



Jornadas de Hum.H.A.

Bahía Blanca - República Argentina

11 al 13 de agosto de 2005



En la Gloria

Reflexiones sobre la intervención de Emilio Caraffa en la Catedral de Córdoba

*Tomás Ezequiel Bondone*¹

(Escuela Superior de Bellas Artes – Córdoba)

Durante los primeros años de la segunda década del siglo xx, el interior de la catedral de Córdoba fue objeto de una importante transformación, la que imprimió un nuevo carácter al recinto. Este acontecimiento debe considerarse como la culminación de un amplio proceso de modernización iniciado en la ciudad con la llegada del ferrocarril en 1870 y en el cual la clase dirigente local mantuvo un estrecho vínculo con el poder hegemónico porteño. Un período dominado por la idea de progreso en el que rápidamente la ciudad se fue despojando de sus recuerdos coloniales con la incorporación de una novedosa infraestructura urbana en un contexto de expansión económica y demográfica.

Para llevar adelante los trabajos de ornamentación del interior de la Catedral fue designado en 1908 el pintor Emilio Caraffa (1862-1939), quien por diferentes razones comienza la tarea en 1912.² La iniciativa para concretar este proyecto fue de Félix Tomás Garzón, gobernador de la provincia durante el período 1910-1913,³ quien gestionó ante el entonces presidente de la nación el cordobés José Figueroa Alcorta los recursos necesarios para financiar la obra. En aquel momento los diputados nacionales por

¹ bondonetomas@hotmail.com

² Al iniciarse los trabajos en 1908 Caraffa firmó un contrato con el ministerio de Obras Públicas de la Nación, pero apenas empezada la tarea el gobierno nacional dispuso suspenderla, alegando la falta de fondos. De este modo quedó la obra en suspenso durante una temporada, para reanudarse poco después y suspenderse nuevamente. El ejecutivo nacional manifestó no obstante y en todo momento interés por terminar la obra y así lo demuestra el hecho de que, en determinado momento dio la orden de reanudar la obra, para lo cual designó recursos especiales de la partida de reparaciones de edificios públicos. A poco tiempo la paralización volvía a producirse y esta vez por el período de cuatro años y medio. “La ornamentación de la catedral. Término de los trabajos. Inauguración en acto público” en *La Voz del Interior*, Córdoba, 10 de diciembre de 1914, p. 3, c. 1 a 4.

³ Félix Tomás Garzón (1836-1939) integrante de una familia tradicional cordobesa vinculada al poder representaba a la Unión Provincial, versión local de la Unión Nacional una coalición liberal propiciada por Figueroa Alcorta. Bischoff, E., *Córdoba Nuestra Historia*, Córdoba, Keegan Ediciones, 2000, p. 240.

Córdoba Jerónimo del Barco y Ramón J. Cárcano auspiciaron el proyecto en Buenos Aires.⁴

Desde su consagración en 1784, el interior de la Catedral permaneció casi inalterable a los procesos de transformación de la sociedad, mantuvo un carácter simple y austero, propio de la tradición religiosa de herencia hispana. Tranquila, a partir de su fundación y por el lapso de casi tres siglos, Córdoba no se había extendido más allá de su casco céntrico y se mantuvo dentro de los límites naturales que marcaban su geografía, por lo que Sarmiento la calificó como “un claustro encerrado entre barrancas”.⁵

El tono que se le imprime al interior de la Catedral a partir de la intervención dirigida por Caraffa da cuenta de la gravitación de los gustos de una burguesía ascendente, en la cual se destaca el torrente inmigratorio principalmente italiano. Esta *nueva clase social* conformada por fuerzas combinadas se impone en la ciudad mediterránea durante los años de transición del siglo XIX al XX. Aunque este segmento mantuvo muchos de los rasgos de la antigua élite tradicional, ligada a la iglesia, a la Universidad y al comercio, diversificó su perfil adecuándose a las expectativas que le brindaba la actividad inmobiliaria y la mayor demanda comercial que generaba la afluencia de población inmigrante. Dentro de este entramado de transformaciones, la investigadora cordobesa María Cristina Boixadós revela que “subyacente a estos cambios hubo una decisión política que favoreció y retroalimentó los intereses particulares de aquellos que supieron insertarse en la nueva coyuntura económica- política”.⁶ Su trabajo pone al descubierto una compleja red de vínculos en donde una élite relacionada al poder político dirigió sus inversiones en bienes raíces, convirtiéndose en constructores de la ciudad.

