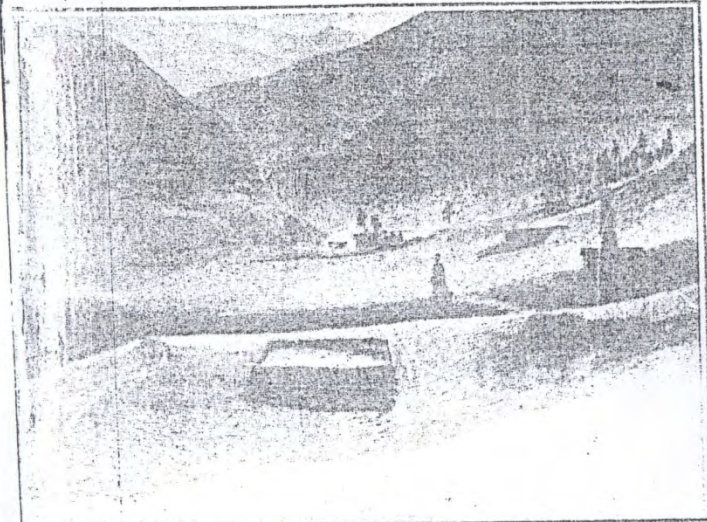


FUNDACIÓN FERRER

M
RICARDO ZEMBORA
CBS - SET / 2009



CÓRDOBA,

EN

SU

PINTURA

DEL

SIGLO

XX

GENARO PÉREZ • PIÑERO • CARAFFA • CARDEÑOSA • LÓPEZ CABRERA
CAMILLONI • GÓMEZ CLARA • FADER • BUTLER • VIDAL
MALANCA • PEDONE • AGUILERA • PAYER • PINTO
IESCANO • CEBALLOS • COUTARET • PALAMARA

Mercedes Morra Ferrer

PRÓLOGO DE NELLY PERAZZO

TOMO I: 1895 - 1940

354

CÓRDOBA
EN SU PINTURA
DEL SIGLO XX

Foto de tapa:
José Malanca: "La quebrada azul"
Óleo sobre tela, 1927, 79 x 100 cm.
Colección Museo Caraffa

LA PRESENTE EDICIÓN FUE REALIZADA
CON EL APOYO DE LA FUNDACIÓN FERRER

Registro de Propiedad Intelectual N° 177327
Copyright by Mercedes Morra Ferrer
Hecho el depósito que previene la ley 11.723
Impreso en la Argentina — Printed in Argentina



Escuela de Artes
Biblioteca

CÓRDOBA, EN SU PINTURA DEL SIGLO XX

TOMO I: 1895 - 1940

MERCEDES MORRA FERRER

DISEÑO DE TAPA
EUGENIA CABRAL

FOTOGRAFÍA
JORGE SCHNEIDER

COMPOSICIÓN TIPOGRÁFICA
OSCAR ROQUÉ GARZÓN

La Autora del presente libro desea expresar su mayor
AGRADECIMIENTO al Dr. Enrique Ferrer Vieyra, Presidente de la
Fundación Ferrer, a la Sra. María Augusta Morra de Chockr,
Secretaria de la Fundación Ferrer, a la Licenciada Susana Rocha,
a la Profesora Dolores Moyano de Romero, a la Profesora Gladys
Gatti y a aquellos que, por diferentes motivos, hicieron posible
culminar y publicar esta investigación, fruto de años de contacto
con la plástica local, sus autores, investigadores,
críticos y gustadores del arte.

MERCEDES MORRA FERRER
Córdoba (República Argentina)
Junio de 1992

CONCEPTOS ACERCA DE LA PRESENTE INVESTIGACIÓN

"... este trabajo cubre no sólo las exigencias de una rigurosa investigación de fuentes y toda la información accesible, sino que también conecta los acontecimientos de una historia local con el marco nacional e internacional permitiendo comprender las conexiones profundas entre el desarrollo de un lenguaje artístico con la vida de una sociedad y de una época".

DR. HÉCTOR E. RUBIO

Decano de la Facultad de
Filosofía y Humanidades

"... En efecto, más allá de los sobrados antecedentes de la autora, que exceden los marcos provinciales y nacionales, los méritos intrínsecos del texto constituyen no sólo un registro completísimo, sino una original innovación metodológica que permite incluir en una secuencia de difícil simplicidad y apretada síntesis, profundas valoraciones y complejas relaciones intertextuales en que se imbrican la historia del arte, sus instituciones específicas y la red de discursos históricos subyacentes".

DR. JORGE TORRES ROGGERO

P R Ó L O G O

El tomo primero de *Córdoba en su pintura del siglo XX. 1895-1940* de la profesora Mercedes Morra Ferrer, se aboca fundamentalmente al estudio del arte cordobés de la llamada "generación del 80" finisecular y a la de los artistas más o menos relacionados con el Impresionismo. La autora declara en la Introducción su voluntad de rescatar una obra artística

"que corre el riesgo de ser olvidada y sometida a la dispersión si no se conserva la memoria documental de esos aportes",

lo cual demuestra su conciencia de la responsabilidad que le cabe en la salvaguarda de la memoria de la comunidad.

Sin desconocer las meritorias personalidades de Córdoba que la han precedido en publicaciones referidas al arte local, hay que subrayar la importancia de este libro destinado a convertirse en motivo de consulta insoslayable sobre el tema por la claridad de su organización y por la minuciosidad informativa y cuidadosa elaboración conceptual, propia de las tareas universitarias que desempeña su autora, de probada experiencia docente en el medio. La fidelidad histórica de los datos queda asegurada no sólo por los diversos tipos de documentos consultados sino también por el acierto de haber recurrido al propio testimonio de los protagonistas, cuando ha sido posible, como en el caso de Olimpia Payer, quien aparece así, completando su personalidad artística, con comentarios sagaces y observaciones prudentes acerca de la realidad plástica.

Son particularmente interesantes las síntesis de las peculiaridades con que las tendencias del arte de ese período se manifiestan en Córdoba, así también como el señalamiento de la pluralidad del origen de dichos aportes; la importancia que conceden al aspecto sociológico de la conciencia nacional y americana de los argentinos en el caso de Malanca; la interpre-

tación de la reacción de Ernesto de la Cárcova frente a la desestructuración impresionista; las referencias a la realidad política y social local e internacional entre 1900 y 1914.

No podemos dejar de percibir una acertada mirada femenina en las reflexiones sobre el rol de la mujer y del hombre en la plástica cordobesa.

La sinopsis referida a la pintura de Córdoba que figura como apéndice demuestra y aclara la coexistencia de varias generaciones con lenguajes diferentes durante el mismo período.

El panorama presentado abarca a artistas nacidos hasta 1900 como Edelmiro Lescano Ceballos y José Aguilera en 1901, como límite.

La primera de estas generaciones —independientemente de sus méritos como artistas— cumplió un rol extraordinario en lo que se refiere a labor docente y a afianzamiento del aspecto institucional de las artes plásticas. Artistas de origen local y extranjeros estuvieron unidos en una labor polifacética que implicó un emprendimiento generoso y fe en una ideología lo cual acreditó un perfil notable a esa generación.

El segundo grupo, contó con una Escuela con excelentes profesores, con las creaciones sucesivas del Museo de Bellas Artes y el Salón Provincial, además de prolongadas becas oficiales que les permitieron un aprendizaje formativo en el exterior. Sobre esa buena base como punto de partida, realizaron un reconocimiento del paisaje cordobés en el que se aunó la búsqueda de la propia identidad y la afirmación de la autonomía de los valores plásticos propiamente dichos.

Justamente estas actuaciones que dieron características propias al movimiento pictórico de Córdoba y la comprobación de que las conquistas no se han debido a teorías o programas rígidos de escuelas sino a los hechos creativos producidos por personalidades singulares, se muestran con toda evidencia en este libro.

