

Emilio Caraffa y el gusto de una época

Tomás Ezequiel Bondone

Efectuar una aproximación a la obra de Emilio Caraffa no es tarea sencilla y el intento se torna riesgoso si consideramos que no existe aún un estudio sistemático sobre el tema. La ausencia de una bibliografía específica de carácter monográfico nos revela el desconocimiento y la falta de interés crítico hacia este artista.

A grandes rasgos, el tema sigue casi inédito. Este trabajo se propone ofrecer una aproximación general al problema, mostrando alguna de sus aristas.

La obra de Caraffa es la consecuencia lógica del gusto de una época en la que el eclecticismo historicista y la preferencia por el virtuosismo en la ejecución son una constante, al igual que el tipo de enseñanza artística impartida, empapada de academicismo, enseñanza que supone una curiosa mezcla de estilos y tendencias cuyos frutos muchas veces pueden ser catalogados como híbridos.

Es necesario enmarcar la reflexión sobre Caraffa en el cuadro de desarrollo de los movimientos artísticos durante el siglo XIX, teniendo en cuenta que, esquemáticamente, puede considerárselo dividido en cuatro periodos: neoclasicismo, romanticismo, realismo e impresionismo. Por supuesto que en el desarrollo cronológico de la historia no existió tal división sistemática sino que estas escuelas se superpusieron y desarrollaron paralelamente. El neoclasicismo —el “verdadero estilo” o el “estilo correcto” como se lo solía denominar entonces— buscó la recuperación de lo clásico en un rechazo intelectual, historicista y riguroso, a lo intuitivo. Lo generado a partir de allí se realiza bajo una concepción racional cuyos resultados son, en líneas generales, composiciones equilibradas y serenas cuyos factores fundamentales son la belleza signada por la precisión, la estabilidad y la armonía. El artista neoclásico da más importancia al dibujo que al color y sus temas preferidos son la mitología (griega y romana) y el retrato. El romanticismo contrapuso pasión y espontaneidad a la regularidad y homogeneidad neoclásicas, dando como resultado composiciones dinámicas, resueltas con pinceladas evidentes y enérgicas, generando contrastes de claros y oscuros. El tema preferido del romántico es lo exótico, representando escenas orientales y medievales, paisajes y retratos que exaltan el carácter individual de los

TOMAS EZEQUIEL BONDONE es profesor de la Escuela Provincial de Bellas Artes, Córdoba.

personajes.

Tanto el neoclasicismo como el romanticismo son escuelas historicistas que reviven acontecimientos del pasado, ajenos al acontecer de su medio natural, lo que conduce a la evasión de lo cotidiano y lo inmediato. Esta característica es confrontada por el realismo, que rechaza todo lo que pertenezca a un mundo imaginario o distante y se dedica a representar lo que ve directamente. De su entorno inmediato selecciona con preferencia los aspectos teñidos de los problemas sociales derivados de la industrialización europea de la época. Su color es moderado y sus composiciones menos grandilocuentes.

Por último, el impresionismo, movimiento que inaugura el sistema de vanguardias modernas, como una consecuencia del realismo, rechaza de forma sistemática el pasado. Su concepción estética se funda en las nuevas teorías físicas y en la pintura al aire libre, proponiendo espontaneidad, frescura, creando atmósferas y efectos (impresiones) a través de generosas pinceladas a manera de boceto sin convenciones académicas de dibujo y acabado.

La visión de los impresionistas se diferencia de la de los realistas porque se interesaron casi únicamente en retratar con una concepción optimista el mundo real, tal cual como ellos lo veían sin comunicar ningún mensaje social o moral. Estos planteamientos estéticos, que se suceden en el transcurso del siglo pasado, tuvieron muy diferente acogida en nuestro país y gravitaron con otros ingredientes, aún más complejos, en la obra de Emilio Caraffa.

LA FORMACION ACADEMICA

Es indudable que ni el realismo ni el impresionismo tuvieron demasiada gravitación en la obra de Caraffa. Lo que aparece firmemente demostrado es el academicismo de toda su producción, que se deriva tímidamente hacia aspectos más audaces en algunos momentos de su obra.

