

XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia.
Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, 2017.

Sentidos pasajes. Un cuadro de Emilio Caraffa entre arte, historia y política.

Bondone, Tomás Ezequiel.

Cita:

Bondone, Tomás Ezequiel (2017). *Sentidos pasajes. Un cuadro de Emilio Caraffa entre arte, historia y política. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-019/486>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

XVI JORNADAS INTERESCUELAS / DEPARTAMENTOS DE HISTORIA

Mar del Plata - Provincia de Buenos Aires - 9 al 11 de agosto de 2017

Organizan

Departamento de Historia y Centro de Estudios Históricos de la facultad de
Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata

Mesa 87: Arte y política en la Argentina: producción, circulación y sentido político de las imágenes (s. XIX y XX)

Sentidos pasajes. Un cuadro de Emilio Caraffa entre arte, historia y política.

Bondone, Tomás Ezequiel

Universidad Nacional de Córdoba

“PARA PUBLIAR EN ACTAS”

Dentro de su extensa carrera, el pintor Emilio Caraffa (1862 – 1939) realizó un único cuadro dentro del género histórico titulado *El paso del Río Paraná por las tropas libertadoras del General Urquiza*, pintado en Córdoba y fechado en 1897. Ante esta obra nos encontramos con un artista que posee un correcto dominio del oficio, aunque no es en este género donde pudo desarrollar o demostrar sus mejores logros.¹

La historia del encargo del cuadro puede leerse como un hecho fortuito y fuera de lo común, en un momento en que tanto el mercado como el mecenazgo oficial provincial o nacional, no eran moneda corriente para los artistas argentinos.² Caraffa se encontraba así ante una situación

¹ He formulado en diferentes abordajes la importancia otorgada al género *paisaje* en la obra de Caraffa. Cfr. Bondone, Tomás Ezequiel, “La Academia y el paisaje en Córdoba. Ver y volver a ver” en Martínez, Juan Manuel (editor). *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.

² Como lo ha sostenido Laura Malosetti, esta carencia deber ser leída como una faceta ineludible del proyecto de los artistas argentinos de la generación del 80. “La misión del artista era engrandecer la patria, muy bien, pero sin el sostén del Estado y sin mercado (sin compradores) no podían subsistir los artistas”. Cfr. Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p.289.

excepcional en relación a sus contemporáneos, ya que con este encargo se le brindaban posibilidades de dedicarse profesionalmente a su oficio, demostrando sus dotes de pintor.

Según nos cuenta el propio Caraffa, cuando en 1894 se encontraba en Buenos Aires en una reunión social en casa de Santiago Díaz, a la que habían asistido varias personalidades nacionales, le fue presentado el entonces gobernador de la provincia de Entre Ríos quien ante la presencia del pintor exclamó:

“Caraffa pintor?!! Qué casualidad, hemos venido a Buenos Aires también con el propósito de buscar quien nos pinte un gran cuadro para el Salón de Recepciones del Palacio de Gobierno de Paraná, y ayer me dijeron en el ‘Ateneo’ que los que podrían dar resolución a este eran o Cárcova o Caraffa. Pues ya que lo conozco a Ud. será el que pinte el cuadro”.³

Al poco tiempo el gobernador entrerriano Sabá Zacarías Hernández suscribió un decreto que firmó junto con el Ministro de Gobierno Enrique Carbó con fecha 19 de enero de 1895. En los considerandos de dicha disposición se establecía que “era un deber del gobierno perpetuar la memoria de los hombres que más gloria han dado a la Patria y muy especialmente a la provincia, siendo necesario grabar ese recuerdo en el corazón del pueblo”, y por ello se encomendaba al artista la realización del cuadro que reprodujera aquel gran acontecimiento histórico⁴. El pintor firmó un contrato por quince mil pesos, más otros diez mil en caso de que “gustase mucho el cuadro”. El lienzo “gustó grandemente” y 1º de mayo de 1897 fue el día de su instalación e inauguración oficial en la ciudad de Paraná, en el Salón Blanco de la Casa de Gobierno de Entre Ríos.⁵ Para la ocasión se realizó una gran recepción y baile de gala con presencia de autoridades,

³ Carta de Emilio Caraffa a José León Pagano, La Cumbre, 1º de mayo de 1936. Archivo Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Sobre 101, Nº de orden 15 a 22. La documentación conservada en este Archivo ha sido utilizada como fuente primordial para la reconstrucción de las condiciones de producción del cuadro *El Paso del Río Paraná por las tropas libertadoras del General Urquiza*.