El mismo se detiene cronológicamente, poco antes de que la racionalidad tecnológica y la complejidad de sus implicaciones fragmenten la realidad contemporánea como un espejo roto.

Conocí a Mercedes Morra Ferrer a través de algunos de sus escritos cuando estaba yo trabajando en la elaboración del catálogo de la exposición "120 años de pintura en Córdoba. 1871-1991" organizada por la Asociación de Amigos del Museo Caraffa. No dudé en citarla por el interés de sus afirmaciones.

Es por esa razón que la oportunidad que se me ha brindado de presentar este libro me resulta particularmente grata.

Es de esperar que tengamos ocasión, en fecha próxima, de acompañarla en la publicación del segundo tomo.

Nelly Perazzo

Miembro de Número de la
Academia Nacional de Bellas Artes

INTRODUCCIÓN

1. Función y finalidad de un texto sobre la pintura de Córdoba en el siglo XX.
2. Roles integrativos en el movimiento plástico de Córdoba; rol del artista en la sociedad.
3. Caracteres generales de la plástica local vistos desde la década del '90.

1. ¡Elaborar una Historia de la Pintura de Córdoba en el siglo XX!
La tarea fue iniciada, a partir de un requerimiento institucional, con especial satisfacción por la posibilidad de **documentar, difundir y promover** a través de un texto, la obra de artistas que tenaz y silenciosamente han trabajado en nuestro medio y cuyo legado —valioso como expresión de arte o bien como aporte cultural— corre el riesgo de ser olvidado y sometido a la dispersión, si no se conserva la memoria histórico-documental de estos aportes, desde ya insoslayables.

El presente trabajo tiene pues, por finalidad, retomar en el tiempo los esfuerzos realizados en el mismo sentido por el Dr. Luis Roberto Altamira, el Dr. Rafael Moyano López, el Arquitecto Angel T. Lo Celso y el Profesor Alfredo Terzaga, quienes nos contagiaron la inquietud y la exigencia de mantener viva, proyectar y transmitir la valoración de nuestra propia cultura plástica.

2. Desde un cierto punto de vista, integrar el movimiento plástico de Córdoba en cualquiera de sus roles, es una opción que implica fe, trabajo, actitud de búsqueda y superación. El rol de los artistas presupone creencia sólida en la necesidad de responder al medio con las metáforas visuales que el propio ámbito despierta en cada uno de ellos, vehiculizadas a través de los múltiples caminos y técnicas.

Curiosamente, la llamada "expresión subjetiva" del artista es el resultado y el testimonio dialéctico de una individualidad irrepetible en conjunción con el espacio físico, el momento histórico cultural y la íntima experiencia vital, que se integran en imágenes, sonidos, palabras y formas.

Uno de los roles precisos del artista plástico de Córdoba es el de **realizar la elaboración del testimonio visual de un momento irrepetible.**

He aquí, pues, una función de orden histórico, tal como la cumplieron en su momento tantos creadores anónimos o individualizados, como Fidias y Miguel Ángel.

El "testimonio visual" tiene una forma y al artista plástico corresponde la tarea indelegable de la expresión formal de su medio cultural. Esta formatividad constituye todo un lenguaje, que se eslabona con los mensajes visuales del pasado para complementarlos y enriquecerlos, o bien con las búsquedas de otras maneras y modalidades formales para dar lugar a corrientes diversas y hasta antagónicas, configurando la multiplicidad y el dinamismo de la expresión visual.

El quehacer plástico-cultural es, además de testimonio y formatividad, una afirmación serena o bien un grito profundo contra la precariedad de nuestra vida y asimismo la conquista más formidable que los hombres del pasado han elaborado ante la experiencia de la muerte.

Nuestro ser biológico tiene un límite aparentemente irreversible y es a través de la cultura y del arte como el hombre lucha contra su precariedad vital y se afirma en un futuro dialogando intensamente con otros hombres en el testimonio, el estilo, la forma y el mensaje que supo o pudo dejar para sobrevivir activamente en la humanidad del mañana a través del símbolo y de la metáfora creativa.

Los artistas plásticos cordobeses son, pues, la esperanza y la posibilidad de esta comunidad humana concreta de sobrevivir cultural, estética e históricamente en un mañana plástico que atesore nuestras obras, del mismo modo que nosotros lo hacemos con los valores del pasado.

Somos, en este sentido artífices de una medida del presente y también modestos hacedores de una imprevisible medida del futuro de nuestra sociedad.

En esta dimensión, que por su naturaleza implica fe, acción, entrega y convicciones, es que el artista puede considerarse un individuo sustancialmente religioso.

3. Regresando, pues, de los planteos más generales a los particulares que configuran nuestra realidad en los finales de la década del '90, estimamos que la plástica local de este siglo se caracteriza por:

a. La gradual afirmación de un movimiento profesional a partir de fines del siglo pasado, plenamente apoyado por artistas "vocacionales" y gustadores del arte.

Dicha afirmación fue impulsada también a nivel institucional por la creación paulatina de Escuelas especializadas, Museos, Fundaciones, Becas, Salones, Certámenes —tanto de origen municipal, provincial, nacional y privado— que han contribuido a lo largo del siglo a dar a la plástica cordobesa una fisonomía cada vez más significativa, sólida y madura.

b. La presencia heterogénea y rica de corrientes, movimientos, estilos y lenguajes diversos en una permanente aceleración de ritmos a partir de la década del '50, período en que se impulsa la industrialización de Córdoba según las pautas actuales del desarrollo tecnológico.

c. La coexistencia en cada período de varias generaciones con lenguajes históricamente disímiles, integradas en el quehacer plástico activo.

d. La formación paulatina de un público de arte cada vez más numeroso que frecuenta exposiciones, conferencias, lecturas especializadas y hasta se entrega al aprendizaje de algunas técnicas plásticas, con el solo afán de una mayor comprensión del fenómeno estético a partir de la propia plasmación y experiencia artesanal.

e. La presencia y actividad más pluralista, a partir de la década del '60, de galerías privadas que proyectan el quehacer de los artistas, cimentando e impulsando un mercado consumidor del arte en Córdoba; como asimismo la multiplicación de coleccionistas de obras locales, ya sea aficionados o vinculados al proceso de inversión y capitalización de la obra de arte, que contribuyen al afianzamiento y dinamismo del movimiento plástico en general.

f. La autonomía del movimiento pictórico de Córdoba con referencia al de la capital Federal, en la necesidad de configurar una estructura cultural sólida, individuada y con perfiles propios, que tienda a integrarse activamente —en conjunción con otras Provincias— al movimiento general del país, enriqueciéndolo con sus múltiples aportes regionales.

Es valioso lo cultivado y logrado en el campo de las Artes Plásticas de Córdoba en lo que va del siglo, pero afirmo que es mucho más aún cuanto puede y debe realizarse en pro de nuestra cultura local y nacional, dadas las fuerzas latentes y reales potencialidades demostradas por nuestros creadores.

BREVE PANORAMA DEL SIGLO XIX

1. Últimos resabios del pasado colonial.
 - 1.a. Predominio del género o tema religioso. Aspectos formales.
 - 1.b. Conjugación de elementos de origen europeo en nueva síntesis colonial.
2. La Colonia se abre a otras influencias.
3. Presencia de pintores viajeros.
4. Radicación de artistas extranjeros como precursores de la pintura local. Segunda cátedra de Dibujo de la Real Universidad de San Carlos de Córdoba.
5. Primeros discípulos de Luis Gonzaga Cony.

