

ENTRE LA HISTORIA Y EL PAISAJE. TENSIONES EN EL ARTE ARGENTINO SEGÚN EMILIO CARAFFA

BETWEEN THE HISTORY AND THE LANDSCAPE. TENSION IN THE ARGENTINIAN ART ACCORDING TO EMILIO CARAFFA

Resumen

A partir de dos artículos publicados por Emilio Caraffa en 1922 y en 1923 en el diario *Los Principios*, el presente trabajo propone algunas reflexiones sobre las circunstanciales tensiones en los géneros o temas de la pintura, entre la historia y el paisaje. En relación con ello, planteo analizar cuestiones vinculadas con la escena de las artes visuales, el rol de los medios de prensa en Córdoba y su articulación con el panorama del arte occidental. Los escritos de referencia, que podrían encuadrarse dentro de los parámetros de una “crítica de arte vernácula”, presentan ambas sustanciosas apreciaciones sobre aspectos medulares dentro de los debates globales en relación con la representación pictórica. Esas discusiones adquieren una relevancia singular en el escenario cordobés, en un momento en el que comienzan a consolidarse las instituciones y los agentes del arte locales.

Palabras claves

arte argentino, pintura, historia, paisaje

Abstract

The herby study proposes some remarks about the circumstantial tensions in the genres or topics of the painting between the history and the landscape on the basis of two articles published by Emilio Caraffa in 1922 and 1923, in the *Los Principios* newspaper. In relation

Mgter. Tomás Ezequiel Bondone

Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Provincial de Córdoba
Córdoba, Argentina.
bondonetomas2@gmail.com

Recibido:
dd/mm/aaaa

Recibido con correcciones:
dd/mm/aaaa

Aceptado:
dd/mm/aaaa

to this, I suggest analyzing some issues related to the scene of visual arts, the role of print media in Córdoba and its articulation with the western art panorama. The written reference documents, that may be categorized into the parameters of a “vernacular art critic”, both present substantial evaluation about core aspects in the global debates in relation to the pictorial representation. These debates gained singular relevance in the Cordobese scenario in a moment in which the art local institutions and agents started to consolidate.

Key words

Argentinian art, painting, history, landscape

En el año 1922, el pintor Emilio Caraffa publica en el diario cordobés *Los Principios* un escrito titulado “Consideraciones sobre arte argentino” (Caraffa, 31 de diciembre de 1922)¹ y al año siguiente en el mismo periódico, otra nota titulada “Recuerdos de Sorolla” (Caraffa, 14 de agosto de 1923). A partir de las apreciaciones expresadas en estas dos publicaciones, el presente texto propone algunas reflexiones sobre las circunstanciales tensiones en los géneros o temas de la pintura, entre la historia y el paisaje.² En relación con ello, planteo analizar cuestiones vinculadas con la escena de las artes visuales en Córdoba y su articulación con el panorama del arte occidental, como así también considerar el rol y las características de los medios de prensa locales en la difusión de cuestiones artístico-visuales.

Los escritos de referencia, que podrían encuadrarse dentro de los parámetros de una “crítica de arte vernácula”, presentan ambas sustanciosas apreciaciones sobre aspectos medulares dentro de los debates globales en relación con la representación pictórica. Pero esas discusiones adquieren una relevancia singular en el escenario local, en un momento en el que comienzan a consolidarse las instituciones y los agentes del arte. En efecto, la labor de la Academia, el rol del Museo, la realización de exposiciones, la circulación de crónicas y reseñas en los medios de prensa o la implementación de la ley de becas, entre otras acciones impulsadas desde la órbita estatal o desde el ámbito privado, van cobrando notoriedad. En ese contexto, las cuestiones vinculadas con los géneros de las artes visuales alcanzan un interés especial, ya que la vigencia o importancia de la pintura de historia se debilita ante el interés y protagonismo que va adquiriendo la representación de la naturaleza. Y aunque fue demorada la aceptación de este último tema dentro de la tradición pictórica de la modernidad occidental, pronto se constituirá como “género mayor”, asumiendo su cultivo las academias de bellas artes hacia finales del siglo XIX y principios del XX (Bondone, 2006).

Los textos de Caraffa demuestran, aunque tardíamente, hasta qué punto él estuvo en su momento informado y al día sobre los debates y el rumbo del arte moderno europeo. De la misma manera que los pintores de su generación, la suya fue una deliberada toma de posición estética.³

1 La nota periodística está acompañada de la reproducción (en blanco y negro) de una obra del pintor titulada *Una broma del general Rosas*.

2 Utilizo la noción de tensión tal como lo propone el Diccionario de la RAE: un concepto que refiere a la situación de un cuerpo que se encuentra en medio de la influencia de fuerzas opuestas que ejercen atracción sobre él.