La enseñanza artística, impartida de acuerdo al molde de la Academia, aparece condicionando el arte y el desarrollo del gusto en la sociedad de fines del siglo XIX, y en cierta forma existe un anacronismo entre lo que se enseña y lo que acontece. La academia es un sistema elaborado por los antiguos y fue retomado en la época moderna. Su expresión más precisa correspondió al academicismo francés, la Academia Real de Pintura y Escultura instaurada en 1648 por Mazzarino y reorganizada en 1663 por Colbert. La Academia fue en un principio el sindicato de los artistas que prestaban servicios al rey.

También existían en Italia escuelas que llevaban el nombre de academias. Los maestros de las academias francesas, necesitados de discípulos, se obligaron a enseñar, debiendo reflexionar acerca de su arte y elaboraron una

doctrina con un marcado carácter clásico e historicista destinada a sus alumnos. Lo esencial proviene de Lomazzo, de Junio y de Poussin. La institución Academia marca toda una época y crea un estilo (algunos resabios de esta concepción llegan hasta nuestros días, reflejados en planes de estudios anacrónicos aún vigentes) que predica un culto a lo antiguo; Petrarca lo formula en su *Carta a la Posteridad*: "las obras antiguas proporcionan ejemplos de belleza". El estudiante aprendía a expresar esta belleza mediante el dibujo, disciplina básica, cuya intelectualidad se opone a la sensualidad del color.

El academicismo impone un sistema de reglas y criterios canónicos que debían ser respetados y venerados. A partir del siglo xviii aparecen academias que postulaban este aprendizaje riguroso y que se prolongan hasta entrado el siglo xx: la Royal Academy, de Londres; la Academia de Colarossi y la de Collin en París; la Academia de San Lucas de Nápoles y la Real Academia de San Fernando de Madrid, esta última frecuentada por Caraffa en su estadía europea.

Sintetiza Richard: "El pensamiento académico había tenido la ambición de descubrir y formular las reglas de la belleza. habíase definido, en verdad, determinado estilo que convenía al gusto de una generación. Había quedado resuelta, al parecer, la contradicción esencial del clasicismo (conciliar la imitación del modelo y un esquematismo ideal), haciendo referencia a las obras antiguas, fidedignas y bellas a la vez. Descubriéronse sucesivamente las variaciones del gusto, vale decir, su relatividad; luego, la imposibilidad de encerrar la belleza en reglas universales; por último, la diversidad del arte antiguo y su evolución".¹

EMILIO CARAFFA Y LA PINTURA ARGENTINA

Es relativamente sencillo ubicar a Caraffa dentro de la historiografía artística argentina, pero resulta un poco más difícil establecer con precisión una escuela o corriente en su producción, ya que son múltiples las vertientes hábilmente amalgamadas que se conjugan en su obra, fruto de una sólida formación académica, pero cuyos postulados a veces se contraponen, lo que da como resultado un cierto eclecticismo.

Sin embargo es posible afirmar que la obra de Caraffa se inserta cómodamente en un medio que no requería otra cosa que sus moderadas y virtuosas creaciones, que se convierten en un producto totalmente coherente con el gusto y las costumbres sociales de la época.

¹ André Richard, *La crítica del arte*, pág. 29.

Al ubicarlo temporalmente, puede decirse que Caraffa forma parte del segundo grupo de artistas argentinos formados en Europa entre 1880 y 1890 (siguiendo la distinción que hace Julio E. Payró), y que eligen los tradicionales centros de formación italianos como Florencia y Milán o españoles como Madrid. Sin embargo, algunos de sus contemporáneos como Sivori, Schiafino o Marcó del Pont, prefieren París como centro de formación, lo que implica cierto acercamiento a espíritus modernos y los aleja de aquella concepción de que "sólo en España o Italia podía recibirse la lección del gran arte".²

Caraffa se instala en Europa a los veintitrés años, favorecido por una beca del Dr. Eduardo Wilde, ministro del presidente Roca. Mientras estudió en Argentina, se formó en el taller de Pedro Blanqué, pintor de temas históricos en Rosario y luego, en Buenos Aires, con Francisco Romero, conocido maestro italiano de la época y uno de los primeros profesores académicos de la Argentina.