En este sentido Caraffa aparece como una figura funcional a esta coyuntura y su designación para llevar adelante la transformación del interior del templo mayor de la ciudad se dispone en una lógica coherente. Desde su arribo a la ciudad estableció un claro posicionamiento y, como veremos más adelante, preparó el terreno para ser él el encargado de imprimir un nuevo carácter a la Catedral logrando con ello reconfirmar su “membresía” a la élite hegemónica.

⁴ “La obra decorativa de la Catedral. Su terminación” en *Los Principios*, Córdoba, 8 de diciembre de 1914, p. 4. col 1 a 5.

⁵ De todas las provincias argentinas es la de Córdoba la que posee el conjunto más importante de edificios históricos de carácter confesional del período de la dominación española. Ortiz, Federico “Arquitectura en la Argentina”, Buenos Aires, EUDEBA, 1980, Fascículo 4, p. 53.

⁶ Boixadós, M., *Las tramas de una ciudad, Córdoba entre 1870 y 1895. Élite urbanizadora, infraestructura, poblamiento...*, Córdoba, Ferreyra Editor, 2000, p. 21.

En lo que podría ser un temprano reportaje realizado a Caraffa y publicado en el diario cordobés *Los Principios*, el pintor deja ver tras sus comentarios el deseo de que en algún momento se le haga “un encargo para templos y capillas de Córdoba”.⁷

Tras la rapidez de los tiempos y la prontitud de los acontecimientos, nuestro pintor se desplaza con acelerados movimientos, como una opción para agrandar sus espacios de acción. Dentro de los principios operativos de la modernidad, se concentró en idear modos para realizar tareas con mayor velocidad. Como constructor de una nueva iconografía para la ciudad, Caraffa tuvo que afrontar una sostenida demanda de retratos tanto de la clase tradicional como de la burguesía mediterránea, de corte mixto y afán cosmopolita, que deseaban reafirmar su identidad y perpetuar su imagen mediante la firma del pintor.

Un “recién llegado”

Luego de su estada de seis años en Europa, Emilio Caraffa llega a Córdoba en 1891. El no era cordobés, había nacido en San Fernando del Valle de Catamarca, no se había formado en la docta ciudad y su familia no tenía vínculos de parentesco con familias locales. Su padre era un educador italiano de sólida formación humanista que desde su llegada a Sudamérica hacia 1854 permaneció sucesivamente en las ciudades de Montevideo, Catamarca, Rosario y Córdoba, desarrollando en esta última una prolífica labora hasta su fallecimiento en 1909.⁸ El hecho de que su progenitor estaba ya afincado en Córdoba parece ser el único motivo por el cual el joven Emilio eligiera radicarse definitivamente en estas tierras. Con 29 años de edad se sitúa en una casa céntrica de la ciudad ubicada en calle Rivera Indarte n° 176, a pocas cuadras de la Plaza Mayor. Allí, en su domicilio particular instala su taller y abre una academia de pintura.

A sólo cinco años de permanecer en Córdoba, Caraffa logra que su academia se transforme en una institución pública, en una cuidada maniobra de construcción de relaciones y extensión de lazos sociales. La presencia femenina parece ser decisiva en

⁷ “Un cuadro de Caraffa. La Pintura Religiosa” en *Los Principios*, 30 de noviembre de 1897, página 5, columna 4 y 5. Este diario era el órgano de difusión de la Asociación de Juventud Católica de Córdoba; la primera edición apareció el 22 de abril de 1894 y dejó de circular casi un siglo después en 1982.

⁸ Rosa Olmos, R., “José Angelini Caraffa, un educador olvidado” en *Revista de Historia Americana y Argentina. Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Historia*, Año VII, N°s 13/14, Mendoza, 1968-1969, pp. 151-161.

esta circunstancia ya que tras la mediación de una de sus alumnas, quien era cuñada del entonces gobernador Figueroa Alcorta, se operó el contacto con el mandatario.⁹