3 Para una conceptualización actualizada sobre el panorama de las artes visuales en Latinoamérica durante el siglo XIX, ver el Dossier de revista *Caiana* de diciembre de 2013 (3), Buenos Aires, coordinado por María Isabel Baldasarre. Recuperado de: caina.caia.org.ar

Itinerarios de la pintura de historia

Los posibles orígenes de la pintura de historia hay que encontrarlos en la Francia de finales del siglo XVIII, fundamentalmente en las propuestas neoclásicas de David, luego en la obra de los pintores prerrománticos, como François Marius Granet o Antoine Jean Gros. Durante el siglo XIX europeo, el gran desarrollo de la pintura de historia se cimenta en el nacionalismo y el historicismo, que a su vez son las bases del movimiento romántico. Uno de sus mayores cultores fue Eugène Delacroix, quien junto con la inclinación por temas nacionales se interesó también por el cultivo de lo medieval o lo exótico oriental. Todo ello deriva en la producción del emblemático pintor francés de historia Paul Delaroche, cuya obra historicista centra la atención en el naturalismo de la expresión de los personajes, más que en la fidelidad de la situación o a la verosimilitud de los objetos representados.

62

Este desarrollo, de acuerdo con los planteos del historiador del arte Enrique Arias Anglés (primer semestre de 1986), deriva en el arranque de la pintura de historia en España a partir del año 1856, la que se desarrollará hasta principios del siglo XX. En ese año, precisamente, se comienzan a implementar en Madrid las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, patrocinadas y organizadas por el Estado español. En estos certámenes, el cultivo del cuadro de historia experimentó un gran impulso, pues a esas obras se concedían mayoritariamente los primeros premios. Como expresiones de un nacionalismo dirigido a la exaltación de las glorias del pasado, el cuadro de historia ofreció entonces a los pintores hispánicos un campo de trabajo de importancia y un estímulo para vencer las dificultades técnicas que implicaban una larga preparación (Díez y Barón, 2007). Otro acontecimiento que promovió el cultivo de la pintura de historia en la península ibérica fue la creación de la Academia Española de Bellas Artes en Roma en 1873, donde acudían numerosos pintores a perfeccionar su estilo. Así, dentro del canon de la pintura académica, el entonces denominado “gran género” se convirtió en un contenido que dominará el circuito oficial del arte durante la segunda mitad del siglo XIX y en el cual el Estado como único comitente tendrá un rol fundamental (Rincón García, 1986).

En Argentina, luego de la independencia de 1810, el desarrollo del tema se fue perfilando a medida de la configuración de una identidad nacional, en un ambiente cultural donde la pintura religiosa, el retrato y el costumbrismo fueron los tópicos recurrentes (Ribera, 1984). Carlos Morel, Benjamín Franklin Rawson, Juan Manuel Blanes, Cándido López o Julio Fernández Villanueva son los pintores que dentro de su diversa producción se destacan con una vertiente histórica. El caso del uruguayo Blanes es quizás el más notorio y el más estudiado, ya que sus

óleos dedicados a partir de 1865 a los “grandes asuntos” poseen una innegable importancia iconográfica y simbólica. En ellos, glorifica las gestas de la independencia y el proceso republicano de Uruguay, Chile y Argentina, cumpliendo así con un ambicioso plan, al crear las primeras imágenes de la historia nacional y el ciclo más completo de la iconografía rioplatense (Haber, 1994). Plasmó sus telas con un impecable y sólido oficio académico dentro de un lenguaje realista que, junto con cierta teatralidad, posee efectos pictóricos singulares. Emilio Caraffa estuvo siempre muy informado sobre las alternativas que suscitó en su momento la recepción de la pintura de Blanes, como lo demuestran sus comentarios expuestos en la disputa epistolar que mantuvo con el pintor Andrés Piñero en 1901, publicada en el mismo diario *Los Principios* (Bondone, 2003-2004; Nusenovich, 2015).

Hacia finales del siglo XIX y principios del XX, la pintura de historia no tuvo un desarrollo significativo, sólo impulsada por las nuevas asociaciones culturales de tono positivista tales como el Ateneo de Buenos Aires. Como lo ha demostrado Rodrigo Gutiérrez Viñuales (1996), este fue un momento de discusiones y debates en relación con la necesidad de una mayor fidelidad en la reconstrucción visual del pasado histórico. Una cuestión en la cual Emilio Caraffa hace especial insistencia en sus escritos, de forma explícita o, muchas veces, de manera tácita.