⁴ *Recopilación de Leyes, Decretos y Acuerdos de la Provincia de Entre Ríos*, año 1895, tomo XXXV, Edición oficial, Paraná, 1908. p. 15.

⁵ *La Casa de Gobierno* es una obra arquitectónica de lenguaje historicista, con referencias renacentistas y barrocas. Un típica construcción ecléctica representativa de finales del siglo XIX, firmada por Bernardo Rígoli. Conocida como “La Casa Gris”, su construcción fue encargada por el Gobernador Eduardo Racedo en 1884 y en 1989 fue declarada Monumento Histórico Nacional. Cfr. Petrina, Alberto y López Martínez, Sergio (coordinadores) *Patrimonio Arquitectónico Argentino. Memoria del Bicentenario (1810-2010)* Tomo II. Buenos Aires, Ministerio de Cultura, 2015.

más algunos familiares descendientes del General Urquiza. Caraffa fue ovacionado en medio de aquel Salón “llevado de la mano por la señora del Gobernador”.⁶

La obra describe un acontecimiento clave de la historia nacional protagonizado por el General Justo José de Urquiza y la organización de la campaña contra Rosas en 1851. La escena representa el momento en que el llamado *Ejército Grande* (Ejército Grande Aliado Libertador), se formaba en la localidad denominada Punta Gorda ubicada en el Departamento de Diamante. Allí la mesnada se preparaba para sortear la barranca y cruzar el Río Paraná, destinado a poner fin a la extensa dominación del gobernador de Buenos Aires. El mando supremo de las tropas estaba a cargo de Urquiza, quien se había aliado con Brasil, Uruguay y Corrientes y nunca antes se había visto un ejército de este tamaño en nuestro país: 30.000 hombres, de los cuales 24.000 eran argentinos, 4.000 brasileños y 2.000 orientales. A mediados de diciembre Urquiza pudo cruzar el Paraná con la colaboración de la escuadra brasileña, sin ser hostigado por las fuerzas rosistas. Reorganizadas las tropas tras el paso del río se encaminaron hacia los campos de Caseros donde el 3 de febrero de 1852 se libró la batalla con el triunfo de Urquiza y sus aliados, hecho que originó el comienzo de un nuevo período en la historia argentina.

La idea general del cuadro está inspirada en las descripciones plasmadas por Sarmiento en su texto “Campaña del Ejército Grande” de la cual él mismo participó ya que era el encargado de la redacción de boletines e informes durante el transcurso de los acontecimientos. El historiador entrerriano Benigno Teijeiro Martínez colaboró en la rememoración de los hechos enviando en marzo de 1895 desde Concepción del Uruguay un completo informe al Gobernador Salvador Maciá extendiéndose en pormenorizados datos históricos que sirvieron a Caraffa para la composición del cuadro⁷. El pintor tuvo además que realizar un importante trabajo de documentación para reconstruir el teatro de operaciones, viajó por la provincia de Entre Ríos, visitando los mismos escenarios de aquel suceso, realizó entrevistas y recogió daguerrotipos y fotografías de los oficiales que debían aparecer en el cuadro. En Diamante tomó apuntes del río, del paisaje circundante y de la misma barranca por donde bajaron los soldados, visitó también el Palacio San José, la última morada de Urquiza, haciendo registros de todo lo que necesitaba para componer la escena. Trabajó en su taller con modelos “del natural” gracias a la colaboración del

⁶ Entre realidad y fantasía, el acontecimiento aún resuena en la memoria cultural de Paraná como una suerte de museo imaginario tras mitología provinciana. En tal sentido ver “El pasaje del Paraná por el Ejército Grande” en Olmos, Marcelo, *Cuentos con pintores*. Paraná, Editorial de Entre Ríos, 2005, pp. 33-40.

⁷ El texto fue reproducido en la revista “El Investigador” dirigida por el propio Benigno Teijeiro Martínez en el N° 7, Año IV, Concepción del Uruguay, enero de 1897, pp.152-155.

actor José Podestá que por ese momento se encontraba de gira en Córdoba con el “Circo de Juan Moreira” quien le prestó arneses, uniformes y hasta un caballo.

