

S E P A R A T A

Segunda Época
año XV / n° 21 / diciembre de 2017



Luminismo y espiritualismo en Córdoba y Rosario

Nicolás Boni / El auxilio de las imágenes, una interpretación de las pinturas de Rafael Vicente Barone para el Teatro Municipal de San Nicolás de los Arroyos

Marcelo Nusenovich / Simbolismos: Eros, Psiqué y Emilio Caraffa
en la calle Ancha de Córdoba (1910)

Tomás Ezequiel Bondone / A vueltas con los pintores luministas. Algunas reconsideraciones sobre la obra de Emilio Caraffa y Ricardo López Cabrera

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

Nicolás Boni * / El auxilio de las imágenes, una interpretación de las pinturas de Rafael Vicente Barone para el Teatro Municipal de San Nicolás de los Arroyos

Aguas abajo

La sucesión de inauguraciones de teatros líricos, en los albores del siglo XX a lo largo de los márgenes del río Paraná, sigue sorprendiendo a los historiadores y demuestra las intenciones de los diversos gobiernos locales –y también de iniciativas privadas– de atender las demandas culturales y sociales de estas poblaciones ribereñas que, entre otras variables, apelaban al gusto por la ópera para intentar resolver intrínsecas problemáticas de identidad nacional. Hemos ya estudiado en trabajos anteriores cómo en 1904, y con sólo diecinueve días de diferencia, fueron inaugurados en Rosario dos importantes coliseos líricos que modificaron para siempre la vida cultural y social de los rosarinos. Dos años después, en la ciudad de Santa Fe, se repitió este fenómeno abriendo sus puertas el Teatro Municipal, y otros dos años más debieron transcurrir para que, en 1908, Paraná y San Nicolás de los Arroyos hicieran lo propio; la primera reconstruyendo y reinaugurando el Teatro Tres de Febrero y la segunda el Teatro Municipal hoy llamado Rafael de Aguiar, en homenaje al fundador de la ciudad.

En esos momentos álgidos de movimientos migratorios desde Europa al Río de la Plata y al interior del país existió una gran necesidad de definir símbolos identitarios, y la ópera resultó elegida “como parte fundamental del catálogo constitutivo de la simbología nacional”.¹ Aníbal Cetrángolo en su reciente estudio sobre la ópera y la migración en Argentina, detalla cómo el interclasismo, que caracterizaba al género lírico tanto en Italia como en estas latitudes, fue un factor fundamental de la homogenización social del gusto por la ópera y de su potencialidad como emblema representativo:

“las músicas de las óperas se insinuaron en la ceremonia patriótica de los argentinos, se ejecutaron en el severo ámbito castrense y acompañaron a la fiesta campesina. [...] La publicidad de los productos de uso cotidiano, no sólo las marcas lujosas, aprovechó las óperas para promoverse y no pocos argentinos fueron bautizados con nombres de protagonistas de melodramas. La ópera traspasaba las barreras de clase de Buenos Aires: si un caballero distinguido había asistido a una velada lírica, a la mañana siguiente podía conversar sobre aquella ópera con el cochero que lo conducía al centro, aunque el humilde trabajador jamás hubiera podido entrar a un teatro lírico”.²

A partir de mediados del siglo XIX, la ópera italiana dominó el gusto

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario
ISSN 2591-569X

Director:
Guillermo Fantoni

Coordinación editorial:
Elisabet Veliscek

Comité de Asesores Externos:
José Emilio Burucúa, Silvia Dolinko, Ana Longoni,
Laura Malosetti Costa, Mariano Mestman, Marcelo Nusenovich,
Irina Podgorny, Gabriela Siracusano, Diana Wechsler.

Correspondencia:
Dorrego 124
2000 Rosario
Argentina
e-mail: adrianayguillermo@express.com.ar

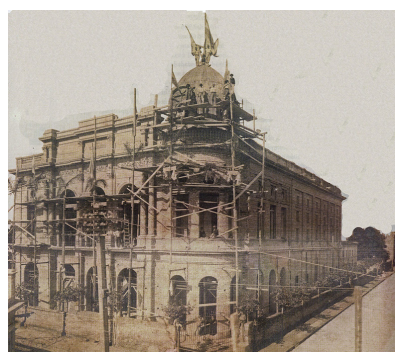
Portada: Mateo Casella, Telón de Boca, Detalle de máscaras.

del público mundial. De acuerdo con esta tendencia, se formalizó un circuito de compañías líricas que, partiendo desde Italia, arribaban a ciudades latinoamericanas como San Pablo, Rio de Janeiro, Montevideo, Buenos Aires, La Plata, Rosario y Córdoba, entre otras. Las relaciones entre los empresarios, críticos, cantantes y público generaron un sistema que potenciaba esta actividad teatral, otorgándole inusitada dinámica. Este intercambio artístico y comercial se vio reflejado claramente en las crónicas de la época, las cuales dieron cuenta de los numerosos emprendimientos operísticos, algunos de los cuales fueron verdaderos acontecimientos condensadores de sentido para nuestros objetivos investigativos.

Este fenómeno tan intrínsecamente vinculado a los procesos de modernización que caracterizaron el devenir histórico cultural de la ciudad de Rosario puede rastrearse también en otras ciudades próximas, de menor densidad poblacional, pero donde se repiten características y actores que merecen ser cotejados y relevados a la luz de los estudios que hemos realizados precedentemente en relación a los vínculos entre la lírica y la plástica a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. De esta manera, el caso del Teatro Municipal de San Nicolás de los Arroyos resulta de particular interés en nuestro estudio, por la participación en su decoración de dos de los pioneros de las artes rosarinas, el escenógrafo y profesor napolitano Mateo Casella y, especialmente, el pintor y también profesor Rafael Vicente Barone, figuras que hemos ya abordado con asiduidad en estudios pasados, debido a la importancia de su gravitación como maestros de la “primera generación” de artistas rosarinos.

El doble objeto de la piedad pública y la educación del gusto popular

El 10 de agosto de 1894, Don Casiano Ruiz Huidobro, gobernador de la Comuna de San Nicolás de Los Arroyos, envió al Consejo Deliberante un proyecto de ordenanza para la construcción del Teatro Municipal en el cual desplegaba las razones de su emprendimiento:



Teatro Municipal de San Nicolás en construcción. c.1907

Mateo Casella
Telón de boca del Teatro Municipal de San Nicolás



“La importancia social de nuestra ciudad reclama un teatro. En las poblaciones de algún rango intelectual un teatro es capaz de educación pública y muchas veces él basta a dar una idea del gusto y de la cultura de los vecindarios, siendo a la vez el principal sitio de recreo buscado por la población extranjera que se incorpora a su vida comercial.

Es necesario pues ofrecer tanto a la población nacional, estos medios de vida culta, que tanto dicen en favor de las localidades que lo poseen y fomentan.

Pero, con el teatro proyectado, no sólo se tiende a llenar necesidades de esta índole, sino que él quiere realizar una obra de beneficencia, pues el producto de su explotación se encamina a sufragar los gastos de nuestro asilo de caridad, de manera que esta obra que se presenta bajo una faz simpática a la población tiene el doble objeto de la piedad pública y de la educación del gusto artístico del pueblo.

Es de esperar que una administración bien encaminada de al hospital de caridad por medio del teatro una subvención mayor de la que actualmente le asigna nuestro presupuesto y que esto permita liberrar al vecindario del impuesto indirecto que paga en forma de suscripciones para el mantenimiento del asilo. Quiere decir esto que también el tesoro comunal, dejando al hospicio la fuente de recursos de que será materia el teatro, se liberará así mismo de las asignaciones mensuales con que hoy concurre a su sostenimiento.

Todas las ciudades europeas, que deben sus progresos a las administraciones de sus comunas han buscado y encontrado en los teatros el mejor medio de sostener sus establecimientos de caridad.”³

Con estas palabras el intendente plasmaba la necesidad y las intenciones de creación de un teatro público que justificara su existencia no sólo en el rol “civilizador” del cultivo de las Bellas Artes, sino también en el beneficio económico-social que le significaba al municipio la construcción de un teatro, en la medida que las ganancias del mismo se destinarían en un alto porcentaje al Hospital de Caridad local.

Las vicisitudes legales, comerciales y políticas de su creación fueron detalladamente documentadas por Santiago Chervo en su reseña sobre el Teatro Municipal Rafael de Aguiar publicada en 1978. De este escrito, que da cuenta de la historia del teatro desde sus orígenes hasta el año de publicación de dicha monografía, es posible extraer algunos datos relevantes que permiten dimensionar este proyecto social y cultural.



Mateo Casella
Telón de Boca. Detalle

En la ordenanza del 9 de agosto de 1905, el Consejo Deliberante autoriza a la intendencia a adquirir el terreno destinado a la obra y a licitar la construcción del teatro, creando una comisión a tal efecto presidida por el propio intendente. En el artículo tercero de esta ordenanza queda claramente definida la intención inicial del emprendimiento teatral como “obra de beneficencia” enunciada en aquel proyecto de ordenanza de 1894, ya que en ella se detalla que la dirección y administración del teatro “quedará a cargo de la Comisión Directiva del Hospital San Felipe y el producto líquido lo distribuirá ésta en la proporción siguiente: 35 % para el asilo San Felipe, 25 % para un asilo local de tuberculosos, 40 % para la municipalidad.”⁴ De esta manera la explotación del teatro pretendió atender simultáneamente las necesidades socioculturales y las problemáticas de financiamiento de salud pública de una población cada vez más demandante y en permanente aumento por los aludes inmigratorios de los cuales San Nicolás no estuvo exenta. La prosperidad de la ciudad a principios del siglo XX, a causa de su estratégica localización portuaria y comercial, justificó su crecimiento demográfico posicionándola entre las primeras ciudades de la provincia de Buenos Aires en este aspecto.

Así fue que el Teatro Municipal de San Nicolás comenzó a construirse el 26 de abril de 1906, por la empresa constructora de Domingo Nevani y Enrique Gabrielli de la ciudad de Rosario, sobre los planos confeccionados por los arquitectos Badini y Perla de la misma ciudad. El 31 de diciembre del mismo año se techó el edificio y se revocó interior y exteriormente. Pasaron doce años después de publicada aquella ordenanza de 1894 para poder comenzar los trabajos; cada aspecto del proyecto, su financiamiento y control, fue efectuado bajo la iniciativa y supervisión del intendente Serafín Carlos Morteo. En las actas redactadas por la Comisión Administradora de la obra, presidida por el propio intendente, quedaron registrados datos relevantes de su construcción junto al detalle de costos de cada rubro. Su relevamiento permitió reconocer el convenio con la fábrica vienesa Thonet Hnos. para proveer su mobiliario completo, la contratación de Claeir y Anglade para los artefactos lumínicos, la de Juan Bruschi de Rosario para la compra de espejos, vidrios de color y cristales, la de Alejandro Devoto para concretar los trabajos de tapicería y así sucesivamente pueden identificarse los responsables de los cielorrasos de metal, los trabajos de herrería, las escaleras, los trabajos de carpintería, mármoles, hasta llegar al responsable del diseño modernista del telón de boca que aún hoy cumple su función en el lugar para el que fue diseñado: el profesor y escenógrafo Mateo Casella, quien residía en Rosario desde 1904.⁵ La contratación de este maestro confluye con la de Rafael Vicente Barone, autor del conjunto pictórico que decora la sala principal y de las pinturas murales del hall de ingreso, que en distintos niveles de conservación, pueden aún hoy valorarse en el Teatro Municipal de San Nicolás. Es de suponer, por la ausencia del nombre de Barone en las actas de la Comisión Administradora, que este

maestro fue contratado directamente por la empresa constructora rosarina y no por la Municipalidad, como ocurrió con el Maestro Casella que sí está citado en dichos documentos.



Rafael Barone
Fotografía tomada en Buenos Aires, firmada por Durand

Mateo Casella
Boceto de telón de boca

Como ya se ha expuesto, la presencia de ambos maestros italianos involucrados en la decoración de este nuevo teatro, finalmente inaugurado el 10 de agosto de 1908 con la ópera *Manon Lescaut* de Puccini, resulta relevante en el contexto de nuestros estudios sobre los pioneros de las artes rosarinas y el impulso que el desarrollo de la lírica imprimió al surgimiento de un campo plástico en la ciudad de Rosario. Esta feliz confluencia nos permite enfocar, aún con mayor precisión, la gravitación regional de estos maestros de principios de siglo XX radicados Rosario, al mismo tiempo que el análisis iconográfico de su producción pictórica decorativa, destinada a este Teatro, revela técnicas, filiaciones estéticas, procedimientos y recursos compositivos recurrentes en estos maestros italianos que permiten caracterizar debidamente sus oficios hoy extintos.

S'alza la tela!

La presencia de Mateo Casella resulta absolutamente protagónica en el devenir de la plástica rosarina por la fundación de la Academia Domenico Morelli en 1905. Este instituto marcó un hito en la historia de la educación artística en la región, por su severa estructura programática y sus modernos métodos pedagógicos. Ellos obedecieron a aquellas reformas didácticas que el propio Morelli impulsó en la Academia de Bellas Artes de Nápoles de la cual había egresado Casella. En los últimos años hemos efectuado detalladas indagaciones que pivotan sobre este maestro napolitano y su producción escenográfica y pictórica, como también sobre las peculiaridades de la dinámica de su institución. Su figura y su academia resultaron claves en nuestro análisis del estrecho vínculo entre el desarrollo de la lírica y el devenir de un ejercicio plástico ininterrumpido en la ciudad de Rosario. Algunos detalles de

su biografía, ya trabajados en estos estudios pasados, pueden resultar útiles, aunque reiterados, para comprender las razones de su contratación por la municipalidad de San Nicolás de los Arroyos.⁶ La gran experiencia profesional que este maestro podía exhibir como escenógrafo y decorador desde su país de origen, se basaba en su temprana posición como uno de los profesionales más prominentes de su región, habiendo sido director de escenografía del Teatro Comunal de Salerno, del Imperial de Malta, del Garibaldi de Santa María y finalmente del gran Teatro San Carlos de Nápoles.

Arribó a Argentina el 3 de noviembre de 1897 con treinta y nueve años de edad acompañado por su familia, para hacerse cargo de la decoración y también del telón de boca del Teatro Argentino de Buenos Aires, antiguo teatro de La Zarzuela porteño que estaba en plena remodelación. De 1900 a 1903 Mateo Casella trabajó para el Teatro La Opera de Buenos Aires, que funcionaba como el principal coliseo lírico del país desde su apertura en 1889 y finalmente se radicó en la ciudad de Rosario donde abrió la academia ya mencionada en la que se formaron artistas como Alfredo Guido, Emilia Bertolé o Augusto Schiavoni. La presencia en el ámbito rosarino de Mateo Casella coincidió con la inauguración del Teatro Colón de esta ciudad, que abrió sus puertas presentando la ópera *Tosca* de Giacomo Puccini el 19 de mayo de 1904. La escenografía por él firmada fue la primera en montarse en el flamante telar del teatro, cuya maquinaria prometía ser “de lo más moderno”, porque “se han tenido en cuenta las alturas necesarias para todos los efectos y cambios rápidos de escenas y decorados, como también para todos los juegos de luces y artefactos.”⁷ También para el Teatro Colón de Rosario Casella se encargó de diseñar un telón de boca o *comodino*.

Sin dudas era el profesional más idóneo de la región para trabajar en el Teatro Municipal de San Nicolás. Su contratación, como se mencionó, quedó registrada en un acta redactada por la comisión organizadora de su construcción: “que con el señor Casella del Rosario ha contratado parte de la escenografía, telón de boca, etc.” Detallando el valor destinado a las mismas en 400 pesos.⁸ Este telón de boca diseñado por Casella aún se conserva en su función original y demuestra una vez más el compromiso de estos maestros italianos con los movimientos modernistas finiseculares. Se representan en él cinco capas superpuestas de telones de *broccato* pintados, que en sucesivas aperturas develan un último *sipario* donde la tradicional estampa de hojas de acanto, con borlas, camafeo y flecos, cede lugar a un diseño modernista. Entre cintas, laureles, flores y frutas, pintados en planos de colores, el motivo de una figura femenina coronada de rosas se repite cuatro veces, sosteniendo cuatro máscaras que penden de cintas desde sus manos. Podemos reconocer inmediatamente las máscaras de la comedia y la tragedia, junto a otras dos que pueden pensarse en relación a otras expresiones teatrales, o podemos especular que tal vez dialoguen con las cuatro alegorías que Barone plasmó en

la cúpula del mismo teatro: La Tragedia, La Retórica, La Danza y La Música, de las cuales nos ocuparemos detalladamente en lo sucesivo. Finalmente una abertura central ocluida por un cortinado real de terciopelo rojo completa el telón, haciéndolo permeable al interior y exterior de la caja escénica.

La experiencia de Casella en el diseño y realización de este tipo de *comodino* en Argentina puede remontarse a aquel que concretó, inmediato a su llegada, para el Teatro Argentino de Buenos Aires, del cual no tenemos referencias. También hemos detallado que diseñó otro para el Teatro Colón de Rosario, donde las elogiosas crónicas de la época lo describieron arriesgando una interpretación simbólica: “[...] L’arco scenico inquadra assai bene il comodino dipinto dal Casella, che volle rappresentarvi con una doppia tenda: la prima tenuta sollevata da un gruppo di puttini che scoprono la seconda; l’arte moderna rievoca quella antica.”⁹ La superposición de cortinados, que el cronista describe y resignifica, se repite en el telón de boca del Teatro Municipal de San Nicolás.

También, al analizar un boceto de *sipario* hallado en el archivo de la familia Casella, pueden establecerse claros paralelismos con su pintura para el teatro nicoleño. En esta acuarela se reproducen casi idénticas las líneas modernistas que definieron su telón, y nuevamente cuatro figuras femeninas se posicionan enmarcadas en esta trama estilística. Esta vez no penden de ellas cuatro máscaras, sino que se presentan cuatro escenas de la *Commedia dell’Arte*, dos a cada lado de la abertura “real” del sipario que remite directamente a aquella concretada en 1908. Por todas estas evidentes coincidencias, el bosquejo firmado por el maestro y sellado por el Instituto Doménico Morelli, resulta un claro antecedente de su telón destinado a la boca de escena del Teatro Municipal de San Nicolás.

En los archivos conservados de su actividad profesional existe también un registro laboral que detalla que Casella trabajó como escenógrafo para esta sala desde su inauguración hasta 1910, por esto puede suponerse que las escenografías de las obras o actos públicos presentados en esas temporadas fueron de su autoría. Después de una década de residencia en la ciudad de Rosario, en 1914, Casella se transfirió definitivamente a Buenos Aires donde ocupó la Dirección de Escenografía del Teatro Colón durante dieciocho años. Los estrechos vínculos del escenógrafo con las figuras más destacadas de la lírica internacional de la época quedaron registrados en innumerables fotografías autografiadas y dedicadas a este maestro napolitano las cuales fueron exhibidas por él orgullosamente en las paredes de su estudio. Desde Enrico Caruso, a quien retrató en 1900 en el Teatro La Ópera, Tito Schipa, o Claudia Muzio, hasta Giacomo Puccini y Pietro Mascagni, entre otros, poblaron los muros de su *atelier*. Según relatos familiares publicados en el periódico *Correo Musical Argentino*, cuatro días antes de su fallecimiento ocurrido el 26 de agosto de 1948 en Buenos Aires, el célebre tenor Beniami-



Rafael Barone
Alegoría de La Tragedia



Rafael Barone
Alegoría de La Tragedia. Detalle



Jacques Louis David
*La Douleur et les Regrets
 d'Andromaque sur le corps
 d'Hector, óleo sobre
 lienzo, 1783*

no Gigli, alertado de la frágil condición de salud del maestro, visitó su casa de la calle Terrada 920. Sentado en la cabecera de su lecho, interpretó algunas canciones del terruño mientras los vecinos se agolpaban en la vereda para escuchar este improvisado concierto de despedida.¹⁰

Más retratista que pintor

Evidentemente los colores y motivos del telón de boca de Mateo Casella debían estar en perfecta consonancia estilística con el conjunto decorativo diseñado por el maestro Rafael Vicente Barone quien hacia 1908, fecha registrada como conclusión de sus trabajos pictóricos en el Teatro Municipal de San Nicolás, contaba con cuarenta y dos años de edad y hacía ya diecisiete que residía en la ciudad de Rosario. No es posible precisar con exactitud la fecha de llegada de Barone al Río de La Plata, pero puede determinarse cercana al año 1886 gracias a la información aportada por Ricardo Orta Nadal en un artículo publicado en 1966 sobre este maestro italiano. El autor expone que poco antes de culminar sus estudios en la Real Academia de Bellas Artes de Florencia en 1885, donde tuvo como maestro al pintor Carlo Mancini, Barone contrajo matrimonio con Angela Candreva para después embarcarse por dos meses hacia el nuevo continente, donde vivió una breve etapa en la ciudad de Buenos Aires. En esta estadía porteña “trabajó en obras de decoración y en la confección de planos y proyectos de arquitectura”.¹¹

Siguiendo los datos aportados en el estudio mencionado, Barone se



Rafael Barone
Alegoría de La Retórica.
 Detalle



Alegoría de la Retórica

mudó a la ciudad de Santa Fe, antes de radicarse definitivamente en Rosario, ejerciendo la docencia durante tres años en la cátedra de Dibujo Natural y Dibujo Lineal Geométrico del Colegio de la Inmaculada Concepción. Desde este nuevo destino participó de la Primera Exposición Provincial de Rosario de 1888. Este evento constituyó un acontecimiento sin precedentes en nuestra ciudad, reuniendo a tres pioneros de las artes rosarinas, sumándose al maestro italiano el pintor boliviano Francisco Solano Ortega y el catalán Pedro Blanqué. La relevancia de esta exhibición de productos industriales radica en que incluyó una sección dedicada a las Bellas Artes, a la cual enviaron obras estos primeros maestros y también sus alumnos. Este acontecimiento fue objeto de estudio de Pablo Montini en un artículo que arrojó luz precisamente sobre las características de esta sección dedicada a las artes.¹² En trabajos posteriores hemos analizado las crónicas periodísticas de la época, las cuales se ocuparon diligentemente de reseñar el evento, ampliando lo planteado lúcidamente por Montini en su trabajo y trazamos un perfil más definido de la participación de estos tres pintores en esta exhibición que podemos considerar inaugural del ciclo de los “pioneros de las artes rosarinas”.¹³

