

MINISTERIO DE INSTRUCCION PUBLICA

**REVISTA NACIONAL**  
LITERATURA — ARTE — CIENCIA

DIRECTOR HONORARIO:  
**RAUL MONTERO BUSTAMANTE**

**TOMO LIII**  
**Año XV - Mayo de 1952 - N° 161**

MONTEVIDEO — URUGUAY  
1952

MINISTERIO DE INSTRUCCION PUBLICA

Ministro Secretario de Estado:  
Señor Don JUSTINO ZAVALA MUNIZ

---

REVISTA NACIONAL

LITERATURA - ARTE - CIENCIA

S U M A R I O

Año XV · Mayo de 1952 · Nº 161

RAUL LERENA ACEVEDO. — Monografía del Palacio Ortiz de Taranco.	161
Sede del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social .....	161
MANUEL DE CASTRO. — Poemas: Novela. Cantinela para un joven po-	200
lizón ahogado. Fuga elegíaca .....	200
JOSE PEREIRA RODRIGUEZ. — Las revistas literarias de Julio Herrera	205
y Reissig .....	205
DANIEL GARCIA ACEVEDO. — El Dr. Martín de Moussy .....	217
EDMUNDO PRATI. — Una copia en bronce de la estatua ecuestre de Co-	219
lleoni, en Montevideo .....	219
ALBERTO RUSCONI. — La poesía surrealista .....	230
ADOLFO SILVA DELGADO. — Goethe y su tiempo .....	243
MARIA MATILDE G. DE SABAT PEBET. — Apostillas a una heráldica	260
sin decadencia .....	260
JUAN SOLO. — La Señorita .....	274

PAGINAS OLVIDADAS

MANUEL HERRERA Y OBES. — Los pactos de 1851 y sus antecedentes ..	279
SECCIONES PERMANENTES	

REVISTA LITERARIA. — Sobre «El Juicio Final» de Edgardo Ubaldo	296
Genta. Estudio de Nicolás Bayona Posada. — El Congreso de escritores	296
REVISTA TEATRAL. — En la Comedia Nacional. «Santos Vega» de Silva	306
Valdés y «Tartufo» de Molière .....	306
REVISTA ARTISTICA. — Afirmación de un valor artístico. Luis Scolpini	308
REVISTA CIENTIFICA. — Instituto Científico de Investigaciones de Cien-	311
cias Biológicas. Publicaciones .....	311
BIBLIOGRAFIA. — «Albores del ser, por J. Román Pérez-Sénac; «Bosque	
pequeño», por Marynés Casal Muñoz; «La Leyenda Patria». Edición his-	
tórico-crítica del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay; «Arroja	
tu pan sobre las aguas», por Rolina Ipuche Riva; «El hijo tierno», por	
Julio Caret Mas; «La guerra y la paz en la doctrina leninista-stalinista»,	
por Alberto Domínguez Cámpora; «Emilio Inzaurraga», por Alejandro	
Inzaurraga .....	313

---

CAJA NACIONAL DE AHORRO POSTAL

DIRECTORIO: Presidente: Dr. Vicente Basagoiti; Vocales: Sr. Orestes Lanza; Sr. Luis Sampedro; Dr. Juan Antonio Rebella; Dr. Miguel Aguerre Aristeguy.

Gerente: Gualberto Mendioroz

La Caja Nacional de Ahorro Postal es una institución del Estado, y sus disponibilidades se invierten en la construcción de caminos, carreteras, mercados públicos y otras obras de beneficio general.

MINISTERIO DE INSTRUCCION PUBLICA  
REVISTA NACIONAL

LITERATURA — ARTE — CIENCIA  
PRECIOS DE SUSCRIPCION

	En el país	En el Extranjero
Un semestre .....	\$ 5.00	\$ 6.00
Un año .....	> 10.00	> 12.00
Número suelto .....	> 1.00	> 1.20

Pago por adelantado en efectivo o en giro postal o bancario.

Se venden números sueltos en la Administración y en todas las librerías.

Director Honorario de Administración: JUAN PEDRO CORRADI.

Administración: Ministerio de Instrucción Pública, 25 de Mayo 376. Montevideo.

Teléfonos: 8 04 49 y 8 45 89.

Casa impresora: L.I.G.U., Cerrito 740, Montevideo.

---

ADMINISTRACION NACIONAL DE COMBUSTIBLES,  
ALCOHOL Y PORTLAND  
MONTEVIDEO — URUGUAY

Oficinas Centrales: Edificio ANCAP, Av. Agraciada y Paysandú

Dirección Postal: Casilla de Correo 1090

Direc. Telegráfica: ANCAP. Montevideo

DIRECTORIO: Presidente: Ing. Juan P. Fabini; Vice Presidente: Químico Industrial D. Silvio Moltedo; Vocal: Sr. D. Alcides Aldama; Secretario General: Sr. D. Héctor Polleri Carrió; Gerente General: Sr. D. Francisco Fernando Tocquetti Lespade.

La ANCAP ejerce los monopolios de alcohol y refinación de petróleo, otorgados por ley del 15 de Octubre de 1931.

Capacidad anual de la Refinería de Petróleo:

Petróleo crudo para elaborar .....	240:000.000 litros
Producción de nafta .....	130:000.000 >
>     > kerosene .....	48:000.000 >
>     > gas-oil .....	10:000.000 >
>     > fuel-oil .....	35:000.000 >
>     > gas de 2.500 calorías/mt. <sup>2</sup> .....	10:000.000 mt. <sup>2</sup>

Producción anual de la planta Industrial de Alcoholes:

Capital anual de la Planta Industrial de Alcoholes:

Alcohol portable a 96° .....	6:000.000 litros
Anhidrido carbónico .....	130.000 kgs.
Farelo Fresco .....	7:500.000 >
Aceite .....	219.000 >
Tortas de germen de maíz .....	1:700.000 >

En la elaboración de estos productos se emplearán aproximadamente: 15.000.000 de kilos de maíz y 525.000 kilos de cebada.

---

ADMINISTRACION NACIONAL DE PUERTOS

DIRECTORIO: Presidente: Vice Presidente en ejercicio, Ingeniero D. Alberto Sala; Vice Presidente: Sr. D. Horacio García Méndez; Vocales: Dr. Jorge Alvarez Olloniego; Sr. D. Manuel Fonseca.

# BANCO DE LA REPUBLICA

## INSTITUCION DEL ESTADO

DIRECTORIO: *Presidente:* Dr. Don Alberto F. Zubiría; *Vicepresidente:* Don Carlos Sapelli; *Vocales:* Dr. Don Rómulo Boggiano; Don Alberto Arcena; Dr. Don Juan A. Rebella; *Secretario General:* Don Juan Carlos Faig.

*Gerente General: Cont. Don Fermín Silveira Zorzi*

El Banco de la República está dividido en dos grandes departamentos independientes: el propiamente bancario, regido por el Directorio, y el Departamento de Emisión, regido por el Consejo Honorario, integrado por el Directorio del Banco y representantes de la banca nacional y extranjera, del comercio y de la industria.

---

## BANCO HIPOTECARIO DEL URUGUAY

Directorio: *Presidente:* Sr. Orestes L. Lanza; *Vice Presidente:* Dr. Alberto M. Roselli; *Vocales:* Ing. Agr. Cesáreo Alonso Montaño; Dr. Miguel A. Pringles y Sr. Medardo A. Silvera

CAPITAL .....	\$ 5:000.000.00
RESERVAS Y PROVISIONES .....	» 27.950.250.00
AVALUO DE PROPIEDADES HIPOTECADAS (Urbanas) ..	» 785.070.500.00
» » » » (Rurales) ..	» 186.194.200.00
TITULOS EN CIRCULACION .....	» 405.074.000.00

Casa Central: Sarandí N° 570. — Casilla de Correo 79. — Montevideo  
16 Sucursales y 14 Agencias

---

## Caja Nacional de Ahorros y Descuentos

Dependencia del BANCO DE LA REPUBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY

*Sección Vales Amortizables.* — Préstamos Amortizables a plazos hasta de 30 meses al más bajo interés de plaza. Cuotas de amortización de capital e interés; en 10 meses, \$ 10.37; en 20 meses, \$ 5.36; en 30 meses, \$ 3.69. Trámite rápido.

*Sección Administración de Propiedades.* — Administramos propiedades garantizando el alquiler sin cobrar recargos. Nos encargamos de la venta de solares a plazos. Comisiones mínimas.

# REVISTA NACIONAL

LITERATURA — ARTE — CIENCIA

Año XV

Montevideo, mayo de 1952

Nº 161

## MONOGRAFIA DEL PALACIO ORTIZ DE TARANCO <sup>(1)</sup>

SEDE DEL MINISTERIO DE INSTRUCCION PUBLICA Y PREVISION SOCIAL

### PRIMERA PARTE

#### EL SOLAR Y SUS ADYACENCIAS

*«L'histoire n'est pas une science, c'est un art. On n'y réussit que par l'imagination».*

*Le jardin d'Epicure. p. 139.*

En los últimos días del mes de diciembre de 1725, el sitio que ocupa el Palacio de Ortiz de Taranco, sede actual del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, se hallaba parcialmente dentro del perímetro de las obras defensivas exteriores del primitivo Fuerte de la Plaza de San Felipe y Santiago de Montevideo. Su eje-

(1) El origen de esta bella e interesante monografía en que se hace la historia y la descripción crítica de uno de los más hermosos ejemplares de la arquitectura civil existente en la ciudad de Montevideo y se tributa cumplido y justiciero elogio a quien lo mandó construir, cuyo nombre ha quedado vinculado al monumento, es el siguiente decreto dictado por intermedio del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social. — Montevideo, 21 de diciembre de 1947. — Visto y Atento: 1º Los edificios antiguos o los que sin pertenecer a la época del Coloniaje o a la de la primera etapa de la organizacín nacional y que reúnan valores arquitectónicos innegables, merecen incorporarse al tesoro cultural de la Nación, dándose así cumplimiento al expreso mandato constitucional. 2º Dentro de ese plano artístico se encuentra el inmueble que sirve de sede al Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, ubicado en la manzana comprendida entre las calles 25 de Mayo, 1º de Mayo, Solís y Plaza Zabala, el que posee indudables valores arquitectónicos e históricos, en razón de la jerarquía del proyecto del actual edificio en él emplazado y de la nobleza y singularidad de su estilo, así como en mérito a la vinculación que a la vida de la ciudad colonial tuvieron las construcciones que la precedieron y los hechos acontecidos en el mencionado lugar y sus adyacencias. 3º Considerando: que procede disponer lo conveniente para que la crónica referente a los valores y tradición del expresado inmueble y edificios y plaza circundante, hasta ahora dispersos, sea

cución, dispuesta por expresa orden del Rey de España Felipe V <sup>(1)</sup>, había comenzado el 22 de abril de 1724, tres meses después de la entrada a la península de Montevideo de las tropas españolas. Situado en la primera colina de esta península, el primitivo Fuerte «construido de piedra seca, tierra y faxina», con la parte central destinada a patio de cien varas castellanas por lado, estaba aproximadamente orientado de norte a sur, como el primer reducto portugués y más tarde la Ciudadela, tal vez por motivos militares para el mejor uso de sus baterías <sup>(2)</sup>.

La evolución de un sitio se aprecia mejor a través de los documentos cartográficos y planográficos que de los documentos escritos. Los trazados tienen una precisión topográfica, una exactitud matemática, que difícilmente puede proporcionar el lenguaje.

El plano de la Plaza de San Felipe y Santiago de Montevideo realizado en el año 1730 por el ingeniero don Domingo Petrarca <sup>(3)</sup>, indica la exacta ubicación de ese primer «Fuerte» y la proyectada para el «Fuerte Grande», conjuntamente con el trazado de los primeros caminos y la delineación de las manzanas iniciales del pueblo. Limitaba este primario amanazamiento la alineación «este» de la actual calle Misiones y la alineación «norte» de la actual calle Cerrito distantes, con aproximación, 220 y 235 varas castellanas, respectivamente, del centro del «Fuerte». De su frente «norte» partían tres caminos: uno para la Batería y los otros dos se unían con las calles del amanazamiento trazado por Petrarca que corresponden a las ac-

recogida en forma fidedigna por persona autorizada por su versación y especialidad; Por estos fundamentos: El Presidente de la República resuelve: 1º Encomendar al arquitecto D. Raúl Lerena Acevedo la tarea de recoger y estudiar toda la información existente acerca de los valores artísticos e históricos referentes al inmueble a que se alude en la parte expositiva de esta resolución y a las fincas y plaza que lo circundan. 2º Asignar al mencionado arquitecto como única retribución por sus servicios y compensación de los gastos que le irrogue el cumplimiento de la tarea asignada, la suma de un mil pesos (\$ 1.000,00), a tomarse del rubro 6.04-01. Item 6.01, y será incluida por la Habilación del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social en la primera relación mensual de gastos que para su liquidación remita a la Contaduría General de la Nación a sus efectos. — Martínez Trueba. — Eduardo Blanco Acevedo.

(1) Felipe V, Rey de España, Primer soberano de la casa de Borbón, Ex duque de Anjou, nieto de Luis XIV, nacido en Versalles en 1683. Falleció en París en 1746.

(2) Carlos Pérez Montero. «El Cabildo de Montevideo. El Arquitecto. El Terreno. El Edificio», Montevideo, 1950.

(3) Domingo Petrarca llegó a Buenos Aires procedente de España, en julio de 1717, con el cargo de «Ayudante de Ingeniero» y obtuvo después el grado de «Capitán de Ingeniero» de dicha plaza. En abril de 1729 se le otorgó el Real Título de Ingeniero de Segunda. Trazó los primeros planos de Montevideo de 1719, 1724, 1727 y 1730. Falleció en Buenos Aires en agosto de 1736.

tuales calles 25 de Mayo y Cerrito denominadas respectivamente, en la nomenclatura de 1730, «Calle de la Cruz» y «Calle de la Fuente». Campo raso era entonces el terreno que mediaba entre el «Fuerte» y esos límites del pueblo.

El «Fuerte» aparece arruinado en 1741. Cuando se procedió a su demolición sólo se conservó su parte central, cuya área correspondía aproximadamente a la que ocupa la Plaza Zabala, que se destinó para «Almacén y Caja Real» y para alojamiento del Gobernador y Capilla, y, por último, durante la dominación española, conocido por «El Fuerte», para casa del Gobernador <sup>(1)</sup>. En el plano de Montevideo realizado en el año 1744 por el ingeniero don Diego Cardoso <sup>(2)</sup> sólo se indica esa parte central del «Fuerte». La demolición de sus obras defensivas debió efectuarse, por consecuencia, con anterioridad a esa fecha.

«El Fuerte» fué la Casa de Gobierno en todas las épocas y bajo todas las dominaciones y residencias de los gobernadores que se sucedieron durante el coloniaje, en el tiempo de los lusitanos e imperiales con excepción del Barón de la Laguna <sup>(3)</sup>, y del período pre-institucional del país. En la etapa institucional, «El Fuerte» fué sede del Poder Ejecutivo desde 1830 hasta 1879 y, durante cierto lapso del Poder Judicial.

«El Fuerte» no sólo fué el asiento del poder público en el país durante un siglo y medio. Dentro de sus muros funcionó la primera Biblioteca Pública de Montevideo, solemnemente inaugurada el 26 de mayo de 1816, cuyo iniciador y primer director fué don Dámaso Larrañaga <sup>(4)</sup>; se instaló en 1810 la imprenta regalada por la princesa Carlota de Borbón <sup>(5)</sup>; se estableció en 1818 el Tribunal de Apelaciones creado bajo el dominio lusitano; y, en 1822, la «Escuela Lancasteriana» fundada por la Sociedad del mismo nombre en la cual figuraron los primeros hombres de aquella época <sup>(6)</sup>. Fué también «El Fuerte» escenario de lucidas fiestas y bailes suntuosos, especialmente en los tiempos de las dominaciones española, portugue-

(1) Carlos Pérez Montero. «El Cabildo de Montevideo. El Arquitecto. El Terreno. El Edificio». Montevideo, 1950.

(2) Carlos Pérez Montero. «La Calle del 18 de Julio (1719-1875). Antecedentes para la historia de la ciudad nueva». Montevideo, 1942.

(3) Isidoro de María. «Montevideo Antiguo. Tradiciones y Recuerdos». Vol. I. Montevideo, 1887.

(4) Eduardo Acevedo. «Anales Históricos del Uruguay». Tomo I.

(5) Carlota de Borbón, hija del Rey Carlos IV de España, casada con el infante Juan de Portugal de quien se separó en 1806, convirtiéndose en el alma de oposición contra el gobierno de dicho príncipe (1775-1830).

(6) Isidoro de María. «Montevideo Antiguo. Tradiciones y Recuerdos». Vol. I. Montevideo, 1887.

sa e imperial; de la independencia, del período preinstitucional y primeros años de la vida institucional del país <sup>(1)</sup>.

Dañado por un incendio en 1829, el vetusto edificio de «El Fuerte» subsistió «cargado de historia y de noble vejez» <sup>(2)</sup> hasta el año 1879, en el cual se procedió a su demolición en cumplimiento del decreto del gobierno dictatorial del coronel don Lorenzo Latorre, expedido a fines de 1878, por el cual se destinó el terreno que ocupaba a plaza pública bajo la denominación de «Plaza Zabala» <sup>(3)</sup>. El Poder Ejecutivo trasladó su asiento al edificio de departamentos de propiedad de don Francisco Estevez situado frente a la Plaza Independencia, circundado por las calles Florida, San José y Ciudadela, adquirido para «Casa de Gobierno», cuya reconstrucción y adaptación para este destino realizó el ingeniero don Juan Alberto Capurro <sup>(4)</sup>. La puerta principal del Fuerte se colocó en el edificio de propiedad nacional que actualmente ocupa el Centro General de Instrucción de Oficiales de Reserva, situado en la calle Dante Nº 2020, con frente a las calles República y Colonia, en el muro que lo limita sobre esta última <sup>(5)</sup>.

El trazado y la ornamentación de la Plaza Zabala es obra del paisajista francés M. Edouard André. Contratado por la Junta Económico Administrativa que presidió el Dr. don Carlos María de Peña, llegó a Montevideo en agosto de 1890. Formaba parte esta composición del «Proyecto de Transformación y Embellecimiento a la Ciudad de Montevideo», fechado en París el 17 de febrero de 1891, que dicho técnico presentó a esa Corporación. Abarcaba este proyecto el estudio de las plazas, el Prado, dos nuevos y amplios paseos a la altura del Hospital Italiano <sup>(6)</sup> y en las proximidades del Ce-

<sup>(1)</sup> Isidoro de María. «Montevideo Antiguo. Tradiciones y Recuerdos». Vol. I. Montevideo, 1887.

<sup>(2)</sup> Horacio Arredondo. «Aspectos Arqueológicos y Sociológicos, 1600-1900». Montevideo, 1951.

<sup>(3)</sup> Eduardo Acevedo. «Anales Históricos del Uruguay». Tomo IV.

<sup>(4)</sup> Carlos Pérez Montero. «La Calle del 18 de Julio (1719-1875). Antecedentes para la historia de la ciudad nueva». Montevideo, 1942.

<sup>(5)</sup> Información proporcionada al autor por don Angel Bataglia, constructor que intervino en las demoliciones del Fuerte y de la Ciudadela de Montevideo.

<sup>(6)</sup> El paseo situado a la altura del Hospital Italiano en el «Proyecto de Transformación y Embellecimiento de la Ciudad de Montevideo» de M. Edouard André, corresponde al actual «Parque José Batlle y Ordóñez» y ex Parque Central, creado sobre la base de once hectáreas del denominado «Campo del Chivero», situado en Tres Cruces, que legó por testamento a la Junta Económico Administrativa de Montevideo don Antonio Pereira, con destino a la formación de un paseo público. La Junta Económico Administrativa presidida por don Federico Vidiella, pidió y obtuvo autorización para comprar 38 hectáreas contiguas a la fracción legada al precio de \$ 0.60 el metro cuadrado y, una vez realizada dicha operación (año 1906), organizó el «Parque Central» ampliada su superficie hasta 59 hectáreas (año 1907). El trazado de dicho parque es obra del paisajista francés M. Thais.

rrito de la Victoria, un camino de cintura y circunvalación que arrancaría del Buceo, una extensa explanada en el fondo de la Bahía y la rectificación de caminos <sup>(1)</sup>. La parte del proyecto referente al trazado de varias plazas, y, en primer término, la de Zabala, la adelantó M. André durante su estada en Montevideo.

La Plaza Zabala se inauguró y libró al servicio público en diciembre de 1890 siendo presidente de la Junta Económico Administrativa don Rosendo Otero. El Arquitecto de Paseos don Julián Masquelez preyectó su verja de cerramiento y demás elementos arquitecturales. Estos datos se hallan inscriptos en el basamento de la graciosa fonteza de bronce que ornamenta la plaza.

Edouard André era un notable paisajista nacido en Bourges, departamento de Cher <sup>(2)</sup>, Francia, en 1840, Jardinero principal de la ciudad de París, colaboró con M. Barillet-Deschamps, a quien sucedió en dicho cargo, bajo la dirección de Alphand <sup>(3)</sup>, en las obras de acondicionamiento paisajístico del «Bois de Vincennes» y en la creación del «Parc Monceau», del «Parc des Buttes-Chaumont» y del «Parc de Montsouris», terminados los primeros entre 1855 y 1867, y, el último en 1878. Tuvo también a su cargo entre otros importantes trabajo, la prosecución de las obras del «Bois de Boulogne» iniciadas bajo la dirección de Alphand y de Barillet-Deschamps, la ejecución de las «parterres» de Monte-Carlo y de Lude, y el proyecto del «Septon-Park» de Liverpool, Inglaterra (año 1867) que le encendió directamente la Municipalidad de dicha ciudad <sup>(4)</sup>. Dédense a M. Edouard André algunas estimadas publicaciones <sup>(5)</sup>.

La Plaza Zabala constituye un interesante ejemplo del «square» francés cerrado del estilo paisajista que floreció en el Segundo Imperio, bajo la influencia personal de Napoleón III. Su inclinación por ese estilo deriva de su estada en Inglaterra. La anglomanía actúa nuevamente en el arte de los jardines de Francia un siglo después que Jean-Jacques Rousseau expuso en la «Nouvelle Héloïse» la revolucionaria fórmula pintoresca de los jardines irregulares, de atractiva rusticidad y misteriosa poesía, en los que sitúa Fragonard sus licenciosas escenas pastorales. Tal tendencia logró hacer olvidar,

<sup>(1)</sup> Eduardo Acevedo. «Anales Históricos del Uruguay». Tomo IV.

<sup>(2)</sup> El territorio que ocupa el departamento de Cher formaba parte de la antigua provincia francesa de Berri.

<sup>(3)</sup> Alphand (Jean-Charles-Adolphe), ingeniero francés nacido en Grenoble en 1817, fallecido en París en 1891. Designado por Haussmann «ingeniero en jefe de los embellecimientos» de París, dirigió los servicios de paseos, parques, plantaciones y concesiones en las vías públicas.

<sup>(4)</sup> Georges Gremort. «L'Art des Jardins». Vol. II. París, 1934.

<sup>(5)</sup> «Plantes de terre de bruyère» (1864); «L'horticulture en Hollande» (1865); «Les plantes à feuillage ornemental: description, histoire, culture, etc.» (1865); «Traité générale de la composition des parcs et jardins» (1879); etc. Datos consignados en el «Nouveau Larousse Illustrée», París.

en los últimos años del reinado de Luis XV y bajo el de Luis XVI, la tradición de los jardines regulares a la francesa cuya teoría condensó magníficamente Jacques-François Blondel en un célebre curso profesado en 1750 en la «Ecole des Arts» de París (¹).

Aunque manteniéndose apegado al jardín «paisajista», M. Edouard André vuelve a los jardines regulares en sus mencionadas composiciones de Monte-Carlo y de Lude proyectadas hacia 1880, precursoras de otras tentativas del mismo género que dieron origen al nuevo estilo (²). «La gran sombra de Le Notre pasa nuevamente sobre los jardines de Francia como la del verdadero dios de los jardines» (³). Una vez más se alcanza esta aspiración esencialmente francesa: «la alianza de la forma antigua con el pensamiento moderno» (⁴).

El nuevo estilo de los jardines regulares inspiró a M. André su proyecto para la «Plaza de los Treinta y Tres», cuya posterior modificación le hizo perder el carácter de intimidad que deben tener los lugares destinados a esparcimiento público (⁵). En contrario, los trazados de la «Plaza Zabala» y de la «Plaza Flores» (⁶) responden al tipo de jardín irregular y pintoresco que estaba de moda en el Segundo Imperio. Existen en París varios ejemplos de esa época como el «Square Sainte-Clotilde», cuya forma y trazado la Plaza Zabala reproduce con fidelidad; el «Square Laborde» y el «Square Louvois», este último frente a la arquitectura de Pascal de la Biblioteca Nacional, en el emplazamiento del antiguo Teatro de la Ópera demolido en 1820 por orden del Gobierno Francés, a raíz del asesinato del Duque de Berry.

Circundada de suntuosas residencias privadas y de modernos edificios de apartamientos, la Plaza Zabala es en la actualidad, en el perímetro del distrito más rumoroso de la «city» montevideana, un romántico remanso de un apacible encanto provincial, pleno de recuerdos y evocaciones del más remoto pasado de la ciudad. En su

(¹) Ernest de Ganay. «Charme des anciens jardins». *«L'Illustration»*, París, 28 de mayo 1932.

(²) Georges Gromort. *«L'Art des Jardins»*, Vol. II. París, 1934.

(³) Ernest de Ganay. *«La Tradition et le XIX Siècle»*. *«L'Illustration»*, París, 28 de mayo 1932.

(⁴) S. Rocheblave. *«Le Goût en France»*. París, 1914.

(⁵) En el primitivo trazado de la «Plaza de los Treinta y Tres» (ex Plaza Artola), como en los proyectados y no realizados para las plazas Constitución e Independencia, M. André estableció los dos ejes de la composición normales a las calles que las limitan. En el trazado de M. Thais para la Plaza Independencia se mantuvo esta disposición coincidente con las que imponen las conveniencias del tránsito peatonal. No ocurrió lo mismo con el trazado de la «Plaza Constitución» y el actual de la «Plaza de los Treinta y Tres» en los cuales, por razones de circulación, los dos grandes ejes se cruzan diagonalmente.

(⁶) La «Plaza Flores» ocupó el actual emplazamiento del Palacio Legislativo.

centro, preside la composición de la plaza el monumento que perpetúa la memoria del fundador de Montevideo general don Bruno de Zabala, obra de Miguel Blay <sup>(1)</sup>. Una inscripción en su basamento recuerda la fecha del 20 de enero de 1724, día de la entrada a la península de las tropas españolas.

Si la Plaza Zabala y su emplazamiento tienen una ya larga historia que se remonta a los primeros días de la fundación de Montevideo, los edificios que la circundan también la tienen. En algunos, que aun existen, vivieron familias patricias. En varios ocurrieron sucesos memorables. En dos de ellos se alojaron príncipes que después fueron reyes y emperadores, Eduardo VIII del Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda y Emperador de las Indias y Humberto II de Italia. En otro tuvo lugar una gran fiesta en honor del Presidente de la República Argentina don Miguel Juárez Celman.

La manzana contigua al antiguo «Fuerte» limitada por las calles actualmente denominadas 25 de Mayo y Solís, la de circunvalación de la Plaza Zabala y las de Rincón y Zabala, figura en el citado plano de Montevideo realizado en el año 1744 por el ingeniero don Diego Cardoso, aun no subdividida por la calle que hoy se denomina 1º de Mayo <sup>(2)</sup> y que desde 1778 hasta 1843 se conoció con el nombre de «Calle del Fuerte» <sup>(3)</sup>.

La actual configuración de la pequeña manzana que ocupa el Palacio de Ortiz de Taranco aparece, por vez primera y como terreno baldío, en el «Plano de la Ciudad de Montevideo» levantado en el año 1783 por orden del Virrey don Juan José de Vértiz y Salcedo, teniente general de los Reales Ejércitos de S. M. <sup>(4)</sup>; y, por segunda vez, en el «Plano de la Plaza de San Felipe de Montevideo en el Río de la Plata» realizado, en fecha 7 de mayo de 1785 <sup>(5)</sup>, por

(1) Miguel Blay, insigne escultor español contemporáneo nacido en Olot, Gerona, en 1866.

(2) La «Calle 1º de Mayo» recuerda la fecha del 1º de mayo de 1829, día de la entrada a la plaza de Montevideo, evacuada por las tropas imperiales el 27 de abril anterior, del Gobierno Patrio presidido por el Gobernador Rondeau y de sus ministros don Juan Francisco Giró y el General don Eugenio Garzón.

(3) La «Calle del Fuerte» unía la entrada principal del Fuerte con la denominada «Calle de la Cruz» que en la nomenclatura de 1778 recibió el nombre de «Calle de San Pedro» y de «Calle 25 de Mayo» en la nomenclatura de 1843.

(4) Carta N° 36 de la obra intitulada: «Montevideo en la época colonial. Su evolución a través de mapas y planos españoles. Tomados en copia directa de los originales existentes en los archivos de España, por el doctor Carlos Travieso. Montevideo, 1937».

(5) La fecha del plano es la de 7 de mayo de 1765. (Carta N° 18 de la obra intitulada: «Montevideo en la Época Colonial. Su evolución a través de mapas y planos españoles. Tomados en copia directa de los originales exis-

el ingeniero don Joseph Poso <sup>(1)</sup>, existente en el Museo y Biblioteca Militar de Ingenieros de Madrid <sup>(2)</sup>.

El polígono de cuatro lados que limita su superficie, como se advierte en dichos planos y en los posteriores, es de forma irregular. Sus alineaciones correspondientes a las calles 25 de Mayo y Solís son prolongaciones de las del primitivo trazado de Montevideo delineado por Petrarca, que figura en su plano de la península realizado en el año 1730. En este trazado el arrumbamiento de las calles es «noroeste-sudeste aunque con cinco grados más al norte», mientras que los otros dos lados del polígono que limitan la superficie de sus frentes a la Plaza Zabala y calle 1º de Mayo son paralelos a los dos ejes aproximadamente norte-sur y oeste-este del antiguo «Fuerte». En efecto, el eje de la calle 1º de Mayo, que en la nomenclatura del Cabildo de Montevideo de 1778 se denominó «Calle del Fuerte», coincide con el eje aproximadamente norte-sur del «Fuerte», actual emplazamiento de la Plaza Zabala, y es normal a dicho eje la línea del polígono con frente a esta plaza. Tal es la razón de la figura irregular del polígono que presenta dos ángulos rectos, uno formado por las calles 25 de Mayo y Solís y el otro por las calles 1º de Mayo y la circunvalación de la Plaza Zabala; un ángulo obtuso formado por esta calle de circunvalación y la de Solís; y un ángulo agudo que corresponde a la esquina de las calles 1º de Mayo y 25 de Mayo.

No existe constancia de que alguna construcción ocupara esa pequeña manzana hasta que, en el transcurso del año 1793, por imposición del Gobernador Político y Militar de la Plaza de Montevideo don Antonio Olaguer y Feliú, Mariscal de Campo de los Reales Ejércitos, el pudiente vecino de la ciudad don Manuel Cipriano de Melo, de nacionalidad portuguesa, tomó a su cargo la construcción de un edificio teatral <sup>(3)</sup>.

La mencionada decisión gubernativa tuvo por objeto, según cita documental de don Juan E. Pivel Devoto, «distraer al pueblo de las ideas de libertad» <sup>(4)</sup>. Coincide esta versión con el documento de

tentes en los archivos de España, por el doctor Carlos Travieso. Montevideo, 1937». Esta fecha, como con razón observa el arquitecto don Carlos Pérez Montero, debe ser la de 7 de mayo de 1785, en virtud de los fundamentos que expone en la nota Nº 35 de su obra «La Calle del 18 de Julio (1719-1875). Antecedentes para la historia de la ciudad nueva. Montevideo, 1924».

(1) Ingeniero don José Antonio del Pozo y Marquí.

(2) Carta Nº 18 de la obra intitulada: «Montevideo en la Epoca Colonial. Su evolución a través de mapas y planos españoles. Tomados en copia directa de los originales existentes en los archivos de España, por el doctor Carlos Travieso. Montevideo, 1937».

(3) Juan Carlos Sabat Pebet. «El Día» de Montevideo, suplemento ilustrado Nº 666 de 21 de octubre de 1945.

(4) Horacio Arredondo. «Aspectos Arqueológicos y Sociológicos. 1600-1900». Montevideo, 1951.

la testamentaría de don Manuel Cipriano de Melo, hallado por don José Torre Revello, del cual resulta que el Gobernador Olaguer y Feliú «dispuso establecer diversión pública de comedias por el temor al influjo de nuevas ideas, para que sirviera de inyección calmante»<sup>(1)</sup>. Era la aplicación de la antigua fórmula romana de dominación por el embotamiento de las masas. Hernán Cortés ya había tenido la precaución de traer sus músicos y volatineros<sup>(2)</sup>. El teatro suministró en el pasado a los grupos gobernantes la posibilidad de afianzar y asegurar la situación dominante. En vísperas de la Revolución Francesa, pocos años antes, los organismos teatrales habían sido utilizados como respaldos y apoyos ideológicos para el viejo orden<sup>(3)</sup>.

Tal es el origen de la primera sala de espectáculos públicos de Montevideo que, con la denominación de «Casa de Comedias», se erigió en un solar de la pequeña manzana cuyo frente miraba a la «Calle del Fuerte», actual 1º de Mayo.

Ese solar se indica, con el expresado destino y como único edificado de la manzana, en el «Plano de la Plaza o Ciudad de San Felipe de Montevideo», que, fechado en la ciudad de Buenos Aires el 18 de febrero de 1797, levantó el ingeniero don José García Martínez de Cáceres<sup>(4)</sup>, y en el «Plano de la Plaza de S. Phelipe de Montevideo» realizado en el año 1800 por don Juan de los Reyes<sup>(5)</sup>. Obsérvese en ambos planos que, aunque sin variar la situación, el solar es de menor área que el que después ocupó el «Teatro San Felipe», no alcanzando su fondo a lindar con la actual calle Solís, así como también que la superficie de la manzana era inferior a la que hoy tiene, en virtud de que su parte sur estaba parcialmente ocupada por la Plazaleta del Fuerte.

La «Casa de Comedias» se hallaba habilitada y en funcionamiento en el año 1795. Comprueba este hecho el acuerdo del Cabildo de Montevideo de 22 de setiembre de ese mismo año por el cual se dispone la comparecencia y apercibimiento de los comediantes debido a que, «después de corridas las cortinas del Palco de la Ciudad y presentándose al público la Justicia que preside», se dió principio a la

(1) Juan Carlos Sabat Pebet. «El Día» de Montevideo, suplementos ilustrados Nos. 663 y 666 de setiembre 30/945 y octubre 21/945.

(2) Juan Carlos Sabat Pebet. «El Día» de Montevideo, suplementos ilustrados Nos. 663 y 666 de setiembre 30/945 y octubre 21/945.

(3) S. Ignátov. «El Teatro Europeo en los Tiempos Modernos. Desde 1789 hasta nuestros días».

(4) Carta Nº 46 de la obra intitulada: «Montevideo en la Epoca Colonial. Su evolución a través de mapas y planos españoles. Tomados en copia directa de los originales existentes en los archivos de España, por el doctor Carlos Travieso. Montevideo, 1937».

(5) Carlos Pérez Montero. «La calle del 18 de Julio. (1719-1875). Antecedentes para la historia de la ciudad nueva». Montevideo, 1952.

comedia con notable retraso con respecto a la hora fijada para el comienzo del espectáculo <sup>(1)</sup>.

La «Casa de Comedias», que con el tiempo vino a ser el «Teatro de San Felipe y Santiago», era una construcción modesta, cuyo frente correspondía a la «Calle del Fuerte», actual 1º de Mayo, con dos puertas de entrada anchas y bajas y una tercera que accedía a la cazuela <sup>(2)</sup>. La idea de su construcción surgió a raíz de una función de aficionados dramáticos realizada por oficiales de la marina española en una improvisada barraca o circo levantado en la Plazoleta del Fuerte <sup>(3)</sup>. El nombre de «Teatro de San Felipe y Santiago», en sustitución del de «Casa de Comedias» y el de «Coliseo» como también se le denominó, recién apareció después de la paz de 1828 y la entrada a Montevideo del gobierno patrio. El domingo 18 de julio de 1830 se festejó en el «Teatro de San Felipe y Santiago» la Jura de la Constitución, representándose la tragedia «Lanuza». Ocupaban el palco de gobierno el entonces Gobernador Provisorio general don Juan Antonio Lavalleja y su comitiva <sup>(4)</sup>.

En el comienzo de la quinta década del pasado siglo, el primer teatro o «teatro viejo» como se le llamaba entonces, pertenecía al dominio fiscal. En efecto, por decreto gubernativo de 21 de marzo de 1843 se aceptó la propuesta que para su compra presentó don Juan da Silva Figuiera, fuerte comerciante portugués, por la cantidad de diez mil pesos de plata pagaderos al contado <sup>(5)</sup>. En el plano levantado el 22 de marzo de 1843 con motivo de esta venta (Lámina I) se indica la superficie de la pequeña manzana ocupada por el «teatro viejo». Su parte sur, aun no edificada, formaba parte de la Plazoleta del Fuerte.

El «Teatro de San Felipe y Santiago» aparece, durante el sitio de Montevideo, con la denominación de «Teatro del Comercio». En esa época existía, en efecto, un teatro así denominado «instalado en la calle 1º de Mayo, donde después se construyó el Teatro San Felipe» <sup>(6)</sup>. Entonces era el único teatro de Montevideo. El Teatro Solís, iniciado en 1840 y en construcción en el año 1842, recién se inauguró oficialmente el 25 de mayo de 1856 <sup>(7)</sup>.

<sup>(1)</sup> «Revista del Archivo General Administrativo», Actas del Cabildo de Montevideo. Vol. V. Montevideo, 1885.

<sup>(2)</sup> Isidoro de María. «Montevideo antiguo. Tradiciones y recuerdos». Vol. I. Montevideo, 1887.

<sup>(3)</sup> Isidoro de María. «Montevideo antiguo. Tradiciones y recuerdos» Vol. I. Montevideo, 1887.

<sup>(4)</sup> Isidoro de María. «Montevideo antiguo. Tradiciones y recuerdos». Vol. I. Montevideo, 1887.

<sup>(5)</sup> Dirección General de Catastro y Administración de Inmuebles Nacionales. Datos consignados en el título N° 4717.

<sup>(6)</sup> Eduardo Acevedo. «Anales Históricos del Uruguay». Tomo I.

<sup>(7)</sup> Eduardo Acevedo. «Anales Históricos del Uruguay». Tomo I.

En el mismo lugar que ocupó la «Casa de Comedias», aunque más ampliado en su área primitiva, el nuevo propietario don Juan da Silva Figueira Henriquez, bajo la dirección del maestro pintor don Antonio Casanova (<sup>1</sup>), reconstruyó el edificio del antiguo «Teatro San Felipe», que se le encuentra funcionando en 1856 (<sup>2</sup>).

En el «Plano Catastro de Montevideo» realizado por el ingeniero don Juan Alberto Capurro en el año 1866, existente en el Museo Histórico Municipal, se indica en la manzana número setenta y seis de la segunda sección el emplazamiento del «Teatro de San Felipe», antes de su última reconstrucción.

En el año 1871 se realizaron reformas en el edificio del teatro, «pero no pudiendo sostener la competencia con sus nuevos rivales» Solís y Cibils, se demolió en 1878. Don Juan Henriquez Figueira, sobrino y administrador del antiguo propietario, levantó en el mismo terreno otro teatro de mayor importancia que el anterior, cuyo proyecto formuló el arquitecto don José Claret (<sup>3</sup>), sala de espectáculos que entró en actividad el 1º de mayo de 1880 (<sup>4</sup>). En efecto, después de un largo receso motivado por la realización de las obras de reconstrucción y modernización que reclamaba el vetusto edificio, el «Teatro San Felipe» reabrió sus puertas en la fecha indicada con anterioridad (<sup>5</sup>).

El «Teatro San Felipe» funcionó, en su última etapa, desde 1880 hasta el comienzo de este siglo. En el segundo semestre del año 1908 se procedió a su demolición conjuntamente con la de los demás edificios contiguos situados en la pequeña manzana circundada por las calles 1º de Mayo, 25 de Mayo, Solís y la Plaza Zabala con motivo de la construcción, en la misma, del edificio residencial de la familia Ortiz de Taranco.

El solar que vino a ocupar este edificio tiene una larga tradición teatral de más de cien años que se inicia en la última década del siglo XVIII, bajo la dominación española, y termina en la primera década del siglo XX. Esta circunstancia debería recordarse con una inscripción grabada en el frente del Palacio de Ortiz de Taranco correspondiente a la calle 1º de Mayo (<sup>6</sup>).

(<sup>1</sup>) Horacio Arredondo. «Aspectos Arqueológicos y Sociológicos. 1600-1900». Montevideo, 1951.

(<sup>2</sup>) Horacio Arredondo. «Aspectos Arqueológicos y Sociológicos. 1600-1900». Montevideo, 1951.

(<sup>3</sup>) El arquitecto don José María Claret es autor, además del «Teatro San Felipe», del edificio del Conservatorio Musical «La Lira», del primitivo proyecto del Ateneo del Uruguay, etc.

(<sup>4</sup>) Horacio Arredondo. «Aspectos Arqueológicos y Sociológicos. 1600-1900». Montevideo, 1951.

(<sup>5</sup>) Eduardo Acevedo. «Anales Históricos del Uruguay». Tomo V.

(<sup>6</sup>) Sobre la calle 1º de Mayo estuvieron las fachadas de la Casa de Comedias y del Teatro San Felipe.

Al iniciarse el año 1888, la pequeña manzana que ocupa el mencionado edificio, actualmente de propiedad del Estado, contenía los cuatro inmuebles que siguen <sup>(1)</sup>:

Primero: el inmueble que formaba la esquina de las calles 1º de Mayo, y 25 de Mayo, con un frente de 15m83 sobre la primera y de 22m75 sobre la segunda. El terreno cubría una superficie de 237 metros cuadrados y 38 decímetros cuadrados, limitada por un polígono de ocho lados. Pertenecía este inmueble, en esa época, a don Augusto José García, vecinos de Buenos Aires, y sus hijos. El señor García compró la propiedad a doña Nicasia Melis en la cantidad de \$ 6.819.60, a razón de \$ 21.00 la vara cuadrada, por escritura de fecha 3 de enero de 1861, quien la había heredado de su padre don Bartolomé Melis en julio de 1855. Don Bartolomé Melis había comprado la propiedad a don Pedro Francisco de Berro en la suma de \$ 5.000.00 según consta en esa escritura de fecha 17 de setiembre de 1829. La propiedad pertenecía a don Pedro Francisco de Berro por escritura que le otorgaron los herederos y representantes de la testamentaría de doña Ana Joaquina da Silva;

Segundo: el inmueble constituido por una casa de material de planta baja y azotea que forma la esquina de las calles 25 de Mayo y Solís, con 25m20 de frente sobre la primera y 6m60 sobre la segunda, y el solar en el cual se hallaba construída, de 196 metros cuadrados y 10 decímetros cuadrados de superficie, cuyo perímetro era un polígono irregular de diez lados. Este inmueble y los que se describen a continuación pertenecían, entonces, a don Domingo Ayarragay;

Tercero: el inmueble denominado «Teatro de San Felipe» cuyo solar, que tenía un área superficial de 675 metros cuadrados y 41 decímetros cuadrados, limitaba un polígono irregular de diez lados, con su frente principal de 21m97 sobre la calle 1º de Mayo, antiguamente «Calle del Fuerte», y su frente posterior de 10m65 sobre la calle Solís; y,

Cuarto: el inmueble constituido por una casa de material de dos pisos, bajo y alto, y el solar que ocupaba de 397 metros cuadrados y 12 decímetros cuadrados de superficie, de figura de trapezoide, con 12m50 de frente al este sobre la calle 1º de Mayo, 30m35 al sur con frente a la Plaza Zabala mediante dicha calle 1º de Mayo <sup>(2)</sup>, y 13m90 de frente al oeste sobre la calle Solís. Limitaba al norte el solar, una línea recta de 35m90, divisoria con el Teatro San Felipe.

(1) Dirección General de Catastro y Administración de Inmuebles Nacionales. Datos consignados en el título N° 4717.

(2) En la nomenclatura de 1843, la calle que circundaba el «Fuerte», emplazamiento actual de la Plaza Zabala, también se denominaba 1º de Mayo. En la nomenclatura de 1778, se denominaba «Calle de Santiago» como la actual calle Solís.

El estudio comparativo de los planos de 1843 y 1902 de la pequeña manzana pone de manifiesto la existencia de sensibles diferencias divisionales, salvo en su parte correspondiente al inmueble que forma la esquina de las calles 1º de Mayo y 25 de Mayo, descripto en el anterior apartado primero.

El antiguo teatro de 1843 ocupaba un solar de menor área y distinta forma que el nuevo «Teatro San Felipe» de 1880 y tenía, además, un acceso directo desde la calle 25 de Mayo. El límite norte del predio ocupado por el teatro que, en el plano realizado en 1902 por el agrimensor don Guillermo P. Rodríguez, es rectilíneo, de acuerdo con los títulos de las propiedades era una línea irregular formada por siete lados. En 1843 no existía el edificio de dos plantas, baja y alta, que en 1902 se levantaba en la parte sur de la manzana, cuyo solar estaba parcialmente incorporado a la Plazuela del Fuerte.