Realiza su inicial aprendizaje europeo en Florencia, en un momento en que Italia seguía muy vinculada a su pasado renacentista y barroco, racional, pomposo y solemne, que paulatinamente evolucionaba hacia un convencionalismo representativo, estático e historicista. Una fuerte herencia que las vanguardias innovadoras de entonces no podían modificar. Pero aparece un grupo de pintores —los *maccioli* o "manchistas"— que comienzan a imponer la mancha en lugar del rígido modelo del color, típicamente neoclásico, lo que imprime a sus pinturas una cierta libertad de tratamiento, que hace posible la adopción de nuevos temas, rompiendo de algún modo la monotonía academicista imperante hasta ese momento. Sin embargo, estos aires renovadores se detuvieron quizás en la excesiva preocupación por el tema, circunstancia que fue probablemente la causa fundamental de la endeblez estética de su renovación, si se lo compara con los movimientos de vanguardia contemporáneos, como el impresionismo y el puntillismo franceses.³

A grandes rasgos, éste era el clima artístico —en cuanto a tendencias pictóricas se refiere— que se vivía en Europa y particularmente en Italia, cuando Caraffa llega a Milán en 1885 y se pone a las órdenes de su flamante maestro, Domenico Morelli (1826-1901), un "manchista" que gozaba de cierta fama y en cuya producción pueden verse algunos resabios académicos, aunque de filiación romántica, rasgos transmitidos al hábil joven pintor y aprendidos con gran obsesión verista y pulcra obediencia.

El itinerario de formación académica europea de Caraffa continúa en

² Julio E. Payró, "La pintura", pág. 155.

³ Córdova Iturburu, *80 años de pintura argentina*, pág. 18.

España, elección no muy favorable para un artista de la época, debido a que en ese momento existía en la Argentina un marcado antihispanismo, iniciado en la generación romántica, predicado por Sarmiento y continuado por los hombres de la generación del 80, cuyo proyecto pragmático tiene una marcada tendencia francesa. Esta situación comenzó a revertirse recién después del Centenario, con la aparición de un movimiento que reivindicaba lo hispano y que paulatinamente generó manifestaciones literarias y arquitectónicas.

Comenzó entonces una gran demanda de pintura española por parte de los nuevos coleccionistas argentinos y un auge inusitado de esa producción invade Buenos Aires. Es interesante ver cómo Fernando Fader, pintor afiliado a concepciones de avanzada para el momento, reacciona ante estas circunstancias y dice: “[...] la influencia moral sobre el público en general de ‘bonitos cuadros’ o de ‘figuritas preciosas’ es un asunto que merece un estudio detallado. Las inundaciones de dichas obras, verdadera lluvia de mercaderías, han dejado una honda huella en el criterio del público. Otro factor (que influyó en el extravío del buen gusto) era y son las exposiciones de artistas extranjeros que nos mandaron, mandan y mandarán cuadros y esculturas ‘de exportación’. He visto aquí cuadros de Sorolla que el maestro español (que efectivamente es uno de los muy buenos pintores en Europa) debía haber tenido vergüenza de firmar. No exagero, como todos los que han contemplado aquellas telas podrán afirmar. El público [...] compraba y pagaba a precio de oro aquellos lienzos, que en una crítica completamente desprovista de criterio o de carácter no se animaba a rechazar públicamente”.⁴ Dentro del mismo tono Martín Malharro escribía en 1903: “El arte de España entró en decadencia después de que el gran Fortuny ejerció influencia nefasta con su pintura elegante y fuerte, pero a la que los imitadores convirtieron en arte de pacotilla, una zarzuela de género chico, en una especie de juego de prestidigitación sin ideal alguno, sin otra condición que una habilidad extrema en su técnica, y un colorido churrigueresco que, si bien tuvo un momento de éxito, de moda, hoy sólo tiene mercado en las repúblicas sudamericanas, donde aún hacen las delicias de algún tonto enriquecido, o de uno que otro español patriotero de cortas vistas”.⁵

Caraffa que es, como lo afirma Pagano⁶, un pintor de filiación hispánica, concurre a la Academia y estudia la obra de Mariano Fortuny y Marsal (1834-1874), pintor de moda y gran influencia en toda una generación. Último y más refinado representante de la pintura romántica, su tratamiento frívolo y

⁴ Fernando Fader, citado por Marcelo Pacheco en *120 años de pintura española*, pág. 9.

⁵ *Ib.*, pág. 8.