Por la temática, por su coincidencia cronológica con el texto que comentamos, y porque seguramente Caraffa estaba al corriente e informado sobre ello, podemos destacar aquí el proyecto que afrontó el pintor porteño Antonio Alice iniciado en 1922. Encargado por el gobierno de la provincia de Santa Fe y alentado por Joaquín V. González, tituló su composición “Los Constituyentes del 53 en la sesión nocturna del 20 de abril”. Una obra de gran aliento, resuelta con la técnica tradicional de óleo sobre tela, que demandó años de trabajo más un derrotero singular.⁴ El cuadro se encuentra en la actualidad en el *Salón de Pasos Perdidos*, que

⁴ Pasaron años desde que la gobernación de Santa Fe le encomendara la titánica tarea en 1922. Alice realizó un extenso trabajo de documentación, ya que recorrió diversos lugares del país buscando referencias sobre señas personales, modos de vida y costumbres para reflejar la personalidad de cada convencional. Al finalizar el cuadro, las autoridades de la provincia ya no eran las mismas y las nuevas no estaban dispuestas a comprárselo. El pintor peregrinó por despachos santafesinos y, al no obtener respuesta, ofreció su obra al gobierno nacional, quien dispuso las erogaciones necesarias. El cuadro fue adquirido por Ley Nacional N° 12.757 del año 1942 en una suma de 75 mil pesos moneda nacional, monto que Alice no pudo percibir, ya que falleció poco antes de ordenarse su liquidación y fue cobrado por sus herederos. Cfr. Romana, C. (19 de abril de 2011). Un cuadro mirado desde dentro. *El Litoral* [edición electrónica], Santa Fe.

conecta a las cámaras de Diputados y Senadores del Congreso de la Nación en la ciudad de Buenos Aires.⁵

La postura de Caraffa es rotunda al establecer que “en el arte de la pintura, lo que ocupa el primer rango es el cuadro de historia”. Y al formular la pregunta “¿podría en igualdad de condiciones codearse un paisajista con un pintor de historia?”, propone probar de manera categórica la superioridad del género histórico. Para ello, despliega una serie de consideraciones que otorgan un lugar de privilegio a los artistas que para él tienen el crédito suficiente, ya que:

La creación de una escena de época remota presentada a la vista del espectador de tal modo que éste la vea como si asistiera la realidad, demanda un cúmulo de conocimientos arqueológicos, históricos, de indumentaria apropiada, reflejo del carácter de los personajes, ambiente general de época, etc. Casi es menester que el artista sea sabio, y esta sabiduría no se aprende en quince días, como la sabiduría de los paisajistas, en general, que se concreta solamente a una visión del paisaje según su temperamento falseando o no las coloraciones, pero siempre con entera libertad de interpretación y sobre cosas que están a la vista. (fecha, número de página).

Al preconizar la figura de Ticiano, Rafael, Rubens, Velázquez, Munkácsy o Pradilla,⁶ deja en un lugar de inferioridad de condiciones a los pintores que practicaron el paisaje como Ruisdael, Poussin, Salvatore Rosa, Joaquín Mir o Santiago Rusiñol. En relación con el arte argentino y específicamente en vínculo con el título del texto en cuestión, Caraffa se pregunta por qué los artistas de nuestra patria han dado preferencia al paisaje, puntualizando que:

El paisaje es el camino más rápido para sentar plaza de pintor. No se necesita casi dibujo, es cuestión de color y libertad de interpretación, por lo tanto, el camino

5 En la actualidad, los legisladores santafesinos de la Cámara de Diputados de la Nación tramitan una ley (Expediente 4916-D-2017) para restituir el dominio del cuadro y trasladarlo a la Legislatura de Santa Fe.

6 A diferencia de Francisco Pradilla, no deja de ser un dato curioso que Caraffa incluya aquí a un pintor tan sólo 18 años mayor que él, que hacia finales del siglo XIX “estaba de moda” en Europa. Michel Lieb era un pintor húngaro, conocido como Mihály Munkácsy (gentilicio de Munkács, nombre húngaro de Mukachiv, ciudad que actualmente pertenece a Ucrania) y nació en Munkács el 20 de febrero de 1844 y falleció en Eendenich el 1 de mayo de 1900.

es completamente libre, no hacen falta serios estudios académicos: un poco de valor, ponerse frente a la montaña o al bosque, y con una base recetaria de azules y morados, ya tenemos paisaje y, por lo tanto, ya tenemos artista. (fecha, número de página).

Sus apreciaciones están provistas de un conocimiento específico, haciendo alarde de un lenguaje cargado de tecnicismos, una cualidad que sin lugar a dudas conducía a “depurar el gusto artístico del público”. Con un carácter extemporáneo de marcado sesgo conservador, Caraffa explicitaba y fundamentaba su adhesión a un género pictórico entrado en decadencia, ya que su práctica se había restringido muy considerablemente en el ámbito artístico internacional. De esta manera, con sus eruditas palabras se dirigía a través de las páginas del diario *Los Principios* a un segmento de lectores cordobeses, compuesto por una burguesía culta, urbana y decorosa. La elección de este medio de prensa para difundir y definir su posicionamiento no es un dato menor, ya que, en efecto, como lo señala Paulina Brunetti (diciembre de 2014), *Los Principios* representó el pensamiento ultraconservador del Arzobispado y del patriciado cordobés. Mientras que *La Voz del Interior* fue el diario liberal y anticlerical que procuró introducir nuevas concepciones relativas a la relación de la Iglesia y el Estado, divulgando temáticas libres de prejuicios en lo cultural que operaron como aperturas modernizadoras.