La «Compañía Nacional de Crédito y Obras Públicas», cuyo Consejo presidía el Dr. don Emilio Reus, compró a don Domingo Ayarragaray en la cantidad de \$ 141.500,00, por escritura de 10 de octubre de 1888, las tres últimas fracciones de las cuatro en que se hallaba subdividida la manzana limitada por las calles 1º de Mayo, 25 de Mayo, Solís y la de circunvalación de la Plaza Zabala, con 1268 metros cuadrados y 68 decímetros cuadrados de superficie; y, por escritura de 2 de abril de 1889, a don Agustín José García y sus hijos, la fracción descripta en primer término, situada en la esquina formada por las calles 25 de Mayo y 1º de Mayo, de 237 metros cuadrados y 38 decímetros cuadrados, por la cantidad de \$ 26.000,00.

El monto total de ambas operaciones ascendió a la cantidad de \$ 167.500,00.

La «Compañía Nacional de Crédito y Obras Públicas» enajenó al «Banco Hipotecario del Uruguay» la totalidad de la manzana, por escritura de 19 de marzo de 1895, y la vendió a los señores don José, don Félix y don Hermenegildo Ortiz de Taranco, por escritura de 22 de marzo de 1907, en la cantidad de \$ 120.000,00. Don Félix Ortiz de Taranco compró a su hermano don José Ortiz de Taranco, por escritura de 15 de mayo de 1916, la parte que a éste le correspondía en la propiedad. Finalmente recibió por legado de su otro hermano, don Hermenegildo Ortiz de Taranco, fallecido el 12 de febrero de 1936, la parte que pertenecía a éste, quedando, a partir de entonces, como único propietario del inmueble.

En el plano realizado en setiembre de 1902 por el agrimensor don Guillermo P. Rodríguez, cuando la propiedad pertenecía al Banco Hipotecario del Uruguay, se indica la forma y dimensiones de la manzana y la parte de la misma que ocupaba, en su última época, el

«Teatro San Felipe»<sup>(1)</sup>. Tal era el estado y subdivisión de la manzana limitada por las calles 1º de Mayo, 25 de Mayo, Solís y la de circunvalación de la Plaza Zabala en marzo de 1907, fecha en que fué adquirida por los señores don José, don Félix y don Hermenegildo Ortiz de Taranco con el propósito de construir en ella su residencia privada.

## SEGUNDA PARTE

### LA OBRA Y SU PROCESO

#### *I. Los Comitentes*

«Estos hombres tienen un alma viva y en ella el alma de sus antepasados, adormecida tal vez, soterrada bajo capas superpuestas, pero viva siempre».

*Miguel de Unamuno.*

«Ser señor de sí mismo es el mayor señorío».

*Baltasar Gracian.*

La familia de Ortiz de Taranco que, en marzo de 1907 adquirió con el propósito antes enunciado la manzana circundada por las calles 1º de Mayo, 25 de Mayo, Solís y la Plaza Zabala, es originaria del Valle de Mena, en Castilla la Vieja, cerca de Santander. Existe allí una pequeña aldea o caserío llamado Taranco que, en idioma ibero, significa «Puerta». En ese lugar de la antigua y sombríamente dramática Castilla, que se asoma sobre el bravío mar Cantábrico, vivió la familia de Ortiz de Taranco hasta la invasión y ocupación de España por Napoleón I. El abuelo de los comitentes de la obra, don José Ortiz de Taranco, se vió obligado a abandonar su solar nativo para establecerse en Galicia a raíz de su activa intervención en diversas conspiraciones para expulsar a los invasores y de perder un ojo en lucha contra las tropas francesas<sup>(2)</sup>. Los cantábricos, el más antiguo grupo étnico de Europa occidental, era el más guerrero de los pueblos iberos. Su fama en la historia se remonta a la obstinada resistencia que opusieron a las legiones romanas.

Don José Ortiz de Taranco tuvo, de su matrimonio con doña Feliciana Orrantía, tres hijos varones el menor de los cuales, don Hermenegildo Ortiz de Taranco, se estableció más tarde en el Portazgo

(1) Dirección General de Catastro y Administración de Inmuebles Nacionales. Datos consignados en el título Nº 4717.

(2) Los datos biográficos de don Félix Ortiz de Taranco y su familia, contenidos en este estudio, fueron proporcionados al autor y a su pedido por don Luis Ortiz de Taranco.

de Vilaboa, situado a tres o cuatro leguas de La Coruña, donde fuera designado administrador de rentas. Su magro suelo le permitió mantener a su familia aunque en medio de grandes dificultades económicas. Casado con doña Juana Viñal tuvo, a su vez, cuatro hijos: don José (1858), doña Natividad (1862) que contrajo matrimonio con don Eduardo Parada, don Félix (1866) y don Hermenegildo Ortiz de Taranco (1870).

Esas adversas circunstancias económicas decidieron al hijo mayor del matrimonio, don José Ortiz de Taranco, en busca de más amplios horizontes, a intentar la aventura de Ultramar que doce generaciones de españoles habían emprendido antes.

Un día de 1872, cuando tan sólo tenía catorce años, abandonó la abrupta costa gallega para dirigirse a Buenos Aires, munido de algunas cartas de recomendación para personas radicadas en esa ciudad, y con veintisiete pesos en el bolsillo.

Una circunstancia imprevista le impide llegar a su destino. La epidemia reinante de fiebre amarilla obliga al barco que lo conducía a desembarcar su pasaje en la Isla de Flores para ser sometido a la cuarentena exigida por las disposiciones sanitarias de la época. Sin dinero y sin conocer a nadie llega por fin a Montevideo. Por fuerza tiene que quedarse aquí. Carece de medios para trasladarse a Buenos Aires a fin de poder entregar las recomendaciones que llevaba.

En Montevideo y en Durazno el joven inmigrante desempeña diversos trabajos. Las grandes necesidades que pasa no le impiden enviar a su padre, cuando puede, algunas pequeñas sumas de dinero. Cuatro años de vida muy dura soporta hasta que en 1876 consigue un empleo en la firma Brito, Seijo y Cía., establecida en Montevideo con negocio de importación. Seis meses después de su ingreso se retira el Contador de la casa y don José, que ya tiene dieciocho años de edad y había cursado su bachillerato en España, obtiene ese puesto con el cual mejora sensiblemente su situación económica. Pocos años más tarde es habilitado con un porcentaje en las utilidades de la firma, y, en el año 1880, hace venir de España a su hermano Félix quién, en esa fecha, había cumplido catorce años, la misma que él tenía cuando emprendió su aventura de Ultramar.

Los dos hermanos, don José y don Félix, dotados de esa extraordinaria fortaleza moral que es privilegio de la raza española, trabajan juntos con verdadero ahínco. En el transcurso del año 1885 hacen venir de su casa paterna a su hermano menor don Hermenegildo Ortiz de Taranco. Don José, socio en esa época de la firma que operaba bajo la razón social de Díaz y Taranco, comienza a figurar en los círculos comerciales de entonces en los cuales se le apreciaba como hombre de gran capacidad. La vida de sus hermanos don Félix y don Hermenegildo, que nunca pasaron las penurias de su her-

mano mayor, puede sintetizarse durante este período en una sola palabra: «trabajar». En el año 1892 don José Díaz Falcón se retira de los negocios y entonces don José Ortiz de Taranco forma, con sus hermanos don Félix y don Hermenegildo y con don Pedro Sánchez, sobrino de su antiguo principal don José G. Brito, la actual razón social Taranco y Cía.

Don Félix Ortiz de Taranco tiene ahora veintiseis años y disfruta ya de una posición desahogada. Su hermano José es un hombre rico e integra una firma de sólido prestigio. Merced al trabajo abrumador que realizó durante sus primeros años de América puede de ahora permitirse algunas expansiones. Dotado de extraordinario vigor físico, se interesa por los deportes y practica muchos de ellos con entusiasmo: remo, esgrima, levantamiento de pesos, football, etc. persuadido que «la salud y la fuerza no son menos necesarios en la lucha por la vida que la inteligencia y los conocimientos» <sup>(1)</sup>. Su recia personalidad lo lleva a ser dirigente de varias instituciones deportivas: L'Avenir, El Club Nacional de Regatas, y, finalmente, la Liga Uruguaya de Football cuya presidencia ejerce.

Un desgraciado suceso familiar pone nuevamente a prueba la energía y la tenacidad de don Félix Ortiz de Taranco. En el año 1894, su hermano mayor don José sufre un ataque cerebral y queda paralítico del lado derecho después de pasar más de cuarenta días entre la vida y la muerte. Al mismo tiempo que atiende a su hermano gravemente enfermo, auxiliado por su hermano menor don Hermenegildo, se encuentra en la situación de tener que enfrentar los múltiples compromisos y negocios de una firma comercial que ya era muy importante, para lo cual no estaba del todo preparado. Se abre de nuevo para él un período de trabajo abrumador y de preocupaciones intensas durante el cual consigue, al mismo tiempo, salvar la vida de su hermano y empuñar con firmeza los timones de sus negocios que, en poco tiempo, logra dominar. Pero ese esfuerzo extraordinario repercute en su fuerte organismo y, un año y medio después, el antiguo campeón de deportes teme cruzar a pie la calle. Aniquilado, por el esfuerzo, las preocupaciones y los insomnios, sufre continuos mareos y a veces vértigos tan fuertes que un día cae repentinamente al suelo. Temeroso de que le pase lo que a su hermano, y por consejo médico, decide tomar un descanso absoluto. Confía temporariamente la dirección de los negocios a su hermano don Hermenegildo y a don Pedro Sánchez, y se dirige al sur de Chile atravesando los Andes en mula. Por espacio de dos meses permanece en un hotelito en plena cordillera. Pronto su naturaleza vigorosa reacciona. A los pocos días de su estada en

(1) Fermín Roz. *«L'Energie Américaine»*, París, 1917.

ese lugar comienza a realizar largas caminatas y de regreso se baña en el agua helada proveniente de las nieves derretidas.

Después de tres meses de ausencia vuelve a Montevideo don Félix Ortiz de Taranco más vigoroso que nunca, con el decidido propósito de trabajar intensamente, aunque sin arriesgar su salud. Y, en efecto, trabaja de firme al mismo tiempo que se procura algunas distracciones. Con el mismo entusiasmo de antes practica los deportes —el culto del vigor físico lo conservará toda su vida— y se aficiona al teatro, a la música y a la vida social. Es en esta época que conoce a doña Elisa García de Zúñiga, descendiente de una antigua familia uruguaya, con quien se casa en 1898. De su matrimonio tuvo nueve hijos: Elisa, Isabel, Félix, Fernando, María Elena, Luis, Amelia, Matilde y Alvaro Ortiz de Taranco.

Transcurren los años y don Félix, con una numerosa familia y un trabajo siempre intensísimo —sus negocios han crecido de manera extraordinaria— encuentra tiempo, sin embargo, para leer y estudiar con afán en el deseo de enriquecer su cultura, como había desarrollado antes sus músculos y sus negocios. Pero sólo algunos seres excepcionales son capaces de formarse enérgicamente una cultura después de haberse asegurado una excelente situación. Proceso inverso al de la vida de la inmensa mayoría de los hombres y de las mujeres del mundo, que suscitó a un estudiante norteamericano esta amarga reflexión: «I educated myself out of a job» que resume, para Julien Green, todo un aspecto de la actual crisis de la civilización.

Con tal motivo, reúne don Félix Ortiz de Taranco una selecta biblioteca y, conservando siempre su lealtad a su solar nativo, se asocia a la «Cultural Española», relacionándose por su intermedio con varios ilustres pensadores y artistas de su patria. Asiste a cuantos conciertos puede. Y un día, después de oír a Pablo Casals, resuelve comprar un violoncelo y comenzar a estudiar este instrumento porque, como él mismo decía, «le daba rabia oír los comentarios sobre música sin poner nada de su cosecha por ser lego en la materia». Decisión bien propia de un hombre de acción que no se resigna en nada a ser un simple espectador.

Tenía ya más de treinta y cinco años y sus dedos no podrían adquirir jamás la agilidad necesaria para ser un buen instrumentista. Pero con la energía y tenacidad que fueron los rasgos sobresalientes de su carácter se levanta todos los días, por espacio de más de diez años, a las cinco de la mañana, para poder dedicar un par de horas al estudio del violoncelo. Aunque nunca llegó a ser un concertista ni mucho menos, consiguió llegar a tocar discretamente y, sobre todo, logró conocer y sentir la música como deseaba. Tal vez, en el curso de su intensa vida, esta férrea disciplina que se impuso no sólo fué una nueva forma de vencer dificultades, de dominarse a

sí mismo, sino una manera de evadirse de la rutina de sus preocupaciones cotidianas.

En el año 1905 vivía don Félix con su esposa, sus hijos y sus hermanos don José y don Hermenegildo, en la casa situada en la esquina noreste que forman las calles 25 de Mayo y Zabala, que los hermanos Ortiz de Taranco habían comprado unos años antes, instalando en la planta baja sus oficinas <sup>(1)</sup>. Un interesado ofreció por la finca un precio tan elevado que su venta representaba un negocio extraordinario. Don Félix se decidió a vender la propiedad, operación que se formalizó de inmediato. Y después de instalar sus oficinas en una finca de la calle Cerrito, que reconstruyó con ese expreso destino, comenzó a buscar una casa para vivir con su familia.

Su deseo era el de adquirir una «gran casa» de acuerdo con el estilo de la época y con la fortuna que había ganado. Pocas casas de lujo disponibles existían entonces en Montevideo. Se interesó por la compra de la que fuera del ex-presidente don Máximo Santos situada en la esquina que forman la avenida 18 de Julio y la calle Cuareim <sup>(2)</sup>. Después de llegar a un acuerdo con sus propietarios desistió de la operación ante la imposibilidad de comprar conjuntamente la finca contigua sobre la citada avenida, con el fin de hacer en su terreno un jardín que, al mismo tiempo de servir de desahogo a la residencia, permitiera iluminar y ventilar directamente sus ambientes linderos con esa finca.

En vista de esa dificultad estudió varias ofertas, decidiéndose por adquirir la pequeña manzana circundada por las calles 1º de Mayo, 25 de Mayo, Solís y la Plaza Zabala, con el propósito de levantar en ella una gran residencia. Solicitud proyectos a varios arquitectos, y, aunque encuentra algunos interesantes, no le satisfacen plenamente. Todas las soluciones presentadas acusan, a su juicio, el mismo defecto: la irregular forma del terreno determina a los profesionales consultados a eludir esa dificultad proyectando un edificio en su centro rodeado por un angosto jardín perimetral.

La circunstancia expuesta lo decide a pedir planos a Europa «para ver lo que le mandaban». Previa consulta con su hermano don Hermenegildo, se dirige a su corresponsal en París, «Periandros Soc. An.», solicitándole que le pusiera en relación con un reputado arquitecto francés. Su corresponsal le indica a los eminentes arquitectos Girault y Chifflet quienes le envían, en 1907, un anteproyecto que deja a los dos hermanos deslumbrados. Se trataba de un verdadero palacio, que ocupaba la totalidad de la manzana y constaba de un

<sup>(1)</sup> Edificio sito en la calle 25 de Mayo Nos. 401 al 409, actualmente ocupado en su planta baja por el «Banco Español del Uruguay» y en su planta alta por el «Club Inglés». Anteriormente fué sede de la Administración Nacional de Combustibles Alcohol y Portland (ANCAP).

<sup>(2)</sup> Edificio actualmente de propiedad del Estado.

amplio sótano, planta baja y dos plantas altas, la segunda de menor área que la primera. El proyecto era magnífico pero de proporciones y coste excesivos. Así se lo hace saber a los arquitectos, los cuales componen un nuevo y también espléndido proyecto ajustado a sus deseos.

Tal es, hasta el momento de comenzar la construcción del edificio, la vida de este notable castellano, nacido en Galicia por razones políticas y emigrado al Uruguay por motivos económicos, que se llamó don Félix Ortiz de Taranco. Dotado de exaltada energía y de actividad resuelta y directa, fué en todo momento un trabajador infatigable y un cultor entusiasta de los deportes y de las cosas del espíritu.

La alternativa entre ser señor y ser capitalista que, dice un escritor español de nuestros días, se plantea a sus compatriotas que emigran a América «dando la cara a los acontecimientos como los viejos conquistadores», don Félix Ortiz de Taranco la obvió con simplicidad extrema: ser un capitalista y un señor a un tiempo mismo. Expresión de su señorío personal y de su cultura así como de su fortuna duramente adquirida en el trabajo es la magnífica residencia que construyó en Montevideo, hoy de propiedad del Estado, que motiva la presente monografía.

## 2. *Los Arquitectos*

«No elija un arquitecto con menos atención que la que pone al elegir su médico o su abogado. Trate de saber qué es lo que ha hecho ese arquitecto. Sus éxitos son un libro abierto y nunca podrá ocultar sus faltas».

*American Institute of Architects.*

«Cada uno tiene el arquitecto que merece».

*Alejandro Christophersen.*

Don Félix Ortiz de Taranco y sus hermanos encomendaron el proyecto para la construcción de su residencia a dos ilustres arquitectos de Francia: Charles Girault y León Chifflot.

Charles-Louis Girault es el más conspícuo arquitecto francés de la época del 1900. Había nacido en 1851 en Cosne, pequeña ciudad situada a orillas del Loire, en el departamento de Nièvre, cuyo territorio integró la antigua comarca del Nivernais incorporada a la corona de Francia bajo el reinado de Luis XIV.

Discípulo de Daumet (Pierre-Gérôme Honoré), a raíz de su promoción en 1873, obtuvo en el curso de sus estudios en la «École des

*Beaux-Arts*» de París (¹), entre otras recompensas las que siguen: «Prix Jay» (1875), «Prix Jean Leclaire» (1878), «Prix Rougevin» (1878), «Prix Achille Leclère» (878), y, finalmente, la más alta aspiración de los artistas franceses, el «Grand Prix de Rome», en 1880. Su principal obra, durante su obligada estada en la «Villa Médicis», es la restauración de la «Piazza d'Or» en la villa de Adriano (1885).

Diplomado por el Gobierno Francés en 1888, recibió el título de «Oficial de Academia» en 1893, el de «Caballero de la Legión de Honor» en 1897, y el de «Oficial de la Legión de Honor» en 1900. «Gran Prix» de la Exposición Universal de 1900, fué electo miembro del «Institut de France» en 1902. Falleció en París el 26 de diciembre de 1932 a la edad de ochenta y un años.

M. Charles Girault realizó sus principales obras en el breve lapso comprendido entre los años 1896 y 1906, entre los cuarenta y cinco y los cincuenta y cinco años de edad. En 1896 ejecutó la cripta y tumba de Pasteur en el «Institut Pasteur» de París, cuya preciosa decoración fué muy apreciada por los artistas (²), y, luego, el monumento a Pasteur en colaboración con el escultor Falguière.

En el año 1900, Charles Girault realiza su obra maestra: el «Petit Palais des Champs Elysées», el cual con el «Grand Palais» de M. M. Deglane, Louvet y Thomas, constituye la creación del puente Alejandro III que vincula los Campos Eliseos con la Explanada de los Inválidos. Estos dos monumentos resumen y complementan, a juicio de M. M. Gromort, Fontaines y Vauxcelles, el arte arquitectónico francés del fin del siglo XIX, y constituyen un conjunto durable de la Exposición Universal de 1900, como la «Tour Eiffel» de la anterior Exposición Universal de 1889, «cette odieuse colonne de tôle» para el «Tout Paris» de la época que suscribió el famoso manifiesto de protesta por su erección, quedó definitivamente incorporada como «un milagro», empleando la expresión de M. Guérard, al paisaje de París (³).

El «Gran Palais» parece sintetizar, más aún que la obra de M. Girault, el estilo de arquitectura que en los últimos diez años del siglo pasado pudo pasar por el estilo oficial denominado por M. Guérard, el «style Beaux-Arts». Su génesis la explican Georges Gromort, André Fontainas y Louis Vauxcelles en su admirable obra

(¹) «Ecole Nationale et Speciale des Beaux-Arts», fundada en 1684 bajo la denominación de «Ecole Académique». Su actual título data de 1793.

(²) Georges Gromort, André Fontainas y Louis Vauxcelles. *L'Architecture et la Sculpture en France de la Révolution à nos Jours*. París.

(³) Albert Guérard, profesor de la Facultad de Letras de la Universidad de Stanford, California, y encargado del Curso de Civilización Francesa, en su obra *L'Avenir de París*, expresa: «La Tour Eiffel es un milagro. Es majestuosa no obstante su levedad, más graciosa que abrumadora. Es tan aérea, tan diferente, que no humilla a nada de lo que la rodea y no falsea tampoco las perspectivas».

«*L'Architecture et la Sculpture en France de la Révolution à nos Jours*», en los términos que siguen:

«Hacia fines del siglo XIX, y particularmente en sus diez o quince últimos años, la atención de los arquitectos retornó a los edificios de los siglos XVII y XVIII, que se habían casi olvidado durante cincuenta años, y se volvió a hojear la gran obra de Blondel sobre *«L'Architecture Française»*. De ahí sólo mediaba un paso para apreciar el Luis XV de Gabriel. En fin, las compilaciones de las obras de Lepautre y de Delafosse fueron consultadas de nuevo por los artistas no menos, por otra parte, que las estampas de Piranesi <sup>(1)</sup>, cuyos ejemplares algo completos ya era muy difícil de encontrar. De todo ésto es que está hecha la arquitectura del 1900 que, por cierto, está muy lejos del Luis XVI, ya que no posee ninguna de sus características principales. Bajo Luis XVI, en efecto, la arquitectura se mantuvo siempre a una escala estrictamente «humana», trató de ser amable, y tuvo a menudo éxito, principalmente en las obras de dimensiones restringidas».

«El estilo 1900 —*Grand Palais des Champs Elysées*— brilló justamente por las cualidades contrarias: a guisa de sencillez una ciencia jamás superada de la composición, una escala enorme, la nobleza del vuelo, en fin, una fuerza de molduración que va hasta la pesez para dar una impresión definitiva de fuerza consciente y alegra tan particular en esa época brillante, y, digámoslo, bastante cruelmente desconocida». Y, refiriéndose de una manera concreta a la obra de M. Girault, expresa el siguiente juicio:

«El *Petit Palais* de los Campos Eliseos de M. Girault, que enfrenta a la columnata de M. Deglane, puede pretender también representar el arte francés de su tiempo; y nada, en efecto, podría ser más «1900» ni más francés. Pero las cualidades que constituyen el mérito de esta composición agradable son, en este caso, cualidades precisamente contrarias. ¿Debemos decir que nos encontramos ante el Luis XVI auténtico? Lejos de eso. El espíritu del edificio sería más bien Luis XV por su gran «libertad», la ausencia de todo «rigor», la variedad de los motivos y de los aspectos. Pero es el Luis XV tratado por un arquitecto que no se muestra ingratitud hacia el Renacimiento convencido, sin duda, que si el artista está dispuesto a agotar su inspiración en las ondas corrientes de la tradición, cuanto más se remonte hacia la fuente de ese río sagrado, mayor probabilidad tendrá que ninguna impureza enturbie la limpidez de esas aguas».

«Este palacio, destinado a transformarse en museo, tiene bajo ciertos aspectos el carácter de un vasto casino. El arreglo de las galerías del fondo y del patio semicircular evoca, en parte, el recuer-

(1) G. B. Piranesi. *«De Romanorum magnificentia et architectura. Romae MDCCCLXI.*

do del plano de Caprarola. En cuanto al propio patio trae al mismo tiempo a la memoria, por la altura de su friso, el «berceau» circular de la «Villa Giulia» —otra obra de Vignola— y ciertos motivos del pequeño patio de Belvedere, esta graciosa composición de un renacimiento un poco tardío y contemporáneo de Gabriel y de Louis. El público, indiferente por lo general a las obras de arquitectura, hizo al monumento de M. Girault una acogida lisonjera y casi calurosa».

El destino había reservado al arquitecto del «Petit Palais» la misión de llevar al extranjero el renombre del arte francés. «Elegido por el rey Leopoldo II para ejecutar en Bruselas y en su Castillo de Laeken considerables obras de embellecimiento dignas del estudio de un Mansart, de un Gabriel o de un Percier, tuvo la ocasión de desarrollar allí programas soberbios de los cuales varios fueron completamente realizados. Los ensanches del castillo, el triple arco de triunfo de «Cincuentenario», el museo del Congo Belga en Tervuren, cuya silueta recuerda la del palacio de los Campos Eliseos, son los principales testimonios de la actividad del arquitecto de Leopoldo II, como de su maestría para realizar sin minorarlas las concepciones más audaces de un príncipe enamorado de la arquitectura, que la historia hará sin duda un gran rey» (¹).

M. Girault proyectó y ejecutó en Bélgica el gran pórtico del «promenoir» de Ostende (1905-1906) y, en París, entre otras importantes obras, las tribunas del hipódromo de Longchamps (1905).

El colaborador de M. Girault en el estudio y ejecución del proyecto para la residencia de la familia Ortiz de Taranco en Montevideo, fué otro ilustre arquitecto francés del primer tercio de este siglo: León Chifflot.

Jules-León Chifflot nació en 1868 en Dôle, departamento del Jura cuyo territorio formó parte del Franco-Condado, antigua provincia de Francia. Promovido en 1886, fué discípulo del mismo M. Girault y de M. Daumet, y recibió el diploma de arquitecto expedido por el Gobierno Francés en 1892, después de haber obtenido a su paso por la «École des Beaux-Arts», entre otras recompensas, el «Prix Jean Leclaire» y el «Prix Bouwens» (1891). Posteriormente, recibió el «Prix Achille Leclère» (1896). «Grand Prix de Rome» en 1898, obtuvo la «Medalla de Honor» del Salón de la «Société des Artistes Français» en 1905.

M. Chifflot desarrolló en París una actividad profesional muy intensa. Es autor de la «Casa de Velazquez» de Madrid y de la residencia privada de la familia de Ortiz de Taranco situada en la calle San José número 1478 de la ciudad de Montevideo.

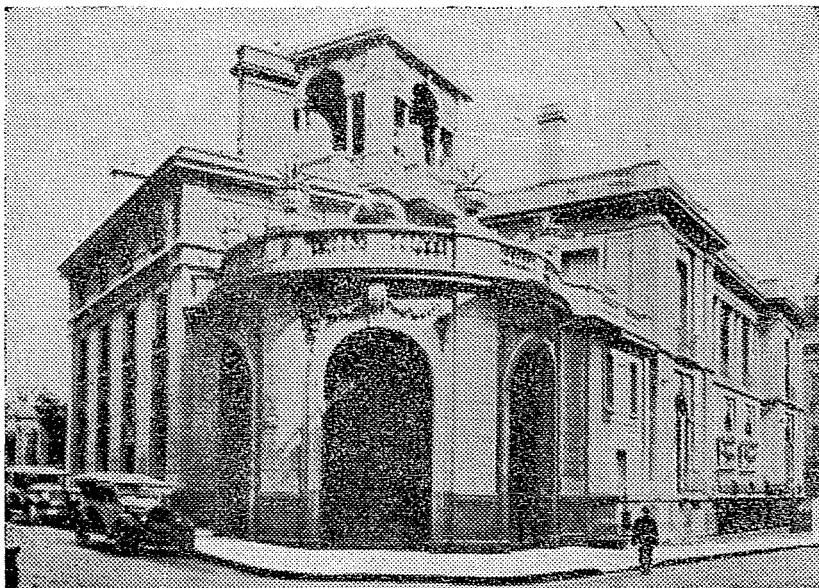
(¹) Georges Gromort, André Fontainas y Louis Vauxcelles. «L'Architecture et la Sculpture en France de la Révolution à nos Jours». París.

*3. El edificio y su arquitectura*

*«Prosperity is desirable. It is a positive good in the world  
that some should be rich...»*

*Abraham Lincoln.*

Don Félix Ortiz de Taranco y sus hermanos don José y don Hermenegildo Ortiz de Taranco contrataron la ejecución de las obras de construcción del edificio proyectado por los arquitectos Girault



*El Palacio Taranco*

y Chifflot con el experto constructor don Juan Adams, el 10 de agosto de 1908, por el precio inicial de \$ 130.000.00<sup>(1)</sup>. El costo total de la operación —terreno, edificio, honorarios y gastos varios— ascendió a la cantidad de \$ 321.000.00<sup>(2)</sup>. Esta cifra extraordinaria para aquella época representó a los propietarios un esfuerzo considerable. De acuerdo a los aumentos producidos desde entonces en los valores del suelo y de la construcción equivale a una inversión actual no inferior a \$ 1.250.000.00.

La realización de las obras se ciñó estrictamente al proyecto

(1) Dirección General de Catastro y Administración de Inmuebles Nacionales. Datos consignados en el título N° 4717.

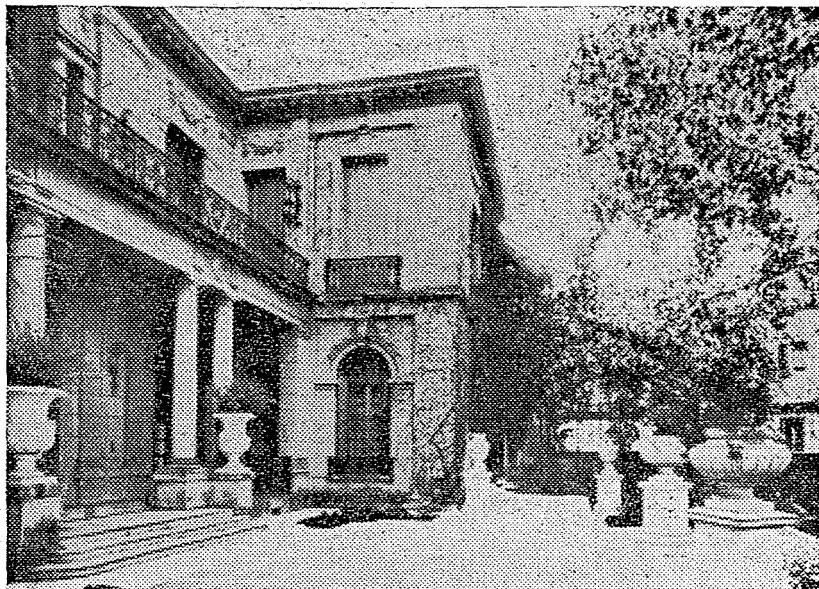
(2) Información proporcionada al autor por don Luis Ortiz de Taranco.

formulado por los mencionados arquitectos franceses, fechado en París en marzo de 1908, compuesto de veintitrés planos y de la correspondiente documentación escrita, explicativa y descriptiva.

La residencia privada de la familia de Ortiz de Taranco es, entre las de su clase, la de más elevada jerarquía erigida hasta el presente en la ciudad de Montevideo, por su volumen y la belleza de su arquitectura exterior y de sus disposiciones interiores.

El edificio ocupa la parte norte del solar y se desarrolla paralelamente a la calle 25 de Mayo; el jardín la parte sur, con frente a la Plaza Zabala con la cual forma una sola unidad verde.

El edificio se compone de tres plantas: sótano, piso bajo y piso



*Palacio Taranco. Fachada sobre el jardín*

alto. La composición de las plantas está resuelta con la habilidad característica de los grandes maestros franceses de la arquitectura, y en ellas se advierte su difícil facilidad para lograr claridad en la distribución, diferenciación e intercomunicación de los diversos ambientes.

La planta baja o «rez de chaussée» contiene los ambientes que integran la recepción. Su acceso principal se verifica por una elegante rotonda o entrada a cubierto, con portería anexa, situada en la esquina que forman las calles 1º de Mayo y 25 de Mayo. Una escalinata de mármol comunica la rotonda de entrada con el vestí-

bulo. Rodean a este amplio y sumuoso ambiente central de la recepción, el hall, el gran salón, la antesala y la caja de la escalera a la francesa que conduce a la planta alta.

El gran hall, de espléndidas proporciones, recibe luz del jardín a través de una «loggia». Por el lado opuesto, comunica con el gran salón y la sala de billar y «fumoir»; por su extremo anterior con el vestíbulo y el comedor; y por el posterior con la antecámara de un departamento situado en esta planta que se desarrolla sobre la calle Solís sobre la cual tiene su entrada, compuesto de tres dormitorios, cada uno con su correspondiente cuarto de baño contiguo.

La planta alta es la parte de la residencia destinada exclusivamente a la habitación.

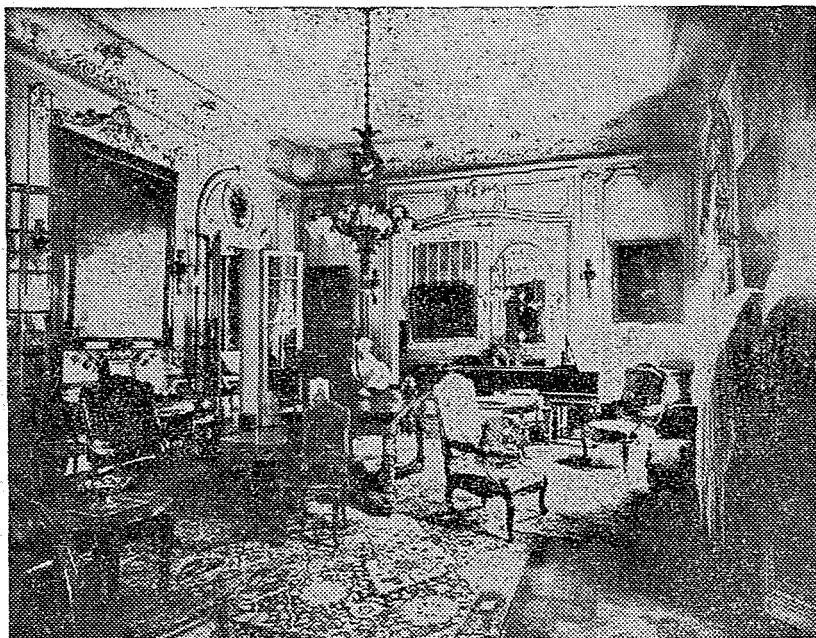


*Palacio Taranco. Gran hall*

mente a la habitación. Contiene tres departamentos independientes, dos en conexión directa y el tercero por medio de una galería con una amplia antecámara, contigua a la caja de la escalera principal que se inicia en la planta baja. Esta antecámara comunica con la biblioteca situada sobre la calle 25 de Mayo y con la terraza-jardín, por la cual recibe luz directa, que se desarrolla sobre el cuerpo de la entrada a cubierto y departamento de portería descriptos. El departamento principal con frente al jardín cuya vista domina desde una terraza, se compone de un dormitorio central interpuesto entre el «boudoir», contiguo a la antecámara, y la sala de baños y vestua-

rio. El segundo departamento, superpuesto al situado en la planta baja de la calle Solís, consta de cuatro dormitorios y sus correspondientes cuartos de baño y anexos. El tercer departamento, proyectado sobre el comedor y compuesto por dos dormitorios y un cuarto de baño, recibe luz y aire del jardín.

El departamento de servicio, ubicado con frente a la calle 1º de Mayo sobre la cual tiene su entrada, consta de cuatro plantas relacionadas por medio de una escalera interna, cada una de ellas en conexión con el cuerpo principal de la residencia. Contiene este departamento, convenientemente distribuidos entre sus plantas, los



*Palacio Taranco. Gran Salón. Actualmente despacho del Ministro de Instrucción Pública y Previsión Social*

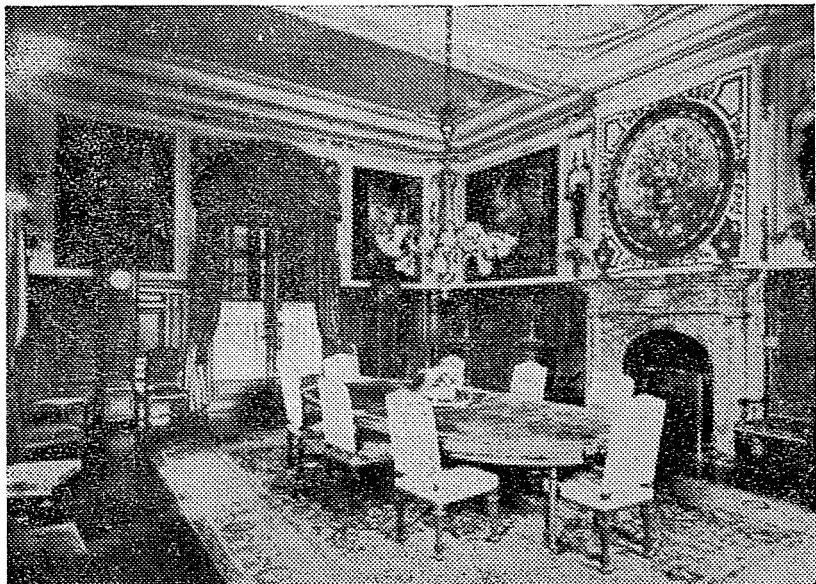
siguientes locales: cocina, oficio, dos comedores para el personal de servicio, lavadero de vajilla y lavadero general, lencería-aplanchado y seis dormitorios para la servidumbre equipados con dos cuartos de baño y dos toilettes.

Finalmente el amplio sótano contiene; además de la sala de gimnasia con acceso independiente y otra contigua de hidroterapia, las restantes dependencias de servicio: despensa, bodegas, calorífero, «vacuum-cleaner», guarda muebles, depósito, etc.

La composición de Girault y Chifflot se inspira en el estilo ar-

quitectural a la vez francés y clásico, del siglo XVIII, especialmente de la época de Gabriel, aunque tratado con la misma libertad y ausencia de rigor y las reminiscencias renacentistas que M. M. Gromort, Fontainas y Vauxcelles observan en la composición del «Petit Palais des Champs Elysées». Algunas de sus soluciones son, en efecto, de inspiración «palladiana» como, por vía de ejemplo, el belvedere o mirador que recuerda los proyectados por M. Girault en las tribunas de Longchamps.

La obra de Girault y Chifflet responde, empleando la justa expresión de Taine, a una determinada «temperatura moral», que es el estado general de las costumbres y de los espíritus en la época



*Palacio Taranco. Comedor. Actualmente salón de sesiones de la Academia Nacional de Letras*

en que fué concebida; a una «dirección reinante» que es la del siglo, la presión del espíritu público y de las costumbres, de acuerdo con ese concepto, comprime o desvía la producción artística imponiéndole un florecimiento determinado. En otros términos, «el espíritu y las costumbres de una época constituyen la causa primera y la última explicación de las obras de arte»<sup>(1)</sup>.

La época del 1900, que se extiende hasta el estallido de la últi-

(1) H. Taine. *«Philosophie de l'Art»*.

ma conflagración mundial, cierra un ciclo de la civilización de un modo tal vez más hermético que los días que precedieron a la Revolución Francesa habían cerrado el ciclo anterior. Es ésta la época del auge de la gran burguesía y también la del máximo apogeo del capitalismo cuyo período de siglo y medio comienza, según Werner Sombart (¹), en la sexta década del siglo XVIII y termina en 1914 con la aparición de los síntomas precursores de su decadencia. El principal de estos síntomas es la declinación de su manifestación más específica: «el impulso del lucro que mueve a la economía de una sociedad dominada por la noción de libertad».

Existía entonces una sociedad espiritual y libre, acaudalada y frívola, aparentemente feliz y ávida de la «douceur de vivre», aunque muchos de sus miembros sufrieran. Su clima moral difería menos del clima moral de la sociedad de un siglo atrás que del clima moral de la sociedad de nuestros días. Se explica, pues, que una arquitectura privada inspirada en los estilos franceses del siglo XVIII, y con especialidad en el Luis XV, expresara con fidelidad ese espíritu público y esas costumbres; creara para esa sociedad, que aun pretendía conservar las reglas de la antigua cortesía, el adecuado marco elegante; se impusiera «con tal fuerza que toda resistencia traería rigidez y artificio».

M. Albert Guérard, que profesó el curso de civilización francesa en la Universidad de Stanford, ha expresado el siguiente admirable concepto: «Hay ciertas cosas que jamás se dirán perfectamente sino en griego; ninguna traducción puede darnos el equivalente exacto; y cuando el griego desaparezca se habrán perdido definitivamente para el mundo. Del mismo modo, hay sentimientos que no se pueden expresar sino en gótico. Admito, pues, que un artista contemporáneo, como el norteamericano Cram, piense espontáneamente en términos del siglo XIII. Sus iglesias ojivales no son *pastiche*s. El pastiche es falsa arqueología y la misma arqueología no es más que un cementerio. La historia sí es una resurrección». La historia es la «tradición viva» de que nos habla Unamuno, «tradición que se alimenta de lo que pasa y va quedando como sustento de las cosas que seguirán pasando».

Los arquitectos del 1900 pensaban espontáneamente en términos del siglo XVIII, cuyas normas arquitecturales hubieran parecido insólitas en el siglo XIV, como las que actualmente determinan el esfuerzo para adaptar la arquitectura a una edad industrial, lo hubieran parecido en el 1900. En esta época se rechazaba la idea de dar primacía al elemento estructural. En esta época se pensaba, como

(¹) Werner Sombart. *Der Moderne Kapitalismus*. Estudio del capitalismo con aplicación de un riguroso método científico, sin mezcla de prejuicios ideológicos. La tercera parte de la obra ha sido vertida al español con el título de «El Apogeo del Capitalismo».

afirmó un ilustre arquitecto norteamericano de tendencia tradicional, William Adams Delano, «que la expresión franca de una función no crea necesariamente una emoción agradable» y Nietzsche ya había dicho a propósito de las primeras y tímidas tentativas «constructivistas» de la arquitectura: «los fanáticos de la lógica son tan insoporables como las avispas».

La obra de Girault y Chifflet realizada para la familia de Ortiz de Taranco, no sólo es fiel expresión del espíritu y las costumbres de su época, este primordial requisito para la supervivencia de las obras arquitectónicas. Posee, además, la impresión de «estabilidad duradera» que es una de las condiciones esenciales de la gran arquitectura.

Claro es que en nuestros días no sería razonable resucitar esa arquitectura sin concordancia con la actual temperatura moral y que ya no responde a los «dramáticamente complejos» problemas contemporáneos. *«Les problèmes contemporains sont autres que ceux de l'époque classique où s'est fixé l'un des aspects momentanés du visage de l'architecture»* ha dicho Le Corbusier, este apóstol del dogmatismo modernista. La estructura de las familias no es la misma que la de la época del 1900. La atención y el mantenimiento de una gran residencia privada, con el numeroso y experto personal necesario para su servicio, representaría hoy un gasto excesivo. Los modernos ideales de vida y de «confort» y el progreso tecnológico incesante exigen otros tipos arquitecturales. Pero si se debe y se puede vivir en el momento presente una vida sumergida en la actualidad plena, sería exponente de incultura no comprender, respetar y conservar aquellas obras que merecen sobrevivir de un «momento presente» del pasado.

Tal es el caso de la residencia de la familia de Ortiz de Taranco. De esta residencia que es ejemplo de elevada jerarquía de la verdadera arquitectura de una época histórica de Montevideo. De esa verdadera arquitectura que, a juicio de un distinguido arquitecto español de nuestros días <sup>(1)</sup> «sostiene al paso de los años una vigencia, una frescura y una actualidad permanentes, y que no es de ayer, de hoy o de mañana exclusivamente, sino de ayer, de hoy y de mañana a un mismo tiempo».

### TERCERA PARTE LA SUCESIÓN DEL TIEMPO

*«Un passé à la fois si lointain et si proche».*  
*Julien Green.*

En el transcurso del año 1910 se instalan en el edificio residencial, cuyo proceso constructivo recién terminaba, don Félix Ortiz de

<sup>(1)</sup> F. Chueca Goitia. *«Invariantes Castizos de la Arquitectura Española»*. Madrid, 1947.

Taranco y su familia, sus hermanos don José y don Hermenegildo Ortiz de Taranco y su sobrino don Hermenegildo Parada Taranco.

Comienza entonces la tarea de alhajar la residencia. La casa Krieger de París ejecuta el mobiliario de acuerdo con los diseños que previamente somete a la aprobación de los arquitectos y de los propietarios. Para completar el alhajamiento ha llegado el momento de pensar en la adquisición de algunas obras de arte. Don Félix Ortiz de Taranco estudia este problema con su característica minuciosidad. Y aunque sin llegar, como diez años antes con el violoncelo, a ejecutar personalmente estas obras, dedica dos o tres años a enterarse con vivo interés sobre las diversas escuelas de pintura y escultura. Finalmente, se decide por adquirir algunas buenas obras clásicas y otras contemporáneas de firmas consagradas.

En lo referente a la elección de las obras antiguas, recurre a sus amigos y correspondentes de Europa. Por su intermedio adquiere un Ribera, dos Snyder, una magnífica «madona» atribuida a Ghirlandaio, un David Theniers, un Mierevelt, un Vander Helst, un Lucas, dos Sánchez Barbudo, un Appiani y varios cuadros anónimos de las escuelas francesa y holandesa de los siglos XVII y XVIII. En cuanto a las obras contemporáneas, como buen español, le da preferencia a sus compatriotas. Sus amigos de España lo ponen en contacto con la magnífica pléyade de artistas que tuvo ese país en el primer cuarto de este siglo. Y compra a don Mariano Benlliure, figura cumbre del arte español contemporáneo, su admirable «Bailaora» actualmente ubicada en el hall de la residencia, y su maravilloso pequeño «Los primeros Pasos» de una ternura y morbidez increíbles en el mármol; a don Ignacio Zuloaga su «Pastor Místico»; a don Joaquín Sorolla y Bastida el cuadro «Al Agua»; a Sotomayor su «Bergantíñana»; un López Mezquita, un Pradilla, etc. y encomienda a la Fábrica Real de Tapices de Madrid una reproducción en tapicería de la «Rendición de Breda», el famoso cuadro de Velázquez llamado de «Las Lanzas».

La adquisición de algunas de estas obras de arte motiva interesantes anécdotas.

Cuando don Félix Ortiz de Taranco escribió a Sorolla solicitándole fotografías y precios para adquirir una de sus telas, después de recibir esos informes, se decidió por el cuadro «Al Agua» y se lo compró. Al cabo de varias semanas, en lugar de un cuadro recibe dos con una carta de Sorolla en la cual le decía que como contribución a la formación de la colección de obras de artistas españoles que estaba realizando, le enviaba de regalo dedicado a él, un retrato de mujer.