Ya en 1891 Barone se radicó en Rosario y dirigió junto a Salvador Zaino una Academia de Dibujo y Pintura para después dirigir la Academia Rosarina y finalmente la Escuela de Dibujo del Club Industrial de Rosario por tres años. Esta entidad, fundada el 12 de septiembre de 1880, casualmente fue seleccionada por el entonces gobernador de la provincia de Santa Fe, José Galves, para concretar la exposición industrial antes citada. El Club Industrial de Rosario fue caracterizado por el escultor Herminio Blotta como la “primera asociación de arte”, formada por personas relacionadas a la industria y otras dedicadas a las artes aplicadas; las cuales, hacia 1890, se reunían en un local de calle Maipú e impartían cursos nocturnos de dibujo artístico y ornamental a los que, refiere Blotta, asistían “muchos aprendices de los talleres de litografía,



Rafael Barone
Alegoría de La Música



Rafael Barone
Alegoría de La Danza

decoración, y escenografía”.¹⁴ Estos datos no son menores. En primer lugar porque nos hablan de que el carácter pedagógico de estos talleres producía en sus aprendices una primera aproximación a las bellas artes. En segundo término, porque siendo en muchos casos los mismos dueños de los talleres, quienes formaban parte de estas “asociaciones artísticas o industriales”, impulsaban a sus estudiantes a perfeccionarse, aumentando así el nivel profesional de sus negocios, con la consecuente y paulatina diferenciación del espacio artístico.¹⁵

Es posible especular que en las fechas en que el maestro Barone emprendió los trabajos ornamentales del Teatro Municipal de San Nicolás aún se desempeñaba como profesor en esta Escuela de Dibujo, ya que se registra su ingreso en la Escuela Industrial de La Nación, hoy denominado Instituto Politécnico Superior “General San Martín”, recién a partir del 25 de agosto de 1913, establecimiento del que se retiró en 1945 después de treinta y dos años de un ininterrumpido ejercicio docente.¹⁶

Paralela a su labor como profesor y decorador Barone se destacó por sostener una actividad pictórica continua a lo largo de toda su vida, en la que se alternaron las pinturas de paisajes practicadas a *plain-air* con la actividad retratística. Esta convivencia de oficios, inescindibles unos de otros, caracterizó a todos los primeros maestros europeos que se radicaron en la ciudad de Rosario, aunque en el caso de Rafael Barone la vertiente retratista de su producción pictórica ganó un lugar preponderante en las escasas fuentes documentales que hacen alguna mención de sus obras. Así lo demuestra el comentario registrado en el diario *La Capital* respecto a los dos cuadros que este maestro envió a la Exposición Industrial de 1888: *La bogadora en el lago* y *Cabeza de estudio*. En la evaluación de estas pinturas, el cronista de *La Capital* instaba al artista a “convencerse que él es más retratista que pintor” diciendo que “su *Bogadora en el lago* no le hace honor; es una copia que tiene defectos originales y de ejecución; en cambio su cabeza es un trabajo completo, bien estudiado y de tintes irreprochables”.¹⁷

En el mismo sentido que afianzó su reconocimiento histórico como retratista, contribuyó la conocida serie de veintisiete óleos donada al Colegio Industrial de La Nación. Se trata de una galería de retratos de profesores que pasaron por sus aulas que, a medida que se acercaba su jubilación o eventualmente fallecían, Barone les rendía un sincero homenaje retratándolos y posteriormente exhibiéndolos de manera permanente en la Sala de Profesores de la institución. “Esta labor de abnegado recuerdo a sus ex-colegas y a su escuela, la fue cumpliendo Barone año tras año en un marco de elevada y severa calidad artística. De pocos artistas puede decirse que hayan tributado al medio al que los ligaran entrañables lazos, una obra que en calidad y cantidad pueda compararse con la serie de los veintisiete óleos de Barone.”¹⁸

También una fotografía de estudio firmada por Francisco Durand en Buenos Aires nos muestra al joven Barone, cercano a los 19 años de edad, con pincel y paleta en mano, sentado frente a un atril dando las últimas pinceladas a un retrato. Esta presentación del joven pintor resulta elocuente al analizarla en función del rol que este tipo de imágenes tuvieron en los procesos de construcción identitaria de los pintores desde finales del siglo XIX.¹⁹ Fotografiarse formaba parte de las estrategias de presentación profesional de los artistas extranjeros en las sociedades que los acogían, algunos lograban publicarlas en periódicos o revistas ilustradas para promocionar sus servicios.

En este caso Barone prefirió mostrarse a su llegada como un maestro del retrato, y así intentar asegurarse una salida laboral lo más inmediata posible ante la demanda de la alta burguesía local de perpetuar su imagen en un lienzo. A pesar de estas evidencias, existe en propiedad de sus descendientes, un gran acervo de tablas y lienzos de paisajes, de variados formatos y ejecutados con diversas técnicas, una profusión de pinturas que superan grandemente en número a los retratos catalogados en este estudio, debido a esto podría pensarse que Barone tenía cierta predilección por el ejercicio de la pintura *plainairista*. Refuerza esta idea que en el listado de las once obras presentadas en la muestra colectiva del Círculo Artístico de Rosario, en la que participó en 1920 y que fue su última aparición pública como pintor, figuran ocho paisajes, y sólo tres retratos.

Esta fama preponderante de retratista se extendió también a su conjunto decorativo donde se especula que en sus alegorías introdujo rostros de personalidades, funcionarios del teatro o vecinos de la localidad de San Nicolás de los Arroyos. El análisis iconográfico de estas composiciones nos permitió aproximarnos a ciertos aspectos clásicos de su formación y reconocer su profundo conocimiento de las tradiciones ornamentales europeas del siglo XIX, en las que las representaciones alegóricas fueron protagonistas indiscutidas.

El entendimiento a un solo golpe de vista

“Presentar al entendimiento humano los objetos de una manera clara y perceptible, para que fácilmente los pueda comprender, es la cualidad más necesaria y que nunca se separa de un perfecto discurso: presentárselos de una manera sensible y materializándole, por decirlo así, aun aquellos que son puramente intelectuales, para que por medio de imágenes corpóreas pueda formar una idea exacta de ellos, es el objeto de las alegorías. No solo por medio de las palabras espresa el hombre y comunica á los demás sus pensamientos: muchas veces éstas son impotentes para espresar y hacer comprender una idea, que por ser de un objeto espiritual é invisible, de un sér moral ó metafísico, no puede ser percibida con suficiente claridad: entonces la alegoría, representando estos séres por medio de imágenes que los materializan y personifican, más poderosa y eficaz aún que la palabra, hace que el entendimiento á un solo golpe de vista, perciba, no solo el objeto ó figura alegórica qué tales séres representa, sino que comprenda todo un discurso contenido bajo de aquellos signos misteriosos. ¿Ni cómo poder comprender por solo las palabras aquellas ideas que los escolásticos llaman *puramente intelectuales*, sin el auxilio de las imágenes bajo cuyas formas las representa la alegoría?²⁰



Rafael Barone
Retrato de Richard Wagner



Rafael Barone
Retrato de Giuseppe Verdi

Así comienza el “Prólogo del traductor” del *Tratado de Alegorías y Emblemas* editado en México en 1866 que expone con claridad la utilidad y función didáctica que las representaciones alegóricas aún portaban en los artistas e intelectuales latinoamericanos de mediados del siglo XIX. Este libro, que constituye una verdadera rareza bibliográfica, es una traducción de los dos primeros tomos de la *Iconologie par Figures ou Traité complet des Allégories, Emblemes & Ouvrage* de los célebres grabadores franceses Gravelot y Cochin publicada probablemente en 1796 y destinada a pintores, poetas, aficionados, y “a la educación de los jóvenes”. Fausto Ramirez, en un artículo destinado al análisis de esta singular traducción mexicana, aportó herramientas para comprender el derrotero de las representaciones alegóricas desde el siglo XVIII al XIX y la supervivencia del estudio de sus tratados, desde aquel de Cesare Ripa de 1583, hasta estos más tardíos.²¹ Hacia finales del siglo XIX las composiciones decorativas arquitectónicas constituyeron un ámbito preferencial para la supervivencia y desarrollo de imágenes alegóricas; ahora atravesadas por las conquistas formales y estilísticas de los diversos modernismos, ellas continuaron poblando muros y plafones de Instituciones, residencias particulares, iglesias o Teatros.

Las pinturas del Teatro de San Nicolás de Rafael Vicente Barone, hacen evidente el conocimiento iconológico de este maestro decorador, demostrando la vigencia que aún gozaba la codificación de las representaciones alegóricas tanto en los artistas como en el público. En el artículo antes citado, Ramirez explica didácticamente respecto a la alegoría que “a fin de dotar a la figura de peculiaridad significativa, se le confieren determinados signos distinti-



Portada de *Dekorative Vorbilder*. C. 1892

vos convencionales, llamados atributos, que afectan a la figura en sí o que se representan sobre o junto con ella. Las categorías en que pueden agruparse dichos atributos son básicamente cuatro:

1. Rasgos fisonómicos, particularidades anatómicas, expresiones, posturas y actitudes.
2. Todos los posibles componentes y características del atavío, incluyendo el tocado y el arreglo del cabello.
3. Los objetos y figuras de todo género que acompañan a la figura principal.
4. Los colores que se adjudican a la figura o a cualquiera de sus otros elementos o atributos".

En mayor o menor medida, y con diversos grados de libertad, el maestro Barone puso en práctica estas reglas de juego, con certezas incorporadas tempranamente en su paso por la academia florentina, para brindar al Teatro Municipal de San Nicolás una inteligible y dinámica composición decorativa que, en su análisis iconográfico, nos permite reconocer sus métodos, técnicas y procedimientos compositivos.

Héroes, musas y retratos

Una balaustrada en escorzo interrumpida por ocho pedestales, cuatro de los cuales sostienen ánforas de los que brotan rosas blancas y ramas de hiedra, delimitan el perímetro pictórico del *plafond*. Los cuatro grupos alegóricos que personifican a La Música, La Tragedia, La Retórica y La Danza son presentados por Barone sobre el resto de los pedestales, en una ubicación

estratégica que nos habla de la convivencia de estas manifestaciones culturales en el flamante ámbito teatral.

Los elementos fundamentales de estas representaciones no escapan a la norma iconológica establecida en los diversos tratados mencionados, donde las figuras femeninas generalmente encarnan a las diversas entidades "puramente intelectuales"; de hecho seis de ellas personifican a La Danza, otras cuatro a La Música, cinco a La Retórica y finalmente tres más encarnan a La Tragedia. Un total de dieciocho mujeres, sobrevoladas por amorcillos y circundadas u ornadas por distintas especies de flores, palmas o laureles, constituyen el peculiar universo femenino pensado por Rafael Barone para conjurar la reunión de las artes más estrechamente vinculadas al espacio teatral. Cada grupo alegórico presenta una figura principal en el nivel más alto del pedestal mientras las complementarias de cada composición ocupan las partes bajas del mismo o se ubican detrás de la balaustrada perimetral.



Rafael Barone
Apolo



Ferdinand Keller
Neptuno y Apolo.
1881. Lámina 3 de la colección alemana *Dekorative Vorbilder*. Serie V

Como excepción a este mundo femenino y de amorcillos existen dos aparentes presencias masculinas en el grupo alegórico perteneciente a La Tragedia que amerita detenerse en su análisis. En él es posible reconocer a la figura principal de pie sobre el pedestal, tal vez la musa Melpómene, con una expresión severa en el rostro, coronada de laureles, abrigada por un manto morado y ceñida su cintura por una banda negra luctuosa. Ella se encuentra flanqueada a su derecha por otra figura sentada a sus pies, sosteniendo una espada en una mano y un rosario en la otra, mientras se recuesta sobre un cofre con monedas de oro dejando caer un cuenco dorado vacío. Todos estos son, sin duda alguna, atributos de la tragedia, tal vez distorsionados en su



Plafond in stile moderno. lámina 102, serie III de *Decorazioni interne delle moderne abitazione in Italia*



Rodolfo Morgari
Soffitto di Gran Sala, publicado en la lámina 50 de la serie I de *Decorazioni interne delle moderne abitazione in Italia*

literalidad, pero identificables en la célebre iconografía de Ripa. La figura principal señala simultáneamente con su dedo índice el cadáver de un hombre recostado con su brazo caído, cubierto desde su abdomen por una mortaja blanca a la que se superpone una rama de laurel, elemento que se repite en torno a toda la figura yacente.

La muerte del héroe se nos presenta en esta escena con mucha claridad y puede arriesgarse una identificación precisa si se observa la tercera mujer ubicada por detrás del cadáver; ella es joven y tiene su mirada fija en el rostro de Melpómene, mostrando su brazo derecho extendido rígidamente y apretando con fuerza su puño. Otro personaje la abraza implorante, con una estatura menor y rostro infantil, esta última figura completa la composición y

su presencia permite una identificación directa con el episodio clásico de *Los funerales de Héctor*, el héroe troyano ultimado por Aquiles. Esta escena fúnebre, narrada en *La Ilíada*, y reproducida en la cúpula del Teatro de San Nicolás de los Arroyos, tiene su referencia directa en la Pintura de Jaques Louis David *La Douleur et les Regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector son mari* firmada en 1783. Las similitudes entre ambas pinturas quedan evidenciadas en las posiciones corporales de los tres personajes, especialmente las de Astianacte, hijo de la pareja heroica, que parece haber estado basada en la de David pero tomada desde otro punto de vista, hasta su atavío puede claramente identificarse a aquella pintura neoclásica.

Las vicisitudes de Andrómaca y su hijo después de la caída de Troya descritas en la tragedia homónima de Eurípides, como también en aquella de Racine de 1667, refuerzan aún más las razones por las cuales Barone pudo haber incluido el episodio en este grupo alegórico: Una vez muerto Héctor, Astianacte fue víctima de Neoptolemo, hijo de Aquiles, quien lo arrojó desde las murallas de Troya durante el saqueo ante la impotencia de su madre. Barone se encarga de dejar claro ese sentimiento de Andrómaca plasmando aquel puño cerrado antes descrito.

Este conjunto alegórico se completa con un amorcillo portando una máscara, cuya primera impresión obedece al reconocimiento del atributo principal de Melpómene, la máscara trágica, pero sin embargo al aproximarnos a la pintura se observa que se trata de una máscara sonriente. Aquí Barone presenta La Comedia sintéticamente en su símbolo universal, en oposición a la tragedia o como alternativa, esto es el humor como el modo más saludable de sobrellevar a aquellas fuerzas superiores gobernadas por el destino que definen al género trágico.

En dirección opuesta a la alegoría de la tragedia se encuentra un segundo grupo de cinco figuras femeninas acompañadas de otro amorcillo sosteniendo una palma con sus dos brazos. La imagen principal, de pie sobre el pedestal y cubierta por una túnica blanca, adopta una posición solemne y declamatoria, con su mano derecha sobre el corazón y elevando su brazo izquierdo con la palma de la mano hacia adelante. La cabeza está coronada de laureles y sutilmente inclinada, su boca entreabierta y su mirada baja parecen indicar que dirige su discurso desde lo alto hacia la platea del teatro. Es posible asociar esta figura a Polimnia, quien expresa los cantos sagrados y la poesía lírica sacra, ella es la musa de la retórica y de la lírica, y es acompañada en la pintura de Barone, a su derecha y a sus pies, por otra que sostiene una lira, instrumento musical al que se le atribuye su creación. El conjunto alegórico se completa con otras tres mujeres, una de cabellos dorados detrás de la lira sosteniendo palmas, la siguiente del lado derecho presenta a la musa una corona de laureles y finalmente un rostro femenino asoma enmarcado entre Polimnia y esta última figura coronante. La expresividad inusitada de su mirada, que se

fija en el observador, corresponde a un cuidado fisonómico más definido que el resto del conjunto, esto sumado a la particularidad del peinado contemporáneo a la pintura y su posición casi como descubriéndose de su escondite, hacen suponer que el maestro Barone pudo haber introducido un retrato en este grupo.

Esta suposición es reforzada al abordar la siguiente alegoría, aquella a la que el maestro italiano dio la mayor relevancia posicionándola sobre la boca de escena para ser vista inmediatamente se ingrese a la sala: La Música. En este caso son cinco las figuras que componen este nuevo grupo, destacándose por su tamaño y posición la musa principal, una Euterpes renovada que reemplaza el *aulós* por una batuta e interpreta una partitura sostenida por un amorcillo. A ambos lados de ella dos instrumentistas ejecutan una flauta travesa y un violín, mientras cuatro *putti* las sobrevuelan entre cintas flotantes entregándoles instrumentos o ejecutando un pandero. Detrás del pedestal asoman un arpa, un violoncello, un laúd y una partitura abierta, y tras unas enredaderas floridas se observa una niña sonando un triángulo. Su pequeña figura se destaca del resto del conjunto alegórico por la falta de artificio en su postura y por su vestimenta que desencaja con las túnicas clásicas del resto de la composición. La imagen de la niña evidencia nuevamente la intencionalidad retratista del maestro de Vacarizzo. Ella es identificada como la hija mayor de Don Ernesto de Spirito, Ecler María Luisa, que contaba en 1908 con tres años de edad.²³ Su padre fue un inmigrante italiano que participó como albañil en la construcción del teatro y fue su primer conserje, puesto otorgado por el propio intendente de la ciudad, Serafín Morteo, al cual lo unió una estrecha amistad. La familia de De Spirito continuó por generaciones las tareas de custodia y mantenimiento del edificio teatral como de su historia oral.²⁴

Este episodio retratístico comprobado, forjó el mito de que las pinturas de Rafael Barone ocultan identidades reconocibles en integrantes de la

sociedad de la época, esta leyenda urbana llega a narrar la imagen del héroe muerto antes descrita como un homenaje a un obrero fallecido accidentalmente durante la construcción del teatro, versión poco comprobable, pero que pudo nutrirse de testimonios orales basados en ideales anarquistas o socialistas detentados por un amplio sector de los inmigrantes europeos que poblaron San Nicolás a inicios del siglo XX.²⁵

Si bien el último grupo alegórico correspondiente a La Danza, podría pensarse en ese mismo sentido retratístico, por la cuidada fisonomía de sus figuras, sobre todo la bailarina central, no se han registrado testimonios que sostengan o alimenten esta hipótesis. Esta alegoría con la cual se completa el *plafond* del Teatro Municipal de San Nicolás, está enfrentada espacialmente a La Música, y se compone por seis bailarinas con distintos trajes que evidencian diferentes estilos de danzas: clásicas, barrocas o españolas. La figura principal, como sus pares antes descritas, se ubica de pie sobre el pedestal, ella se presenta como una moderna Terpsícore, de cabellos enrulados rojos, luciendo un voluptuoso tutú de tul blanco, y una guirnalda de flores coloridas que cuelga de su torso diagonalmente como una banda. Toda la composición posee un carácter festivo y un dinamismo inusitado respecto a los otros dos grupos alegóricos de La Tragedia y La Retórica cuya solemnidad hacía parte de su significado. Ahora el ritmo y la dinámica de esta última composición parecen complementarse con aquel de La Música, como si las bailarinas interpretasen en sus movimientos aquellos sonidos ejecutados en el grupo musical que, como se ha detallado, ocupa el arco de visión privilegiada del *plafond* correspondiente al escenario; espacio que el propio maestro Barone escogió para plasmar su rúbrica fechándola en 1908.

A ambos lados del escenario, en el nacimiento de la cúpula, Barone posicionó dos únicos retratos de compositores en una gama tonal monocromática, que seguramente obedeció al uso de fotografías como modelos: el retrato de Wagner y el de Verdi. La presencia de la ópera alemana y de la italiana encarnada en los rostros de sus dos máximos exponentes, no sólo les rinde homenaje, sino que también evidencia los debates intelectuales de la época, entre detractores y defensores de la estética wagneriana respecto de la lírica italiana, en un momento en que se intentaba consolidar una idea de Nación anclada en la herencia latina y donde la ópera debía funcionar como símbolo identitario.²⁶

Como se ha expuesto, la pictórica ceremonia visual propuesta por Barone en la cúpula del Teatro Municipal de San Nicolás resultó absolutamente efectiva; su relato alegórico goza de una perfecta elocuencia expositiva basada en la inteligente elección de las imágenes que la componen, que el público de inicios del siglo XX, habituado a la decodificación de este tipo de relatos visuales, pudo apreciar en la inauguración de la sala el 11 de agosto de 1908. Simultáneamente a esta claridad del discurso visual, la hipótesis de que



Baldassare Peruzzi
 Apolo y las musas (1514-1523)
 Palazzo Pitti, Florencia

algunos de los rostros reproducidos en esas imágenes podrían ser retratos de personas cercanas al pintor le da cierta atmósfera enigmática a la composición, idea que sobrevive hasta el día de hoy en relatos orales, que fueron acuñados y transmitidos durante más de un siglo de historia local. La existencia de modelos decorativos publicados a finales del siglo XIX, de los que Rafael Barone se valió a la hora de materializar su trabajo en el teatro, brinda ciertos indicios de las operaciones compositivas generales de estos maestros decoradores y particulares del pintor que nos ocupa, acentuando, en ciertos casos, aquel misterio sobre los aspectos retratísticos de las pinturas alegóricas por él ejecutadas en San Nicolás.