Caraffa pareciera querer por todos los medios continuar su fecundo magisterio, el que había ejercido por 20 años en la oficial *Academia de Bellas Artes* provincial que él mismo fundó en 1896 bajo los auspicios del gobernador José Figueroa Alcorta y la que dirigió hasta el año 1916. Luego de su posible forzada jubilación, en situaciones que aún no se han podido precisar, el pintor no sólo no abandona su rol como “promotor cultural”, sino que continúa construyendo una imagen de sí mismo como referente de opinión. Una “voz autorizada” que, en este caso para su difusión y legitimación, encuentra aliados en los sectores menos progresistas de la ciudad a través de las páginas de *Los Principios*.

Hacia el final de su escrito, proclama a modo de sentencia lo siguiente:

Si el arte argentino sigue en el camino solamente del paisaje, a pesar de que ya tenemos artistas argentinos que pintan paisajes espléndidos, se llegará a que dentro de un tiempo no conocerán las generaciones venideras la historia nuestra reflejada en las telas y sí solamente miles de paisajes que dirán muy pobremente al querer entrar en el concierto artístico del mundo. (fecha, número de página).

A pesar de cierta ambigüedad en el planteo, llama la atención nuevamente la extemporaneidad o el anacronismo de sus afirmaciones, ya que, reafirmamos, al promediar la década de 1920 el género histórico era considerado francamente como un tema acabado “en el concierto artístico del mundo”. ¿Por qué insiste, entonces, en otorgarle tanta importancia a la cuestión, cuando él mismo practicó muy poco la pintura de historia? En efecto, Emilio Caraffa realizó a lo largo de su extensa carrera una única gran tela dentro del género titulada “*El paso del Río Paraná por las tropas libertadoras del General Urquiza*”, pintado en Córdoba y fechada en 1896-1897.⁷ Las circunstancias del encargo y las condiciones de producción de este cuadro, junto con las formas de su recepción crítica, fueron ya estudiadas y analizadas en una publicación monográfica sobre el artista (Cfr. Bondone, 2008, pp. 175-183). Sin lugar a dudas, la ejecución de esta obra de gran envergadura le confiere a Caraffa, como autor, la potestad necesaria para reafirmar su condición de pintor de historia. Su participación en 1887 en el Salón de Madrid⁸ fue, asimismo y sin duda, una experiencia significativa, ya que allí pudo apreciar las grandes telas de tema histórico premiadas con medallas en ese certamen.⁹ Las obras de Ulpiano Checa, Francisco Javier Amérigo o de Salvador Viniegra, así como muchísimas otras presentadas en aquella exposición seguramente se mantenían en la memoria de nuestro pintor y debieron servirle de guía o como elementos de motivación para emprender la resolución pictórica de su veta histórica.

Junto con la historia y el costumbrismo, otro género que comenzaba a despertar interés en esta edición del Salón madrileño fue la pintura de paisaje, “la que está haciendo los más visibles progresos”. Entre otros, se expusieron trabajos de los artistas formados con Carlos de Haes en la Cátedra “Paisaje” de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y en relación con ello el crítico Pedro de Madrazo, en un comentario publicado en el diario *La Ilustración Artística*, elogiaba a doce paisajistas, los que “comienzan a tomar directamente del natural lo que antes se pedía

7 Con gran recepción y baile de gala, el 1 de mayo de 1897 fue el día de la instalación e inauguración oficial del cuadro en la ciudad de Paraná, en el Salón Blanco de la Casa de Gobierno de Entre Ríos, donde se encuentra hasta la actualidad.

8 Siguiendo el modelo francés, las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes comenzaron a funcionar en Madrid en 1856 por decreto de la Reina Isabel II. A partir de 1878, su modalidad fue trienal. Cfr. Pantorba, B. de (1980). *Historia crítica de las exposiciones nacionales celebradas en España* (p. 25). Madrid: Editorial Ramón García-Rama.

