

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 ardidés 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.

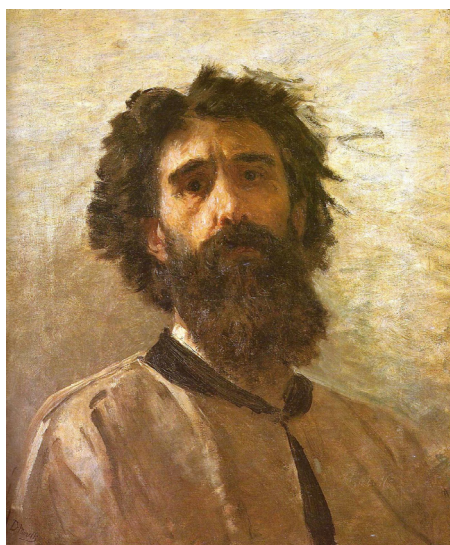
Itinerarios de dos artistas

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 Giacomino 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.

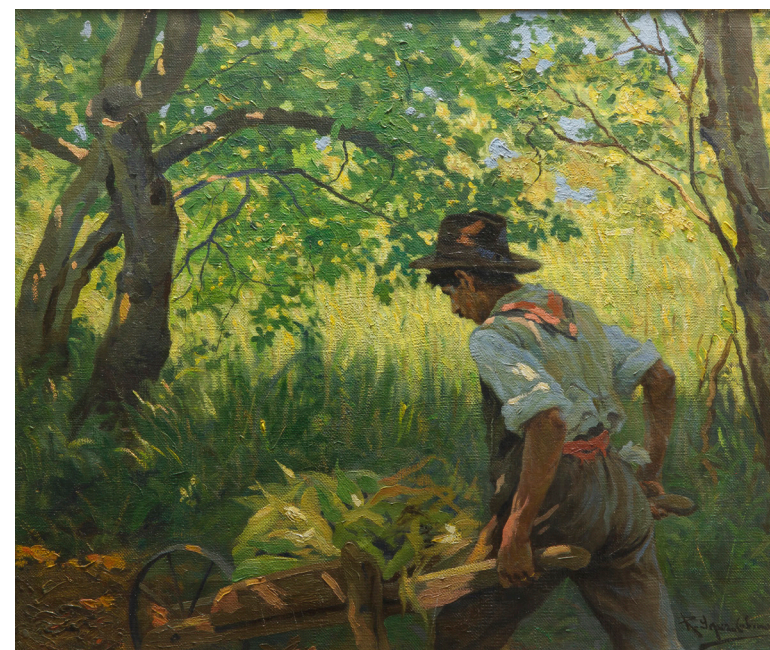
³⁴ Sobre la recepción de la obra de Joaquín Sorolla puede consultarse a García, Carmen, "El Sorollismo: una aventura insólita", en VV. AA., *Joaquín Sorolla y Bastida*, Barcelona, Polígrafa, 1996, pp. 35-53.

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