En uno de sus viajes a Europa, don Félix Ortiz de Taranco llega a San Sebastián. Como está cerca de Zumaya, decide visitar a Zuloaga. Después de conversar un rato con el artista, éste le dice:

«¿No me vendería Ud. mi cuadro don Félix? Le pago el doble de lo que pagó Ud. por él más el flete y los gastos». Don Félix Ortiz de Taranco queda perplejo. Le dice que lamenta no acceder a su pedido pero que no desea vender el cuadro y, a su vez le pregunta a qué se debe tan extraña proposición. «Es que —contesta Zuloaga— estoy haciendo una colección de algunos de mis cuadros para dejárselos a mis hijos. *Dicen* que a mi muerte han de valer mucho y prefiero dejárselos en lugar de títulos o acciones».

Don Félix Ortiz de Taranco envió a don Mariano Benlliure una fotografía de su «Bailaora», tal como había quedado instalada en uno de los salones de su residencia, aprovechando un viaje a Europa de su sobrino don Hermenegildo Parada Taranco. Este, después de entregar con su tarjeta la foto, es recibido por Benlliure. Con gran sorpresa de su parte, se encuentra también ante el Rey Alfonso XIII quién le dice: «Ha llegado Ud. en un momento oportunísimo. Casualmente estaba yo preguntando a Mariano si no tenía noticias de su «Bailaora» cuando le trajeron su fotografía. He querido felicitar a Ud. y a sus tíos no sólo por la adquisición de la obra sino también por la magnífica ubicación que le han dado».

La residencia de la familia Ortiz de Taranco fué suntuoso escenario de brillantes fiestas sociales y diplomáticas.

Al comenzar la tercera década del siglo estaba ya amueblada aunque le faltaban infinidad de detalles. Una gran residencia, en realidad, no se termina de poner nunca. Coincide este momento con la época en que, por circunstancias familiares, la casa ha de lucirse.

La esposa de Don Félix no tuvo ni tendría nunca afición a la vida social. Pero ahora sus hijas mayores son señoritas y por ellas da fiestas con frecuencia. Sus cuatro hijas —Amelia falleció de niña— a medida que van siendo señoritas buscan motivos y, cuando no los hay, pretextos para recibos, comidas y bailes. Otras veces son compromisos de don Félix los que motivan los saraos: la venida del hijo de un prominente banquero inglés a quien desea agasajar; los aviadores del «Plus Ultra» que, por primera vez en la historia, cruzan en avión el Atlántico del Sur como más de cuatro siglos antes sus antepasados habían cruzado por vez primera en carabelas el Atlántico del Norte. En fin, los motivos son numerosos y las fiestas numerosas también.

Por esos años se anuncia la llegada a Montevideo del buque-escuela, la fragata «Sebastián Elcano» a cuyo bordo venían cadetes o guardiamarinas, algunos de ellos pertenecientes a la aristocracia española. El Ministro de España sugiere a don Félix Ortiz de Taranco la idea de dar un baile en honor de esos marinos. La fiesta se realiza con la asistencia del capitán de la nave acompañado de algunos oficiales y seis u ocho cadetes. A las dos de la mañana el capitán, celoso de la disciplina militar, ordena a los cadetes que se re-

tiren y regresen a la nave. Todos se van menos uno que, entusiasmado con una señorita uruguaya, baila con ella pieza tras pieza sin acatar la orden recibida. Media hora más tarde el capitán le reitera su orden y, como fuera otra vez desobedecido, le intimá severamente que se retire y se constituya en arresto abordo. La intervención de don Félix sólo puede abbreviar la pena. El cadete enamorado pasa varias horas en calabozo por bailar unas piezas más con una niña uruguaya a quién nunca volvería a ver en su vida.

A principios del año 1925, el Gobierno de la República tuvo conocimiento de la próxima visita a Montevideo de su Alteza Real el Príncipe de Gales quién más tarde, el 20 de enero de 1936, fué proclamado, con el nombre de Eduardo VIII, rey del Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda y Emperador de las Indias. Su reino duró tan sólo 324 días, pues abdicó el 10 de diciembre del mismo año por la causa de orden sentimental conocida. El entonces Presidente de la República ingeniero don José Serrato, por intermedio de su Ministro de Relaciones Exteriores Dr. don Juan Carlos Blanco, solicitó a don Félix Ortiz de Taranco su residencia para alojar dignamente en ella al ilustre huésped, a lo cual accedió gustoso.

El Príncipe de Gales llegó a Montevideo el viernes 14 de agosto de 1925, permaneciendo en la residencia los tres días de su estada. En la noche del sábado 15 de agosto ofreció en ella un banquete al Presidente de la República y Autoridades Nacionales seguido de una brillante recepción. El Ministro de Relaciones Exteriores, por encargo del Presidente de la República, envió una nota a don Félix Ortiz de Taranco, fechada el 21 de agosto, agradeciéndole la amabilidad que tuvo con el Gobierno al poner a su disposición su residencia con el mencionado objeto, al mismo tiempo que le expresa «la satisfacción del Poder Ejecutivo por su generosa actitud en esa circunstancia» <sup>(1)</sup>.

Es en la tercera década del siglo cuando se termina de alhajar la casa. Don Félix y don Hermenegildo Ortiz de Taranco, en los varios viajes que realizan a Europa, compran allí infinidad de cosas: muebles firmados y de colección, alfombras, tapices, cuadros, estatuas, jarrones, candelabros, porcelanas, cristales, platerías, libros, etc., etc. Actúa como eficiente colaborador en estas adquisiciones su sobrino, el distinguido arquitecto diplomado por el Gobierno Francés don Félix Parada Taranco quién, en esa época, cursaba sus estudios en la «École des Beaux-Arts» de París y trabajaba como dibujante en el estudio del arquitecto León Chifflot. Joven de talento y con decidida vocación artística, dedica parte de sus momentos libres a escudriñar los rincones de París en busca de obras interesantes para sus tíos.

(1) Ministerio de Relaciones Exteriores. Archivo.

En medio de su actual prosperidad, don Félix Ortiz de Taranco no olvida al pequeño pueblo gallego que fuera su cuna. Es ésta, afirma Francisco Camba, una característica del pueblo gallego: «un pueblo que desde hace tantos años emigra a América sin perder el hondo amor al terruño, la ternura animada por el recuerdo a los lugares en que nació». Envía toda clase de ayudas a varios paisanos suyos, y, con una marcada preferencia por el fomento de la enseñanza, se adhiere a la «Asociación Pro Escuelas Populares Gratuitas» de Galicia, costeando el sostenimiento de varias de ellas. Esto, unido al lugar prominente que ha adquirido entre la colonia española del Uruguay y su perenne entusiasmo por todo lo español, llega a oídos del Rey Alfonso XIII quién, en el año 1928, lo nombra «Caballero Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica».

Don José Ortiz de Taranco, el mayor de los tres hermanos, fallece en el año 1926. De la enfermedad que sufrió treinta años antes nunca se recuperó completamente y, desde entonces, llevaba una vida tranquila y retirada. Don Félix, al contrario, parece aumentar sus bríos con los años.

En el año 1927, en busca de una residencia de campo necesaria para la atención del estado algo delicado de una de sus hijas, compra a don Félix Buxareo Oribe el casco de la «Cabaña Santa María» en el Rincón de Melilla. Cambia el nombre del establecimiento por el de «Granja El Portazgo» en memoria de su pueblo natal; construye allí otra magnífica residencia y se dedica a la agricultura con la energía y el entusiasmo que puso siempre en todo lo que hizo. De acuerdo con el sistema de toda su vida, comienza por «revolver el mundo». Escribe a la Argentina, Chile, España, Francia, Italia, California, Sud Africa, Australia. Trae de todos estos países centenares de variedades de durazneros, ciruelos, damascos, manzanos, perales, etc. Planta ciento cincuenta mil árboles frutales, cuarenta hectáreas de viña y funda uno de los establecimientos de fruticultura más importantes del país.

En 1936 fallece don Hermenegildo Ortiz de Taranco, el compañero de todos sus trabajos y el consejero de toda su vida. Esta pérdida significa para don Félix un golpe terrible. Renuncia a la presidencia del directorio del Banco Comercial, que integra desde 1912, y en determinado momento piensa en retirarse de los negocios dejándolos en manos de sus hijos. Pero este hombre de acción no puede con su temperamento. A pesar de tener más de setenta años, reanuda la lucha con los mismos bríos de siempre. Madruga, hace gimnasia, atiende la granja, su escritorio, su familia y trabaja sin descanso doce o catorce horas del día.

En 1939 don Félix cae enfermo. Su dolencia no inspira al principio mayores cuidados. Al cabo de una o dos semanas reanuda sus actividades pero recae varias veces, sin querer rendirse, hasta que

a fines de ese año cae definitivamente. El 8 de abril de 1940, casi a los setenta y cuatro años de edad y después de sesenta años de trabajo incesante, el incansable luchador muere. Una de sus muchas aspiraciones que su energía y tenacidad transformó en realidad, fué la de la construcción de la más importante residencia privada de la ciudad de Montevideo, que motiva la presente monografía <sup>(1)</sup>.

## CUARTA PARTE

### LA CUSTODIA DEL ESTADO

«Toda la riqueza artística o histórica del país, sea quien fuere su dueño, constituye el tesoro cultural de la nación; estará bajo la salvaguardia del Estado, y la Ley establecerá lo que estime oportuno para su defensa».

*Constitución de la República.*

La Comisión Nacional de Bellas Artes, presidida por el insigne hombre de letras don Raúl Montero Bustamante, se dirige al señor Ministro de Instrucción Pública y Previsión Social Dr. don Cyro Giambruno, por oficio de 15 de setiembre de 1941, dándole cuenta de las conversaciones que había mantenido con los representantes de la sucesión de don Félix Ortiz de Taranco respecto a la posibilidad de la adquisición por el Estado de la residencia de la Plaza Zabala y de su moblaje, condicionada a la donación al Estado, por parte de dicha sucesión, de la colección de obras de arte que adoraban sus diversos ambientes <sup>(2)</sup>.

«Considera la Comisión —expresaba textualmente ese oficio— que la adquisición por parte del Estado del Palacio Taranco incorporaría al patrimonio nacional, en condiciones excepcionales de precio y de oportunidad, una propiedad típica de una época que no tiene igual en la ciudad, que no podrá ser repetida, y cuya conservación constituirá un rasgo de previsión en lo que se refiere a la defensa de un monumento arquitectónico que interesa a la cultura pública y en lo que se refiere también al destino oficial que se le puede dar; y la adquisición gratuita por el Estado de una galería de arte que contiene obras de altísimo valor, representativas de escuelas de pintura y escultura universales, tapices, muebles, objetos y ornamentos de estilo, todo lo cual forma un verdadero Museo de arte decorativo que, convenientemente presentado al público, dentro del mag-

(1) Datos biográficos de don Félix Ortiz de Taranco, proporcionados al autor por don Luis Ortiz de Taranco.

(2) El oficio de la Comisión Nacional de Bellas Artes de 15 de setiembre de 1941 lleva las firma de su Presidente don Raúl Montero Bustamante y de sus Secretarios don Antonio Pena y don Raúl Lerena Acevedo.

nífico cuadro del Palacio, ejercería una acción docente constante sobre la población. Este Museo tendría una gran analogía con el Museo de Arte Decorativo instalado por el Gobierno Argentino en el Palacio Errázuriz y con el Museo Jacquemart-André del *Boulevard Hausmann* de París». Y, refiriéndose con especialidad al juicio que le merecía el aspecto arquitectónico del edificio, añadía:

«Este palacio constituye un ejemplar típico de la arquitectura civil de principios de nuestro siglo, realizado dentro de la gran tradición del renacimiento francés que, como hemos dicho, ya no se volverá a repetir y que, como monumento y como muestra de la cultura de una época, debe ser conservado con su carácter y con su actual integridad».

La Comisión Nacional de Bellas Artes sugería finalmente al señor Ministro de Instrucción Pública y Previsión Social en su citado oficio que el Palacio Taranco, una vez adquirido por el Estado, le fuera entregado a su custodia con destino a Museo de Arte Decorativo o Museo de la Ciudad de Montevideo.

A raíz de la gestión realizada por la Comisión Nacional de Bellas Artes para la adquisición del inmueble y su moblaje, por el Estado, la sucesión de don Félix Ortiz de Taranco, por escrito de 10 de mayo de 1941, expresó su conformidad con ese propósito y propuso las condiciones de la proyectada operación. El precio de la venta ascendería a la cantidad total de \$ 250.000.00 pagadera a largos plazos y discriminada como sigue: \$ 220.000.00 por concepto del inmueble y \$ 30.000.00 por el del mobiliario. Los herederos de la sucesión establecieron en su escrito, como condición expresa para la venta, que las telas, tapices, estatuas, bronces y obras de arte en general, excluidas en el mobiliario, pasarían a poder del Estado por «donación» de los mismos y no a «título oneroso», como contribución a la formación de su patrimonio de bellas artes. Y aclilararon que los decidía a formular esta propuesta ventajosa para el Estado, el deseo de todos ellos de que las obras de arte que con gran atención, cuidado, miramiento y costo colecciónó don Félix Ortiz de Taranco se mantuvieran reunidas, por entender que su dispersión malograría su eficacia cultural.

El Poder Ejecutivo, por decreto de 9 de enero de 1943, autorizó al Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social para adquirir de la sucesión de don Félix Ortiz de Taranco el inmueble de su propiedad sito en la Plaza Zabala, Segunda Sección Judicial de Montevideo, Manzana Nº 71, Padrón Nº 2970, y el mobiliario que lo alhajaba. El precio de compra del inmueble se fijó en la suma de \$ 220.000.00 que se pagaría como sigue: \$ 40.000.00 en el acto de firmarse la escritura de compra-venta y \$ 180.000.00 en diez anualidades de \$ 18.000.00 cada una. El precio de compra del mobiliario se estableció en la cantidad de \$ 20.000.00 que se pagaría así: \$ 5.000.00

al contado y el saldo en tres anualidades de \$ 5.000.00 cada una. Las cuotas se harían efectivas, sin pago de intereses, el 31 de diciembre correspondiente a cada año, debiendo incluirse en el capítulo «Servicios Generales» del Presupuesto General del Estado, las partidas correspondientes.

Finalmente, por decreto del 20 de enero de 1943 expedido por intermedio del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, el Poder Ejecutivo aceptó y agradeció la valiosa donación que la sucesión de don Félix Ortiz de Taranco hizo al Estado de los cuadros, esculturas y objetos de arte que ornaban el Palacio Taranco, de todo lo cual se formaría inventario <sup>(1)</sup>, y encomendó al mencionado Departamento de Estado la misión de conservar el edificio y de mantener su carácter y sus colecciones en condiciones de que, en el momento oportuno, pudiera ser convertido en museo público <sup>(2)</sup>.

La Escribanía de Gobierno y Hacienda formalizó la escritura de compra-venta, autorizada por resolución gubernativa, el 8 de febrero de 1943, la cual, al siguiente día, se inscribió en el Registro de Traslaciones de Dominio.

Infelizmente, el Estado no ha cumplido hasta el presente la condición básica que determinó la liberal venta del Palacio de Ortiz de Taranco y de su moblaje, y la cesión de las valiosas colecciones de arte que contenía, condición que aceptó el Poder Ejecutivo por decreto de 20 de enero de 1943.

En efecto, en el transcurso del año 1943 se destinó el edificio para sede del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social soportando, como toda obra arquitectural que se usa con distinto fin al que motivó su concepción, un deterioro físico peligrosamente superior al normal, mitigado por muy breve tiempo con las obras de conservación y reacondicionamiento que en la actualidad se realizan por comprensiva iniciativa del Ministro de ese Departamento de Estado Dr. don Eduardo Blanco Acevedo.

Debe esperarse que esa omisión sea prontamente subsanada. Debe esperarse también que se recuerde, con una inscripción en el interior de la rotonda de acceso al palacio, el nombre de su comitente y antiguo propietario, el noble propósito de sus herederos y la generosa donación que realizaron al Estado. Será un acto de reparación y de justicia y un estímulo para similares donaciones futuras.

Montevideo, Febrero de 1952.

RAUL LERENA ACEVEDO.

(1) Anexo B.

(2) Anexo A.

## ANEXO A

*Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social.*

Montevideo, 20 de enero de 1943.

Visto: el decreto de fecha 9 de enero de 1943, por el cual se dispuso la adquisición, por parte del Estado, del Palacio Taranco;

Atento: a que la sucesión Ortiz de Taranco ha hecho donación al Estado de las obras de arte consistentes en cuadros, esculturas, objetos etc., que ornan el Palacio Taranco, de acuerdo con un antiguo propósito, como así consta en la gestión hecha por la Comisión Nacional de Bellas Artes, en la declaración escrita de la misma sucesión hecha ante dicha Comisión con fecha 10 de mayo de 1941 y por las manifestaciones verificadas por la misma sucesión en la gestión que ha dado origen a la compra;

Considerando: la importancia y valor de las colecciones de arte donadas por la sucesión Taranco al Estado, colecciones que fueron reunidas merced a los superiores propósitos del señor don Félix Ortiz de Taranco, que realizó el plan de construir un palacio representativo de la arquitectura civil de principio de siglo y alhajarlo en forma de hacer de él un exponente de elevado sentido artístico;

Considerando: que las características de esta adquisición y el gesto oneroso que realizó la sucesión Ortiz de Taranco al donar al Estado las colecciones de arte, como homenaje al nombre del causante, debe ser motivo para que el Poder Ejecutivo agradezca ese gesto en forma pública.

*El Presidente de la República*

*Decreta:*

Artículo 1º — Acéptase la donación que la sucesión Ortiz de Taranco hace al Estado de los cuadros, esculturas, objetos, etc. que ornan el Palacio Taranco y de todo lo cual se formará inventario.

Artículo 2 — El Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social conservará el edificio y mantendrá el carácter del mismo y de sus colecciones en condiciones de que en el momento oportuno pueda ser convertido en museo público.

Artículo 3º — Agradézcase por nota a la sucesión Ortiz de Taranco, en nombre del Poder Ejecutivo, la valiosa donación hecha al Estado.

Artículo 4º — Comuníquese y publíquese.

*Baldomir.  
Cyro Giambruno.*

## ANEXO B

*Inventario del moblaje y obras de arte del Palacio Ortiz de Taranco*

Acompaña la nota de fecha 26 de diciembre de 1942, dirigida al Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, por la sucesión de don Félix Ortiz de Taranco.

*Escalera de entrada.* — 1 alfombra-caminero.

*Hall de entrada.* — 1 alfombra grande. 3 alfombras chicas. 1 sofá. 4 sillones. 2 sillas. 1 mesa madera tallada y mármol. 1 centro-tarjetero «Sevres». 1 cuadro de Zuloaga: «Pastor Místico». 1 cuadro de Theniers: «Paisaje de Invierno». 1 cuadro de Christophersen. 1 fotografía «Teatro San Felipe». 1 perchero. 1 pie de mármol con jarrón porcelana.

*Escritorio — Salita.* — 1 mesa escritorio «marqueterie» y bronce. 1 biblioteca. 1 butaca escritorio. 1 silla. 1 sofá tapizado. 1 sillón tapizado. 1 sillón cuero. 1 mesita laca y mármol. 1 silla. 1 alfombra grande. 1 alfombra chica. 1 busto mármol con pie. 1 retrato de Mariano Benlliure (dedicado). 1 cuadro de Appiani. 1 cuadro de Lucas. 1 cuadro Escuela Holandesa. 1 cuadro: retrato. 1 cuadro: figuras. 2 grabados de Ribera. 1 «parure» de reloj y 2 jarrones. 1 escultura bronce: «Discóbolo».

*Sala.* — 1 alfombra grande. 2 alfombras chicas. 1 mesa escritorio «Linke». 1 mesa madera tallada y mármol. 1 jarrón «baccarat». 1 «parure» de reloj y dos candelabros. 1 cubre-fuego de bronce. 1 busto de mármol con pie «marqueterie». 1 sofá «aubusson». 4 sillones «aubusson». 1 biombo «aubusson». 2 «bergeres» tapizado siglo XVIII. 1 piano Vernis Martín «Pleyel». 1 musiquero Vernis Martín. 1 banqueta piano. 1 bahut «marqueterie» y bronce. 8 sillas. 1 banqueta tapizada. 1 cuadro de Ribera: «San Roque». 1 cuadro de Miereveld: «Retrato de mi consejero». 1 cuadro de Van der Helst: «Retrato de un sabio». 1 cuadro anónimo: «La Infanta». 1 cuadro anónimo: «Astrólogo». 1 cuadro «La dama de la flor». Escuela francesa del siglo XVIII.

*Billar.* — 1 sofá. 5 sillones. 1 biblioteca. 1 jarrón. 1 «parure» de reloj y 2 candelabros. 1 busto «Menelao», con pie de madera tallada. 2 cuadros de Meifren. 1 cuadro de Sotomayor. 1 cuadro de Schneider.

*Entrada por la calle Solís.* — 1 tapiz antiguo de 6m00 × 3m00.

*Salón.* — 1 sofá «aubusson». 4 sillas «aubusson». 2 «bergeres» «aubusson». 1 banqueta. 1 alfombra grande. 1 alfombra mediana. 2 jarrones «baccarat» (únicos). 2 candelabros de bronce cincelado venecianos. 1 escultura de Mariano Benlliure: «Danza Andaluza». 1 escultura de Mariano Benlliure: «Los primeros pasos».

*Comedor.* — 1 mesa. 18 sillas. 2 sillones. 1 alfombra. 1 aparador. 2 cristaleros. 1 biombo. 1 reloj de pie. 1 barómetro de pie. 2 jarro-

nes para la estufa. 7 gobelinos de la fábrica «Aubusson». 8 estatuas bronce Landowski y otros escultores franceses contemporáneos, todos ellos «Prix de Rome».

*Escalera principal.* — 1 Tapiz de la Fábrica Real de Tapices de Madrid, copia del cuadro de Velazquez al tamaño natural: «Rendición de Breda». 1 caminero. 1 jarrón mármol.

*Vestíbulo planta alta.* — 4 sillones. 1 mesa madera tallada y mármol. 1 alfombra. 2 sofás. 2 sillas. 1 cuadro de Sorolla: «Al agua». 1 cuadro de Galofre: «Marina». 1 cuadro de Tusquet: «Maja». 1 cuadro de Hermida. 1 retrato atribuido a Correggio. 1 bronce: «El gladiador vencido».

*Biblioteca.* — 1 mesa redonda marqueterie y bronce. 4 sillones. 4 sillas. 1 alfombra. 1 biblioteca y escalera. 1 bronce: «Gladiador».

*En varias habitaciones.* — 1 tapiz. 2 cuadros a restaurar. 1 cuadro de Blanes. 1 cuadro de Llaneces. 1 cuadro de Llaneces. 1 cuadro: «Retrato». 1 cuadro de Sorolla (dedicado). 1 sofá. 2 sillones. 3 roperías. 1 reloj para estufa. 2 candelabros para estufa. 1 cómoda. 1 bahut. 1 biblioteca. 1 banqueta. 2 sillones. 2 butacas. 1 silla. 1 cuadro atribuido a Ghirlandajo. 2 cuadros de Sánchez Barbudo. 1 jarrón de porcelana inglesa. 1 biblioteca. 1 cómoda laca china. 1 reloj para estufa. 1 sofá. 1 silla. 1 mesita laqué y mármol. 1 sillón. 1 cuadro de Pradilla: «Señorita con sombrero».

*Nota.* La sucesión de Ortiz de Taranco expresó, en su citada nota de 26 de diciembre de 1942, que donaría al Estado el cuadro de Sorolla y el retrato de Benlliure dedicados a don Félix Ortiz de Taranco en el caso de que la residencia constituya un centro cultural.

## POEMAS (¹)

### NOVELA

¡Temprana mi orfandad!... Cuánta ternura,  
guardé medroso en contenido cauce,  
por donde vuelca signos de amargura,  
el pendón melancólico del sauce.

Tuve a la vida por madrastra y era  
niñez y adolescencia desvalida;  
corazón sin refugio en primavera,  
y alma creciendo suave y aterida.

¿Dónde está mi mañana distraída,  
el rostro virgen modelado a besos?  
Cercana juventud enardecida,  
y oblícuo sol dorando mis regresos.

¡Ay del Amor, cuya fragancia llevo,  
de la boca frutal, recién mordida!  
Abismática miel, mi sed abrevo  
en hondo beso y lengua compartida.

Conservo del Amor enamorado  
secreta pena y tono de elegía;  
detrás de la persiana, respaldado,  
si una voz me llamase, volvería.

(¹) Reproducimos del libro recientemente aparecido titulado «Retorno», del que es autor el poeta MANUEL DE CASTRO, tres poemas que caracterizan la lírica de este poeta hecha de sensibilidad, ternura, gracia y humorismo y, sobre todo, de erudición en cuanto al conocimiento de la lengua, y de maestría en cuanto al manejo del verso. «Retorno» es uno de los más bellos libros de poesía que se han publicado en los últimos años; en él aparece la personalidad del poeta en la plenitud. Las tres piezas que publicamos son típicas de la lírica del autor. En la primera, que es autobiográfica, se mezclan el ingenio y la gracia y los dones del buen decir con la melancolía, que es la nota que predomina en toda la obra del poeta, aun en la segunda pieza, que es una canción o balada digna del cancionero clásico y que, con ser, como todo el libro, profundamente castiza, recuerda las cancioncillas de Marot. La última es una preciosa elegía en que el poeta logra la mayor intensidad lírica. Los tres poemas tienen la originalidad de ser claros dentro de un gran sentimiento moderno, de un léxico rico en casticismos y en curiosas formas sintácticas que, lejos de oscurecer el concepto, le agregan nitidez y belleza.

Gusté del vino bajo verde parra,  
y cada bodegón fué mi querencia;  
levanto aún la rebosante jarra,  
orgullo de mi antigua vinolencia.

Sin monedas ni alforja fuí viajero.  
Hacia la mar se abrieron mis esclusas;  
a flor de labio canto marinero,  
y un cortejo flotante de medusas.

Me abrí de capa en redondel de oro,  
en seda y alamar, toros toreando;  
de repetida muerte mi decoro,  
limpio de bestia y polvo fuí quedando!

Fieles amigos me rodearon. Tuve,  
percusión de campana en cada amigo:  
si alguna noche descarrido anduve,  
culpo a la luna, que se fué conmigo!

Triste y alegre y bonachón. Y sabio  
a mi manera de entender las cosas;  
proclamé una sonrisa en cada labio,  
venciendo espinas me colmó de rosas.

Cuántas veces me ví, alicaído,  
ensangrentado y roto, sin crucero;  
como un espantapájaros vestido,  
supe ocultar la luna en mi sombrero.

Sobre el oficio de vivir, mantuve  
decoración de sueños y romance;  
un reversible mundo que retuve,  
en la palabra de inefable alcance.

Mas no reniego de avatares, sino  
—en la raíz del sueño apuntalado—  
evanescente sueño mi destino:  
llevo llaga celeste en un costado.

Hice del Arte mi pasión primera,  
brida imponiendo a tumultuoso verbo;  
decantada prosodia, y verdadera,  
si a postrera sentencia me reservo.

Y cuando ardieron los fragantes leños,  
y áurea ceniza sucedió a la llama,

Y la mirada ausente. ¡Cómo sus ojos blancos,  
bajo la mansa lluvia, revienen del recuerdo!  
¿En qué patio quedaron, inmóviles, mis zancos,  
el caballo de palo, la luz en que me pierdo?

La luz en que me pierdo, en una tarde antigua  
de extinto calendario. ¿Era otoño o verano?  
No lo sé. Pero siento que mi pena amortigua,  
bajo la mansa lluvia, la señal de su mano.

La señal de su mano, como alondra del cielo,  
de vencidos tramontos, llega hasta mí, volando;  
revive su lejano candor de terciopelo,  
en una paz antigua, no sé donde, ni cuando.

No sé donde ni cuando y si de la longura,  
de aquel negro ataúd, tan cerrado, guardando  
su extendida belleza, como en negra armadura.  
Es tan larga la pena que he venido callando,

Que he venido callando, desde remota infancia,  
y llega, a flor de labio, convertida en canción!  
Bajo esta mansa lluvia, de antigua resonancia,  
sólo escucharla puede, mi propio corazón.

MANUEL DE CASTRO

## LAS REVISTAS LITERARIAS DE JULIO HERRERA Y REISSIG <sup>(1)</sup>

### III «*La Nueva Atlántida*, ¿desconocida u olvidada?

#### I

«La Revista» terminó, como dijimos <sup>(2)</sup>, con el Nº 13 del 10 de julio de 1900, cuando Julio Herrera y Reissig comienza a experimentar los dolores de la afección cardíaca que iba a abreviarle la vida y a llenar de intensa congoja las horas de sus días. Dentro del largo paréntesis que se abre, desde el final de «La Revista» hasta la aparición fugaz de esta breve «La Nueva Atlántida», —de que nos proponemos escribir ahora— el poeta de la Torre de los Panoramas vive una existencia de crisálida literaria. Cuando vuelve a la plenitud de su goce vital, el Herrera y Reissig que aparece, integralmente distinto al precedente, es el poeta auténtico y definitivo en la vanguardia del modernismo literario de América.

Silenciada «La Revista», y a más de dos años de su desaparición, en «Vida Moderna» —dirigida, inicialmente, por Raúl Montero Bustamante y Rafael Alberto Palomeque— y en el «Almanaque Artístico del Siglo XX» —que dirigían Francisco G. Vallarino y Juan Pi-cón Olaondo— a partir de 1902, Julio Herrera y Reissig publica, con relativa frecuencia, verso y prosa que evidencian sensibles progresos en la expresión por el enriquecimiento sorprendente del caudal léxico y por la novedad de los temas poéticos, tanto como por el afinamiento de la sensibilidad estética. De tal modo es así, que surge con el Herrera y Reissig renovado, una personalidad incontestable que, hasta 1900, era absolutamente insospechada. El poeta de candorosos romanticismos, abandona las sensiblerías hasta entonces características de su escasa producción lírica, y emprende vigorosa marcha por el nuevo camino en que aparecerán «Los maitines de la Noche», las traducciones más o menos correctas de los poemas eglógicos, seleccionados en «Aux flanes du vase» de Albert Samain y los poemas alucinantes: «Las pascuas del tiempo» y «El hada Manzana», este último publicado, recién en 1913, en «Mundial» —la revista de Rubén Darío— como «poema inédito».

Si el verso se exterioriza con una riqueza verbal inusitada, en

(1) Véase REVISTA NACIONAL. «Las revistas literarias de Julio Herrera y Reissig: I. A propósito del cincuentenario de la publicación de «La Revista», (Tomo XLIV, Año XII, Diciembre de 1949, nº 132); II. El Segundo Tomo de «La Revista», (Tomo XLVIII, Año XIII, Noviembre de 1950, nº 143).

(2) Véase REVISTA NACIONAL, tomo XLVIII, pág. 178, nº 143.

que la adjetivación rica muestra una abundancia que su pretérita labor no había dejado suponer, la prosa —idénticamente— luce en frases breves de nerviosa expresión, contrastando con los anteriores giros ampulosos, de indiscutible procedencia castelarina.

Herrera y Reissig, a partir de «La Revista», comienza a ser otro escritor. Influyen en este cambio radical, varios hechos paralelos y contemporáneos, cuya evidencia no requiere mayores explicaciones. Pueden resumirse de este modo:

- a) el contacto personal con Leopoldo Lugones y la audición directa de varios sonetos de «Los Crepúsculos del Jardín», en febrero de 1901, en Montevideo, que hemos documentado ampliamente; <sup>(1)</sup>
- b) la aparición, en 1901, de «Los Arrecifes de Coral» de Horacio Quiroga;
- c) la actuación desafiante y espectacular tanto como la arrogancia lírica de Roberto de las Carreras que, desde 1901, constituye una muestra extraordinaria de escandaloso dandysmo en la aldeana Montevideo novecentista; <sup>(2)</sup>
- d) el surgimiento, casi simultáneo, complementario y no contradictorio, de la Torre de los Panoramas y del Consistorio del Gay Saber, cenáculos literarios que acaudillaron, respectivamente, Julio Herrera y Reissig y Horacio Quiroga y que, aunque con jefes distintos, singularizaron su acción bajo idénticas influencias del modernismo literario y del simbolismo europeo.

Junto con tales hechos, Herrera y Reissig atraviesa y padece la influencia de tres agudas crisis de diferente índole y coincidente importancia, que se manifiestan en el período 1904-1906:

a) Su situación económica se vuelve de tal modo insostenible, que decide marcharse a Buenos Aires, en 1906, en procura de un modesto pasar que se concreta en un cargo público no muy insignificante que, muy pronto, abandona.

b) Desordenadas lecturas y cierto snobismo de época lo llevan

(1) Pereira Rodríguez, Jos. «Una audacia de Rufino Blanco Fombona». Imprenta Margall. Salto. 1914.

*Idem.* «La poesía de Leopoldo Lugones». «La Nación». 8 de octubre de 1922. Buenos Aires.

*Idem.* «El caso Lugones-Herrera y Reissig». «Repertorio Americano». (Tomo XI, nº 1, setiembre de 1925). San José de Costa Rica.

*Idem.* «Los sonetos de Herrera y Reissig». «La Cruz del Sur». Número de Homenaje a Julio Herrera y Reissig. (Año V, marzo-abril, nº 28, 1930). Montevideo.

*Idem.* «Influencia de Lugones en la transformación lírica de Herrera y Reissig». «El Hogar». 22 de octubre de 1937. Buenos Aires.

*Idem.* «El pleito Lugones-Herrera y Reissig». «Nosotros». Homenaje a Leopoldo Lugones. (Tomo VII, Año III, 1938). Buenos Aires

(2) Años después se produjo un absurdo desencuentro entre Herrera y Reissig y de las Carreras. (Ver en «Número», Año 2, nº 6-7-8, Montevideo, enero-junio, 1950, la documentación correspondiente).

a oficiar en prácticas espiritistas y liturgias teosóficas, sin dejar de sentirse, paradojalmente, católico.

c) La afección cardíaca recrudecida, que lo impulsa a recurrir a la acción calmante de la morfina, entenebrece su «joie de vivre», que lo hacía aparecer dicharachero, amigo de la guitarra gaucha y de las tertulias familiares intrascendentes. <sup>(1)</sup>

En las circunstancias precedentemente expuestas, Julio Herrera y Reissig concibe la publicación de una nueva revista literaria. Habría de titularse *La Nueva Atlántida*. Sería o aspiraría a ser, una «Revista de altos estudios». Con la experiencia lastimosa de su anterior periódico, y para prevenir contingencias, organiza la pública propaganda previa y se presenta luego de haber atendido las exigencias de la publicidad. Pero, a pesar de todo, y por razones que nadie ha podido explicarnos, de «*La Nueva Atlántida*», únicamente, se publican dos números: el Nº 1, que corresponde a mayo de 1907, y el Nº 2, que es de junio del mencionado año. Forman, en total, ciento cincuenta y seis páginas.

El 22 de agosto de 1949, en ocasión del cincuentenario de la aparición de «*La Revista*», hablamos de «*La Nueva Atlántida*», públicamente, por primera vez, desde las emisoras radiofónicas del Sodre montevideano. Posteriormente, en la revista «Número» —(año 2. Nº 6-7-8. Enero-Junio. 1950)— concienzudamente dirigida por Emir Rodríguez Monegal, en un ensayo titulado «*De «La Revista» a «La Nueva Atlántida»*», al referirnos a los dos únicos números aparcidos, escribimos:

«Creo que de esta publicación, solamente, aparecieron los dos números mencionados. No he podido obtener ningún dato relacionado con esta «revista de altos estudios», pues en ninguna de las bibliografías del poeta, publicadas hasta la fecha, la he visto mencionada. Se publicó en la Tipografía de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, y tuvo la Dirección ubicada en la Torre de los Panoramas: calle Ituzaingó, 235... César Miranda, el albacea literario de Herrera y Reissig y su amigo más íntimo, vagamente recuerda ahora que Julio publicó una revista... después de «*La Revista*».

Y sin embargo, César Miranda hizo mención de «*La Nueva Atlántida*», en el texto de su ilustrativa conferencia, «*El Decadentismo en América*», —(publicada en «*Evolución*», Nº 18, Año II, Tomo II, setiembre de 1907, Montevideo y recientemente en REVISTA NACIONAL, Nº 154, Año XIV, octubre de 1951, Montevideo)—, al recordar y transcribir, en dicho texto, parte de lo que, bajo el seudónimo de «Julio Romano» había escrito para celebrar la aparición de «*La Nueva Atlántida*», como se verá más adelante.

(1) Fernán Silva Valdés nos ha contado cómo Herrera y Reissig, acompañándose con la guitarra, cantaba sencillas canciones criollas, en reuniones campesinas.

## II

«La Razón», el viejo luchador por nobles ideas, antes de que apareciese «La Nueva Atlántida», ha publicado un bien conceptuoso artículo sobre nuestro periódico» —así comenzaba la sección «Bibliografía-Periódicos» de la nueva revista literaria, al transcribir dicho artículo, «como un eco de las vibraciones simpáticas del apreciado colega, extensivas a otros colegas de la Capital y bonaerenses». Este artículo, firmado por «Aladino» —detrás del cual se ocultaba un amigo de Herrera y Reissig— anticipaba la noticia de que la revisita aparecería «en Abril próximo, será mensual, de 100 páginas y con colaboradores de reputación universal». Según el mismo articulista, «La Nueva Atlántida» propendería:

a) a demostrar que «Herrera y Reissig, que no publica libros, en el aislamiento de su vida bohemia, compone y produce sin descanso»;

b) a vivificar, «en un haz maravilloso, la producción americana, de triunfadoras florescencias de juventud, estrechando a la par, para hacerlas más fuertes y más íntimas, las relaciones culturales de América»; todo ello como concreción del ideal arielista de una Magna Patria continental;

c) a bregar «porque la propiedad literaria, hoy olvidada, reciba, en los códigos, su consagración legal, no sólo en el país, sino también en todo el continente»;

d) a probar «amigablemente, que la intelectualidad americana, desconocida casi por completo, se halla en lo que a calidad y buen gusto se refiere, por lo menos, a idéntica altura cenital que la gloriosa intelectualidad europea».

Para llevar a la realidad tales intentos, el articulista expresaba que «La Nueva Atlántida» no sería exclusiva, ni excluyentemente, «una revista de letras, ni mucho menos el patrimonio de una escuela artística».

Por si tales propósitos no fuesen, por sí, más que suficientes para ser loables, en la sección «Sueltos», y bajo el título «Riquezas a explotarse en la República», luego de enumerarse las riquezas mineralógicas del país, se consigna:

«La Redacción de esta Revista, dará con agrado, todos los informes que se pidan, respecto de minerales de los muchos que actualmente conoce; y también ofrece sus servicios a los estancieros, comerciantes y demás habitantes de la campaña, que le remitan muestras de minerales, nombre de sus descubridores, paraje de residencia, etc., y los exhibiremos al público y a los sindicatos capitalistas...».

El Administrador, domiciliado en la calle Paysandú, Nº 192, de Montevideo, echaba su cuarto a espadas, en una triple afirmación casi sorprendente, diciendo:

«Rica en valiosas colaboraciones intelectuales, «La Nueva Atlántida» es una revista de biblioteca; no para halagar ocios mentales, sino para nutrir los cerebros con ideas nuevas, sanas y levantadas.

El anunciente, seguro que sus avisos no se tiran a la calle, sale con ventajas; pues sabe que son leídos por gente que pueden hacer expendios en las casas comerciales...

Anunciar allí su profesión y prestigiar sus productos, es de práctica utilidad para todos».

Pero, sobrevolando y firmando, con modestia «La Dirección», bajo el título, un tanto beligerante, de «En el Circo», inicia su labor Herrera y Reissig, diciendo:

«El momento es grave. La expectativa es solemne. La circunstancia es oportuna. Colmamos un vacío. Significamos un sacerdocio. Nos abrogamos un ministerio. Abordamos un problema enorme. Nuestros propósitos personales tienen por rúbrica la necesidad de todo un pueblo en su peregrinaje hacia la luz que viene. El gran Redactor que está en la sombra decreta nuestro destino. Y nosotros obedecemos, sin vacilaciones de cobarde y sin ensueños de iluso.

«La aparición de una gran revista en nuestra América contemporánea es una estrategia y es un símbolo. Todo la reclama. Es un maná de redención y de nueva vida para los pueblos. Es que el momento es oportuno, digámoslo alto. Casi religioso».

Y como «el camino es torvo», y «la lontananza sombría, y «del *Campo Sacro*, de sus jardines desvastados, se han hecho canchas de football y de carreras», Herrera y Reissig, soñando con una nueva Atlántida, proclama más que escribe, un macizo programa de acción en que el fervor del poeta se desborda de esta manera:

«Hagamos pueblo y no rebaños. Los pueblos se hacen por dentro. Forjemos almas, no sólo músculos. Escuelas que formen esposas, que preparen madres. Cultura psicológica. Profilaxia moral. Estímulo educativo. Un jardín de Academus para la Infancia.

«Cincalemos el nuevo tipo social: el varón fuerte y digno: la Conciencia; el microcosmos armónico; el as futuro de la especie. Alta prédica. Cursos escolásticos para el pueblo. Escuelas de agronomía, agropecuaria y de mineralogía en los departamentos. Enseñanza Nocturna para obreros. Difusión de las artes plásticas. Universidad libre. Ateneo de verdad. Liceos de enseñanza preparatoria y gimnasios en toda la República. Educación política de las masas. Fiestas escolares. Democratización de las ciencias. Alta pedagogía. Centro de Bellas Artes. Glorificación histórica de los héroes y de los grandes hombres. Exposiciones y Certámenes cosmopolitas. Fundación de una Academia de honor.

«Tracemos la periferia psicológica futura de la nacionalidad. Concursos. Academias. Baños públicos. Liceos populares. Congresos internacionales de estética. Certámenes de artes plásticas. Propiedad

literaria legalizada por el Estado. Asociaciones de escritores amigos. Retribución del trabajo cerebral. Franquicias y protección a la publicidad. Subvenciones a los intelectuales y ubicación de los literatos en los puestos públicos de alta categoría y en la diplomacia, para mayor gloria de la nacionalidad. Pensiones de estudio en el extranjero. Juegos florales. Premios. Lauros. Becas. Cátedra de enseñanza libre para el pueblo. Apoteosis del talento. Estatuas de los más altos espíritus en plazas y paseos públicos».

Como se evidencia, Herrera y Reissig proyecta hacia el futuro la deseable realización de una compleja y dinámica labor de estatista. Es curioso advertir que, muchos años después, casi todos esos proyectos sintetizados enumerativamente, encontraron quienes los han hecho viables...

Tras el encendimiento dinámico de la acción, alternan páginas de pura literatura:

- 1) José de Maturana. *Tardes fantásticas*. (Cinco sonetos en versos alejandrinos: *Paisaje inmóvil*, *Drama de oro*, *Los árboles solitarios*, *La tarde roja* y *Los caballos salvajes*. Con algunas variantes, *Drama de oro*, figura en el libro de Maturana, «Naranjo en flor», aparecido en Madrid, en 1912, y publicado, después, en 1918, en Buenos Aires);
- 2) Emilio Frugoni. *Paisaje de invierno*. (Poema inserto en «El eterno cantar», del que, en el Nº 2 de «La Nueva Atlántida», al prometer «un juicio meditado, para el próximo número» se dice que es «un fulgurante tomo de versos»);
- 3) Carlos López Rocha. *La fuente*. (Este soneto que se publica como «Del libro en preparación «Hecterogéneas» (sic), figuró más tarde en el tomo de poesías: *El Friso de mi Alcázar. Interior. Los Jardines I el Campo*, con los ritmos de la noche y el ensueño de los días. *Sonetos. Poemas*. Y otras poesías compuestas por Carlos López Rocha. Talleres Gráficos «Cúneo». Buenos Aires. 1921);
- 4) Benjamín Fernández y Medina. «*Alto silencio regna*». (Silva romántica con la habitual combinación de endecasílabos y heptasílabos);
- 5) Amado Nervo. *Poesías* (Selección poemática: *Vieja llave*, que forma parte de «En voz baja» —Ollendorff, París, 1909—; *La [s] cigüeña [s]*, soneto inserto en el volumen, «Poemas» —Bouret, París 1901; «*Tan rubia es la niña que...* y *Esta niña dulce y grave...*, ambos poemas pertenecientes a «Los jardines interiores» —Díaz de León, México, 1905—; *A Kempis*, el famoso poema, del libro «Místicas», uno de los que forman el volumen «Perlas Negras. Místicas. Las voces» —Bouret, París, 1904)—;
- 6) María Eugenia Vaz Ferreira. Cuatro cuartetos —sin título— de versos endecasílabos con rima de romance. Este hermoso poema, co-

mo tantos otros de la insigne poetisa, no figura en su libro póstumo y único, «La isla de los cánticos»;

7) Illa Moreno (Juan José). *Delectación amorosa*. (Sabido es, aun cuando la crítica no haya parado mucho en ello, que Illa Moreno con el que Montero Bustamante llamara, con acierto, «simbolismo sentimental», fué uno de los que influyó en la renovación lírica de Herrera y Reissig). (¹)

Con las siete páginas de poesía alternan algunas de prosa a que vamos a referirnos:

1) José Ingenieros. *La exégesis de Dante*. Este ensayo, enviado desde Florencia en 1906, debe ser incluido en la serie de correspondencias escritas para «La Nación» de Buenos Aires, cuando, en 1905, el sociólogo argentino, representó a la República Argentina ante el V Congreso Internacional de Psicología, realizado en Italia. Parte de esa labor periodística figura en el libro «Italia en la Ciencia, en la Vida y en el Arte», Sempere, Valencia, 1905.