9 Al implementarse estos salones por parte del Estado español, el cultivo del cuadro de historia experimentó un gran impulso, pues a esas obras se concedían los primeros premios de estos certámenes (Díez y Barón, 2007, p. 52).

prestado a otros pintores” (20 de junio de 1887, p. 202). Entre ellos, destacaban Jaime Morera o Manuel García Rodríguez. Para Madrazo, afortunadamente las obras de estos pintores estaban libres de “la funesta moda de colorear sin dibujar”, y en su extenso comentario, se mostraba abiertamente contrario al impresionismo, que calificaba como “esa rabia seudorealista que se complace en no dejar a salvo nada bello, nada noble, nada superior”. Esta actitud reaccionaria, en abierta oposición hacia uno de los movimientos artísticos fundamentales del siglo XIX francés, se entiende en un clima que promovía el cultivo de un realismo naturalista, producto en gran medida de la poderosa gravitación ejercida por el arte de Velázquez. Su presencia fue tan fuerte que atraviesa también todo el arte de la España de fines del siglo XIX y, como expresa Carmen Pena (citada por Arias Inglés, primer semestre de 1986, p. 167), generó un impacto trascendental, por lo que el velazquismo lumínico, de pincelada deshecha pero uniforme, fue considerado como suficiente por los pintores; por ello, en la representación de la naturaleza no consideraron necesaria la incorporación de las técnicas impresionistas. Dentro de esta tendencia, se comprenden mejor y aún se justifican las palabras de Madrazo (20 de junio de 1887), quien sentenciaba que para pintar bien:

Es absolutamente necesario renunciar a las cómodas teorías impresionistas, por lo que se debe dibujar, acusar fielmente la forma y el color de los objetos, y no pagarse puerilmente de notas sueltas, más o menos brillantes, más o menos sentidas (p. 202).

Naturalmente, en ese contexto la pintura de Caraffa, como la de muchos de sus contemporáneos americanos o argentinos, no adhirió a las rupturas propuestas por el impresionismo francés, pero se conectó con otras tendencias pictóricas contemporáneas a él, que hoy podemos entender asimismo como un tipo de lenguaje moderno. Esas asimilaciones y adhesiones, entre las cuales se encontraba el por entonces temprano lenguaje sorollista, se proyectan y se evidencian de una manera muy personal en su obra realizada en Córdoba, especialmente en sus paisajes de la serranía mediterránea.

Sorolla y las alternativas de la pintura de paisajes

Luego de las apreciaciones sobre la pintura de historia, el otro artículo escrito por Caraffa en agosto del año 1923 fue publicado en ocasión del fallecimiento del pintor español Joaquín Sorolla y Bastida.¹⁰ En ambos casos, Caraffa recurre a una maniobra persuasiva, realizando con inteligencia una paráfrasis, que no debe entenderse como una mera traducción del asunto tratado, ya que expresa con sus palabras ideas y conceptos acerca de los géneros de la pintura. Al explicar, también explora las condiciones que hacen posible la explicación (Crow, 2008).

Antes de entrar a examinar ciertos aspectos de este escrito particular, creo necesario puntualizar algunos rasgos de “la vida y obra” de Sorolla y su vinculación con la temática del paisaje. Ligado al movimiento naturalista europeo de fines del siglo XIX, desarrolló una brillante carrera que le reportó fama internacional, prestigio social, muy buena posición económica, múltiples seguidores y también una polémica recepción crítica (García, 1989). Su trayectoria siguió un derrotero similar al de muchos pintores europeos del cambio de siglo: estudios académicos, influencia de pintores contemporáneos de origen local, realización de copias de Velázquez en el Museo de Prado, exposiciones nacionales y la beca a Italia. Tras un viaje a París, la exposición del francés Jules Bastien-Lepage y sus teorías de pintura al aire libre, y luego la exhibición del alemán Adolf von Menzel ejercieron una gran influencia en el joven artista español. Junto con ello, la revelación de los pintores nórdicos interesados en la representación de efectos lumínicos, particularmente Andrés Zorn. Así, Sorolla irá abandonando paulatinamente la pintura social y las escenas de costumbres para dedicarse a plasmar en sus cuadros la naturaleza, brindando al mundo una visión radiante y optimista de una España moderna. El característico lenguaje luminista con el que se identificará a Sorolla tiene su base en las enseñanzas del valenciano Ignacio Pinazo, ya que fue este pintor quien descubrió e instituyó como paisaje a las playas de intenso sol de la región de Valencia. Este viejo maestro y amigo le hizo descubrir a Sorolla el realismo moderno italiano, representado en especial por los macchiaioli, que en los relatos de la historia de la pintura del siglo XX quedaron en segundo plano. De esta manera, el realismo y el impresionismo francés se conocerán menos o tardíamente en el ámbito de los pintores españoles y, por ello, habrían de tardar en comprenderlo y aceptarlo.

¹⁰Nace en Valencia el 27 de febrero de 1863. Hijo de Joaquín Sorolla Gascón y de Concha Bastida Prat. El 17 de junio de 1920 sufre un ataque de hemiplejía y muere el 10 de agosto de 1923 en Cercedilla (Madrid). Al día siguiente se trasladan sus restos mortales a Madrid, para enterrarlo el 13 de agosto en Valencia.