Modelos decorativos

La arraigada tradición de representar a las nueve musas junto a Apolo en las decoraciones de las salas teatrales tiene también su correlato en el conjunto decorativo de Barone. La imagen de Apolo preside el centro del arco de proscenio, ubicación que se repite en el Teatro El Círculo de Rosario, cuya decoración fue encargada a Giuseppe Carmignani y concluida en 1904. Como hemos señalado en trabajos anteriores, no sólo la ubicación de esta figura es lo que se reitera, sino que la propia imagen es repetida en ambos teatros, copiada literalmente de una pintura mural de Ferdinand Keller de 1891. Esta última había sido reproducida en el número V de una publicación editada desde la última década del siglo XIX en Stuttgart llamada *Dekorative Vorbilder*, y hallada entre los papeles conservados por los descendientes del maestro Barone. Una traducción del título completo de esta publicación puede ser:

“Modelos decorativos, una colección de representaciones figurativas, ornamentos artísticos, adornos plásticos, variedades decorativas de animales y plantas, alegorías, trofeos, motivos heráldicos, insignias, escudos de armas, adornos festivos, etc. Destinados a ilustradores, pintores, artistas gráficos, decoradores, escultores, arquitectos.”²⁷

Esta publicación periódica que se editó a partir de 1889 y hasta 1906, convivió con otras colecciones alemanas, italianas y francesas similares, de amplia difusión entre los profesionales decoradores, con láminas en color y en blanco y negro de las cuales se extrajeron muchos de los motivos ornamentales que estos maestros plasmaron en sus trabajos. Efectivamente, en el acervo documental conservado por la familia de Barone también fueron hallados dos catálogos casi completos editados por la casa turinesa del Ing. Gerardo Molfese, correspondientes a las tres series de las *Decorazioni interne delle moderne abitazione in Italia*, y a la tercera serie de *Puttini e figure decorative. Allegorie*. Cada serie contenía originalmente entre 40 y 50 láminas re-



Rafael Barone
Danza de Las Horas



Rafael Barone
Vista frontal del arco de proscenio

producidas en *fototipia*, que era el procedimiento de impresión fotomecánica que mayor nitidez aseguraba a los talleres de artes gráficas de finales del siglo XIX, la casa editorial Molfese firmaba sus publicaciones asegurando poseer un “premiato stabilimento eliotipico” que garantizaba gran calidad de impresión de sus fotografías.²⁸ Resulta productivo, para aproximarnos a la cantidad de recursos históricos, arquitectónicos, pictóricos u ornamentales que un pintor decorador debía dominar, la enumeración completa de los títulos de las publicaciones que esta editorial poseía con exclusividad:

- _ Stucchi ed affreschi del Real Castello del Valentino
- _ Documenti pratici d' Architettura e Decorazione
- _ Porte Piemontesi dal XV al XIX secolo

- _ Raccolta soffitti dal XVI añ XIX secolo
- _ Decorazioni Interne delle moderne abitazioni in Italia
- _ Putti e figura decorativa (Allegorie)
- _ Putti e figura decorativa (Mitología)
- _ Plastica ornamentale
- _ Ornati antichi e moderni
- _ Scoltura ornamentale
- _ Motivi di decorazione in stile Raffaellesco
- _ Raccolta di motivi in diversi stili
- _ Adobbi e Drappeggi
- _ Motivi di figura applicati alla pittura decorativa ornamentale
- _ Monumenti funerari in Italia
- _ Gli afreschi di G. B. Tiepolo.

Todos estos títulos eran ofrecidos con “*facilitazioni e sconti ai rivenditori ed acorda il pagamento a rati mensile agli Artisti, Profesionisti e Studenti*”.²⁹

Resulta evidente que estos acervos de imágenes decimonónicas han sido fuentes de recursos figurativos a los que apelaron los estudiantes, artistas en formación y, sobre todo, aquellos decoradores profesionales para concretar sus diseños.

Si observamos la lámina ciento dos de la tercera serie de *Decorazioni interne delle moderne habitazione in Italia*, donde se reproduce una fotografía de un *plafond* ornamentado “*in stile moderno*”, podemos reconocer inmediatamente el recurso utilizado por Barone de limitar el perímetro de la cúpula del Teatro Municipal por una balaustrada escorzada e interrumpida por pedestales.



Giuseppe Carmignani
Melpómene, cúpula del Teatro El
Círculo de Rosario

Rudolf Rössler
Alegoría de La Tragedia, acuarela
publicada en la serie XII de
Dekorative Vorbilder-9



También la lámina número cincuenta correspondiente a la serie I del mismo título, nos presenta un *Soffitto di Gran Sala* firmado por el profesor Rodolfo Morgari (1827-1909) cuyo tema principal es la danza de ocho musas tomadas de las manos que flotan en ronda en un firmamento nebuloso. El motivo de “La danza de las musas” tiene una extensa tradición en la historia del arte desde la antigüedad clásica, pasando por el fresco *El Parnaso* de Rafael o la célebre pintura de Baldassare Peruzzi que también incluye a Apolo y que parece haber sido una referencia de la pintura atribuida a Morgari. Barone traslada directamente esta imagen, posicionándola inmediatamente por encima del arco de proscenio, reproduciéndola en los mismos valores cromáticos originales de la fototipia de la lámina mencionada. La réplica sería exacta si no fuese por el agregado de cuatro personajes más que se suman a esta ronda, otras cuatro figuras femeninas, dos a cada lado de la composición original, que ahora resultan un número total de doce personajes, ocasionando la mudanza temática desde una hipotética “Danza de musas” a una “Danza de las Horas”. Esta modificación puede obedecer más a cuestiones compositivas, por la geometría arquitectónica de la superficie que debía ocupar la imagen, que a un cambio del tema. Aunque las diosas del orden natural y de las estaciones resultaron siempre tan apropiadas como las musas en las decoraciones teatrales, aún más si pensamos en la celeberrima Danza de las Horas de Amilcare Ponchielli incluida en la ópera *La Gioconda* estrenada en Milán en 1876, cuya *premiere* en Argentina fue precisamente en 1908 en la temporada inaugural del Teatro Colón de Buenos Aires, mismo año de apertura del Teatro Municipal de San Nicolás.

De la misma manera que Rafael Barone, Giuseppe Carmignani hizo lo propio en la decoración de la cúpula de Teatro La Ópera, hoy Teatro El Círculo. Ya hemos detallado en trabajos pasados el derrotero de algún escrito académico que lo acusó de plagio por replicar en esta sala el telón de boca del Teatro Regio de Parma. También señalamos cómo podían existir las mismas pinturas murales en residencias distintas y con diferentes maestros a cargo de su decoración, exponiendo el caso del *plafond* de la Villa florentina *Openhein* respecto a aquel del *Palazzo Cerino Zegna*, comparación posibilitada nuevamente por la publicación de fotografías de los techos de ambas salas en las láminas de *Decorazioni interne delle moderne habitazione in Italia*.³⁰ Estas evidencias probaron que no era una condición de valor, a la hora de contratar un pintor decorador, la originalidad del motivo de los grandes plafones, exponíamos en nuestro trabajo anterior que tal vez por el contrario, algunos de ellos debieron ser expresamente solicitados por los clientes o bien sugeridos por el artista debido al prestigio que gozaban esas imágenes en las ciudades de las cuales eran originarias.³¹

Precisamente también se encuentran réplicas y reelaboraciones de motivos decorativos publicados en estos catálogos de amplia circulación en

las pinturas de la cúpula que Giuseppe Carmignani ejecutó para el Teatro La Opera de Rosario.

De las ocho musas canónicas encerradas en sendos *tondi* al menos puede probarse que la mitad de ellas han sido basadas en láminas de la publicación alemana *Dekorative Vorbilder*.

La figura que menos modificaciones presenta respecto del original es la de *Melpómene*, el cual puede verse en la entrega número XII de la publicación antes mencionada y está firmado por Rudolf Rössler (1864-1934). Carmignani sólo se limitó a colorear la imagen y reposicionar el brasero para asegurar el equilibrio visual de la composición ahora limitada a un soporte circular.

La segunda musa basada en estos repertorios de imágenes es Euterpes, cuyo original está impreso en la lámina 58 de la octava entrega de los mismos fascículos. Bajo el título de *Allegorische Figuren. Musik*, la colección presenta dos dibujos a tinta del Prof. G. Sturm, se trata de imágenes separadas de figuras femeninas de pie, flotando en un espacio celeste, igualmente vestidas, pero una tañendo la lira y la otra ejecutando un violín. Carmignani escoge la primera de ellas para redibujarla sentada en un trono de piedra, y por alguna razón borra la lira y la reemplaza por un arpa. Es posible especular que, favoreciendo la claridad en la identificación de cada musa con su atributo, el maestro parmesano haya decidido que una lira haría posible una identificación del espectador más precisa con la imagen de Polimnia, por ser la mítica creadora de ese instrumento, y decidió no repetir el atributo en Euterpes para evitar confusiones de lectura.

También las figuras de Terpsícore y Erato fueron extraídas de esta colección alemana de motivos decorativos, es posible identificar los originales en la primera lámina de la quinta serie, bajo el título de *Medaillons mit figürlichen Füllungen*.³² Se trata de una acuarela atribuida R. Knorr, en la cual se presentan cuatro medallones ovales y tres circulares con figuras en su interior. El primero de ellos muestra un cuerpo femenino desnudo, con los brazos en alto como en quinta posición de ballet clásico, con sólo un pie visible en punta y sostenido por una delgada rama. Carmignani aprovecha el dinamismo de esa contorsión corporal para dar imagen a Terpsícore, la musa de la danza, suprimiendo la rama y agregándole exotismo a la composición con una piel de leopardo cubriendo su asiento; también adiciona un pandero y alarga su cabellera coronándola de hiedras.

Finalmente la figura de Erato es la que mayores distorsiones sufre respecto de su fuente. Ella está basada en el medallón circular central de la lámina antes mencionada, donde está dibujada otra mujer con el torso completamente desnudo y reclinado un poco hacia atrás sobre el respaldo de una silla. Su cabeza con el cabello recogido se posiciona casi de perfil elevando un brazo hacia un amorcillo con alas de mariposa, como impidiendo que



G. Sturm
figuras alegóricas, publicadas en la serie VIII de *Dekorative Vorbilder*

Giuseppe Carmignani
Euterpes, Cúpula del Teatro El Círculo de Rosario

se pose en su regazo; mientras que su otro brazo se extiende hacia abajo, sujetándose de su asiento. La operación compositiva de Carmignani es muy sencilla, sólo se limita a agregar los atributos que identifican rápidamente a esta musa de la poesía amorosa: la corona de mirtos y rosas, una pareja de palomas, y un pergamino en su mano derecha. También yergue su figura y dibuja su mano izquierda, antes escondida detrás del amorcillo, con un gesto declamatorio.

Esta digresión hacia las pinturas del Teatro El Círculo desde aquellas del Teatro Municipal de San Nicolás resulta productiva en el sentido que demuestra, con sobradas evidencias, que las operaciones de apropiaciones de imágenes no sólo eran muy frecuentes entre los maestros pintores decoradores, sino que eran parte de su método de trabajo, de sus prácticas profesionales cotidianas. Claramente los usos y distorsiones de estos diseños ajenos, formaban parte de las técnicas propias del oficio. La finalidad de las imágenes creadas por los ilustradores y artistas que colaboraban en este tipo de publicaciones era precisamente ser reutilizadas y adaptadas a las necesidades estilísticas y temáticas de los maestros decoradores, en un momento de enorme demanda de este oficio, sobre todo en el continente americano y específicamente en Argentina, para embellecer la proliferación de edificios públicos y privados.

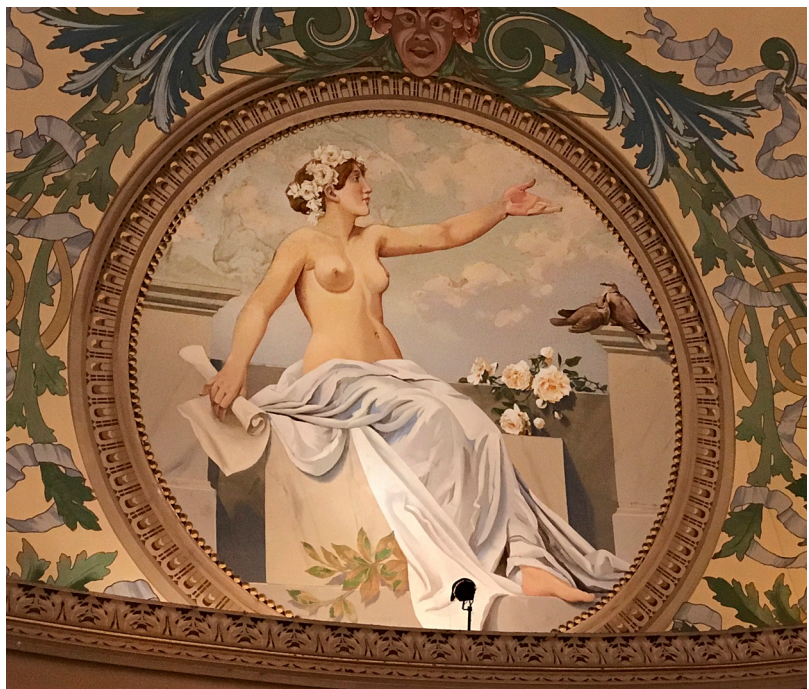
Retomando el análisis iconográfico de las pinturas murales del Teatro de San Nicolás, el uso de estos reservorios de imágenes se repite en la utilización de otra lámina, esta vez de la séptima entrega de *Dekorative Vorbilder* para dar forma a una bacante suspendida en el aire que escancia licor en una copa. Esta imagen, originalmente en blanco y negro, es ahora coloreada sutilmente y ubicada inmediatamente por debajo del retrato de Giuseppe Verdi, la misma establece un diálogo en su simetría con otra figura femenina de pálida coloración que tañe un laúd envuelta en gasas flotantes transparentes. Es altamente probable que esta imagen también haya sido extraída de alguno

de estos catálogos de ornamentación que Barone acuñaba.

Es necesario también precisar que la publicación de esta colección alemana es de edición posterior a su llegada a la Argentina, lo cual define un circuito de circulación y adquisición de estos materiales en nuestro país, que mantenían actualizados a los maestros decoradores con los últimos trabajos de sus pares en Europa y con las últimas tendencias modernistas que se imponían universalmente en todas sus variantes. De hecho se reproducen



Giuseppe Carmignani
Terpsícore, Cúpula del Teatro El Círculo de Rosario



Giuseppe Carmignani
Erato. Cúpula del Teatro El Círculo de Rosario



R. Knorr
Medallones con rellenos figurativos,
publicados en la serie V de
Dekorative Vorbilder

Nach Aquard von E. Knorr.

también en sus láminas decenas de motivos decorativos modernos, ligados al *jugendstil* que floreció en Alemania a fines del siglo XIX. Esto no es un dato menor, si enfocamos la figura de Barone desde su rol docente, profesión que, como ya detallamos, abrazó a lo largo de toda su vida, primero en Santa Fe y posteriormente en Rosario, acercándole estos materiales a las nuevas generaciones e introduciendo tempranamente los distintos modernismos en el imaginario de sus alumnos.

Finalmente las pinturas decorativas de la sala principal del Teatro Municipal de San Nicolás se completan con las del hall de ingreso, donde Barone destina cuatro alegorías a la superficie que limitan los arcos que conducen a las dependencias laterales del edificio. La imagen del arco izquierdo, más cercana a la puerta de entrada, nos presenta a una mujer ejecutando un laúd sentada en una guirnalda de rosas, con un amorcillo a cada lado recogiendo los extremos de la misma; nuevamente esta imagen puede identificarse a una alegoría de La Música.

La siguiente pintura, que reproduce a una ninfa asediada por seis amorcillos y también sentada en un lecho de rosas, correspondería a una representación del Amor, o de la poesía amorosa; una vez más el pintor utiliza su acervo de imágenes para decorar esta sala de distribución, apelando al mismo material alemán, y reproduciendo la lámina dieciocho de la serie número once de *Dekorative Vorbilder*. Seguramente, y de nuevo por razones compositivas respecto al espacio arquitectónico, el decorador suprime uno de los *putti* y descarta las ramas del árbol y el follaje donde está suspendida la figura de la imagen original, agregando flores y convirtiéndolos en un rosal.

El amorcillo suprimido es reemplazado por otro, cuyo modelo se encuentra también en el dibujo original, cambiando su postura y poniendo en sus manos una paloma, pájaro que en el original está en posesión de aquel amorcillo más cercano a la figura femenina, la cual extiende su brazo para recibir esa ofrenda. Barone mantiene casi íntegramente la composición de la figura principal, sin embargo, cubre su torso extendiendo su túnica, diferenciándolo definitivamente con la original que estaba parcialmente desnuda, exhibiendo sus senos.



Rafael Barone
Bacante

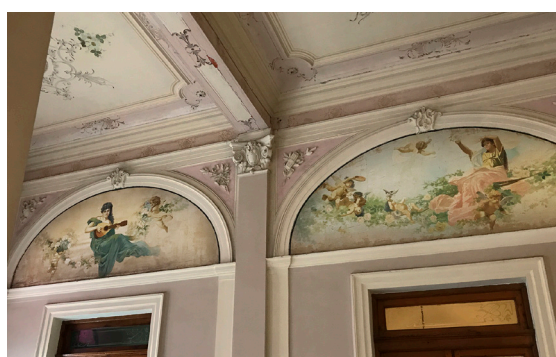
En el lado derecho del recinto otras dos alegorías reciben a los espectadores: La Paz y La Moral. La figura femenina que encarna a la primera parece apoyarse en una parva de trigo que por delante está cubierta de rosas, elemento floral que es común a las cuatro alegorías. Su cuerpo está cubierto hasta el cuello por una túnica, portando una corona de laureles y una rama de olivo en su mano izquierda. Los amorcillos que la rodean van sumando atributos a la composición: a su izquierda uno porta la bandera blanca, y a su derecha, otro con una hoz y espigas de trigo, señala una cornucopia. De este modo Barone presenta a La Paz siempre acompañada por los frutos de la tierra, asegurando la prosperidad de los pueblos. No hemos encontrado en los documentos del archivo familiar ninguna imagen preexistente con la que podamos cotejar esta alegoría, ni tampoco aquella supuesta de La Música, pero es esperable que ambas hayan sido también extraídas de los modelos figurativos mencionados.

Hemos dejado para el final la encarnación de La Moral, que sí tiene su correspondencia visual con la lámina 95 de la tercera serie de la publica-



Bacante
publicada en la serie VII de Dekorative Vorbilder

ción de la casa editora Molfese del Volumen I de *Puttini e figure decorative. Allegorie*. Se trata de un medallón de un techo en el castillo real de Monza, atribuido a Rodolfo Morgari. En él puede observarse una figura femenina leyendo un libro que enumera la sucesión de monarcas italianos hasta Umberto I. Está rodeada de siete amorcillos que la auxilian en sus atributos: el primero soporta el libro, otros dos sostienen una lira mientras un tercero la ejecuta, el siguiente carga una corona de laurel en cada mano, y los dos últimos acompañan a un ángel que eleva una antorcha. Por encima de todos ellos el águila con el escudo de la casa de Savoya sobrevuela la escena aferrando una rama de olivo en sus garras. En el margen izquierdo de la lámina puede leerse la palabra *morale* escrita en lápiz de puño y letra del maestro Barone, quien escoge esta alegoría para reproducirla con algunas modificaciones singulares respecto a aquellas que hemos descrito hasta ahora: En primer término elimina cinco de los *putti* auxiliares, reproduciendo sólo aquel que sostiene el libro y el que lleva las coronas de laureles, pero elimina una de ellas para



Rafael Barone
Alegorías del Amor y de La Música

Figura con laúd



Alegoría de La Música

reemplazarla por la antorcha, atributo que extrae de aquel ángel que ahora también desaparece de la escena. En segundo término modifica el atuendo de la figura, que en el original tenía un seno descubierto, para crear un escote redondo, cerrado y ceñido al cuello. Por último y sorprendentemente corta la cabeza de perfil de la imagen original para reemplazarla por otra con una nueva fisonomía y que mira de frente al espectador. Estas últimas variaciones respecto del original abonan las especulaciones sobre la tarea como retratista de Barone en estas pinturas murales, el cambio total del rostro de la alegoría no podría deberse a otro motivo que introducir nuevamente un retrato en su pintura. El hecho de cubrir su seno también refuerza esta idea, donde el erotismo de la figura debió suprimirse tal vez por cuestiones de pudor.

Es posible que en posteriores estudios, pueda comprobarse la identidad de las personas retratadas en sus murales e identificar con precisión cuales de ellas están ligadas a la vida del pintor o a la sociedad nicoleña. Por ahora, sólo podemos inferir que en todo el conjunto decorativo que llevó a cabo Rafael Vicente Barone hay un esfuerzo por suprimir los aspectos sensuales explícitos de la composición, como hemos comprobado que también intentó hacerlo en la alegoría de El Amor. Estas operaciones de velar el erotismo de las imágenes se opone diametralmente a las pinturas de Carmignani y de Salvador Zaino en el Teatro El Circulo, o aquellas desaparecidas de Nazareno Orlandi para el Teatro Colón de Rosario, cuya carga erótica, manifiesta e intencional, formó parte de la poética simbolista a la cual algunos de estos maestros adhirieron. Las razones del carácter general más cercano a lo apolíneo que a lo dionisiaco de toda la composición de Barone tal vez podrían estar vinculadas, como ya explicamos, a la inclusión de retratos en algunas de sus pinturas, aunque es posible también que esta disminución de la carga erótica obedezca directamente a una condición de contratación que el maestro respetó.

Más allá de estas especulaciones, el análisis efectuado de las pinturas murales del Teatro Municipal de San Nicolás, en su solución conceptual, iconográfica y estética, demuestran la gran sofisticación de las prácticas decorativas de finales del siglo XIX, que mantuvieron su vigencia hasta bien entrado el siglo XX, en gran parte gracias al impulso de los diversos movimientos modernistas. Su estudio arrojó luz sobre los aspectos humanistas de la formación académica de Barone, especialmente su afinidad por la cultura clásica y su pleno dominio de los códigos visuales alegóricos. Al mismo tiempo que permitió percibir sus recursos intelectuales, también posibilitó el relevamiento de aquellos medios materiales como las fuentes iconográficas en las que abrevó.