2) Francisco C. Aratta. *El problema del alma en la sociedad moderna y El ideal en las letras castellanas*. El primero de los trabajos nombrados figura como «Nota de Redacción»: en él se aclara que «La Nueva Atlántida» no es una revista de investigaciones medianímicas solamente y, hace alusión a «las dos palabras de nuestra primera circular». (Queremos aclarar que de ésta, como de las sucesivas «circulares», distribuidas como previo anuncio de «La Nueva Atlántida» no hemos podido hallar ejemplar alguno). El *solo* *solamente*, que subrayamos, debe referirse a que, según la mentada «Nota de Redacción», «La Nueva Atlántida» era «una tribuna abierta a todos los ideales», tolerante, «aunque tiene por bandera lo más conceptuoso del pensamiento moderno que es el ideal de la supervivencia del alma, a través de su tránsito terrestre».

3) César Lombroso. *Sobre fenómenos espiríticos y su interpretación*. El famoso psiquiatra italiano expone cómo por ser un adorador de la verdad científica, aceptó ocuparse, con seriedad y respeto de algunas experiencias de espiritismo, que detalla, minuciosamente.

4) J. M. Palmarini. *La Ciencia y el Espiritismo*. El profesor Palmarini cuenta la entrevista que mantuvo con el profesor Enrique Morselli, sobre las investigaciones medianímicas. El positivista italiano refiriéndose a los fenómenos psíquicos sobre los que se les pide opinión, llega a decir que «son verdaderos, pero tan caprichosos, tan irreductibles, tan desiguales y rebeldes a todo determinismo ex-

(¹) Otro tanto podría decirse de Toribio Vidal Belo, cuya obra y su influencia está por ser estudiada con el debido detenimiento. De este poeta, Montero Bustamante, en su no superada antología —«El Parnaso Oriental»—, señala esta singular circunstancia: «Vidal Belo ha sido tal vez el primer divulgador en Montevideo de la escuela de Verlaine y de Darío».

perimental, que es naturalísimo que el científico, se rebele y desconfíe».

5) Víctor Pérez Petit. *Examen de latinidad*. Con observación realista y retozona gracia, el más tarde biógrafo de Rodó, cuenta unos «recuerdos de la vida de estudiante».

Cuatro páginas de avisos comerciales y profesionales completan las ochenta que integran este primer número de «La Nueva Atlántida».

### III

Todas las ilusiones puestas en su revista literaria por Herrera y Reissig, se desbarataron con el número 2, aparecido en junio de 1907 que fué, sin duda alguna, el último publicado. En este postre número, tal como se había hecho con el inicial, se documenta la repercusión pública que «La Nueva Atlántida» tuvo en el ambiente literario. De aquí la razón de que se dé publicidad a «un radiante artículo de *Julio Romano*, brioso paladín del verso nuevo». ¿Quién era *Julio Romano*? Pues, César Miranda, el camarada fraternal de Herrera y Reissig, su albacea literario y el historiador, después, de la Torre de los Panoramas. Miranda ya había publicado, en 1904, su libro, «para los nuevos», —«Letanías simbólicas»— como páginas caídas «bajo las ruedas de los carros de marfil que los viejos elefantes arrastran»... <sup>(1)</sup>

César Miranda, con amorosa fruición, traza el cuadro del momento en que aparece «La Nueva Atlántida»:

«Algunas cofradías literarias de buenas inspiraciones, —(referencia indudable a la Torre y al Consistorio)—, prestigiaban desde el fondo enigmático de sus capillas, los audaces atrevimientos artísticos; fuera del dominio de las retóricas decrepitas, se proclamaba el individualismo literario como condición indispensable de progreso, el desprecio a las opiniones universales que poco significan, la libertad consciente del artista frente a todas las inquisiciones de las críticas envejecidas, el odio a la vulgaridad, el desprecio al Dios Exito, la confianza en el yo literario, el gusto escéptico ante la pose académica de los que, adulando a las multitudes, habían escalado los capitolios de la reputación fácil».

Y saluda con emoción de categúmeno, la publicación de «La Nueva Atlántida», «la super-revista de Julio Herrera y Reissig, que

(1) «482. — *Julio Romano*

«El doctor César Miranda, al iniciar, hace unos años, su colaboración literaria en varias revistas y diarios de Montevideo, utilizó, para firmarlas, el seudónimo arriba indicado». (Scarone, Arturo, «Diccionario de Seudónimos del Uruguay», Segunda edición, con un Apéndice, García y Cía., Montevideo, 1942). Posteriormente, el doctor César Miranda adoptó el seudónimo «Pablo de Grecia».

irradió como un Biela anormal de larga cauda pontificia, en el horizonte desolado».

Una «Nota de Redacción» de que aparece, como autor, en el Sumario, Francisco C. Aratta, hace constar que:

«La Nueva Atlántida» (ha dicho bien un colega) abre un arco triunfal para que pasen todos los artistas, los pensadores, los que han hecho un culto de la Ciencia y un estímulo generoso del Arte»...

Y por si esto fuera poco, más adelante, informa:

«La Nueva Atlántida» idealiza superar al domador de los doce trabajos legendarios, afirmar la supremacía intelectual de la América latina, por los trabajos superiores del cerebro y las conquistas morales más preciadas».

.....  
 «Tenemos, como las inactivas cataratas del Salto Grande, acumulación de fuerzas volitivas, de energías ascensionales».

.....  
 «Nosotros queremos que no haya desgaste; que las cascadas de nuestras energías sirvan además que para coronarse de miles de arcos iris esplendentes, para iluminar pueblos, enardecer pensamientos, tonificar caracteres»...

Todo esto no obstante, y a pesar de que aumentaron las páginas destinadas a avisos, «La Nueva Atlántida», mientras no se demuestre lo contrario, terminó con el segundo número, que venimos referenciando.

La parte poética de esta postrera entrega, tuvo las siguientes manifestaciones:

1) Pedro P. Naón. *La Musa de Guido*. (Diez serventesios en que superabunda la onomástica helénica y mitológica). De Naón había dicho, presumiblemente, el propio Herrera y Reissig, al presentarlo a los lectores de «La Revista», el 10 de enero de 1900: «De todos los de su generación es el que sobresale en la otra orilla y, a nuestro juicio, su individualidad literaria, de primera categoría y de una robustez inapreciable, está destinada a marcar rumbos y a dejar huellas profundas en el campo literario del continente»;

2) Juan Mas y Pi. *La canción nueva*. Poema en endecasílabos romanceados. (Este escritor español argentinizado, recogió años después, en su libro «Ideaciones», uno de los primeros ensayos críticos consagrados al estudio de la poesía de Herrera y Reissig. Según unas breves líneas de «La Nueva Atlántida», Mas y Pi (*Floreal*) se destacaba entre los «jóvenes luchadores por los nuevos ideales humanitarios»);

3) Rubén Darío. *Poetas*. Este poema es el mismo que figura con el numeral IX en «Cantos de vida y esperanza» de 1905;

4) Ángel Falco. *Las musas galantes*. (Tres sonetos: *Friné*, *Cleopatra*, *La Maintenon*) Según el autor, corresponden al «albor de 1907».

La prosa, más abundante que en el número anterior, estuvo representada, por los trabajos que enumeramos:

- 1) Francisco C. Aratta. *Las nuevas nebulosas del Pensamiento*. Esta especie de artículo editorial es la «Nota de Redacción» a que ya nos referimos. El título, posiblemente, alude a que, para el autor, «La Nueva Atlántida» dará respuesta a la posible pregunta: «¿bólido o astro?», ya que es «luz que viene de lo alto, de lo superior de la conciencia, de lo más fuerte de la voluntad, de lo más luminoso del Pensamiento»;
- 2) Manuel Herrera y Reissig. *Prólogo de un estudio económico*. En realidad se trata de un breve ensayo sobre Henry George, su escuela de Economía Política y el sistema económico del «Single Tax»; estos asuntos fueron explanados, en forma periodística, en «El Siglo» (1909) y en «Diario del Plata» (1913), dando ocasión al libro «El impuesto territorial y la Reforma Tributaria en Inglaterra», A. Barreiro y Ramos, 1913, Montevideo;
- 3) F. Zingarópoli. *El problema del alma en la sociedad moderna*. En el primer número de «La Nueva Atlántida» se había anunciado la publicación de este «precioso artículo» —así se le califica— «extractando el juicio que le merecen los fenómenos psíquicos y las declaraciones de Lombroso sobre ellos, al famoso jesuíta, Padre Franco, redactor de «La Civiltá Cattólica» de Roma», obtenidas en una entrevista, celebrada el 3 de noviembre de 1906. (La exposición de los dogmas: el científico y el teológico, resulta bastante objetiva y suficientemente ilustrativa);
- 4) Raúl de Alceda. *Ciencias psíquicas*. Discurre el autor sobre generalidades de ciencias psíquicas y detalla algunas experiencias personales ante fenómenos de visibilidad a distancia. El ensayo luce un frustrado «Continuará». Interesa destacar que este Raúl de Alceda no es otro que el entusiasta Francisco C. Aratta; <sup>(1)</sup>;
- 5) Scipio Sighele. *La obra de G. D'Annunzio ante la Psiquiatría*. Este ensayo inconcluso del italiano Scipio Sighele es el mismo que, con el título «El derecho a la crítica», forma parte del estudio sobre «La obra de Gabriel D'Annunzio ante la psiquiatría» e integra el libro «Literatura trágica», cuya versión castellana, editada por Teodoro y Alonso, apareció en Madrid, en 1910;
- 6) Francisco C. Aratta. *Un centauro de la raza*. El laborioso redactor de «La Nueva Atlántida» escribe en el segundo número su tercer colaboración. Es un encendido comentario en que narra la hazaña del paisano Silvera que salvó a tiros de lazo gaucho, desde la costa atlántica, a los náufragos del «Poitou».
- 7) Andrés L. Demarchi. *La Muralla*. Larga crónica de crítica

<sup>(1)</sup> «692. — Raúl de Alceda

«Francisco Caraciolo Aratta, en artículos publicados en diarios y revistas de esta capital, usó este seudónimo». (Scarone, Arturo, *op. cit.*)

impresionista dedicada a comentar la primicia literaria de «A Muralha», obra dramática del brasileño Coelho Netto. El aristócrata diplomático que había en Demarchi —flor y nata de la «jeunesse dorée»— aprovecha la oportunidad para recordar cómo con Coelho Netto logró contribuir a un intercambio intelectual entre Brasil y Argentina en lo atinente a la producción teatral novecentista.

8) Atilio C. Brignole. *La armonía en el contraste*. Página literario-filosófica del salteño y fraternal amigo de Quiroga, en la que se expone el pro y el contra de dicha armonía.

Tal es el contenido de este segundo y, para nosotros, último número de «La Nueva Atlántida». El cese de la revista debió haberse producido por circunstancias inesperadas e imprevisibles. No de otra manera pueden explicarse las notas que, al pie de página, evidencian verdadera euforia optimista con relación al porvenir de la publicación:

Pág. 92. «Publicaremos notables artículos y poesías de Paul Grousac — Andrés A. Demarchi — Florencio Sánchez — José Ingenieros — María Eugenia Vaz Ferreira — Daniel Martínez Vigil — José Santos Chocano — José de Maturana — Washington Bermúdez — Juan Mas y Pi — Manuel Medina Bentancort».

Pág. 104. «Publicaremos en lo sucesivo, brillantes colaboraciones de: José E. Rodó — Juan Zorrilla de San Martín — Benjamín Fernández y Medina — Joaquín Reyes (Juan Claro) — Carlos Martínez Vigil — Leoncio Lasso de la Vega».

Pág. 141. «El próximo número, publicaremos un artículo de estética de Julio Herrera y Reissig: «El círculo de la Muerte»<sup>(1)</sup>.

Para nosotros, la causa determinante del cese de «La Nueva Atlántida» tiene una explicación: la muerte de Manuel Herrera y Obes, padre de Julio, producida, precisamente, en julio de 1907. Roberto Bula Píriz en el ilustrativo prólogo de su preciosa edición de las «Poesías completas» de Herrera y Reissig (Colección «Crisol», Aguilar, Madrid, 1951) da la clave para nuestra conjectura: «Este deceso provocó crisis económica en la familia, pues don Manuel Herrera y Obes era su único sostén. Así fué cómo Julio debió pensar en resolver, por su propio esfuerzo, una angustiosa situación que a él —poeta y niño mimado— debió parecerle y hasta resultarle, catástrofica».

Al final del artículo-programa de «La Nueva Atlántida», Herre-

(1) Para salvar lo que consideró una deficiencia de las Obras Completas, Juan Mas y Pi publicó, en su estudio del 18 de marzo de 1914 —transcrito en el número de homenaje a Herrera y Reissig editado por «La Cruz del Sur»— una «breve síntesis cronológica» y en ésta asigna «El Círculo de la muerte», como escrito en 1908. En las «Obras Completas», editadas por Orsini Bertani, estas páginas en prosa figuran en el tomo V, aparecido en 1913.

ra y Reissig trazando, literariamente, un gesto olímpico, había dicho a sus lectores:

«¿Sentís rugir los leones? Un último abrazo. ¡Adiós!

Otro abrazo se nos reserva: el de la gloria, si triunfamos. Y el del olvido si perecemos».

Ni la gloria, ni el olvido, le dieron el abrazo que creía tener reservado. La gloria, porque para tal ambición, la soñada empresa quedó frustrada. El olvido, porque no existe para los inmortales.

Herrera y Reissig con las dos tentativas de sus revistas literarias, mostró facetas interesantísimas de su individualidad. En «La Revista», junto a los escritores nuevos y viejos, congregó a un núcleo de militares jóvenes para que tuviesen tribuna propicia para sus inquietudes técnicas. En la fugaz vida de «La Nueva Atlántida» se puso de manifiesto una preocupación que atañe más que al «sentimiento trágico de la vida», a la preocupación metafísica por el destino del alma. Y en ambas manifestaciones, Herrera y Reissig se condujo con una ejemplar generosidad, no muy frecuente en el ámbito literario, para estimular a los nuevos, para respetar a los viejos y para darles a todos los obreros intelectuales, amplio campo de acción. No es necesario traer citas probatorias de tal aserto. Basta releer la nómina de los colaboradores de «La Revista» y de «La Nueva Atlántida» para comprender que, en Herrera y Reissig, alentaba el espíritu de un conductor ecuánime y comprensivo. Individualista como era en la elegante y refinada prestancia de su poesía, supo hacerse a un lado para dejar que el reducido espacio de sus revistas acogiera la labor literaria de los demás. Ya dejamos expuesto qué poco de su prosa y de su verso fué lo publicado en «La Revista». En las ciento cincuenta y seis páginas de «La Nueva Atlántida», sólo tres le pertenecen y ni tan siquiera lucen su nombre que, escondido queda, bajo la displicente firma de *La Dirección*. El orgulloso que alguien ha querido ver en Herrera y Reissig, quizás sólo podía enorgullecerse con la jactancia de su modestia singular. Si se empinó sobre la realidad fué para poner más en alto la grimpola flameante de su ensueño. Su poesía pudo ser, y fué, soledad de soledades, mas no le impidió al poeta alcanzar la cima y tender su horizonte hacia todos los panoramas.

JOSE PEREIRA RODRIGUEZ

## EL DR. MARTIN DE MOUSSY (1)

Víctor Martín de Moussy, nació en junio de 1810 en un pequeño pueblo a ocho leguas de París. Su padre era arquitecto.

Cursó estudios secundarios en los Colegios de Enrique IV y San Luis y en 1825 entró a la Escuela de Medicina de París. En 1830 ingresó a la carrera de medicina militar. En 1833 y 1834 fué laureado en los concursos que tuvieron lugar en el Hospital de Estrasburgo y en la Facultad de Medicina de la misma ciudad. En 1835 se graduó de Doctor en Medicina en la Facultad de París y después de ocupar un puesto en el Hospital Militar de Val de Grace abrió su consultorio en la últimamente citada ciudad.

Con recomendaciones oficiales, vino a América por los años de 1840 o 1841, y en setiembre de este año se estableció en Montevideo donde empezó a ejercer la profesión. Fué de los miembros más activos de la Sociedad de Medicina de Montevideo, estableció en su casa un observatorio astronómico y otro meteorológico, publicó varios trabajos sobre medicina y meteorología. Escribió, pero no publicó, dos trabajos, titulado uno: «Ensayo sobre la topografía física y médica de la ciudad de Montevideo» y el otro: «Historia de Montevideo».

En 1854 pasó a la Argentina y con ayuda del Gobierno del Paraná escribió y publicó su valiosa obra: «Description Geographique et Statistique de la Confederation Argentine».

Publicó en los boletines de varias sociedades científicas algunos trabajos. Fué el alma del «Comité d'Archeologie Americaine» de París.

En 1867 fué delegado argentino para la organización de los productos que de Buenos Aires se enviaron a la Exposición de París de ese año. Dió a luz algunos folletos de propaganda.

De Moussy perteneció a las Sociedades de Geografía, de Aclimatación, de Meteorología y al Instituto Histórico de París.

(1) Estos breves apuntes biográficos del Dr. Martín de Moussy, ilustre hombre de ciencia francés que residió muchos años en Montevideo donde, además de ejercer la medicina, contribuyó activamente al desenvolvimiento de la actividad cultural de la época, los escribió el Dr. D. DANIEL GARCIA ACEVEDO, a requerimiento del Dr. D. Pablo Blanco Acevedo, quien conservó el manuscrito autógrafo entré los papeles de su archivo, el cual forma parte hoy del patrimonio del Estado, en virtud de la donación hecha por la Sra. Rosina Pérez Butler de Blanco Acevedo que dió origen a la creación de la «Biblioteca y Archivo Dr. Pablo Blanco Acevedo» que forma parte del Museo Histórico Nacional, casa del General Lavalleja. Incorporamos esta biografía sintética a nuestras páginas a fin de divulgar datos que ella contiene que fueron recogidos por un avezado investigador y un noble servidor de nuestra cultura.

Falleció el 28 de marzo de 1869 en Bourg-la-Reine (Francia). Lagneau, Malte Brun, Soabeyran y Bouret, hablaron sobre su tumba.

Su esposa le sobrevivió.

Si alguien encuentra los originales de la «Historia de Montevideo» habrá prestado un valioso servicio a los aficionados a estos estudios.

Montevideo, junio 5/912.

DANIEL GARCIA ACEVEDO

---

## UNA COPIA EN BRONCE DE LA ESTATUA ECUESTRE DE COLLEONI, EN MONTEVIDEO

No sabríamos con certeza, cuantas copias en bronce de la famosa estatua se han hecho pero, muchas no han sido seguramente porque tenemos noticias sólo de dos.

Ahora, aquí tendremos la tercera, ya que por iniciativa de nuestro Municipio montevideano, que con notable acierto de buen gusto y sincera pasión por la difusión de la cultura artística, ha querido engalanar el ambiente ciudadano con un calco de la famosísima obra, como un tiempo lo supo hacer con el de la incomparable estatua de Miguel Angel.

Todos los artistas nacionales deben agradecer íntimamente el gesto generoso porque, las obras famosas puestas al examen de cada día, permiten una provechosa comparación y revelan al artista el punto verdadero en el cual se encuentra; puesto que éstas obras inmortales ya tienen fijado en lo absoluto su verdadero valor y no hay crítico experimentado o improvisado, sensibilidad temporánea o polémica artística del día, que puedan sacarlas de la jerarquía en la cual se encuentran y en la que el juicio infalible del tiempo las ha colocado.

Todo esto, no porque el asentado e imparcial juicio del tiempo las considere perfectas, que ciertamente no lo son, pero sí porque son exponentes máximos de la civilización artística en alguno de sus momentos más culminantes.

Es sorprendente que respecto a éste, ya nuestro Colleoni, el juicio popular ha sido favorable; decimos sorprendente porque nuestro pueblo, poco sabe en verdad del Colleoni, Verocchio, Leonardo y el Renacimiento Florentino; quiere decir que cuando al pueblo se le presenta una auténtica obra de arte, aún si con defectos evidentes, como sustancialmente los tiene el Colleoni, instintivamente la reconoce como tal; la discute, la critica, pero la acepta.

Y precisamente, para contribuir al mayor conocimiento de una obra, que de ahora en adelante todos tendrán ocasión de ver con frecuencia y que con el tiempo formará su alón de popularidad; como lo ha formado el David de la calle Jackson y Rivera; queremos emprender en este escrito una breve exégesis histórico-artística de la misma, a fin de que el público tenga datos suficientes para colocarla mentalmente en el lugar que le corresponde.

Empezaremos por poner bien en claro que, cuando se realiza el calco de una escultura y éste se hace con las debidas reglas del arte

y el profundo, severo respeto por la obra, ésta viene reproducida sustancialmente sin ninguna desviación, alteración y transformación, como sucede en cambio cuando se hace la reproducción de una obra de pintura que se realiza por medio de copia. Débese comprender bien que calco no es copia; pero calco se puede realizar solamente sobre la escultura, mientras con la pintura que es forma aparente y no tangible, no se pueden realizar calcos; porque la pintura no es la forma tangible de las cosas sino su apariencia; mientras la escultura lo es sustancialmente en sí, como materia y como espacio.

Cuando se examina la copia de una obra de pintura, habrá que considerarla en lo aproximativo a su original; en cambio, cuando se examina el calco de una obra de escultura se puede considerarla en la plenitud de sus valores plásticos.

Del Colleoni, existen calcos en yeso cuyo molde no sabríamos en que época fué realizado y que seguramente data de más de un siglo. Personalmente, en 1935, hemos visto un magnífico calco en yeso del Colleoni con todo su pedestal, en el patio del Museo de Bellas Artes de Budapest. En años anteriores habíamos visto en París en el Museo de Escultura Comparada del Trocadero, un calco en yeso del mismo pero sin pedestal; calco que nos pareció no del todo correcto y con una patina un poco sucia que lo desvalorizaba. Sabemos positivamente, que en una Escuela de Arte de Roma, existe también un calco entero en yeso de esta famosa estatua ecuestre.

En cuanto a detalles, en muchas escuelas de arte, italianas y extranjeras, existen calcos de particulares y detalles como por ejemplo de la cabeza y el busto del jinete, como también de la cabeza del caballo.

Ahora vamos a entrar un poco en materia sustancial.

El año 1453, encontrándose Donatello ya desde muchos años en Padua, llamado con alguno de sus discípulos a realizar el famoso altar en la Iglesia del Santo de esa ciudad; se inauguró la prodigiosa estatua ecuestre de Erasmo de Narni, apodado el Gattamelata, que el hijo del mismo, con permiso de la Serenísima República de Venecia, había encargado ocho años antes al insigne artista.

Era desde el tiempo de Justiniano, emperador romano de Bizancio, que no se ejecutaba y se fundía una estatua ecuestre en bronce.

Donatello, maduro en años y en experiencia, se había atrevido a realizarla resucitando, con personal originalidad, toda una técnica sapiente que en los siglos del alto medio-evo se había perdido. Para ejecutarla, luego de los estudios previos, había construido un modelo en madera (del cual todavía en Padua se conserva el caballo) y sobre esa madera había colocado una capa de cera plástica en la cual el maestro había estudiado la forma con todos los detalles. De ese modelo terminado, sacó luego los moldes para realizar, en gran-

des piezas, la fundición en bronce de la obra. Piezas que después, el maestro que manejaba el martillo y el cincel con más ligereza que las estecas, ajustó y cinceló, sin perdonar ninguna mínima parte de la superficie en la que no pusiera cincel, martillo y lima.

La levantó sobre un alto pedestal de piedra común, con un breve friso en mármol en el que esculpió el emblema heráldico del famoso Capitán, sostenido por gentiles figuras infantiles.

Aquel monumento ecuestre, en aquellos años, fué un acontecimiento artístico de gran alcance. Los artistas miraron la obra como cosa de milagro.

Bizantinos, románicos y góticos, habían ejecutado muchísimas estatuas ecuestres de Santos, de Reyes y de Capitanes; en piedra polícromada, en madera dorada, en metales batidos o repujados; pero el milagro de una estatua ecuestre en bronce librada en el aire sobre un alto pedestal, ninguno lo había sabido hacer. Mientras, de las muchas antiguas que se habían realizado, solamente conservábase la de Marco Aurelio, que los cristianos habían respetado porque creída del Emperador Constantino.

Y Donatello, que había pasado muchos años en Roma estudiando las obras de la antigüedad, la había considerado profundamente, y cuando más tarde lo sorprendió el encargo del hijo de Gattamelata, pudo aprovechar los estudios y observaciones que habían atesorado. Pero, siendo un artista de corazón ardiente y de impetuosa originalidad, no la copió sino que creó otro Marco Aurelio, con toda la grandiosidad estética y la amplitud clásica de aquél, pero con el carácter y la forma de su propio tiempo.

A Bartolomeo Colleoni, alto empresario de guerra, rudo e implacable guerrero discípulo de Francisco Sforza, la vida militar y la reciedumbre de las batallas no le habían impedido ir madurando el espíritu en las cosas hermosas y cultivar la ambición de la grandeza. Siendo Señor de Bérgamo, ya en aquella ciudad había hecho construir por el insigne Omodeo, un maravilloso mausoleo marmóreo dedicado a su hija Medea; había oído hablar del famoso monumento que glorificaba para siempre a un Capitán que lo había precedido en el comando de los ejércitos de la República y seguramente lo habrá también visto; porque ya anciano, quiso que en la ciudad de Venecia, en la plaza San Marco, se levantase uno igual para él. A tal fin entró en largas tratativas con la Señoría, prometiendo a ésta en cambio, que haría heredera la República de toda su vasta riqueza y de los dominios que había podido acumular en su larga vida militar; tratativas que terminaron con la extensión del correspondiente contrato testamentario.

El ilustre Capitán murió con la ilusión de que pronto resurgiría en bronce, poderoso y prestante, frente a la inmortal Basílica de oro. No recordaba que desde mucho tiempo el gobierno de Ve-

necia había decretado que nunca y por ninguna razón se permitiría levantar una estatua personal en la famosa plaza. Y los delegados del gobierno de Venecia sabían que firmando el compromiso no faltarían al mismo, porque en Venecia había otra plaza San Marco y precisamente se cuidaron de no especificar en cual de éstas se habría de levantar la obra. Es por eso que la estatua de Colleoni no está en la grandiosa plaza sino en la otra, delante de la Iglesia de San Juan y Pablo (San Zani Polo, en dialecto veneciano).

Muerto Colleoni, a fin de cumplir con el legado y entrar legítimamente en poder de la cuantiosa herencia del Capitán fallecido, la República de Venecia buscó el artista que supiera repetir y en lo posible superar, lo que Donatello ya había hecho; y entró en tratativas con Verocchio, que entonces obraba en Florencia y cuya fama se había extendido por toda Italia.

Andrea di Cione, aprendiz del orfebre Verocchio (del cual le quedó el nombre como apodo) y discípulo de Donatello; nacido en 1435 y muerto en 1488; fué tal vez el mayor representante de la escultura florentina de su tiempo y uno de los más grandes escultores del Renacimiento. Trabajó casi siempre en bronce y trató a su modo temas que antes ya había tratado magistralmente Donatello; y le tocó la suerte de ejecutar el segundo monumento ecuestre que se hizo en aquella época.

En el Museo del Bargelo en Florencia, se puede admirar su estatua de David en bronce; y en la fachada de Or San Michele, en la misma ciudad, su magnífico grupo también en bronce, con figuras mayores del natural que representa la «Incredulidad de Santo Tomás». La potencia y elegancia del dibujo, la amplitud y profundidad de las sombras, la maestría inigualada del cincelado, convierten este grupo escultórico en una de las obras maestras del Renacimiento Florentino. Pero, su obra más famosa ha quedado la estatua ecuestre del Capitán Bartolomeo Colleoni, dominante en uno de los barrios más característicos de Venecia.

Le había sido encargada en 1479 y no alcanzó a terminarla, porque pocos años después, todavía en plena virilidad, le llegó la muerte. Fué de este modo, que Alejandro Leopardi, escultor veneciano, por encargo de la Serenísima (que antes había tratado de darla a Bartolomeo Vellano) terminó la obra, la fundió en bronce y la levantó sobre su elegante y riquísimo pedestal.

Considerada en su faz de iniciación y en la faz prosecutiva, es evidente que la obra va presentando caractéres nuevos y desconocidos en las anteriores de Verocchio; como contemporáneamente sucedía en algunas de sus obras de pintura, teniendo presente que Verocchio fué excelente pintor tanto como lo fué escultor.

El arcano se revela fácilmente, si se piensa que en aquellos años el joven Leonardo da Vinci trabajaba como discípulo y luego como

ayudante en la botega del maestro. En el famoso cuadro de Verocchio —«Bautismo de Cristo» hoy en la Galería de los Oficios, vemos claramente que uno de los ángeles arrodillados detrás de la figura del Redentor, presenta caracteres leonardescos, inconfundibles con la pintura de Verocchio. Esto nos dice que el discípulo ya colaboraba plenamente en las obras del maestro y tendremos presente también, que Leonardo no fué ajeno a la escultura sino que en ella trabajó desde muy joven atreviéndose más tarde en obras grandiosas, que la suerte adversa a éste inmenso artista, destruyó o le impidió llevar a terminación.

Entrar a definir con precisión, cuanto de la obra de Leonardo hay en la estatua del Colleoni, es ponerse en terreno muy resbaladizo, porque no existen datos acertados a los cuales poder aferrarse. Empero, quien mira la fiera figura del guerrero y recuerda muchos de los dibujos juveniles de Leonardo, no puede dejar de notar una analogía que arroja a Verocchio en segundo término.

Observando la obra en su parte técnica, resulta evidente que la figura del guerrero, en cuanto se refiere a su modelo definitivo, fué magistralmente ejecutada por Verocchio y que la hizo antes de emprender la ejecución del caballo. Pero, es precisamente esa figura la que presenta caracteres leonardescos indiscutibles y nos revela que en su ejecución trabajó también Leonardo, en entera colaboración con el maestro; mientras éste, aceptó lo que le llegaba del joven maravilloso al que había tenido la suerte de enseñar los principios del arte; y cuando el discípulo fué adulto, no pudo ciertamente sustraerse al influjo de su genio excelso.

Esa vigorosa figura del Condottiero, evidencia un estilo entonces desusado en la escultura florentina; signo patente de que en ella había entrado un concepto nuevo original de la plástica, que se comprueba en muchos dibujos escultóricos dejados por Leonardo.

Para la obra anterior de Verocchio, exquisita pero no audaz, el monumento ecuestre de Colleoni es una sorpresa y ningún nexo une aquella con esta soberbia estatua. Pero Leonardo pasó a Milán mucho antes que Verocchio se encaminase hacia su terminación.

Antes de proseguir, deseamos relatar algo de ese «laborioso encargo» que la obra había resultado para el maestro.

Cuando Verocchio, en el año 1481, envió su primer modelo a Venecia para la aprobación, junto con aquel fueron igualmente expuestos, un modelo de la misma obra ejecutado por el padovano Vellano y otro por el veneciano Leopardi. Y ya se estaba por empezar la fundición en bronce del modelo de Verocchio, cuando la Serenísima ordenó (cuenta Vasari) que Vellano hiciera la figura del Capitán y Andrea Verocchio solamente el caballo. Habiendo llegado eso a oídos de Verocchio, éste rompió las piernas y la cabeza de su modelo y furioso retornó a Florencia. Luego las cosas se acom-

daron y en 1485 pudo volver a Venecia a continuar su obra. Pero en 1488, el artista ya reducido a fin de su vida, suplicaba a la Serenísima, que concediera a su discípulo Lorenzo Di Credi de conducirla a terminación. El extremo deseo del maestro no fué atendido y se le dió el trabajo a Alejandro Leopardi, que al parecer en línea general se atuvo al modelo de Verocchio. Pero, anduvo tan largo, que solamente el 21 de Marzo de 1496 pudo ser inaugurada la obra, que en total había durado 17 años!

Los críticos, nunca se han puesto de acuerdo respecto a lo que de ella corresponde al maestro florentino y cual parte corresponde al maestro veneciano; lo cierto es, que está firmada por Leopardi, bien visiblemente en la parte baja de la cincha.

Evidentemente el caballo fué ejecutado mucho más tarde que el jinete y no teniendo en cuenta con mucho escrúpulo las dimensiones de éste pues, en el modelo de Verocchio, la circunferencia del pecho y del vientre del caballo debían ser menores. Por eso es que uno de los muslos del guerrero, el derecho, está empotrado hasta su mitad en el recado, error que luego Leopardi trató de disimular con recursos del oficio.

Examinada la obra en conjunto, debemos reconocer que su energía y dinamismo general le confieren una extraordinaria unidad, mientras observada particularmente, se notará la amplitud de proporciones y la esbelta, acerada elegancia de la figura del guerrero; la nerviosidad evidente de sus extremidades y la energía indomable de la pequeña cabeza vivísima, que emerge como la de un raro escarabajo, de entre la cerrada caparazón de acero. Y es esta figura la que confiere gran ímpetu también al caballo, que sin ella rebararía de mucho su calidad. Es en ella que reconocemos ampliamente el perfil y las proporciones de tantas dibujadas por Leonardo, que en su arte fué maestro de elegancia y energía incomparables. En cambio, observando el caballo, a pesar de lo rebuscado de su dibujo, de la fuerza de su modelado y de lo acabado de su ejecución, notamos pesadez, desproporciones y marcados errores anatómicos, que revelan como quien lo modeló no conocía profundamente el animal ni tenía un claro concepto de sus caracteres zoológicos; mientras con tanta exactitud de observación y acierto los vemos en los muchos dibujos de caballos ejecutados por Leonardo. No debemos excluir, que el maravilloso florentino haya intervenido, en principio, también en esta parte de la obra; que igualmente demuestra caracteres fácilmente atribuibles a Verocchio, aún si Leopardi fuera su material ejecutor.

Para referirnos a la verdad natural, que debe ser siempre argumento de mucho peso en la crítica artística, haremos notar que el equino de esta obra responde a un tipo militar utilizado en el Renacimiento; en que, por la pesadez de las armaduras necesitába-

se un animal de muchísima fuerza pues, entre hombre y montura, el peso de un guerero era de ciento cuarenta kilos y más. Este tipo de caballo que tiene mucha similitud con el percherón liviano de los franceses, con una vena de sangre oriental que le confería fogosidad, finura en el perfil de la cabeza y belleza en el pelaje; lo vemos reproducido también en muchísimas obras de pintura de entonces, y son muy característicos algunos caballos pintados por Benozzo Gozzoli en el friso de la historia de los Reyes Magos. Eran animales de esqueleto fuerte y muy musculosos, de movimientos rápidos y violentos; tan fogosos, que encontrándose en el combate se enardecían y peleaban por su propia cuenta. Pero debido a la pésadez del jinete y a la clase del caballo, lo admirable y verdadero de la equitación clásica se había ya perdido; y podríamos decir que un gendarme de la época con su montura, más se parecía a un pequeño tanque que a uno de los maravillosos jinetes del friso de las Panateneas. Al presente, nadie monta caballos de esa especie y en general sólo se usa el elástico, ágil y dócil equino de sangre.

Si bien el caballo del Colleoni representa fielmente el tipo que responde al jinete y a la época; fuera de esto, denota defectos de dibujo e incorrecciones de anatomía y modelado. Hacemos notar que entre el lomo y el anca se ve una quebradura que haría imposible que ese animal pudiera soportar un tal peso. El brazo izquierdo levantado parece como acalambrado porque los huesos, músculos y tendones no están bien en su lugar ni responden fielmente a la forma natural. Igualmente la pierna posterior extendida, es en parte desproporcionada y tan arbitraria en su postura que si fuese viviente quedaría paralizada. No citaremos otros detalles menores pero sí deseamos remarcar que los cascos del animal delatan una enfermedad, muy conocida por los hipólogos, que inutiliza al caballo para las marchas y para soportar grandes pesos. ¿Puede suponerse que un Capitán General de la jerarquía de Colleoni, hubiera montado un caballo defectuoso y enfermo? Es evidente que Leopardi, por ser veneciano debía ser más marinero que jinete, no entendía mucho de caballos y que para modelo, probablemente alquiló uno —que se lo habrán ofrecido por bueno. Por lo visto tenía razón aquel cuidador que en cierta ocasión, al mostrarle el escultor Bourdelle una fotografía de la estatua ecuestre de Colleoni, le observó que él no habría comprado ese caballo.

Todo esto, comprueba que en la obra hubo directivas artísticas diversas; puesto, que no es posible por ejemplo, poner de acuerdo la amanerada y feminea cabeza del caballo con la amplitud con que está modelada la figura del Condottiero, amplitud que no es común tampoco a Verrocchio y que en cambio sería exponente de una cooperación de Leonardo; mientras, quien conoce las cabezas

equinas dibujadas por este último, comprende cuán inferior es la cabeza del caballo del Colleoni.

También el temperamento artístico de Verocchio no se concilia con el atrevimiento artístico de la figura del Capitán; y por otra parte, Leopardi, su sucesor en la obra, fuera de su riqueza decorativa, no es tampoco artista que se pueda parangonar con Verocchio.

Hay en los detalles del caballo, por ejemplo en la crin y la cola, demasiado minuciosidad ornamental que no condice con el ímpetu del guerrero, aun teniendo en cuenta que en aquel tiempo, por refinamiento de elegancia, se acostumbraba rizarlas muy prolíjamente antes de adornarlas con moñas.

Para mayor claridad aportaremos algunos datos cronológicos.

Cuando en 1479, fué encargado por primera vez el monumento a Verocchio que lo empezó en Florencia, Leonardo estaba en esa ciudad, trabajaba y vivía con su maestro —como lo confirma un documento público de la época— y en Florencia Leonardo quedó hasta 1482, en que se trasladó a Milán. En aquellos años Verocchio hizo los estudios previos y probablemente ejecutó también el modelo grande de la estatua del jinete. En 1485, cuando Verocchio retomó el trabajo, faltan noticias de la presencia de Leonardo en Milán y se podría suponer que estuviera otra vez con Verocchio; pero más tarde, aparece nuevamente en Lombardía y queda allí hasta que el monumento cumple su destino. Fué precisamente en este último tiempo que Leonardo ejecutó en Milán el famoso modelo en madera para la gran estatua de Francesco Sforza, que a la caída de Ludovico el Moro fué destruido. Advenimiento que en su fecha coincide con la inauguración del Colleoni en Venecia.

Una cosa característica de Verocchio y bien de su estilo, son las finas ornamentaciones que recubren la armadura del guerrero y los arreos del caballo; en Verocchio, el orfebre elegante y refinado, se sobrepone casi siempre al escultor. Pero si se comparan las esculturas precedentes de Verocchio con la energética figura del Colleoni, será difícil llegar a atribuirlas plenamente, porque la estatua está inspirada a intenciones más modernas y grandiosas, que anuncian ya a Rafael y Miguel Angel.

Es cierto que todos los artistas del Renacimiento sabían ejecutar mucho mejor la figura humana que la de los animales; los caballos pintados por Rafael son defectuosos; los esculpidos más tarde por Bernini llegan a ser ridículos; pero en el Colleoni no se nota tan destacadas inferioridad entre figura y animal, sino que en ambas rige un sentimiento artístico diverso.

Es notorio que todos los especialistas de caballos han hecho siempre muchas reservas respecto a la construcción y modelado del caballo del Colleoni, aún admirando su soberbia actitud y su ímpetu dinámico.

A Leopardi, arquitecto y escultor, corresponde la ejecución del alto y rico basamento con columnas elegantes y hermosos perfiles, que revelan un motivo de sabor local del que en Venecia existen muchas analogías. Ese pedestal, al cual Verrocchio seguramente poco pensó y del que Leonardo posiblemente se desinteresó, es elemento que en cambio resultó muy de acuerdo con la obra escultórica y que mucho la enaltece. De proporciones justas y tan armoniosas con la estatua, que da la sensación de haber nacido de golpe con la misma.

Hay que haber estado muchas veces, como lo estuvo el que escribe, en Venecia en el campo de San Zani Polo debajo de la obra, para convencerse del valor que representa, para esa estatua ecuestre, su elevado pedestal. Vista en aquel lugar con aquella luz estupenda resulta un conjunto tan armonioso, tan dinámico y vital, que todos los defectos que pueda tener desaparecen para dejar que se realice un verdadero milagro de armonía y belleza.

Vista aquí, en un ángulo de la inconclusa esplanada municipal, colocada sobre un bloque de portland entre dos plantas que casi la ocultan, —aún reconociendo la perfección de la reproducción broncea nos ha producido una impresión desilusionante. Hemos visto en seguida todos los defectos que tiene la obra y no se ha podido realizar el milagro estético que tantas veces habíamos presenciado. Quien espera poder hacerse un justo concepto del Colleoni viendo aquí su reproducción, no lo podrá conseguir porque las obras en sí, no son suficientes si no las acompaña un poco del ambiente que ellas mismas han creado a su alrededor.

Puesto que hemos empezado hablando de Donatello, permítánsenos ahora hacer una breve comparación entre las dos obras, el Gattamelata y el Colleoni, para tratar de colocarlas en el lugar que le corresponde una frente a otra, siendo que mucho se habla contemporáneamente de las dos y a veces hasta se confunden.

La obra de Donatello, que se encuentra originalmente ubicada cerca de un ángulo de la fachada de la Iglesia del Santo de Padua; a no muchos kilómetros de Venecia en donde está el Colleoni igualmente emplazado cerca del ángulo de otra Iglesia famosa; es plásticamente un prodigo de serenidad, de fuerza, de naturalidad y plenitud de formas; de ningún detalle de ella, podrá decirse que no está en armonía y en plena función del conjunto, que resulta de una claridad y de tal clasicidad que no tiene parangón ni en lo antiguo.

El guerrero, atento, inteligente, lleno de una fuerza calma y contenida, es indescriptible. El caballo gordo, pero vibrante y que parece amagar un relincho, no evidencia músculos en tensión pasmódica, no alardea movimientos violentos pero, avanza incontenible guiado por la mano del jinete. Su anatomía es poco visible, casi disimulada, pero responde fielmente a la verdad y no expone ninguna

tara fisiológica que pueda depreciar al equino. Bien se puede decir, que esta sea la mejor estatua ecuestre del mundo, y para el que escribe, muy superior en todo sentido a la famosa de Marco Aurelio en la que Donatello se inspiró y que con su talento prodigioso ha largamente superado.

Colocada en su alto pedestal de piedra tallada rusticamente y de una forma que por ser excesivamente original casi no convence; vista en el lugar, a todo ser que tenga sensibilidad y capacidad de emoción estética, le resultará un prodigio.

La estatua del Colleoni, con ser un poco mayor en tamaño, con poseer más violento dinamismo y realizar un conjunto mucho más elegante y decorativo, no alcanza a tener la calidad que aquella tiene y por eso siempre la hemos considerado inferior.

En todas las obras de Donatello, desde las mayores hasta las más insignificantes, hay una vitalidad tan profunda y un sentido estético tan fresco e inconfundible, que siempre llegan a superar cualquier parangón.

Los tres artistas que evidentemente han colaborado en la realización del Colleoni y que forman un triángulo cuyo vértice es nada menos que Leonardo, son dispares entre sí en escala degradante y tal disparidad aparece en la obra. En la cabeza, principalmente y en todo el conjunto elegante y enérgico del Condottiero se vislumbra el genio y la energía de Leonardo, sostenidos y alimentados por la maestría y el talento de Verrocchio. En la ejecución del caballo y en cierto amaneramiento del mismo, como también en el esbelto y bien ejecutado pedestal, está Leopardi, no comparable con Leonardo e inferior al mismo Verrocchio. Pero asimismo, la obra no decrea y, como hemos dicho al principio, a pesar de su múltiple ejecución está pervadida de una violencia que le confiere su indiscutible unidad estética.

Cuán instructiva y útil sería para los artistas y también para el público, si trajeran aquí una copia del Gattamelata; puesto que en Florencia, en la Scuola d'Arte, existe un magnífico calco en yeso de esa estatua del cual se podría sacar fácilmente uno en bronce. Y ya que Montevideo, al presente es tal vez la única ciudad del mundo en la que se están ejecutando monumentos ecuestres y otros aún se han proyectado, muy provechoso sería disfrutar de ese material de comparación tan precioso, porque sin duda Gattamelata y Colleoni son reconocidas las dos más hermosas y famosas estatuas ecuestres que existen.

Algo ya se ha publicado respecto a la colocación que podría tener el Colloeni en nuestra ciudad. Excluyo que pueda ser colocado en carácter de monumento público porque en nuestro país no tendría objeto y sólo podrá tenerlo como obra de referencia y comparación artística. En tal caso, nada mejor que colocarla en un lu-

gar despejado cerca de nuestro Museo Nacional de Bellas Artes, en donde nuestra juventud tenga la mayor facilidad para verla, estudiarla e ir comprendiendo su enseñanza; contribuyendo así a curar el ambiente artístico de nuestro país del complejo impresionista que todavía padece a pesar del cambiar de los tiempos y del verdadero progreso artístico.

Montevideo, mayo de 1952.

**EDMUNDO PRATI**

(Autores consultados: Vasari, Serra, Malaguzzi, Valeri).

---

## LA POESIA SURREALISTA

Opinamos que mantiene su vigencia lo que dice Platón por boca de Sócrates: «Sólo se sabe lo que puede ser definido». En materia de nueva sensibilidad poética sólo podemos hacer comentarios objetivos, porque su carácter complejo y sibilino escapa, por ahora, al análisis de toda demostración especulativa que permita traducirla en una coherente fórmula de preceptiva literaria.

Esta poesía, que se llama genéricamente surrealista, es, apresurémonos a decirlo, el fruto de la fatiga intelectual provocada por las toxinas del siglo XIX, cuya virulencia aumentó con las tremendas crisis de las dos grandes guerras mundiales.

Es producto de revoluciones juveniles, fundamentalmente, y ello explica en parte su carácter inaprehensible. Porque aceptamos el criterio de Rilke cuando afirma que los versos no son sentimientos, sino el resultado de una experiencia vital, que significan muy poco cuando se les escribe en la juventud, y que para escribirlos se debiera aguardar una larga vida en la que se ha acumulado dulzura y amargor, tristeza y felicidad.