⁶ José León Pagano, *El arte de los argentinos*, pág. 409.

preciosista de una temática exótica responde al gusto de una burguesía que rechazaba el realismo de Courbet y despreciaba a los impresionistas.⁷

La notable habilidad técnica de Fortuny es aprendida por Caraffa, quien además incorpora una visión y concepción muy similar en cuanto al tratamiento de la pincelada, a veces rigurosa y precisa, a veces abocetada y en cuanto al uso del color, una paleta moderada con hábiles toques rítmicos.

EL EJERCICIO DE LA COPIA

Dentro de los criterios de la Academia, en su intento de sistematizar la representación de lo bello, además del dibujo como disciplina primordial, existían otras directrices aconsejadas, como el ejercicio de la copia; la copia del natural —modelo vivo— o anatomías que ya habían sido idealizadas e interpretadas por otros artistas. “El trabajo más difícil era el de la clase de dibujo al natural porque en ella el artista aprendía a extraer de la naturaleza sólo aquellos elementos necesarios para el arte ideal”.⁸ Caraffa, imbuido de esta modalidad, concurre a los museos europeos y copia pintura, siguiendo una tradición en la que sus mismos maestros estaban inscriptos. La elección de los pintores que copia, demuestra un gusto ecléctico: Leonardo y Velázquez, renacimiento y barroco, lo lineal y lo pictórico, postulados contrapuestos que serán una constante en su obra posterior.

Caraffa logró mucho éxito con el ejercicio de la copia, especialmente en Madrid. Esta era una práctica común que inclusive lograba un buen mercado. En un artículo publicado en Córdoba algunos días antes de la muerte de Caraffa, el propio pintor subraya los altos precios pagados por copias hechas por Fortuny. El comentario del autor del artículo a las palabras de Caraffa es preciso: “[...] no son estudios de ejercicio técnicos; son obras en que los problemas que debieron ser resueltos ofrecen una más gran dificultad que la que pueda plantearse al que lo ejecute de primera intención. Es tal la fidelidad con que Caraffa ha copiado los grandes maestros de la pintura, que en ocasión de estar copiando en Florencia el autorretrato de Zorn, se le acercó un señor de Stocolm [sic], amigo íntimo del gran pintor, ofreciendo comprar su obra, proponiéndose con ello hacerle una broma, pues estaba seguro que su genial autor, no sabría distinguir entre el original y su copia. En efecto, el autorretrato de Zorn es una copia fiel en dibujo y factura: en él Caraffa ha transportado, hasta traspasarlo, el espíritu del gran sueco. Su extraordinaria envergadura le valió el privilegio de poder trabajar en los principales museos

⁷ Pierre Cabanne, *Diccionario universal del arte*, II, pág. 546.

⁸ André Richard, *op. cit.*

del mundo, aun contrariando disposiciones reglamentarias. El gran pintor español Villegas, director del Museo del Prado, le permitió pintar a puertas cerradas, violando con ello lo establecido en los reglamentos del museo".⁹ Caraffa donó nueve de estas copias a la pinacoteca de la Escuela Provincial de Bellas Artes "Dr. José Figueroa Alcorta". Su destino final, sin embargo y lamentablemente, es incierto, ya que fueron robadas de dicha escuela en 1988.

Según José León Pagano, ningún pintor de la generación de Caraffa pintó mejores acuarelas ni retratos.¹⁰ En efecto, sus obras, ejecutadas con la técnica de la acuarela, cuyos principios se basan en la transparencia, fluidez, espontaneidad y la no definición total del objeto, logran una precisión y rigor en el dibujo y detalles que evidencian un dominio alucinante de la técnica. Vayan como ejemplo las obras *El obispo*, *Escena de teatro* y *Dama del siglo xv*, todas acuarelas de su periodo europeo. Caraffa perteneció a la Sociedad de Acuarelistas madrileña, un selecto reducto de especialistas, lo que indica el reconocimiento logrado por el artista cordobés en la capital española.

EL RETRATO

En cuanto a los retratos, uno de los géneros más representados en la pintura argentina del siglo xix, la obra de Caraffa ofrece una muy interesante galería iconográfica.