La presencia de este pintor en la escena local y regional abarca todo el ciclo de los "artistas pioneros", de ahí que su figura resulta de vital importancia en la caracterización de este período histórico. El inicio de esta fase embrionaria de las artes rosarinas, que podría fecharse en 1888 con la Prime-

ra Exposición Provincial de Rosario, lo tuvo como actor protagónico junto a Pedro Blanqué y Francisco Solano Ortega en un primer espacio destinado oficialmente a las artes. De la misma manera, lo encontramos presidiendo el Círculo Artístico de Rosario creado el 11 de junio de 1919, momento que puede considerarse de clausura en la gravitación de los maestros europeos en la ciudad, ahora desplazados por la “primera generación” de artistas rosarinos por ellos formada. Barone fue un testigo preferencial de este proceso de conformación del campo plástico local, protagonizándolo y dedicando generosamente su vida a fomentar el cultivo de las Bellas Artes en todos sus alumnos, como también en el público de sus pinturas decorativas, de sus retratos o de sus paisajes. El análisis hasta acá realizado de su figura y de todo su conjunto decorativo para el Teatro de San Nicolás hacen que las palabras de despedida de Antonio Pasquale con motivo de su muerte de su maestro en 1953, adquieran vigencia y absoluta veracidad:

“Espíritu dilecto. Artista en la más amplia acepción del vocablo. De una cultura clásica humanista inmensa, abrevada e inspirada hasta sus últimos días en los maestros helénicos y de la Roma antigua. Pintor vigoroso, a la vez que firme y suave como su propio temperamento, y como debió ser el de su gran maestro Mancini, que en tierra itálica alentó su incipiente e innegable vocación artística. Barone volcó en la cátedra la suma purificada de sus lecturas de los clásicos antiguos, sus amplios conocimientos de pintura y escultura, y sus disciplinadas convicciones sobre la creación arquitectónica. Mientras que en cada tela, en cada cuadro suyo, en cada paisaje de ésta su patria adoptiva, volcó de continuo el optimismo y los hermosos colores de su paleta, que traducían la permanente primavera de su espíritu.”³³

Notas

* Licenciado en Bellas Artes. Miembro del Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

¹ Cetrangolo, Aníbal, *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la inmigración en Argentina (1880-1920)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015, p. 19.

² *Ibíd.*, p. 25.

³ Chervo, G. Santiago. *Radiografía de San Nicolás de los Arroyos*, tomo IV, *Teatro Municipal “Rafael de Aguiar” Reseña Histórica, artístico-cultural, 1908-1978*. Editado por el Museo y Archivo Histórico “Primer Combate Naval Argentino” San Nicolás de los Arroyos, 1978, pp. 18 y 19.

⁴ *Ibíd.* p. 24.

⁵ *Ibíd.*



Rafael Barone
Alegoría del Amor



Rafael Barone
Alegoría de la Paz y la Moral



Plafond figurativo
publicado en la serie XI
de Dekorative Vorbilder

⁶ Detallamos a continuación los estudios publicados y divulgados en los que abordamos la figura de Mateo Casella: “Espacios de ficción y espacios pedagógicos. Mateo Casella y su Academia de Bellas Artes”, en *V jornadas Nacionales Espacio, Memoria, Identidad*, Rosario, octubre de 2008; “Confluencias de la lírica y las artes visuales en Rosario hacia 1904”, en *Separata*, N°13, diciembre de 2008, pp. 21-53; “El maestro Mateo Casella en Buenos Aires”, en *X Encuentro Arte, Creación e Identidad en América Latina*, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, octubre de 2010; “De jurados y exámenes: La visita de Lola Mora a la Academia de Bellas Artes Doménico Morelli”, en *Avances, revista del Area Artes*, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, N° 18, 2010-2011; “Arquitecturas efímeras, escenografía y ópera: Honras fúnebres a Umberto Primo en Buenos Aires de 1900”, en *Studi latinoamericani. Territori di dialogo. Arte in Argentina tra XIX e XX secolo*, n° 6,



Rafael Barone
Alegoría de la Paz



Rodolfo Morgari
Alegoría de la moral, publicado en la serie I de Puttini e figure decorative. Allegorie



Rafael Barone
Alegoría de la Moral

Udine, Centro internazionale Alti Studi Latino-Americani. Università degli Studi de Udine, Forum, Italia, 2011, pp. 45-60; “Modernismos tempranos, pintores europeos y primeras academias de Bellas Artes en el Rosario de entresiglos”, en Laura Malosetti Costa y otros, *Entresiglos. El impulso cosmopolita en Rosario*, Rosario, Ediciones Castagnino/Macro, 2017, pp. 51-66.

⁷ *Primer Censo Municipal de Población con datos sobre Edificación, Comercio e Industria de la Ciudad de Rosario de Santa Fe. Levantado el día 19 de octubre de 1900 bajo la administración del Señor Don Luis Lamas, Rosario de Santa Fe 1902*, op. cit., pp. 558-559.

⁸ Chervo, G. Santiago. *Radiografía de San Nicolás de los Arroyos*, tomo IV, *Teatro Municipal “Rafael de Aguiar” Reseña Histórica, artístico-cultural, 1908-1978*, op. cit., pp. 36 y 40.

⁹ “[...] El arco escénico encuadra muy bien el comodín pintado por Casella, que está representado con un doble cortinado. El primero alzado por un grupo de puttini que descubren el segundo; el arte moderno evoca aquel antiguo. *La Patria degli Italiani*, Buenos Aires, 20 de mayo de 1904. Archivo Casella. La traducción es nuestra.

¹⁰ Arias, Mario y Rivero, Pedro, “Los retratistas de Caruso en la Argentina”, *Correo Musical Argentino. Periódico Mensual*, Año XVIII, N° 169, junio de 1995.

¹¹ Orta Nadal, Ricardo, “Rafael Vicente Barone. Retratista y maestro de arquitectos”, en *Revista de Historia de Rosario*, N° 11, Rosario, enero-junio de 1966.

¹² Montini, Pablo, “La Exposición Provincial del Rosario de Santa Fe: un espacio para las artes”, en A.A.V.V, *Territorio, memoria y relato en la construcción de identidades colectivas*, Tomo I, Rosario, UNR Editora, 2004.

¹³ Boni, Nicolás, “Imágenes de una ciudad germinal: entre los pintores viajeros y la Primera Exposición Provincial de 1888”, en *VI Jornadas Nacionales “Espacio, Memoria e Identidad”*. *Las artes plásticas, las identidades y la historia*, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, CONICET, 2011 (cd).

¹⁴ Blotta, Herminio, “El arte pictórico y escultórico”, en *La Nación*, Buenos Aires, 4 de octubre de 1925, p. 12.

¹⁵ Boni, Nicolás, “Imágenes de una ciudad germinal: entre los pintores viajeros y la Primera Exposición Provincial de 1888”, op. cit.

¹⁶ Barone ingresó inicialmente “como profesor de Modelado en el sexto año Constructores, de la Escuela Industrial de La Nación que dirigía Luis B. Laporte. En 1914 dictó cátedras de Caligrafía, Dibujo a Pulso y Arquitectura. De 1915 a 1917 dictó Arquitectura. En 1922 sumó a ésta cátedras de Ciencias y Letras. En 1923: Modelado, Dibujo a mano libre y Dibujo Industrial. Nuevamente en 1928 Dibujo Industrial, que había estado a cargo del pintor Pedro Blanqué hasta el momento de su fallecimiento. En 1930-32 y en 1937 dictó también Educación Física y Estética. En Orta Nadal, Ricardo, “Rafael Vicente Barone. Retratista y maestro de arquitectos”, op. cit., pp. 64 y 65.

¹⁷ *La Capital*, Rosario, 19 de noviembre de 1888, p. 1.

¹⁸ En Orta Nadal, Ricardo, “Rafael Vicente Barone. Retratista y maestro de arquitectos”, op. cit., p. 67.

¹⁹ Baldassare, María Isabel, “La imagen del artista. La construcción del artista profe-

sional a través de la prensa ilustrada”, en Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela (Eds.) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2008, p. 47.

²⁰ *Iconología o Tratado de Alegorías y Emblemas. Obra traducida al castellano y anotada por el licenciado don Luis G. Pastor, Catedrático de Literatura en el Colegio de S. Juan de Letrán*. Tomo I, Imprenta Económica, Calle del Puente de Jesús Nazareno Número 7, México, 1866, p. I. La transcripción ha respetado la ortografía y puntuación originales.

²¹ “[...] Ya el rococó había opuesto un arte de levedad exquisita y placentera a las complejas estructuras visuales renacentistas y barrocas que exigían un laborioso proceso de reflexión, desciframiento y verbalización de los contenidos. [...] Por otra parte, el afán de autoexpresión del artista y la concepción subjetivista del arte, característicos del romanticismo tendieron a restarle significatividad a un alegorismo rígidamente codificado como el que prevaleció hasta entonces. A medida que se desplegaban y fortificaban las tendencias románticas la obra de arte se fue poblando de simbologías cada vez más personales y aún herméticas (como lo demuestran Blake, Goya, Runge o Friedrich)

[...] Conviene recordar que el siglo XVIII fue también la época en que proliferan y se consolidan las instituciones académicas, extendiéndose hasta abarcar todo el ámbito occidental, de Rusia a América. Las academias de arte van a constituir el último reducto de la tradición humanista y alegórica, puesta ahora al servicio de los nuevos grupos sociales que acceden al poder con las revoluciones modernas y en el transcurso del siglo XIX.” Ramirez, Fausto, “Una iconología publicada en México en el siglo XIX”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Volumen XIV, Número 53, Universidad Autónoma de México, 1983, pp. 105-106.

²² *Ibid.*, p. 109.

²³ Callegari, Horacio, *Teatro Municipal Rafael de Aguiar. Un siglo de vida 1908-2008*, Editorial Maihuen SH, Vicente López, 2008, p.55.

²⁴ *Ibid.*, p.49.

²⁵ Morelli, Liliana, “¿La Scala de Milán? ¿El Colón? ¿La Ópera de París? No: El Teatro de San Nicolás.” En *Revista Gente y la actualidad*, año 13, N° 389, s/f.

²⁶ Ya hemos estudiado cómo las pinturas que Nazareno Orlandi ejecutó en la cúpula del desaparecido Teatro Colón de Rosario incluyeron una escena de *Tannhäuser* en contrapunto con una escena de una ópera italiana, poniendo de manifiesto estos debates. En Boni, Nicolás, “Confluencias de la lírica y las artes visuales en Rosario hacia 1904”, op. cit., pp. 29-34.

²⁷ *Dekorative Vovilder, eine sammlung von figürlichen darstellungen, kunstgewerblichen verzierungen, plastischen ornamenten, dekorativen tier- und pflanzen-typen, allegorieen, trophäen, heraldischen motiven, vereinszeichen, innungswappen, festlichen ausschmückungen, etc. für zeichner, maler, graphische künstler, dekorateure, bildhauer, architekten*. Dritter jahrgang. Stuttgart. Verlag von Julius Hoffmann, 1892.

²⁸ *Puttini e figure decorative. Allegorie*, serie III, Torino, Casa editrice d’opere tecniche con stabilimento eliotípico. Ing. Gerardo Molfese, s/fecha.

²⁹ “Facilidades y descuentos a los revendedores y acuerda el pago en cuotas men-

suales a los Artistas, Profesionales y Estudiantes”. *Ibidem*.

³⁰ Los maestros mencionados como autores de las decoraciones son el Cavallieri dell’Orto para la primera y el Prof. Zola Lorenzo para la segunda, en *Decorazioni interne delle moderne abitazioni in Italia*, serie II, Torino, Casa editrice d’opere tecniche con stabilimento eliotípico. Ing. Gerardo Molfese, sin fecha, laminas 8 y 25.

³¹ Boni, Nicolás, “Confluencias de la lírica y las artes visuales en Rosario hacia 1904”, op. cit.

³² Medallones con rellenos figurativos (la traducción es nuestra)

³³ Orta Nadal, Ricardo, “Rafael Vicente Barone. Retratista y maestro de arquitectos”, op. cit, p.76.

Marcelo Nusenovich* / Simbolismos: Eros, Psiqué y Emilio Caraffa en la calle Ancha de Córdoba (1910)

La ciudad de Córdoba cuenta con una profusa tradición de pintura religiosa, lo que se debe tanto a su *ethos* piadoso como a sus antiguos lazos con la producción pictórica del Alto Perú y las Misiones Jesuíticas; era un importante centro, en el sentido que le da Geertz al término, donde la Iglesia aglutinaba relaciones de saber y poder, valiéndose entre otros medios de anclaje de la fe del simbolismo de las imágenes que se reverenciaban en templos, conventos y casas particulares, cuyo contenido era referido a las Sagradas Escrituras. Quizás por efecto de este control iconográfico, la alegoría, género que permite comunicar ciertas ideas valiéndose de símbolos y personificaciones en general de origen grecolatino, no fue preponderante en la ciudad mediterránea.

Sin embargo, el portugués Luis Gonzaga Cony (1797-1894), fundador en 1857 del *Aula de Dibujo de la Concepción* en la sección de Estudios Preparatorios de la Universidad fundada por los jesuitas, era propenso al cifrado de contenidos simbólicos valiéndose para ello de la mitología¹, y era particularmente devoto de Minerva (Palas Atenea para los griegos), diosa de la sabiduría y protectora de las artes, que aparece en muchas de sus obras. Ninguno de sus discípulos, llamados en el medio estudiado *Precursores del arte de Córdoba* se valió de la alegoría pagana, aunque Genaro Pérez y Andrés Piñero fueron maestros en el dominio de la iconografía religiosa. En la decoración del templo de San Francisco realizada por éste último se puede percibir incluso la influencia del simbolismo europeo finisecular en la imagen de contenido católico.

Debemos esperar hasta principios del siglo XX para hallar un ejemplo de simbolismo laico en la pintura cordobesa. No es casual que el mismo haya sido considerado hasta tiempos recientes un *plafond decorativo* en el techo de una de las salas del *petit hôtel* de los Garzón, una de las familias notables de Córdoba, inaugurado en diciembre de 1910 en la *calle Ancha* (hoy avenidas General Paz y Vélez Sarsfield), primera vía moderna de la ciudad, donde funciona desde 1943 el Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez. Quizás su carácter y destino le permitieron a Emilio Caraffa jugar con contenidos y temáticas alejados de la Iglesia; pese a los cambios que se registraban desde la década de 1870, ciertos sectores de la ciudad parecían vivir todavía a principios del siglo XX en un ensueño *gótico sui generis*.² El ensueño antiguo, en el proceso de tensa articulación con la embriaguez moderna,³ activaba imaginerías a menudo contradictorias, que se jugaban en escenas estilística y narrativamente eclécticas, aunque como dije las temáticas y géneros abordados no incluían más simbolismo que el religioso. Las artes eran un terreno intervenido tradicionalmente por la Iglesia, que ejercía el monopolio



Emilio Caraffa
Sueño veneciano, 1910, óleo
 s/tela, 397x672 cm., Museo
 Municipal de Bellas Artes Dr.
 Genaro Pérez, Córdoba,
 Argentina

cultural y educativo e intentaba señalar con nitidez los límites entre lo permitido y lo prohibido. Los desvelos neo-contrarreformistas, se concentraban tanto en el control de asuntos iconográficos como en el de otras prácticas relacionadas con la belleza, en general propias de las mujeres. La censura abarcaba la lectura de revistas provenientes de Europa que con sus mezclas (moda, chismes de la alta sociedad europea de la *belle époque*, moralismo y sentimentalismo victoriano, divulgación científica, estética *art nouveau*, etc.), alentaban peligrosamente la fantasía y la imaginación, lo mismo que las novelas y folletines. Nuevas y temidas facultades parecían llegar a las mentes femeninas como aliadas o medios de las fuerzas transformadoras desencadenadas por el progreso, que también afectarían el trato social de su género.

Una vez culminados algunos estudios necesariamente relacionados con el catolicismo, las jóvenes de la élite eran casadas o hacían votos religiosos; la educación superior les estaba vedada. Inmersas como sus familias en el torbellino desencadenado por las fuerzas del cambio, se agudizarían las diferencias internas entre ellas. A fines de siglo muchas leían, además de textos piadosos, novelas románticas de tono conveniente, como *María*, de Jorge Isaacs (1837-1895), publicada en Bogotá en 1867 y de gran suceso en el medio. *Emelina* de Carlos Díaz, una versión local publicada en 1898 respetaba la estructura narrativa del colombiano (amor irrealizable, enfermedad, muerte) y trasladaba la acción a Alta Gracia, imbuyendo el relato de catolicismo.⁴

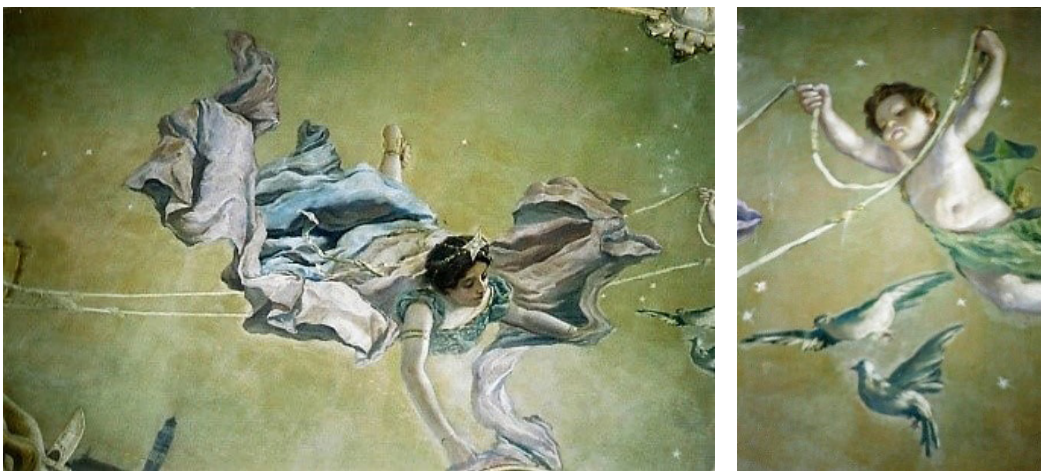
Muchas mujeres provenientes de las clases altas y medias emergentes (que las imitaban), se parecerían en nuestra algo anticuada ciudad a *Emma*, el personaje central de *Mme. Bovary*⁵, pendientes como ella de las mercancías adquiridas para su arreglo personal o el de su vivienda, dotándolas de un aura de suntuosidad y *glamour* que evocaba la vida moderna en Buenos Aires o en el Viejo Continente, que venía a interrumpir la monotonía y sometimiento de su existencia. Desde la mirada patriarcal y eclesiástica, el capitalismo amenazaba su *débil* contextura física y moral mediante productos, lujos, tentaciones demonizadas que tarde o temprano pondrían en peligro tanto la Salvación de su Alma como la economía doméstica. Atrincheradas,

bien en su imaginación, bien en aquellos espacios que les eran permitidos, como las artes menores, darían rienda suelta a su fantasía, ligada a los bolsillos de sus respectivos padres y maridos, ya que carecían del manejo de recursos financieros propios. El *bovarismo*, que podríamos pensar, evocando con cierta libertad a Raymond Williams como una estructura de sentimiento⁶ de origen literario, *envenenaba* las mentes de las mujeres más liberadas (las que leían por ejemplo a hurtadillas libros que no estaban incluidos en el *Index* elaborado por la Iglesia), corroyendo los nítidos significados católicos. Seguramente, algunas de ellas ojeaban a hurtadillas a Zola, France o Flaubert, publicados muchas veces en forma de folletín, muy mal considerados —obviamente— por los intelectuales católicos que tanto contribuían con su producción al *ethos gótico*. *Mme. Bovary* en particular, debido a su temática y al escándalo que rodeó su publicación, principalmente por el tratamiento del erotismo femenino, merecería sin duda una especial alerta de los censores falocéntricos. El personaje central, *Emma*, perdía los límites entre realidad y fantasía. Añoraba lugares sólo conocidos a través de relatos e imágenes. Su confusión entre ficción y vida la situaba en escenarios montados con lujos que no podía permitirse, y la empujaba a búsquedas eróticas extramatrimoniales. Flaubert comenzó su novela más famosa en 1851, y ésta fue publicada por entregas en 1856 en la *Revue de Paris*. Autor y editor fueron acusados y juzgados por inmoralidad, cargo del que resultaron absueltos. Este proceso contribuyó a la fama de la obra, que fue publicada en forma de libro en 1857.

Volviendo a Córdoba en el año del Centenario de la Revolución de Mayo, puede decirse que en 1910, ya transcurridas varias décadas desde los enfrentamientos más virulentos entre católicos y liberales en la década de 1880, encontramos a Emilio Caraffa (1863-1939), formado en la Argentina en Rosario y Córdoba, que completara su formación en España e Italia y se



Emilio Caraffa
Sueño veneciano, 1910, óleo s/tela, 397x672 cm., Museo
 Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez, Córdoba, Argentina



Emilio Caraffa
Sueño veneciano, 1910, óleo s/tela, 397x672 cm., Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez, Córdoba, Argentina

había radicado en Córdoba en la década de 1890, acometiendo la decoración de una mansión que se levantaba lejos del damero original o *centro antiguo* de la ciudad, en la *calle Ancha*, propiedad de un exitoso matrimonio, integrado por el Dr. Félix T. Garzón y su esposa y prima doña Carmen Garzón Gómez. La pareja elegía una estética ostensiblemente francesa para su morada, lo mismo que otros palacios de la época. Como los planos y materiales se encargaban a París, y de allí enviaron un modelo de *petit hôtel* para una esquina, el diseño original debió adaptarse al terreno disponible, estrecho y con edificaciones a ambos lados. Ignorando esta falta de espacio, la inauguración de la casa se realizó en diciembre de 1910. Su primer huésped fue el Dr. Roque Sáenz Peña, presidente de la Nación desde el 12 de octubre de ese año, en su primera visita a Córdoba. Félix Garzón fue electo gobernador (asumió el 17 de mayo), y su programa de residencia privada (iniciado en 1905 con la compra del terreno y su encargo al Arq. Harry y al Ing. Lanusse), culminó ese año con la realización festiva de un triunfo tanto doméstico como público, ya que la casa recién inaugurada fue proclamada gobernación. La primera dama provincial, Carmen, tuvo una gran responsabilidad en las producciones de “arte menor” que acompañaron o que dieron sitio a esta proclama, que debía ajustarse además al protocolo de la visita presidencial: un verdadero acontecimiento desde el punto de vista político y social, y por tanto un excelente tablero, arena o escena para la exhibición y acomodación de credenciales sociales. López Cepeda⁷, insinúa que no fue Félix sino Carmen la comitente de la pintura de Caraffa *Sueño Veneciano*, ubicada en el techo de la sala de recibo, así como la responsable de la estética de la morada, opinión que me parece muy acertada.