El pintor resuelve la concepción del cuadro en un gran formato apaisado de 3, 20 metros de alto por 6 de ancho⁸, tomando como referencia la obra “*El emperador en la batalla de Solferino*” del pintor francés Ernest Meissonier⁹. En esta resolución, ciertos detalles de la representación del paisaje eran muy similares a las barrancas del Diamante, como así también la posición de algunos caballos y sus jinetes. Caraffa invierte la composición de Meissonier y organiza su cuadro en torno a la figura ecuestre principal que representa al General Urquiza al pie de la barranca y a la cabeza de su Estado Mayor. Está montado en su caballo tostado de pelo brillante ricamente enjaezado y junto a él puede verse su perro “Purvis”. El General en jefe luce poncho claro y su cabeza está cubierta con galera de felpa, una indumentaria de campaña propia de los militares caudillos de entonces. Impartiendo mando, su rostro revela decisión, su gesto es duro y su postura netamente militar. Próximo a Urquiza están representados todos los militares federales que lo acompañaban, inmediatamente detrás de él el Coronel José Antonio Virasoro y el Coronel Manuel Urdinarrain, ambos en actitud severa, luego la figura de Sarmiento que se exhibe ligeramente encorvado y no conserva una actitud militar ya que está escribiendo sobre el borrén delantero de su silla inglesa, pues él era el gacetillero del Ejército Grande. Siguen a la derecha una fila de cuatro personajes, de los cuales uno, el que está en primer término, es el Coronel Manuel Hornos (de bombacha) y en seguida dos figuras “de composición”. Hacia el último plano de este grupo el Barón de Porto Alegre brigadier Manuel Marqués de Souza, comandante de la escuadra brasileña con un bicornio costal o falucho de cobre cabeza. Más a la derecha están representados un grupo de cinco personajes, entre ellos el Coronel Miguel Galarza (con sombrero de copa), el General Paunero (de poncho), y las otras tres figuras son “de composición”. Siguiendo a la derecha y en orden descendiente hay otra fila de cuatro personajes que son por su orden: el General La Madrid, de uniforme rojo sobre caballo blanco, el Teniente Coronel Bartolomé Mitre en posición observadora y serena, una figura “de composición” y el general Galán en último término. Más a la derecha otro grupo formado por los jefes orientales

⁸ A la tela que sirvió de soporte se le debió agregar un segmento anexo, visible por la línea de costura que atraviesa todo el largo del cuadro a 90 cm. del borde inferior.

⁹ El cuadro de Meissonier (1851-1891) es un óleo sobre tela de 76 x 108 cm pintado en 1863 y actualmente se encuentra en el Musée d'Orsay de París. Representa la batalla de Solferino llevada a cabo en la localidad italiana del mismo nombre en la región de Lombardía. Esta contienda fue decisiva para la unidad italiana y en ella Napoleón III derrotó al ejército austriaco en 1859 al mando del emperador Francisco José I. Galoni, Alain, “La bataille de Solferino (24 juin 1859)”, *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 10 Mai 2017. URL : <http://www.histoire-image.org/etudes/bataille-solferino-24-juin-1859>.

Coronel Manuel Carballo montado sobre un tobiano, Coronel César Días y el Mayor Francisco Carvallo montado sobre un zaino oscuro¹⁰.

Hay dos figuras que se destacan por su actividad, una, apartada del grupo, es la que corresponde al Mayor Chenaut, que da la espalda al espectador, pues se halla recibiendo una orden del General Urquiza, y la otra, un poco más distanciada en primer término y de costado, es la del trompa, un soldado de color que ha desmontado su cabalgadura para arreglar la cincha de su caballo.

En segundo plano sobre la izquierda de la tela, Caraffa representa entre la verde espesura las legiones de las tres armas que forman una línea roja por el color de sus uniformes. Hacia la lejanía y en medio del río aparecen vapores, chatas y un sinnúmero de soldados lo cruzan a nado, mientras otros que aún permanecen en la orilla se desvisten dispuestos a lanzarse al agua.

El Paso del Río Paraná por las tropas libertadoras del General Urquiza está resuelto con una característica corrección académica, de una acabada técnica, muy a tono con las pautas y criterios que en su momento se debían aplicar a este tipo de obras. En ese sentido, hacia fines del siglo XIX el género histórico se va acomodando a las transformaciones estéticas de la época, registrándose cambios en el tratamiento de las formas y los temas. Si en el momento considerado como específicamente neoclásico predominaban los asuntos históricos universales con una mentalidad aún propia de la ilustración, a lo largo de este período toman auge las temáticas específicas de cada país según los intereses nacionales. No obstante la formación y la intencionalidad académicas de los pintores, con la persistencia de un tratamiento todavía clásico, hay una evolución que poco a poco delega la corrección del dibujo en beneficio del color.