Es importante remarcar aquí que el éxito del cromatismo lumínico de Sorolla se explica en el contexto del naturalismo regionalista del paisaje español, que mantuvo el ideal de conservar sus huellas de identidad territorial local unida a la tradición, especialmente a la estela velazquiana. Todo ello, en el marco de la experimentación moderna sobre la luz y el color del que participó la pintura de fines del XIX europea y norteamericana.¹¹ Según lo fundamenta la ya citada historiadora del arte Carmen Pena, esto sucedió en España y, además, en las periferias del arte occidental que no participaron de las propuestas más revolucionarias de aquel fin de siglo, sino que propusieron un entendimiento propio del paisaje naturalista asociado con ideas históricas vernáculas. En muchas ocasiones, estas ideas estuvieron cargadas de reivindicaciones identitarias en concordancia con el sentimiento de pérdida de la centralidad histórica española (Pena, 2016).

Tras una primera lectura del texto aparecido en *Los Principios*, comprendemos que la muerte de Sorolla le brindó a Caraffa la posibilidad de redactar un extenso y elogioso obituario, en el cual resalta:

Este artista quedará en la historia como el prototipo del gran colorista. Efectivamente su paleta era luminosa y rica en matices, sin falsear los tonos del natural, como algunos modernistas, y su rapidez, brío y seguridad del toque en su factura lo hicieron destacar como estrella de primera magnitud; bastarían por ejemplo doce cuadros de su gran época de la playa valenciana, su “Triste herencia” y unos seis retratos elegidos, para darle fama impercedera (14 de agosto de 1923, p. 1).¹²

En la continuidad de su lectura, y tras un análisis más detenido, se nota la evidencia de una tensión, en una clara contradicción con lo expresado en el escrito precedente, ya comentado. Aquí, Caraffa se posiciona abiertamente como defensor de la pintura de paisaje, aquel género

¹¹ Para una aproximación más clara del tema puede consultarse “Impresionismo Americano”, edición a cargo de Katheribe M. Bourguignon. Con textos de Richard Brettell, Frances Fowle y Katheribe M. Bourguignon. Catálogo profusamente ilustrado, publicado por el Musée des impressionnismes Giverny, las National Galleries of Scotland, el Museo Thyssen Bornemisza y Éditions Hazan en colaboración con la Terra Foundation for American Art. Giverny, 2014.

¹² El cuadro *Triste herencia* es un óleo sobre tela del año 1899 que mide 212 x 288 cm. y se conserva actualmente en la Fundación Bancaja de Valencia. Existe mucha información sobre la historia del cuadro. Cfr. Garín, F. y Tomás, F. (2006). Pintar un mundo moderno. El tema social en Sorolla. En AAVV, *Sargent / Sorolla* [catálogo de exposición] (pp. 29-52). Madrid: Museo Thyssen Bornemisza.

que había defenestrado un año antes desde las mismas páginas del diario *Los Principios*. Y en relación con este “nuevo” posicionamiento sostiene que:

Sorolla, con su luminosidad, concretándose solamente en escenarios de la naturaleza en pleno sol y con el pincel mata de un golpe los cuadros de historia, del abuso de los episodios históricos que fueron muchos malamente interpretados, salvándose el de Pradilla, “El testamento de Isabel la Católica” de Rosales, “La conversión del Duque de Granada” de Moreno Carbonero, “La rendición de Granada” del primero de los nombrados y algunos otros más que quedarán como testimonio de gran arte; abre un nuevo horizonte cerrando el libro de la historia y mostrando el de la naturaleza que por sí sola es inspiradora de obras de alto valor.
(fecha, número de página).

70

De la misma manera que en el texto publicado el año anterior, Caraffa hace gala aquí de sus conocimientos a la hora de escribir, demostrando erudición sobre la historia del arte y utilizando un léxico técnico que sobresale por su precisión, en la propiedad de la terminología con que describe las cualidades artísticas de la obra de Sorolla. “Cerrando el libro de la historia” enaltece ahora la naturaleza, exhortándola como la más elevada fuente de inspiración para que los artistas concreten sus pinturas de paisajes “de alto valor”. En otro tramo del escrito sostiene, con una ideología evolucionista y un sentido pragmático, que el camino que siguió Sorolla en el arte fue el mismo que han seguido otros célebres artistas como Sargent, Rosales o Fortuny.¹³ Ellos se formaron siguiendo la atmósfera de Velázquez y luego, con la observación del natural, hicieron su “camino personal”, pero “ese estudio serio basado en los famosos maestros les dio después el sello de grandes con que pasan a la historia”. Con giros de lenguaje propios del clima de época, continúa aquí una especie de magisterio no exento de alardes autorreferenciales. En efecto, con habilidad y gran sentido de la oportunidad, Caraffa “aprovecha” la situación para incluir dentro de los comentarios sobre el pintor español la narración de episodios que legitiman su trayectoria y benefician su figura como artista. Ello, en relación con la mención de un episodio acaecido en Roma, cuando relata que una noche, tomando clases en la Academia

¹³El caso de Mariano Fortuny y Marsal (Reus, 1838 - Roma, 1874) o del estadounidense John Singer Sargent (Florencia, 1856 -1925) es un tema que se explorará en futuras investigaciones, ya que resulta de gran interés los puntos de contacto con la obra de Joaquín Sorolla y Emilio Caraffa. Cfr. AAVV (2006). *Sargent / Sorolla* [catálogo de exposición]. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza.