Así como su marido fue un hombre apacible, tranquilo, cuya mayor actividad la rindió a la cátedra universitaria, la política

y su estudio de abogacía, la señora muy atractiva, enérgica y emprendedora impuso su dinámica en el hogar. Perteneció a ella la idea de la construcción del actual palacete, que debió ser amplio, de fina arquitectura pues, que vendría a asumir alto rango social y político en la vida de la Ciudad.⁸

La pintura es una obra que había pasado inadvertida, puesto que como dije se la consideraba arte menor o decorativo, de escasa importancia en la obra de Caraffa. Así durante varios años permaneció invisible a los visitantes de la *Sala de Precursores del Arte*⁹, en cuyo techo se encontraba entonces, dado que por los vericuetos de las políticas museísticas la propia sala ya no existe en la actualidad. De todos modos, la pintura se halla ahora debidamente iluminada.

Mi hipótesis es que la personalidad *enérgica y emprendedora* de Carmen alentó e inspiró la temática y el estilo de la pintura, quizás un juego con el pintor de origen catamarqueño, que tan bien pareció entenderse con las mujeres a lo largo de toda su carrera, y que éste apeló al simbolismo para complacer el gusto y expresar de manera cifrada los sentimientos de la dama, quien era su pariente política, ya que él estaba casado con María Luisa Garzón, hermana de Félix. Las marcas de la personalidad femenina, presentes en el romanticismo y el simbolismo de la imagen contrastan con el carácter *apacible y tranquilo* del gobernador, comparable en eso al tímido *Charles*, el marido de *Emma* en la novela de Flaubert. Podemos imaginar a Félix Garzón como uno de los patriarcas retratados por Genaro Pérez, aunque *aggiornado* por la demanda de los nuevos tiempos. Caraffa era un hombre bastante soberbio y pagado de sí mismo, dotado de un aura de hombre de mundo, actuando en el medio como *referee* en cuestiones de diversa índole estética. Mientras Garzón era un político tibiamente identificado con los valores de cambio impulsados por el *juarismo* y el *roquismo* en Córdoba¹⁰, su cuñado representaba al cosmopolita, ligado a la ciudad moderna, donde había vivido y se había formado. Sin embargo, eran contemporáneos, nacidos en 1861 y 1862, respectivamente. Ambos representaban una generación distinta de la de Genaro Pérez, nacido en 1839. Cuando éste falleció en el último año del siglo XIX, encontrábase Caraffa en la plenitud de su carrera y representaba lo nuevo, dejando vetusto el supuesto estilo de Pérez y, en general, de Gonzaga Cony y sus alumnos.

El gesto que *Carmen y Emilio* (si pudiéramos imaginar a los personajes implicados como actantes de un relato) realizaron con el aval de “Félix” era anti-tradicional; puede ser interpretado, en la dinámica de la performatividad, como la puesta en acto de una apuesta, un “tiro de dados” destinado a generar respuestas en la arena política y social local, ya que, como lo expresa con precisión Clifford Geertz¹¹, los jefes se transforman en rajás por la estética de

su autoridad.

Sueño veneciano, la pintura o *plafond decorativo* que nos ocupa, fue pintada al óleo sobre lienzo, luego inserto en la mampostería del techo. Se trata de una tela oval de 3,97 x 6,72 metros (figura 1).

La composición, apaisada, queda dividida por un eje horizontal que coincide con la mitad del óvalo, por debajo del cual vemos un canal veneciano, y, por encima, la inconfundible silueta de la ciudad evocada, recortada sobre el cielo. Tanto en el agua como en el éter, aparecen situaciones o escenas relativamente autónomas, integradas por figuras humanas y sobrenaturales. Esto se repite en un *primerísimo* plano, en la parte inferior de la composición, donde una dama yace adormecida sobre una *chaise longue* con un libro abierto sobre la falda (figura 2).

Comenzando por el cielo, donde brillan la luna y las estrellas, percibimos en el cuadro un clima nocturno que remite al romanticismo y al simbolismo que floreció en Europa en las décadas de 1880 y 1890, estrechamente conectado con la poesía simbolista de cuño francés. El poeta Jean Moréas (1856-1910) en el *Manifiesto simbolista*¹², opinaba que el principio esencial del arte era vestir la idea de forma sensual, dando expresión verbal o visual a lo místico y oculto. Los simbolistas en general priorizaban la sugerencia y la evocación, y pensaban que el color, la línea y otros elementos visuales podían expresar ideas, tratando de resolver el conflicto entre los mundos espiritual y material.

Aunque el cuadro de Caraffa posee una ambientación mitológica, donde los personajes transmiten una idea de forma velada, su autor se mantiene en el academicismo, y su obra no posee la audacia técnica de los pintores simbolistas franceses más típicos, por ejemplo Gustave Moreau (1826-1898) u Odilon Redon (1840-1916), o de sus diversas versiones europeas, como la Hermandad Prerrafaelita que proponía volver al *modo de ver* anterior al renacentista, el simbolismo italiano, con pintores como Gaetano Previati (1852-1920) o el polaco con Wilhelm Kotarbinski (1848-1921), por nombrar escuelas y artistas de diferentes nacionalidades. Sin embargo, si bien su academicismo se aleja de las búsquedas emprendidas por la mayoría de los simbolistas europeos, que ponen también a la técnica al servicio de la idea, intenta comunicar con la pintura una sugerencia, un contenido no explícito, quizás un juego cifrado, para lo que se valió de manera excepcional en su carrera de figuras mitológicas. A la izquierda, advertimos una flotante figura femenina, que derrama flores sobre la escena. No es otra que *Cloris* (figura 3) la deidad griega de las flores unida a *Céfiro*, el viento de la primavera.

En varios cuadros clásicos, encontramos a *Cloris* (una ninfa raptada por *Céfiro* del Jardín de las Hespérides), en programas narrativos alusivos a la fertilidad, como por ejemplo en *El nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli. *Cloris* es una habitual acompañante de *Venus*, diosa que aunque no aparece

representada en el cuadro, es alegorizada por erotes, las rosas rojas (las flores que arroja *Cloris*), y las palomas blancas.

A la derecha del cielo, *Eros* avanza sobre la escena portando una antorcha encendida, (figura 4) lo cual, en la iconografía clásica, constituye un signo del amor triunfal.

Otro *Eros*, asociado a *Cloris* en una escena relativamente autónoma, sujeta las bridas de unos medievales unicornios, (figuras 5 y 6) que tiran a su vez de una góndola, medio en el que navegan, un poco fantasmagóricamente (ya que la misma no posee gondolero, y las bridas son sostenidas por seres sobrenaturales, *Eros* y *Cloris*), unos curiosos personajes (figura 7).

Sentado cerca de la proa, percibimos a un hombre borracho, triste o ensimismado, que parece un personaje de rango, o quizás un disfrazado, con una capa de brocado y el típico gorro de los gobernantes de Venecia. Parece oír un conjunto musical integrado por cuatro damas, situado en la parte central de la góndola, quienes aparentemente le brindan una serenata (figuras 7 y 8); el *Dux* mantiene la cabeza apoyada sobre un brazo doblado, como para oír mejor, aunque parece percibirse en él una nota de tristeza o melancolía, quizás motivada por el alcohol. Su carácter meditativo o nostálgico, construido mediante el uso de una retórica corporal más bien post-festiva que festiva, se hunde en el transcurrir del algo lánguido cortejo triunfal pintado por Caraffa, escena que nos sitúa en el largo y embriagante carnaval veneciano.¹³ Con el brazo que cuelga por afuera de la embarcación, sostiene una máscara negra de medio rostro, un antifaz (figura 9). El conjunto musical está liderado por una mujer parada, cuya cabeza queda enmarcada por la luna, que canta o quizás recita, una práctica muy difundida en la época, principalmente entre las mujeres. Sostiene un papel en la mano y cuenta con el acompañamiento de otras damas, muy elegantemente ataviadas con vestidos y sombreros a la moda, que tocan el violoncello, la viola y el arpa, todos instrumentos convenientes para su condición, ya que para hacerlos sonar no hay que soplar y deformar con ello la cara del *bello sexo*. Parecen haber sido tomadas como modelos por Caraffa las señoritas amantes del arte que habían aprendido música en el conservatorio o en otras instituciones privadas, como la *Academia Santa Cecilia* y que por lo general integraban asociaciones como las *Damas de la Providencia* y otras agrupaciones femeninas clericales, que actuaban de manera destacada en las celebraciones, conciertos y otros eventos culturales como protagonistas, promotoras y organizadoras.

Yendo con la mirada, finalmente, hacia el fondo de la barca, vemos un hombre y una mujer, más *manetianos*¹⁴ que los otros personajes, que parecen disfrutar del trasnochado cortejo. Constituyen la pareja más "terrenal" del cuadro. El hombre lleva puesta una alegre máscara de rostro entero que contrasta con el antifaz negro que sostenía el *Dux* con la mano. La dama va vestida a la moda, y empuña como *touch* una frágil sombrilla que balancea

sobre el agua (figura 7).

La dama yacente en el primer plano, compone otra escena relativamente autónoma con un *partenaire* sobrenatural: otra vez *Eros*, en su tercera y última aparición en la pintura de Caraffa. Ella duerme, o se deja embriagar, como el *Dux*, por la música que éste oye y ella sueña o imagina. Con uno de sus brazos, estirado, sostiene sobre su amplia falda un libro abierto. El otro está doblado a la altura de la cabeza, como si estuviera dormida o en ensoñación, ya que mantiene sus ojos cerrados. Quizás escuche lo que tiene para decirle *Eros*, ya que tal como está colocada su boca con respecto a la oreja de la dama, parece estar susurrándole algo. Las figuras recuerdan la iconografía de *Eros y Psiqué*¹⁵ en una versión pudorosa de *Psiché*, mortal que desafiará la ira de *Venus* a causa de su hermosura. Cuando el cuadro fue pintado, aún mantenían su vigencia los debates sobre el cuerpo femenino que habían adquirido gran virulencia en la década de 1880. Las poses y modales convenientes para una mujer de la buena sociedad eran de gran importancia, y por eso la mujer acostada o recostada no aparece en la pintura cordobesa de la época, atravesada incluso en la retratística por los valores católicos. La mujer ensoñada en el cuadro, posiblemente era una alegoría de doña Carmen, que aparecía proyectada en el cuadro según un modelo genérico, la “mujer lectora”, un poco escandalosamente acostada junto a *Eros*, aunque vestida de pies a cabeza. El pariente y amigo de la dama pareció haber tomado como modelo para su representación, un prestigioso retrato del estilo rococó, el que François Boucher (1703-1770) realizó en 1758 de Madame de Pompadour para satisfacer un encargo de la propia retratada, ya fuera que el pintor argentino hubiera visto personalmente el cuadro en Europa, o que lo conociese por descripciones o reproducciones. El tema del cuadro es *Jeanne Antoinette*, amante de Luis XV y auspiciante del rococó, la Enciclopedia y la porcelana –por nombrar algunos aspectos de su intensa participación en la cultura de Francia– reclinada sobre un árbol, dormida con un libro abandonado en su falda.

Estas, entre otras referencias, permiten conectar temáticamente esta obra con el estilo rococó, al cual nos llevan además dos paneles, nativos como la pintura de la casa, con tapicería al estilo de Gobelinos, otra de las industrias estéticas patrocinadas, justamente, por la marquesa. El tema de éstos, es la fiesta galante (figuras 10 y 11).

Superpuesta a esta erótica/poética festiva de cuño rococó, se suman otras tradiciones, como una carnavalesca donde la máscara barroca, romántica, grotesca y anticlerical, adquiere un lugar relevante. El cortejo festivo, un género que puede remontarse a la antigüedad grecolatina –como el de Démeter, o el de Pallas-Atenea–, encontró su punto de mayor perfección en el Triunfo romano, una performance pública destinada en principio a recibir a los generales victoriosos que luego se extendió a las celebraciones



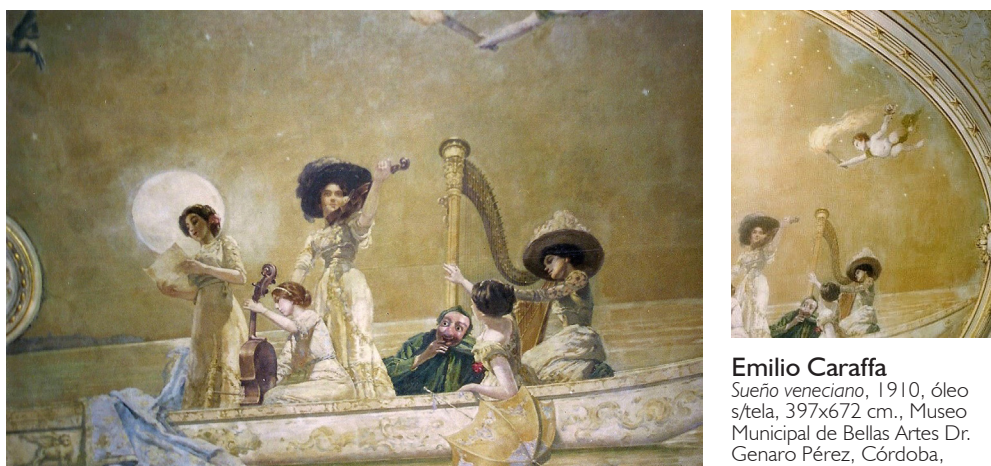
Emilio Caraffa
Sueño veneciano, 1910, óleo s/tela, 397x672 cm., Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez, Córdoba, Argentina

caracterizadas por la observación de un traslado (en principio, las tropas, el botín, los esclavos) como tema o espectáculo. En la pintura toma la forma de la presentación de una escena donde el transcurrir es el tema o símbolo dominante. El género sería resucitado en el Renacimiento, por ejemplo en la corte de los Médici, donde se mezclaría con la iconografía y los significados cifrados humanistas tanto en la pintura como en las performances cortesanas. El cortejo es en realidad un tema recurrente en la historia del arte europeo, y podemos citar ejemplos tan disímiles como el friso del Partenón, la *Parábola de los ciegos* de Pieter Brueghel (1525-1569) o *El cortejo de los Reyes Magos* de Benozzo Gozzoli (1421-1497). Entre los simbolistas, La adoración en la iglesia de Wilhelm Kotarbinski o *El trolley de nieves* de John Everett Millais (1829-1896).

El pintado en la mansión de la calle Ancha es un cortejo triunfal, ya que se refiere al amor victorioso, simbolizado tanto por los signos del auspicio de *Venus*, como por *Eros* con la antorcha encendida cuya llama flamea en dirección inversa a la seguida por la góndola, como acompañándola en su desplazamiento a través de un nivel de realidad común.

La forma *cortejo* se articuló a su vez con los corsos, desfiles y otros eventos de arte festivo o menor, que aunque hicieron la visita presidencial inolvidable, no han pasado a la posteridad como objetos dignos de ser analizados en relación con el arte. Ello también ocurre como dije con la pintura de Caraffa, a causa de que se la ha visto como un objeto decorativo, destinado desde sus orígenes a permanecer fija en una arquitectura, para adornarla o proporcionarle un plus estético. Sin embargo, y aprovechándose quizás de su falta de trascendencia y su carácter decorativo, el artista se permitió con esta obra un simbolismo que construyó con referencias iconográficas y esti-

lísticas que se expresan de diferentes maneras en el cuadro. Aunque domina en la obra el tono academicista, encontramos también en ella algunos rasgos modernos, como por ejemplo en una escena marginal, el paseo acuático que, a modo de *fête galante*¹⁶, celebran los pasajeros más *mundanos* del cuadro, caracterizados más arriba como *manetianos*. Esta escena nos recuerda la tradición iniciada en Venecia por Giorgione (1477-1510), continuada por Watteau (1684-1721), a la cual Manet desafiaría en París con su *Desayuno*



Emilio Caraffa
Sueño veneciano, 1910, óleo
s/tela, 397x672 cm., Museo
Municipal de Bellas Artes Dr.
Genaro Pérez, Córdoba,

en la hierba, tan escandaloso como *Mme. Bovary*, por causas tanto estéticas como morales¹⁷. El conjunto de signos cifrados parece indicar el gusto o la comprensión, por parte de la ensoñada/embriagada dama que suponemos que representa a la comitente del cuadro, del mundo del Arte. Para ella, Caraffa firma junto a la paloma blanca y las rosas que son atributo de *Venus*, en un homenaje que nos recuerda el simbolismo erótico y poético del amor cortés (figura 12).

Sin embargo, no fue en este cuadro donde la Carmen real, en su carácter de protectora o amante de las Artes, logró expresar todas sus posibilidades estéticas, que en este caso se limitaron a sugerencias o comentarios hechos a Caraffa.¹⁸

Ella, acompañada de otras señoras y algunos caballeros, se encargaría de agasajar a Sáenz Peña y a la primera dama, en particular en el baile de gala que ofreció en su casa. Como describe López Cepeda el acontecimiento:

Tuvo la suntuosa morada bautizo, de buen rango, pues que se lo practicó con una fiesta de alto significado social y político (...) Asistió al acto el Presidente de la Nación (...), sus ministros (...). La alta sociedad de la ciudad y algunas figuras de la aristocracia metropolitana figuraron también entre la conspicua concurrencia (...)¹⁹

El día en que llegó el presidente, fue declarado feriado. Su visita, que se extendió desde el 7 al 10 de diciembre de 1910, fue un gran acontecimiento social, que contó con un programa variado de eventos.

La prensa local ha recogido algunos detalles estéticos de este *continuum* o clima festivo que hoy podemos rescatar, como los diferentes rituales, desde lo público (embanderamiento, cortejo por la ciudad, corsos) hasta lo privado o privativo de los poderosos. Por ejemplo, algunos requisitos en el vestuario nos hablan de una estricta "elegancia" cosmopolita en el mundo de éstos últimos, la cual servía para recortarlos nítidamente, al tiempo que para fundirlos en una *communitas* que venía a reemplazar en algunos aspectos el espíritu de las cofradías católicas. Leemos, por ejemplo, en una nota aparecida en *Los Principios*:

Desde ayer ornamentación del recorrido. El trayecto comprendido entre la estación del Central Argentino y calles San Jerónimo, 27 de Abril y Avda. Vélez Sarsfield, hasta el palacete de los Garzón que ocupará el Presidente, quedó profusamente embanderado (...) Numerosas comisiones de damas y caballeros encargados de la organización de las diversas fiestas proyectadas (...) En la tarea de los agasajos han colaborado, en su esfera, todos los elementos sociales de más alta valía, desde el más alto funcionario hasta la dama más encumbrada, el comercio, la juventud estudiosa, el ejército y el pueblo (...) la recepción en el salón especial (luego de la llegada a las 10 a.m), sólo con invitación y *traje de etiqueta* (...) regia mansión que le servirá de alojamiento (...) Uno de los primeros homenajes que se tributará, será la gran recepción en la casa de gobierno, que tendrá lugar a las cinco y media de la tarde de hoy. A ella han sido invitados numerosos caballeros. El Sr. Secretario del Gobernador, Dr. Molina, nos pide consignemos que se ha dispuesto como traje de etiqueta, el de *frac*, de modo que *no tendrá acceso al recinto ninguna persona que no lleve su tarjeta y vaya en tales condiciones*.²⁰

En la misma nota, se elogiaba el buen gusto de la vivienda de los Garzón, ahora Casa de Gobierno:

Ayer durante todo el día ha sido activo el movimiento en casa de Gobierno, con el objeto de dejar todo listo. El salón de recepciones (...) que visitamos ayer ha quedado espléndido con su arreglo severo, pero de verdadero gusto artístico. Sus ricos alfombrados y cortinados, así como el moblaje, son de primer orden, y dignos de recibir al primer magistrado (...).



Emilio Caraffa
Sueño veneciano, 1910, óleo s/tela, 397x672 cm., Museo
 Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez, Córdoba, Argentina

Es importante resaltar cómo se detallaba el programa de festejos y distracciones, donde adquirieron un lugar descollante los aristocráticos cortejos femeninos, como en la pintura de Caraffa, para arreglar los cuales no se tuvo empacho en reciclar material decorativo ya existente:

Puede darse por descontado que el corso de esta tarde será un brillante y espléndido desfile de los elementos más figurativos de nuestra sociedad. En él llevará la palma nuestra aristocracia femenina, con su obligado cortejo de gracias y hermosura (...) Por la noche habrá una iluminación especial en muchos de los principales establecimientos públicos y centros sociales que han conservado la artística instalación que sirvió para el centenario.²¹

Más adelante, en el mismo medio citado, podía leerse el detalle de tres celebraciones que, compartiendo el carácter *aristocrático*, tenían que ver con otros tantos poderes. Ello nos permite ver el equilibrio con que las mismas tenían que ser pensadas en la dialéctica performativa de los rituales redistributivos como el *potlatch*. La primera y la segunda, respectivamente, serían una

(...) solemne y tradicional función religiosa en el templo de la Compañía, y la aristocrática fiesta de colación de grados en la Universidad²²La tercera, una hermosa y aristocrática fiesta: la inauguración del Casino Militar en su espléndido local de calle Colón, a las 6.p.m.²³

Trasladándonos desde las fiestas y la pintura alegórica hacia algunas experiencias del cuerpo contemporáneas a las mismas, encontramos en ellas marcas del proceso modernizador que influyeron en el *cambio de cara* de Córdoba y que aparecen en la pintura que nos ha ocupado. Los hombres de la época, por ejemplo, se vieron impulsados, como puede verse en la evolución de la retratística, a la extirpación de barbas, patillas y hasta bigotes. Todo este pelaje patriarcal, sin el cual no podemos concebir las caras de los caballeros que tan bien retrataran los precursores en décadas anteriores, comenzó a ser eliminado a fines del siglo XIX, lo cual provocó agudas polémicas, al tiempo que surgían locales especializados en el acicalamiento de la cabellera y otros pelos en el rostro de los varones modernos, como los bigotes. Estas prácticas corporales aparecían escarnecidas por los sectores amantes de las viejas maneras, como podemos ver en muchos comentarios que tendían a ridiculizar a los caballeros que se sometían a ellas, de manera similar a la burla de los hombres de campo ante los ropajes y silla de montar de los habitantes de las ciudades que describe tan bien Sarmiento en *Facundo* de 1845. Leemos en una crónica local que, de paso, resalta una característica de Córdoba que quizás aún hoy se mantenga en vigencia:

Hace tiempo que venimos notando que cuando alguna moda se ha cansado de reinar en Buenos Aires o en otro pueblo, recién comienza el furor en Córdoba, como si aquí fueran tardíos imitadores. Como esto no corresponde a la cultura y adelanto de esta ciudad, creemos que es un deber demostrar el defecto para que esto se corrija. Hace tiempo que en Buenos Aires hizo furor la moda de afeitarse los bigotes y cuando allí ya nadie se acuerda de eso que se puede decir que pasó de moda, notamos que en Córdoba comienza con furor y todo el mundo no piensa sino en afeitarse los bigotes. Como propagandistas de lo bello exponemos nuestra opinión: es una moda fea, no se quiten los bigotes.²⁴

Por razones tan arbitrarias como aquellas que animaron a los varones a depilarse el rostro y dejarse y acicalar sus bigotes, pero sin duda relacionadas también con la búsqueda de un *look* moderno, la moda impuso dentro y por encima de las cabezas femeninas los sombreros, como lo podemos notar en la pintura de Caraffa. Su elección requería de un gusto muy difícil de adquirir y mantener sin pertenecer a las familias adineradas. Eran la expresión máxima de lujo y derroche, símbolos de una existencia excitante, cambiante, audaz y colorida. Cúspides del cuerpo femenino, eran el signo pivotal o *llave* de los rituales de la moda, como podría haberlo sido el miriñaque en otros contextos. El “sombrierismo” se extendía y generaba polémicas y tensiones.