El retratarse fue durante mucho tiempo patrimonio exclusivo de la aristocracia y de la alta burguesía. El surgimiento y ascenso de una nueva burguesía, adinerada y advenediza, como resultado del programa de las presidencias liberales positivistas, extiende considerablemente el mercado del retrato. Además, esta nueva y poderosa clase social, materialista y progresista, dictará el "gusto" por décadas. Así es como los artistas locales, los extranjeros o los recién llegados de su itinerario académico europeo, como Caraffa, se ponen a disposición de la demanda, y comienzan a interpretar de la mejor manera las exigencias de la nueva clientela.

El retrato funciona como un elemento que refuerza y manifiesta una posición social, al mismo tiempo que acentúa la personalidad, asegura la fisonomía y la imagen del personaje reproducido en la tela. Estas representaciones enseñan a dirigir una nueva mirada sobre los personajes, cuyas poses y ademanes, a menudo teatrales, exageran el semblante y la

⁹ Marcelo Cascales, "Emilio Caraffa", *Los Principios*, 21/4/1939, Córdoba.

¹⁰ José León Pagano, *op. cit.*, pág. 416.

personalidad del retratado, notándose a veces una intención de idealizar las fisonomías y eliminar las posibles fealdades.

Caraffa logra captar las exigencias de figuración de esta nueva burguesía, que se siente protagonista en la construcción del país. Riguroso, su trazo clásico y académico dibuja con precisión rostro y semblante; modela el color logrando perfectas carnaciones con una obsesión verista casi fotográfica. Aquí no hay efectos ni pincelada, la intención es no distraerse del único objetivo: lograr el parecido.

La difusión del retrato marca el surgimiento de una costumbre nueva para la Córdoba de entonces, que va unida a una concepción arquitectónica y de decoración de los interiores, en donde no faltará el retrato en la sala o el comedor, junto con otros objetos coleccionables, también indicadores de prestigio social. El concepto de Córdoba como la ciudad docta, ilustre y pródiga en hombres notables, es una constante a fines del siglo xix y principios del xx y se manifiesta entre otras cosas en el lugar eminente otorgado al retrato.

El desarrollo del retrato en la pintura cordobesa es uno de los tantos rasgos distintivos de nuestra identidad, un elemento que contribuye a la consolidación de la memoria, ya que a través de su análisis nos acercamos a la interpretación y al entendimiento de nuestro pasado.

Caraffa comienza a cultivarlo durante su estadía en Europa, retratando a diversas personalidades argentinas (*Retrato de Julio T. Villanueva*, pintado en Madrid y hoy en el Museo Histórico Nacional). Destacables también son los retratos de su padre y el del Dr. Figueroa Alcorta,¹¹ y de los más conspicuos representantes de la sociedad cordobesa de la época. Muchos de ellos pertenecen a colecciones particulares y museos de nuestra ciudad. Destaca, por ejemplo *Retrato de Niña* (pintado en Roma, hoy en una colección particular en la Argentina). La retratada es la hija de Belisario J. Montero, casada luego con el general Severo Toranzo. Otro retrato de niña, la actual esposa del Dr. Manuel E. Paz, propiedad de la familia Paz en Córdoba, fue exhibido en la exposición del Centenario, donde se le concedió una medalla de oro.¹²

En cuanto al tema histórico Caraffa ejecutó un único gran cuadro: *El paso del Río Paraná por el General Urquiza*, realizado entre 1895 y 1896, y que hoy se encuentra en la Casa de Gobierno de la provincia de Entre Ríos. Según Pagano, la composición de la obra, que Caraffa invierte, ha sido tomada de Solferino, pintura de Missonier.¹³

¹¹ Pertenecía a la colección de la Escuela Provincial y también fue sustraído en 1988.

¹² Este retrato fue reproducido en el catálogo de esa exposición, pág. 129.

¹³ José León Pagano, *op. cit.*, pág. 416.

Seguramente Caraffa estaba al tanto de las recomendaciones emanadas del *Manual del pintor de historia*, escrito en 1870 por el maestro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, Francisco de Mendoza. El género histórico se había puesto de moda en España a partir de 1856 coincidiendo con las exposiciones nacionales de bellas artes, y era cultivado por numerosos artistas como Casado del Alisal, Pradilla, Moreno Carbonero, Eduardo Rosales, pintores "oficiales" en el momento en que Caraffa estudia en España.

El paso del Río Paraná... manifiesta la característica habilidad técnica de Caraffa, quien nos muestra una escena del pasado que tuvo que reconstruir en la tela y cuyo resultado es óptimo, con una estudiada teatralidad en las actitudes de los numerosos personajes y la figura de Urquiza como protagonista central.