Gigli, acababa de terminar una acuarela “pintada en una sola sesión” cuando entró Sorolla al recinto. Recorriendo cada uno de los trabajos que se ejecutaban, “al llegar y ver el mío exclamó: ¡Qué espléndido vigor! y mirándome me dice: ¿Quién es usted? y el artista que estaba a mi lado le contestó: es un pensionado argentino”.¹⁴ Seguidamente de narrar el episodio, con una clara intención de trascender lo anecdótico, aclaraba que luego esa acuarela formó parte de un álbum que la municipalidad de Roma regaló a la reina Victoria de Inglaterra cuando ésta visitó la ciudad eterna.

Con un claro deseo de “acumulación de capital simbólico”, surge la pregunta referida al porqué de la insistencia en generar exhortaciones de autoafirmación referencial. ¿Era necesario incluir aquí la anécdota romana, sucedida 50 años atrás?¹⁵ En su etapa de madurez, con trayectoria y reconocimiento consolidado, no sólo en el ámbito local, sino con proyección nacional, ¿qué razones lo conducían a su autopromoción? Indudablemente, ello habla de la situación coyuntural del arte en Córdoba hacia la tercera década del siglo XX, que se complejiza con la aparición de nuevos actores o referentes, junto con las pugnas por la obtención de un posicionamiento diferenciado dentro del campo artístico. Esas luchas ya las había promovido Caraffa, con un impulso arrollador hacia finales del siglo XIX, difundiendo propagandísticamente sus ideas por todos los medios a su alcance. En 1901, tras la ya citada querrela sostenida con Andrés Piñero, nuestro decidido artista esgrimía argumentos para denostar a sus colegas cordobeses. Como lo sostiene Marcelo Nusenovich, su principal argumento “era la falta de preocupación por el natural y la mancha constructiva y lumínica”, un testimonio infundado ya que los pintores del “grupo de Córdoba” salían a trabajar al aire libre.¹⁶

Considero que otras de las cuestiones que pueden dar alguna respuesta y explicar en parte la actitud de Caraffa es la presencia, por un lado, de Ricardo López Cabrera, quien en cierto sentido

14 Joaquín Sorolla era un año menor que Emilio Caraffa y el 3 de enero de 1885 se instala en Roma gracias a haber ganado una beca concedida por la Diputación de Valencia. Después de tres meses en la capital italiana, realizó un viaje a París con su amigo y compañero Pedro Gil. Volvieron a Roma en octubre y Sorolla trabajó allí el resto del otoño y todo el año siguiente con maestros como José Benlliure, Emilio Sala y José Villegas, que también le influyeron en aquel tiempo.

15 Según la cronología, al obtener la beca como pensionado argentino y antes de instalarse en Madrid, Caraffa permanece en Roma, por lo menos durante la primera parte del año 1885.

16 El “Grupo de Córdoba” estaba constituido, entre otros, por Genaro Pérez, Honorio Mossi y Herminio Malvino. Cfr. Nusenovich (2015, pp. 390-403).

podría considerarse su “rival” en la arena urbana cordobesa (Bondone, 2018).¹⁷ Por otro lado, el arribo de Fernando Fader al norte de la provincia Córdoba, quien a partir de 1916 se instala en Ischilín y, aunque su obra no tuvo circulación en ámbitos locales,¹⁸ se exhibía con éxito en la galería de arte de Federico Müller ubicada en calle Florida de la ciudad de Buenos Aires.¹⁹ Ello originó una gran fortuna crítica, reflejada en los medios de prensa nacionales, situación de la cual Emilio Caraffa debió estar muy informado. Cuestiones acaecidas durante un período particular en relación con el lugar que ocupan las artes visuales, y particularmente el género paisaje, en cuanto a la capacidad para contribuir a la conformación de un carácter identitario que se venía gestando en Argentina desde décadas anteriores, a la par de la consolidación institucional.²⁰

Como se puede deducir de sus propias palabras, y como lo he demostrado en anteriores investigaciones, el tema referido a la representación de la naturaleza conlleva un gran interés para Caraffa. Ideas, logros, acciones y tensiones que pueden encontrarse asimismo en la tradición occidental de la pintura de paisajes hacia la segunda mitad del siglo XIX, que de una u otra manera se reflejan consecutivamente en la producción pictórica y en los escritos de nuestro pintor.

¹⁷Cfr. Bondone, T. E. (2018). *Ricardo López Cabrera*. Córdoba: ZET. Particularmente interesantes resultan los acontecimientos en torno al concurso para el *plafond* del Salón de Grados de la UNC en el año 1915, en el cual Caraffa y López Cabrera surgen como naturales contrincantes.