Es ya un problema serio este asunto de los sombreros en la platea de los teatros. A medida que este adminículo femenino, que ha pasado a la categoría de apéndice monstruo, aumenta en tamaño, en forma que nos ofrece la perspectiva de un resurgimiento del miriñaque, esta vez a la inversa, vale decir en la coqueta cabeza de la nunca bien ponderada mujer a la moda, la desesperación de los hombres, que tienen la debilidad de ir a platea, progresa y se han dado violentos casos de locura...²⁵

Una de las grandes oportunidades donde lucir sombreros al aire libre –como Ascot, salvando las distancias–, eran los *garden parties*:

Los *garden parties* son recibos o más bien tertulias que se verifican durante el día y para el cual las señoras y señoritas llevan trajes elegantes y livianos, pero no escotados, y los hombres, trajes de saco o de jaquet y sombreros de pasa (...) La organización de una fiesta de esta clase no es difícil cuando se puede disponer del espacio suficiente, de un personal adecuado y que la proximidad de una ciudad permita hacer la provisión de masas de hielo necesarias. Además, si en el lunch aparecen algunas de esas pastelerías especiales en las cuales sobresalen las mujeres de nuestra provincia, tanto mejor: el *garden party* tendrá entonces un verdadero carácter local.²⁶

Justamente, una de las fiestas que componían el *continuum* festivo que estamos analizando, era un *garden party* ofrecido a la primera dama:

Garden Party: Auspiciada por una tarde primaveral y serena efectuóse ayer la anunciada fiesta social en obsequio a la distinguida matrona Sra. Rosa González de S. Peña y Srta. Villar S. Peña, en los jardines de la Escuela de Agricultura que arreglados con un arte exquisito presentaban el aspecto de sorprendente y agradable efecto...A las 6 de la tarde empezaba el desfile de carruajes hacia la Escuela, conduciendo a las damas y niñas de nuestra “élite” que con sus elegantes y finísimos trajes y *adornadas con sus costosos sombreros*, hacían resaltar más aún la belleza y juventud que es su exclusivo patrimonio...²⁷

Este elemento de moda, asociado con la idea de lujo y cortejo de las damas y niñas de *nuestra élite*, nos habla, como otros dones y contrado-

nes exhibidos o puestos en circulación, de *potlatch*, de riqueza exhibida o puesta en juego, con el fin de “derrotar” a rivales menos capaces de ostentar. Esto es corroborado por otras crónicas, por ejemplo la del baile de gala, ofrecido en el exclusivo Club Social:

(...) gran baile de gala en los salones del Club Social, ayer... en los intervalos el salón presentaba un aspecto soberbio, digno del pincel de Murillo, donde podía notarse lo que Córdoba vale socialmente hablando: tal era *el lujo y la magnificencia* que reinaba en todas partes...²⁸

Sin duda, Carmen Garzón Gómez de Garzón asistió y ocupó un lugar destacado en casi todos estos acontecimientos celebratorios de la riqueza, y cada una de sus presentaciones habrá contado con un meditado y seguramente costoso atuendo, presidido por un sombrero adecuado para cada ocasión de presentación del cuerpo en su actuación como primera dama provincial. Interesó tanto a Sáenz Peña en la obra que tenía encargada a su cuñado, y que debía estar lista para la inauguración, –lo cual no sé por qué no ocurrió–, que su ilustre huésped visitó incluso a Caraffa en su academia, donde éste estaba terminando el cuadro que he analizado, y que fue montado poco después de la inauguración de la vivienda.



Emilio Caraffa
Sueño veneciano, 1910, óleo s/tela,
397x672 cm., Museo Municipal
de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez,
Córdoba, Argentina



Tapiz, estilo Gobelino, Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez, Córdoba, Argentina.

(...) Ayer tarde, interesado en conocer el artístico *plafond* de la casa del Dr. Garzón, obra del notable pintor, Sr. Emilio Caraffa, concurrió a la Academia de Pintura, en cuyo patio se encuentra la obra mencionada, y felicitó efusivamente a su autor, con quien habló de arte por espacio de media hora. En esa conversación reveló el Dr. Sáenz Peña ser persona entendida en esa materia, y expresó francamente su opinión de que la entonación del cuadro del Sr. Caraffa es superior a la del Jockey Club de Buenos Aires, que como es sabido, es obra del famoso pintor Rivera.²⁹

Nótese que en la definición del trabajo como *artístico plafond*, destacando su carácter decorativo, como *arte menor* dentro de la carrera de Caraffa, el cronista del conservador medio periodístico opinaba según los valores del arte culto hegemónico de principios del siglo XX, lo cual señala un prejuicio que quizás no ha desaparecido, y que se basa en la aplicación taxativa y apriorística de binarismos, como entre las artes mayores y las menores, decorativas o aplicadas. Destaco que, en la dinámica performativa, el lujo y la magnificencia exhibidos fueron aparentemente superiores a las posibilidades reales de los Garzón (pareciéndose una vez más los matrimonios *Charles/Emma* y *Félix/Carmen*), quienes pocos años después tuvieron que arrendar y vender la residencia y trasladarse a otra más modesta, no pudiendo quizás responder a otras apuestas (estéticas) más elevadas.

A manera de conclusión, Emilio Caraffa parece tomarse con esta obra “decorativa” una especie de recreo con respecto a sus preocupaciones

estéticas más comprometidas ideológicamente con la élite dominante, como por ejemplo la decoración del interior de la catedral.

Esta libertad, acrecentada por su parentesco con los de la que se suponía que iba a ser una residencia privada, le permitió jugar con cierto encanto con figuraciones mitológicas y añoranzas de paisajes lejanos, derivando en un orientalismo que ubica la acción lejos de Córdoba, en Venecia. La forma adoptada, el cortejo, conecta esta obra tanto con la tradición pictórica como con la performática, prolongando de alguna manera la acción doméstica de la pintura a los corsos en la *calle Ancha*.

Debemos aguardar unos años para que aparezca en Córdoba un simbolismo con la marca experimental de la técnica y la fusión contradictoria de angustia y decorativismo que rompan con el academicismo que se mantiene vivo en la pintura de Caraffa. Me refiero por ejemplo a la obra de Emiliano Gómez Clara (1880-1931). Pero la suya es objeto de estudio de otro trabajo.

Notas

*Magister en Sociosemiótica y Dr. en Artes por la Universidad Nacional de Córdoba. Profesor Titular Plenario en la Cátedra “Introducción a la historia de las artes” en la Facultad de Artes de la UNC.

¹ Ver por ejemplo Nusenovich, Marcelo, “Alegorías triunfales a principios de la década de 1870”, en *Separata*, Revista del Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, FHya, UNR, 2005, pp. 3-12.

² Nusenovich, Marcelo, *Arte y experiencia en Córdoba en la segunda mitad del XIX*, Córdoba, Editorial de la UNC, 2015.

³ Tomo en esta caracterización del *ensueño* religioso y la *embriaguez* moderna, las categorías de *apolíneo* y *dionisiaco*, en que se basa la estética de Friedrich Nietzsche (1844-1900), quien las retomó creativamente de la Antigüedad. Mientras el ensueño corresponde a la órbita apolínea y refiere a la experiencia de diferencia o distinción propia de la representación plástica, la embriaguez, en cambio, se relaciona con Dionisos, la música y la pérdida del *principium individuationis*. Nietzsche, Friedrich, *El origen de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1969.



Emilio Caraffa
Sueño veneciano,
1910, óleo s/tela,
397x672 cm., Museo
Municipal de Bellas
Artes Dr. Genaro Pérez,
Córdoba, Argentina

⁴ Díaz, Carlos, *Emelina*, Córdoba, s/d, 1898.

⁵ Emma Bovary (neé Rouault), es el principal personaje que Gustave Flaubert (1821-1880) imaginó para *Madame Bovary*, publicada por entregas a fines de 1856 en la *Revue de Paris*. El bovarismo se relaciona con la confusión entre fantasía y realidad, como una *quijotería* femenina, aunque el propio Flaubert se encarga de aclarar que se trata de una *enfermedad* transgenérica. La confusión, que relacionamos inmediatamente con el Romanticismo, también tiene mucho que ver con aquellos estilos donde el teatro, o la interrogación sobre lo teatral, ocupan un lugar simbólico y temático central, como el Barroco y el Rococó.

⁶ He tomado en esta caracterización, quizás con cierta libertad, las ideas de los estudiosos de las subjetividades de Birmingham. Raymond Williams desarrolló plenamente este concepto en *Marxismo y Literatura* (1977). Mi intención es relacionar *estructuras de sentimiento* con los *modos de ver* de John Berger, *el ojo de la época* de Michael Baxandall, o con la noción de *habitus*, del otro lado del Canal de la Mancha.

⁷ López Cepeda, Manuel, *Historia de esta casa*, Córdoba, Imprenta Municipal, 1975.

⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁹ La *Sala de los Precursores del arte* fue una propuesta curatorial de Domingo Biffarella en su gestión como director del museo en la década de 1980 y presentaba algunas pinturas de *precursores* como Pérez y Piñero con su contemporáneo Prilidiano Pueyrredón. Ver Nusenovich Marcelo, *Caras cordobesas: Análisis de la "Sala de los Precursores del Arte en el Museo Genaro Pérez de Córdoba"*, Tesis de Maestría en Sociosemiótica, CEA, UNC, 2001 (inédita).

¹⁰ Garzón había sabido ganarse el beneplácito presidencial de José Figueroa Alcorta (1906/1910), quien ya en su gestión como gobernador de Córdoba (1895-1898), fue uno de los principales referentes del liberalismo, con una política anticlerical y firme roquista.

¹¹ Geertz, Clifford, *Conocimiento local*, Barcelona, Paidós, 1994.

¹² Publicado en *Le Figaro* el 18 de septiembre de 1886.

¹³ Por una caracterización de los carnavales y la cultura festiva veneciana, ver Schreiber, Hermann, "El otoño dorado de Venecia. Desposorios barrocos con el mar", en Schultz, Uwe (ed.), *La fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Madrid, Alianza, 1993.

¹⁴ En esta pareja, parecen implicarse, si bien tímidamente, contenidos del arte moderno y de la cultura *inferior* o *de masas*. Las pinturas de Manet en la década de 1860, ofrecen un ejemplo paradigmático de estas implicaciones. Como señala Crow, la inclusión de materiales refractarios, tomados de la cultura *inferior*, era casi siempre llamativa y provocadora. "Hay que reconocer que las formas culturales inferiores son una y otra vez invocadas para desplazar y apartar las cansadas fijaciones de la práctica aceptada, y algún residuo de estas formas es visible en muchas obras del arte moderno", Crow, Thomas, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Barcelona, Akal, 2002, p. 12.

¹⁵ Psiqué era una joven mortal que provocó los celos de Venus a causa de su belleza. Eros fue enviado con la misión de enamorarla de algún ser vil, pero él mismo quedó prendado de ella, llevándola a un palacio dónde sólo se encontraban al anochecer, prohibiendo a Psiqué que lo mirase. Una noche, ésta no pudo reprimir su curiosidad, y lo contempló mientras dormía, a la luz de una lámpara de aceite, que derramó involuntariamente sobre el cuerpo de su amante. Eros la abandonó,

y Psiqué quedó a merced de Venus, realizando tareas casi imposibles que ella le encargaba. Finalmente, mediante la intercesión de Zeus, Psiqué fue perdonada por Eros, ascendida al Olimpo, y casada con su amante en un banquete memorable. Los humanistas tomaron este relato como una alegoría de la búsqueda de la unión entre el Deseo, representado por Eros, y del Alma, (Psiqué), cuyo resultado, el hijo de ambos, es el Placer.

¹⁶ La *fête galante* es un género creado por Watteau, en el contexto del estilo rococó. Como explican brevemente Jacques y François Gall: "Es el encuentro, en un parque o en un bosque, de muchas parejas de enamorados, que se sientan en el suelo o se acuestan en el césped, para escuchar a un músico o hablar de intimidades", Gall, Jacques y F., *La pintura galante francesa en el siglo XVIII*, México, FCE, 1975, p. 75.

¹⁷ Édouard Manet (1832-1883) expuso este cuadro (también llamado *La merienda campestre*) en el Salón de 1863, pero le fue devuelto, y fue expuesto, en cambio, en el recientemente establecido *Salon des Refusés*.

¹⁸ Carmen seguramente influyó en una de las iniciativas más notables de su marido, la creación del museo que en 1950 recibiría justamente, el nombre de Emilio Caraffa. Garzón encargó el edificio al Arq. Juan Kronfuss, en 1913.

¹⁹ López Cepeda, Manuel, *Op. Cit.*, p. 9.

²⁰ *Los Principios*, Córdoba, miércoles 7 de diciembre de 1910.

²¹ *Los Principios*, Córdoba, miércoles 7 de diciembre de 1910.

²² *Los Principios*, Córdoba, 7 de diciembre de 1910.

²³ *Los Principios*, Córdoba, 11 de diciembre de 1910.

²⁴ *La Voz del Interior*, Córdoba, 8 de agosto de 1904.

²⁵ *La Voz del Interior*, Córdoba, 20 de junio de 1908.

²⁶ *La Voz del Interior*, Córdoba, 20 de abril de 1904.

²⁷ *Los Principios*, Córdoba, 10 de diciembre de 1910, sector "Actualidad"; el remarcado es mío.

²⁸ *Los Principios*, Córdoba, 10 de diciembre de 1910; el remarcado es mío.

²⁹ *Los Principios*, Córdoba, 10 de diciembre de 1910, sector "Actualidad"; el remarcado es mío.

Tomás Ezequiel Bondone* / A vueltas con los pintores luministas. Algunas reconsideraciones sobre la obra de Emilio Caraffa y Ricardo López Cabrera

La historia de arte hegemónica ha estructurado narraciones antojadizas, acordes y siempre funcionales a los intereses de determinados “centros”. Relatos en los cuales se privilegiaron escenarios, posicionando algunos nombres y ciertas plataformas geopolíticas, de acuerdo a los ardides metodológicos de cada momento histórico. En esa coyuntura, múltiples lenguajes artísticos y proposiciones visuales, corrieron confinados a las sombras y tras algunos intentos posteriores de re posicionamiento, fueron mal enfocados. Una situación que podría explicarse al advertir que luego de la convulsión de las dos guerras mundiales, la civilización del siglo XX avanzó echando por tierra la historia cultural de su pasado reciente, construyendo un relato que privilegió la gesta de las vanguardias históricas. Así, el esquema canónico *realismo-impresionismo-postimpresionismo*, estructurado por la historiografía francesa, es algo que hoy resulta anacrónico y ya ha sido superado, por lo que pierde su carácter imperativo y se flexibiliza cuando se pasa del nivel de la historia universal al de las historias nacionales o regionales.¹ Por mucho tiempo ese esquema convencional ha dejado de lado una amplia frontera cronológica y cultural que nace en la segunda mitad del siglo XIX, se difunde durante los años de cambio de siglo por todo el mundo industrializado y que se expresa en las diferentes versiones del naturalismo. Por caso cabe el ejemplo de Joaquín Sorolla (1863-1923), contemporáneo de Emilio Caraffa (1862-1939) y Ricardo López Cabrera (1864-1950), que aunque sea una reconsideración tardía, en la reciente historiografía española ocupa ya un lugar destacado en el relato de la primera fase del arte moderno.²

En la historiografía del arte de nuestro país se han experimentado en los últimos veinte años ciertos cambios en relación a la manera de pensar y construir una “historia del arte argentino”. Como lo advierte Gabriela Siracusano ello “da cuenta de una estrategia programática que pone en cuestión los parámetros historiográficos sobre los que se construyeron los relatos del arte argentino, en pos de una renovación de sus discursos y sus prácticas”³ Por lo tanto, y en relación específica al tema desarrollado en el presente texto, dentro del nuevo clima de la escritura de la historia de las artes visuales, podemos corroborar que ya no existe un discurso global, lineal o cerrado con el que contar los acontecimientos de la modernidad, justamente durante los años de cambio de siglo XIX-XX. En ese orden de cosas, reflexionar sobre la gravitación o resonancias del luminismo en la obra de pintores vernáculos, exige algunas puntualizaciones que se alejan de una mirada tradicional, pensando en conceptos como lo migratorio o lo disperso. La idea del viaje,

los tránsitos y la movilidad como situación vital dentro del “clima de época”, se aplica en este caso a Caraffa y López Cabrera como una condición insoslayable. Así, en las intenciones y los deseos de muchos artistas de plasmar en sus obras efectos lumínicos y sus valores plásticos, es necesario entender que como tendencia, no significa un lenguaje homogéneo, sino que amalgama



Joaquín Sorolla
Barraca valenciana, c. 1890, óleo s/ tabla,
17,2x27,6 cm, Museo Sorolla, Madrid, España

referencias derivadas de distintas procedencias. Por un lado, los intereses enfocados en las resoluciones a través de “la mancha” de los pintores italianos, y por otro, el afán en la captación de “la impresión” de los artistas franceses. Asimismo la circulación de la obra de pintores nórdicos como el danés Wilhelm Hammershøi (1864-1916), el sueco Andrés Zorn (1860-1920) o el finlandés Akseli Gallen-Kallela (1865-1931) influenciaron con su lenguaje luminista a diversos artistas por toda Europa.⁴ Unos y otros, impulsados con la afanosa intención de librarse del ámbito cerrado del estudio o el taller y salir a pintar al aire libre. Ello originó una *expresión airelibrista* que se vincula tanto en Europa como en América con los deseos de renovación propios de la modernidad no vanguardista, con la ambición de representar “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente”. Surgió de esta manera un tipo de manifestación pictórica caracterizada por una interpretación gozosa y optimista de la realidad, basada en una pincelada espontánea, rápida, de carácter gestual, interesada en capturar los efectos de la luz sobre las cosas. Propuestas icónicas que merecen ser analizadas en cada coyuntura particular, suscitando realizaciones que prescindieron alejarse de la idea de obra de arte heredada del régimen tradicional, sin propiciar rupturas radicales.

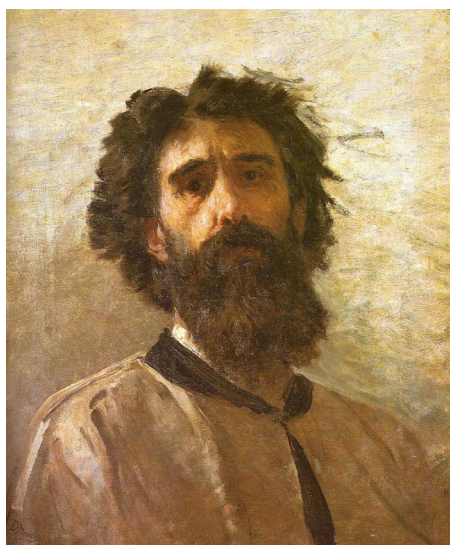
Itinerarios de dos artistas

Para volver a ver algunas cuestiones soslayadas en la obra de Emilio Caraffa y Ricardo López Cabrera recurriremos a una estrategia muy simple: poner en diálogo ciertos tramos de sus respectivas biografías. Con este ejercicio proponemos alcanzar como objetivo un panorama más claro sobre situaciones algunas veces incomprendidas en sus trayectorias artísticas. Caraffa llega a Nápoles en 1885 llevando una carta de recomendación escrita por uno de los yernos de Benjamín Victorica para el maestro Doménico Morelli (1826-1901). Frecuenta también en esta ciudad la Academia del profesor Maltarolli, luego viaja a Roma y allí pasó un breve período de estudio en la Academias de San Lucas y en la Academia Gigli. Luego se radica en España, donde conocerá las novedades implementadas en torno a las prácticas de enseñanza de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Regresa a Argentina en 1891 y se radica en Córdoba.

Por otro lado, en 1887 López Cabrera se presenta a las oposiciones convocadas por la Diputación Provincial de Sevilla para cubrir una plaza de pensionado de pintura en Roma, la cual gana por votación unánime. El tribunal examinador propuso entre los ejercicios, la ejecución de un boceto de memoria sobre el tema *Agar en el desierto*.⁵ Regresa a España en 1892 y se instala en Sevilla y establece contacto con el entonces afamado pintor José Jiménez Aranda (1837-1903), de quien recibe lecciones y con quien se sentirá unido familiar y artísticamente, coincidiendo sus preferencias estéticas y culturales. En 1909 viaja a Argentina y permanecerá en la ciudad de Córdoba hasta 1923.