El 3 de junio de 1896 se oficializa por decreto la academia de Caraffa, la que pasará a denominarse “Escuela de Pintura. Copia del natural”.¹⁰ A poco de andar, esta institución se constituyó en el lugar por donde pasaban todos los aspectos relacionados con las bellas artes en Córdoba. La Academia fue establecida para impartir normas y sistemas que constituían una definición del arte y de las divisiones, funciones y técnicas que le correspondían. En este sentido le tocó a Caraffa asumir una labor múltiple conjuntamente a su práctica como artista y profesor. Fue él quien tras su prédica instauró la profesionalización del trabajo del pintor, implantando consignas acerca de la “verdadera” definición de arte y estableciendo tras sustanciosas polémicas nuevas maneras de entender el hecho artístico.¹¹ Como todos los hombres de su generación, Caraffa estaba suscripto a los preceptos de una filosofía positivista, basada en una indiscutible fe en el progreso civilizador. En su prédica subyacen los principios tradicionales del pragmatismo, asignando una gran confianza en el progreso del arte y en el florecimiento de la sociedad gracias a su influjo. Su labor gravita entonces dentro de la promoción de esa tendencia, constituyéndose en el protagonista de la construcción de una sociedad moderna, compuesta de valores mixtos y ya no legitimada únicamente en el pasado. En este sentido su labor al frente de la Academia se establece como un generador de “grandes beneficios” para el “ambiente artístico” de Córdoba, declarando que la institución:

“...ha ido destruyendo esa pesada capa de equivocación artística que había aquí en esta docta ciudad, resultado de las enseñanzas del buen viejo Cony, que aunque tiene mérito por haber sido el primero acompañado de su buena fe, en cambio la atmósfera que creó y que echó raíces, hizo mucho mal al verdadero desenvolvimiento del arte legítimo de Velásquez y Ticiano.”¹²

⁹ “Recuerdos de antaño. La Academia Provincial de Bellas Artes” en *Los Principios*, 28 de junio de 1932, página 10, columna 1.

¹⁰ Decreto N° 138 del Poder Ejecutivo de la Provincia La antigua Academia hoy denominada Escuela Provincial de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta es el único establecimiento dedicado a la enseñanza del arte fundado en la Argentina del siglo XIX que como tal aún permanece en actividad. Luego de ocupar 8 domicilios acaba de inaugurar un flamante edificio en la *CIUDA DE LAS ARTES* vecina del decimonónico Parque Sarmiento. Por Decreto N° 28.644 del 3 de junio de 1936 pasa a designarse “Academia Provincial de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta” considerando *que la referida institución ha cumplido desde su fundación una función cultural y artística que honra a Córdoba y al mandatario que la creó.*

¹¹ Cfr. Bondone, T., “Emilio Caraffa y la génesis de una modernidad artística en Córdoba” en *Avances Revista del Área Artes del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC*, N° 7. Córdoba, 2003/2004, pp. 39-52.

¹² Emilio Caraffa “Academia de Pintura. Razonamientos” *Los Principios*, Córdoba, 8 de noviembre de 1901, página 1, columna 4.

Esta toma de posición ubica a Caraffa en una actitud francamente moderna, en cuanto que desestima los valores del pasado artístico cordobés más reciente. A través de este posicionamiento el pintor originó una importante confrontación en el plano de lo estético, dando lugar a un debate entre los que denomino *antiguos* y *modernos*, ya que quienes habían sido los alumnos de Cony¹³ salieron a defenderlo. Caraffa ostentaba entonces el monopolio de la definición legítima del arte, instaurando nuevas reglas de juego. Era él quien tenía desde el “podio académico” la visión legitimadora para definir que era y que no era arte, el podía distinguir y reconocer los dotes de quien era “artista pintor” y quien no lo era. Es así como quedan excluidos de su visión el “buen viejo Cony” y el resultado de las enseñanzas de “aquella escuela”.

Otro hecho que revela un claro posicionamiento de Emilio Caraffa en la sociedad cordobesa fue su casamiento. El pintor contrae enlace con María del Carmen Garzón y Moreno hermana de quien fuera gobernador de la Provincia y representante de una familia “patricia” de larga prosapia en Córdoba y heredera de la tradición española.¹⁴

Tras múltiples acciones Caraffa logró extender sus esfuerzos para así despojarse de su condición de “recién llegado” y conseguir asimilarse al medio cordobés. Por lo tanto su permanencia en la ciudad le significó una tarea de “autoidentificación”, síntoma elocuente ya que “la modernidad temprana `desarraigaba` para poder `rearraigar`”.¹⁵

En este sentido su movilidad y rápida vinculación con las esferas de la sociedad logran ubicarlo de una manera diferenciada, en una relación de reciprocidad, brindando a su vez acabadas prueba de su condición de “artista pintor”, tal como lo expresa Zygmunt Bauman:

“Los “estamentos” en tanto sitios de pertenencia heredados fueron reemplazados por las “clases” en tanto objetivos de membresías fabricadas. Mientras que los primeros eran una atribución, las membresías implicaban en gran medida un logro; las clases, a diferencia de los estamentos, exigían que uno se les “uniera”, y las membresías debían ser

¹³ Luis Gonzaga Cony (1797 – 1882) era un pintor portugués que luego de pasar por la corte de los Braganza en Brasil se instaló en Córdoba y fue profesor de quienes yo denomino *antiguos*: Genaro Pérez (1839 – 1900); Andrés Piñero (1854 – 1942) y Fidel Pelliza (1856 – 1920). Sobre el clima cultural en la Córdoba de fines de siglo XIX ver: Nusenovich, Marcelo “Los retratos e Genaro Pérez en la Sala de los Precursores del Arte” en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*. II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. X Jornadas del CAIA. Buenos Aires, CAIA, 2003, pp. 283-298.

¹⁴Hija del fundador del Banco de la Provincia de Córdoba Tomás Garzón Duarte y Esther Moreno. La ceremonia se realizó el 23 de abril de 1904 en la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen. Según consta en actas fueron padrinos de la boda el Dr. Dámaso Palacios y la madre del pintor Delicia Valdés de Caraffa. *Matrimonios - Libro 14. Años 1899 – 1905*, folio 358. Archivo del Arzobispado de Córdoba. Cabe destacar que de la unión matrimonial no se produjo descendencia.

¹⁵Bauman, Z., *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000, p. 37.

renovadas continuamente, reconfirmadas y probadas por el comportamiento de todos los días.”¹⁶

Caraffa había confirmado ya sus credenciales artísticas en 1910 al haberse desempeñado con éxito en la ejecución de un “artístico plafond” destinado a la casa de sus parientes políticos los Garzón. En esta ocasión el pintor plasmó una moderna y mundana alegoría titulada “Sueño veneciano” muy a tono con la nueva residencia de airea afrancesado para la que estaba destinada. Esta obra en particular y las condiciones de su producción fueron interpretadas por Marcelo Nusenovich, quien tras una rigurosa investigación la establece como un significativo acontecimiento dentro de la dinámica preformativa cordobesa.¹⁷ El lenguaje con el que está resuelta esta pintura contrasta con el que unos pocos años más adelante Caraffa utilizará para resolver su obra principal dentro de la catedral. Esto evidencia un gusto ecléctico, una actitud contradictoria propia de las tensiones del tiempo y el espacio en el que le tocó vivir y transitar.

Trazos de mágico pincel

Fue al terminar el año 1912, bajo la presidencia Sáenz Peña, cuando se reanudaron definitivamente los trabajos en el interior del templo, para ser terminados en poco menos de dos años. Con la celebración de una gran misa pontificia y la presencia de autoridades nacionales y provinciales la Catedral fue rehabilitada el 24 de diciembre de 1914. Con elogiosos comentarios hacia Caraffa la prensa local cubrió el acontecimiento destinado amplios espacios incluyendo registros fotográficos del flamante recinto.

Todos los cuadros de figura fueron pintados sobre bocetos de Caraffa, quien además ordenó los tonos decorativos de todo el templo y la entonación general de la obra¹⁸. Por lo tanto aquel espacio que originariamente había sido concebido como un ambiente blanco y despojado, propio de la austeridad del mundo colonial hispano, fue transformado en un recinto en el que sobresalen dorados, estucos y *tromp l’oeil*, un espacio inundado de nuevos estilemas de marcado corte historicista de filiación itálica.

En la bóveda de la nave principal, dentro de un gran plafond oval enmarcado por importantes molduras sostenidas por áureos querubines, se encuentra “La iglesia

¹⁶Bauman, Z., *Op. Cit.*, p. 38.

¹⁷ Nusenovich, M., “Entre el ensueño y la embriaguez: alegorías festivas cordobesas en 1910” en *Avances*, Revista del Área Artes del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, N° 7, Córdoba, 2003/2004, pp. 173-189.