"Modelo, precedente, guía, lección de cosas. Esto no faltó en Córdoba y aún se adelantó allí en algunos casos por obra de los padres jesuitas. Concretándonos a la pintura, nos ilustran cumplidamente iglesias y conventos. Cuadros piadosos y retratos de varones egregios. Las efigies primeras afirman, por sobre todo, valor iconográfico. ¿Vienen de Bolivia, proceden de Perú? De algunas composiciones religiosas puede aseverarse". (...)

José LEÓN PAGANO —*La Nación*, 3 de diciembre de 1933—.

1. Últimos resabios del pasado colonial.

La pintura de Córdoba del siglo XIX está representada en sus comienzos por la pervivencia de los estilos coloniales americanos, patrimonio muy significativo de los conventos de nuestra ciudad, donde aún hoy en día pueden admirarse numerosísimas obras anónimas, particularmente de temas religiosos. En el estilo de dichas obras se destacan los elementos característicos de las escuelas de los virreinos de Méjico y Perú, muchas de cuyas pinturas fueron traídas al Río de la Plata y con frecuencia recreadas en talleres locales, o bien tomadas como referencia para realizar nuevas obras de temática religiosa. Las pinturas de procedencia directamente europea eran menos numerosas.

1.a. Predominio del género o tema religioso. Aspectos formales.

También antiguas familias de Córdoba poseían pinturas coloniales, caracterizadas por la composición casi simétrica, según el eje vertical, que

centraba la imagen de la Virgen, Cristo, Santo u objeto de principal devoción, realizados en una escala mayor que los otros personajes representados en el cuadro, a fin de categorizarlos simbólicamente. A derecha e izquierda, en los planos inferiores y superiores se distribuían los ángeles y santos, también en disposición simétrica e interpretados en tamaño menor, para la mejor comprensión didáctica del conjunto. Los fondos, de muy poca profundidad, representaban a veces la simplificada arquitectura de un templo, otras un ámbito interior conventual; o bien eran sencillamente planos, tratados con un color de base o bien sugerencia de cielo, con nubes y estrellas.

1.b. *Conjugación de elementos de origen europeo en nueva síntesis colonial.*

Con frecuencia rompían la severidad de la temática religiosa algunos elementos ornamentales como guirnaldas de flores, decoraciones de los paños y de las vestiduras, dorados en estampados, guardas o coronas de santos y ángeles. Muchos de los elementos formales característicos de la pintura medieval en sus aspectos simbólicos y didácticos estaban presentes en estas obras, integrados a otros aportes del Renacimiento y Barroco, de los cuales habían sido totalmente suprimidos los contenidos paganos y las expresiones decididamente sensuales y sensoriales.

2. *La Colonia se abre a otras influencias.*

Con la llegada de las ideas francesas de la Ilustración —unidas al proceso de la Independencia—, con la introducción de nuevas imágenes europeas en libros y grabados, y con la corriente de “pintores viajeros” (procedentes de Suiza, Francia, Alemania, España, Portugal, etc., que iban hacia Chile o Perú), la ciudad de Córdoba —en su carácter de centro y cruce de caminos—, asimiló rápidamente otras diversas influencias de pensamiento y con ellas el contacto con otras iconografías, estilos y escuelas pictóricas, que llevaron a anular casi totalmente la influencia y el prestigio de la pintura colonial de otrora y a considerarla “provinciana”, limitada, poco representativa del espíritu de mundanidad que se fue instalando paulatinamente en las costumbres de la Colonia. De esta manera, dichas pinturas fueron relegándose a los dormitorios y ambientes interior-

res de las casonas; con frecuencia fueron donadas a conventos e instituciones religiosas, cuando no destruidas o enviadas a los cascos de estancias, casas cerradas durante parte del año lo que no garantizaba buenas condiciones de conservación.

Domingo Faustino Sarmiento, en *Recuerdos de Provincia*¹, hace clara alusión a este hecho en un largo pasaje en el cual se refiere a los cambios de costumbres y gustos en nuestro país durante el siglo XIX; el texto ha sido transcrito por Luis Roberto Altamira en *Córdoba, sus pintores y sus pinturas (siglos XVII y XVIII)*².

“Aquella impiedad del siglo XVIII, ¡quién lo creyera!, entró” ... “en casa por las cabezas de mis dos hermanas mayores. No bien se sintieron llegadas a la edad en que la mujer considera que su existencia está vinculada a la sociedad, que tiene objeto y fin esa existencia, empezaron a aspirar las partículas de ideas nuevas, de belleza, de gusto, de confort, que traía hasta ellas la atmósfera que había sacudido y renovado la revolución. Las murallas de la común habitación fueron aseadas y blanqueadas de nuevo, cosa a que no había razón de oponer resistencia alguna”. “El estrado cedió” ... “su lugar” ... “a las sillas, no obstante la débil resistencia de mi madre, que gustaba de sentarse en un extremo a tomar mate por las mañanas, con su brasero y caldera de agua puesto en frente en el piso inferior, o a devanar sus madejas, o bien a llenar sus canillas, de noche, para la tela del día siguiente”. “El espíritu de innovación de mis hermanas atacó en seguida objetos sagrados. Protesto que yo no tuve parte en este sacrilegio que ellas cometían, las pobrecitas, obedeciendo al espíritu de la época. Aquellos dos santos, tan grandes, tan viejos, Santo Domingo y San Vicente Ferrer, afeaban decididamente la muralla. Si mi madre consintiera en que los descolgasen y fuesen puestos en un dormitorio, la casita tomaba un nuevo aspecto de modernidad y de elegancia refinada, porque era bajo la seductora forma del buen gusto que se introducía en casa la impiedad iconoclasta del

¹ SARMIENTO, Domingo Faustino. *Recuerdos de Provincia*. Editorial “Luz de día” —Buenos Aires, 1948—.

² ALTAMIRA, Roberto. *Córdoba sus pintores y sus pinturas (siglos XVII y XVIII)*. Imprenta de la Universidad, Córdoba, República Argentina, 1954.

siglo XVIII". "La lucha se trabó, pues", "entre mi pobre madre que amaba a sus dos santos dominicos como a miembros de la familia, y mis hermanos jóvenes, que no comprendían el santo origen de estas afecciones, y querían sacrificar los lares de la casa al bien parecer y a las preocupaciones de la época. Todos los días, a cada hora, con todo pretexto, el debate se renovaba; alguna mirada de amenaza iba a los santos, como si quisieran decirles: han de salir para afuera, mientras que mi madre, contemplándolos con ternura, exclamaba: ¡pobres Santos! ¿Qué mal les hacen donde a nadie estorban? Pero en este continuo embate, los oídos se habituaban al reproche, la resistencia era más débil cada día; porque vista bien la cosa, como objetos de religión, no era indispensable que estuviesen en la sala, siendo mucho más adecuado lugar de veneración el dormitorio, cerca de la cama para encomendarse a ellos; como legado de familia, militaban las mismas razones; como adorno, eran de pésimo gusto; y de una concesión en otra, el espíritu de mi madre se fue ablandando poco a poco, y cuando creyeron mis hermanas que la resistencia se prolongaba no más por no dar su brazo a torcer, una mañana que el guardián de aquella fortaleza salió a misa o a una diligencia, cuando volvió, sus ojos quedaron espantados al ver las murallas lisas donde había dejado poco antes dos grandes parches negros. Mis santos estaban ya alojados en el dormitorio, y, a juzgar por sus caras, no le habían hecho impresión ninguna el desaire. Mi madre se hincó, llorando en presencia de ellos, para decirles perdón con sus oraciones; permaneció de mal humor y quejumbrosa todo el día; triste el subsiguiente; más resignada al otro día, hasta que al fin, el tiempo y el hábito trajeron el bálsamo que nos hace tolerables las más grandes desgracias". "¡Ah, cuántos estragos ha hecho aquel error en el seno de la América Española —concluye Sarmiento—. Las colonias americanas habían sido establecidas en la época en que las bellas artes españolas enseñaban con orgullo a la Europa los pinceles de Murillo, Velázquez, Zurbarán, a la par de las espadas del duque del Alba, del Gran Capitán y de Cortes. La posesión de Flandes añadía a sus productos los del grabado flamenco, que dibujaban en toscos lineamientos y con crudos colores las escenas religiosas que hacían el fondo de la poesía nacional". "Pero la revolución venía

ensañándose contra los problemas religiosos. Ignorante y ciega en su antipatía había tomado entre ojos la pintura, que sabía a España, a colonia, a cosa antigua e inconciliable con las buenas ideas. Familias devotísimas escondían sus cuadros de santos, por no dar muestra del mal gusto en conservarlos, y ha habido en San Juan y en otras partes, quienes, remojándolos, hicieron servir sus lienzos mal despintados para calzones de los esclavos. ¡Cuántos tesoros de arte han debido perderse en estas estúpidas profanaciones de que ha sido cómplice la América, porque ha habido un año, o una época al menos, en que por todas partes empezó a un tiempo el desmonte fatal de aquella vegetación lozana de la pasada gloria artística de España!".