LA CATEDRAL

El gobierno nacional presidido por el cordobés José Figueroa Alcorta, llamó a concurso para la decoración de la Catedral de Córdoba. El prestigio obtenido por Caraffa hace que le sea otorgado el premio y con él la oportunidad de ejecutar un gran trabajo: idear la concepción de la decoración interior de la Catedral. Antes de su viaje a Europa, en la época en que estudiaba con Romero, había realizado algo parecido aunque a menor escala, en la Catedral de Buenos Aires.

La obra de Caraffa, planificada rigurosamente, contrasta de manera notable con lo asistemático de la construcción del edificio así como con la concepción originaria del interior del templo, despojada y simple, según se observa en grabados y pinturas de la época. El programa decorativo ideado por Caraffa y acompañado en su ejecución por los pintores Carlos Camilloni, Nazareno Orlandi y Tranquino Bignossi, entre otros, está a tono con el movimiento progresista que le venía dando a Córdoba aires de gran ciudad. La construcción del Gran Teatro, hoy del Libertador General San Martín, inaugurado en 1891, y de la formidable Casa Central del Banco de la Provincia, terminada en 1889, forman parte del mismo impulso constructivo "europeísta". En este contexto eran infaltables en el interior de la Catedral los dorados, los *tromp l'oeil* y las baldosas a la italiana, todas modas de entonces, generalizadas en otras capitales del mundo aunque con algunas diferencias regionales. A manera de ejemplo, podría citarse el programa decorativo llevado a cabo por Casado del Alisal en 1885 en la basílica madrileña de San Francisco el Grande. En Córdoba, Honorio Mossi había efectuado —antes de la obra de Caraffa en la Capital— la decoración del camarín de la Virgen del Milagro en la iglesia de Santo Domingo y el enorme

fresco que representa *La muerte de Santo Domingo* terminado en 1905, siguiendo una concepción similar.¹⁴

El tema pintado por Caraffa en el plafón del techo de la nave principal es *La Iglesia triunfante* o *La Gloria del Cielo*, alegoría mesurada si se la compara con las creaciones de Tiepolo, Andrea del Pozzo, Anibale Carracci, Giovanni Battista Gaulli, antecedentes fundamentales en la ornamentación de interiores a través de la pintura ilusionista, con la idea de ampliar, de abrir el espacio interior, según las pautas de la concepción barroca generadas por el gran Bernini. Caraffa resuelve el tema con solvencia, color de paleta generosa y precisión académica. Para sorpresa de los observadores, en el extremo del plafón que da hacia el altar es posible observar un grupo de personajes locales retratados entre los que está un autorretrato del pintor.

Tanto *La Iglesia triunfante* como los Evangelistas ubicados en las pechinas, no son frescos ni pintura mural, como se cree habitualmente, sino grandes lienzos pintados al óleo y montados posteriormente en la mampostería del edificio.

En 1914, año en que se concluyen las tareas de ornato del interior de la Catedral, se inaugura el Museo Provincial de Bellas Artes, dentro del marco progresista y eufórico que le daba a Córdoba un perfil determinado, hoy ya muy desdibujado. Emilio Caraffa integraba la Comisión inaugural, junto con el entonces gobernador Ramón J. Cárcano y otros notables. El museo tuvo su propio edificio, el actual, en 1916, proyecto de corte historicista del arquitecto Kronfuss, emparentado con las grandes residencias de su entorno, la Nueva Córdoba, y con el hoy Parque Sarmiento, en ese entonces de flamante trazado.

El 10 de marzo de 1950, el gobernador provincial brigadier San Martín, a solicitud del ministro de Educación y Cultura Alberto Leiva Castro, decretó que el nombre del museo sería en adelante Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa". Paradójicamente, en sus colecciones está muy pobremente representada la obra de Caraffa, lo que evidencia falta de coherencia en la gestión del museo y en su política de adquisiciones. La razón de ser de esta política debe buscarse en aspectos extramusiológicos, que van desde la ausencia en la administración central de un plan orgánico establecido para la acción cultural, a la falta de personal sistemáticamente capacitado.

¹⁴ Vicente Gesualdo, Aldo Biglione y Rodolfo Santos, *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*, II, pág. 616.