Es perfectamente explicable que el surrealismo sea un movimiento de reacción contra una poesía compuesta de pirotecnia verbal y acrobacia lírica; contra una poesía que tantos estragos causó, especialmente en lengua española con sus odas didácticas «A la invención de la imprenta», «A la agricultura en la zona tórrida» y «A la propagación de la vacuna». Era necesaria una reacción que trajese hondura, trascendencia y gravidez de conceptos, frente al cromático oropel de chucherías sin consecuencias.

La estética moderna conceptúa la poesía como una actividad creadora que mediante la imaginación y la sensibilidad, acerca entre sí los elementos sensoriales y psicológicos para constituir con ellos equilibrios y armonías. Archivamos ya el concepto de que el arte es copia, imitación o sublimación de la realidad concebida a través de un temperamento. En consecuencia, para comprender y juzgar la poesía actual, se necesita la captación de las intuiciones con que el literato plasma su obra, que establece la mágica relación que une el callado mundo de las cosas con el mundo de la interpretación y los recursos expresivos.

La poesía moderna es fuga de la realidad, elevación, visión incompleta y prometedora. Prefiere el bosquejo a la obra terminada; esfuma los contornos, enfoca de soslayo; reviste el mundo de una apagada semitransparencia. Todos estos caracteres le otorgan esa índole de inaccesibilidad inherente a la poesía pura, en el sentido con-

que se dice «pura sangre», como expresa el abate Bremón, pontífice de la poesía vanguardista; «pura, ma non troppo», acota filosófica y risueñamente Jorge Guillén, puesto que nada existe tan en antinomia con el sentido lírico, como la índole de cosa definida, vaciada en moldes rígidos y preconcebidos.

Escuchad a Pablo Neruda:

Contadme todo, cadena a cadena,  
eslabón a eslabón y paso a paso,  
afilad los cuchillos que guardasteis  
ponedlos en mi pecho y en mi mano,  
como un río de rayos amarillos  
como un río de tigres enterrados,  
dejadme llorar, horas, días, años,  
edades ciegas, siglos estelares.  
Dadme el silencio, el agua, la esperanza.  
Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.  
Apegadme los cuerpos como imanes.  
Acuidid a mis venas y a mi boca,  
Hablad por mis palabras y mi sangre.

Pero es conveniente que analicemos si la reacción de lo moderno contra el pasatismo no fué más allá de las intenciones que movieron a sus autores, cuyo propósito está sintetizado en la siguiente expresión: «El surrealismo surge de la conciencia de que el hombre es superior a su destino y de que el universo es más profundo y milagroso de lo que pretenden el buen sentido y la conciencia común. No se presenta como una doctrina. Ciertas ideas que le sirven de apoyo no permiten prejuzgar de ningún modo sobre su desenvolvimiento ulterior. Es necesario esperarlo todo del porvenir».

Históricamente, existe como hecho literario antes que su denominación. Arranca del propósito de vincular el pensamiento dialéctico de Hegel con el pensamiento irracionalista que parte de los románticos alemanes y desemboca en Nietzsche. Para sus cultores no existen límites entre la realidad y el sueño, entre lo concreto y la fantasía, entre lo consciente y lo inconsciente, entre la poesía y la vida. La libertad es el eje de su acción.

Desde el punto de vista psicológico, las teorías de Freud, al afirmar que el móvil primordial de todo acto humano está en el subconsciente, dieron un rudo golpe al racionalismo de Compte, Herbart y Spencer y prepararon el advenimiento del surrealismo, que libera al espíritu de las pesadas cadenas de la lógica.

El surrealismo une lo maravilloso y lo mágico; lo onírico y lo presentido. La imaginación es el centro y la esencia de este movi-

miento, opuesto a lo intelectivo y convencional que informó la literatura de muchos siglos. Y es, fundamentalmente, una interpretación personalísima de las cosas. La realidad, desde el punto de vista del yo, varía en naturaleza, y da origen a una existencia distinta de la ordinaria. Documentan esta aseveración obras como «En busca del tiempo perdido» de Proust, «Ulysses» de James Joyce, «Las olas» de Virginia Woolf y «El devorador de sueños» de Lenormand.

Rastreando los antecedentes literarios y filosóficos del surrealismo encontramos que los conceptos que lo estructuran se encuentran de un modo expreso o tácito en la historia del pensamiento desde los griegos a nuestros días. Sus propios creadores encuentran raíces en Heráclito, para llegar a Rousseau, seguir con Kant y considerar muy especialmente a los poetas rebeldes franceses: Baudelaire, Lautremont, Rimbaud, Apollinaire y Mallarmé, fundamentalmente. Es decir, la médula del surrealismo está en todos los literatos que cultivaron lo fantástico, lo soñado, lo instintivo y el misterio de lo metafísico. Por estas consideraciones, el romanticismo es un antecesor robusto del movimiento surrealista, porque creó una poesía con un delirio en que lo sobrenatural adquiere los caracteres de lo real.

Pero el romanticismo fué una fuga de la mediocridad del vivir, exaltó el gusto por el ensueño y pretendió separar a éste de la acción. El surrealismo, en sentido contrario, pretende fundir sueño y acción en un sólo estado de conciencia y quiere conquistar la vida con las armas de lo onírico. En consecuencia, no puede tomarse al movimiento surrealista como una tentativa neorromántica.

Decía Banville que la poesía es una magia que consiste en despertar sensaciones con la ayuda de una combinación de sonidos; es una hechicería gracias a la cual ciertas ideas nos son necesariamente comunicadas con certidumbres, mediante palabras que sin embargo no las expresan.

Baudelaire es precursor de nuestro vanguardismo por la encrucijada de tendencias en que sitúa su poesía, que vuela entre la pasión más desordenada y la hondura de conceptos casi religiosos. Edgar Poe puede también figurar como antecedente de esta escuela, pues supo amalgamar el sueño con el estado de vigilia, el cálculo de los efectos poéticos con la libertad sin límites de la fantasía. Pero acaso sean Rimbaud y Mallarmé los predecesores más inmediatos de la poesía que nos ocupa. El primero, por su sed implacable de infinito y por sus apetencias de absoluto, concibe la poesía como una rebelión desde las profundidades del ser, con una libertad impermeable a toda condición ajena a ella misma. El segundo, porque concibe su poesía encerrada en las relaciones musicales de la palabra y la sensación, y como nuevo Orfeo desciende al averno para averiguar si el verso está constituido con los materiales diabólicos de los espejismos y las evasiones.

El surrealismo nace en 1924, después del movimiento nihilista y escandaloso denominado Dadá. Los hombres que lo crearon pretendían realizarse a sí mismos. Advirtieron que sufrían desazones espirituales que Freud había explicado mediante su psicoanálisis, como resultado del sofocamiento de impulsos vitales que son la esencia misma de la vida. Sus actitudes se encontraban reprimidas por severas normas de moral social, que anulaban la realización de actos que estaban ligados a lo más íntimo de sus temperamentos. El propósito fundamental era, pues, liberar al hombre de las coyundas rígidas que lo inmovilizan. Y para ello utilizaron todas las armas que encontraron: el atropello, el absurdo, lo abstracto impenetrable, el ridículo, posiciones todas impugnadas por las normas dominantes, y que ellos debían esgrimir a fin de perderles el respeto y crear una actitud de desafío frente a ellas.

Pero al bucear en sus intramundos mediante el psicoanálisis, advirtieron que había en sus intimidades una fuerza que impulsaba a la acción, y esa fuerza incontenible era el deseo, que es el secreto de la existencia genuina del ser. Y pretender realizar la vida de acuerdo con los deseos, demanda para el hombre una libertad absoluta, la rotura de los convencionalismos que lo encadenan. Tenían que transformar la vida, como proclamaba Rimbaud. Para el logro de este fin, el santo y seña fué la transgresión de todas las leyes consagradas. Había que recuperar toda la fuerza física que se perdía en convencionalismos, buscando un punto esencial del psiquismo. Meta que define Bretón cuando expresa: «Todo lleva a creer que hay un determinado punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, cesan de ser percibidos como contradictorios. Es inútil querer buscar en la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar ese punto».

Nosotros nos explicamos y comprendemos el fenómeno surrealista; pero lo que no entendemos del todo es la deshumanización de sus conceptos y la obscuridad de sus expresiones. ¿Por qué si el propósito de esta corriente es la plena realización del hombre, éste desaparece casi siempre en la maraña de los poemas? ¿Son tan temerosos los laberintos de algunas subconsciencias y tan abstrusos sus deseos que se han de cantar en forma que nadie entiende?

Veamos el poema «Acta del paso» de Alberto Hidalgo:

Entre llanto quemado y risa hundida me nace el ser.  
Vida tan semejante a la del número.  
Alguien lo escribe entre la tiza de los años.  
Algo lo borra, cifra ya bien cumplida en la pizarra.  
Limitado sin bordes, las soledades lo maduran.  
Y su figura es una desaparición.

Es ésta, aquella lámpara que siempre se apaga.  
 Su intermitente perpetuidad acerca las ausencias activas.  
 Ilumina interiores de queja, penas de símbolo.  
 Sombra que da a calles con historia de patio.  
 Balcón llorado y maceta lo dicen.  
 Se le mira caer en el pozo hirviente de las guitarras.  
 Se le ve conmemorando en las ondas del canto.  
 A veces, sigue el silencio o lo continúa,  
 Y para que se aleje, el día sale de los pájaros.  
 En este labio obscuro es donde sucede un suspiro.  
 Es él que pasa.

Evidentemente, esta composición debe ser leída con clave desifradora: única manera de ser comprendida. Sus recursos idiomáticos revelan que el poeta concibió en estado de sonambulismo. El literato se siente de pronto atravesado por un rayo de la gracia; pero las palabras le resultan ineficaces para expresar lo inefable. Entonces, en su anhelo angustioso para manifestar con graficidad el estado de alma en que la emoción lo ha sumido, recurre no sólo a imágenes y fonemas, sino que hasta llega a crear frases de sentido ininteligible.

Estos procesos no son intelectivos, sino afectivos; ocurren en la semi-inconsciencia de la creación. En virtud de ello, no siempre es necesario comprender lo que canta el poeta: basta con sentirlo o intuirlo. A «El cementerio marino» de Paul Valéry se le han dado no menos de seis interpretaciones distintas, y todas ellas han sido aprobadas por el exquisito poeta.

Cuando no se pensaba en surrealismos, Fenelón en su «Canto a la Academia», reprocha a Ronsard el haber forzado la lengua a inversiones demasiado audaces y obscuras. Y acota: «Es necesario detenerse desde el momento en que uno no se vea seguido por la multitud; la singularidad es demasiado peligrosa». Andre Gide se adhiere a esta declaración; pero expresando al mismo tiempo su asombro por haber sido formulada en una época en que lo convencional prevalecía sobre la vida, especialmente sobre lo que pensaban y sentían «las honestas personas» de que habla Molière.

Si bien ya en el Cratilo de Platón se considera el asunto de que la lengua no debe subordinarse a la lógica, es necesario situarse frente a este problema en un justo término medio. El idioma es una obra social producto de convenciones, indispensable para la convivencia. El individuo puede renovar o enriquecer este patrimonio común, lentamente formado y adquirido; pero en el fondo debe dejarlo coincidente con el hablar de sus congéneres sociales, para que pueda ser trasmítido como bien comunal a las generaciones sucesivas.

Pero los surrealistas opinan que el lenguaje simbólico del sub-

consciente es el único lenguaje realmente universal, ya que no depende de un estado especial de la cultura ni de la inteligencia, sino que es el resultado de las grandes corrientes existenciales: el instinto sexual, los deseos, el sentimiento ahincado de la vida y de la muerte. Claro está que en materia idiomática, a los vanguardistas les ocurre frecuentemente lo que al «Aprendiz de brujo» de Goethe, que concitan demonios que luego no pueden sojuzgar y son asfixiados por ellos.

El hombre vulgar vive generalmente sin preocuparse por los complejos que determinan su vida: llega a ser indiferente a su propio destino. Piensa que su existencia transcurre sin tener que preocuparse por investigar la fenomenología que imprime rumbos a sus horas. El poeta, en cambio, siente y presiente la angustia de vivir. Es un espíritu dotado de una sutil y misteriosa fuerza de asimilación para la desdicha o para la felicidad. Intuye los orígenes del placer y el sufrimiento y traduce en verso sus experiencias anímicas. Para ello necesita ser un individuo intrínsecamente humano.

Considérese como se quiera, sin calor humano habrá verso convencional, pero no habrá poesía, mal que les pese esta opinión a los logomáquicos de circunstancias.

La poesía es un símbolo que condensa la imaginación y el sentimiento en troqueles estéticos. Es música que flota en el misterio del cosmos y que el poeta aprisiona en la red de sus poemas. Por muchos caminos se llega a su alcázar. Unos van en alas de su pura especulación mental volando sobre personalísimos conceptos; otros toman el sendero límpido y vivificante de la naturaleza, o bien se lanzan a nado en ríos turbulentos para hundirse en sus aguas cambiantes y desaparecer en el inmenso mar. En el terreno de la poesía caben como en un prisma, la refracción de todos los colores. No importa el significado de esos colores; lo que interesa es que esos colores tengan significado. Así, Jorgue Guillén, poeta de la nueva sensibilidad, toma por el atajo. Gustemos la clásica modernidad de su canto «Perfección»;

Queda curvo el firmamento,  
compacto azul sobre el día.  
Es el redondeamiento  
del esplendor mediodía.  
Todo es cúpula. Reposa  
central sin querer, la rosa,  
a un sol en cenit sujetada.  
Y tanto se da el presente,  
que el pie caminante siente  
la integridad del planeta.

Cada creación artística representa simultáneamente una estética y un sentido humano y su vigencia. Para ello, el creador debe salvar muchas resistencias y saber intuir su destino.

Cuando Darío realizó su revolución en las letras, se enfrentó dramáticamente a un clasicismo hermético y dominante y a un romanticismo desmelenado. Aunque tuvo que hacer concesiones a la música fácil, su mensaje poético palpita aún en nuestros días porque en él hay sangre y sustancia, con las cuales resolvió discretamente un caos espiritual y un concepto de vida definitivamente explicado.

El Zarautz de Nietzsche no comprendió este aspecto de los poetas, que son los verdaderos rescatadores de esas verdades eternas que los hombres van archivando en su angustioso devenir. Y se expide así: «Estoy hastiado de los poetas, de los antiguos y de los modernos; para mí todos son insignificantes, todos son mares deseados. No pensaron profundamente; por lo mismo, no sintieron con hondura. Algo de voluptuosidad y algo de tedio: a eso se han reducido sus meditaciones. Sus arpegios no me parecen más que hábito y huída de fantasmas. Tampoco son bastante limpios para mí; todos enturbian sus escasas aguas para que parezcan más profundas. Son siempre gentes de términos medios, de componendas y mezcolanzas. ¡Ay! Yo he echado mis redes para sacar peces, pero siempre he obtenido la cabeza de un dios antiguo».

Estas palabras vienen de perlas para los portaliras improvisados, esos que se afellan desesperadamente a las novelerías: si son jóvenes, porque los consume la impaciencia por la notoriedad; si son hombres maduros, porque temen ser tildados de incomprendición, y si son ancianos, porque tienen horror de ser barridos por anticuados. Todos ellos consideran anquilosado y caduco cualquier aprendizaje. El autodidactismo endeble será su anticuerpo para evitar todo contagio. Situación en que no caen los poetas por derecho de nacimiento y de conquista, García Lorca, por ejemplo, que dentro de su acendrado modernismo cultivó el romance con sabor a siglo XV:

Por las gradas sube Ignacio  
con toda su muerte a cuestas.  
Buscaba el amanecer,  
y el amanecer no era.  
Busca su perfil seguro,  
y el sueño lo desorienta.  
Buscaba su hermoso cuerpo  
y encontró su sangre abierta.

La corriente surrealista además de sus relaciones con el pensamiento mágico, parece vincularse en cierto sentido con el estado místico. En efecto, los místicos tienen ansiedad por lograr las videncias,

por presentir las revelaciones que animan a los poetas de vanguardia. Con ello logran su anhelada libertad, porque rompen los límites de lo finito, porque se salen de lo individual para alcanzar lo universal, situación que logró Dante en su «Comedia», en virtud de lo cual volvemos a presentar un antecedente remoto del surrealismo.

Por antítesis a esta faceta, el movimiento surrealista recibe una de sus más significativas influencias por vía de la obra del Marqués de Sade. La agresividad y la obscenidad de este discutido escritor sacuden las más íntimas convicciones y hacen tambalear sentimientos que creíamos muy seguros. Sade afirmó la inmanente injusticia de las leyes naturales. Exaltó la libertad cargado de pesimismo, y este sello aparece en los primeros poetas surrealistas, cuyos mensajes de liberación están saturados de injurias y denuestos para las normas consagradas de la sociedad. Estas son las primitivas manifestaciones de esta revolución: violencia y rebeldía contra las convenciones sórdidas, con ese tono admonitorio de Kafka, quien, sin militar en esta tendencia, pintó la vida en su angustiosa dramaticidad. Abominó de la decantada civilización creada para facilitar la vida y que, por fatal paradoja, impide vivir. Porque la riqueza engendra pobreza, la máquina oprime al hombre y la técnica lo aniquila.

Este primitivo carácter de agresividad que tomó el surrealismo se ha ido atemperando a medida que se aleja de su punto de partida, hasta el momento actual, en que se refugia en lo hermético y sibilino, trayectoria fatal que han recorrido desde los albores del pensamiento todos los descabellados revolucionarios que cayeron en el fracaso.

Pero volvamos a un aspecto muy importante de la modalidad literaria que motiva estos comentarios: nos referimos al lenguaje con que traduce su sensibilidad.

Toda revolución en el mundo de las letras comienza por innovar en materia lingüística, fundamentalmente en asuntos fonéticos y sintácticos. Dentro de los géneros literarios, ha sido la poesía el vehículo principal de esas innovaciones. Sin la retórica de Cicerón, que revela aspectos estilísticos y nuevos sesgos del decir poético, no hubiera sido posible la obra de Virgilio y Horacio; así como la lírica de Petrarca y la de los renacentistas y clásicos franceses, tampoco habría florecido sin la creación de una lengua cohesiva, desbrozada de malezas y captadora de giros nuevos. Desde Rimbaud a Valery y desde Salinas a Aleixandre, los audaces estremecimientos nuevos no habrían encontrado cauce sin las modernas resonancias acústicas y los nuevos modos de expresión.

Frente al instinto de llaneza y claridad del pueblo, el literato reformista se encariña con sutilezas y dificultades, porque huye de la visión clara e inconfundible de las cosas para justificar sus im-

petus revolucionarios, que por lo mismo que son demoledores, tienen que romper la rutina y la tradición. Y de tal manera ocurren las cosas, que el reformista siente obsesión diferencial y la transparencia de la multitud le parece envilecida por uso.

La poesía sale beneficiada con estos malabarismos idiomáticos, porque presenta un nuevo panorama estético; pero con tales acrobacias la lengua no gana un quilate, en virtud de que el pueblo, que es su custodio, rehuye los esfuerzos de interpretación sobre giros que no merecen retenerse en la memoria. En consecuencia, la obra de los volatineros del idioma queda en el campo del arte; no trasciende porque hay un secreto instinto de conservación que intuye que la libertad sin gobierno es siempre en las lenguas signo de incoherencia y la antesala de su disgregación.

Espécimen de este cariz poético es el soneto a Julio Herrera y Reissig, premiado no hace mucho por un jurado constituido por Guillermo de Torre, Rafael Alberti y Henríquez Ureña.

Desdeñado en tu perla el mar reluce.  
Tu indeclinable rosa intacta gira,  
Sólo a tu blanda cierva el bosque aspira,  
Y a tu paloma el cielo se reduce.

Un arcángel tu sangre impar traduce  
Y con la sombra de tu miel suspira.  
Ardiendo en ti su frágil pecho mira,  
Y en tu muerte de amor tu luz conduce.

Baja los ojos hacia el agua alerta  
Que hace abejas de sal para tus sienes,  
Blanco señor de lágrima despierta.

Cambia el alba un temblor tu rostro quieto.  
Laurel te escucho, golondrina vienes,  
sobre guerrera espuma el pie secreto.

Nos parece admirable este misterioso y esotérico decir en el campo de la poesía. Pero no queremos pensar a dónde llegaríamos si el pueblo diese en la flor de emplear para menesteres cotidianos este indescifrable lenguaje. Terminaríamos como Góngora, llamándole al trigo «fruméntico galardón de la diosa Ceres». Lo cual sería detestable.

Tiene en su favor el citado soneto, elementos constitutivos de la belleza, que son el ritmo, carácter que expresa la justa proporción o armonía entre los movimientos del conjunto, y la simetría, que es ritmo inmovilizado. Pero, ¿qué opinar de esos poemas surrealistas que a su incomprendición añaden el dislocamiento de sus partes, la

ausencia de grupos fónicos, el jadear cojitrancos de sus períodos y la ausencia total de rima? Llegaremos con esto a los límites de poesía, casi nos atreveríamos a decir, a los arrabales de la literatura.

Nos enfrentamos así al fenómeno curioso de que en vez de estar la poesía al servicio de la cultura popular —desideratum de la sociología moderna— está divorciada de la mayoría, a la cual se le impone, a pesar de ella, que no la quiere ni la comprende, y cuya indiferencia sirve de anestésico para sensibilidades arbitrarias. Lo mismo que ocurre en los salones de plástica moderna, en donde algunos talenteadores quieren hacer digerir los cuadros más burdos, a base de caras triangulares y de cuerpos cúbicos negadores de toda anatomía.

El afán de quintaesenciar sobre la pureza de la poesía ha dado a las escuelas de vanguardia un carácter de ocultismo que sólo irradia luz para los iniciados en esos ritos «de capilla» que se esconden en los infinitos símbolos de la palabra humana.

El lenguaje de la poesía, sea cual fuere su filiación, nunca podrá ser de signos cabalísticos sino de imágenes que traduzcan la vida, vivida o soñada, con ese existir completo al que se refiere Montaigne cuando afirma que «vivir es la más ilustre de las profesiones». Pero en este siglo XIX en que nos debatimos desesperanzados, toda actividad humana parece arbitraria y provisional, y el arte contemporáneo obedece a penas a una ley muy liberal y muy cómoda: la de que todo es arte verdadero o que tiene necesariamente que aceptarse como tal.

Elige tus palabras, siempre equivocándote un poco, aconsejaba el pobre Lelián. Pero esta equivocación ha de ser genial como lo fué el poeta que tal carácter recomendaba. En último análisis, el encanto radica en el misterio con que se produce. Para Verlaine, adónde no llegaban las palabras con sus significados establecidos, llegaban las sonoridades de su música. Mallarmé, uno de los más cerebrales escritores simbolistas, aseguró que la alusión indefinida es el lenguaje poético por excelencia. Aconsejaba aludir y no nombrar, puesto que «nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema, el cual consiste en la dicha de adivinar poco a poco; sugerirlo, he aquí el ideal. Tal el perfecto uso de este misterio que constituye el símbolo».

Los vanguardistas que trabajan con material lingüístico nuevo, repudian el repertorio de temas, de imágenes, de metáforas y de todo recurso literario de sus predecesores. Quieren crear de nuevo el mundo de la poesía, ser creacionistas, según la gráfica expresión de Vicente Huidobro, traducida en estos versos:

Hay que crear un poco de infinito para el hombre.  
Hay que saltar del corazón al mundo,

Para ser consecuente con su esencia, mucha poesía surrealista debe llegar a la resultancia de que las interjecciones son la forma más expresiva de la poesía pura, puesto que las exclamaciones por manifestar un carácter universal, trascienden del lenguaje humano y pueden llegar a la expresión de estados de ánimo del reino animal. Y ya no sería arte, que se entiende por expresión personal vertida con sellos individuales, sino que estaría más allá del arte, porque su abstracción y generalización la expulsan del campo del viejo y eterno principio sensualista: «Nada hay en el intelecto que no haya pasado por los sentidos». Esta irrefutable aseveración aristotélica es tan válida para lo real como para lo soñado, puesto que el estado onírico crea sus fantasmagorías con datos del mundo exterior.

No sabemos a ciencia cierta dónde concluye lo real y dónde comienza lo soñado. A Unamuno le inquietó mucho este problema filosófico. Al final de su tragedia «El otro» hace decir a uno de sus personajes: «La incertidumbre de nuestra hora suprema nos deja vivir; el secreto de nuestro destino, de nuestra personalidad nos deja soñar... Soñemos, pues, mas sin buscarle solución al sueño... La vida es sueño... soñemos la fuerza del sino». Y en su novela «Niebla» estampa: «El sueño de uno solo es la ilusión, la apariencia; el sueño de dos, es ya la verdad, la realidad. ¿Qué es el mundo real sino el sueño que soñamos todos, el sueño común?». Con idéntica inquietud filosofaron Jorge Manrique y Calderón, y con el teatro moderno Pirandello, Lenormand, Gantillón y O'Neill.

Con la predominancia del sueño y del subconsciente, no se puede sospechar cuál será el porvenir de la poesía, o si podrá haber una escuela que vuelva a producir la unión de los espíritus después de la dispersión de nuestra época.

Admitamos la evolución que es ley de la vida. El dogmatismo anquilosa y detiene el progreso. Shakespeare y Calderón por no ajustarse a las tres unidades clásicas tardaron mucho en entrar a Francia, y para hacerlo, tuvieron que someterse a una serie convencional de recortes y adaptaciones.

Bien sabemos que pasó la hora de los poemas tersos, dulcemente elegíacos, como creemos que está pasando la hora de los conceptos deshumanizados, con mucho de trascendencia sideral. El planteamiento del surrealismo de contraponer el contenido del verso a la estética clásica, está viciado de esterilidad. El poeta modernista de buen gusto, todo lo concilia, sin recurrir a lacras repulsivas ni caer en estilos descarnados y sin sangre.

Escuchemos cómo Pedro Salinas, poeta de pura cepa modernista, canta con ideas y estilo nuevos, sin penetrar en el lóbrego laberinto de los existencialistas pavorosos. Serena, clara y profundamente dice en su «Jardín de los frailes»:

Del aire te defendiste,  
el tiempo nunca te pudo,  
pero te rindes al agua.  
¡Qué seguro de tí mismo,  
qué distante de tu alma,  
entre cuatro ángulos rectos  
estabas, rígido! Enorme  
deber de la piedra gris.  
Pero el agua  
—¿por qué te fuiste a mirar?—  
te bautizó de temblor,  
de curvas, de tentación.  
Se te quebraron las rectas,  
los planos se te arqueaban  
para vivir, como el pecho.  
¡Qué latido  
en ansias verdes, azules,  
en ondas, contra los siglos  
rectilíneos!  
¡Qué recién hallada, nueva,  
flotando sobre lo verde,  
tu querencia de escapar  
a geometría y sino!  
Tu alma, tan insospechada,  
suelta ya de su cadáver  
que seguía allí lo mismo  
—monumento nacional—  
en su sitio, para siempre.  
El agua te sacó el alma.

Llegamos al final de este comentario de poesía surrealista. Como recapitulación, expresemos que esta escuela literaria tuvo un fatal determinismo, que debemos aceptar como imperativo social. Muchos de los poetas que la engendraron, consiguieron escalar las cumbres del Parnaso; pero la mayoría de los imitadores ramplones sólo reptaron en la falda del monte de las musas. Sirva esto de advertencia a los que quieren volar como Icaro, porque la originalidad no se busca ni se encuentra; se lleva en el protoplasma y es el atributo inconfundible de la personalidad. Claro está que se refuerza con el estudio de los modelos más destacados, y en este estudio se asimila lo que condice con la estructura temperamental, rechazando todos los elementos que por alergia natural producen repugnancia. La originalidad rebuscada, en cualquier orden de cosas, conduce al fracaso.

Sirva también este final para prevenirnos contra los innovado-

res sistemáticos. Los poetas no pueden ser como las modistas, que cambian cada año las formas de los trajes con el propósito de realizar un negocio. La verdadera poesía es eterna; díganlo si no, los poemas homéricos o la lírica de Garcilaso y Fray Luis.

El arte es evolución y no revolución. Esta desemboca casi siempre en las payasadas de Marinetti o de Dadá. Los improvisados acometedores nunca han creado nada verdadero. Los extravíos de las modas jamás harán que sean poesía las corrientes donde faltan el sentido común y el toque insustituible de la gracia. La poesía puede de estar en cualquier posición espiritual con tal de que el poeta tenga «quid divinum». Puede ser creyente como la del Alighieri, satánica como la de Baudelaire, escéptica como la de Byron, purísima como la de Shelley, vibrante y libre como la de Witman o difícil y matemática como la de Mallarmé. Sea como fuere, siempre será una eterna verdad el candente versículo de San Juan: «Spiritus, ubi vult, spirat»: el espíritu sopla donde quiere.

ALBERTO RUSCONI

---

## GOETHE Y SU TIEMPO

Este estudio <sup>(1)</sup> sólo aspira a ser una como introducción histórica al estudio de Goethe, ubicando al escritor en su tiempo. Justamente no hablamos de época sino, en una forma más general, de tiempo, puesto que la vida de Goethe abarca dos épocas distintas: la primera parte, hasta 1789, transcurre dentro de la Edad Moderna y en una época determinada; la segunda parte, hasta el año de su muerte —1832— corresponde a la Edad Contemporánea y a otra época distinta: la primera mitad del siglo XIX, o época romántica. Las limitaciones de esta clasificación, son evidentes, y como todas las divisiones didácticas y formales de la Historia, está sujeta a recificaciones, a errores, a impresiones insubsanables. Sirve, sin embargo, como punto de partida provisorio, y sobre todo, como ordenamiento imprescindible de una vida tan caudalosa y desbordante, de una obra tan universal.

Iniciaremos, pues, nuestro estudio, con una síntesis histórica muy apretada del siglo XVIII, para después relacionar particularmente los principales acontecimientos de la vida de Goethe con los sucesos históricos paralelos, cuya influencia sufrió en mayor o menor grado y ante los cuales observó una actitud de militancia o de indiferencia, sin descartar, así mismo y a pesar de su proclamada sabiduría, su capacidad, fingida o real, para ignorar hechos trascendentales que sacudían los cimientos de la civilización con signos extroiores inequívocos.

\*  
\* \* \*

Por «Siglo XVIII» los historiadores, entienden, estrictamente, un período de setenta y cinco años, comprendido entre la muerte de Luis XIV —1715—, y la Revolución Francesa —1789.

Desde el punto de vista político, ese siglo vió en Francia, primamente, la regencia del Duque de Orleans, con el famoso desastre financiero del sistema bancario de Law y la Compañía de las Indias, símbolo de la corrupción de la Regencia.

El advenimiento de Luis XV acentuó el proceso de decadencia del antiguo régimen; el gobierno fué ejercido de hecho por las su-

(1) Leido, fragmentariamente, en el acto inaugural del ciclo goetheano realizado en el Liceo Departamental de Salto. De ahí la intención didáctica y el esfuerzo realizado para no invadir temas afines, bajo el signo de la brevedad.

cesivas favoritas del rey, especialmente Madame de Pompadour, y la descomposición de la monarquía culminó con la supresión del Parlamento de París, la única institución capaz de resistir el absolutismo desenfrenado. A la muerte de Luis XV le sucede el tímido e irresoluto Luis XVI, cuyas tentativas de reforma no pudieron detener la revolución que se avecinaba.

En España, el siglo XVIII señala el reinado de los primeros monarcas pertenecientes a la familia Borbón: el nieto de Luis XIV, Felipe V, sus dos hijos Fernando VI y Carlos III, y aquel infeliz y goyesco Carlos IV, cuyo reinado marcó la hora de la decadencia del Imperio Español y la invasión napoleónica.

En Inglaterra se inicia el reinado de los modestos señores de Hannover: Jorge I, Jorge II y Jorge III, que la historia ha olvidado para recordar, en cambio, a sus primeros ministros: Robert Walpole y William Pitt, «el viejo».

Mientras en Rusia Pedro el Grande emprendía la obra singular de eludir varios siglos de evolución histórica y modernizar en todos los aspectos su vasto país, en Alemania se operaba una transformación que pesaría fatidicamente sobre la historia posterior del mundo: el pequeño electorado de Brandeburgo iniciaba la marcha que lo convertiría en eje del imperio prusiano, bajo el impulso de Federico I, Federico Guillermo y, finalmente, Federico II el Grande, que combinó astutamente la filosofía y su amistad con Voltaire, con el más implacable absolutismo monárquico de raíz militar que conoce la historia moderna.

Si desde el punto de vista político, el siglo XVIII es una época de liquidación, desde el punto de vista de la cultura es, en cambio, una época de renovación. En su transcurso se vive en una permanente efervescencia intelectual, que en su conjunto recibe el nombre de «filosofismo», y cuyos principios fundamentales pueden sintetizarse así: Frente a las monarquías absolutas proclamaba el ideal de las monarquías constitucionales a cargo de déspotas ilustrados, que gobernarían sin el pueblo pero en directo beneficio del pueblo. Frente a los privilegios feudales y cortesanos, exigía la igualdad, empezando por la de los impuestos. Frente al absolutismo religioso, oponían la tolerancia y la neutralidad del Estado en esa materia. Finalmente, desde el punto de vista económico, patrocinaban la libertad de comercio, la industrialización, el fomento de la agricultura, y ciertas ideas respecto a la liberación de la clase obrera, que constituyen un antecedente de la revolución socialista del siglo siguiente. Francia fué, especialmente, el foco del filosofismo: bastaría citar a Montesquieu, Voltaire, Rousseau y el grupo de los enciclopedistas, en el cual se destacaban Diderot, D'Alembert, Helvecius, D'Holbach, Condorcet, Buffon, Condillac, junto al grupo de los economistas, que se preocupaba sobre todo de la mejor forma de explotar científica-

mente la riqueza de las naciones, y entre los cuales puede citarse a Turgot y los denominados fisiócratas: Quesnay y Gournay en Francia, Jovellanos y Campomanes en España.

El esquema que antecede se atiene solamente a lo general. Las excepciones se multiplican en cada uno de sus apartados. Desde el punto de vista político no faltaron ideólogos que propusieran la república o el comunismo. Desde el punto de vista religioso se fué más allá de la mera neutralidad del Estado: ateísmo y anticlericalismo no son términos extraños a muchos de los enciclopedistas. Y desde el punto de vista económico, la abolición de la propiedad privada constituyó un ideal que tuvo sus fervorosos defensores. Pero el esquema expuesto sirve para encerrar el término medio del filosofismo dieciochesco, y demuestra hasta qué punto la crítica de las ideas, de los régimenes políticos, de las instituciones tradicionales, bajo el signo de las luces y de la razón, ejerce en este período una tenaz función disgregadora, socavando los cimientos mismos del «antiguo régimen».

No existen fronteras para esta revolución intelectual que se manifiesta como un fenómeno típicamente europeo. Los gérmenes surgen, desde luego, con los librepensadores y racionalistas ingleses, los verdaderos maestros de Voltaire. Pero no tardan en ser transplantados a Francia, donde encuentran la temperatura ideal para una proliferación exuberante. En Alemania, el predominio del luteranismo facilita el pasaje del protestantismo al racionalismo, y cuando en la célebre carta de 1736 el príncipe heredero de Prusia (el futuro Federico II) se coloca en manos de Voltaire para ser adocrinado en las nuevas ideas, ya hay una tradición alemana con todos los caracteres del librepensamiento. El deísmo que constituía todo lo aceptable de las religiones para los filósofos, será encarnado por la figura dominante e influyente de Lessing. En Austria, mientras José II representaba diestramente el papel de déspota ilustrado, encontraba en Febronius la fundamentación ideológica de sus actos de gobierno. En Italia, en fin, a pesar de la proximidad del centro de la Iglesia, Giannone cultiva el género anti-clerical, Filangieri merece ser denominado por Benedetto Croce el apóstol del nuevo evangelio de la razón, y la «Società dei Pugni» reúne en Milán un cénáculo de jóvenes neófitos del filosofismo, entre los cuales sobresale Beccaria.

El Siglo XVIII, pues, presenta caracteres comunes en los principales países de Europa, a pesar de las particularidades locales inevitables. Francia es el foco cultural cuya influencia se extiende sin obstáculos sobre un mapa que prefigura ya la hegemonía imperial que impondrá más tarde Napoleón por la fuerza de las armas sobre los pueblos que ya habían sido conquistados pacíficamente por las ideas.



En ese mundo espiritualmente convulsionado, nace Johannes Wolfgang Goethe el 28 de agosto de 1749, en Francfort sur Mein, el mismo año en que Buffon publicaba el primer tomo de su «Historia Natural», reinando Luis XV en Francia, Jorge II en Inglaterra y Federico II en Prusia.

El primer período de la vida de Goethe <sup>(1)</sup> se coloca entre 1750 y 1764, años que transcurren dedicados especialmente a estudiar bajo la dirección de su padre, carácter serio e ilustrado, enemigo de las novedades hasta el punto de que el niño Goethe debió leer a escondidas los versos de Klopstock, que acababa de publicar «La Messiana», al mismo tiempo que Lessing daba a conocer su «Historia del Arte».

Un año después, en 1750, nacía Schiller, cuya amistad con Goethe es una de las más interesantes de la historia literaria. En Francia, mientras tanto, ocurrían acontecimientos fundamentales para la cultura del siglo: Juan Jacobo Rousseau publicaba sucesivamente lo más importante de su obra: el «Discurso sobre las Letras», la «Carta a D'Alembert», la «Nueva Eloísa», el «Emilio» y el «Contrato Social». En 1751 se iniciaba la publicación de la Enciclopedia, y Voltaire daba a conocer «El siglo de Luis XIV», el «Ensaya sobre las costumbres», «Candido», el «Tratado de la tolerancia» y el «Diccionario filosófico». D'Alembert escribía el «Discurso preliminar de la Enciclopedia» con su clasificación de las ciencias, Condillac el «Tratado de las sensaciones» y en Inglaterra, el poeta Macpherson —el falso Ossian, publicaba las «Poesías de Ossian» que son, junto con algunas páginas de Rousseau, los síntomas más lejanos del romanticismo.

Desde el punto de vista político, el primer período de la vida de Goethe está ocupado por la Guerra de Siete Años, en la cual Federico II, auxiliado por Inglaterra y Holanda, derrotó a Rusia y Austria. El Tratado de París aumentaba sensiblemente el poderío de Prusia.

El segundo período de la vida de Goethe, va desde 1765 a 1767. El límite entre ambos períodos está señalado por la presencia de Gretchen, que inspiró a Goethe su primer amor y la Margarita del «Fausto». Durante esos dos años estudia en la Universidad de Leipzig, y se decide a cambiar el Derecho por las Bellas Artes. Su maes-

<sup>(1)</sup> La división de la vida de Goethe en numerosos —tal vez excesivos— períodos no tiene otro objeto que facilitar una visión de conjunto de su trayectoria sin dejar por ello de señalar sus momentos culminantes. Lo que se mejante método tiene de artificial y arbitrario, se compensa por los buenos resultados pedagógicos que, en general, se obtiene con el uso de este tipo de clasificación.

tro, el influyente Gellert, le indica, por su parte, que otorgue la primacía a la prosa y cultive la poesía como pasatiempo secundario. Goethe se enamora de Catalina Schoenkopf: celos, lieder, nuevamente celos, «Los Caprichos del amante» (pieza compuesta en 1767 en versos alejandrinos) y más celos que terminan sus relaciones con Catalina. Son los primeros ensayos literarios de Goethe, mientras Lessing publicaba su «Laocoonte», resumen de su sistema de filosofía del arte, y en Inglaterra, Oliverio Goldsmith editaba «El viajero» y «El vicario de Wakefield».

El tercer período de la vida de Goethe comprende el lapso 1768-1769. Después de haber enfermado en Leipzig, Goethe regresa, convaleciente, a Francfort. Allí, una amiga de su madre, Catalina de Klettenberg, secuaz de la escuela de los Hermanos Moravos, lo encamina hacia la poesía religiosa, fantásticamente mezclada con la superstición y la alquimia. El mismo año, aparecía la «Dramaturgia» de Lessing y el «Mussarion» de Wieland; en Inglaterra, Sterne publicaba su famoso «Viaje sentimental». Y sin que el mundo se diera por enterado, nacía oscuramente Napoleón Bonaparte.

El cuarto período de la vida de Goethe está señalado por el año 1770. Es enviado a estudiar a Estrasburgo y allí, durante seis meses, vivió abrasado por la fiebre de saberlo todo. Lecturas copiosas y heterogéneas: desde la Biblia a Sófocles, desde Shakespeare a Molière y Milton, sin olvidar las ciencias y la alquimia.

Por si esto fuera poco, se produce otro impacto en su vida: conoce a Herder, filósofo, historiador y folklorista, que fué para Goethe no solamente un guía, sino también un juez estricto e insobornable. En medio de una intensa actividad intelectual, vuelve a enamorarse, esta vez de Federica Brion. Abandonada en seguida, ella le mantuvo, sin embargo, una fidelidad inalterable, hasta el punto de que, muchos años después, decía orgullosamente: «A aquella que fué un día amada por Goethe, no puede pertenecer a nadie más.»

Ese año recibió Goethe el título de doctor en Derecho, culminación de los estudios que había proseguido, sin interés ni vocación, para complacer a su padre, al mismo tiempo que en Francia ocurrían dos hechos de desigual importancia: la publicación de las «Confesiones» de Rousseau, y el matrimonio de Luis XVI con María Antonieta. En Inglaterra, un historiador genial y sombrío comenzaba a escribir el primer tomo de una vasta creación que combinaba la historia, la filosofía y la literatura, y que publicaría cinco años más tarde: la «Decadencia y Caída del Imperio Romano», de Gibbon.

El quinto período de la vida de Goethe se extiende desde 1771 a 1775. De regreso a Francfort, Goethe termina el «Goetz de Berlichingen», cuyo plan dramático había elaborado en Estrasburgo. En Wetzlar conoció a Carlota de Buff, la heroína de «Werther». Pero esta vez le tocó a Goethe probar el dolor de amar sin esperanzas,

pues Carlota estaba casada con el secretario de legación Kestner. Un viaje por el Rhin le permitió recuperar la serenidad perdida, y en 1774 aparecía «Werther», en forma de novela epistolar, cuando Luis XVI llegaba al trono de Francia. El recuerdo de Carlota fué prontamente borrado por la amistad con los místicos Lavater y Jacobi, y sobre todo, por el estudio apasionado de la filosofía de Spinoza. El mismo año, Goethe fué presentado a Carlos Augusto, duque de Weimar, quien había reunido en su pequeña corte a lo más representativo de la intelectualidad alemana de la época. En 1775, publicaba los versos dedicados a Lilí, seudónimo de la amada del momento, Elisabeth Schöneneman, «una rubia encantadora —según palabras de Goethe— educada en una sociedad refinada y entre los placeres mundanos.» Goethe se instaló definitivamente en Weimar y se convirtió en el amigo íntimo del duque. Ese año se iniciaba la guerra entre Inglaterra y los Estados Unidos: las colonias inglesas de la América del Norte defendían el antiguo principio de que «no hay impuesto sin consentimiento», pero resultaba difícil imaginar la influencia que tendría esa rebelión sobre otros pueblos sometidos a peores tiranías.

El sexto período de la vida de Goethe abarca los años comprendidos entre 1776 y 1785. Son años de germinación, durante los cuales no publica nada importante. En cambio, asciende cada vez más en su carrera política: es nombrado por el duque de Weimar secretario de legación y luego primer ministro. Recibe un título nobiliario del emperador José II, despota ilustrado de Austria. En Weimar conoció por esta época a Madame Stein, con quien mantuvo correspondencia por espacio de cincuenta años, unido por una amistad pura y exclusivamente intelectual, según algunos críticos, y basada en el afecto profundo que sintió Goethe por aquella a quien denominaba «el talismán de su vida». Mientras transcurrían estos años de vida aristocrática y cortesana, Schiller publicaba «Los Bandidos» y Kant la «Crítica de la razón pura». Sucesivamente habían muerto Voltaire y Rousseau, Lessing y Diderot. Nacía a la vida independiente un nuevo pueblo: los Estados Unidos de América.

El séptimo período de la vida de Goethe —1786 a 1788— está marcado por su viaje a Italia y la revelación de la antigüedad clásica a través, especialmente, de la escultura. Dos años dura el peregrinaje de Goethe por la península, donde completó su educación estética, escribió dos dramas —«Ifigenia en Táuride» y «Egmont»— y esbozó dos nuevas obras: el «Torcuato Tasso» y el primer «Fausto». Obligado por el duque regresó a Weimar, pero con el pensamiento puesto en Italia, el año en que moría Buffon y Kant publicaba la «Razón práctica».

El octavo período de la vida de Goethe se extiende desde 1789 a 1795. Al volver de Italia se enamoró de Cristina Vulpis, a quien

conoció románticamente en un parque. En 1789 nació de ambos un hijo, mientras en Francia sonaba la hora de la Revolución. Dedicado íntegramente a sus estudios científicos, e influído por el espíritu aristocrático de la Corte, Goethe no entendió lo que estaba pasando en Francia y escribió tres obras criticando las nuevas ideas. Cuando Prusia organiza la coalición europea contra los revolucionarios, Goethe marcha con el ejército aliado a la batalla de Valmy, en la cual el pueblo francés —«la patria en armas»— obtenía la primera victoria para la Revolución. A pocos pasos del campo de batalla, superior e inalterable, Goethe realizaba interesantes experiencias de óptica.

Conviene, sin embargo, precisar esta posición, que nada tiene que ver con el absolutismo reaccionario. El propio Goethe lo aclara suficientemente:

«Dicen que yo no soy amigo del pueblo... Sí, es cierto; no soy amigo de la plebe revolucionaria que, bajo la falsa enseña del bien público, no tiene, en verdad, ante la vista más que los objetos más despreciables. Soy tan poco amigo de tales gentes como lo soy de un Luis XV... Tienen razón, yo no podía ser amigo de la Revolución Francesa, porque estaba demasiado conmovido con sus horrores; pero tampoco era amigo de una soberanía arbitraria... Odio a los que realizan las revoluciones tanto como a los que las han hecho inevitables». Y agregaba: «Odio todo trastorno violento, porque se destruye así tanto como se gana... Todo lo que es violento, precipitado, me desagrada, porque no es conforme a la Naturaleza... Para la política como para la Naturaleza, el arte es saber expresar».