3. Presencia de pintores viajeros.

Durante el siglo XIX, Córdoba contó con la presencia de varios "pintores viajeros", artistas románticos y aventureros originarios de diversos países de Europa que llegaban en barco a Río de Janeiro, atraídos por la corte imperial para hacer retratos de personajes de la nobleza y luego seguían viaje rumbo a Montevideo y Buenos Aires. Algunos de ellos continuaron su recorrido hacia Córdoba, Mendoza, Chile y Perú, regresando nuevamente a Europa por vía del Pacífico.

Así se conocieron en Córdoba obras de Adolfo D'Astrel de Rivedoux (1805-1875), quien publicó en París en 1845 un álbum titulado *Colecciones de Vistas y Costumbres del Río de la Plata*.

El pintor alemán Juan Mauricio Rugendas (1802-1858) visitó dos veces nuestro país, una en 1838 y otras entre 1845 y 1848, recorriendo asimismo Uruguay, Paraguay, Bolivia, Chile y Perú. Dejó diversos retratos y pinturas documentales de escenas costumbristas.

El francés Amadeo Gras (1805-1871), llegando a nuestro país en 1832, fue músico y pintor de retratos; se radicó un tiempo en Gualaguaychú y otro en Buenos Aires, estableciendo un taller de daguerrotipos.

El arquitecto Angel T. Lo Celso en *50 Años de Arte Plástico en Córdoba*³ cita asimismo a numerosos extranjeros que pasaron por Córdoba

³ LO CELSO, Angel T. *50 años de Arte Plástico en Córdoba*, Banco de la Provincia de Córdoba, 1973.

durante el siglo XIX, o bien dejaron su huella cultural mediante la participación de sus pinturas en exposiciones o ilustraciones divulgadas en el medio.

Dichas obras, entre otras de no menor importancia, debieron abrir un amplio panorama a nuestra sociedad mediterránea sobre la actividad plástica que se había producido en las principales ciudades del país en los últimos años y tuvo la significativa función de permitir observar un conjunto de expresiones con diferentes empleos de técnicas y lenguajes europeos, casi todos ellos referidos a la imagen regional argentina. Pero, probablemente hayan sido más sustanciales y significativos los aportes proporcionados por extranjeros que se radicaron en Córdoba, realizando una difusión programática de las artes plásticas y orientando la docencia especializada.

4. Radicación de artistas extranjeros como precursores de la pintura local. Segunda cátedra de dibujo de la Real Universidad de San Carlos de Córdoba.

Tal es el caso del portugués LUIS GONZAGA CONY (1797-1885), quien enseñó "Dibujo al Natural", desde 1857 en el Colegio Nacional de Monserrat.

Se conservan —entre otros— dos importantes óleos de Gonzaga Cony; uno de ellos constituye una alegoría sobre el progreso cultural y técnico de la ciudad en la cual se incluye el ingreso triunfal del ferrocarril; la otra, es una obra de carácter histórico-aneecdótico que representa el interior de un gran templo católico, en donde se divisa claramente una copia de la "Inmaculada Concepción" de Soult, cuyo original se encuentra en el Museo del Prado, Madrid, que fuera realizado por el artista andaluz Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) hacia 1678. La influencia del gusto de Gonzaga Cony por la pintura de Murillo tuvo larga repercusión en Córdoba, dado que aún hasta la segunda década del siglo XX, algunos artistas vocacionales realizaban excelentes copias de diversas obras de Murillo tal como "El Buen Pastor", "La Inmaculada de San Idelfonso", "San Juan Niño con el Cordero".

Otro artista extranjero que se estableció en Córdoba, fue Honorio Mossi, nacido en Cambino, Italia, en 1863; se radicó luego en Tucumán, donde falleció el 25 de julio de 1943.

Creó una academia privada en su domicilio; fue un destacado retratista y dejó grandes frescos en la Basílica de Santo Domingo.

Una sala del Museo Provincial Emilio Caraffa lleva su nombre y puede observarse allí un paisaje de la ciudad pintado desde las barrancas de Alta Córdoba, desde donde se divisa todo el trazado urbano vertebrado por la entonces llamada "calle ancha", actuales avenidas Gral. Paz y Vélez y Sársfield, en una época en que circulaban por las calles de tierra o empedradas los tranvías a caballo.

Otro artista extranjero radicado en Córdoba desde muy temprana edad fue Herminio Malvino, quien nació en Biso, Novi, Italia en 1867 y murió en Córdoba en 1932. Naturalizado argentino, fue becado por el gobierno de la Provincia de Córdoba para estudiar en España en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona y a su regreso desempeñó la docencia en la Escuela Normal Mixta de Maestros de Río IV. A su muerte, legó toda su obra y bienes al gobierno de la Provincia para que se institucionalizara una beca destinada a artistas plásticos, que debía llamarse "Beca Dr. Genaro Pérez", en honor de quien fuera su dilecto amigo.

Las tres personalidades mencionadas anteriormente, son consideradas como artistas de formación europea precursores de la pintura local.

Entre los discípulos de Luis Gonzaga Cony, nacidos en Córdoba, podemos destacar —entre otros— las figuras del Dr. Genaro Pérez y Don Andrés Piñero, los cuales tienen un lugar preponderante en nuestra historia porque —si bien nunca se "profesionalizaron" ni vivieron del arte—, tuvieron una gran pasión por el cultivo de las artes plásticas en el medio e impulsaron la formación de las primeras instituciones especializadas de carácter permanente.

5. Primeros discípulos de Luis Gonzaga Cony.

GENARO PÉREZ fue abogado y Doctor en teología; nació en Córdoba en 1839 y murió en 1900. Se dedicó especialmente a la pintura de retratos y de obras de género religioso, muchas de las cuales se conservan en los templos de Santo Domingo y de la Compañía de Jesús. El Museo Provincial de Córdoba y el Municipal que lleva su nombre, conservan otras pinturas y algunas de ellas se encuentran en colecciones privadas. Fue un excelente dibujante y la tónica de sus retratos es la de respetar el parecido con el modelo de manera casi fotográfica, con un enfoque neoclásico de

la composición, el dibujo preciso y el tratamiento académico de la materia y el color.

ANDRÉS PIÑERO —nacido en Córdoba en 1854 y fallecido en la misma ciudad en 1942—, fue asimismo discípulo de Gonzaga Cony y cultivó la pintura de retrato e incursionó activamente en el género costumbrista. Admiró el impresionismo y el post-impresionismo, que incorporó a la experiencia de su paleta en los últimos años.