¹⁸ Para una mejor comprensión sobre la circulación y la visibilidad pública de la obra de Fader en Córdoba ver Bondone, T. E. (2017-2018) Visto y no visto. La exposición de Fernando Fader en Córdoba en 1942. *AVANCES. Revista del Centro de Producción e Investigación en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba*, (27), 81-90. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

¹⁹ De la mano de su marchand, la carrera de Fader estuvo acompañada por la fama. En los años 1922 y 1923, expuso en Müller con éxito memorable y, luego de una ruptura temporal con él, reanudó sus exhibiciones allí en 1926. En el intervalo, realizó en 1924 una importante exposición retrospectiva en Asociación Amigos del Arte, también en calle Florida. Cfr. Gutiérrez Viñuales, R. (2003). *La pintura argentina. Identidad nacional e hispanismo. 1900-1930* (pp. 56-57). Granada: Universidad de Granada.

²⁰ Para un esclarecedor entendimiento sobre el lugar del paisaje dentro del debate del “arte nacional”, ver Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (pp. 337-346). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

Fuentes

Caraffa, E. (31 de diciembre de 1922). Consideraciones sobre arte argentino. *Los Principios*, p. 11 (edición extra de 52 páginas), Córdoba.

Caraffa, E. (14 de agosto de 1923). Recuerdos de Sorolla. *Los Principios*, p. 1, col. 6 y 7, Córdoba.

Bibliografía

AAVV (2006). *Sargent / Sorolla* [catálogo de exposición]. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza.

AAVV (2018). *Sorolla. Un jardín para pintar* [catálogo de exposición]. Madrid: Museo Sorolla.

Arias Anglés, E. (primer semestre de 1986). Los orígenes del «fenómeno» de la pintura de historia del siglo XIX en España. *Academia. Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, (62). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Bondone, T. E. (2003-2004). Emilio Caraffa y la génesis de una modernidad artística en Córdoba. *AVANCES. Revista del Área Artes del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba*, (7), 39-52. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Bondone, T. E. (2006). La Academia y el paisaje en Córdoba. Ver y volver a ver. En J. M. Martínez, (ed.), *Arte Americano. Contextos y formas de ver. Descubre la otra mirada. Terceras Jornadas Internacionales de Historia del Arte* (pp. 177-183). Santiago de Chile: Universidad Adolfo Ibáñez, RIL Editores.

Bondone, T. E. (2008). *Caraffa*. Córdoba: Museo Caraffa.

Bondone, T. E. (diciembre de 2017). A vueltas con los pintores luministas. Algunas

reconsideraciones sobre la obra de Emilio Caraffa y Ricardo López Cabrera. *Separata, revista del Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano de la Universidad Nacional de Rosario*. Segunda época, 15(21). Rosario: Universidad Nacional de Rosario. Recuperado de: https://drive.google.com/open?id=1Lazssmf-h_8ppIIr2rjO_bQeghQdJAan

Brunetti, P. (diciembre de 2014). La prensa cordobesa durante la primera dictadura militar (1930-1931). *Cuadernos de H Ideas*, 8(8). La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/cps/index>

Crow, T. (2008). *La inteligencia del arte*. México: Fondo de Cultura Económica.

Díez, J. L. y Barón, J. (coords.) (2007). *El siglo XIX en el Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Gracia Beneyto, C. (1989). El Sorollismo: Una aventura insólita. En E. Peel, *Joaquín Sorolla* (pp. 35-53). Londres: Philip Wilson.

Gutiérrez Viñuales, R. (1996). La pintura de historia en Argentina. *Atrio. Revista de Historia del Arte*. (8-9), Sevilla.

Haber, A. (1994). La formación de un artista americano. En AAVV, *El Arte de Juan Manuel Blanes* (pp. 33-78). Buenos Aires: Fundación Bunge y Born.

Madrazo, P. de (20 de junio de 1887). Nuestro Arte moderno. Temores y esperanzas. (Con motivo de la Exposición de Bellas Artes del año 1887). En *La Ilustración Artística*, 6(286), 202-203, Barcelona.

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

Pena, C. (2016). *Sorolla tierra adentro* [catálogo de exposición]. Madrid: Museo Sorolla.

Reyero Hermosilla, C. (1989). *La pintura de historia en el siglo XIX en España*. Madrid: Cátedra.

Ribera, A. L. (1984). La pintura. En *Historia General del Arte en Argentina*, 3 (pp. 111-112).
Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

Rincón García, W. (1986). Francisco Pradilla y la pintura de historia. En *Archivo español de arte*,
59(235), (pp. 291-303). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.



[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Cómo citar este artículo:

Bondone, T. E. (2020). Entre la historia y el paisaje. Tensiones en el arte argentino según Emilio Caraffa. *AVANCES*, (29), XXX-XXX. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: link