soto y Calvo, las obras de Roybet son a menudo un pretexto²⁹ para retratar a su círculo, que incluía a artistas de la talla de Jean-Paul Laurens, Fernand Cormon, Jules Lefebvre y Léon Bonnat. Su taller era un lugar abierto, frecuentado no solo por modelos profesionales, sino también por figuras clave del *establishment* artístico parisino, como el comisario y el organizador general de la *Société des Artistes Français*: Aristide Vigneron y Louis Prétet. La *Main Chaude*, en su versión de 1885, es un ejemplo perfecto de esta práctica (**fig. 6**): el personaje sentado sobre el barril es, de hecho, el propio Prétet, mientras que en el centro de la escena está Juana Romani.³⁰ Fue precisamente esta obra la que, antes de llegar definitivamente a la Argentina con la donación de María Jáuregui de Pradere al MNBA en 1935, tuvo una destacada trayectoria comercial: protagonista de una venta en Georges Petit en 1890, pasó por las colecciones de Frédéric Humbert, de la Galería Lintillac³¹ y de Georges Zervudachi, hasta su adquisición por parte de la Galería Boussod et Valadon en 1913.³²



Fig. 6. Ferdinand Roybet, *La Main chaude*, 1885, óleo sobre tabla, 118 x 148 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina. Los modelos reconocibles son: Louis Prétet, Juana Romani, ¿Cesidio Pignatelli?, ¿Temistocle Romani?.



Fig. 7. Ferdinand Roybet, *La Main chaude*, 1894, óleo sobre tabla, 230 x 283 cm, Musée Roybet-Fould, Francia. De izquierda a derecha, los modelos son: Anónimo, Louis Prétet, Anónimo, Aristide Vigneron, Marianna Schiavi, Anónimo, Juana Romani, ¿Robert Roybet?, y el Doctor Marc Laffont.

El taller de Roybet también acoge a la “constelación familiar” de Juana Romani que, junto con su historia privada, se hace pública para los lectores argentinos en 1910 a través de un artículo de *Caras y Caretas*. El texto, si bien conserva un tono literario, relata en líneas generales el abandono por parte de su padre biológico, Giacinto Carlesimo, involucrado en el bandolerismo criminal al sur de Roma, y la consiguiente relación entre sus padres, Marianna Schiavi y Temistocle Romani, provenientes de contextos socioeconómicos diferentes:

[...] Todos los veteranos conservan el recuerdo de Juana Romani, la modelo de Julien y de Colarossi, encantadora muchacha de grandes ojos llenos de expresión y que fue más tarde una de las primeras artistas de Francia. Su padre era un famoso bandido napolitano que abandonó a su mujer poco después del nacimiento de Juana; la infeliz se dirigió a Roma, entrando al servicio de los Romani, una de las más antiguas y patricias familias de la ciudad eterna; el dueño de casa, seducido por la belleza de la napolitana, huyó con ella a París llevándose también a la niña. Disipados los fondos que trajera Romani, tuvo éste que entrar como flautista en la orquesta de un restaurant de tercer orden del barrio Latino, en tanto que la pequeña Juana “posaba” en las academias. Era ésta tan linda y de una expresión tan angelical, que no tardó en ser contratada exclusivamente por los pintores y escultores de más reputación.³³

Estas figuras contribuyen a la realización de las obras de Roybet, quien emplea a Marianna para pinturas que tuvieron éxito público, como *Propos Galants* de 1893 y *La Main Chaude* de 1894 (**fig. 7**), que fueron expuestas en el Salón. Junto a ella, ocasionalmente, posa Temistocle Romani (**fig. 8**), cuya presencia parece quedar inmortalizada de perfil en la versión argentina de *La Main Chaude* y en *Le Reitre* (**fig. 9**), donada al MNBA por Ángel Roverano en 1910.

Al llegar a París con su pareja y su hijastra para seguir la carrera de músico y cantante, Temistocle se encontró dividiendo su existencia entre dos mundos paralelos pero comunicados: por un lado, el del espectáculo popular, pisando los escenarios del Théâtre de la Porte-Saint-Martin, el Folies-Dramatiques y el Châtelet;³⁴ por otro, el de la pintura, siguiendo la profesión de su hijastra. Sin embargo, el mundo del arte no le era ajeno: de hecho, Temistocle provenía de una familia de terratenientes, originaria de la República de Venecia y establecida en los Estados Pontificios a fines del siglo XVIII. Su padre era Girolamo Romani, un arquitecto de cultura neoclásica, activo en la primera mitad del Ochocientos, que frecuentaba el salón de Clementina Carnevali, un punto de encuentro cosmopolita para la élite artística y literaria de Roma. Girolamo fue autor de estudios sobre

Vitruvio que en 1828 le valieron el elogio de personalidades como Bertel Thorvaldsen y Giuseppe Valadier. Gracias a estos reconocimientos, en 1829 fue nombrado académico de mérito en la Academia de Bellas Artes de Perugia y abrió una galería de arte en Roma con su amigo pintor Tommaso Minardi.³⁵ Esta inmersión en un ambiente tan estratificado explica la precoz conciencia artística de la joven Juana, una cualidad que no pasó desapercibida para Jean-Jacques Henner:

Es una mujer poco instruida, pero muy inteligente, desarrollada por el ambiente artístico en el que ha vivido. Según Henner, ella entiende mucho de pintura. «Mejor que muchos pintores», agrega él. Se queja amargamente de posar para artistas sin talento, que «hacen bodrios a partir de ella». En cambio, adora a los grandes artistas: «Quisiera quedarme todos los días en su taller», le repite a Henner.³⁶



Fig. 8. Juana Romani, *Retrato de Temistocle Romani*, 1886, óleo sobre tabla, 55 x 40 cm, colección privada, Italia.