Cuando en 1933 lo visitó en su taller Luis León Pagano, el crítico se admiró de la juventud creativa de este pintor de 80 años y cerró el largo artículo dedicado a la pintura de Andrés Piñero en el diario *La Nación*, con las siguientes reflexiones:

"Ni Pérez ni él buscaron expansiones ni halagos artísticos en otros centros del país; no acudieron a la Capital. No pidieron apoyo de calor adhesivo. Solos, reducidos en su provincia, fueron los cultores silenciosos de su reino interior... Así el Dr. Genaro Pérez, así Don Andrés Piñero. Vivió aquél y éste vive ¡loado sea Dios por ello! en un mundo ideal, creado por su fino modo sensible".

SIGLO XX PERÍODOS HISTÓRICOS DE LA PINTURA EN CÓRDOBA

1. 1895 - 1925: Organizadores.
 - 1.a. Algunos representantes. Roles que desempeñaron.
 - 1.b. Fundación de la Academia Provincial de Bellas Artes.
 - 1.c. Emilio Caraffa. Su obra plástica e institucional.
 - 1.d. Primeros lineamientos de la Escuela Provincial de Bellas Artes.
2. El rol de la mujer en la plástica.
3. Algunas fuentes de información.
4. El rol del hombre en la plástica.
5. Manuel Cardeñosa.
6. Ricardo López Cabrera.
7. Carlos Camilloni.
8. Emiliano Gómez Clara.
9. Primera Guerra Mundial. Su incidencia.
10. Aportes pedagógicos y plásticos durante la gestión de Gómez Clara.
 - 10.a. Primera presentación de Petorutti en Córdoba.
 - 10.b. Ingreso y proyección de los primeros alumnos varones.
11. La deuda de Córdoba con Emiliano Gómez Clara.

1. 1895 - 1925: Organizadores.

La pintura de Córdoba del último decenio del siglo XIX y comienzos del siglo XX, estuvo signada por diferentes circunstancias que le dan a este período características peculiares. Tales particularidades son:

1.a. Algunos representantes. Roles que desempeñaron.

La presencia de un grupo de artistas argentinos, o bien extranjeros radicados definitivamente en el país, todos ellos con sólida formación académica europea, crearon las primeras instituciones de enseñanza esta-

ble y lograron impulsar desde los basamentos su continuidad hasta nuestros días.

Entre ellos citaremos a Emilio Caraffa (1862-1939), Herminio Malvino (1867-1922) y Manuel Cardeñosa (1860-1923).

Estos artistas cumplieron en nuestra sociedad una triple función que requirió de todos sus esfuerzos, ya que debieron desdoblarse en diferentes roles, tales como el de realizar su propia obra creativa, dedicarse a la docencia institucionalizada —organizándola desde las bases administrativas y técnicas— y comenzar a formar al público en el gusto y la frecuentación de la pintura como un hecho cultural que debía mantenerse, cultivarse y actualizarse.

La obra integradora que cumplieron en su condición de profesionales de la pintura, fue secundada eficazmente por los ya mencionados Dr. Genaro Pérez, Andrés Piñero y Honorio Mossi.

1.b. *La fundación de la Academia Provincial de Bellas Artes.*

La fundación de la Academia Provincial de Bellas Artes en 1896, durante el Gobierno del Dr. Figueroa Alcorta, tuvo especial significación en el medio y fue la base para el posterior desarrollo del movimiento plástico.

1.c. *Emilio Caraffa. Su obra plástica e institucional.*

Su director-fundador fue Don Emilio Caraffa, quien había nacido en la provincia de Catamarca el 17 de diciembre de 1862. Comenzó sus estudios en Buenos Aires, en la Asociación de Estímulos de Bellas artes, siendo uno de sus primeros maestros Don Francisco Romero, artista italiano radicado en Argentina entre 1871 y 1888, quien hizo traer de Florencia calcos de yeso de obras clásicas para modeló de los estudiantes.

En 1885 Caraffa obtuvo una beca del gobierno que le permitió trasladarse a Europa, donde permaneció seis años, nutriéndose de distintas fuentes tales como la Academia de Bellas Artes de Nápoles y la de San Lucas, de Roma.

Luego pasó a España, donde conoció la obra de los grandes maestros del pasado peninsular y se compenetró con los movimientos contemporáneos relacionados con la pintura al aire libre (Sorolla) y con la libertad de la paleta y expresividad técnica a través de la materia sensorial, aplicada en ricos empastes (Fortuny).

La obra personal de Caraffa tuvo pues un carácter ecléctico tanto desde el punto de vista expresivo como técnico.

Cultivó el género religioso, el tema costumbrista, el retrato y el paisaje, demostrando especial predilección por el tratamiento de la figura humana y la técnica de óleo sobre tela.

Realizó el proyecto integral y los bocetos iniciales para la decoración del interior de la Catedral de Córdoba, obra que se emprendió hacia 1910. Dada la envergadura del trabajo, recurrió a un equipo técnico que vino desde Buenos Aires, encabezado por Nazareno Orlandi, decorador italiano de gran experiencia en obras de pintura mural, radicado en nuestro país desde 1890.

Caraffa trabajó personalmente en la bóveda central y pechinas laterales. Otro artista que participó activamente en esta tarea, aportando su experiencia de muralista, fue Carlos Camilloni, quien arribó a Córdoba hacia 1912. El conjunto de pinturas de la Catedral responden más a un criterio ornamental ilustrativo que a un lenguaje plástico de gran envergadura.

El requerimiento decorativo, la necesidad de "iluminar" el ámbito interior con las imágenes-color, unidos a la tradición barroca de "abrir" al infinito el ámbito cerrado por la ilusión de los cielos sin límites, la necesidad, asimismo, de articular pictóricamente la nave central con las laterales separadas por inmensas columnas, fueron un desafío demasiado complejo para artistas con una experiencia local casi nula al respecto. De todas maneras, es preciso destacar que Caraffa no se amilanó ante el desafío y lo emprendió con los recursos posibles, conociendo, cabalmente sus limitaciones al respecto y haciendo frente a la empresa con criterio realista y con los medios disponibles en el país.

En su pintura al óleo, Caraffa desarrolló particular destreza para interpretar la figura humana con soltura plasmada en ricos empastes de espontánea sensorialidad; su interpenetración de la luz le permitió realizar tanto modelados clásicos como crear interiores con expresividad intimista. Desde el punto de vista estilístico, lo podemos ubicar dentro del romanticismo con elementos realistas que se expresan a través de la búsqueda de lo subjetivo en el retrato, de lo regional y local en el género costumbrista y de lo místico-piadoso en la pintura religiosa.

Predominó en él la tradición de la pintura española, si bien existen ciertos rastros de su experiencia itálica en la ornamentalidad y majestuosa ambientación de algunos dibujos y pinturas de interiores.

No podemos separar de la personalidad de Emilio Caraffa su habilidad para integrarse creativamente al ambiente de Córdoba mediante su creación institucional por excelencia: La Escuela de Bellas Artes, ahora llamada "José Figuerola Alcorta".

1.d. *Primeros lineamientos de la Escuela Provincial de Bellas Artes.*

Al comenzar su funcionamiento, la Escuela estuvo destinada únicamente a la enseñanza para señoritas; no olvidemos el impacto desfavorable que causó en Córdoba la implantación de la Escuela Normal Mixta y Laica de acuerdo a los lineamientos liberales de la generación del '80. El hecho de que la Academia de Artes fuera sólo para niñas, garantizaba una más segura implantación dado que era laica, pues no dependía de ninguna orden religiosa ni sus docentes eran gente de Iglesia.