En esta declaración, las reservas de Goethe se refieren más bien al método revolucionario que al objetivo perseguido por las masas de 1789. Su repudio se extiende tanto a los excesos de la plebe como a la arbitrariedad opresión de la monarquía. Pero no caben dudas sobre su pensamiento: no podía estar a favor de una revolución que destruía una institución de la cual Goethe era partidario: la monarquía:

«Estoy de acuerdo con los monárquicos en cuanto al principio de conservar lo existente y de prever lo revolucionario, pero no comulgo con ellos en cuanto a los medios para imponerlo. Es que ellos recurren a la estupidez y a la oscuridad; yo, a la razón y a la luz». (A Müller, 1823).

Goethe se define, pues, como «conservador» en el sentido estricto de la palabra, y tal posición es en realidad una actitud de defensa contra las revoluciones, que repugnan radicalmente a su carácter, porque: «En ninguna revolución se pueden evitar los extremos. Las revueltas políticas primero no tienden sino a suprimir ciertos abusos, pero de un momento a otro se producen hechos sangrientos y atrocidades».

Lo mismo, pero expresado en verso:

«Los días de terror que experimenta un país  
 Donde todos mandan y nadie obedece,  
 Donde la ley calla, el soberano escapa,  
 Donde nadie aconseja ni soluciona,  
 No los describo: porque tales recuerdos  
 Nunca concuerdan con fiestas de este carácter.»

Sin embargo, no podía ignorar Goethe las reivindicaciones del pueblo puesto que reconocía los abusos del poder real; ni podía aceptar, en espíritu de justicia, la opresión de los menos sobre los más. Por eso su pensamiento debe ser completado necesariamente con esta opinión:

«Las revoluciones son materialmente imposibles, mientras los gobiernos procuran por la justicia y permanecen vigilantes, de modo que las prevengan mediante reformas oportunas y no se resistan hasta que lo necesario llegue a imponerse desde abajo». (A Eckermann, 1824).

Conservador y anti revolucionario, Goethe no se opone a las reformas; pero de acuerdo con los principios del despotismo ilustrado, sostiene que las reformas deben venir de arriba —de los gobernantes— antes de que las impongan los de abajo— los gobernados. Sin ser un modelo de ideas políticas y sociales avanzadas, esta declaración impide que Goethe pueda ser considerado como un reaccionario, y explica, también, su escaso entusiasmo por las jornadas revolucionarias de 1789.

En «La Campaña de Francia», dejó Goethe una memoria personal de esos años trágicos y una visión profunda de la época a través de su temperamento. Hasta 1795 siguió publicando sus trabajos científicos, y en esa fecha se produjo su reconciliación con Schiller en un encuentro casual, iniciándose entonces una estrecha amistad que sólo terminaría con la muerte de Schiller, uno de los grandes y sinceros dolores de la serena vida de Goethe.

El noveno período de la vida de Goethe ocupa el lapso entre los años 1796 y 1800. Antes de que terminara el siglo, publica «Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister», el «Almanaque de las Musas», «Hermann y Dorotea» y «Tancredo». Se iniciaba la era napoleónica, que comprendería los primeros años del siglo XIX, y los primeros movimientos nacionales y liberales, que se extenderían hasta la muerte de Goethe, en 1832.

Su posición política no dejó de ser personal y, en cierto sentido, contraria a las grandes corrientes ideológicas de su época. Se opuso, en primer término, a la difusión de la Revolución Francesa por los demás países de Europa.

«Yo no podía ver con indiferencia —decía— que se procurasen

reproducir artificialmente en Alemania las escenas que en Francia eran traídas por una necesidad poderosa».

Esta afirmación de Goethe no corresponde con lo que la investigación histórica sostiene, o sea, que en una Alemania desunida y feudal, bajo el inflexible militarismo prusiano, no era «artificial» que el pueblo pidiera más libertades y que tratara de obtenerlas por los medios utilizados exitosamente en Francia, ya que esas libertades no eran concedidas por los gobernantes.

Pero Goethe encaraba la situación con un criterio rígido de consejero áulico y se resistía a observar los problemas de las clases populares. Y afirmaba:

«Todos los ensayos para introducir novedades extranjeras son locuras, si las necesidades de cambio no tienen sus raíces en las profundidades mismas de la nación; y todas las revoluciones de ese género quedarán sin resultado, porque se hacen sin Dios; Dios no tiene parte alguna en tan mala faena.» Y agregaba este irónico epígragma: «Los apóstoles de la libertad me han sido siempre antipáticos; lo que acaban siempre por buscar es el derecho para ellos a lo arbitrario».

Daba por sentado Goethe, que los postulados de la Revolución no eran necesidades profundas exigidas por la nación, en lo cual es evidente su error. En cambio no se puede decir lo mismo de su juicio sobre los apóstoles de la libertad; sin tener una aplicación absoluta, sin excepciones, debemos reconocer que, en general, no se equivocaba, como quedó demostrado en algunos episodios de la misma Revolución Francesa.

Rechazaba también el liberalismo surgido de los filósofos del siglo XVIII, y no fué esta la menor de sus oposiciones a las corrientes ideológicas predominantes de su tiempo.

«Cuando oigo hablar de ideas liberales —decía— me extraño siempre de que los hombres se dejen así pagar de vanas palabras. Una idea no debe ser liberal. Eso no tiene sentido. Debe ser precisa, fuerte, fecunda, sobre todo; tal es su misión divina. En los sentimientos hay que buscar el verdadero liberalismo; pero los sentimientos son rara vez liberales, porque son la expresión inmediata de las personas, de sus relaciones, de sus necesidades y de sus intereses».

No incurría Goethe, ciertamente, en la difundida y posterior confusión de las palabras «liberalismo» y «tolerancia». El liberalismo era una doctrina filosófica y, desde luego, política; la tolerancia, era fundamentalmente una actitud mental y un modo de convivencia, que no implicaba, ni mucho menos, debilidad de las convicciones. Un liberal puede ser intolerante en defensa de un sistema que quiere imponer la mayor libertad en los diversos órdenes de la vida; un monárquico ultramontano puede ser tolerante, si no trata de

forzar a los demás a que piensen como él. Goethe fué, sin duda, tolerante, y pocos como él han luchado tanto a favor de los derechos de la razón a buscar libremente la verdad en la religión, en la filosofía o en la ciencia. Pero no fué liberal en el sentido doctrinario de la palabra, y necesitó de gran entereza moral para mantener su discrepancia, incluso frente a un amigo tan respetado como Schiller.

Los revolucionarios alemanes, que buscaban la la unidad de su patria sobre el doble fundamento del nacionalismo y el liberalismo, no contaron con su apoyo, y de ahí que lo pusieran en contraste con Schiller. Goethe les replicaba:

«Schiller, que entre nosotros, era mucho más que yo un aristócrata, pero que reflexionaba mucho más que yo en lo que decía, Schiller ha tenido la dicha singular de pasar por amigo muy particular del pueblo. Le dejo el título de todo corazón, y me consuelo pensando que muchos otros han tenido la misma suerte que yo».

Una velada amargura documenta, en la reflexión que antecede, el esfuerzo de voluntad que debió realizar Goethe para expresar íntegramente su pensamiento en un tema que a otro menos importante hubiera costado popularidad y prestigio. Su auténtica preocupación por los destinos del pueblo alemán estuvo siempre libre de la más mínima sospecha de demagogia. Le faltó, tal vez, el sentido de lo social y de los problemas económicos de las clases desposeídas. Pero pensó con profundidad, y a menudo con clara videncia, en los problemas acuciantes de su pueblo. Era su carácter, sin embargo, eludir la retórica fácil, las posiciones extremas y el asentimiento incondicional a las grandes aspiraciones populares, que no por serlo, debían implicar siempre una infalible correspondencia con la verdad. Y Goethe, por sobre todas las cosas, era un apasionado buscador de la Verdad.

El décimo período de la vida de Goethe se extiende desde 1801 a 1808, durante el cual publicó «La hija natural», se casó con Cristina Vulpius y, finalmente se entrevistó con Napoleón en Erfurt, el 2 de octubre de 1808. Habían muerto Herder y Klopstock, Chateaubriand publicaba «Atala», «El genio del Cristianismo» y «René». Byron y Novalis daban a conocer sus poesías, y morían Kant y Schiller. Sin duda, Goethe empezaba a quedarse solo. Pero se sentía poderosamente atraído por la personalidad de Napoleón, coronado emperador en 1804, y parecía agotar las glorias humanas ese año —1808— en que publicaba el primer «Fausto» y se encontraba frente a frente con Bonaparte. De la entrevista, se recuerdan fundamentalmente dos frases. La primera, usada frecuentemente por el emperador en el curso de la conversación: «*Qu'en dit M. Göt?*», y la segunda, que resume el juicio de Napoleón: «*Voilà un homme!*». Allí, también habría recibido Goethe la cruz de la Legión de Honor, que se arrancó el emperador para colocársela al poeta en el pecho. Aunque la

fantasía pueda aprovechar esta circunstancia, para adornar con innumerables detalles el contacto de los dos colosos, puede admitirse como evidente esta consecuencia: la admiración de Goethe por Napoleón no desapareció ni siquiera en los días del derrumbe imperial, demostración palmaria de que, si bien podía Goethe haber sufrido la atracción de los honores y de las distinciones, a las que siempre fué afecto, en el caso de Napoleón sus sentimientos eran sinceros, al reverenciar a un ejemplar humano excepcional, que encarnaba en la práctica muchos de los ideales del pensador alemán.

En aras de tal admiración, supo vencer hasta sus más íntimos sentimientos patrióticos, o por lo menos, raciales. Cuando se le acusaba de no haber tomado las armas en las guerras nacionales, contestaba:

«¿Cómo hubiera podido yo tomar las armas sin odio?... No podemos todos servir al país de la misma manera; cada cual hace lo que mejor puede, según lo que Dios le ha repartido. ¡Escribir cantos de guerra y permanecer en mi habitación! ¡Cómo si esa fuera mi manera! ¡Escribir en el vivac, en cambio, donde por las noches se oyen relinchar los caballos de las avanzadas enemigas, en buena hora! Me hubiera gustado eso; pero esa vida no me era posible, no era ese mi papel. En mis poesías no he afectado nunca nada. No he hecho poesías de amor más que cuando amaba. Y entre nosotros, yo no odia a los franceses. ¿Cómo yo, para quien la civilización y la barbarie son cosas de importancia, cómo habría podido odiar a una nación que es una de las más civilizadas de la tierra y a la que debo una parte tan grande de mi propio desarrollo? El odio nacional es un odio particular. Siempre en las regiones inferiores es donde es más enérgico, más ardiente, pero hay una altura en la cual se desvanece; se está allí, por decirlo así, por cima de las nacionalidades, y se siente la dicha o la desdicha de un pueblo vecino como la suya propia. Esta altura convenía a mi naturaleza, y largo tiempo antes de haber llegado a mis setenta años, me había establecido en ella firmemente.»

En tal forma dejaba sentada su profesión de fe internacionalista, reiterando sus palabras de 1799:

«En el momento en que por todas partes se empeñan en fundar nuevas patrias, la patria está en ninguna parte y a la vez en todas, para el que sabe pensar imparcialmente y elevarse por encima de su época».

Ninguna diferencia de concepto con el Goethe que había estampado en el «Wilhelm Meister»:

«No existen arte patriótico ni ciencia patriótica. El uno y la otra pertenecen, igual que todo lo sublime y bueno, al mundo entero y no pueden ser fomentados sino por la acción recíproca, libre y

universal, de todos los coetáneos, siendo, además, preciso que se tengan presentes siempre los restos y conocimientos del pasado».

Se comprende, así, la modernidad, o mejor aún, la actualidad del pensamiento de Goethe. En plena época de los nacionalismos, sostuvo su concepción universalista de los pueblos; en plena época de las guerras patrióticas, formuló su ideal de una Europa unida, y afirmó que los alemanes integraban «una liga internacional».

Aquí, sin duda, Goethe está hablando un lenguaje demasiado avanzado para su tiempo, y se explica que su posición suscitara reproches apenas contenidos por su influencia indiscutida en el mundo intelectual y político de su patria.

El undécimo período de la vida de Goethe ocupa los años comprendidos entre 1808 y 1814. Publicó «Las afinidades electivas», «Poesía y Verdad», y el «Divan», obra esta última influída por la literatura persa e inspirada por un nuevo amor: Marianne de Willemer, a quien se atribuyen varias de las poesías recogidas en el libro. El romanticismo, mientras tanto, se enriquecía con nuevos nombres: Byron terminaba «Childe-Harold» y «El corsario», aparecían «Reina Mab» de Shelley y «Waverly» de Walter Scott.

En 1812, se produce el encuentro, y el simultáneo distanciamiento, con Beethoven. No eran temperamentos destinados a entenderse. Si Goethe rendía su homenaje a Napoleón, Beethoven borraba la dedicatoria de la «Sinfonía Heroica», destinada al abanderado de la Revolución Francesa convertido en emperador, y escribía solamente: «un gran héroe», el Napoleón idealizado que no había estado a la altura de las esperanzas del músico. A su vez, Goethe permaneció impermeable ante la música de Beethoven, por lo menos en los primeros tiempos. Y así, permitió que la partitura del «Fausto» fuera compuesta por Zelter, y no por Beethoven; éste, en cambio, colocaba a Goethe entre Homero, Plutarco y Shakespeare. Bettina Brentano, aquella dulce jovencita que había hecho de su vida un culto perpetuo a Goethe, le escribía a su maestro: «Cuando ví a Beethoven por primera vez, el universo entero desapareció para mí. Beethoven me hizo olvidar al mundo, y aún a tí mismo, oh Goethe!...».

No era esta confesión, el argumento más apropiado para despistar la atención de quien se sabía el supremo, de quien no conocía rivales. Finalmente, en 1812 se produjo la entrevista, y el mismo Beethoven nos ha dejado el relato de un paseo que dieron juntos:

«Los reyes y los príncipes —dice Beethoven— pueden muy bien hacer profesores y consejeros privados; pueden muy bien colmarlos de títulos y de condecoraciones; pero nunca pueden hacer a los grandes hombres, a los espíritus que se elevan por encima del fango del mundo... Y cuando están reunidos los hombres tales como yo y Goethe, estos señores deben sentir nuestra grandeza. Ayer encontramos en el camino, al regresar, a toda la familia imperial: la vimos

de lejos; Goethe se desprendió de mi brazo para detenerse a la orilla de la carretera, y me habría gustado decirle que yo quería no dejarlo dar un paso más. Me hundí entonces el sombrero, me abotoné la levita, y avancé, con los brazos a la espalda, por entre los grupos más espesos. Príncipes y cortesanos formaron valla; el duque Rodolfo se quitó el sombrero delante de mí, y la emperatriz fué la primera en saludarme. Los grandes me conocen. Para mi entretenimiento vi desfilar la procesión delante de Goethe, que permanecía a la orilla del camino, profundamente inclinado y con el sombrero en la mano. Se lo reprendí en seguida y no le he perdonado nada».

Desde ese momento fué imposible toda amistad: aparentemente, Goethe ignoró a Beethoven. Pero, como se descubre a través de una entrevista con Mendelssohn, tal indiferencia no era más que un dictado superficial de su orgullo. En realidad, se emocionaba profundamente con la música de Beethoven, y así lo reconoció ante Mendelsshon: «Es grandioso, insensato —comentaba—; se diría que la casa va a derrumbarse».

En 1814 asiste Goethe al derrumbe del imperio napoleónico. Pero no se dejó arrastrar por los sentimientos nacionales exultantes ante la caída del opresor.

La admiración que tuvo por Napoleón en el apogeo de su gloria, y que expresara en aquellos versos

«Lo que los siglos han meditado tristemente,  
El lo abraza con una mirada en la luz clara del espíritu,»

no se verá disminuída por la derrota y la decadencia del gran corso. Y le dedica un epílogo poético digno de su grandeza:

«Quien siente coraje en su pecho real,  
no vacila de ninguna manera, pisa con placer  
el camino socavado del trono,  
conoce el peligro y sube confiado.  
La carga enorme del aro de oro  
no le pesa: tan decidido como sereno  
la coloca alegre en la cabeza atrevida  
y la lleva fácilmente, como si fuera de hojas...  
¡Así era también éste! Y ahora dilo:  
Llevaron tu vida junto con la de él.  
El hombre experimenta, esté donde esté,  
Una última felicidad y un último día.»

De 1815 a 1828 se extiende el décimo segundo período de la vida de Goethe. Son los años de su deslumbrante ancianidad, los años que —especialmente— contribuyeron a formar la leyenda de su «olimpismo», de cierta inhumana superioridad sobre los propios sentimien-

tos, sometidos duramente a su férrea voluntad. Pero Ortega y Gasset ha demostrado ya, de manera concluyente, que la indiferencia de Goethe, su serenidad inmutable escondía en el fondo a un lírico, «ante todo y sobre todo, un enorme lírico».

Su alma sufre tres pérdidas que afectan lo más íntimo de su vida: primero la de su esposa, Cristina Vulpius; luego la de Madame Stein, su confidente de casi cincuenta años; y finalmente, la de su protector y amigo el duque de Weimar. El mundo que le rodeaba ya no era el suyo: su optimismo esencial no podía entender la obra de Schopenhauer, «El mundo como voluntad y representación», aparecida en 1819. Por esos años, Víctor Hugo publicaba sus «Odas» y Lamartine sus «Meditaciones».

El romanticismo florecía en sus mejores obras, pero Goethe no era un romántico, a pesar del «Werther», por lo menos conscientemente. Su ideal estético buscaba el equilibrio clásico; sus ideas políticas moderadas participaban de ese equilibrio; y en cuanto a su vida, había sido una lucha lacerante contra el demonio interior, para alcanzar, al final, la anhelada serenidad. Pero un genio como Goethe no podía quedar encerrado en una escuela, y el romanticismo, por lo mismo, no le era ajeno. Su misma personalidad encarnaba mucho del héroe romántico. Por eso no le resultó difícil entender el romanticismo, por lo menos el romanticismo literario, otra sorprendente prueba de la flexibilidad de su espíritu, de su inagotable capacidad de comprensión. <sup>(1)</sup>

De 1829 a 1832 transcurre el último período de la vida de Goethe. En 1829, después de un intervalo de silencio, acomete el último esfuerzo: termina el «Wilhelm Meister» y la cuarta parte de «Poesía y Verdad». Pero sobre todo, está ocupado en la culminación de su obra maestra, y así, en 1832 aparece el segundo «Fausto», cuyos oscuros símbolos ya no pertenecen al mundo sensible y en el que algunos críticos han querido ver una vasta alegoría de la Revolución Francesa.

En Alemania, como en otros países de Europa, el año 1830 está señalado por la violenta explosión de los movimientos liberales y nacionales: tras el paréntesis napoleónico, la Revolución Francesa determina sus últimas consecuencias. Goethe ya ha señalado su pensamiento al respecto y adopta una actitud concorde. Cuando se produjo la revolución de 1830, su amigo Eckermann corrió a enterarlo de las últimas noticias. Al verlo, Goethe le gritó: «Y bien, ¿qué pensáis de este gran acontecimiento? El volcán ha hecho explosión: todo está en llamas». —«Es una terrible aventura —respondió Eckermann—, pero en semejantes circunstancias, con tal ministerio, ¿se

(1) La admiración de Goethe por Byron sólo puede equipararse a la que sintió por Napoleón: «genio sin límites», «poeta sin igual» son juicios que Goethe sólo prodigó, entre los poetas, a Byron.

podría esperar otro fin que la expulsión de la familia real?». —«No nos entendemos, mi buen amigo —dijo Goethe. No os hablo de esas gentes. Os hablo de la discusión tan importante para la ciencia que ha estallado públicamente entre Cuvier y Saint-Hilaire: el método sintético ya no retrocederá hoy».

Por si quedaran dudas sobre la importancia que asignaba Goethe a las revoluciones, este episodio es concluyente. Es cierto que se le atribuye, con motivo de la batalla de Valmy, una frase referente al surgimiento de un nuevo mundo o mejor, a la caída de un mundo viejo. Pero no está especificado si se refería a la Revolución o a la derrota de los ejércitos aliados, imponente fuerza militar teóricamente invencible, ante el pueblo francés en armas, denominación exageradamente lírica, puesto que la organización y el armamento estaban lejos de equipararse a los de un ejército regular. En cambio, se multiplican los comentarios de Goethe tanto sobre la Revolución Francesa como sobre las revoluciones nacionales, y su desconfianza resulta en cada caso evidente. No era indiferencia o escepticismo, sino valoración de lo que es esencial para el progreso de la humanidad. Creía firmemente que los siglos que jalonen la Historia se recuerdan, antes que nada, por las obras puras del espíritu, ya sea en campo de la ciencia como en el ámbito del arte. Equivocado o no, esa era su posición, y tuvo oportunidad de ratificarla, como hemos visto, dos años antes de su muerte.

Hasta sus últimos días estuvo ocupado en el segundo «Fausto». El 16 de marzo de 1832 sintió los primeros síntomas de debilidad; el 17, escribió su última carta, dirigida al sabio Guillermo Humboldt, y el 22, al mediodía, sentado en un sillón, contemplando la luz radiante del sol por una ventana, murió pronunciado las simples palabras: «*Mehr Licht!*», «¡Más luz!», que resumen con exactitud su ciclo vital.

El pensamiento de la muerte no había sido omitido, sin duda, en sus meditaciones. Ya en sus últimos años, un día en que, después de un paseo por los bosques, regresaba a Weimar, observó la belleza del sol poniente que tenía frente a sí. Citó la frase de un antiguo («Hasta cuando desaparece, es siempre el mismo sol»), y agregó con gran serenidad: «Cuando se tienen setenta y cinco años, no se puede dejar de pensar alguna vez en la muerte. Este pensamiento me deja en una calma perfecta, porque tengo la firme convicción de que nuestro espíritu es de una esencia absolutamente indestructible: continúa obrando de eternidad en eternidad. Es como el sol, que no desaparece más que para nuestra vista mortal. En realidad, no desaparece nunca; en su marcha, alumbría sin cesar».

Tal vez pensaba lo mismo al contemplar el esplendoroso mediodía de la hora de su muerte, afirmando por última vez su anhelo de luz, de claridad, de verdad. Y tal vez haya percibido en ese instan-

te, lucidamente, que el enigma indescifrable de la naturaleza, perseguido infatigablemente durante su larga vida de sabio, sólo se le revelaría totalmente después de la muerte, en el contacto de su espíritu inmortal con la Luz que no se extingue jamás...

Aquí en la tierra, el mismo año de su muerte, George Sand, vestida con ropas masculinas, festejaba el éxito mundano de una novela mediocre, y Víctor Hugo publicaba «El rey se divierte». La corriente de la historia seguía su curso inmutable.

\*  
\* \*

Cada época realiza un examen crítico de la historia de la literatura, y procede a una nueva distribución de méritos, humillando a unos, ensalzando a otros. Así procedieron los neoclásicos con referencia a la antigüedad y los románticos respecto a la Edad Media. Cada generación cree firmemente en una misión reivindicadora, y extrae de la penumbra a algún genio ignorado por sus contemporáneos; cree, así mismo, en una misión de justicia, que la lleva a negar, en todo o en parte, la gloria de que gozaron muchos escritores en su tiempo, y que se considera excesiva o francamente inmerecida.

No resulta extraño, por ejemplo, comprobar que el segundo centenario de la Enciclopedia ha pasado totalmente inadvertido y que, en general, la crisis del liberalismo haya arrastrado consigo el descrédito —ante las nuevas generaciones— de los filósofos del siglo XVIII. El anticlericalismo de Voltaire y sus veleidades deístas, resultan ingenuas travesuras de un espíritu ampuloso y retórico que cuesta leer, frente al materialismo práctico y doctrinario que sustenta un sector considerable de la Humanidad. Igual merecen los ensueños imprecisos de Rousseau, cuyas vagas utopías democráticas, carecen del vigor afirmativo que sobra en sistemas ideológicos con pretensiones universales: nacional socialismo, marxismo, fascismo, comunismo.

Ejemplos similares pueden encontrarse en abundancia: basta señalar que el poeta más admirado de nuestros días, T. S. Eliot, coloca los pilares de su poesía en los clásicos, especialmente Virgilio, en Dante y en el cristianismo. Esto, a fines del siglo pasado, bajo la égida de Spencer, Comte y Darwin, hubiera sonado a herejía absurda e inexplicable.

En cambio, el interés por Goethe no ha decrecido, a pesar de las reservas que pueda provocar su obra a ideales estéticos muy distintos a los suyos. Es evidente que «Werther» no es la novela capaz de rivalizar con lo que ese género ha producido en el último medio siglo, y que las penas del joven suicida no bastan para commover a una generación que ha vivido la tragedia de dos guerras mundiales, el espanto de los campos de concentración y las persecuciones reli-

giosas de nuestros días. Pero, ciertamente, el hombre-artista Goethe, empeñado en sus búsquedas, sumido en una lucha perpetua con el demonio interior, aguijoneado por una curiosidad sin límites y presa de ese afán de saber, auténticamente humanístico, que constituye uno de los rasgos más atractivos de su personalidad, interesa sobremanera a los jóvenes, aunque ese interés tenga por objeto más al hombre que a la obra, y a ésta como un complemento auxiliar para el conocimiento del hombre.

Es que, por encima de las modas literarias y las cuestiones puramente formales, el escritor que perdura es siempre el que ha debatido los problemas esenciales del hombre, el que, cualquiera sea su escuela —clásico, romántico, simbolista, realista, surrealista, etc.— se ha enfrentado valientemente con las inquietudes del hombre, con sus ansias de eternidad, con el misterio de su alma, con las aventuras de la ciencia, y con esa materia estremecida ha creado su obra de arte. Lo demás es añadidura...

Goethe despierta admiración y respeto en la juventud e incita a la reflexión. La lectura de «*Werther*» puede resultar árida, pero es indudable que en la clase de literatura promoverá inevitablemente la expresión colectiva de opiniones y puntos de vista provocados por el tema del suicidio o del amor. Y de ahí se pasa a las conversaciones con Eckermann, porque surge espontáneamente el deseo de saber más sobre el hombre y dilucidar el alcance autobiográfico de las cartas del joven Werther. El estudio de la vida de Goethe conquistará, casi siempre, un admirador más, porque no es con frecuencia que la vida del artista responde tan majestuosa y fielmente a la grandeza de la obra.

En una época desorbitada el equilibrio goethiano puede servir de freno y moderar los impulsos unilaterales, puede prestigiar la claridad del estilo y la serenidad de los juicios. Y su ejemplo de humanista puede excitar en los jóvenes el amor a la sabiduría en el sentido antiguo que, respetando la necesaria especialización impuesta por el progreso de las ciencias, deje a salvo en cada uno al hombre integral, sin las mutilaciones irreparables impuestas por una técnica sin alma, por una inteligencia sin sensibilidad o por una estética dirigida desde la zona oscura de lo subconsciente.

ADOLFO SILVA DELGADO

## APOSTILLAS A UNA HERALDICA SIN DECADENCIA

Sinfonía de los siglos orquestada por el milagro de las vidas que fueron. Trémolos que son dolores. Acordes que semejan gritos y protestas de las criaturas que sufren. Pianísimos que son los sometidos. Crescendos transformados en olas que arrebatan a los pueblos a eclosiones totales. Vivaces que tajan en las batallas y en el ardor, sordinas que acallan las quejas. Fragor, pujanza, heroísmo, dudas, miedos, conquista, sometimiento, triunfo, todo el complicado orquestar de la guerra ha visto el hombre desde que existe.

Guerra cuando se halló el primer individuo ante el animal que lo acometía. Guerra cuando hubo de sobreponerse a los elementos que lo cercaban. Guerra cuando disputó la res que habría de sustentarlo. Guerra con el fuego esquivo y necesario. Guerra con la soledad que lo anclaba en una caverna. Guerra y triunfo cuando el hombre descubrió que una luz milagrosa encendía su cerebro y lo colocaba por arriba de la bestia.

Triunfo impreciso, sin nombre, cuando el instinto lo llevara a desollar el animal palpitante y al cubrirse con su piel pudo amortiguar los estiletes del frío. Cubierto y confortable se habrá hallado con más energías para afrontar las inclemencias del día paleolítico y si defendió su cuerpo de los rigores invernales, también intentó acorazarse tras un cuero tendido y móvil que cumplió su segunda finalidad: protegerlo de las embestidas de la garra y el colmillo. Un escudo rudimentario trabajado con lo que la naturaleza ponía a su alcance, ramas de los árboles fuertes y cueros de las bestias que lo alimentaban, le ofrecieron un elemento más que opuso al enemigo que lo cercaba.

El hombre fué pulimentando sus piedras, sus enseres, su choza, fué haciendo arte de su vestimenta y cuando llegó a su pantalla protectora comprendió que tenía ante sí otro motivo de ornamentación. En el límite de su campo podría desarrollar su inventiva, volcar el cubilete de su sensibilidad, grabar el sol y las estrellas, copiar los animales que lo asechaban, pintar los hechos simples que influían en su existencia o hacer un juramento tácito de una frase que estampara.

Y corrieron las centurias. Pasaron los egipcios, los asirios, los babilonios. ¿Lograrían aquellos dejar sus emociones en los cueros tendidos sobre mimbres? Tal vez. Pero no lo consigna la decoración hallada. De los egipcios, sus escudos pequeños se caracterizaban por una especie de mirilla o agujero desde el que espiaban a su enemigo.

Los asirios dejaron más elementos de juicio. Sus escudos de mano esféricos o cónicos, de base ancha, decorados con una cabeza de animal en relieve que por lo general ocupaba el centro, los convirtieron en armas ofensivas cuando les erizaron enormes púas. No sólo habría de protegerse el pecho. Eran vulnerables, sus piernas, sus cabezas. Hicieron entonces escudos de madera durísimas que los combatientes hincaban en el suelo durante la lucha y cubrían perfectamente a los tiradores de pié. Pero ese combatiente había de ocuparse de otros problemas que los defensivos, debía cuidar la estrategia guerrera. Necesitó entonces de un auxiliar vivo y quedó incorporado el escudero. Un criado cada dos tiradores era el encargado de transportar los escudos. Esta verdadera muralla móvil sirvió a los zapadores que se valieron de enormes broqueles que apoyados en los parapetos, les permitían sin mayor riesgo cumplir su cometido.

El escudo se hizo así imprescindible al hombre de guerra. Valiéndose de su destreza retardó su peligro en el combate y tanta importancia debieron asignarle los pueblos antiguos que los cantos dejados por ellos están salpicados de continuo con su permanencia. Si hacemos un paréntesis en la literatura griega o latina hallamos ejemplos que nos ilustran.

En «La Ilíada» la descripción del enorme y fuerte escudo formado por el cojo de ambos pies, Hefesto, para Aquiles, es tan amplia que resulta imposible comentarlo con brevedad. El himeneo, problemas del pueblo, problemas guerreros, campos fértiles y vastos, motivos agrestes, pastoriles, danzas, aedos, alternan en el campo. Por orla llevaba «la poderosa corriente del río Océano». Así fué entregado a la madre de Aquiles, Tetis, que saltó «como un gavilán desde el nevado Olimpo, llevando la reluciente armadura que Hefesto había construído».

Hesiodo en «El escudo de Heracles» amplía con no menores detalles que Homero la descripción. Circunscribamos la riqueza de sus materiales: «el escudo de adornos varios, al que nada podía perforar ni romper, admirable a la vista, rodeado de espejuelo y de marfil blanco, brillante de ámbar y de oro enlazado de círculos azules». El particular y minucioso detalle que trabaja se extiende como un filigrana que complementa la apeñuscada ornamentación.

En «Los siete contra Tebas» de Esquilo, la tragedia se desarrollará afincándola en la importancia que los escudos representan para sus poseedores. El explorador o espía que vuelve con sus nuevas, se explaya en la descripción de los escudos de los siete que asaltarán la ciudad. En ellos apoya la importancia de la decisión de los sitiadores; es en los escudos donde parecen haber entregado toda su potencia, su virilidad, su deseo hecho de vencer y sellar lo pactado. De Tideo nos dice que «las campanillas de bronce que penden

de su escudo resuenan terroríficas». «Ostenta en ese broquel un antiguo emblema ¡el Urano resplandeciente de astros! y en el centro Selene brilladora en su plenitud reina de las estrellas y ojo de la noche, destella». Estas palabras del explorador, Eteocles las contesta queriéndolo disuadir de sus temores y restar importancia a la descripción. Rechaza su valor, devuelve a su poseedor el maleficio que noticias tan terribles pudieran causarle y dice Eteocles: «Esa noche, al decir tuyo, cincelada en el broquel resplandeciente con los astros del Urano, es quizás signo fatal a ese hombre». Largo parlamento gira sobre lo mismo. Pero el explorador parece no escuchar la controversia y continúa haciendo su descripción. El de Capaneo, escudo que lleva en letras de oro un «¡Abrasaré la ciudad!»; el de Eteoclo con un hoplita subiendo los peldaños de una escalera para derribar una torre enemiga gritando estas palabras «¡El mismo Ares no me rechazaría de estas murallas!»; el de Hipomedonte con un Tifón de cuya boca mana fuego y con serpientes entrelazadas en nudos que rodean la cavidad del broquel cóncavo; el del quinto sitiador, un joven casi imberbe que lleva su escudo de bronce y «adherido con clavos el azote de la ciudad, la esfinge devoradora de carne cruda, imagen luciente y cincelada». Véase como esta descripción dilatada y minuciosa parecería formar parte de un prefacio guerrero, aclarar los espíritus a una ofensa inmediata; más que la presencia de los sitiadores que ya muerden las puertas de Tebas, estos parlamentos parecerían ser el verdadero campanilleo que presagia el enorme drama que se cierne sobre las cabezas de los cadmeos. Ya el coro de las vírgenes nos había anunciado que el «chocar de los escudos cubiertos de bronce resonaba en las puertas». Y la voz del explorador como algo fatal, como una gota corrosiva continúa impertérrita, su cúmulo de negras descripciones y sigue diciéndonos que Anfiaraeo tiene por escudo uno de perfecta redondez, sin emblema alguno en su círculo. No quiere parecer el mejor, sino serlo. Y llega a Polinices. El hermano y enemigo de Eteocles lleva rico «broquel recién forjado». Un emblema doble aparece en él; un hombre de oro, de aspecto guerrero que precede a una mujer majestuosa. Dice ella según las palabras de la inscripción, que es la justicia: «Conduciré a este hombre y le devolveré su ciudad para que mande en la morada paterna». La espina dorsal de la tragedia la recorre un inquietante tintinear de bronces y el coro de las vírgenes se aterroriza y grita: «¿oís? ¿no oís el ruido estridente de los escudos?...»

Todo este ambiente de temor que van creando descripciones y comentarios no es más que la resultante de la primera escena donde después de haber hablado Eteocles pintando la situación de la ciudad sitiada, entera que los argivos estaban preparando un gran asalto que los cadmeos sabrían resistir. Había sido el explorador quien lanzara la terrible nueva de que siete guerreros, jefes violen-

tos, al recoger «en un negro escudo la sangre de un buey degollado» «habían jurado por Ares, Enio y Fobo» «que devastarían la ciudad».

Tanta importancia concedió el griego a los escudos que sus descripciones tienden siempre a crear un clima de inquietud; más que dibujos de orfebrería para recrear, parecerían ornamentos llamados a impresionar.

El proceso histórico de la antigüedad va hilándose a través de los escudos. Ya fueran de bronce, oro, plata, o estaño como los que forjara Hefesto; de pieles de buey superpuestas en varias capas, recubiertas de placas metálicas, armados sobre miembros y decorados con brillante colorido, manejados por el soldado griego; de esparto, madera o bronce lucidos por las primeras tribus de España; el centro de gran tamaño hecho de nervios y forrado de pieles de los celtíberos; los que poseían los honderos baleares, pequeños y cubiertos de piel; los de los romanos con sus parma, scutum o peltas, circulares, cuadrados o en medio cilindro, todos defendiendo el temor del hombre tras su parapeto limitado, amparándolo en su sed insaciable de conquista, desviando los bloques de la piedra o de la daga, de la flecha o de la maza, los escudos consiguieron que sus poseedores hicieran una ciencia de su manejo y un arte de su ornamentación.

Hablar de que en la Edad Media fué su florecimiento, es arriesgado. El escudo al aparecer con el hombre se alía a su proceso histórico, lo acompaña, se amalgama con su desenvolvimiento y llega al ciclo medioeval del que parecería arrancar su verdadera iniciación. ¿Qué motivos fueron los que lo definen como un ornamento del medioevo?

Antes del siglo XI el hombre se reconocía entre sus semejantes por nombres personales. Las poblaciones se acrecentaron y comenzaron a aparecer los nombres de familia que fueron fijándose paulatinamente hasta convertirse en los apellidos que desde mediados del siglo XI hasta el XII bien avanzado pueden darse por generalizados. Cuando el hombre fué perdiéndose en las muchedumbres y hubo de adoptar el apellido que lo individualizara, sintió la necesidad de destacarse en el combate por un correlativo visual y halló que los colores y distintivos que señalaban sus escudos podrían ser los que agruparan sus adeptos. Los jefes de mesnadas adoptaron los colores y símbolos de sus escudos primitivos y los que carecían de ellos empezaron a acogerse a las prerrogativas reales para que se les asignara.

Hoy los guerreros se agrupan a la sombra y color del emblema patrio. En aquellos momentos de gestación en que la tierra se dividía en tantas parcelas como señores, estos emblemas particulares señalaban a sus adeptos el sitio del jefe y las mareas de la lucha. Para defenderse creó el hombre un escudo, para individualizarse creó un apellido y ornamento éste con una firma de emblemas y colores que

estampó sobre el fondo inmenso de los campos y el cielo. Aquellos hombres rudos, semibárbaros con pinceladas salvajes de su ancestro, diestros en el manejo de las armas y torpes en el de la pluma, hallaron cómodo y termitente una rúbrica de motivos coloreados que tomó de los elementos que lo rodeaban y sutilizó su arte en cierres. De ahí que al hablar de armas en heráldica no signifiquen instrumentos de ofensa o defensa sino sinónimo de insignia, derivándose de la palabra latina *arma*. Estas insignias tenían su origen en circunstancias fortuitas que impresionaban a los individuos. Parangonándolas a nuestra época podrían ser el nervio numismático, la condecoración que hoy premia hechos de armas, la medalla que se otorga en las conquistas científicas o en las artes.

¿Cuáles hechos pudieron pesar en el medioevo y renacimiento para que los hombres se distinguieran hasta elevarlos por cédula real a ser dignos de lucir su escudo? Acontecimientos similares a los que se premian hoy. Ahí están la Reconquista de España, la independencia del solar patrio, el descubrimiento del nuevo mundo, los viajes sorpresivos e interminables de los navegantes, el heroísmo que salva con decisión una batalla. ¿Qué otros en el orden político? El consejo oportuno, la habilidad política, las cesiones de tierras en beneficio de las arcas reales. ¿Cuáles en el campo de la ciencia o del arte? Descubrimientos científicos, decoraciones magníficas. Dice la leyenda, al parecer sin base histórica en que apoyarla, que habiendo resultado herido en un combate el conde de Barcelona Wifredo el Velloso, acudió a visitarlo Carlos el Calvo a fin de exponerle su afecto y como aquel le pidiera un blasón para su escudo el rey trazó con sus dedos tintos en la sangre del caballero cuatro palos o barras que cruzaron de arriba a abajo el escudo diciendo: «De hoy más, éstas serán, conde, vuestras armas». He aquí un ejemplo de cesión real por hecho de armas.

Cuando Juan Sebastián del Cano, coronó después de tres años de penurias su viaje alrededor del mundo, Carlos V lo premió con un escudo de armas. En un campo cortado, es decir dividido por la mitad, la parte superior de fondo gules, o sea rojo, tendría un castillo dorado; la inferior sobre un fondo de oro, dos palos de canela, tres nueces moscadas y dos clavos de especia; encima un yelmo cerrado y por cimera un globo terráqueo con esta inscripción: «Primus circundediste me», (tú eres el primero que me has rodeado). Obsérvese lo paradójico del segundo campo: palos de canela, nueces moscada, clavos de especia. Más parecería complemento de mesa bien servida que descripción heráldica. ¿Por qué la inclusión de detalles aparentemente desacordados? Simplemente porque el viajante guipuzcoano había traído en su barco enorme cantidad de especias de las lejanas Molucas y para el hombre de aquellos siglos las especias se paragonaban a la sal: la sazón indispensable en sus

comidas. He aquí como el Emperador premió este viaje riesgoso y felizmente finiquitado al hallar el camino para las lejanas Indias por la ruta de Occidente.

Ejemplos similares a los dados, pueden considerarse como puntos de partida para las generaciones venideras que se encargarán de anexar méritos suficientes para engrandecer la primigenia.

Constituída esta línea recta de procedimiento, contando el elemento herencia que ha entrado en funciones corriendo paralelo con la antigüedad, claro en el proceder y en la forma, constituirá la hidalgía. Hombres que arrancan el triunfo de su propio esfuerzo, que hacen de sus méritos metas de sus vidas, llegan elevados por la misma sociedad en que actúan, al poderío público. No forman un clan hermético, ni una casta, ya que hasta ellos ascienden quienes asimilan iguales esfuerzos, son torrentes vivificadores que abren cauce en las aguas revueltas de los pueblos en formación. Por cultura, actuación económica o valor militar, son mojones de la colectividad que articulan el engranaje civil y mueven su mecanismo. Las Monarquías y la Iglesia de aquellos siglos sacaron de ese sobrenadar social sus militares, políticos y modestos oficiales que labraban desde el anonimato sus victorias. Y es aquí donde actúa el hombre del pueblo, el agente de más peso en los hechos de una sociedad, oro y sangre de la levadura política. El medioevo no tuvo reparos en aceptar los escudos menestrales o los señoriales indistintamente y lucirlos junto a las armerías más antiguas. Y es digno de destacar esta solución cuando hoy se piensa que sólo los titulados eran los que penetraban al clan de los elegidos por casta. Hubo una corriente de avanzada que en nuestros días llamaríamos democrática y que hizo que agricultores, sastres, zapateros, albañiles crearon sus escudos y decoraron sus laudas sepulcrales queriendo que su amor al oficio los acompañara hasta la tumba. Zapatos, gavillas rubias de mises, tijeras, hoces, ornamentaban el campo de escudos que hoy pueden estudiarse. Y gloria por un origen artesano, gloria por aquéllos hombres que hicieron un ministerio de sus artesanías, gloria por los que fueron conscientes de su labor y la cumplieron con exigencia y dedicación. Así quede consignado por centurias su amor al trabajo, su superarse a la forma imprecisa que ellos vivificaron.

Este abrirse paso del hombre anónimo tuvo su canalización durante la última mitad del dominio feudal. Esta noche que soportó la sociedad fué la consecuencia impuesta por las costumbres bárbaras, las invasiones de los extranjeros, y la defensa del hombre del pueblo ante las incursiones guerreras. Falto de un poder público que garantizase la seguridad de vidas y haciendas, el hombre tenía que agruparse en medio de la soledad de los campos bajo un jefe que no era otro que el señor feudal. Con legislaciones incumplidas

las más de las veces o sin ellas, el señor del feudo fué en muchos casos el que vejaba y hacía de su dominio un azote.

Pero ese señor feudal que pudo ser arbitrario y absoluto quiso resistir al tiempo, quiso defenderse de su aniquilamiento y elevándose de la tierra por un resquicio luminoso, nos legó armerías de piedra eternas que decoraron sus monumentos y fijó en esquemas cuidados y minuciosos que llamó «árboles» su supervivencia. Verdaderos árboles ya que ascendiendo en varias generaciones, las células familiares invaden las ramas y convierten la genealogía en profusa y densa trabazón. El árbol fué el complemento de las armerías. En ellas se aglutan los objetos más dispares, los animales más variados, los astros, las plantas, palos, lanzas, sotueres, torres, quinas, lunas y cadenas. Parecería un verdadero caos el conglomerado que forman sus diminutas o detalladas decoraciones, pero no es así, todo tiene su razón de ser en heráldica, todo es orden, legislación, sujeción a verdaderas reglas inalterables. Los objetos más absurdos, nos hablan de un hecho, un origen que ordenó su colocación dentro del campo del blasón. Cada sitio del escudo tiene su nombre, cada división está legislada, cada línea su irrefutable y absoluta autoridad. Por eso al ordenar un escudo, el artista heráldico debe someterse a la ménsula ineludible de sus reglas. Veamos ejemplos que nos ofrece la heráldica rioplatense. Con ello no pretendemos limitarla a éstos. La heráldica es tan generosa y diversa que extendernos resulta imposible en límites de espacio. Ella suma las impresiones del individuo en un medio. Así un juego esencialmente medioeval, el ajedrez, lo estampan en campos totales como el del valle del Baztán en los escudos vascos. Los de Arocena y Anchorena lucen su ajedrezado. Las piezas que se mueven en la batalla del ajedrez también se consignan: tres roques de azur en campo de plata perfila el escudo Requesens. El ajedrezado se concedía a valientes caballeros por representarse en el juego un campo de batalla. Jaqueado, escaqueado, o damado tienen igual significado.

Las calderas eran símbolos de riqueza. Las usaban los ricos homes, los llamados de pendón y caldera, individuos que armaban a su costa y sostén las mesnadas que anexaban a sus señores o luchaban por su propio triunfo. Los de Requena y Arteaga son ejemplos de esta cita.