¹⁸ Caraffa fue acompañado por un importante grupo de artistas en su mayoría de origen italiano que llegaron a Córdoba para tal fin Augusto Orlando (1861 – 1952) , Santiago Ferrante (¿?), José Ferri (¿?), Carlos Camilloni (1882 – 1950) y el español Manuel Cardeñosa (1860 – 1923)

trionfante” también conocida como “La gloria del cielo”.¹⁹ La obra, firmada por Caraffa, no es un fresco como habitualmente se lo señala sino un óleo sobre lienzo que el pintor trabajó en su estudio y posteriormente fue adosado a la mampostería del techo.²⁰ La modalidad de incluir grandes superficies pintadas en los techos de las iglesias proviene del barroco ilusionista con la intención de abrir el interior hacia el espacio infinito. En esta compleja alegoría *di sotto in su*, resuelta con la habitual corrección académica de nuestro pintor, están plasmados diferentes personajes junto a un templete de columnas salomónicas, en medio de un amplio celaje de paleta cromática en el que no prevalecen los contrastes sino la *entonación* de los colores. Dentro de la iconografía de la iglesia cristiana el cielo es frecuentemente representado ya sea como Reino Superior, como Jardín del Paraíso o como la Ciudad Celestial. Los elegidos, conducidos por las nubes penetran en la felicidad perenne de la vida eterna, mientras coros angélicos tañen instrumentos musicales para expresar sus eternas alabanzas al Señor.

Esta obra está concebida a través de un lenguaje academicista, expresión que se define por su carácter heterodoxo en la conjunción de elementos de diferentes tendencias del pasado, un estilo que asimismo puede precisarse como un “arte de término medio” en el que confluyen exageraciones y medidas, barroquismos y clasicismos. Colmada de gloria,²¹ la composición se organiza por un eje longitudinal marcando una axialidad desde la parte superior en el extremo que mira hacia el altar, donde se encuentra la representación clásica de la trilogía divina. En el remate inferior del gran óvalo, a la derecha de la composición y a la par de otros personajes “terrenales”, surge el autorretrato del pintor con figura de medio cuerpo, tres cuartos de perfil y la cabeza levantada en gesto de contemplación de la escena. Tras el y en la misma actitud, apoyando su mano en el hombro del artista, aparece representada la esposa del pintor. Caraffa ha plasmado una representación de él mismo y de su cónyuge, algo que además lo “glorifica” como un elegido en términos de lo social.

¹⁹ “La iglesia triunfante” junto con “La iglesia militante” y “La iglesia purgante” fueron una trilogía frecuente, muy común en la iconografía con la que la iglesia se representaba a sí misma hasta el Concilio Vaticano Segundo.

²⁰ La obra mide aproximadamente 12 metros de alto por 6 de ancho. Para las principales figuras de este gran lienzo Caraffa trabajó *del natural* tomando como modelos a “distinguidas señoritas de la sociedad cordobesa” como Pepita Gómez Gordon, Arminda Moyano, Clara Yofre y otras, y asimismo varios modelos masculinos. . “La ornamentación de la catedral. Término de los trabajos. Inauguración acto público” en *La Voz del Interior*, Córdoba, 10 de diciembre de 1914, p.3 c. 1 a 4.

²¹ Según la iconografía cristiana se llama **gloria** a la zona luminosa que forma conjuntamente el nimbo que rodea la cabeza y la aureola que rodea el cuerpo: expresa el grado supremo de la divinidad y es, por lo tanto, atributo de Dios, el supremo señor del cielo y de Cristo en su carácter de Juez. Ferguson, G., *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Buenos Aires, Emecé, 1956, p. 221.

La auto inclusión del artista en su propia creación ofrece la posibilidad de efectuar lecturas relacionadas con el poder simbólico, hasta incluso la cualidad de fetiche de su obra. Desde esta dimensión, la estrategia del pintor puede entenderse de alta significación ya que el espacio elegido es emblemático de la cultura cordobesa y por lo tanto una instancia segura de consagración.

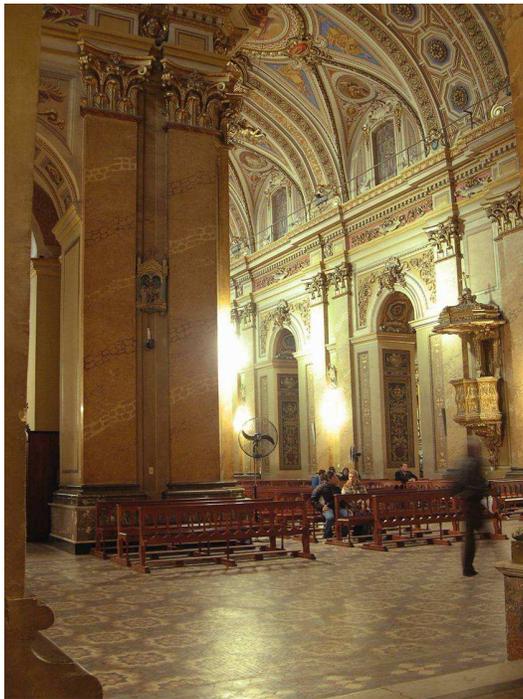
Con la imposición de su lenguaje, con los trazos de su “mágico pincel”, Caraffa se constituye como instaurador de una nueva cultura visual en Córdoba, capaz de fundamentar la creencia en los poderes casi mágicos de su obra pictórica. Prueba de ello son las formas de recepción de su producción, la que originó un discurso celebratorio publicado en la prensa del momento. Elocuentes testimonios son los comentarios de un revelado contemplador, poseedor de elementos para la percepción, capaces de una valoración específica sobre el artista y su obra:

“Y entre tanto sigo yo desde mi ignorado rincón contemplando el espectáculo: la vieja Catedral como una novia real en sus solemnes desposorios con el arte. Su amplia nave central achatándose al paso de tanta gloria en un baño suave de oro que la torna resplandeciente; del detalle como del conjunto, un motivo de admiración; por donde uno dirige la mirada trazos de mágico pincel remedando el azul lejano del cielo o la alborada con sus matices para pintarnos pasajes del evangelio o bellas alegorías cristianas con insuperable maestría; y así por la severidad de los tonos, por el juego de la luz, por lo hechizos del propio arte, revestido el templo está de una magnificencia que deslumbra...”²²

La producción de Caraffa generó la disposición de nuevos hábitos, nuevas formas de mirar en la sociedad cordobesa, una obra legitimada por la firma del artista y que a su vez se certifica con la mirada de su público. Desde su pronto accionar dio origen a un campo artístico autónomo en Córdoba “como lugar en el que se produce y se reproduce sin cesar la creencia en el valor del arte y en el poder de creación de valor que pertenece al artista”.²³ En la gloria y con triunfo asegurado el pintor originó inéditas maneras de alcanzar el hecho artístico.

²² “El decorado de la Catedral Impresiones” por Juan José Vélez en *Los Principios*, 1º de enero de 1915, páginas 7 y 8.

²³ Bourdieu, P., *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1995, p. 428.



BIBLIOGRAFÍA

BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

BISCHOFF, Efraín, *Córdoba Nuestra Historia*, Córdoba, Keegan Ediciones, 2000

BONDONE, Tomás Ezequiel, "En torno a la Academia. Emilio Caraffa y las prácticas artísticas en Córdoba" en *Avances*, Revista del Área Artes del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba., N° 4. Córdoba, 2000/2001; pp. 59-69.

....., "Emilio Caraffa y la génesis de una modernidad artística en Córdoba" en *Avances*, Revista del Área Artes del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba., N° 7. Córdoba, 2003/2004; pp. 39-52.

....., "Un espacio de mutaciones. El pintor Emilio Caraffa en la Catedral de Córdoba" en: Guzmán, Fernando, Cortés Gloria, Martínez, Juan Manuel (compiladores). *Arte y Crisis en Iberoamérica. Segundas Jornadas de Historia del Arte*. Santiago de Chile, Universidad Adolfo Ibáñez, Ril Editores, 2004; pp. 113-122.

....., "Triunfante en el cielo. Una mirada contemporánea sobre un aspecto de la obra del pintor argentino Emilio Caraffa (1862 - 1939)" Ponencia presentada en las *VIII Jornadas del Área Artes* del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba 11 y 12 de noviembre de 2004. Inédito.

BOIXADÓS, María Cristina, *Las tramas de una ciudad. Córdoba entre 1870 y 1895. Elite urbanizadora, infraestructura, poblamiento...*, Córdoba, Ferreyra Editor, 2000.

BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

FERGUSON, George, *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Buenos Aires, Emecé, 1956.

GERMANI, Gino, *Política y sociedad en una época de transición. De la sociedad tradicional a la sociedad de masas*, Buenos Aires, Paidós, 1971.

HEINICH, Nathalie, *La sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.

NUSENOVICH, Marcelo, "Entre el ensueño y la embriaguez: alegorías festivas cordobesas en 1910" en *Avances*, Revista del Área Artes del Centro de Investigaciones de la

Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba., N° 7.
Córdoba, 2003/2004; pp. 173-189.

ROSA OLMOS, Ramón, “José Angelini Caraffa, un educador olvidado” en *Revista de Historia Americana y Argentina. Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Historia*, Año VII, N°s 13/14, Mendoza, 1968-1969.