El cuidado que ponían sus profesores en mantener la buena reputación y el clima de respeto mutuo era proverbial en la nueva Academia y lo evidencia la siguiente anécdota, relatada por una alumna de las primeras promociones: con motivo de la iniciación de un curso por parte de un profesor extranjero, una alumna de modalidad algo atrevida se dirigió a él utilizando un término del habla juvenil del momento, el cual constituía una falta de respeto para las normas de urbanidad de uso corriente entre adultos. Por las miradas sorprendidas que se entrecruzaron algunas, los ojos repentinamente bajos de otras y las sonrisas apenas reprimidas de ciertas señoritas, el profesor advirtió que no podía pasar por alto esa situación, a riesgo de seguir siendo objeto de burla. Con toda seriedad, levantó la manga de su levita y escribió en el puño almidonado la palabra que había generado la suspicacia general. La actitud prevenida del docente puso en guarda a la irrespetuosa y sus cómplices, quienes se pusieron a trabajar rápidamente tratando que se olvidara el episodio. Cuando terminó la hora de clase, el profesor consultó a Caraffa, quien de inmediato lo acompañó al curso para llamar seriamente la atención sobre actitudes que no debían reiterarse "por el buen nombre de la Academia".

Durante la gestión de Caraffa no fue posible implantar el estudio de la figura humana desnuda, lo cual en Buenos Aires se había logrado con la Sociedad Estímulo de Bellas Artes hacia 1875.

Eran muy difíciles de remover los viejos prejuicios morales sobre el tema, en una sociedad que sólo había conocido en la Colonia la pintura de

género religioso en sus formas más piadosas, místicas o didácticas, el retrato tradicional, el paisaje y alguna que otra obra costumbrista.

En este sentido, y siendo tradicionalmente católica, Córdoba tenía más puntos de afinidad con la tradición de la pintura protestante al eliminar ambas el tratamiento del desnudo; España había cercenado su legado cultural suprimiendo en las colonias todo aporte renacentista considerado paganizante.

Las lecciones preliminares de la pintura comenzaban con ejercicios de copias fotográficas de esculturas o bien láminas en blanco y negro, en función del aprendizaje del modelado o claroscuro, vale decir la representación del volumen en el plano; al dominio del blanco, negro y grises neutros en toda su escala posible de valores, se sucedía el aprendizaje de la paleta de tierras, también mediante la copia de excelentes láminas seleccionadas con criterio didáctico. De allí se pasaba gradualmente a la paleta amplia, dándose especial importancia a la excelencia del dibujo pero sin desglosarlo de la pintura.

El dibujo del modelo natural comenzaba con naturaleza muerta y flores, para culminar en el paisaje y retrato, este último en los casos de las alumnas más aventajadas. La iniciación en el retrato también se basaba generalmente en la copia de fotografías.

Al finalizar cada curso, se evaluaban los trabajos seleccionándose aquellos dignos de ser enmarcados y expuesto a fin de que el público en general apreciara los frutos de la enseñanza en la Academia.

Era frecuente que entidades de bien público pidieran la donación de buenas pinturas realizadas por las alumnas para organizar rifas con fines de beneficencia y obtener fondos para sus obras.

También se arraigó el hábito de que las familias de las señoritas que pintaban regalaran algunas obras para casamientos, bodas de plata o aniversarios sociales de relevancia; solía regalarse una buena pintura al médico, abogado o notario de la familia, quienes no solían cobrar su honorarios.

Estas viejas costumbres, perviven aún hoy en la mentalidad de numerosas personas en Córdoba, las cuales consideran natural que los artistas, especialmente las mujeres, regalen sus obras.

2. El rol de la mujer en la plástica.

En las primeras décadas del siglo, se valorizaba el aprendizaje de las artes como complemento cultural de las señoritas, pero no se aspiraba ni

se deseaba una actitud profesional por parte de las egresadas de la Academia.

Cualquier mujer que hubiera adoptado una actitud diferente al respecto, hubiese encontrado las mismas trabas y dificultades que debió enfrentar Lola MORA (1866-1936), la notable escultora tucumana; complicaciones —por otra parte— que debieron sufrir las mujeres que actuaron profesionalmente en cualquier rama del arte o del saber en todo el mundo occidental previo a la Primera Guerra Mundial.

Aún hoy, en la década del '90, cuando una mujer elige la carrera de plástica, se vislumbra en ella a la futura "docente en artes" con preferencia sobre la artista profesional en su oficio especialmente creador, descontándose además que la atención de una familia la apartará de la realización técnica y de la competencia plástica, que implica el envío a salones y concursos y la presentación metódica de obras en exposiciones individuales y colectivas.

3. Algunas fuentes de información.

La bibliografía y fuentes de información que frecuentaban las alumnas de la Academia de comienzos de siglo, provenían generalmente de Francia y llegaban por el correo habitual de aquellos tiempos, ya sea por suscripción anual a revistas de prestigio, o bien por adquisiciones realizadas mediante selección en catálogos.

Entre las revistas más consultadas en la época, tengo a la vista una colección completísima de *Les Maîtres Contemporains, L'Art et La Couleur* (número 1 - 1904), H. Laurens Editeur, que ponían en contacto a los lectores de Córdoba con las novedades de arte registradas en Francia. Figuran en ella reproducciones nada menos que de Ignacio de Zuloaga y Max Klinger, entre otros autores.

4. El rol del hombre en la plástica.

El rol del hombre dedicado al arte no era nada fácil de asumir en esta ciudad. El hecho de que la primera Academia estuviera destinada a la formación cultural complementaria de señoritas, no existiendo otra institución para la enseñanza de varones, acredita una mentalidad particular al respecto.

La pintura no era una vocación bien vista para el hombre de cierto nivel social, pues se captaban en ella los aspectos de "artesanía" por sobre los de creación estética.

La practicaban, sí, algunos jóvenes y señores de antiguo ascendencia hispánica como actividad adicional, pero no como profesión excluyente ni como medio de subsistencia. De este modo había pintado también don Luis José de Tejeda y Guzmán (1604-1680), figura patricia de los inicios de la Colonia, quien luego de graduarse como Bachiller en la Universidad de Córdoba, fue alcalde, regidor, alférez y procurador; participó asimismo de las campañas contra los indios del Chaco, Tucumán y sur de Córdoba y contra las invasiones piratas en el puerto de Buenos Aires. Habiendo ingresado a edad madura en la Orden de Santo Domingo, estudió en su retiro griego, latín, hebreo, astronomía, música, arquitectura y pintura, llegando a ser uno de los primeros humanistas educado en tierras americanas y el primer poeta argentino de cuya obra se conserva documentación.

El Dr. Genaro Pérez, citado entre los precursores de la plástica local, era Doctor en leyes y ejerció su profesión de abogado, circunstancias que lo colocaban al margen de ser estimado meramente como "artesano", dada su manifiesta y consecuente vocación por la pintura.

A cerca del "artesano" de la época colonial, citamos al ingeniero Manuel Río en *Córdoba, su Fisonomía, su Misión; Escritos y Discursos*⁴.

"Entre los matices intermedios, el «pardo» constituía una clase confusamente definida, pero mejor mirada y más próxima que cualquiera otra a la de estirpe ibérica. Fue el «Artesano» de los tiempos coloniales y aún de los posteriores y cercanos a los nuestros; resignado con la relativa inferioridad de su condición; respetuoso del orden establecido, a pesar de sus aspiraciones de mejoramiento y bienestar; honrado, inteligente y laborioso. Más tarde fue patriota ardiente, partidario fiel, entusiasta y hasta llegó a merecer notoriedad histórica bajo el famoso nombre de «cívicos» de Paz. Sirviéndose de él los bandos políticos y con ciega imprevisión, lo llevaron a perecer en las batallas fratricidas y lo corrompieron deprimiendo su altivez y excitando sus pasiones. Quedan todavía representantes de aquel simpático hijo del pue-

⁴ Río, Manuel. *Córdoba su Fisonomía, su Misión. Escritos y Discursos*. (Capítulo "Consideraciones históricas y sociológicas sobre la Provincia de Córdoba"). Edición XVIII, pág. 419.

blo; pero la clase misma, compacta, vinculada y numerosa florecencia lejana de los antiguos gremios, ya no existe más”.