Así, Caraffa sigue las recomendaciones señaladas por el pintor académico español Francisco de Mendoza en su *“Manual del pintor de historia”*. En él se brindaban útiles consejos que se debían tener en cuenta sobre los distintos aspectos para resolver asuntos históricos, y específicamente sobre cómo plantear la estructura compositiva en estas obras, su autor señalaba:

Composición es la buena disposición y colocación de las figuras, y de las demás partes que consta el asunto o cuadro. Las partes de que se compone el asunto, unas son esenciales y otras accidentales. Las esenciales son aquellas sin las cuales no puede subsistir ni presentarse con claridad el argumento; las

¹⁰ Angió, José, “Antecedentes del cuadro histórico pintado por Caraffa, existente en la Casa de Gobierno de Paraná. Sobre el Pasaje del Río Paraná en Punta Gorda, en 1851, por el Ejército Libertador del Capitán General D. Justo José de Urquiza”, en: *TELLUS. Cuaderno entrerriano de divulgación cultural*. Nº 13 - 14, Paraná, febrero – marzo de 1949, p. 190. Agradezco a Marcelo Olmos el acercamiento de este material.

accidentales son las que sin ser absolutamente necesarias al asunto, pueden emplearse para expresarlo mejor y ponerlo al alcance de todo el mundo. Aquí entra el buen criterio del artista, en distinguir lo esencial de lo innecesario, la colocación de los personajes y demás objetos, según su importancia, dando la profundidad y mejor importancia al héroe o héroes principales sobre los que no lo son tanto, de modo que sin dificultad ni embarazo se encuentren al momento, y no se titubee al verlos, comprendiendo desde luego el asunto que el artista se ha propuesto representar¹¹

Caraffa sigue las indicaciones de Mendoza, las que por cierto fueron captadas con *buen criterio*, logrando con ello plasmar el *asunto* con holgura mediante una equilibrada distribución de los elementos que componen la escena. Junto ello logra un homogéneo tratamiento de la luz, evocando una luminosa mañana de diciembre. En cuanto a la técnica del color el pintor recurre al clásico modelado para lograr la volumetría de las figuras, incluyendo también en la representación de la vegetación sobre la barranca un tipo de pincelada que se emparenta con la utilizada por los manchistas italianos, de carácter más sintética y efectista. La elección del formato apaisado le otorga al cuadro una “visión en horizontal” consiguiendo un enfoque panorámico, un tanto teatral, en el que los personajes se desenvuelven como en un gran escenario en consonancia con la solemnidad del acontecimiento histórico que se quiere reflejar.

La participación de nuestro pintor en el Salón de Madrid de 1887, fue sin duda una experiencia significativa, ya que allí pudo apreciar las grandes composiciones de tema histórico premiadas con medallas en ese certamen.¹² 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 Caraffa y debieron de servirle en este momento de guía o como elemento de motivación para emprender la resolución de esta composición.

Como expresiones de un nacionalismo dirigido a la exaltación de las glorias del pasado, el cuadro de historia ofreció entonces a los pintores europeos un campo de trabajo de importancia y un estímulo para vencer las dificultades técnicas que implicaban una larga preparación.

¹¹ Francisco de Mendoza, *Manual del Pintor de Historia, ó sea Recopilación de las principales reglas, máximas y preceptos para los que se dedican á esta profesión*. Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1870, p. 31.

¹² “Al implementarse por parte del estado las Exposiciones Naciones de Bellas Artes en 1856, el cultivo del cuadro de historia experimentó un gran impulso, pues esas a obras se concedían los primeros premios de los certámenes.” Díez, José Luis y Barón, Javier, *El siglo XIX en el Prado*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, p. 52.

Por su complejidad y envergadura el gran lienzo significó un exigente reto para nuestro pintor, y está resuelto en zonas a las cuales le confirió mayor interés pictórico, como los nubarrones del cielo, la diversa flora sobre la barranca o ciertas figuras, como el ya nombrado trompa negro que ensilla su caballo en el sector inferior hacia la derecha de la composición.