Como muchos otros artistas de la misma generación, los años de formación europea fueron más o menos comunes tanto para Caraffa como para López Cabrera, y el viaje a Italia significó un destino obligatorio, entendiéndose que la experiencia latina tenía un peso específico importante para cada aspirante a artista. Hasta mediados del siglo XIX la estética italiana era el modelo a imitar en todo el mundo occidental, ya que el concepto moderno de arte había tenido su origen allí. Así lo sostiene Laura Malosetti, cuando “iglesias, galerías, museos, academias, fueron centros de peregrinación artística tanto para quienes deseaban convertirse ellos mismos en artistas como para coleccionistas, amateurs y viajeros curiosos”. Situación que a partir de la segunda mitad del siglo comenzó a ser cuestionada y París emergía como centro del arte, al que comenzaron a acudir multitudes de estudiantes, atentos a las novedades que allí se producían.

En este orden de cosas, durante el último cuarto del siglo XIX la situación de las artes visuales en Italia experimentaba una gran transformación, donde el peso de la tradición fue alivianándose con la renovada emulsión de diversos ingredientes estéticos. Ello en un clima cultural y político convulsionado, dentro del cual se ubicó la expedición garibaldina de 1860, la caída de



Andrés Zorn
Autorretrato, 1889, óleo s/ tela, 70x55
cm, Galleria degli Uffizi, Florencia

Doménico Morelli
Autorretrato, 1886, óleo s/ tela 65x54
cm, Galleria degli Uffizi, Florencia

la monarquía litoral de los Borbones, y el inicio del proceso de unificación de la península bajo los Saboya.

En Nápoles, Doménico Morelli era por esos años una figura clave dentro del panorama artístico de la Italia meridional, en cuanto que su alejamiento de los fríos modelos académicos promovía los valores de un lenguaje próximo al verismo. Ello implicaba para la representación pictórica un acercamiento al dato delimitado de la realidad por exclusiva exaltación de los valores visuales de la luz y el color, a través de temáticas que iban desde la pintura religiosa o el paisaje, hasta las escenas de la vida cotidiana, los episodios de crónica social y de actualidad.

Los seguidores de Morelli se organizaban en casi toda Italia en oposición al academicismo oficial en rechazo hacia las anteriores generaciones de artistas, siguiendo los empujes de otros centros avanzados de la península itálica, además de lo que se estaba verificando en otras capitales europeas. Estos pintores eran contrarios a los métodos, las tendencias y los objetivos de las enseñanzas tradicionales del clasicismo impartidas en la Academia de Bellas Artes napolitana. Por este motivo promovieron la creación de vías más idóneas para formular un lenguaje artístico común, unitario y nacional. Un lenguaje que dentro de la vertiente romántico-realista fue capaz de expresar y traducir en imágenes, con inmediatez y fuerte sentido de la actualidad, nuevas ansias de libertad en el quehacer artístico y nuevas necesidades de verdad y de acercamiento a lo concreto en sus maneras de expresarse. Esa intolerancia de los jóvenes pintores hacia el modelo académico oficial dio lugar a la formación de escuelas privadas, dónde la enseñanza, si bien no se diferenciaba mucho de los métodos impartidos en la Academia, se nutría de las indicaciones teóricas de la estética de impronta hegeliana de Francesco de Sanctis (1817-1883) y de las relativas consecuencias que para las artes figurativas significaron, por una parte la necesidad de basarse en el estudio del *vero*

y por otra la necesidad de evaluar a la pintura como un conjunto unitario de forma y contenido. Ellos anticiparon así las reconocidas teorías de Vittorio Imbriani (1840-1886), uno de los más destacados teóricos de las nuevas corrientes del realismo italiano⁸, sobre el significado y el valor de la mancha pictórica, elaboradas conjuntamente con lo que venían haciendo años antes y desde la misma corriente los *macchiaioli* toscanos.⁹

Durante la segunda mitad del siglo XIX hubo en la región napolitana una coincidencia de intereses que aportaban soluciones de renovada inmediatez visual. Tanto los paisajistas como los pintores de historia respaldaban una radical reforma de la tradición académica, especialmente en la resolución del *cuadro de figura*, de tal manera que sus obras resultaran creíbles o hasta más convincentes que la realidad, situaciones no vistas e imaginadas pero percibidas y traducidas a la pintura, como reales y verdaderas al mismo tiempo.

Un ejemplo de esta renovación estética, totalmente imbricada con el clima cultural de la época, puede apreciarse en la obra de Giácomo Toma (1836-1891), quien había tomado de Morelli la misma inclinación a desarrollar la búsqueda de tonalidades en los efectos fugaces de la atmósfera plasmados en diferentes escenas de la vida doméstica y del paisaje. Es posible que todo el movimiento naturalista en la pintura de este momento fuera impulsado, además de las instancias teóricas, por el clima culturalmente opresivo y sofocante que había existido en Nápoles. Un clima que encontraba la mejor canalización de las nuevas instancias expresivas dentro de un academicismo en vías de renovación y en oposición al rol ejercitado despóticamente por el soberano borbónico en el ámbito artístico.

Pero lo que debe destacarse fundamentalmente en esta época es la búsqueda de un nuevo lenguaje pictórico en el cual la mancha jugaba un rol



Ricardo Lopez Cabrera
Autorretrato, s/f, óleo s/ tela, 96x65
cm, Museo de Bellas Artes Evita-
Palacio Ferreyra, Córdoba

Emilio Caraffa
Autorretrato, 1929, acuarela s/ papel,
90x60 cm, Museo Municipal de
Bellas Artes "Juan B. Castagnino",
Rosario





Giacomo Toma

In giardino, c. 1885, óleo s/ tela 40x65 cm,
Galería de Arte Moderno Ricci Oddi, Piacenza

preponderante como medio para traducir las nuevas exigencias de verdad y libertad expresiva, como instrumento de construcción pictórica de las imágenes y de la aproximación hacia lo concreto. Una búsqueda documentada, en el caso particular de Morelli, sobre todo por la calidad en la factura de sus bocetos y por las composiciones más importantes.¹⁰

Una variante que deriva de la estética moreliana y que a su vez se actualizaba con otras búsquedas estaba representada en la obra de Antonio Mancini (1852-1930), quien a través del uso de un cromatismo brillante y la libertad de la mancha, intentó conciliar las nuevas tendencias del impresionismo francés con las exigencias de la tradición naturalista napolitana.

Otra cuestión importante que debe destacarse aquí es la influencia ejercida por Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874). En efecto, el pintor español que gozaba por entonces de prestigio y fama internacional, meses antes de su muerte estuvo en Roma, Nápoles y en la pequeña localidad de Portici, cautivando con su preciosismo técnico y virtuosismo cromático a muchos pintores italianos. Artistas del círculo de Morelli se convirtieron en seguidores de Fortuny, quienes después de practicar un variado repertorio de temas románticos, históricos o literarios se habían abocado a plasmar en la tela un Oriente mágico y fascinante más soñado que real, y que ahora en el pincel del pintor catalán encontraban nuevas formas para una pintura cautivante y agradable de éxito seguro.¹¹ Uno de los ejemplos más notables del *fortunismo* puede apreciarse en la obra de Francesco Paolo Michetti (1851-1929), con su técnica preciosista resuelta con una singular síntesis formal y efectos de pincel, suaves colores desaturados, en una atmósfera colmada de vitalidad pictórica.

Este ambiente caracterizado por evidentes renovaciones artísticas es el que transitan Emilio Caraffa y Ricardo López Cabrera durante sus primeros contactos con el arte europeo, y en ese clima de transformaciones ambos se aproximan a las novedades del momento. La vinculación de la obra de López Cabrera con el *manchismo* es un ejemplo del acercamiento a esas novedades, y su interés en ello lo encontramos claramente reflejado en sus paisajes realizados hacia fines del siglo XIX y principios del XX en tierras andaluzas, como *Molinos en el Genil*. Esta pequeña pero intensa pintura responde a un estudio del natural realizado a orillas del río Genil en la localidad andaluza de Écija, a la altura de los azudas con sus trapiches harineros, tomado en un día soleado de fines de invierno o primavera temprana. El agua del cauce presenta el tono propio de la crecida invernal con el arrastre de lodos tras atravesar los campos, retenida en las represas que alimentan los blancos molinos, construcciones encaladas bajo faldones de teja a la luz del mediodía.¹² *Calle de Écija en día de sol* y *Calle de Écija en día de lluvia* revelan asimismo hasta qué punto López Cabrera pudo asimilar las tendencias visuales del momento, resolviendo sus obras por medio del uso de la mancha, junto

a un marcado interés por los efectos lumínicos y atmosféricos. Señaladas con aire pintoresquista, sobresalen en cada cuadro las audaces composiciones en un formato acentuadamente vertical, donde se destaca la perspectiva de las calzadas y sus edificios. En la primera de ellas representa la calle del Arcipreste Aparicio y al fondo se ve la torre barroca de la iglesia de San Juan construida en el siglo XVIII. La segunda es una vista de la calle Emilio Castelar en la que se observa a la derecha el Palacio de los Granados (hoy convertido en hotel) y al fondo la torre barroca de la iglesia de Santa Ana decorada con azulejería y ladrillo tallado. La paleta en ambas es claramente luminista, capta de manera instantánea al *plein air* la intensidad de la luz de siesta en una y los efectos de la lluvia con entresol en la otra, adjudicándole protagonismo al tratamiento de los cielos. Popularmente conocida como la *Ciudad del Sol* o la *Ciudad de las Torres*, Écija está considerada como uno de los centros urbanos que conserva el legado artístico patrimonial más importante de Andalucía.¹³ Con estas imágenes de la localidad, López Cabrera propone al espectador involucrarse a través de una percepción donde las sensaciones se conjugan con las formas. Su obra se inscribe así en una tendencia luminista que aclara la paleta, evidenciando búsquedas en relación al color y sus valores, desarrollando una incitación de efectos naturalistas.

Con la tablita *Paisaje urbano*, fechada en 1889 cuando el pintor ya se hallaba en España, Emilio Caraffa revela una especial capacidad para asimilar nuevas estrategias, muy a tono con las tendencias del momento. Seguramente pintada al aire libre en alguna calle madrileña, hay una gran sugerencia de libertad en el acercamiento al motivo representado, revelando por parte del pintor una temprana apertura hacia la experimentación visual. La pintura



Antonio Mancini
Ragazzo malato, 1875, óleo s/ tela 11x17 cm,
 Museo y Galería Nacional di Capodimonte, Nápoles

está resuelta con carácter abocetado en la cual se destacan los valores tonales puros dejando de lado los detalles, estudiando la densidad protagonizada por la pincelada y el peso de los elementos compositivos. Este contacto *in vivo* con el entorno urbano y la naturaleza le permitió el desarrollo de una pintura espontánea y de síntesis, actitud que se comprende en un clima que propiciaba el alejamiento de los cánones más rígidos. Esta forma de resolver el paisaje se constituye en un aspecto sustantivo en la obra temprana de Caraffa, una característica que con diversos matices estará presente en su producción pictórica posterior. Dentro de esta conceptualización conviene observar que la "historia oficial" estructuró un discurso basado sólo en aquellas obras del pintor resueltas con un carácter más formal, dejando de lado la consideración de ejemplos que en su momento fueron entendidos como estudios.¹⁴

Otra situación insoslayable en la trayectoria europea de Caraffa y López Cabrera es la poderosa atracción ejercida por Venecia, un entorno de notable particularismo al que acudían innumerables artistas provenientes de diversas latitudes. La ciudad de los canales se presentaba como un atractivo espacio para el trabajo del natural, lo que suponía la inmersión directa del pintor ante el motivo, modalidad ideal para captar el color y la luz en toda su brillantez. Una nutrido grupo de pintores paisajistas se congregaban aquí siguiendo la *tradición vedutista*, algo que se evidencia en las obras más desmaterializadas del artista romántico Ippolito Caffi (1809-1866). Pero durante las visitas y permanencias en la ciudad véneta de Caraffa y López Cabrera los paisajistas más populares eran Alberto Pasini (1826-1899) y sobre todo Guglielmo Ciardi (1842-1917). La pintura de este último mostraba una luz propia del naturalismo, pero aún mantenía la sólida articulación en la plasmación de los edificios, algo que comenzó a disolverse en las obras de los pintores más jóvenes, como Pietro Fragiaco (1856-1922), de inspiración más lírica. Siguiendo la trascendente estela del inglés Joseph Mallord William Turner (1802-1867), muchos artistas extranjeros en su mayoría británicos fueron muy populares por esos años en Venecia, entre los que se destacan los estadounidenses James McNeill Whistler (1834-1903) y John Singer Sargent (1856-1925), el francés Félix Ziem (1821-1911) y el español Martín Rico (1833-1908).¹⁵ Este último pasó largas temporadas hasta su muerte en la ciudad de los canales, captando las sensaciones lumínicas desde diversos puntos de vista e incluso desde su propia góndola. Ejemplo de ello lo testimonia el óleo *Desde mi ventana* –también conocido como *Santa María della Salute de Venecia*– que se conserva actualmente en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.¹⁶ Tomada del natural durante los últimos años del siglo XIX, resume acabadamente la pasión que el pintor sentía por Venecia, pues lo capta todo por medio de una pincelada minuciosa, vibrante, de paleta luminosa y toques tímbricos con impronta *fortunyana*.

Sin abandonar el dibujo realza aquí los efectos atmosféricos: el agua, el follaje o la estela de las embarcaciones, en un radiante y ajetreado día de verano veneciano. La pintura de Rico, resuelta entonces con una factura brillante y fresca, logró gran popularidad y obtuvo un importante éxito en el mercado de arte internacional, situaciones que seguramente conocieron y admiraron nuestros pintores.

Ese clima efervescente de la pintura luminista veneciana quedó reflejado en los pequeños paisajes que el joven Ricardo López Cabrera realizó allí en el año 1889. Huyendo del frío academicismo romano¹⁷, buscó tras sus breves estancias en Venecia nuevos estímulos para sus inquietudes de núbil becario, plasmaciones que lamentablemente aún hoy no han podido localizarse.



Mariano Fortuny
Jardín de la casa Fortunat, 1877, óleo
 s/ tabla, 40x28 cm, Museo del Prado,
 Madrid

Las impresiones venecianas también están presentes en obras de Emilio Caraffa, no exactamente tomadas del natural, sino realizadas tras su arribo a Córdoba, luego de la experiencia europea, donde resuenan con aire simbolista las luces de la ciudad adriática. Ejemplos de ello lo constituye *Convento a orillas del mar* de 1896, óleo que se conserva en la Colección del Arzobispado de Paraná, o *Sueño de Venecia* de 1897, actualmente en el Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez de la ciudad de Córdoba. En esta última obra, la redondez plateada de la luna llena refulge sobre el Gran Canal, en una cuidada composición donde las oscuras siluetas de góndolas y embarcaciones se destacan sobre los azules y verdes del agua. Los tonos cálidos en el centro y la silueta de la ciudad al fondo, con las cúpulas y el gran

campanile de San Marcos, acompañan los toques de color representando reflejos y destellos sobre la fluidez del canal, recreando así una Venecia en parte real y en parte soñada. Ese clima de ensueño y nocturnidad también está desplegado con luminosas resonancias en la pintura al óleo del gran *plafond* central de la sala principal de la Casa Garzón, afrancesada residencia donde hoy funciona el mismo Museo Genaro Pérez. Firmada en 1910, la composición representa el auspicio de Venus al hogar de la familia Garzón, según la sobresaliente y pormenorizada interpretación escrita por el historiador del arte Marcelo Ignacio Nusenovich¹⁸.

El interés por la luz y el paisaje, aquí y allá

Dentro de la producción pictórica de nuestros dos artistas, existen numerosas y singulares composiciones que demuestran el interés de ambos por la plasmación de efectos lumínicos. Ejemplo de ello se evidencia en escenas costumbristas del período europeo de Ricardo López Cabrera como *En el balcón*, *Lectura en la playa de Rota* y en obras realizadas en Córdoba como *Verano* y *Recogida del maíz* o del mismo período en obras de Emilio Caraffa como *Hortelanos (En las afueras de Madrid)*, *Playa de Vigo* o *Barcas en la playa*. Pero es en la representación de la geografía serrana cordobesa donde uno y otro lograron plasmar resoluciones de verdadero interés, como “metáforas de su propia existencia”. Cada uno concibió la aproximación al entorno serrano a través de una interpretación del medio ambiente acorde con los paradigmas de la época y de acuerdo a una experiencia común, transformando la naturaleza para convertirla en eso que entendemos como paisaje. Siguiendo algunas conceptualizaciones teóricas sobre el tema, creemos que existió en nuestros pintores una forma poética y emotiva y otra cultural en la manera de aproximarse a la geografía. “El paisaje, que al fin y al cabo responde a la visión de quien contempla la naturaleza seleccionando de ella determinado fragmento, y modificándola sólo por ello, está tan ligado a los sentimientos del artista como a la historia intelectual de su época o a las circunstancias socio-políticas que la definen”¹⁹.

Más allá de la identificación del género con las ideas de nacionalismo e identidad, operadas en la Argentina de entonces²⁰, gracias al mérito de Caraffa y López Cabrera se consiguió que el paisaje lograra popularidad en Córdoba.²¹ Asimismo es importante destacar que en otras ciudades de nuestro país la circulación de la obra de ambos artistas y su consecuente fortuna crítica fue de positiva relevancia, en las cuales siempre se destaca la presencia de paisajes de “las montañas cordobesas”.²² Tras sus viajes e incursiones por los rincones de las serranías, en directa comunión con la naturaleza, alcanzaron una aproximación de carácter empírico, inédita hasta entonces. Sus excursiones se desarrollaron a tono con los avances de la ciencia y los adelantos tecnológicos²³, junto a la creciente presencia de la fotografía, la

gravitación del higienismo, además de otros factores. Así lograron un verdadero descubrimiento del paisaje como algo propio, lejos de estereotipos o clichés. Una actividad impulsada conjuntamente desde la práctica docente de cada uno, Caraffa como fundador en 1986, primer director y profesor de la Academia de Bellas Artes y López Cabrera como el primer profesor a partir de 1914 de la cátedra *Paisaje*²⁴ en la misma Academia.²⁵ Ellos descubrieron e hicieron ver en su momento a las Sierras de Córdoba en toda su singularidad y grandeza. El paisaje y sus representaciones se convierten en un símbolo que identifica a Córdoba lo que remite al proceso de modernización de la ciudad y la provincia y a la experiencia moderna en la vida social y cultural mediterránea.²⁶

Cualidades que también eran resaltadas por los intelectuales de la generación del ochenta a través de sus escritos en la prensa porteña o la literatura de la época. Las exploraciones de Caraffa por las serranías iniciadas en 1891 son anteriores a los *tours artísticos* realizados por su contemporáneo porteño Eduardo Schiaffino, quien en 1897 publicará en *La Nación* de Buenos Aires²⁷ una serie de cuatro artículos,²⁸ en los que ofrece detalladas descripciones sobre la ciudad y las diferentes potencialidades que para él presentaban las Sierras. Estos relatos estaban acompañados por grabados de Augusto Ballerini realizados sobre croquis que el mismo Schiaffino había realizado *in situ* y su intención era informar pormenorizadamente a los habitantes de “parte de la república privada de montaña” su visión de las serranías cordobesas, donde encontraba sugerentes disponibilidades. Otro ejemplo de ello lo demuestran las palabras de Rubén Darío, también escritas en 1897, poeta modernista y apasionado viajero que tras su único viaje a Córdoba recomendaba visitar las serranías apartándose de la ciudad, para dejarse llevar por las propias impresiones que ésta causaba. Y luego de atravesar el Valle de Punilla escribió: “desde que vais en el ferrocarril os saludan los lindos paisajes. Habéis dejado la llanura serena y monótona, veis aclararse en un bello cielo la línea recortada de las alturas, picos mastoides, ondulaciones suaves o bruscamente impedidas por un hachazo en el filo de la sierra. Cosquín, lugar donde se afianzan y renuevan los pulmones...”²⁹

Frente a la representación del paisaje, tanto la labor de Caraffa como la de López Cabrera revelan además una actitud moderna, ya que creían en la existencia de una naturaleza auténtica y duradera como fuente de desahogo moral, entendiendo al entorno natural como un refugio frente a los aspectos más aciagos de la vida contemporánea, una idea que se puede encontrar en la tradición europea de la pintura de paisajes del siglo XIX.

En *Paisaje de La Cumbre* Emilio Caraffa refleja un momento de consumación de su veta como paisajista, poseedor de un dominio absoluto del tema, plasmado mediante una resolución de tono luminista, con técnica sorprendente. El pintor elige aquí un elevado punto de vista lo que le posibi-



Ricardo López Cabrera
Calle de Écija en día de sol, s/f, óleo
s/ madera, 37,5x19,5 cm, Colección
particular, Córdoba



Ricardo López Cabrera
Calle de Écija en día de lluvia, s/f, óleo
s/ madera, 37,5x19,5 cm, Colección
particular, Córdoba

lita desarrollar en los primeros planos amplias superficies de matas y arbustos resueltos con una paleta rica en variaciones de verde, sobre las que se destacan hábiles toques de pincelada matérica que representan de manera efectista la florescencia serrana. Las masas arbóreas en segundo plano están tratadas con valores más bajos pero con sutiles matices que ayudan a resaltar la frondosa volumetría del follaje de álamos, sauces, mimbres y algarrobos. Entre la sinuosidad de los árboles asoman algunas construcciones plasmadas en pequeñas y ajustadas pinceladas que hacen destacar los perfiles y techos de edificios, algunos de ellos resueltos en tímbricos toques de rojo. Hacia el último plano el pintor comienza a desaturar los colores de su paleta en tenues gradaciones violáceas para las estribaciones montañosas y cerúleas nubosas en el cielo, confirmando al paisaje representado una sugerente profundidad.