El viejo prejuicio hacia las artes de formalización artesanal (existente ya en civilizaciones de la antigüedad), se atenuaba notablemente en la Córdoba de los comienzos de siglo cuando los pintores que llegaban eran extranjeros y demostraban que su nivel socio-cultural era tanto y a veces más elevado que el de la mayoría de la gente conspicua del medio.

Tales fueron los casos de los artistas Manuel Cardeñosa, Ricardo López Cabrera y Carlos Camilloni.

5. Manuel Cardeñosa.

MANUEL CARDEÑOSA había nacido en Palencia, España, en 1860 y estudiado en las Escuelas de Artes y Oficios y Especial de Escultura, Dibujo y Grabado, de Madrid; arribó a nuestro país en la última década del siglo, y cuando se fundó la Academia de Bellas Artes se incorporó como docente y vicedirector de la misma, cargos que desempeñó hasta su muerte, acaecida en Córdoba, en 1923. Colaboró activamente en la decoración de la Catedral, de cuyas pinturas se le atribuyen “El traslado de San José a los cielos”, en la bóveda crucero a la derecha.

Los museos de nuestra ciudad conservan retratos pintados por Cardeñosa, en los que se destacan su capacidad para captar y fijar sutiles expresiones características de los modelos, unida a un excelente dibujo y tratamiento de la materia y el color, en la tradición clásico-realista española.

En el Museo Municipal “Dr. Genaro Pérez” se destaca una obra titulada “Figura” en la cual el artista —al estar liberado de las exigencias del retrato por encargo— ha manifestado plenamente sus tendencias subjetivas y románticas, liberando la composición de convenciones formalistas, abriendo ciertos planos que se integran al fondo y planteando un variado estudio de paños con tal soltura y destreza, que realzan en plenitud el rostro de la “Figura”, al cual ha dotado de una expresividad nada convencional.

6. Ricardo López Cabrera.

Otro artista español de profunda significación en nuestro medio fue RICARDO LÓPEZ CABRERA (Sevilla 1865-1950), quien ejerció la docencia

en la Academia Provincial desde 1914 hasta 1920, año en que regresó a su patria. Había estudiado en España e Italia y aportó a la enseñanza local las primeras experiencias de la paleta sin negros, reemplazando las sombras neutras por colores de valores bajos, según las prácticas impresionistas; esto fructificaría largamente luego, en la primera camada de egresados varones, becarios de la Provincia de Córdoba en Europa, quienes definieron una generación de pintores coloristas, representantes del impresionismo en Córdoba; a este tema nos referimos en el próximo capítulo.

López Cabrera realizó la decoración mural de la bóveda del Salón de grados de la Universidad Nacional (en su origen capilla lateral izquierda de la iglesia de la Compañía de Jesús); dicha pintura fue restaurada posteriormente, en 1914 por Carlos Camilloni y en 1963 —debido a filtraciones de humedad— fue reconstruida por Armando Sica.

Se conservan en el Museo Emilio Caraffa de nuestra ciudad óleos que atestiguan la riqueza de su paleta y su aproximación al impresionismo en cuanto teoría del color, pero también su distanciamiento del mismo por las formas estrictas en referencia al tratamiento de la figura humana.

7. Carlos Camilloni.

CARLOS CAMILLONI (Ancona, Italia, 1882 - Córdoba, Argentina, 1950) fue otro de los protagonistas en la formación de un ambiente cultural conectado con la plástica durante su permanencia en Córdoba, a la que arribó en 1912 con motivo de participar en el equipo que decoró el interior de la Catedral.

Llegó siendo un niño a nuestro país y comenzó su formación pictórica en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes; algunos de sus maestros fueron Ernesto de la Cárcova, Angel Della Valle, Reinaldo Giudice y Eduardo Sívori. Habiendo obtenido tempranamente un premio en “composición decorativa”, inició el aprendizaje de las técnicas murales con los artistas italianos Fabri, Parissi y Orlandi, quienes realizaban en esos años importantes trabajos en mansiones privadas, iglesias y edificios públicos de la Capital Federal, tales como el Palacio Paz (actual Círculo Militar), La Prensa, el Teatro Colón y muchos otros.

Los aportes realizados por Camilloni como decorador y muralista en Córdoba son numerosísimos; valgan de ejemplo sus obras en el seminario de Nuestra Señora de Loreto (1914), templo de Santa Teresa de Jesús (1927) y una sala del Palacio de Justicia(1933). En el interior de la Pro-

vincia, citaremos la Capilla del Espíritu Santo de las Hermanas Franciscanas de Río Ceballos.

En 1920 se inició como docente en la Academia Provincial de Bellas Artes, en reemplazo de Ricardo López Cabrera quien había retornado a España y posteriormente sustituyó en la vicedirección a Manuel Cardeñoso.

En 1928 ingresó por concurso a la cátedra de "Composición decorativa y dibujo de ornato" en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional de Córdoba, posterior Facultad de Arquitectura y Urbanismo en 1950.

Inició a sus alumnos en la práctica de la escenografía, contribuyendo a dar a la enseñanza plástica una orientación con posibilidades laborales para que los estudiantes tuvieran la oportunidad de ganarse la vida con trabajos directamente ligados a su oficio plástico.

Cultivó diversas técnicas tales como el óleo, acuarela, ténpera, encausto y obtuvo premios significativos tanto a nivel nacional como provincial; citaremos a modo de ejemplo el "Premio Único a Pintores Extranjeros" en el Salón Nacional de 1940 y el "Gran Premio de Honor Presidente de la Nación" en el II Salón Municipal de San Francisco, Córdoba, 1937.

Fue asimismo el iniciador de una corriente de "paisajismo escenográfico" que, con el correr de los años, se convertiría en una constante expresiva de diferentes generaciones de pintores y que aún hoy tiene vigorosos representantes.

8. Emiliano Gómez Clara.

En 1915, al retirarse Don Emilio Caraffa de la Dirección de la Academia Provincial para acogerse a la jubilación, el gobierno del Dr. Ramón J. Cárcano ofreció este cargo a EMILIANO GÓMEZ CLARA, quien se encontraba en Europa cumpliendo una prolongada beca iniciada en 1907 y en la cual profundizó su formación como pintor, grabador y escultor en Italia y Francia particularmente.

Había obtenido los máximos premios y distinciones para artistas extranjeros en los certámenes plásticos de Roma y, en 1911, obtuvo el primer premio en pintura y escultura en el concurso organizado por el "Patronato de Becados Argentinos en París", lo cual le permitió prolongar su permanencia en Europa por otros cuatro años.

El período en que Gómez Clara dirigió la Academia de Bellas Artes de Córdoba (1915 a 1931, año de su muerte) estuvo signado por múltiples dificultades propias de las situaciones desencadenadas por la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la etapa de post-guerra y la crisis económica internacional de finales de la década del '20.

9. Primera Guerra Mundial. Su incidencia.

Si bien nuestro país se convirtió en el "granero del mundo" dentro de este período, la política, la sociedad y el ámbito cultural se vieron sacudidos por las repercusiones de la inestabilidad internacional, los cambios en el comercio intercontinental y el cese de la producción industrial europea que dominaba hasta entonces los mercados incluyendo el nuestro. En los grandes desplazamientos humanos producidos por corrientes migratorias, Argentina fue país protagonista en cuanto recibió numerosos grupos procedentes no sólo de Europa sino también del Cercano Oriente; este hecho modificó en profundidad la composición étnica y cultural de nuestro medio, por la incorporación de los nuevos aportes que se venían escalonando desde las últimas décadas del siglo XIX y se mantuvieron con ritmo variable pero sostenido hasta mediados del siglo XX; hubo también migraciones internas inducidas por los cambios económicos.