La competencia de Juana surgía de una mezcla que, por un lado, provenía de la cultura heredada de su padrastro y, por el otro, del vínculo directo que, gracias a su madre, había tejido con la comunidad de modelos italianos que giraba en torno a la Académie Colarossi,

lugar crucial para la formación de innumerables artistas, y a la Académie Vitti, una institución ligada al mundo simbolista.



Fig. 9. Ferdinand Roybet, *Les Reître*, 1886, óleo sobre tabla, 85 x 74 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.

Trabajo en femenino: Anna Caira, la modelo italiana de Juana Romani

Entre 1892 y 1894, Juana Romani emplea para sus obras a la modelo Anna Caira (**fig 10**). Ambas formaban parte de todo un ecosistema artístico que en París llegó a depender de los modelos italianos, quienes se transformaron en verdaderos empresarios culturales, facilitando encuentros y relaciones transnacionales. El ejemplo más significativo es el de la hermana mayor de Anna, María Caira, quien, junto a su marido Cesare Vitti, fundó en 1893 la Académie Vitti en el 49 bis del boulevard du Montparnasse. La academia se convirtió en un polo de atracción internacional, cuya fama esta testimoniada por la afluencia de estudiantes estadounidenses y de diversas nacionalidades.³⁷

Nacida en Casal Caira en 1879, Anna encarnaba la belleza mediterránea perfecta que marcaba una discontinuidad con las heroínas pálidas y nórdicas pintadas por Romani hasta 1891. Su rostro fue definido por

la crítica como el emblema del “bello tipo italiano”,³⁸ una mezcla de orgullo y melancolía que el poeta Louis Enault llegó a definir como una “Andalouse”.³⁹ En obras como *La Fille de Théodora* (1892) (**fig. 11**), expuesta en el Salón de 1893,⁴⁰ en el *Portrait de Anna Caira* (1892) y en *Pensierosa* (1894), expuesta en el Salón de 1895, Juana la retrato con vestimentas que simulan el retrato a la antigua, pero al mismo tiempo como un capricho exótico. En este período, la figura de Anna encuentra además un amplio espacio en la prensa parisina, que reproduce en los periódicos las obras de la pintora: aparece en la tapa de *París-Noël* de 1893-1894 y en la de 1897-1898 (**fig. 12**).



Fig. 10. Anónimo, *Retrato de Anna Caira*, ¿1890?, fotografía, Museo Académie Vitti, Italia.

La Joven Oriental (**fig. 13**) es una obra mucho más compleja que una simple fantasía exótica, como podía interpretarla el público de la época, configurándose como un estudio del natural, quizás preparatorio para las composiciones que la artista luego expondría en el Salón. A primera vista, la obra parece adherir a un cliché orientalista, como se puede ver en la fotografía de la modelo de la misma época, sacada por Charles Naudet (**fig. 14**):

Anna expone el pecho, en una pose que evoca las crudas representaciones de los mercados de esclavos,⁴¹ tan en boga en el imaginario de la época. Sin embargo, es precisamente la síntesis de la composición, la atención fisonómica y la marginalidad del pecho con respecto a la mirada de la mujer lo que invierte esta lectura. La dureza del rostro de Anna Caira, más definido que el resto – resuelto con una pincelada más somera –, invierte la dinámica de poder: el objeto pasivo de un hipotético mercado de cuerpos se transforma así en un sujeto consciente, que interpela con la mirada a quien la observa.⁴² La obra refleja la íntima dinámica entre dos mujeres trabajando que se reconocen en un origen compartido y en un oficio basado en la exposición consciente del propio cuerpo.



Fig. 11. Juana Romani, *La Fille de Théodora*, 1892, óleo sobre tabla, 81 x 63 cm, colección privada, Francia.

La colaboración artística entre Juana Romani y Anna Caira parece, sin embargo, interrumpirse después de 1894, cuando, poco después, la modelo se mudó a Italia: se trasladó a Florencia en 1896, donde junto a su pareja se inscribió en la Escuela Libre del Desnudo de Giovanni Fattori, entrando en contacto con los intelectuales de la revista *Lacerba*. Después de viajes entre Italia y Grecia y un regreso a París en 1910 para la retrospectiva de Gauguin, finalmente se

estableció en Venecia, donde murió prematuramente en 1916, cerrando así la existencia de una figura que fue mucho más que una simple modelo.



Fig. 12. Tapa de la revista *Paris-Noël*, 1897 y 1898, colección privada, Italia.