Las plantas en general y los árboles en particular fueron como ya dijimos, motivo de ornamentación muy buscado. El hombre debía tener un gran auxiliar en el árbol. Le daba su fruto, le ofrecía en las largas travesías, resecas las gargantas, sudoroso el cuerpo bajo el peso de las terribles armaduras, su sombra bienhechora; bajo ella descansaban, se merendaba, se alentaba para proseguir la lucha, meta del hombre del medioevo. Encinas, robles, manzanos, palmas, pinos, avellanos. A cada uno se le asigna su correlativo; los

manzanos serían fecundidad y amor, las palmas eran elegidas para los hombres de virtud e incorruptibles. A veces los árboles se describían frutados y así debieron concretarse en el dibujo. Los escudos de origen vasco usan mucho este elemento de decoración: Irurtia, Arrospide, Aldabalde, Abella, Echart, Chopitea. Encinas en el de Arteaga, Artola, Arrospide, castaños en el de Bordaberry, robles en el de Ituño, chopo en el de Chopitea, sauce en el de Uribelarrea. En estos escudos vascos el lobo acompaña generalmente al árbol. Se le coloca atravesado al pie del tronco, pasante, es decir, caminando. Ejemplos Urrestarazú, Ayestarán, Aldabalde. Lagartos en el de Lozada, leones en el de Zumarán, Garibaldi o Ponce de León, galgo en el de Helguera, grifos en el de Larreta, garza en el de Garzón, armiños en el de Hordeñana, Belparda, Funes o Taranco, osos en el de Bordaberry, abejas en el de Abella, águila bicéfala en el de Isola, gallo en el de Laffitte, ciervo en el de Davidson, pez en el de Barbot. Hay casos en los que parecería alterarse el orden natural, pero en ese sentido la composición heráldica nos depara toda clase de sorpresas. Lobos devorando un cordero en el de Urioste, sobre ondas de agua. Dos anclas reafirman los motivos marinos y están colocadas en el jefe, es decir en la parte superior del escudo. ¿Qué conexión hay entre elementos tan diversos? Quizás algún motivo anecdótico intervino en la fijación ornamental, elemento que se perdió. En otros parecería haberse sumado la decoración para darnos una muestra parlante de escudo y apellido: el de Algorta con su roca entre ondas de agua y la divisa latina «Undis adversis immota petra manebit» (la piedra permanecerá inmóvil en la adversidad); el de Ellauri con las ondas de agua lamiendo el castillo roquero, el de la ciudad de Colonia, proyecto del Dr. Rafael Fosalba, primer escudo creado para la ciudad, con el río bajo el perfil del caserío coloniense de fines del siglo XVIII.

Sol, estrellas y lunas sembraron los ciclos de los campos de armerías. Sol y estrellas en el de Aramendía, sol en el de Casciani, estrellas en la bordura del de Garzón, estrellas en el de Oribe, estrellas en el de Fonseca. Este último es excepción en la técnica del dibujo heráldico. Las estrellas de las armerías son de cinco rayos, cuando se altera el dibujo debe señalarse como en este caso.

La flor es un elemento estilizado en los campos de armas. La rosa figura en escudos ingleses; la flor de lis elemento de decoración francés invade los blasones españoles: Bordaberry, Maldonado, Orfila, los lucen.

La torre, muralla o castillo fué muy usada. Larreta, Ellauri, Artecona, Laffitte, Taranco, los tienen. En el de la ciudad de Colonia ya citado, figura la torre del escudo de armas español representando el antiguo dominio y como orla, la muralla que circundaba la costa defendida por los portugueses.

Los elementos guerreros no podían faltar: brazos armados con un puñal o espada son muy corrientes: el de Amézaga lo luce; lanzas en el de Bollo; estacas calzadas de hierro en la variante del escudo de Quiroga, que fué propiedad de Vasco de Quiroga primer obispo de Michoacán en México; cabezas de moros originarias de la reconquista de España como el de Roselló o Rius; bezantes, rémora de las Cruzadas, como en el de Laffitte o Sarmiento; bandas engoladas llamadas así cuando dos dragones o dragantes, tragan la banda que atraviesa el escudo como Arteaga o Bianchi los tienen.

Los escudos parlantes duplican en estética el significado del apellido: el de Figueira con cinco hojas de higuera, el de La Fuente con una que brota de las rocas y corre junto a un prado, el de del Castillo con una torre roquera, el de Abella con variaciones que van desde el colmenar a la decoración de abejas, el de Serra, con una sierra. Otros se someten a líneas y concepción sencilla como el de Iruleguy, Requena o Requesens u Orfila, y hay más, la ausencia total de decoración en el campo como en el de Riquelmi. Esta ausencia de decoración que deja paso al esmalte neto o color, así como el caso contrario el dibujo sin colorido, parecería indicar antigüedad en el blasón. Claro que estos escudos fueron factibles de modificaciones. A medida que pasaban las generaciones y hasta que se fijaron las armerías por cédula real, los descendientes introducían variantes en sus campos. Por eso cuando se asignan heráldicamente a un apellido varios blasones, no pueden rechazarse si están ratificados en documentación. Por el contrario su evolución marca en muchos casos los sucesivos entronques y así es dable estudiar a través de los siglos un desenvolvimiento familiar claro y preciso. Caso concreto es el del apellido Quiroga, comentado en otra oportunidad. <sup>(1)</sup> Los Garzón sufrieron modificaciones, también los Bordaberry y podrían enumerarse muchos más.

La decoración exterior de las armerías depende del arte de quien maneje la ornamentación. Salvo los casos en que se describen los soportes como en el escudo Barbot en que los soportes o tenantes son «dos sirenas», el papel de los lambrequines es el que entra en juego. ¿Qué son los lambrequines? Merecen historiarse. Los caballeros, bajo el sol abrasador, vestidos con sus pesadas armaduras, habrían de soportar un calor de marmita. Satiriza bien esta situación Mark Twain en «Un yanqui en la corte del rey Arturo». El antiguo caballero armado, cortaba los rayos candentes con ramas de árboles u hojas que refrescaban, si en algo podían aliviar, sus hornallas ambulantes. Medio que empleó también para distraer al enemigo, algo de los que hoy usan los soldados en las salidas de exploración;

<sup>(1)</sup> «Entronque de Quirogas y Sarmientos». REVISTA NACIONAL. Tomo XLV. Año XIII. Marzo de 1950. Nº 135.

podría decirse que fué de los primeros «camouflages» usados por el hombre. En los torneos sujetaban al casco tiras o plumas que correspondían a los colores de sus escudos. En uno y otro caso, ya fueran las hojas que defendían del sol o disfrazaban el movimiento a la distancia, ya fueran las telas o plumas de colorido de los días de torneos, pasaron como complemento heráldico con el nombre de lambrequines.

Un detalle interesante que lucen muchas armerías es el de las divisas. Deseos que los caballeros convertían en metas, propuestas que imponían los familiares, frases enigmáticas que tuvieron significado momentáneo se graban en volantes exteriores, al pie del escudo o sobre la cimera del casco guerrero.

Es interesante repasar algunas. Muchas se definían en latín y obedecían a un motivo místico: la de Urrestarazú que dice: «Veni domini Jesu» (ven, señor Jesús); la de Algorta, ya contemplada; la de Davidson, «Vincit in cineri virtus» (la virtud sobrevive a la muerte) y «Sapientis si sincere» (es sabio lo que se haga con sinceridad); la terrible de Valdivia que pareciera presagiar la tragedia que asechaba al conquistador: «La muerte menos temida da más vida»; la de Sojo que nos cuenta como debe ser la bordura del blasón: «Sotueres de oro, con rojo, traen por bordura, los Soxo» o esta variante que describe el escudo:

«En el campo sanguinoso  
las panelas plateadas  
son insignias señaladas  
del noble solar de Sojo»;

la de Ordeñana, segura de prestancia: «Mucha nobleza mana de la casa de Ordeñana»; la de Abella que reafirma el origen lejano de las montañas de Asturias: «El truébano y sus abejas, avellanas y ramas bellas traen por armas los Abellas»; la ya conocida y hermosa de sugerencias de los Zorrilla de San Martín: «Velar se debe la vida de tal suerte que viva quede en la muerte»; la confusa e indefinida de Garibaldi: «D' argento al leone di nero»; la de Saráchaga: «Paladín de la realeza de Cristo»; el pensamiento virgiliano que circunda el de la ciudad de Colonia: «Con el espíritu sacaremos el fuego oculto en el alma de la piedra». Pero merece comentario particular el proyecto del hasta hoy, ausente escudo de la ciudad de Colonia. El proyecto es del señor Rafael Fosalba, conocedor de la materia, fervoroso numismático y patrocinador de la restauración de la Colonia histórica. Ideó, secundado por su hija la Sra. Elsa Fosalba Muró, la descripción que pudimos interpretar plásticamente. Hermosa la leyenda virgiliana. Resurgimiento de la ciudad deshecha por las llamas y la piqueta. Grito de orden a una superación que se im-

pone. La leyenda grabada sobre las piedras de la muralla circundante, encierra el escudo. Mas no sólo el fuego se oculta en el alma de esas piedras, un ave fénix resurge de sus propias cenizas en vuelo hacia «las once fortalezas del ánimo», como las llama el Dr. Fosalba en su descripción: once estrellas en arco indican las villas del departamento. Este desarrollo ocupa la parte superior del escudo. La inferior dividida en dos con el lobo portugués, antiguo dominador de la plaza y el león español, posterior dueño, apoyados en una torre tres veces almenada. Transversalmente separan las particiones las ondas del Río de la Plata que bañan el perfil de la ciudad vista desde la isla de San Gabriel a fines del siglo XVIII. El sol heráldico domina en la parte superior con sus ojos vigilantes y sus rayos saludables.

Penetrar en los caminos de la heráldica, en las sugerencias y problemas técnicos que plantea, en su peculiar lenguaje que parecería pertenecer a un idioma marginal, ante los blasones que son verdaderos hitos en el rodar de los siglos porque van definiéndonos una época, con sus pasiones, su política, sus panoramas borrascosos o encalmados, es hacer de su estudio un apasionante contrapunto.

Ante la severidad de la heráldica inglesa, la alemana, austera o recargada, la elegancia y gracia de líneas del francés, la barroca o simplista española e italiana, nos sentimos movidos a ahondar sus raíces. El panorama es vasto e inagotable. Aúna historia, arte, tradición, luchas religiosas, técnica. Pequeñísima es la visión que damos en estas líneas. Un tema anacrónico como éste, caduco para muchos, habíamos de tratarlo en una visión de conjunto. Detallarlo sería particularizar sus innumerables definiciones. Sólo hemos pretendido justificar nuestro encuentro con tema perdido en archivos y hoy sólo apasionante para anticuarios y bibliófilos. Después de cinco siglos, esas hojas de fino cuero, toscamente terminadas, se adhieren al árbol de la vida y conservan latido de savia fresca. Teniéndolos en nuestras manos, leyendo sus acotaciones, la letra imprecisa, el detalle cuidado, el dibujo ingenuo, las abreviaturas absurdas, los agregados destacados, parecerían palpitar con el mismo ritmo que supieron imprimirle sus primitivos dueños. Hay palabras agregadas que definen un drama, una intención que el destino truncó, un deseo que se logró. El árbol de familia vive perennemente sin fatuidad, ni engolamiento, es fructífero y sano. Que ese hombre que puso lo noble de su vida y sus dineros para fundar un monasterio donde salvaguardar doncellas del pillaje de la guerra, fué de línea recta e hizo obra, que aquel otro que a fin de tomar «estado murió en la travesía», ¿a dónde? ¿cómo? ¿en cuáles circunstancias? Misterio. Pero late el drama cuando contento y tenso el corazón, vibra como parche nuevo mientras la tragedia lo espía detrás de un recodo del camino; que esa niña que se llamó Nicolasa de Mon resurja a la vida después de

dos siglos invadiendo nuestra emoción, llevándonos de la mano, nada más que porque su padre agrega a su nombre «santa hija, murió de 12 años por jullio de 1715». Imprecisión del detalle del día. No importó. En el fluir de los tiempos ¿qué valor tiene un día de julio más o menos? Pero habla de la presencia que dejó la gracia de una infancia tronchada. Esos detalles, apretados en unas palabras someras que condensan una intención, una fe o un dolor, emocionan después de centurias y ¿qué mayor triunfo en la muerte que vibrar la sensibilidad del lector frío llegado a ellos por vías de la investigación? ¿Y qué decir de quien tiene en sus manos documentación ligada por la sangre? Gestos que no mueren. Porque los altos, los exemplificadores, no sólo sirven para detener el impulso traidor, la vacilación artera que pudieran tener las inmediatas generaciones, son fuerza que alientan a siglos de distancia. El sacrificio enorme de la india que abandona su tribu, para entregarse al español conquistador, pensando que puede ser puente pacífico ante el torrente avasallador de la invasión, es admirable y esa determinación debe grabarse en sus descendientes.

La ignorada célula que sentimos dominadora en nuestros principios, que nos frena, que nos impulsa, que nos ordena, no es otra que la presencia de quien ignoramos. Somos el conglomerado de individualidades y razas que sobrepujan en el oleaje tumultuoso de nuestra psíquis. Sueños, luchas, esperanzas, vacilaciones, pasarán a los que nos sigan. Somos un puente, un guión de unión que nos obliga a un camino de perfección porque precedemos a alguien. Ello fué lo que quizás soñó el hombre del medioevo. Arrancó de su corazón y grabó en dibujos ingenuos el árbol de la vida familiar. Fijó en pastillas de óleos su nombre y dejó espacio en las páginas de cuero para las generaciones venideras. Supuso que esas hojas en el devenir del tiempo tendrían más permanencia que el osario familiar y supuso bien, porque sus huesos se perdieron, pero el frágil árbol de familia subsistió.

Comentarios que nos ofrece la genealogía en el terreno afectivo pues en el literario, nada menos que el Antiguo Testamento empieza a definir la génesis, con las diez generaciones que se engendraron por vía de Adán hasta Noé. Se encadena éste con sus descendientes haciéndose cada vez más profuso el árbol de la genealogía que va extendiéndose como una mancha de aceite por tierras de Mesopotamia y Asiria y continúa ramificándose la derivada de Sem hasta la de Abraham para mostrar el origen del pueblo de Dios. En el Nuevo Testamento, San Mateo inicia su Evangelio con la descendencia de David hasta Jesús. Y en el versículo 17 a manera de resumen dice: «De manera que todas las generaciones desde Abraham hasta David son catorce generaciones; y desde David hasta la transmigración de Babilonia, catorce generaciones y desde la transmigra-

ción de Babilonia hasta Cristo, catorce generaciones». Así la trahazón de sangre que contemplaron y respetaron los pueblos antiguos la legaron en el libro eterno, y la savia asiática sustentó las raíces de los árboles genealógicos que poblaron Europa. Digno de destacar es la reseña que el cronista Mariño de Lovera, hace en el siglo XVI a propósito de sus impresiones en las tierras vírgenes de Chile y Cuyo. Cuenta que ante el asombro de los conquistadores, los indios tenían en sus chozas «ciertos remates sobre lo más alto a la manera que están las chimeneas galanas de España un águila bicéfala y preguntados si conocían aves como esas contestaron que no, que era cosa antiquísima de que no tenían tradición más de que así las hallaron sus padres y abuelos». Es decir que aquí en América en pleno siglo XVI ya se conocían sin definir su significado las águilas bicéfalas propias de las armerías colocadas a la manera europea, antes que el conquistador español invadiera tierras de América. La talla del animal absurdo de dos cabezas, era el símbolo que unía a la descendencia araucana.

Hablar de que no se siente la razón genealógica, es no haber captado el por qué y para qué de la presencia familiar. Decir como alguien nos lo expresara su desinterés por quien fué antes que él y quien sería después, supone un hermetismo anímico lindante con un egoísmo inexplicable. El padre que vuelca su amparo en el hijo hace sin saberlo genealogía, florece en futuro, vivifica la ceniza que pasa. Grabar su nombre y el de su hijo encadenados a los que fueron es consolidar su paso por la vida. Heráldica no es escudos de señorones más o menos respetables, somos nosotros mismos presentes en un derrotero de sangre, eslabones de una cadena que hoy más que nunca debe consolidarse. Nuestras generaciones ven con temor el avance de peligrosas directivas que inciden en los principios familiares. Vivimos en una sociedad minada. Damos directivas que son armas a nuestros hijos, pero debemos reforzarlas con las que nos ofrecen las históricas, religiosas o artísticas. El hombre medioeval no precisó quizá la razón de su ordenamientos genealógico. Motivos de ejecutorias, limpiezas de sangre lo obligaron en parte a encauzarse en tal disciplina, pero descartando sus prácticas en desuso, sobrenada la realidad de familia. No queremos colocarnos en voceros de un posición que pudiera interpretarse absurda al creerla tabla de salvación. No. Creemos que es uno de los medios al que puede recurrir la familia para estrechar sus vínculos, y para aleccionar con los ejemplos de sus individuos. Curiosos en su grafismo y definidores del temperamento de una raza, son los árboles genealógicos de los indios sioux que hacen figurar a sus miembros descarriados, con una rama retorcida hasta hundirse en la tierra purificadora para renacer con la purga cósmica, verdegueante y limpia.

La historia, ave fénix de los tiempos, mata las modas en los

campos del arte, renueva las concepciones políticas, florece cada día en puntos de vista que envejecen en plena eclosión juvenil. Mas cosa curiosa. Una avanzada de nuestro siglo en el campo del arte, el surrealismo, juega con la heráldica y aparece en «Les quinzaines heraldiques», página de Marcel Jean del Almanaque Surrealista del medio siglo, de La Nef, veinticuatro escudos bien descriptos y mejor resueltos.

La parábola de la ciencia heroica describe su curva desde los remotos tiempos del Antiguo Testamento, pasa y toca en nuestro siglo a una manifestación artística de avanzada y continuará su trayectoria, porque está atada a la sangre del hombre y el atavismo barre los obstáculos e impone su letra de fuego.

Agosto de 1951.

MARIA MATILDE G. DE SABAT PEBET

---

## LA SEÑORITA

Cuando fuí a verla se hallaba ya en estado agónico. Su cabeza reposaba sobre la almohada y su cuerpo y sus piernas se plegaban como si se hubiera acurrucado en quien sabe que ideal regazo para morir. El estertor de la agonía era en ella un dulce sopló que apenas le agitaba el esmirriado pecho. Su cabellera cana, cuidadosamente recogida, encuadraba el pálido rostro afilado ya por la muerte próxima que había puesto en él solemne belleza. Sus finas facciones, su puro perfil me trajeron el recuerdo de los viejos retratos de familia que, en la niñez, había visto yo en la sala de su padre: el rostro noblemente envejecido era el de su madre, una pálida y melancólica belleza de la época romántica; el sereno perfil que ahora tenía algo de augusto, era el de su abuelo, guerrero de las campañas de América; en la máscara que la muerte iba colocando sobre su faz aparecían ahora las líneas del severo rostro de su padre, cuyo retrato estaba allí, junto a las imágenes religiosas que custodiaban la cabecera del lecho.

Todo en aquella habitación y en aquel modesto lecho respiraba pulcritud. La muerte que había penetrado allí y velaba junto a la moribunda no inspiraba otro sentimiento que el de la serenidad.

El aposento era espacioso y de elevado techo: los muros estaban recubiertos de papel oscuro y de ellos pendían cuadros de temas religiosos y borrosos retratos de familia. Los muebles eran de pulida caoba: el adoselado lecho, el monumental armario con puertas de espejo, el tocador, el sofá y las sillas tapizados de apagado brocado, el viejo sillón que hasta la víspera había ocupado la moribunda, junto a la mesita en que reposaba el abandonado labor de *frivolité* con las agujas de acero y marfil y los ovillos de hilo de colores.

Me aproximé al lecho, contemplé la marfileña faz de la octogenaria, sus afiladas manos que parecían de cera, me incliné sobre su rostro y la llamé al oído varias veces por su nombre sin lograr que asomara a él señal alguna de comunicación interior. Sólo el dulce estertor contestó a mi llamado.

—«La Señorita ya no conoce», dijo a mi lado una compungida voz.

«¡La Señorita!» Aquellas dos palabras habían sido pronunciadas con indefinible acento. Había en él respeto, veneración, ternura, total acatamiento. Pensé que ese acento era el que ponen los viejos servidores de los príncipes cuando dicen: «Su Majestad», «Su Alteza».

Me incorporé y me volví a tiempo que la misma voz repetía con idéntico acento:

—«La Señorita ya no conoce. Ya no podrá despedirse de usted, señor».

La que hablaba era una vieja mujer. Los años habían arado sobre su ajada frente hondas arrugas; su cabello gris, estirado y recogido sobre la nuca, era del mismo color que sus pequeños ojos llorosos que parecían agazapados debajo de las cejas y cuyo fulgor parecía inundar el curtido rostro de un sentimiento de ternura. Aquella mujer modestamente vestida, y cuyas rudas manos revelaban el ahincado ejercicio de los menesteres domésticos, aunque era fea y decrepita, inspiraba hondo sentimiento de simpatía. Su voz cascada y triste seguía sonando en la habitación de la moribunda como una salmodia.

—«Hasta anoche la Señorita conservaba su lucidez y, a pesar de la fatiga, hablaba como lo hacía habitualmente y recordaba los pasados tiempos. La Señorita nunca dejó de recordarlos. Hablaba de su padre, de su casa, de sus hermanos; todo lo recordaba la Señorita. Nunca olvidó a quienes quería.»

Cada vez que la vieja criada decía «la Señorita» su voz adquiría extraño son. Era como si en aquellas dos palabras pusiese toda la devoción con que durante sesenta años había servido a aquella mujer que agonizaba, cuyo cuerpo encogido y perdido bajo los blancos covertores parecía el de una niña.

Aproximóse la criada a la cabecera del lecho, acarició la frente de la moribunda, le compuso mejor los cabellos, arregló la almohada, colocó amorosamente sobre ella la cabeza de la Señorita, refrescó sus fauces con una cucharada de agua, masculló una oración y volvió hacia mí que examinaba los retratos pendientes de los muros y procuraba adivinar en las amarillentas y borrosas imágenes rostros que en la infancia me habían sido familiares.

—«Es lo único que conserva la Señorita, me dijo. Recuerdos de tiempos mejores; reliquias del pasado; lo demás lo ha dado todo. La Señorita sólo vivía para estos recuerdos y estas reliquias; soñaba con ellos. Hace mucho tiempo que lo demás no le interesaba ya. La Señorita me encargó muchas veces que le pidiera a usted que salvara sus pequeños recuerdos. Yá lo sabe usted, señor.»

Las lágrimas corrían abundantemente por sus quebradas mejillas y sus palabras brotaban entrecortadas de sus labios.

—«¡Sesenta años, señor! ¡Sesenta años hace que sirvo a la Señorita y ahora se me va y yo me quedo sola! ¡Qué será, señor, de esta casa sin la Señorita!»

Yo miraba a través de la puerta abierta el amplio patio enladrado lleno de tiestos en que crecían lozanamente las plantas, y cuyo follaje escondía la complicada arquitectura de una pajarera, cuyos habitantes saltaban silenciosamente y acaso callaban sus trinos porque presentían que la Señorita se moría. Por otra puerta entreabier-

ta adivinaba el comedor con sus triviales muebles y, más allá, otras habitaciones interiores, todo modesto, pero digno y pulcro. Reinaaba el silencio en la casa, y en ese silencio la voz de la vieja criada adquiría solemne timbre.

—«Yo era su confidente, señor. Figúrese usted, ¡sesenta años a su lado! Fuí su doncella en la casa grande del señor, su padre. Cuando éste murió, seguí siéndolo en esta casa, que es mía, pero que, es como si fuera de ella. Yo he visto caer uno a uno a todos los que fueron el encanto de su juventud. Yo la he acompañado toda su vida. Una vida muy simple, señor. La Señorita no conoció paseos ni diversiones. Algunas visitas, la Iglesia y el Cementerio; eso fué todo. Es triste, ¿verdad, señor? Pero es más triste verla así. Y más triste, señor, no volver a verla más en esta casa, ni en esta habitación, ni en esta cama, ni en ese sillón donde desde hace tantos años pasaba sus tardes y sus veladas recordando el pasado.

Se aproximó nuevamente a la moribunda, le habló al oído palabras ininteligibles, y luego prosiguió:

—«Se está concluyendo, señor; es una vela que se consume. Dios se la lleva y ella está preparada para el viaje.»

Y terminó con un ahogado sollozo:

—«La Señorita se va al Cielo, señor.»

## II

La Señorita se fué al Cielo. Esa misma tarde, en medio de la melancolía del crepúsculo, cesó su dulce estertor, que semejaba una débil queja, y el pequeño cuerpo comenzó a enfriarse en el lecho, mientras el alma se desprendía de él. Al siguiente día la condujimos al Cementerio, y el ataúd, que parecía por su tamaño el de una niña, fué sepultado en el panteón de la familia, en presencia de un pequeño grupo de personas y del sacerdote que la acompañó con sus preces hasta que la lápida cubrió nuevamente la bóveda.

Dos días después me presenté en la casa en que había vivido la Señorita. La vieja criada me recibió llorosa y me condujo en seguida a la habitación de la muerta.

—«Lo esperaba, señor. Es usted quien debe disponer de los objetos de la Señorita y, sobre todo, de sus recuerdos y reliquias. Es muy poquito lo que hay: estos muebles y lo que contiene el armario.»

—«Todo está dispuesto, respondí. Los muebles son tuyos, y es suyo también cuanto haya aquí, menos los objetos que tienen valor histórico o afectivo. Es el menor premio a que puede aspirar su lealtad y la devoción con que ha servido y cuidado a la Señorita durante tantos años. Veamos ahora que hay dentro del armario.»

La vieja criada, ahogada por la emoción, hizo girar la llave en la cerradura y abrió el armario, cuya puerta rechinó con breve su-

surro que me pareció tenía algo de humano. A la escasa luz que había en la habitación ví, en la cara interior del postigo del armario, un borroso retrato circundado de una cinta de florecillas bordadas. Me aproximé a observarlo y un torrente de recuerdos inundó mi espíritu.

—«¡Emilio Alba!», exclamé involuntariamente en voz alta.

—«¡Emilio Alba!», asintió, como un eco, la voz llorosa de la criada.

Estaba allí el retrato de Emilio Alba, el mismo retrato que en la niñez había visto yo en el mismo armario de la Señorita, con la misma guirnalda de florecillas bordadas; ahora, todo borroso y marchito por los sesenta años que habían pasado su esfumino sobre la imagen y sobre los colores de la seda. Con el retrato estaba también allí, envejecido, pero vivo y palpitante, el romance de la Señorita que yo creía muerto y olvidado desde remotos años.

Nó. Vivía; y ahora se adelantaba hacia mí para afirmar la supervivencia del amor a través del tiempo, de los sucesos y de la muerte. El amarillento retrato adquiría vigorosos tonos; la imagen se precisaba, y el teniente de navío de la real armada, Emilio Alba, parecía desprenderse del retrato y avanzaba hacia mí, tocado con su blanca gorra timbrada con las armas de Su Majestad bordadas en oro, con su azul uniforme, con su apuesta figura, con su enérgico rostro recuadrado por la oscura barba, con su noble mirada, con su gesto de autoridad, con no sé qué de romántico que procedía de sus viajes por remotos mares, de sus empresas guerreras, de lo que habían visto sus ojos y experimentado su espíritu.

Había llegado el marino montando guardia en un buque de guerra que venía a relevar la estación naval de Su Majestad. En un baile diplomático había conocido a la Señorita, y había hecho pareja de un cotillón con ella, y el idilio de paso se había afirmado en otras reuniones sociales y en la recepción ofrecida abordo por el comandante de la nave. De aquel galanteo fugaz quedó el retrato que el teniente dió a la Señorita, la promesa del regreso y la pasión que desde entonces ardió en el pecho de la enamorada.

El retrato tuvo su altar y su culto en el armario de la Señorita, donde lo rodearon las bordadas flores; pero la promesa no se cumplió jamás; quedó como un eterno interrogante en el horizonte donde una tarde de primavera había desaparecido la silueta de la nave que partía. El amor tuvo su ará en el corazón donde ni la ausencia ni el tiempo ni la vejez ni la muerte lograron apagar la ardiente pira.

Ya no estaba la Señorita. Su lecho había quedado vacío, su sillón permanecía huérfano junto a la puerta y, a su vera, la mesita con el labor sin terminar, las agujas de marfil y acero y los ovillos de seda de colores. Estaban allí el tocador, el sofá y las sillas de tapicería. Colgaban todavía de los muros las imágenes sagradas y los

retratos de familia; pendía de la cabecera de la cama el rosario de plata y sobre la mesa veladora el reloj seguía marcando con su tic tac el tiempo que huía. Todo esto formaba un cuerpo que era preciso destruir y un espíritu que era indestructible.

De pie frente al retrato del marino permanecía sumergido en insondables sueños, cuando penetraron en la habitación los braseros que venían a retirar los muebles y objetos. Todo fué removido; todo iba a partir; el cuerpo se destruía sin remisión. Desprendí entonces el retrato del marino y con él la guirnalda de bordadas florecillas. Guardé las reliquias en una pequeña maleta, y el retrato, con sus florecillas bordadas, en un sobre, y me pareció que todos aquellos muebles y objetos que adornaban la habitación y habían constituido la intimidad de la Señorita quedaban vacíos y sin alma; que perdían su significado y su individualidad y se convertían en cosas sin expresión, en cosas de nadie, *res nullius*, cosas de todos.

El alma de todo aquello palpitaba en mis manos, dentro del sobre que contenía el retrato del marino y las florecillas de seda de colores. Había que devolver a su primitiva esencia aquel espíritu que iba a quedar huérfano y desconocido en el mundo.

La vieja criada que me atisbaba debió adivinar mis sentimientos pues se me aproximó y me dijo:

—«Señor, hay fuego encendido en la estufa.»

—«Vamos», repliqué.

Nos dirigimos al hogar cuyas crepitantes llamas ardían alegremente. Tomé el sobre y lo arrojé al fuego. Las llamas lo envolvieron; por un instante, como si hubiese cobrado vida, el retrato se retorció violentamente; luego, convertido ya en ceniza, quedó inmóvil y fué desintegrándose hasta que se confundió con los demás residuos.

—«¡Pobre Señorita!», gimió la vieja criada enjugándose las lágrimas.

JUAN SOLO

## PAGINAS OLVIDADAS

### LOS PACTOS DE 1851 Y SUS ANTECEDENTES <sup>(1)</sup>

Señor don Héctor F. Varela:

Sin tiempo que consagrar a la lectura de los diarios y hastiado de lo que entre nosotros se llama política, jamás sé lo que ellos dicen, si algún desocupado no se toma la pena de decírmelo.

Por esta razón recién he visto el artículo editorial de La Tribuna en que usted ha querido ocuparse de mi pobre personalidad, arrastrándola por ese lecho de irritados insultos que en 1851 le merecieron los servicios que entonces prestó a la causa de la libertad y de la justicia, avasalladas en éste y en ése país, por las sangrientas dictaduras de Palermo y del Cerrito.

El altivo y firme silencio con que he contestado a tales diatribas prueba a usted el valor e importancia que les doy, y que si algún sentimiento avivan en mí, es el de un legítimo orgullo por verme así confundido en la historia de esa crecida serie de hombres eminentes, del antiguo y nuevo mundo, siempre recompensados de ese modo por los pueblos a quienes mejor sirvieron y más bien hicieron.

Esto quiere decir que no me ha ofendido cuanto usted dice en

(1) Héctor Varela, el romántico hijo de Florencio Varela, cuya curiosa vida habrá que que narrar algún día, sobre todo en lo que se refiere a la pintoresca y apasionada actividad que desarrolló en Montevideo cuando adoptó la ciudadanía oriental y se incorporó a nuestras luchas cívicas, escribió, en enero de 1865, en el diario «La Tribuna» que dirigía entonces en Buenos Aires, un artículo en el cual formuló severísimos juicios sobre la intervención del canciller de la Defensa de Montevideo Dr. D. Manuel Herrera y Obes en los tratados celebrados en 1851 y en las negociaciones que pusieron fin al sitio de Montevideo y culminaron en los campos de Caseros con la destrucción del poder de Don Juan Manuel de Rosas. El Dr. Don MANUEL HERRERA Y OBES no rechazó en aquellos difíciles días en que se precipitaban los sucesos que dieron origen a la entrada del General Don Venancio Flores en Montevideo y a la terminación de la guerra, los conceptos vertidos por Héctor Varela; lo hizo más tarde, cuando éste se avecindó en la ciudad de Montevideo, por medio de una carta que no fué, sin embargo, publicada en su época. Esa carta, cuya copia hemos hallado entre los papeles que pertenecieron al Dr. Don Pablo Blanco Acevedo, prescindiendo de aquello que pueda tener de personal y de apasionado, en los epítetos y en los juicios, es, sin embargo, un documento histórico de extraordinario valor, del que no se puede prescindir al juzgar los sucesos de 1851 y que constituye el complemento de la memoria sobre la terminación de la Guerra Grande y la batalla de Caseros que publicamos en el N° 154 de la revista. Damos, pues, ahora cabida en nuestras páginas al texto de este documento, en la seguridad de prestar con ello un servicio a los estudiosos y, a la vez, con el objeto de reunir elementos para que se escriba la semblanza del ilustre prócer que, como ocurre con Don Andrés Lamas, fué discutido y hasta calumniado por sus contemporáneos y es imperfectamente conocido por las nuevas generaciones.

su citado artículo, como eso mismo no me ofendió cuando de las mismas calumnias y de las mismas injurias, mis émulos y mis enemigos hicieron un arma para derribar mi personalidad política, en una época y en momentos que ella era un obstáculo serio para la satisfacción de todas las ambiciones que entonces salieron a disputarse la situación.

Por otra parte, yo respeto esa exaltación febril que se apodera de usted siempre que se trata de los blancos de Montevideo, asegurando a usted que en su caso yo habría ido mucho más lejos para mejorar mis títulos a ese incuestionable derecho de que usted se ha posesionado de gritar y maldecir a todas horas y en todos los tonos a las facciones y sus hombres que, por la impunidad sistemática del bárbaro asesino que tronchó la vida de un padre y de un hombre como lo fué el desgraciado Florencio, se habían constituido responsables solidarios de tan espantoso crimen.

Por consiguiente, al dirigirme a usted no es para pedirle explicaciones ni satisfacciones que no necesito ni quiero. Menos tengo el ánimo de provocar y sostener polémicas que no cuadran con ninguna de las condiciones sociales ni privadas de mi individuo.

Mi único objeto es el de establecer la verdad histórica de los hechos a que usted alude y vindicar la honra y la justicia que se deben a los hombres que tuvieron parte en ellos.

Nada de cuanto concierne a la Defensa de Montevideo desde el 15 de febrero de 1843 al 2 de febrero de 1852 es la propiedad de una individualidad, y la mejor prueba de esa verdad es, que las más altas figuras militares y políticas de ese agitadísimo y penoso drama desaparecían, y otros las reemplazaban luego, continuando la intriga de su combinación providencial hasta el momento de su desenlace final por la trágica desaparición de los tiranos del Cerrito y Palermo, en Las Piedras y campos de Caseros.

A ese acontecimiento eminentemente complejo concurrieron cuantos tomaron parte en el mantenimiento de la Defensa, ya con el contingente de su sangre, de sus fortunas y de sus talentos, ya con el de sus miserias, de su paciente resignación y sus silenciosos dolores.

El pertenece, pues, a la gloria nacional; es de todos, de la Patria a que me honro de pertenecer, y como propiedad suya es que trazo la situación que precedió, y en medio de la que se desenvolvieron esos sucesos que decidieron de la suerte de éste y ése país, tan estrechamente ligados en esa época por unos mismos intereses y unas mismas necesidades.

La misión Gore-Gros, llegada a esta ciudad la misma noche que fué asesinado el padre de usted, no tuvo otro objeto que el acabar con su defensa y entregarla al general sitiador.

Las instrucciones de los dos comisarios eran expresas y uniformes a ese respecto; si el hecho no se realizó, fué debido exclusiva-

mente a que haciendo Rosas una cuestión de derecho, honor y dignidad para él y su país, de que los gobiernos interventores se entendiesen con él directa y únicamente, y no con el general sitiador, su dependiente y sin carácter reconocido de beligerante en la guerra, se opuso energica y decididamente a lo pactado entre aquellos agentes y dicho general.

Tal hecho produjo en los defensores de Montevideo la más profunda emoción, que era consiguiente y que, lejos de atenuar, avivaron los sucesos que siguieron a este descalabro diplomático.

Para esa emergencia, prevista en las referidas instrucciones, los comisarios tenían prescripto lo que debían hacer, procediendo de perfecto acuerdo.

Pero sucedió lo que era nuevo en los anales de la política inglesa: su comisario señor Roberto Gore traía dobles instrucciones. Unas copiadas sobre las del comisario francés para el caso de que la comisión fuese feliz en sus fines; otras reservadas para el caso contrario.

Llegado, pues el momento que el comisario francés exigió el concurso de su colega para las medidas coercitivas que debían adoptarse a fin de prever la seguridad de la plaza, el comisario inglés contestó a su colega mostrándole las instrucciones que, en calidad de reservadas, había recibido de su Gobierno conjuntamente con las otras, y en las que se le ordenaba no sólo que se abstuviese de otorgar el concurso que se le pedía, sino que se opusiera hasta con la fuerza al restablecimiento del bloqueo de Buenos Aires y costas argentinas, que especialmente pedía el comisario francés. Tan inesperado como inaudito suceso llevó el desaliento y la irritación de los defensores de Montevideo a su último extremo.

Los principales jefes del ejército, en presencia de esos hechos, me instaban porque me prestase a entrar en arreglos con el general Oribe, que no creían imposibles después del desengaño que acababa de tener.

Para ellos la causa estaba perdida. El abandono de Inglaterra no era sino el precursor del de la Francia. La falta del bloqueo, que nos privaba de la única renta que costeaba los gastos de la defensa, nos dejaba sin medios de continuarla, desde que los impuestos eran nulos en un pueblo de miserias y cuyas tres cuartas partes vivían del Estado.

El arreglo, según ellos, era, pues, aconsejado por la prudencia, el interés y aún el patriotismo, antes que tuviese lugar el fatal desenlace de que no dudaban.

Como era natural, yo resistí esas instancias combatiendo sus fundamentos.

«Tendremos, les dije, como sostenernos. En medio de esa inesperada situación que crea al comisario francés la actitud asumida por el gobierno inglés y el derrocamiento de la monarquía de quien él

ha recibido su misión, no puede abandonarnos sin que ese abandono sea decretado antes por el Gobierno nuevamente establecido en Francia. La negativa de Rosas y el rompimiento consiguiente de la negociación con el general Oribe, impone, por otra parte, al comisario francés, la obligación, consignada en sus instrucciones de sostener a Montevideo. Ya que el bloqueo no se pone, él tendrá, pues, que proveer por otros medios a la subsistencia del ejército y defensa de la plaza».

«Eso quiere decir que mientras el gobierno francés no toma una resolución definitiva, viviremos a costa de su «Erario»; y como eso no será pronto, visto el estado actual de la Francia, podemos contar con que tenemos uno o dos años de existencia asegurados, y dentro de ese tiempo yo aseguro que estaremos salvados, obteniendo un triunfo completo sobre nuestros enemigos».

Y en efecto así sucedió.

El comisario francés, a pesar de su resistencia, apoyada en órdenes de su Gobierno, tuvo que ceder a las apremiantes exigencias del Gobierno, y convenir en pasarse un subsidio mensual de 40.000 pesos hasta que el Gobierno francés decidiese lo que sobre el particular tuviese por conveniente; y con ese medio de subsistencia tuvo para mantener su resistencia y tardar el abandono de la Francia hasta una época en que ya no pudiese hacerle mal.

El tratado de 21 de mayo de 1851, en el que se formuló la alianza entre la República, el Imperio del Brasil, Entre Ríos y Corrientes, tuvo, pues, lugar, bajo la más poderosa y terrible presión moral y material para Montevideo.

Al peligro del abandono de la Francia, esperado todos los días, se unían: el cansancio general producido por más de ocho años de lucha incesante, las decepciones de todo género, las penurias y sufrimientos de la miseria, los odios y las pasiones ardientes de las discordias internas, la carencia de recursos, las intrigas y maquinaciones del enemigo dentro de la plaza auxiliado poderosamente por la disposición de los espíritus y las privaciones que afligían a la población; los trabajos activísimos de Rosas en París, Londres y Río Janeiro, donde tenía agentes hábiles y experimentados que le servían con celo y abundancia de medios; las notorias hostilidades de los agentes franceses, quienes con el designio manifiesto de precipitar la caída de la plaza ahorrando a su gobierno el trabajo y la vergüenza del abandono de Montevideo, suscitaba a su Gobierno, y a todo momento, cuestiones y dificultades graves, porque afectaban directa o indirectamente a su existencia; los repetidos negocios del almirante Le-Predeur sobre la base del retiro de la intervención de la Francia, y especialmente el de 1850 aprobado ya por la Comisión informante del Cuerpo Legislativo y señalado en la orden del día para la discusión del informe, cuando llegó a París la noticia de la actitud asu-

mida por el Imperio del Brasil y los pronunciamientos de Entre Ríos y Corrientes con el general Urquiza a la cabeza; finalmente, los activos y tenaces trabajos de Mr. Hudson, ministro inglés en Río Janeiro, para separar al Brasil de la alianza, ofreciendo a nombre de Rosas, y bajo la garantía de la Inglaterra y la Francia, dar plena satisfacción a las reclamaciones brasileñas, origen de aquella actitud.

Fué, pues, en medio de esa situación y en tales momentos, que el Gobierno de Montevideo firmaba ese tratado el 21 de Mayo, fruto de cuatro años de trabajos, los más laboriosos y angustiosos, desde que partían de un Gobierno amenazado a todo momento en su existencia verdaderamente fenomenal; y que exhaustos de recursos y de medios de procurárselos, sólo había podido oponer al poder, los medios y la influencia omnipotente del dictador argentino, laantidad de la noble causa, las simpatías ardientes y generosas de los pueblos europeos y el patriotismo y los talentos de los distinguidos ciudadanos a quienes eligiera para secundarlos fuera de la república en tamaña empresa.

Con lo que precede, creo que tiene usted bastante para comprender el carácter y los fines de aquella coalición, el título y las condiciones únicas con que Montevideo figuraba en ella, lo que ella importó para el triunfo de su hermosa causa.

Esa coalición se había pedido y combinado sobre un interés común de todos los Estados que la componían: la guerra a Rosas, la destrucción y desaparición de su monstruoso y agresivo poder, tan funesto para las libertades y el bienestar del pueblo argentino, como incompatible con la tranquilidad y seguridad de los Estados que lo vecinan.

Esa coalición era, pues, completamente ajena a las cuestiones de los partidos preexistentes en ambas repúblicas del Plata, —mejor dicho, levantando la enseña de la libertad y llamando a su alrededor a cuantos la quisiesen para sí y para su Patria, lejos de servirlos tendía, sino a su aniquilamiento, a su descomposición y mejora por lo menos, abriéndoles un nuevo palenque para sus luchas, y templando la irritación de sus odios por la fraternidad y la comunidad de los peligros y los sacrificios.

Así fué que ella abrió sus filas desde luego a cuantos quisieron pertenecerle, sin distinción de colores ni denominación de partidos, y fuesen cuales hubiesen sido sus antecedentes de partidarios; que todos mezclados y confundidos vistieron una misma y sola divisa, cayeron sobre Cerrito y Palermo, pulverizaron el solio ensangrentado de esos dos bárbaros tiranos, salvaron a Montevideo, y con su triunfo dejaron expeditas esas anchas vías de libertad y progreso en que estos países marchan hoy ardorosos y firmes, sin que para operar tanto prodigo les hubiera sido necesario más que esos cinco me-

ses de inolvidable campaña que hizo para siempre célebres los campos de Caseros.

Terminada así esa gigantesca lucha, ¿quiénes fueron en ella los vencidos y quiénes los vencedores? ¿A quién los derechos, el honor y la gloria del triunfo? ¿Pertenecía sólo a Montevideo? ¿Era la obra exclusiva de sus defensores? ¿Sus aliados ninguna parte tenían en ella? ¿Los generales Garzón y Gómez eran vencidos? ¿Lo eran todos esos numerosos jefes y oficiales que con todas sus divisiones y cuerpos corrieron inmediatamente a formar parte del ejército aliado, dejando reducido al general sitiador al sólo apoyo de los soldados de Rosas que comandaba?

Para hacer, pues, un cargo al Gobierno que así termina con la defensa de Montevideo, por su magnanimitad y generosidad, —bello e inefable don en que todo el país reconoce y acata la legitimidad de su única autoridad; en que cesaban todas las calamidades y sufrimientos que por espacio de nueve años estuvieron pesando sobre toda la población, la ciudad y campaña; en que la más espléndida corona cívica ceñía sus sienes; para ello, digo, es preciso o ignorar o haber olvidado, cuando, por qué medios y en qué situación, Montevideo victorioso, salvaba la existencia de la Nación Oriental y las libertades todas de sus liberalísimas instituciones, llevando a la vez al pueblo argentino su emancipación civil y política del odiooso tirano que por más de veinte años lo tuvo bajo su planta sanguinaria.

Y digo por lo menos, porque, siguiendo el orden lógico de las ideas, ese reproche supone la condenación de los actos en que el Gobierno de la Defensa contrajo las solemnes obligaciones que satisfacía con la buena fe y lealtad que era de su deber, sobre todo en aquellos momentos en que Rosas con todo su poder existía aún: supone hacerle un crimen de no haber tomado el lugar que acababa de abandonar el Dictador Oriental, para hacer con los blancos lo que él había hecho con los salvajes unitarios; supone que ese gobierno no fué infiel al mandato que desempeñaba, obteniendo la desaparición de la dictadura de Palermo y del Cerrito, y la emancipación de estos pueblos de sus feroces tiranías, al precio de compromisos de aquella naturaleza: supone, en fin, una protesta contra todos los bienes inapreciables de que esos pueblos están hoy en posesión, puesto que para obtenerlos, el Gobierno de la Defensa hizo lo que en concepto de usted y sus amigos no debía ni podía, renunciando los derechos de exterminar a los blancos, que aquella alianza había puesto en sus manos.

Pero yo debo suponer que tal no ha sido lo intención de usted, aun cuando el lenguaje apasionado e inconveniente con que usted repite tan absurdos cargos me da derecho para pensar de diverso modo.