A pesar que esta “gran producción visual” tuvo una escasa circulación pública, ya que desde 1897 se exhibe en el lugar para el cual fue destinado, revela un importante valor simbólico, lo que detonó discusiones y debates. A partir de los diversos usos de esta imagen se generaron algunas tensiones entre las esferas del arte y la política a lo largo del proceso de modernización iniciado en el país a fines del siglo XIX.¹³ Como era de esperar en este tipo de obras y en un momento histórico singular cuando en Argentina se polemizaba sobre la construcción de una “identidad nacional” resuelta en imágenes, el cuadro de Caraffa generó por parte distintos sectores una recepción caracterizada tanto por discursos elogiosos como por notas divergentes.

En este último sentido y a raíz de los datos históricos ofrecidos por Teijeiro Martínez para la reconstrucción del acontecimiento, el Dr. Martiniano Leguizamón, le envía a éste una carta desde Buenos Aires en marzo de 1897 en la que traza una serie de discrepancias sobre el tema, en virtud de algunas omisiones y olvidos. En relación a la pintura de historia y en particular a la obra realizada por Emilio Caraffa, Leguizamón plantea agudas críticas, y sin conocer el cuadro, observa que uno de los bocetos previos que ha visto “es feo y está mal dibujado” declarando que aunque Caraffa es un pintor de mérito su producción es desigual y no poseía las condiciones necesarias para llevar a adelante el asunto, el que según él se realizó apresuradamente. Leguizamón critica abiertamente la modalidad con que se resolvió la elección del pintor para la realización del cuadro, argumentado que hubiese sido conveniente la organización de un concurso nacional; vaticinando que de haberse realizado lo hubiera ganado Ángel Della Valle “el autor de *La vuelta del malón*’ el cuadro más genuinamente nacional que parece nuestro astro naciente”. Además propone como ejemplo la excelencia de otros pintores como Julio Fernández Villanueva o Juan Manuel Blanes quienes resolvieron la pintura de tema histórico con valentía, dominio y “artística manera”.

Asimismo el hecho de haberse inspirado en otra pintura, y en particular las referencias puntuales del paisaje y algunas figuras tomadas de la composición de Meissonier, le valieron ciertas críticas a Emilio Caraffa provenientes principalmente de unos de sus contemporáneos, el pintor

¹³ Ya en el siglo XXI el cuadro (“El más importante de toda la provincia”) comienza a ser objeto de un proceso de revalorización y en 2009 fue trasladado a Buenos Aires, donde tras compleja operativa se restauró en el taller TAREA - UNSAM. En 2016 se realizó el audiovisual: “El gran cruce del río Paraná”, de Manuel Castro y Sergio Piotto, del Nodo UADER para el Polo Audiovisual Tecnológico Centroeste. Con 28 minutos de duración, formó parte del ciclo producido para la Televisión Digital Abierta (TDA) dentro del Plan Piloto I del Consejo Asesor del Ministerio de Planificación de la Nación.

italiano radicado en Córdoba Honorio Mossi y de su joven discípulo cordobés Octavio Pinto, quienes la catalogaron como “plagio”. Pero Caraffa bien sabía lo que hacía y sus decisiones estaban muy fundamentadas en una prolongada lista de referencias dentro de la historia del arte universal, donde músicos y pintores habían enriquecido su trabajo gracias a la cita y re significación de obras del pasado. En este sentido cuenta anécdotas más que interesantes en relación a obras de Mariano Fortuny, José Villegas o a la “Ninfa” de Manet y su parentesco con un desnudo de Rubens, diciendo que estos “deslices” en el arte “no quitan ni ponen rey a la fama de los artistas que se la han ganado con tantas obras bien originales”. En su defensa Caraffa apela a un argumento donde demuestra un sólido dominio de la cuestión, en el cual el binomio original-copia se constituye aquí como un tema generador de controversias.¹⁴ Apelando a la modestia y con una importante cuota de ironía concluye su argumento diciendo:

En el caso mío, yo que no soy sino un mosquito dentro del gran arte y cuyo valor será por ejemplo de 5 céntimos, por el pecado de esos caballos y por el parecido en cuanto a la situación de las 2 barrancas; yo quedo siendo el mismo mosquito.¹⁵

¹⁴ Sobre este tema ver: Bondone, Tomás Ezequiel, “Copiar – Crear. Emilio Caraffa y los procesos en la enseñanza de las Bellas Artes. El caso de la Academia cordobesa” en VV. AA., *Original – Copia... Original?* III Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. XI Jornadas del CAIA (Centro Argentino de Investigadores de Arte). Buenos Aires, CAIA, 2005, pp. 309 – 322.

¹⁵ Carta de Emilio Caraffa a José León Pagano, La Cumbre, 1º de mayo de 1936. Op. cit.