El coleccionista Ángel Roverano y la “retórica de los rastaquouères”: una perspectiva francesa

La *Joven Oriental* de Juana Romani es adquirida por 660 francos por Ángel Roverano bajo el nombre de *Bohémienne*. La obra, que formaba parte de la colección del pintor Michel Boy, fallecido en diciembre de 1904, fue vendida el 17 de junio de 1905 en el Hôtel Drouot, ocasión en la que Roverano compró varias pinturas de autores franceses, entre ellos Charles Chaplin, Théodule Ribot y Antoine Vollon.⁴³ Otra obra de la pintora en la colección Roverano, que luego ingresó al MNBA en 1910, es el autorretrato de Juana Romani como *La Infante* (fig. 15), hoy conservado en el Museo Provincial de Bellas Artes Dr. Pedro E. Martínez de Paraná:⁴⁴ esta pintura sintetiza su compleja identidad artística, nacida no de una formación académica tradicional, sino de un contacto directo y físico con la historia del arte, vivido a través del juego de la caracterización como

modelo en los talleres, lugares de construcción de imaginarios y de diferenciación de los cánones dominantes.⁴⁵ El atelier se presenta como un espacio de “colusión profesional”,⁴⁶ en el que la creación artística surge de una influencia mutua entre pintor y modelo, hombre y mujer, y por ende entre mundos y existencias distintas. En él se entrelazan genealogías de prácticas diversas:⁴⁷ la del modelo profesional, vinculada a una cultura oral y performativa, y la del artista, arraigada en una tradición institucional y alfabetizada. En este marco, prácticas como el *bal costumé* adquieren relevancia, ya que al compartir el disfraz los artistas diluían la jerarquía que los separaba de las modelos, abriendo el proceso creativo a imaginarios vividos de manera lúdica.⁴⁸ Al mismo tiempo, puede ocurrir que, en la rutina de la práctica artística, la modelo se transforme en una experta en anatomía.⁴⁹ Esto revela al atelier no tanto como un lugar de fronteras, sino como un espacio “sinfónico”: “existe una asociación de fuerzas, y por ende, una alianza. Esta alianza está vigente desde que los pintores comenzaron a representar los cuerpos. Solo que ha sido invisibilizada por la figura del artista demiurgo que, a imagen de Dios, crearía formas originales a partir de la nada”.⁵⁰

Fue esta experiencia de “encarnar” literalmente la tradición occidental la que nutrió la fascinación de Juana Romani por los maestros españoles, y en particular por Velázquez, culminando en su viaje de estudios a Madrid en 1893. La célebre serie de las Infantas que resultó de ello no fue una simple imitación. La estrategia de Juana era crear un diálogo con Velázquez: adopto el título y se inspiró en las formas monumentales de los trajes, que se convirtieron en el elemento estructural de sus composiciones, basadas en el juego de tejidos y volúmenes. La obra se convierte así en una estratificación de significados: el título evoca a Velázquez, pero la sonrisa enigmática remite a la Gioconda de Leonardo, recordando sus “míticas” raíces italianas y renacentistas.⁵¹ Este tipo de arte, capaz de vincularse con múltiples tradiciones sin dejar de ser un objeto de decoración de gran valor, no podía dejar de atraer a una figura como la de Ángel Roverano: miembro de una familia ligur que había amasado una notable fortuna económica con exitosos emprendimientos comerciales como la Confitería del Gas en Buenos Aires, Roverano

encaja en el perfil del acaudalado empresario dedicado al coleccionismo internacional.⁵²



Fig. 13. Juana Romani, *Joven Oriental (Bohémienne)*, 1892, óleo sobre tabla, 81 x 52 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.

Este perfil de coleccionista transatlántico no era para nada inmune a las críticas de la intelligentsia parisina, como lo demuestra la del poeta y escritor de arte neerlandés Fritz-René Vanderpyl: en un relato suyo de 1916 para el *Mercure de France*, definió de manera caricaturesca una *Bohémienne*, firmada como “Juanita Romani” y propiedad de un adinerado americano, como el emblema de un “charme simil-oriental”.⁵³ Aunque el crítico no nombra directamente a Roverano, el coleccionista argentino encarna perfectamente esa figura de comprador acaudalado que Vanderpyl pretendía estigmatizar. Su opinión revela cómo una parte de la crítica, opuesta a las corrientes oficiales del Salón, percibía el arte de Romani como un producto de consumo para la exportación, atractivo pero superficial. La crítica de Vanderpyl se basaba en una visión nacionalista del arte: su ironía cáustica, que culminó con la publicación del panfleto

antisemita *L’Art sans patrie, un mensonge: le pinceau d’Israël* (1942), encuentra eco en un discurso crítico más amplio que veía en la obra de Juana Romani los signos de una corrupción estética y moral para Francia.