Esta manera de pintar da cuenta hasta dónde Caraffa pudo internalizar sus aprendizajes y experiencias europeas, ya que el enfoque verista de *Paisaje de La Cumbre* se apoya, no sólo en la virtud del “parecido con lo real”, sino también en la índole del motivo, por lo que de alguna manera trasciende los lenguajes convencionales encaminando su obra por una versión provista de carácter singular y realmente diferenciado. En este sentido su pintura no es una simple descripción de la naturaleza, sino que su postura está más próxima a la investigación que a la imitación. Su procedimiento está basado en métodos empíricos tras una aguda observación, logrando documentar porciones de la realidad a través un naturalismo objetivo que ofrece

una interpretación singular de la serranía cordobesa. Siguiendo las conceptualizaciones sobre este tema propuestas por Ernst Gombrich, podríamos decir que los nuevos planteamientos de Caraffa, es decir, pintar en su momento un motivo no convencional con una manera no convencional, se convierten en una metáfora, un símbolo de una actitud social y política. A tono con las nuevas experiencias y desafiando antiguas convicciones, en gran medida fue la autoridad de la ciencia la que le permitió entonces al artista el valor necesario para llevar a cabo este acto³⁰.

En *Paseo campestre*, también conocido como *El baño*, Ricardo López Cabrera presenta la imagen de un recodo serrano con tres figuras, en una resolución claramente airelibrista. Bajo la sombra de un frondoso mimbre (*Salix viminalis*) y en el remanso de un arroyo, dos figuras se zambullen en el agua, mientras que la tercera observa un poco más alejada, con blanca sombrilla o parasol. Una escena donde el terreno y la vegetación están exaltados por la intención luminista de la pintura, con un tratamiento suelto, gestual, que podríamos emparentar con la pincelada de coma impresionista. Una resolución característica donde el tratamiento efectista de las masas de luz y sombra se aparta de la paleta armada del academicismo tradicional. En este punto resulta interesante analizar hasta qué grado la propia geografía cordobesa motivó, con el sugestivo encanto de luminosidad y color, su producción pictórica. Realizó viajes y excursiones por distintos lugares de las serranías, en los que pintó durante varios veranos en las localidades de Unquillo, Tanti, Huerta Grande, La Falda y La Cumbre. En este sentido, siguiendo el ensayo biográfico y crítico escrito por su hijo en 1966, quien fue su principal biógrafo, creemos y reafirmamos que la experiencia cordobesa en Argentina significó un punto crucial en su trayectoria como paisajista. Las Sierras de Córdoba fueron para López Cabrera, y también para muchos otros pintores que transitaron estas topografías, una cantera inagotable para sus ojos y sus pinceles. Y así lo señalaba Bernardino de Pantorba:

Fue en esos parajes montañosos, pletóricos de luminosidad y opulentos de vegetación, donde él vio cómo despertaban sus bríos de paisajista nato; hasta entonces, según mi creencia, no se había manifestado vigorosamente esa modalidad de su arte; pero desde entonces fue ya siempre cultivada por él de manera dilecta; su amor al aire libre y a la luz del sol le conducían al paisaje con atracción irresistible. En tan agrestes serranías realizó mi padre sus primeros grandes paisajes; algunos de los más bellos de toda su producción datan de aquellos años: 1913 a 1920.³¹

Este fue un tipo de resolución con la que el pintor continuó trabajando en su producción posterior, por ejemplo en la ambiciosa serie *La*

regiones de España iniciada en 1923.³² Algunos críticos han querido vincular aspectos de la obra de López Cabrera con la de Joaquín Sorolla, pero como lo señalan María Cristina Serventi y Alberto Martín Isidoro, cierta impresión y velocidad de la poética de Sorolla nunca pudieron ser reproducidas acabadamente por sus seguidores.³³ Por otra parte, y también en relación a posibles filiaciones sobre la obra de Caraffa con la del valenciano, formuladas a través de tópicos expresados por determinados historiadores, es oportuno advertir que la etapa luminista de Sorolla fue desarrollada luego del regreso de nuestro pintor a Córdoba.³⁴

Tanto la obra de Caraffa como la de López Cabrera están caracterizadas por una fuerte marca de la tradición española y en esta circunstancia es necesario puntualizar por qué ninguno de los dos se interesó por el im-



Emilio Caraffa
Barcas en la playa, s/f
 Óleo sobre cartón, 18,5x28,5 cm
 Colección particular, Córdoba



Francesco Paolo Michetti
La pesca delle telline, 1878, óleo s/ tela, 73x150 cm
 Embajada de Estados Unidos de América, Roma



Emilio Caraffa
Paisaje urbano, 1889, óleo s/ tela, 13x26,5 cm,
Colección particular, Córdoba



Emilio Caraffa
Hortelanos, en las afueras de Madrid, 1888,
óleo s/ tela, 21x33 cm, Colección Ana María
Martínez de Sánchez, Córdoba

presionismo francés. Los paisajistas españoles sólo incorporaron tardíamente el para ellos excesivo tecnicismo de la pintura impresionista, ya que la fuerte presencia y gravitación de la obra de Diego de Velázquez (1599-1660) hizo que el impresionismo no tuviera cabida en la España del siglo XIX. Y como señala la historiadora del arte Carmen Pena en relación a Aureliano de Beruete (1845-1912), el impacto de Velázquez fue tan trascendental en la pintura española en general que el *velazquismo* lumínico preexistió considerado como suficiente y ello bloqueó en gran medida el interés o la incorporación de las técnicas impresionistas francesas, no considerándolo como algo necesario.³⁵ En este punto, y siguiendo la misma autora, también es necesario puntualizar aquí la diferencia entre “impresionismo” y “luminismo”, cuestión que ha generado espinosas discusiones dentro de la historiografía ibérica. Mientras que para los impresionistas la sombra no es ausencia de luz, los luministas entendían a las sombras como excesivamente cerradas, como luz negativa, como color negro.³⁶

En fin, junto a los relatos convencionales y las miradas renovadoras de la historia del arte, hemos querido aproximarnos aquí a las múltiples vertientes y los diversos vectores por los que la corriente luminista resuena, con acento propio, en la obra de nuestros pintores.

Notas

* Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba / Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta, Facultad de Arte y Diseño, Universidad Provincial de Córdoba.

¹ En relación a las discusiones bibliográficas que se han desplegado sobre el tema a nivel local, se evidencia que en los últimos veinte años ha habido un cambio en los relatos historiográficos argentinos. Cfr. Malosetti Costa, Laura, “Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario” en José Burucúa (Ed.) *Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, “Estilo y política en Martín Malharro” en *Separata*, año VIII, N° 13, diciembre de 2008, Rosario, Centro de Investigaciones de Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, p. 1-15; “Schiaffino y Malharro: balances y perspectivas del arte argentino en el Centenario” en *Entre el Arte en la Argentina y el Arte Argentino. Los artículos para el Centenario de Martín A. Malharro y Eduardo Schiaffino*, Buenos Aires, Universidad de las Artes – Prometeo, 2016, pp. 15-27.

² Llorens, Tomàs, *Sargent – Sorolla*, cat. exp., Madrid, Museo Thyssen - Bornemisza, 2007.

³ Siracusano, Gabriela, *La tretas de lo visible* (Ed.), Buenos Aires, Archivos del CAIA, 2007, pág. 13.

⁴ Emilio Caraffa se sintió realmente atraído por la pintura nórdica, llegando incluso a copiar en Florencia en 1885 el autorretrato de Andrés Zorn.

⁵ Como uno de los requisitos de su pensionado romano, en 1888 realiza su envío reglamentario a Sevilla. Se trata de *Un gladiador victorioso*, que hoy forma parte de la colección del Museo de Bellas Artes de Sevilla, obra resuelta con la habitual corrección académica, de estética historicista, en la cual la vigorosa anatomía de la figura está representada con dibujo firme y seguro. Cfr. Bondone, Tomás Ezequiel, *Ricardo López Cabrera*, Córdoba, ZET, 2017, reproducción color página 14.

⁶ Malosetti Costa, Laura, “¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires” en Wechsler, Diana Beatriz (Coord.) *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2000, p.96.

⁷ Spinosa, Nicola, “La pittura a Napoli nel secondo Ottocento” en *Capolavori dell’800 napoletano. Dal Romanticismo al verismo*, Milán, Edizioni Mazzotta, 1997, p. 23.

⁸ [http://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-imbriani_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-imbriani_(Dizionario-Biografico)/)

⁹ Congregados en los alrededores de Florencia, puede considerarse al el grupo de los machiaioli (traducido literalmente como “manchistas”), como “pre-impresionista”, ya que su trabajo desarrollado entre 1850 y 1860 comenzó antes de que el Impresionismo francés existiera como estilo codificado. Este tema ha recibido mucha atención por parte de historiadores del arte italianos en diferentes abordajes teóricos y/o en revisiones curatoriales a través de distintas exposiciones temporales en Italia durante la última década. Cfr. Bietoletti, Silvestra, *I macchiaioli. La storia, gli artisti, le opere*, Florencia, Giunti Editore, 2001; Dini, Francesca, *I Macchiaioli*



Emilio Caraffa
Sueño de Venecia, 1897, óleo s/ tela,
 62,5x90 cm, Museo Municipal de
 Bellas Artes Genaro Pérez, Córdoba

Opere e protagonisti di una rivoluzione artistica (1861-1869), cat. exp., Florencia, Polistampa Edizioni, 2002; De Lorenzi, Giovanna, Da Fattori a Cassorati: capolavori della collezione Ogetti, cat. exp., Viareggio, Centro Matteucci, 2010; Bartolena, Simona y Zatti, Susanna, I Macchiaioli - una rivoluzione d'arte al Caffè Michelangelo, cat. exp., Milán, Skira Editore, 2015.

¹⁰ Una vertiente luminista de la pintura de Morelli puede apreciarse en su obra dentro del género religioso, como el óleo *El ángel de la muerte* del año 1897 que se conserva en el MNBA, legado por Parmenio T. Piñero en 1907. Ver la entrada de dicha obra escrita por Bietoletti, Silvestra, *Catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, MNBA - Clarín, 2010, pp. 561-562.

¹¹ La obra de Fortuny se destaca por el modo en que el artista combina la inspiración en la pintura del Siglo de Oro español con el atento estudio del natural. Su predilección por tablas de bello colorido y cuidada materia muestra su dominio por un tipo de pintura, el *tableautin*, representada con éxito comercial en Francia por aristas como Louis-Ernest Meissonier (1815-1891). Díez, José Luis y Barón, Javier, *El siglo XIX en el Prado*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 290-315.

¹² Fernández Lacomba, Juan, en *Imágenes del agua en la pintura andaluza*, Sevilla, Junta de Andalucía 2006.

¹³ Écija es un municipio español perteneciente a la provincia de Sevilla, en la Comunidad Autónoma de Andalucía (España) y ubicado en la comarca de la Campiña sevillana, cuenta hoy con 40.500 habitantes. Geográficamente se encuentra situada al este de la provincia y asentada en el Valle del Genil. Limita al noroeste con la provincia de Córdoba, al sur con la Sierra Sur de Sevilla y al oeste con la Campiña de Carmona. Écija se encuentra más cerca de Córdoba, que de su capital Sevilla.

¹⁴ Nos referimos a la "historia oficial" plasmada en textos de autores porteños como José León Pagano, Julio E. Payró, Cayetano Córdoba Iturburu, Vicente Gesualdo, Romualdo Brughetti o Jorge López Anaya, quienes desde el punto de vista del autor único proponen una historia del arte planteada en términos generalistas, en la que prevalece la visión del crítico de arte antes que la del historiador. En el relato de estos autores la figura de Caraffa está citada de manera nominal y tras ello su producción pictórica no ha sido objeto de una mirada atenta que proponga, por ejemplo, algún tipo de análisis de las conexiones entre su labor como pintor y las condiciones en que se realizó. Resultan por lo tanto abordajes reduccionistas en los cuales lo que se cuenta sobre nuestro artista poco tiene que ver con la dimensión de su obra pictórica y con su actitud como pintor.

¹⁵ Barón, Javier, *El paisajista Martín Rico (1833-1908)*, cat. exp., Madrid, Museo



Emilio Caraffa
Convento a orillas del mar, 1896/97,
 óleo s/ tela, 67x39 cm, Colección
 Arzobispado de Paraná, Argentina

Nacional del Prado, 2012, p. 94.

¹⁶ Bondone, Tomás Ezequiel, "Martín Rico y Ortega" en VV. AA., *Catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Clarín, 2010, p. 591. La obra formaba parte de la colección de Parmenio T. Piñero, legada en 1907 al MNBA. Es un ejemplo característico de los patrones de "arte moderno" que se consumía en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Cfr. Baldasarre, María Isabel, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006, pp. 145-147.

¹⁷ Vencido el período de dos años de su plaza de pensionado en Roma, decidió quedarse unos años más por su cuenta, sosteniéndose económicamente con la producción de sus pinceles. En el Museo de Bellas Artes de Sevilla se conservan algunos retratos de este período, como por ejemplo el óleo "Retrato de Doña Casilda López de Haro", resuelto con la habitual corrección académica de la época, firmado en Roma en 1889.

¹⁸ Nusenovich, Marcelo, *Tres ensayos sobre arte y cultura cordobesa (1870 / 1910)*, Córdoba, Brujas, 2006, pp. 79-102.

¹⁹ Jiménez Blanco, María Dolores, "Significado del paisaje en la España Moderna" en Maderuelo, Javier (Dir.), *Paisaje y Arte*, Madrid, Abada, 2007, p. 138,

²⁰ Para una comprensión precisa sobre el lugar del paisaje dentro del debate del "arte nacional" ver Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires - México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 337-346.

²¹ He logrado demostrar ciertos rasgos de la recepción y/o fortuna crítica en relación al género paisaje de ambos artistas en las siguientes publicaciones: *Caraffa*, Córdoba, Museo Caraffa, 2008 y *Ricardo López Cabrera*, Córdoba, ZET, 2017.

²² La exposición de Ricardo López Cabrera en la galería de arte Castellani de la ciudad de Rosario en mayo del año 1919 fue ampliamente referenciada en la prensa de esa ciudad. En las crónicas se consignaba, entre otras cuestiones, que el artista exhibe 25 figuras y retratos y 11 cuadros de las sierras; que agregó también a la muestra 5 retratos de "conocidas personas de Rosario" y que realizó en el Edén Hotel de La Falda el "Retrato de la Sra. María E. Quirno de Lynch". Junto a ello: "entre las obras: "Abnegación" pintada en el Hospital de Clínicas de Córdoba. Hay además paisajes de las sierras..." En dicha exhibición Hércules Aghina le compra a RLC el óleo "Abnegación" también conocido como "Piedad y Fe". Al año siguiente dona el cuadro al Museo Municipal de Bellas Artes, donde se conserva en la actualidad. Aghina fue socio fundador en 1908 del Centro de Corredores de Cereales de Rosario. Cfr. "Exposición López Cabrera" en *La Capital*, sección Arte y Teatros, Rosario, viernes 11 de mayo de 1919, p. 9; "Exposición López Cabrera" en *La Capital*, sección Arte y Teatros, Rosario, martes 13 de mayo de 1919, p. 8 y "Exposición López Cabrera" en *La Capital*, sección Arte y Teatros, Rosario, miércoles 21 de Mayo de 1919, p. 10. Agradezco estos datos al Lic. Pablo Montini.

²³ He expresado estas ideas en algunos trabajos publicados como por ejemplo: "Conocer para ver. Ver para conocer. Las nuevas ciencias y el florecimiento de la pintura de paisaje en Córdoba" en *Avances Revista del Área Artes Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba*, N° 12, Córdoba, 2007 - 2008, pp. 23-35.

²⁴ *La Voz del Interior*, Córdoba, 27 de mayo de 1914, p. 2.

²⁵ Cfr. Bondone, Tomás Ezequiel, "La academia y el paisaje en Córdoba. Ver y volver a ver" en Martínez, Juan Manuel (Ed.), *Arte Americano. Contextos y formas de*

ver. Descubre la otra mirada. Terceras Jornadas Internacionales de Historia del Arte, Santiago de Chile, Universidad Adolfo Ibáñez, Ril Editores, 2006; pp. 177-183.

²⁶ Zablosky, Clementina, "Fragmentos para una historia del paisaje en Córdoba", en *Separata*, año XI, N° 16, octubre de 2011, Rosario, Centro de Investigaciones de Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, p. 3.

²⁷ El diario *La Nación* fue el escenario donde ejercieron su labor periodística gran cantidad de escritores, pero también es cierto que el escritor sintió muchas veces que la práctica específica estaba amenazada por el oficio periodístico. "Así la figura del intelectual-científico promovida por el positivismo iba a ingresar en competencia con la del intelectual-escritor, y de tal manera la cultura estética avanzaría en sus pretensiones de hegemonía sobre el campo intelectual" Cfr. Terán, Oscar, "Ideas e intelectuales en Argentina, 1880-1890" en Terán, Oscar (Coord.), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno / Fundación OSDE, 2004, p. 29.

²⁸ En 1897 los artículos de Eduardo Schiaffino fueron publicados en *La Nación* de Bs. As. con el siguiente orden: "En la Sierra de Córdoba", 9 de febrero, p. 3, c. 2 y 3. "Impresiones Argentinas. Dos días en Córdoba", 19 de febrero, p. 3, c. 4, 5 y 6. "Impresiones Argentinas. Alta Gracia. La ruta de San Antonio con los padres franciscanos", 14 de marzo, p. 8, c. 1 a 4. "Impresiones Serranas en el valle de San Antonio. Vida franciscana", 29 de marzo, p. 3, c. 4 a 7.

²⁹ Prólogo de Ashaverus, *Tierra Adentro. Sierras de Córdoba – Excursiones por los departamentos Anejos Norte, Punilla, Cruz del Eje y Minas*, Buenos Aires, Imprenta Cooperativa, 1897.

El verdadero nombre del autor, era Amado Ceballos. Fue un polifacético educador, periodista y jurista cordobés, ardiente propagandista del liberalismo quien mantuvo resonadas polémicas con la iglesia católica en Córdoba. El mismo se definía como "físico, geólogo, botánico, mineralogista, meteorologista, agrónomo, político, etc., etc., todo de afición y ocasión; de profesión vagabundo e impresionista" Cfr., Cutolo, Vicente Osvaldo, *Nuevo Diccionario biográfico argentino (1750-1930)*, Buenos Aires, Elche, 1969, p. 262.



Emilio Caraffa

Paisaje de La Cumbre s/f

Óleo sobre tela adherida a cartón, 43x73 cm
Museo Municipal de Bellas Artes Genaro Pérez, Córdoba,

³⁰ Gombrich, Ernst Hans, *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza, 1987, p. 222.

³¹ Pantorba, Bernardino de, *El pintor López Cabrera. Ensayo biográfico y crítico*, Madrid, Compañía Bibliográfica española, 1966. Bernardino de Pantorba era el seudónimo de José López Jiménez, hijo de Ricardo López Cabrera y nieto de José Jiménez Aranda. Nació en Sevilla en 1896 y murió en Madrid el 10 de febrero de 1990, Cfr., VV AA, "Un familia de pintores sevillanos. Legado de Bernardino de Pantorba", cat. exp., Sevilla, Fundación El Monte, 1998.

³² Del 16 de mayo al 3 de junio de 1928 se expusieron en el madrileño Círculo de Bellas Artes los 15 trípticos que constituían su serie *Las regiones de España* (Cada uno de los trípticos estaba conformado por un lienzo central de de 125 x 150 cm. y dos laterales de 110 x 85 cm.) Junto a ellos se expusieron también una numerosa y diversa serie de paisajes realizados paralelamente a la ejecución de la serie. En noviembre una selección de estos paisajes fue expuesta en el Salón Delclaux de Bilbao. Las exhibiciones de esta serie tuvieron una importante repercusión en la prensa escrita, en parte recuperada por su hijo en libro que le dedicara. Consideramos que es un tema que aún no ha merecido un abordaje crítico contemporáneo, desde nuevas perspectivas teóricas.

³³ VV. AA., *Catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Clarín, 2010, p. 630.

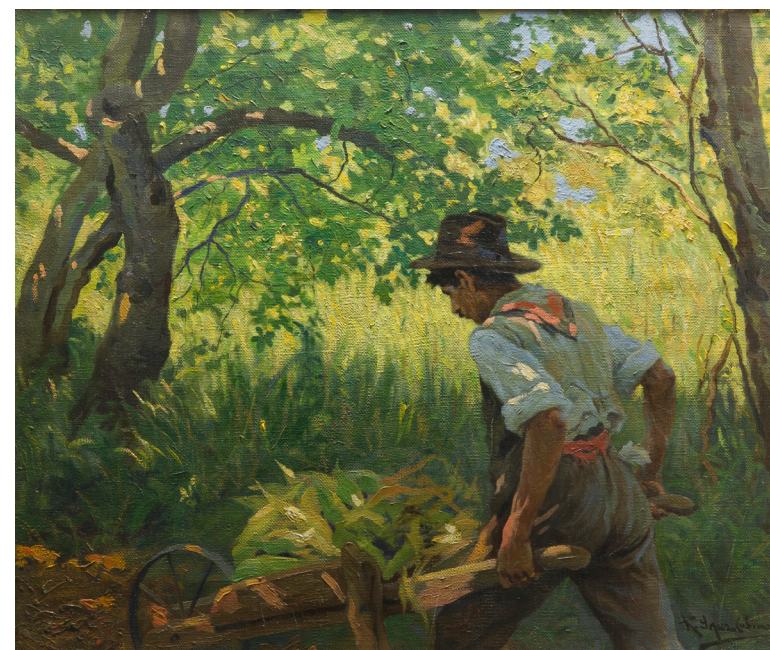
³⁴ Sobre la recepción de la obra de Joaquín Sorolla puede consultarse a García, Carmen, "El Sorollismo: una aventura insólita", en VV. AA., *Joaquín Sorolla y Bastida*, Barcelona, Polígrafa, 1996, pp. 35-53.

³⁵ Pena, María del Carmen, "Aureliano de Beruete y Moret, personaje y paisajista español de fin de siglo", en *Aureliano de Beruete (1845-1912)*, cat. exp., Madrid, Obra Cultural de la Caja de Pensiones, 1983, pp. 18.

³⁶ Pena, María del Carmen, *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*. Madrid, Taurus, 1982, p. 98.



Ricardo López Cabrera
Verano, s/f, óleo s/ tela, 88x92 cm,
Museo de Bellas Artes Evita-Palacio Ferreyra, Córdoba



Ricardo López Cabrera
Recogida del maíz, 1916, óleo s/ tela,
55x65 cm, Colección Fundación El Monte, Sevilla

S E P A R A T A

Centro de Investigaciones del Arte
Argentino y Latinoamericano
Universidad Nacional de Rosario