COROLARIO

Hemos tratado de hacer una aproximación y análisis de la obra de Emilio Caraffa que no consideramos exhaustiva sino sólo a nivel de tentativa. A veces existen ciertas confusiones que desvalorizan nuestro arte y nuestros artistas. La principal de ellas es la errónea actitud que prestigia todo lo que proviene de una cultura foránea, dotándolo de superioridad irrefutable.

El producto artístico debe ser valorado en su contexto como un objeto puramente formal. Cuando se olvida la contribución de Caraffa a la pintura nacional y cordobesa, debemos caer en la cuenta de que estamos en presencia de falta de una reflexión en profundidad acerca de la obra de uno de los primeros maestros de la pintura en nuestro medio.

Córdoba ha producido grandes e importantes protagonismos culturales y, a la vez, aunque parezca contradictorio, ha sido y es un centro periférico. La mayor parte de la obra de Caraffa, y la más importante, se generó en esta ciudad y es un producto totalmente coherente para su momento. Es cierto que la pintura argentina de fines de siglo pasado carece de ese vuelo imaginativo o expresivo tan caro a las vanguardias posteriores, y que está teñida de una objetividad moderada producto de la gravitación academicista. Frente a ella es necesario adoptar una actitud ponderada. Payró sugiere un razonado equilibrio de apreciación para estimar el aporte artístico argentino del último cuarto del siglo xx.

CRONOLOGIA

- 1862 Nace el 17 de diciembre en San Fernando del Valle de Catamarca.
- 1872 Su familia se traslada a Rosario.
- 1875 Estudia con el profesor Vignes en Rosario.
- 1882 En Buenos Aires estudia con Francisco Romero en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes.
Realiza decoraciones en el interior de la Catedral de Buenos Aires.
- 1885 Obtiene la Beca-pensión a Europa.
Estudia en Roma, Florencia, Nápoles y Madrid.
- 1891 Regresa a Buenos Aires.
- 1894 Expone óleos y acuarelas en Buenos Aires.
- 1895-1896 Ejecución de su gran obra de género histórico *El pasaje del Río Parana por el Ejército Libertador del Gral. Urquiza*.
- 1896 Funda la Academia de Bellas Artes de Córdoba.
- 1898 Una obra suya, *San Martín*, concurre a la Exposición de Madrid.
- 1904 Medalla de plata en la Exposición Internacional de Nueva York.
- 1910 Concurre a la Exposición del Centenario en Buenos Aires.
Medalla de Oro.

- 1912 Forma parte de la Comisión inaugural del Museo Provincial de Bellas Artes.
- 1914 Trabaja en la decoración del interior de la Catedral de Córdoba.
- 1920-1930 Profusa actividad como retratista en Córdoba.
- 1939 Muere en la localidad de La Cumbre, Sierras de Córdoba, el 22 de mayo.

Bibliografía

- BISCHOFF, Efraín U., *Historia de Córdoba*, Córdoba, 1977.
- CABANNE, Pierre, *Diccionario Universal del Arte*, Argos-Vergara, Barcelona, 1979.
- CASCALES, Marcelo, "Emilio Caraffa", en *Los Principios*, 21/4/1939, Córdoba.
- HABER, Abraham, *La pintura argentina, vanguardia y tradición*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1975.
- INFANTE, Víctor Manuel, "Los Font", en *La Voz del Interior*, 9/5/1982, Córdoba.
- ITURBURU, Córdoba, *80 años de pintura argentina*, Ediciones Librería La Ciudad, Buenos Aires, 1981.
- LO CELSO, Angel T., *50 años de arte plástico en Córdoba*, Córdoba, 1973.
- PACHECO, Marcelo, Prólogo del catálogo *120 años de pintura española*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1991.
- PAGANO, José León, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, 1937-1940, 3 vols.
- PAYRO, Julio E., *23 pintores de la Argentina*, EUDEBA, Buenos Aires, 1978.
- "La Pintura", en *Historia general del Arte en la Argentina* VI, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1988.
- RICHARD, André, *La crítica de arte*, EUDEBA, Buenos Aires, 1972.
- SANTOS, Rodolfo; BIGLIONE, Aldo y GESUALDO, Vicente, *Diccionario de Artistas plásticos en la Argentina*, Editorial Inca, Buenos Aires, 1988, 2 vols.