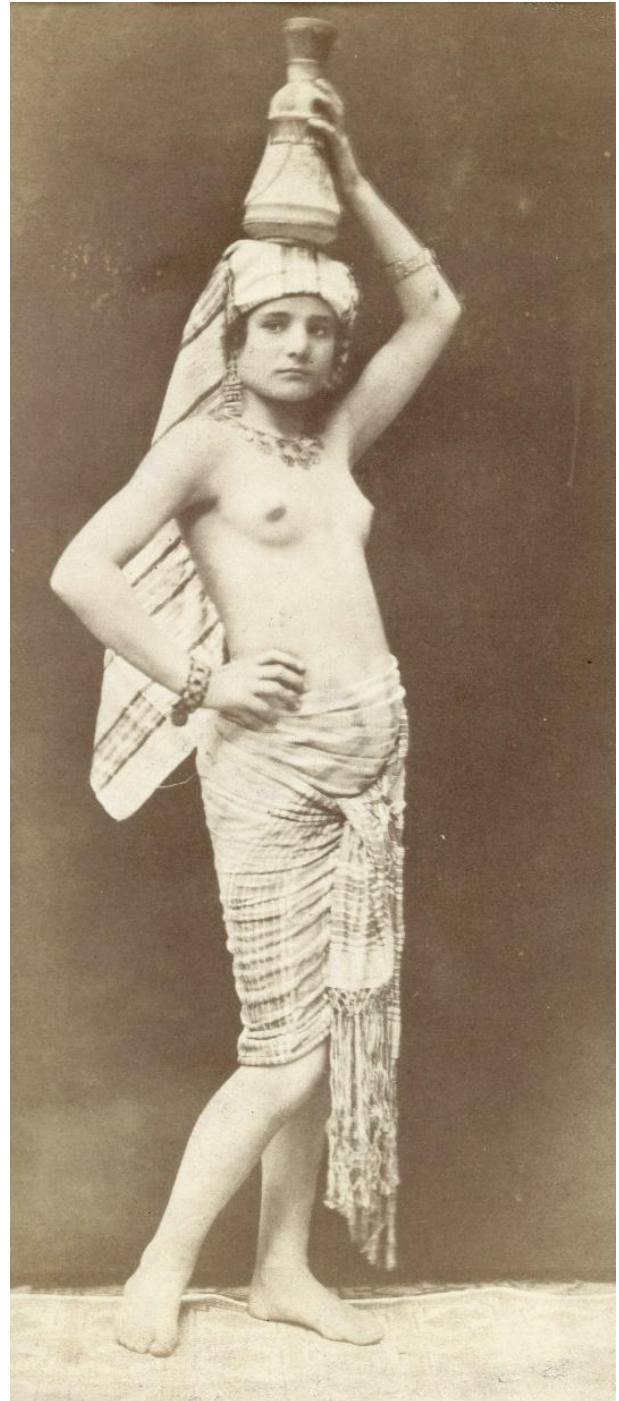


Fig. 14. Charles Naudet, *Retrato de Anna Cairra*, 1892, fotografía, colección privada, Italia.

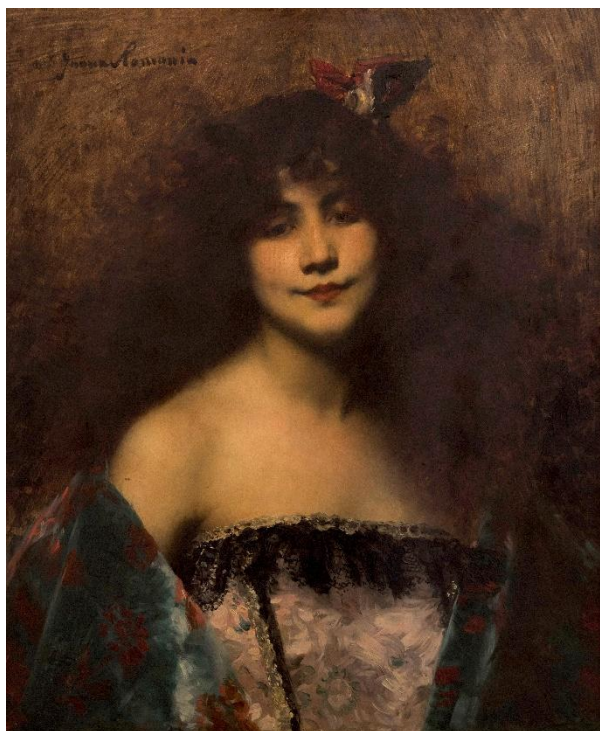


Fig. 15. Juana Romani, *La Infanta (Autorretrato)*, 1898, óleo sobre tabla, 74 x 62 cm, Museo Provincial de Bellas Artes Dr. Pedro E. Martínez, Argentina.

Pinturas como *Fior d'Alpe* (1895) eran descritas con connotaciones que se deslizaban hacia la caracterización racial: por usar modelos explícitamente de la “raza semita”⁵⁴ y por un arte que privilegiaba el color y la forma sobre la idea, el marqués de Montgaillard acusó a Juana Romani de “epicureísmo intelectual”.⁵⁵ Desde su perspectiva aristocrática, su estilo correspondía a la “retórica de los rastaquouères”,⁵⁶ es decir, una estética de *parvenus*, principalmente de origen sudamericano, carente de raíces morales.

Sin embargo, era precisamente esta acusación de privilegiar el color sobre la idea lo que abría, paradójicamente, otra vía interpretativa. En esta lógica de la “mezcla”, la encendida policromía de Juana Romani, su cosmopolitismo y su sensualidad, si por un lado eran asimilados a una estética “judía”, por otro permitían a una parte de la crítica francesa identificarla como heredera de la *école vénitienne* (escuela veneciana) de Tiziano, Tintoretto y Veronés.⁵⁷ No es casualidad: durante todo el siglo XIX, la crítica francesa había construido un complejo mito en torno a la pintura veneciana, nacida geográficamente en el punto de fusión entre el Oriente bizantino y el Norte holandés y

flamenco. A partir de la visión romántica de una Venecia decadente, historiadores del arte como Hippolyte Taine y Charles Blanc habían definido la escuela veneciana precisamente en oposición al clasicismo florentino y romano, fundado en la primacía del dibujo y la idea.⁵⁸

La pintura veneciana, con su énfasis en el color y el sentimiento, representaba una alteridad fascinante, una especie de “Oriente interno” y femenino dentro de Europa, cuya herencia podía ser tanto reivindicada como cuestionada. Es la misma pintora quien reivindica esta posición de frontera y la importancia de un gesto pictórico que hace del color el vehículo principal de la emoción:

[...] Juana Romani va mucho más allá y declara que, en su opinión, una destreza demasiado grande en el dibujo a veces puede ser directamente perjudicial para un artista. Así evitó toda la agobiante y desgarradora esclavitud del taller, que tan a menudo solo sirve para sofocar la titilante chispa del fuego sagrado y exaltar en su lugar la mediocridad esmerada o la destreza mecánica. El pintor, sostiene ella, tiene que dibujar con el pincel, no con el lápiz, y cuanto antes empiece a hacerlo, mejor.⁵⁹

Esta adhesión de Juana Romani a la escuela veneciana le permitirá ser asimilada por las instituciones públicas, precisamente allí donde sus obras manifiestan artísticamente una duda sobre su clasificación nacional y una vaguedad interpretativa más ligada al universo simbolista.