"El crecimiento de la ciudad de Córdoba fue vertiginoso a partir de 1900 aumentando su población —entre esa fecha y 1914— en 62.000 habitantes más. Ello no originó todavía un ensanche considerable de la planta, sino una más nutrida edificación dentro de las manzanas existentes, que llegó hasta la multiplicación del "conventillo". El ritmo se mantuvo e incrementó en los años posteriores a 1920; los barrios de antiguos quintas y suburbios se convirtieron en sectores urbanizados y comenzaron a ligarse entre sí y con el centro, multiplicando los problemas de transporte, sanitarios y otros servicios, hasta crear la impostergable necesidad de una nueva transformación, que fue encarada entre los años 1926 y 1929, durante la intendencia municipal del Ingeniero Emilio Olmos"⁵.

⁵ TERZAGA, Alfredo. *Geografía de Córdoba*. Editorial Assandri. Córdoba, 1963.

Las tensiones sociales y educativas propias de este período provocaron el estallido de la Reforma Estudiantil en 1918, que si bien se produjo en la Universidad Nacional de Córdoba, evidenció un estado generalizado de inconformismo en los ámbitos culturales del medio y del país.

Por otra parte, se interrumpieron casi abruptamente las corrientes de comunicación con Europa, que desde la generación del '80 habían establecido los grupos de terratenientes y profesionales de Córdoba al visitar las capitales del Viejo Mundo y compenetrarse de los avances tecnológicos del día y de sus creaciones artísticas de siempre.

Esta corriente que animó los cambios culturales de la Córdoba de fines del siglo XIX hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial —generando un clima propicio al cultivo de las artes y a la actualización en las ciencias y técnicas— se vio rápidamente cercenada en su accionar y repercutió en un estrechamiento brusco de la expansión cultural interna.

Por otra parte, el estado de guerra interrumpió la llegada de libros, impresos, revistas y catálogos que habían contribuido a agilizar la difusión cultural y a cambiar la mentalidad de provincianismo colonial por la influencia de la información actualizada.

10. Aportes pedagógicos y plásticos durante la gestión de Gómez Clara.

La Academia de Bellas Artes no estuvo ajena a esta crisis que se produjo en la cultura general hacia 1915 y el segundo director de la entidad, Emiliano Gómez Clara, debió asumir durante todo el período de su desempeño la difícil misión de mantener en alto el espíritu creativo de docentes y alumnos e impulsar el crecimiento de la institución. Contó para ello con la colaboración del excelente elenco de profesores y con el sólido bagaje personal de su formación humana y artística.

La respuesta impulsora del medio, la corriente externa de la Academia que pudiera acompañar e incentivar plenamente su crecimiento y expansión, quedó limitada al aporte entusiasta y voluntario de algunos amantes del arte que, como el Dr. Genaro Pérez, Andrés Piñero, Monseñor Pablo Cabrera, Dr. Jacobo Wolff, Dr. Rafael Moyano López, Don Angel Sapia y Don Ernesto Gavier, dieron testimonio de su permanencia y continuidad en pro del crecimiento de las instituciones dedicadas al arte.

Gracias al apoyo y gestiones realizadas por la llamada "Comisión de Bellas Artes" integrada por los Señores mencionados, Gómez Clara pudo impulsar la realización del llamado "Primer Salón de Arte de Córdoba", el cual se inauguró en el Pabellón de las Industrias, Parque Sarmiento, en mayo de 1916, siendo gobernador de la Provincia el Dr. Ramón J. Cárcano. Debemos destacar que en ambas administraciones de Cárcano se produjo un aporte oficial importante para el desarrollo de las artes, hecho que no logró la necesaria continuidad en otras administraciones.

Gómez Clara logró, también implantar el estudio de la figura humana desnuda con modelo natural, lo cual contribuyó a un afianzamiento del profesionalismo en la Academia.

Otro de los aportes pedagógicos que realizó fue la enseñanza de la técnica del grabado al aguafuerte como lenguaje artístico, expresivo por sí mismo, al margen de la técnica utilizada, en función de ilustraciones bibliográficas. Transmitió a la cultura plástica de Córdoba la valoración del aguafuerte en la mejor tradición de Rembrandt y Goya.

Siendo Vicedirector Carlos Camilloni, Gómez Clara tramitó la realización de un viaje de este artista a Europa, a los fines de adquirir modelos de yeso, cristal, cobre, madera, etc. tales como los que usaban las escuelas europeas, con el objeto de actualizar y completar el material didáctico de la Academia; dicho viaje tuvo lugar en 1926.

10.a. Primera presentación de Petorutti en Córdoba.

Gómez Clara se había compenetrado durante los largos años que pasó en Europa de los aportes de las vanguardias; tales como neompressionismo, fauvismo, futurismo, cubismo y pintura metafísica. Pudo visualizar tanto las fuentes como las versiones posteriores de esos movimientos. Debió sufrir íntimamente la sarcástica acogida con que recibieron los medios periodísticos de Córdoba y del país la exposición de Emilio Pettorutti en nuestra ciudad, a quien el gobierno el Dr. Ramón J. Cárcano adquirió una pintura con destino al Museo de Bellas Artes, por decreto del 3 de septiembre de 1926. Transcribimos a continuación un corto párrafo del diario *La Voz del Interior*, de fecha 4 de noviembre de 1926:

"EL GOBIERNO HA COMPRADO MIL PESOS DE FUTURISMO... esto implica toda una depredación de las rentas del pueblo

y una injuria a los jóvenes artistas de Córdoba. Cúmplenos hacer notar, a los dilapidadores de los fondos públicos, que ha omitido establecer el destino que se dará a ese montón de «futurismo adquirido»».

La permanencia de Gómez Clara en el rol de Director de la Academia Provincial, limitó en alguna medida su expresión artística personal, especialmente la divulgación de la misma, dado que optó por responder prioritariamente a las expectativas suscitadas sobre su formación y proyección académica. Según informaciones recibidas en forma oral, en varias oportunidades decidió pintar paisajes y retratos cubriendo espléndidos óleos de desnudos concebidos con síntesis de forma y color expresionistas, por cuanto dicho género era bien recibido únicamente dentro del ámbito de la Academia y del reducido círculo de artistas, no siendo posible su aceptación fuera de estos núcleos, ni aún su exhibición.

10.b. *Ingreso y proyección de los primeros alumnos varones.*

Gómez Clara promovió asimismo el logro de becas y la proyección artística de los primeros egresados varones de la Academia, muchos de los cuales habían conseguido su ingreso por mediación insistente de Emilio Caraffa ante las autoridades educacionales; todos ellos obtuvieron su diploma durante la dirección de Gómez Clara, con posterioridad a 1915.

Si analizamos las fechas en que Francisco Vidal, José Malanca, Antonio Pedone y José Aguilera —entre otros— realizaron sus primeras muestras individuales y colectivas y obtuvieron sus premios iniciales, no podemos ignorar la influencia positiva y la generosa capacidad para impulsar la proyección de las nuevas generaciones que desarrolló Gómez Clara, en su carácter de Docente y Director de la Academia.

11. La deuda de Córdoba con Emiliano Gómez Clara.

La Comisión de Bellas Artes dispuso la adquisición de su óleo "Primeras Luces" en 1915 —único año en que el artista envió sus obras al Salón Nacional del Retiro—, los museos de Córdoba conservan algunas de sus pinturas, pero aún la memoria de la cultura local está en deuda

con este pintor, que eligió un discreto pero no por ello menos doloroso marginamiento personal, al canalizar sus notables aptitudes en pro del desarrollo de las instituciones y de la proyección profesional de sus discípulos.