La Joven Oriental: entre el “sintetismo” de Henner y el “simbolismo” de los Rosa+Cruz

El marcado interés de Juana Romani por la síntesis compositiva, ligada al dato real, le provenía de la fundamental experiencia formativa en el taller de Jean-Jacques Henner, basada en la intensa actividad de observación.⁶⁰ De hecho, era precisamente Henner quien era admirado por su capacidad de reducir las formas a lo esencial y, aunque estaba ligado a las instituciones, era uno de los pocos artistas admirados por los teóricos del Simbolismo.⁶¹ Fue precisamente Gabriel-Albert Aurier quien lo elogió en 1889 por su capacidad de “síntesis” y “simplificación”, cualidades que se volverían centrales en su

crítica sobre Gauguin. Aurier afirmaba que Henner “veía de *manera simple*, sin detalles”,⁶² un talento que lo predestinaba “a las grandes obras simbólicas y decorativas”.⁶³ Juana Romani participa en este debate cuando ella misma define sus propias obras como “figuras simbólicas”.⁶⁴ De hecho, Marion Lagrange afirma que la reinterpretación sincrética de Juana:

hibridando el retrato y la pintura de historia, disociando lo natural de la modelo de la dimensión más elaborada de la pose y la vestimenta, y rechazando toda narración, remitía a los trabajos de George Frederic Watts y de Edward Burne-Jones, cuyo imaginario prerrafaelita alimentaba en ese mismo momento el camino místico de un Joséphin Péladan. No es impensable que la pintora haya asistido a la inauguración del primer Salón de la Rosa+Cruz, un evento social de principios del año 1892, donde exponía especialmente el belga Fernand Khnopff. Sin embargo, no llegó a formar parte del “panteón de las heroínas ‘fin de siècle’” ni de los cenáculos literarios, a pesar del interés fugaz de un Jean Lorrain o de Péladan. La alusión del dandi Jacques d'Adelswärd-Fersen a la artista en una de sus primeras novelas de tono decadente, *Notre-Dame des Mers Mortes (Venise)*, es reveladora de la fascinación que su pintura pudo ejercer en los márgenes de los círculos simbolistas.⁶⁵

El vínculo con la escena simbolista, sin embargo, no es solo en el plano estético. El compañero de Anna Cairra, Henri Meilheurat des Pruraux, era, de hecho, un pintor del círculo de Pont-Aven y amigo de Paul Gauguin.⁶⁶ Fue precisamente des Pruraux quien compró la célebre *Vision après le sermon* en la histórica subasta de 1891, organizada para financiar la partida de Gauguin a la Polinesia. Significativamente, apenas un mes después, Gabriel-Albert Aurier, el mismo que había escrito sobre Henner, publicó su artículo-manifiesto *Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin*. Gracias a esta amistad, el propio Gauguin enseñó durante breves períodos en los espacios de la Académie Vitti en 1890 y 1894, donde des Pruraux residió hasta 1896. Entre 1890 y 1891, la academia se convirtió además en un verdadero cruce de caminos para figuras clave del

Simbolismo: entre sus frequentadores se destacaba el conde Antoine de La Rochefoucauld, quien en 1892 financiaría el primer Salón de la Rose-Croix, fundado junto a Josephin Péladan.⁶⁷ Juana frecuenta además a los profesores de la Vitti: Raphaël Collin, para quien posara ocasionalmente como modelo, y Henri Martin, quien participa en las dos primeras ediciones del Salón de la Rosa+Cruz.⁶⁸ En este contexto, la *Joven Oriental* emerge como una obra en la que convergen diversas tensiones: es el fruto de una síntesis aprendida de Henner, pero al mismo tiempo es una figura que rechaza una narración clara, acercándose al ideal simbolista de un arte evocativo, aunque manteniéndose en el campo del realismo.

Conclusión

El ingreso de la *Joven Oriental* y de *La Infanta* de Juana Romani a las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires en 1910, gracias a la donación de Roverano, se da en un contexto de importación y consolidación del gusto por el arte francés que culmina en la Exposición Internacional de Arte del Centenario de 1910, donde Francia se impone como líder artístico con adquisiciones por parte del Estado que reflejan el gusto dominante. Es con estas dos obras que Juana Romani es institucionalizada paradójicamente en la Argentina: la *Joven Oriental*, una de sus creaciones menos “oficiales”, y *La Infanta*, que es una explícita referencia a una España mitificada. De este modo es insertada, como escribe Manuel C. Chueco, entre los artistas de la “escuela italiana”.⁶⁹

Este reconocimiento público ocurre en un momento emblemático y trágico para la historia privada de la pintora. Tras su internación en la clínica de Ivry-sur-Seine en 1906 y la muerte de su madre Marianna en 1909, se le designa como curador a Ferdinand Roybet. Su enfermedad, como afirmó su amigo Jacopo Caponi, habría sido alimentada precisamente por la falta de reconocimiento en su patria⁷⁰ y por parte de su familia adoptiva.⁷¹ Su historia expositiva “accidental” y su misma existencia “al margen”, como mujer y emigrante, dentro y fuera de los circuitos oficiales, son elementos esenciales para comprender su condición de “loca”.

Sin embargo, la inteligencia artística de Juana Romani residió en esto: en su capacidad de concebir sus pinturas, carentes de elementos iconográficos llamativos, como una suerte de “grado cero” donde múltiples públicos pudieron proyectar su propia verdad de gusto. La *Joven Oriental* es el destilado de esta operación: en las obras de la pintora, el hombre y el burgués podían encontrar el eros; el mercader, un buen negocio; la mujer, un ejemplo de emancipación; el modelo, el trabajo de una colega; el porteño, un objeto de moda; el italiano, la corrupción artística parisina; y el francés, el genio transalpino. Un objeto que funcionaba como un prisma, cuya ambigüedad intrínseca –la que la misma Romani reivindicaba como ideal artístico bajo el nombre de “charme”⁷²– garantizó la supervivencia de la pintora en las colecciones públicas argentinas, mientras que a Juana le había sido negada, por su internación, en el plano existencial.

Notas

¹ Paul d’Orfeuil, “Les Somptuaires”, en *La Politique Coloniale*, 16 y 17 de marzo de 1903, 2.

² Laura Malosetti Costa y Georgina G. Gluzman, “El imaginario erótico de Juana Romani”, en *Juana Romani. La Petite Italienne. Da modella a pittrice nella Parigi fin-de-siècle*, cat. exp. (Velletri: Accademia di Belle Arti di Roma, Convento del Carmine, 2017), 67.

³ Laura Malosetti Costa y Georgina G. Gluzman, “El imaginario erótico de Juana Romani”, 66.

⁴ Carla Subrizi, *La storia dell’arte dopo l’autocoscienza. A partire dal diario di Carla Lonzi* (Roma: Lithos, 2020).

⁵ Gabriele Romani, *Confini d’identità. Juana Romani, modella e pittrice* (Roma: Castelvechi, 2024).

⁶ Sobre el tema de la formación femenina en el taller de Henner, véase *Elles. Les élèves des Jean-Jacques Henner*, cat. exp (París: Musée National Jean-Jacques Henner, 2024).

⁷ La pintora fue invitada a participar en la Exposición Universal por Giovanni Boldini. Gabriele Romani, “Giovanni Boldini e Juana Romani da Place Pigalle al Padiglione Italia”, en *Giovanni Boldini. La seduzione della pittura*, cat. exp. (Lucca: Cavallerizza, 2025-2026), 153-175.

⁸ Marion Lagrange, “La salle de peinture italienne du musée du Luxembourg : la trace du passage des artistes italiens à Paris ?” en *Passages à Paris. Artistes étrangers à Paris de la fin du XIXe siècle à nos jours*, ed. Alain Bonnet y Fanny Drugeon (París: Mare & Martin, 2024), 49-66.

⁹ Marion Lagrange, *Les peintre italiens en quête d’identité. Paris 1855-1909* (París: INHA-CTHS, 2010), 13-21.

¹⁰ René Morot, “Femmes-Artists”, en *Le monde moderne*, tomo III, París, marzo de 1897, 420.

¹¹ Camille Le Sanne, “Promenade Esthétiques à l’Exposition Universelle”, en *Le Ménestrel*, París, 15 de julio de 1900, 219.

¹² Louis Vauxcelles, “Le Salon des “divisionnistes” italiens”, en *Gil Blas*, París, 5 de septiembre de 1907, 11.

¹³ En la carta de Juana Romani a Léon Roger-Miles del 1 de enero de 1896 se lee: “Cher Ami – toujours mon plus che Poëte et Ami. Je vous remercie de votre bon souvenir et vous souhate de tout cœur tout le bonheur que vous désirez. Venez voir la fille de Gozzoli come vous dites si charmeusement [*sic*], pour parler un peu du père que je viens de revoir et admirer. Mon Rembrand [*sic*, Roybet] come Vous dites si bien, Vous souhate quelque chose [...]”, París, INHA, fonds Roger-Milès, Aut. 772 R.149. O incluso, en esta carta del 27 enero de 1893 se lee “[...] Vous voules savoir ce que j’aime le plus : c’est mon Maitre Roybet, l’Italie, la Peinture, Vous, les Vers [Versos de poesía], et les autres ami après [...]”, París, INHA, fonds Roger-Milès, Aut. 772 R.144.

¹⁴ María Isabel Baldassarre, “Recepción e impacto de las artes plásticas francesas en la Argentina”, en *El arte francés en la Argentina, 1890-1950*, ed. Patricia M. Artundo (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2024), 15-29.

¹⁵ Léon Roger-Milès, *Art et Nature* (París: G. Boudet éditeur: 1897), 98.

¹⁶ Armand Gouzien, “Las Exposiciones de Bellas Artes de París. (Campos Eliseos.)”, en *La Ilustración española y americana*, Madrid, 30 de mayo de 1891, 334.

¹⁷ Armand Silvestre, “Juana Romani”, en *Album Mariani*, ed. Angelo Mariani (París: Henry Floury, 1896), s/p.

¹⁸ “Mlle Romani a toute la grâce latine des vierges italiennes, et toute la vigueur des artistes de la Renaissance; et c’est de voir l’une alliée à l’autre, avec un charme dont elle a seule le secret, que s’en vont, à la délicate frimousse drôlette, des admirations et des sympathies; Mlle Romani, artiste, nous peint pour notre joie esthétique des Salomé, des Desdémone, et des Hérodiade; désormais, c’est réglé, on dira des « Romani » comme on dit des « Roybet », des « Henner », des « Thaulow ».”, “Autour des Salons de 1901. – Intérieurs d’Artistes”, en *La Vie Illustrée*, París, 8 de mayo de 1901, 71

¹⁹ Francisco Soto y Calvo, *El arte francés en Buenos Aires* (París: s.e., 1909) 131-133.

²⁰ Subasta Sotheby’s, *19th Century European Art*, del 4 al 11 de junio de 2020, lote 6.

²¹ “Revue de Vente”, en *Gazette de l’Hôtel Drouot*, 23 de febrero de 1893, 3.

²² Nicole Hoentschel, “Le décorateur: un cheminement très privé sur les traces d’un vieux grimoire”, en *Georges Hoentschel (1855-1915)*, ed. Nicole Hoentschel (Saint-Rémy-en-l’Eau: Éditions Monelle Hayot, 1999), 73.

²³ “Vida Social”, en *La Razon*, anuario 1920, 108.

²⁴ “Juana Romani. La Pintora Ítalo-francesa”, en *La Mujer*, Buenos Aires, 8 de Febrero de 1901, 14. El número se acompaña también de una reproducción a doble página en color de su *Salomé* (1898). A este artículo lo precede otro sobre las mujeres artistas en París (“Mujeres artistas”, *La Mujer*, Buenos Aires, 7 de diciembre de 1900, 6-8).

²⁵ “Vida Social...”, 108.

²⁶ Walter Shaw Sparrow, *Women Painters of the world from the time of Caterina Vigri, 1413-1463, to Rosa Bonheur and the present day* (Londres: Hodder & Stoughton, 1905), 30. El reconocimiento de su plena pertenencia a la “escuela italiana” parece articularse a través de su inclusión en el grupo de las pintoras, véase Florence Trail, *The Scholar’s Italy* (Baltimore: Williams & Wilkins Company, 1923), 261.

²⁷ Léon Roger-Milès, *Trente reproduction d’après les œuvres importantes de F. Roybet* (París: Georges Petit Éditeur, 1890).

²⁸ Después de unos veinte años de ausencia de la escena pública, Roybet decide regresar al Salón en 1892 con dos retratos: el de su amigo Louis Prétet y el de Juana Romani. La maniobra resulta ser una precisa estrategia promocional compartida; al acaparar el centro de la atención mediática, ese año marca el inicio de una difusión cada vez más pervasiva de la imagen de Juana Romani y de sus obras.

²⁹ Francisco Soto y Calvo, *El arte francés en Buenos Aires*, 343.

³⁰ Emmanuelle Trief-Touchard, “Étudier”, en *Ferdinand Roybet (1840-1920). La Main Chaude, 1894*, cat. exp. (Courbevoie: Musée Roybet-Fould, 2016), 41-44.

³¹ “La Vente Humbert”, en *Gazette de l’Hôtel Drouot*, París, 24 y 25 de junio de 1902, 1.

³² “Collection Zervudachi”, en *Gazette de l’Hôtel Drouot*, París, 17 de mayo de 1913, 2.

³³ “Los modelos de París”, en *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Semana santa 1910, [410-114]. El texto es la traducción al español del artículo de Elise Bellet, “The Artist’s Models of Paris”, en *Lady’s Realm*, Londres, mayo-octubre 1909, 584-586.

³⁴ Figura como cantante en *Cendrillon* (1879), *Michel Strogoff* (1881), *Les Mille et Une Nuits* (1882) y *Le mariage au tambour* (1885).

³⁵ Valentino Romani, “Architetti di altri tempi”, en *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant’anni di studi*, ed. Vincenzo Cazzato, Sebastiano Roberto, Mario Bevilacqua, vol. 2 (Roma: Gangemi, 2015), 784-789.

³⁶ Émile Durand-Greville, *Entretiens de J.-J. Henner* (París: A. Lemerre, 1925), 207-208 (mi traducción).

³⁷ Sobre la historia de la Académie Vitti, véase Gabriele Romani, *L'Académie Vitti-Montparnasse* (Roma: «L'Erma» di Bretschneider, 2023).

³⁸ Louis Enault, “Salon des Champs-Élysées”, en *La France*, París, 2 de junio de 1894, 2.

³⁹ Louis Enault, “Salon des Champs-Élysées”, 2.

⁴⁰ La obra es el tema de un poema de Léon Roger-Milès que estimula el imaginario vinculado al mundo bizantino y al de las cortesanas imperiales. Véase Léon Roger-Milès, *Cent pièces à dire* (París, E. Fasquelle, 1897), 69-70. Otro poema contenido en el mismo libro está dedicado al cuadro *Bianca Capello* (71-72).

⁴¹ Laura Malosetti Costa, “Prisioneras y Cautivas. La mirada orientalista”, en *La seducción fatal, imaginarios eróticos del siglo XIX*, cat. exp. (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2014-2015), 86.

⁴² Sobre la mirada de la modelo hacia el pintor en las dinámicas del taller, véase Gabriele Romani, *Confini d'Identità...*, 17-42.

⁴³ “Collection de feu M. Boy”, in *Gazette de l'Hôtel Drouot*, París, 20 y 21 de junio de 1905, 2.

⁴⁴ La historia del cuadro no es clara: en 1925 fue trasladado del MNBA al Museo Provincial de Paraná.

⁴⁵ Sobre el tema del canon occidental y masculino, véase Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of the Art's Histories* (Londres: Routledge, 1999).

⁴⁶ Elizabeth Hollander, “Working Models”, en *Art in America* 79, 5 (1994), 154.

⁴⁷ Carlo Sini, *L'alfabeto e l'Occidente, Opere*, volume III, Tomo I (Milano: Jaca Book 2016), 132-173.

⁴⁸ Gabriele Romani, *L'Académie Vitti*, 37.

⁴⁹ Paul Dollfus, “Paris qui pose”, en *La Vie Moderne*, París, 14 de mayo de 1887, 313-314.

⁵⁰ Estelle Zhong Menguel, *Imparare a vedere. Il punto di vista del vivente* (Roma: Castelvechi, 2025), 209 (mi traducción).

⁵¹ Esta misma capacidad para invertir irónicamente roles y jerarquías emerge de manera emblemática en otras obras, como *Mina da Fiesole* (1899) y *Tizianella* (1902), donde feminiza a figuras masculinas de la historia del arte. Véase Gabriele Romani, *Confini d'identità*, 105-108, 115-118.

⁵² Eduardo Luis Balbacha, *Los ignorados pasajes de Buenos Aires. Una sinfonía de pasaje peatonales* (Buenos Aires: Diseño, 2021), 313.

⁵³ Fritz-René Vanderpyl, “Marsden Stanton a Paris”, en *Mercure de France*, París, 1 de octubre de 1916, 461.

⁵⁴ Jean de l'Hers (marqués de Montgaillard), “L'Art au Toulouse. Le Salon de 1898, les tableaux de genre”, en *L'art Méridional*, Toulouse, 12 de mayo de 1898, 85.

⁵⁵ Jean de l'Hers (marqués de Montgaillard), “L'Art au Toulouse”, 86.

⁵⁶ Jean de l'Hers (marqués de Montgaillard), “L'Art au Toulouse”, 86.

⁵⁷ Léopold Honoré, “Juana Romani”, en *Le Mondain*, Bordeaux, del 27 de noviembre al 3 de diciembre de 1905, 2.

⁵⁸ Anna Jolivet, *L'invention de l'école vénitienne en France au XIXe siècle* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2016), 11-23.

⁵⁹ “The art of the age”, en *Pearson's Magazine*, Londres, noviembre de 1902, 456 (mi traducción).

⁶⁰ Giovanna de Lorenzi, *Jean-Jacques Henner e lo spiritualismo* (Florence: S.P.E.S., 1982), 19-21.

⁶¹ Pierre Sérié, “Être idéaliste par les seules ressources de la peinture”, en *Jean-Jacques Henner. La chair et l'idéal*, cat. exp. (Strasbourg: Musée des Beaux-Art, 2021 y 2022), 214-219.

⁶² Gabriel Albert-Aurier, “J-J- Henner”, en *Le moderniste illustré*, París, 20 de abril de 1889, 18.

⁶³ Gabriel Albert-Aurier, “J-J- Henner”, en *Le moderniste illustré*, París, 20 de abril de 1889, 18.

⁶⁴ Legajo Juana Romani, Archivio storico della Biennale di Venezia, caja 37131-37148, inv. 37133.

⁶⁵ Marion Lagrange, “Les histoires paradoxales de Juana Romani”, en *Juana Romani (1867-1923): modèle et peintre. Un rêve d'absolu*, cat. exp. (Courbevoie: Musée Roybet-Fould, 2021), 10 (mi traducción).

⁶⁶ Jean-François Rodriguez, “Dall'impressionismo al Cubismo: Ardengo Soffici e Henri des Pruraux banditori di modernità artistica ne «La Voce» prezzoliana”, en *La voce 1908 – 2008*, ed. S. Gentili (Perugia: Morlacchi editore, 2008), 437, nota 7; 440-441; 435-496; 437, nota 3; 449, nota 42.

⁶⁷ Para un encuadre del vínculo entre la Académie Vitti, el mundo de los pintores suizos de Montparnasse y los de la Rosa+Cruz, véase Gabriele Romani, *L'Académie Vitti*, 43-52.

⁶⁸ Claude Juskiewenski, “La parenthèse symboliste”, en *Henri Martin. Du rêve au*

quotidien, cat. exp. (Cahors: Musée Henri Martin e Musée départemental Rignault de Saint-Cirq Lapopie, 2008), 31-37.

⁶⁹ Manuel C. Chueco, *La República Argentina en su Primer Centenario* (Buenos Aires: compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, Buenos Aires, 1910), 548.

⁷⁰ Jacopo Caponi, *Ricordi di Folchetto* (Turín: Società Tipografico-Editoriale Nazionale, 1908), 411.

⁷¹ Andrea Rivier, “Le ceneri dell’altro. Finale in dissolvenza”, *L’occhiale*, 31 (1991), 10-19.

⁷² Legajo Juana Romani, Archivio storico della Biennale di Venezia, caja 37131-37148, inv. 37133

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Romani, Gabriele; “La paradoja argentina de Juana Romani: historia y recepción de la Joven Oriental del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires”, En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 27 | primer semestre 2026, 1-17

Recibido: 4 de septiembre de 2025

Aceptado: 23 de diciembre de 2025