Con todo, por si me equivocase, por si los cargos y acusaciones de usted envolviesen los que preceden, contestaré a usted y a cuantos me los hagan, con Pericles: «Condenadme: estoy pronto para cumplir vuestra condena; pero declarad entonces que todos esos trabajos, esos pactos, esos triunfos y esa paz de 1851, que nos condujo a Caseros, me pertenecen exclusivamente; dadles mi nombre».

La frase, muy feliz, pero no nueva, de no hay vencidos ni vencedores, tomó carta de naturalización entre las vulgaridades malignas de la época, protegida por los odios insensatos que tenían entonces o mordían al partido.

En ningún documento oficial del Gobierno se encontrará que celebró otros pactos, fuera de los del 21 de mayo ya mencionados y 23 de noviembre con el agente del Paraguay. Con los enemigos a quienes combatiera por espacio de 18 años, jamás, jamás pactó en ninguna forma.

Muy lejos de eso, cuando el general Urquiza, sorprendido por la astucia de los amigos del general Oribe, celebró con él el pacto de Las Piedras, el Gobierno no sólo se negó enérgicamente a su ratificación, sino que obtuvo del general que lo rompiese como ofensivo para su crédito personal, injurioso para los defensores de Montevideo y contrario a los pactos existentes.

Lo único que hizo el Gobierno en el Pantanoso, accediendo a las muy respetables súplicas del general Urquiza y a la inapreciable conveniencia de mantener ilesa la unión y buena armonía de los aliados en los momentos que Rosas hacía sus formidables aprestos para recibirlos en Caseros, fué la concesión de que el general Oribe, sometido al Gobierno y reconociendo expresamente su autoridad, permaneciese en el país bajo la garantía del general Urquiza.

He ahí todo lo que hubo en el Pantanoso, todo lo que pasó en esa tempestuosa conferencia mía con el general Urquiza, presenciada por varias personas respetables que viven aún y a cuyo testimonio me refiero.

Repite: Ni en ese documento ni en ningún otro existe la tal frase; pero si las conveniencias supremas de aquellos momentos me lo hubiesen exigido, no habría vacilado en adoptarla, desde que ella no importaba más que una mala forma de expresar la igualdad civil y política de todos los orientales y el olvido político del pasado, a cuya proclamación el Gobierno estaba obligado por sus pactos existentes.

Y entiéndase bien que, al expresarme así, estoy muy distante de querer expresar que contrayendo aquel compromiso el Gobierno cedía a la coacción de la necesidad o de las imposiciones.

Otrógándolo, el Gobierno no hizo más que seguir el dictado de sus principios y teorías políticas, obrando así con arreglo a sus más sinceras y profundas convicciones.

Como fórmula política, la defensa de Montevideo era el antítesis de la que representaban las dictaduras de Palermo y del Cerrito.

Estas expresaban la barbarie feroz del hombre tomada en los tiempos primitivos de la sociedad humana, aquella la manifestación energética de las más altas inspiraciones y necesidades de nuestra civilización actual.

La Defensa de Montevideo jamás tuvo para los defensores las pígameas proporciones de una guerra civil. Para ellos fué siempre la lucha titánica de esas dos civilizaciones, jugando al azar de sus golpes los más bellos destinos de estos países.

Fué, pues, algo más que la defensa del honor y la existencia de nuestra nación, en una guerra de nación a nación.

Triunfante Montevideo, los hombres que con austera conciencia habíamos dado para su defensa nuestros días, nuestros bienes, nuestra honra, nuestras familias y hasta las esperanzas de nuestros hijos, teníamos por consiguiente más deber que ningunos otros de poner manos fuertes sobre nuestros corazones, ulcerados por odios tan intensos como legítimos, y colocando a nuestros encarnizados enemigos bajo la égida de esos principios, ideas y doctrinas que ellos tanto combatieron, dar esa prueba más de nuestra fortaleza moral y de la sinceridad y firmeza de nuestras creencias. Era esa nuestra más bella justificación para ante la posteridad.

Además, en tesis general, siempre he opinado que, en las guerras civiles, las amnistías absolutas —sin restricciones— son más en provecho del que las da que del que las recibe; sobre todo en épocas como en la que vivimos, tan marcadas por la inestabilidad de las ideas y de los intereses, y en que las asimilaciones son tan fácil de operar.

Por otra parte, excluid, perseguid, y luego tendréis el proselitismo de la desgracia, cierto siempre de las simpatías extrañas. Excluid, perseguid y pronto tendrás la reacción que os derribará.

La generosidad, pues, en los Gobiernos, en mi opinión, es habilidad. Ella les da la fuerza moral, porque pone de su parte todo lo que en el pueblo gobernado hay de bueno y noble. Les da poder porque, haciendo desaparecer los pretextos del descontento, la represión es justicia el día de la prueba, y el castigo justo es todo el bien de la autoridad.

La amnistía de esa especie tiene todavía otra ventaja, y es que previene las conjuraciones obligadas de la proscripción, sirviendo así a la causa del orden y de la tranquilidad de los pueblos, en que tanto se interesan la vida y la respetabilidad de los gobiernos.

Confiar a los extraños la policía de los explotadores de revueltas que nos afectan directa e inmediatamente, es una gran falta.

De ese cuidado aquellos gobiernos no hacen, generalmente, si-

no un deber imperfecto cuando no le explotan en provecho de sus intereses.

Importa, pues, a la existencia y seguridad de los gobiernos, ejercer por sí mismos esos derechos; y para ello, que vivan en medio de sus enemigos y opositores, respetando en ellos todos los derechos que la ley política les acuerda.

Si de esas consideraciones generales descendemos a las que son peculiares de nuestras continuas e interminables querellas sociales y las pasiones e intereses que sublevan, desde luego, se comprende toda la importancia de regularizar, si así puede hablarse, ese desgraciado modo de ser, dulcificando sus hábitos de males inevitables por el respeto de teorías y prácticas basadas en sentimientos de humanidad y principios de justicia.

Si, pues, en ese punto usted ha faltado a la verdad histórica, no lo ha hecho usted menos al hablar de los otros. Como tengo dicho, las correcciones hechas a las amistosas interposiciones del señor general Urquiza corren impresas; y por consiguiente, fácil es a usted comprobar la verdad de lo que digo. Nada hay en ellas que se refiera a elecciones.

Su historia es otra como lo es su origen.

El general Urquiza, constantemente apremiado por los negociadores del pacto y que de su rompimiento hacían un título para llevarte sus desconfianzas y alarmas, instó al Gobierno porque se internase lo más antes en el régimen constitucional.

Decía: «El Gobierno del Señor Suárez no lo es más que de hecho en virtud de la caducidad de todos los poderes constitucionales; y un gobierno de esta especie no tiene en sí mismo verdaderas garantías de estabilidad. Además, como él ha presidido a la Defensa de Montevideo y en su nombre se ha seguido la lucha durante diez años, tiene, como es natural, las prevenciones de cuantos han estado en las filas opuestas; y eso es un motivo de inquietud y cuidado para los aliados que deben ir completamente tranquilos y sin recelos de ninguna especie sobre lo que aquí sucederá, mientras ellos se baten con Rosas. Las objeciones de usted sobre la desorganización del país lo serían para circunstancias de otra especie. Por otra parte, hay medio de suplir eso. A cualquier costa, que sea, es preciso concluir con un Gobierno como el que existe.

«El que venga, con todas las ilegalidades que se supongan, siempre ha de ser infinitamente más legal que él; y para lo presente y lo que puede venir, él será más conveniente. En nombre de los intereses comunes, ruego al señor Presidente Suárez que tome en consideración mi indicación».

Ahí tiene usted el origen único del decreto que ordenó las elecciones.

La campaña de los aliados en esta República apenas era el prin-

cipio de la cruzada libertadora. Material y moralmente era de inapreciable valor, pero lo principal y más importante de ella era la de Buenos Aires.

Rosas estaba fuerte; sus amigos en Europa trabajaban activamente; él tenía en los gobiernos de Francia e Inglaterra fuertes apoyos; de un momento a otro podrían llegar órdenes a sus agentes y almirantes aquí que neutralizasen la acción de los aliados, sino la anulaban; y para convencerse de cuán fundado era ese temor basta recordar todo lo que los agentes ingleses y el almirante Le Predour hicieron sin órdenes ni instrucciones para la situación que los había sorprendido, con sólo el reconocimiento del pensamiento y la voluntad de sus gobiernos, por burlar la acción de la escuadra del Brasil y salvarle a Rosas el ejército que aquí tenía a las órdenes del general Oribe.

Fuerza era, pues, prevenir a cualquier precio la realización de esa contingencia, huir de toda discusión sobre detalles que pudiesen producir un desacuerdo entre los aliados y quebrar las fuerzas y prestigio de su acción, pensar sólo en Rosas, correr sobre él, derribarlo; y cuando la Francia y la Inglaterra le enviasen sus auxilios, recibirlos con un *fait accompli*.

Rosas salvado, y salvado estaría si vivía su gobierno lo bastante para que aquellos gobiernos lo sostuviesen con su poder todo, todo se habría perdido: glorias del momento y esperanzas del futuro. ¿De qué nos habría servido entonces el triunfo que acabábamos de obtener? ¿De qué el dominio momentáneo que él nos proporcionaba?

La indicación del señor general Urquiza era una verdadera y formal exigencia.

Desde que decidió ponerse al frente de la cruzada revolucionaria contra el tiránico gobierno de su país, no tuvo sino un pensamiento: fusionar sus partidos, sacar de ellos un gran partido nacional, gobernar con él, dar a ese gobierno una santa constitución que asegurase las libertades del pueblo argentino; —se lo he oído expresar infinitas veces en nuestras íntimas conversaciones.

Con esa bandera en la mano quería presentarse en el suelo argentino; y al efecto la desplegó aquí, luego que Oribe cayó, y consideró que su campo del Pantanoso era el primer campamento de aquella cruzada.

Su empeño de fusionar nuestros partidos era, pues, el resultado de un plan trazado en su mente de mucho tiempo atrás y de cuya ejecución hacia un arma poderosa para la consecución de sus fines.

Todo lo que él decía y hacía aquí, entendía decirlo y hacerlo para allá; y de ahí todos los trabajos de que aquí se ocupó en ese sentido y dejó establecidos y realizados cuando partió para el Paraná.

El Gobierno de Montevideo así lo comprendió por lo menos, y

comprendiéndolo, temía la consecuencia desastrosa que habría podido traer su resistencia a la demanda.

Siempre he creído que la duración del poder de Rosas fué, más la obra de sus enemigos que la pretendida habilidad de ese tiranuelo común y del apoyo de sus partidarios.

Ocupados incesantemente de sus rencillas y pueriles animosidades, ellos inutilizaron siempre sus abundantes y poderosos medios de acción procurando a Rosas triunfos fáciles que lo fortalecían considerablemente por el poder moral y material que adquiría con ellos.

En los momentos solemnes en que se encontraba el Gobierno de Montevideo no olvidó, pues, porque no lo debía, esa costosísima lección de una sangrienta y luctuosa experiencia.

Además, el general Urquiza hacía un gran interés personal de la empresa a cuya cabeza se ponía, de reunir en derredor de su persona el mayor prestigio e influencia posible, y ese prestigio él entendía que había sido gravemente dañado por la ruptura del pacto de Las Piedras, en que su palabra y su nombre se hallaban gravemente comprometidos.

Desatender, pues, su pedido de ese ruidoso suceso, cuando ese pedido era de la mayor publicidad por el empeño y el interés que en ello tuvieron los amigos del general Oribe a quienes el general Urquiza se lo había comunicado para tranquilizarlos, habría sido chocar con todas las conveniencias de la situación, servir eficazmente los intereses de Rosas y asumir, por el hecho, una inmensa responsabilidad que los mismos que tanto han increpado al Gobierno esa concesión, habrían sido los primeros en exigírsela con inexorable severidad, si, de no acordarla, los sucesos hubiesen tomado una corriente opuesta a la que tuvieron.

Así fué que el Gobierno se limitó a hacer al general Urquiza las observaciones que eran del caso.

«De esas elecciones, se dijo, puede resultar un gobierno hostil a la causa común, ¿qué haremos si tal sucede cuando Rosas no haya caído aún, qué si entre tanto sufrimos un contraste?

A eso respondió: «La hipótesis es químérica: la elección presidencial del general Garzón, admitida por todos los aliados, puede mirarse como un hecho, porque está en la opinión y la conciencia del país entero; pero si tal sucediera, la propia conservación está ante todo. Entonces, con el caso por delante, haremos lo que más convenga a los intereses de la alianza».

Todo eso tenía lugar cuando el ejército brasileño no se había incorporado aún a las divisiones orientales y argentinas, es decir, faltando el conde Caxias que tenía el derecho de ser oído y consultado sobre el particular. La resolución se aplazó, pues, para cuando llegase y conociésemos su opinión; pero como ésta fué conforme

con la del general Urquiza, se adoptó la de ordenar los comicios para el siguiente mes de noviembre.

Ahí tiene usted, el cómo y por qué tuvieron lugar entonces las elecciones que dieron las Cámaras de 1852.

Aquella resolución fué una concesión arrancada por una necesidad y un interés superior: el de acabar, y acabar lo más antes, con el poder de Rosas. ¿Qué era ni importaba ella al lado de esos infinitos y cruentos sacrificios que hacen el más honroso timbre de la Defensa de Montevideo; de esos sacrificios de sangre, de lágrimas, de honra, de fortuna que, puede decirse, marcan todos los instantes de esos nueve años terribles que costó la más bella y la más grande de las causas?

En 1849, cuando tuvo lugar el primer tratado de Le Predour, el general Pacheco y Obes acompañado de los coroneles Tajes y Díaz se presentaron al Presidente de la República, e invocando el nombre del ejército, volvieron sobre la anterior idea de transigir con el general sitiador.

«No hay que hacerse ilusiones, señor Presidente, dijo el general; o mejor dicho lo peor de todo es tenerlas en estos momentos. El tratado que acaba de celebrar el almirante Le Predour no permite una duda racional sobre las resoluciones hechas del Gobierno Francés y lo que ya tenemos que esperar de él. Ese tratado será aprobado y ratificado porque debe suponerse que está ceñido a las instrucciones y órdenes del almirante, ¿qué nos quedará que hacer en tal caso? O entregarnos a discreción, o anegar este pueblo heroico en la sangre de sus defensores en una resistencia tan inesperada como inútil. Antes, pues, que ese momento llegue, el Ejército cree prudente y conveniente el que se tiente un arreglo con el general sitiador, así podrían obtenerse concesiones que nos serán rechazadas en último caso. Mi opinión y la del Ejército es la de que si Oribe consiente en la devolución de las propiedades confiscadas y acuerda garantías para los comprometidos en esta guerra, con exclusión de nuestras personas, se habrá conseguido lo más a que en la situación en que nos han colocado la deslealtad y la infamia de nuestros aliados, puede aspirarse. Que la venganza y la saña del vencedor se cebe sólo en nosotros; que para nosotros solos, los hombres que hemos estado al frente de la resistencia, se haga reserva de la proscripción, la muerte y la miseria; que así concluya tanta calamidad, tantos sufrimientos como ha devorado esta virtuosa y valiente población. Es bien poco lo que se pide; Oribe no puede menos que aceptarlo».

Ahí tiene usted como pensaban los hombres más caracterizados de la Defensa por la parte activa que en ella habían tenido, con lo único que en 1849 se contentaban, y todo por el interés de prevenir la continuación de las calamidades y sufrimientos que constituían el precio inestimable de la Defensa.

Cuando se quiera juzgar y apreciar los actos del Gobierno de Montevideo, en 1851, con imparcialidad, sin faltar a la verdad y a la justicia, es preciso descender de las regiones tranquilas y felices en que hoy se vive y penetrar dentro de la situación que entonces lo circundaba, oprimía y sofocaba; ver, palpar la aspereza mortífera de esa multitud de hechos internos y externos que hacían el tormento continuado de su angustiosa existencia, y que habrían concluido por extinguirla sin los sucesos que vinieron a desembarazarla de ellos en sus más críticos y desesperados momentos.

Sólo así es que puede haber verdadero juicio histórico y tener el derecho de criticar e inculpar.

Por la situación en que Montevideo se encontraba no podía ni debía aspirar a más que a salvarse con todos los intereses morales y políticos de que era depositario: sin detenerse en sacrificios, que, por grandes que fuesen, quedarían infinitamente lejos de los que había hecho ya para conservar ese sagrado depósito que simbolizaba toda la vida futura de estos pueblos.

Su único deber, el que sólo podía imponérsele, era el de que en la terrible situación diese lo menos; su posición era la del necesitado, y esa era la parte que el destino le había hecho; y ¿qué menos pudo dar que lo que dió?

Ahí está ese memorable tratado del 21 de mayo: léase y dígase si ha podido haber más hidalguía en los que trataban; dígase con la historia en la mano qué pueblo recibió la existencia que le trajo la alianza, en actitud más digna, con más generosidad.

Desde 1830 existe una cuestión entre la República y el Imperio sobre los límites de sus respectivos territorios.

Aquella reclamaba los que le daba el tratado de 1828, origen único de nuestra actual nacionalidad, y el otro de 1819 se las negaba invocando su convenio con el Cabildo de esa ciudad de Montevideo que las fijaba en el Arapay. Las misiones habían tenido lugar durante la administración del general Oribe, en 1835, para conseguir lo que la república pretendía, ofreciendo en compensación auxiliar al Imperio para someter a los revolucionarios de Río Grande; y no obstante las proporciones y los sacrificios de sangre y dinero que proponía al Imperio, las propuestas y pretensiones de nuestro Gobierno fueron desecharadas.

¡Eh! Y bien: lejos de imponernos el Brasil sus pretensiones nos acordó sin compensaciones lo que hasta entonces había negado —los límites del Cuaréim, fijados el año 28 en el tratado preliminar de paz entre la República Argentina y el Imperio.

El ejército imperial y su escuadra le ocasionaba cuantiosos gastos que el Gobierno Imperial habría podido exigir compartiésemos, tomando a nuestro cargo una parte proporcional; sin embargo no

lo hizo, y apenas quedamos obligados a la devolución de los suplementos pecuniarios que nos había hecho.

Aunque de otro género, el general Urquiza pudo también haberlo hecho exigencias justas, hasta cierto punto, y autorizadas por los infinitos ejemplos de egoísmo que la historia de los pueblos nos suministra cuando se hallan en la circunstancia en que el general se encontraba.

Pero, o menos generoso que su otro aliado, nada pidió ni nada se le acordó que no fuera decoroso para el país, justo y conveniente para sus intereses.

El Gobierno pactó, pues, de igual a igual con sus aliados, a pesar de su desventajosa y notoria situación, y apenas hizo concesiones a las consideraciones que le merecían sus aliados, sin cuyo concurso Montevideo habría sido el vencido y no el vencedor, y por consiguiente tenía perfecto derecho, no para pedir, sino para imponer esa política de tolerancia y liberalismo inaugurada en 1851 y tan increpada en todos los que piensan y ven como usted en política.

Determinadas, pues, las elecciones, y el modo y por las razones que he dicho, se acordó evitar la lucha electoral, como una conveniencia de la situación; y al efecto el general Garzón propuso y el Gobierno aceptó, que las listas se compusieran de igual número de blancos y colorados, designados por comisiones o clubs de ambos partidos, obligándose todos a trabajar y votar por ellos.

Por esa combinación, ya se ve que no se acordó la formación de una cámara blanca, sino mixta; y así habría sido sin la repentina muerte del general Garzón, —candidato único para la presidencia de 1852,— el día 1º de diciembre.

Pero fallecido el general, los hombres del partido blanco se consideraron desligados de sus compromisos y empezaron a trabajar por candidaturas de su partido cuando estaba convenido que serían coloradas.

Ese injustificable proceder en hombres y partidos que se respetan fué, pues, lo que dió mayoría al partido blanco en la Cámaras de 1852.

Y no se diga que el Gobierno debió contar con la muerte del general visto el estado de su salud, porque tuvo motivos para no hacerlo.

Cuando se trataba de las elecciones, una de las objeciones contra su oportunidad fué la de la muerte probable del general Garzón, visto su estado; y como ella era grave, decidieron el Gobierno y los señores general Urquiza y Conde de Caxias que se averiguase directamente de los profesores que asistían al general, cuál era la naturaleza y gravedad de su enfermedad, y si ella le permitiría llevar la vida pública en caso de mejorar.

En efecto así se hizo, e interrogados los doctores Ferreira y Mu-

ñoz por los señores generales y yo en representación del Gobierno, aquellos dijeron: que la enfermedad era grave y la denominaron; pero que estaba dominada; que no sólo no había ya peligro, sino que antes de pocos días el general podía ocuparse del Ministerio de la Guerra que se le había confiado; que siguiéndose el sistema adoptado, el general podía tener larga vida y ocuparse perfectamente de las funciones pasivas de la vida pública.

Asimismo la mayoría blanca no era sino de dos votos; y sin esas ardientes animosidades personales, sin esas disidencias profundas y la consiguiente indisciplina de los hombres del partido colorado, que ni bajo el puñal del general Manuel Oribe dejaron de tener vigorosa vida, la presidencia de 1852 no habría sido la que fué.

De los diputados blancos había cuatro que no querían votar por don J. F. Giró, prefiriendo hacerlo por el candidato colorado luego que les fuese conocido.

Pero eso no fué a lo que pudo arribarse, por más esfuerzos que se hicieron: a que los diputados colorados se conviniesen en un candidato. Divididos en círculos, cada uno tenía el suyo y ninguno quería votar por los otros.

De aquí resultó que, no pudiendo convenirse los diputados colorados en un candidato único, como lo temían los blancos, los cuatro de que antes he hablado se vieron forzados a votar por su partido; que los diputados colorados don Francisco Araucho, don Santiago Sayago y don Apolinario Gayoso votaron también por él; y finalmente, que los restantes, reducidos a una pequeña minoría, hicieron otro tanto, aunque publicando en los momentos de la elección una carta al Presidente Giró que explicaba el significado de ese voto.

Ya ve, pues, cómo y por qué las elecciones tuvieron lugar; y que si, en efecto, de ella resultó una pequeña mayoría blanca, no fué ella lo que dió a don Juan F. Giró la presidencia de 1852, sino la discordia, la indisciplina, los ardientes personalismos y encontradas ambiciones con que el partido colorado abrió su lucha legal contra el partido blanco, sumiso, uniforme y acostumbrado a esa obediencia pasiva que le había impreso el despotismo brutal, tiránico de su jefe.

En otras condiciones él habría triunfado; se presentó débil por la desunión, y sufrió la ley del más fuerte. Fué vencido entonces, como lo había sido y lo fué después; como lo será mañana y siempre mientras no adquiera todas las condiciones de partido de que carece, que son indispensables para su vida y su poder.

En 1853 deshizo todas las infamias de 1851.

Todos los blancos fueron arrojados de sus puestos y reemplazados por los colorados. Una Asamblea de doble número de diputados y senadores se formó, y en ella no había ni un solo blanco. El partido colorado se posesionó así del privilegio exclusivo de gobernar

el país, que era su desideratum y el origen de las recriminaciones hechas al supuesto pacto del Pantanoso.

Y bien: ¿qué hacía, dónde estaba, qué era el partido colorado dos años después?

Divididos en dos bandos se batían a metrallazos por las calles de Montevideo, teniendo uno de ellos por corifeo al general don Manuel Oribe, al aborrecido jefe del partido blanco. Vencida en la contienda la otra fracción, y proscripta, había dejado su puesto al partido blanco, quien se apresuró a ocuparlo, para hacer de él un baluarte contra la otra fracción y apoderarse del poder que conservó con el mismo exclusivismo que había perdido a sus contrarios.

Confundidas de ese modo en la desgracia común, las dos fracciones se unieron en el destino y empezaron esa conspiración continua en que han estado por espacio de ocho años, para poder tener el derecho de vivir en su país con todos los goces de la ciudadanía oriental.

Cuando veo al partido colorado empeñado en buscar en la posición en que hoy se encuentra, otras causas que la que verdaderamente tiene, el desconsuelo más sincero se apodera de mí; porque pierdo toda la esperanza de verlo regenerado.

Partido el más adelantado de los que tenemos en el país; numeroso, fuerte, poseído de altas y nobles aspiraciones, llevando a cuanto hace ese fuego de pasiones generosas y vehementes que tanto renombre le han conquistado; el partido colorado, digo, tiene más de lo que necesita, para predominar y poder satisfacer su más legítima ambición de poder gobernar el país, según sus principios y creencias políticas.

Pero jamás lo conseguirá si no cambia de modo, si no trata de reformarse, empezando por reconocer sus defectos y faltas; si no renuncia a esas insubordinaciones, indisciplinas y anarquía interna en que vive hace más de once años y carcome todas sus fuerzas; en fin, si no abandona ese hábito, inveterado ya en él, cuando está en el poder, de convertir en verdadero sistema de partido todas sus disiden-cias sobre cuestiones de forma y de personas, oponiendo así a las masas compactas y disciplinadas de sus adversarios políticos, grupos aislados, hostiles entre sí, y sin más fuerza que la de sus odios insensatos.

Sus derrotas, al siguiente día de sus triunfos, no tienen otro origen que aquel modo de ser.

Fué él quien hizo que se convirtiese en provecho de sus enemigos políticos la situación que le dió el triunfo de la Defensa de Montevideo, como convirtió también la que le hizo la insurrección victoriosa de 1853 dándoles nuevamente el poder con la presidencia de don Gabriel Pereyra; y hará que se conviertan todas las que concierte, porque en tales condiciones no hay poder posible.

Esto es preciso que reconozca y confiese el partido colorado, si quiere entrar en nueva vida y adquirir la virtud que le falta: la de saber conservar lo que adquiere.

Llenado mi objeto, sólo me resta repetirme de Usted afectísimo seguro servidor Q. B. S. M.

30 de marzo de 1867.

MANUEL HERRERA Y OBES

---

## REVISTA LITERARIA

### SOBRE «EL JUICIO FINAL» DE EDGARDO UBALDO GENTA

En la importante «Revista Javeriana» de Bogotá, encontramos este estudio de Don Nicolás Bayona Posadas, uno de los escritores y críticos más conceptuados de Colombia. Humanista, erudito doctor en Letras y Filosofía, poeta original y moderno, «su sola versión de la Mireya de Mistral —al decir de uno de sus críticos— bastaría para inmortalizarlo». Filólogo respetado, recogió los estudios inéditos de Rufino José Cuervo. Como catedrático de Literatura, sus varios volúmenes consagrados a la materia son textos oficiales en Colombia, y otros países americanos, mereciendo destacarse su «Historia de la Literatura Española» —tres ediciones— y «Panorama de la Literatura Universal» —ocho ediciones.

### «EL JUICIO FINAL»

Por su enigmático simbolismo, por la profundidad realmente insondable de sus conceptos, por el interés angustioso que despiertan los hechos en él relatados y por el huracán de sublime poesía que corre por todas y cada una de sus páginas, el *Apocalipsis* de San Juan, el formidable libro en donde refiere el Apóstol las visiones que tuvo en la isla de Patmos sobre el fin del mundo y sobre el triunfo definitivo de la Iglesia de Cristo, ha originado verdaderas bibliotecas de obras a él consagradas o, por lo menos, inspiradas en él. Son obras que, no obstante su número crecido, pueden muy bien catalogarse en dos grupos: el de las producidas por teólogos y exégetas para desentrañar el verdadero sentido de la divina alegoría, y el de las escritas por poetas y novelistas con el fin único de realzar las bellezas contenidas en el último de los libros que integran la Biblia.

En este segundo grupo —al que pertenecen, entre millares, producciones tan conocidas como el *Dies irae* de Fray Jacopone de Todi, *El amo del mundo* de Roberto Hugo Benson y 666 de Hugo Wast —ocupará en lo sucesivo un lugar, entre los primeros, el grandioso poema dramático que con el título de *El juicio Final* acaba de publicar el excelsa poeta uruguaya Edgardo Ubaldo Genta. Se trata, en efecto, de una obra grandiosa, elevadísima por su concepción y notable en sumo grado por su ejecución artística, obra de la que son protagonistas Dios en la Luz, Jesús y los espíritus celestiales, Satán y sus demonios, y el Hombre en sus exponentes divinos y satánicos;

de una producción cuyo lugar está situado en lo más puro de América, en la mayor de sus ciudades, en el más hondo de sus abismos y en la más alta de sus cumbres; de una obra, en fin, cuyo tiempo transcurre dentro del tercer milenio, época que se avecina a pasos agigantados si se interpretan bien las profecías.

Penetremos, con respeto y admiración, a las entrañas de este libro grandioso.

\*  
\* \* \*

Irrumpe Edgardo Ubaldo Genta ante su auditorio. E irrumpe para entonar, en voz cálida, un resonante *Oíd*:

Oíd mis hermanos  
la olímpica voz:  
«Los cielos proclaman la gloria de Dios  
y anuncia el universo las glorias de sus manos».

Grabad lo que dijeron los últimos profetas:  
«Hacheros: alzad los blandones;  
soldados: sonad las trompetas;  
poetas:  
bajo la furia de los bridones y las saetas  
soltad las águilas relampagueantes de las canciones».

Y todavía más claramente:

«Escrito fué: los ángeles cercaron la muralla,  
vendrá la reconquista del mundo del pecado  
y Satanás vencido de la postrer batalla,  
bajará a los abismos sólo y encadenado.»

No aparece Edgardo Ubaldo Genta como el rapsoda que pide inspiración a su musa para cantar la cólera de Aquiles y las peregrinaciones de Odiseo; ni como el juglar que, a cambio de una moneda o de un vaso de vino, entona las alabanzas del Cid, de Rolando o de Sigfrido; ni como el poeta refinado que en pulquérrimas estrofas narra las hazañas de Eneas, las locuras de Orlando, la toma de Jerusalén por Godofredo o el viaje prodigioso realizado por los descendientes de Luso; ni siquiera como el trovador cristiano que pide inspiración al Eterno para relatar la rebelión de los ángeles, ni como el cantor provenzal que invoca, para dar comienzo a su delicado idilio, la protección del Niño nacido entre pastores. Se nos presenta como el vate, como el adivino, como el profeta misterioso cuya voz es tan sólo un eco de las sublimes palabras del Omnipotente.

tente. Por eso, sin duda, parece como asustado de escucharse a sí mismo y, tras de discurrir con su propia visión, exclama con acento enigmático:

Mas discurrí mirando languidecer la aurora;  
 Decidme ¿qué prodigo mayor el fin encierra?  
 ¿Si un pétalo de lirio que la piedad desflora  
 procura la palanca que levante la tierra  
 contra el punto de apoyo del alma pecadora?...

En mi redor bramaban horror, odio, matanza;  
 vencían las tinieblas a un sol sin esperanza  
 y el gran puño profético me sacudía: «¡Ahora!  
 ¡ahora!».

Y hemos llegado al *Prólogo* de la obra titulada *El juicio final*.

\*  
\* \*

Se halla escrito éste en forma dialogada, como el resto del libro, y la acción tiene lugar en pleno corazón de la América maravillosa, ante el volcán Cotopaxi que domina los espacios abiertos.

Llevado por su Padre y por su Madre, el Hijo Pródigo (en quien Genta simboliza al hombre americano) confiesa a un fraile de San Francisco (personificación del Catolicismo) que ha tenido tres visiones. Y le relata la primera:

—Por la noche del jueves de la Pasión de Cristo  
 fuí a llamar a la puerta de mi mejor amigo  
 mas respondió la lengua despiadada: ¡Maldito!  
 —Tuve allí una visión; la de un mundo perdido.

Los andícolas que escuchan asombrados, solicitan con ahínco que el Hijo Pródigo relate la segunda visión:

—Del volcán Cotopaxi, señor de nuestros riscos,  
 me ví en el más profundo y horrendo precipicio  
 donde Satán reinaba sobre un orbe mezquino.

Y es ahora el propio Franciscano quien impetra la relación de la tercera:

—Fué mi tercer ensueño: sobre unos Andes vivos  
 convocaron los ángeles para el Supremo Juicio  
 ¡y vi a Dios!

Andícolas y Franciscano dudan de esta tercera visión. El Hijo Pródigo grita entonces con voz inolvidable:

—Sí, he visto,  
yo, el impío;  
yo, el maldito.

¡Vengo a purificarme confesando el prodigo  
delante de mi pueblo, de frente al Crucifijo!

Y con un: —¡Oídlo! ¡Oídlo! dicho a coro por el Padre y la Madre, se da comienzo a la Primera Visión.

\*  
\* \* \*

Esta visión, que es la del mundo antiguo o mundo perdido, tiene por escenario el más alto de los escalacielos de Cosmópolis, la más grande y moderna de todas las ciudades del orbe. Allí, en los salones del último piso de aquel coloso de duroplastio, coloso ante el cual los actuales rascacielos son hormigas minúsculas ante un elefante, y mientras contemplan con orgullo, hasta donde pueden penetrar sus miradas, los miles de millones de edificios gigantescos, de fábricas monstruosas, de torres emisoras y de jardines flotantes que integran la urbe colossal, van apareciendo uno a uno, los personajes de la visión: Iridio, Alda, Bora, Urano, Teluro, el obispo Davio y Titanio, personificaciones o símbolos, respectivamente, del Hombre Americano, de la Razón, de la Eterna Juventud, de la Cultura, de la Química, de la Religión y de la Industria. Todos ellos, sin embargo, obedecen como autómatas hasta el más leve de los deseos de Vanadio —el Superestado— verdadero amo y señor de todo el universo.

En las varias escenas de la visión, los personajes anteriores, lo mismo que otros menos importantes, como el Capitán y demás miembros del Magno Directorio, planean la consolidación de la cultura ya reinante en el mundo, cultura realizada a base de máquinas, de materia, de exclusión absoluta de todo elemento espiritual:

—Política sin ética,  
riqueza sin trabajo,  
placeres sin amor,  
familia sin hermanos,  
cultura sin espíritu  
ciencia sin fondo humano,  
religión sin martirio,  
vida sin entusiasmo...

De repente, empero, un personaje inesperado penetra al recinto:

Es muy anciano, nieve son barbas y cabellos  
largos, sedosos, sueltos.

Cubre túnica blanca y oscuro manto el cuerpo  
magro y alto de asceta; va en sandalias de cuero;  
su bordón en la mano y un volcán en el pecho.

«¡Es el profeta Elías!» grita angustiosamente Iridio. Y es, efectivamente, el bíblico Patriarca quien exclama, señalando a lo lejos la inmensidad sin cielo de la nueva Babilonia:

—Ciudad de los autómatas con entrañas de fierro,  
de piedra y oro... ¡muerta! ¡desolación de estrépito,  
soledad de gentío, dinámica sin sueños,  
perduración sin vida! ¡ése, ése tu imperio!

Se dirige luego a Vanadio y a sus secuaces y les grita con ira:

—Sois las siete cabezas del monstruo: el Mundo Viejo  
que Dioclesiano peores y que Atila más pérvidos.  
¡Enemigo de Roma, veo tu sigla, veo  
tu fin cercano! ¡Tiembla! ¡ya levanta sus sellos  
el león de Judá, de David!

Vanadio replica entonces, en el colmo del furor:

—¡Resplandezco!  
¡Me reconoces! ¡sabes de mi poder inmenso!  
¡pronuncia, pues, el nombre de quien soporta el peso  
de la tierra en su mano, del Más Allá en su seno!  
¡Yo soy Epimeteo!

Pero Elías lo increpa con voz de trueno:

—¡No, bestia apocalíptica: leo tu signo, leo  
tu nombre verdadero!  
¡He aquí el *Anticristo*!

Y luego Iridio:

quiere seguir tras Alda y en el deslumbramiento  
de ver los pies con alas, se arrodilla en el centro  
de la escena, los brazos levantados al cielo:

—¡Ahora creo! ¡creo!

Así, con la conversión de Alda y el grito de profunda fe de Iri-

dio, o sea el Hombre Americano, termina la Primera Visión de *El Juicio Final*.

\*  
\* \*

La segunda, muy superior a la primera desde el punto de vista literario, se verifica en un rellano interno del cráter del Pichincha, en un antro del infierno, durante una noche trágica y ante el trono resplandeciente de Satán.

Los Siete Pecados Capitales tejen una danza en torno del Amo:

Como el eje de los ritmos del poema coreográfico  
vibra en pulso la Soberbia, velo azul y cetro en mano,  
la diadema de las águilas en la frente; vibra en alto,  
y en redor giran, serpean sus hermanas en escándalo,  
del color de sus espíritus y sus túnicas en brazos:

la Ira, rojo; la Avaricia, como sombra, y en violado  
la Lujuria; de manera que las tres van arrastrando  
con sus giros o sus saltos,  
el azul turquí que luce la Pereza, como el glauco  
de la Gula, Iene, lánguido.

Junto al coro palpitante, sin unión con sus ensalmos,  
desconforme, como en busca sin cesar de ajenos lauros,  
va la Envidia, de amarillo, piel de nácar, rizos claros.

Esta danza, que recuerda la descripción del Castillo de los Siete Pecados que hace Mistral en *Nerto*, se disgrega de pronto ante un suceso repentino. Por la gigantesca galería, en un relámpago de oro, acompañado por los Ángeles Custodios y por el alma de Iridio, entra el Arcángel San Miguel. Los Siete Pecados, y con éstos las almas que penan en el infierno, azuzan a Satán para que presente combate a las huestes del Arcángel, y éste, a su vez, ordena al Maldito:

—¡Envidioso de Jesús, te prosternarás delante  
de sus glorias; y, soberbio con el Padre,  
te humillarás de rodillas en la alfombra de sus ángeles!

Pero Satán replica:

—¡Nada doy! ¡te desafío! ¡me agiganto rebelándome!  
Vencí al Hijo ¿no lo crees? Avaricia, desengáñale.  
Del Sermón de la Montaña ¿qué cumplieron los mortales?  
¿De sus clavos, sus espinas y su esponja de vinagre,  
qué quedó de sus ejemplos y el suplicio de sus mártires?

Trabado el combate entre Satán y San Miguel, entre los Angeles y combate que es en realidad el *poelium magnus* de que habla la Escritura, ya casi vencido Satán, hacen su aparición cuatro jinetes:

De la parte libre, céntrica, dominante del estrado,  
surgen con luz estigia, tal en conjuro, Los Cuatro  
Jinetes Apocalípticos, imponentes, estatuarios,  
vestidos como guerreros en atavíos arcaicos,  
cada cual con la figura de su símbolo nefasto.

Aquí, del siniestro lado  
brotó el Hambre, todo negro y una balanza en la mano.  
Del extremo de su línea, la Muerte toda de blanco,  
con blanco de su blancura la guadaña de palastro.  
Del lado opuesto la Guerra, bermejo, de bronceo casco,  
lucios del mismo metal las guarniciones y el gladio,  
quien enfrenta con la Peste, de amarillo, con el arco  
y el carcaj rútilos, áureos.

Y la segunda visión termina así:

La orquesta ruge el apresto  
de los espacios coléricos  
partidos en dos ejércitos  
para combates supremos  
entre los relampagueos  
de mil soles en incendio...

Y rápido como el vuelo  
de la luz y el pensamiento,  
desde lo azul a lo negro,  
desde la cima al averno  
cae un telón de silencio.

Llora Dios.  
Y pára el Tiempo.

Al Mundo del Hombre, mundo perdido en las entrañas de la Historia, ha sucedido el Mundo de Satán o mundo del Apocalipsis.

\*  
\* \*

Pero si la Primera Visión y la Segunda, se han verificado con gran pompa, en escenarios magníficos, la faustuosidad que rodea a la tercera resulta mayor todavía. Es ahora, en efecto, en una planicie gi-

gantesca situada en lo más alto de los Andes, de frente a la inmensidad y bajo una Luz Indeficiente que es, al propio tiempo, claridad deliciosa, suavidad inefable, aroma deleitoso y música de compases nunca oídos. Allí, ante la Hostia colocada en la cumbre del Arca de la Ley, y sobre el Libro de los Siete Sellos, los coros de los Ancianos, de los Angeles y de los Bienaventurados, encabezados por el profeta Elías y por el arcángel Miguel, van relatando, en forma muchísimo más bella que la conseguida por los coros de las tragedias clásicas, los hechos maravillosos que se desarrollan a su vista; la desesperación de los condenados, la entrada apoteósica de Santa Rosa de América al coro de las Vírgenes, los últimos esfuerzos de Satanás para conseguir el triunfo sobre Dios. Ya se rompieron, al resonar las trompetas arcangélicas, los cinco primeros sellos del grandioso Libro. Y va a romperse el penúltimo:

—Levantado ví el Sexto;  
 la luna fué cual hostia de sangre, mil luceros  
 castigaron sin tregua los primores del suelo  
 como brevas tronchadas por los puños del viento,  
 del mundo pavorido temblaron los cimientos  
 y arrollada de pronto, como papiro suelto,  
 se borró sobre sí la página del cielo...

Y ahora se romperá el séptimo:

—Y abierto por fin el Sello Ultimo  
 sonaron siete ángeles las trompetas del Justo:  
 al tremor del primero, descomunal y súbito  
 se talaron las selvas por helor o vulturno...

Listo se encuentra todo, pues, para la venida al mundo del Ser Supremo y éste, como Juez, se aproxima a ocupar el trono, al lado de su Padre:

De desde los libres ámbitos la Luz Divina nunca  
 parece más hermosa, más adorable y rútila  
 que cuando tiende un palio sobre su frente pura  
 de sublimes ideas, maravillosas músicas  
 y ramos infinitos que los sueños perfuman...

¡Oh llanto de los orbes: qué dolor Le conturba?

Está parado al centro de la gran herradura  
 de los tronos de Apóstoles en la escala mayúscola,  
 tristes los dulces ojos que nuestras penas mustian,  
 la corona de espinas sobre la frente rubia  
 y en los pies y en las manos las llagas que no curan.

Leve, nívea su túnica  
bajo el manto de púrpura.

Sintiéndolo se humillan como al peñón la espuma,  
desde el máximo apóstol hasta la peor creatura...

Y Jesús recibe el homenaje de adoración que le rinden los seres todos del universo. A ese grito, en el cual se confunden todos los sonidos de la creación, sucede un silencio imponderable. Es el momento que describe Genta en estos versos realmente únicos:

Todo tiembla en silencio.  
Sin palabras pronuncian los orbes: «Christe eleison!»  
Las orquídeas celestes se desciñen sus élitros.  
La alondra de oro pára en el árbol del cielo.  
Por las heridas brotan alas de pensamientos  
y enjambres de querubés se suspenden del sueño.

Pero algo nos aguarda, todavía más sublime y más bello. Cuando todo espera aquel Día de Ira, día terrífico en el cual se convertirán los mundos enormes en favilas minúsculas, y cuando todo aguarda la voz tonante del Dios ofendido por los hombres miserables, toma la palabra Jesús para pronunciar este anuncio inesperado:

—Pecadores: mi Padre, dolido de mis ruegos,  
os concede la gracia de prolongar el Tiempo.

Llevaré vuestra cruz, sangraré por mis pueblos  
más años de pasión... ¡os amo! ¡es tan inmenso  
mi Amor, que por vosotros palpita el Universo!

Así, con el triunfo esplendoroso de la piedad infinita y del amor eterno del Dios que nació de Madre Virgen, y con la derrota de Sátán; a quien precipita la Justicia Divina en el abismo de fuego en donde son el llanto y el crujir de dientes, se cierra con broche de oro *El Juicio Final* del Homero de América.

\*  
\* \* \*

El crítico que analice, con la debida imparcialidad, esta última obra de Edgardo Ubaldó Genta (que no es un teólogo, sino un poeta químicamente puro, que practica en consecuencia un arte que no es de posesión sino de adivinación) encontrará en esta obra algunos prosaísmos chocantes, algunos pasajes innecesarios, algunas caídas lamentables, y aun algunas notas discordantes en la gallarda sinfonía.

nía. Pero hallará también que, por su arrogante originalidad, por la excelsitud de sus pensamientos, por la armonía polifónica de sus versos, por la brillantez de sus metáforas y por el ambiente de distinción y de suprema belleza que lo envuelven, *El Juicio Final* es una obra que resiste la comparación con las obras maestras de Dante, de Milton, de Klopstock, de Goethe, de Mistral y de Verdaguer.

Y un poeta que puede nombrarse al lado de los semidioses de la poesía universal es, a no dudarlo, uno de ellos.

Saludemos, pues, a Edgardo Ubaldo Genta con la invocación de Alighieri: *¡Onorate l'altíssimo poeta!*

Bogotá, 13 de mayo de 1952.

NICOLAS BAYONA POSADA

#### EL CONGRESO DE ESCRITORES

La Asociación Uruguaya de Escritores proyecta reunir en Montevideo un Congreso de Escritores del país con el objeto de someter al mismo un temario que comprende problemas relacionados con el establecimiento de una editorial del Estado, difusión del libro nacional, premios anuales, casa del escritor, jubilación de los profesionales de las letras, etc. etc.

Se trata de una iniciativa de trascendencia, cuya realización daría forma y constitución orgánica a la profesión de hombre de letras y al gremio de los mismos, tan desamparado hoy de la acción tutelar de las leyes sociales que protegen a otras corporaciones.

El Ministro de Instrucción Pública Sr. Justino Zavala Muniz ha acogido con simpatía e interés la iniciativa que las autoridades de la Asociación Uruguaya de Escritores están estructurando en estos momentos, con el objeto de someter el texto del proyecto a la consideración de la asamblea de escritores asociados.

## REVISTA TEATRAL

### EN LA COMEDIA NACIONAL. «SANTOS VEGA» DE SILVA VALDES Y «TARTUFO» DE MOLIERE

Con dos acontecimientos de singular interés literario iniciará su temporada la Comedia Nacional. El primero de ellos es el estreno de «Santos Vega», «misterio del medioevo platense», como lo llama su autor, el ilustre poeta Fernán Silva Valdés, y el segundo es la puesta en escena del «Tartufo» de Molière, para lo cual el elenco de la Comedia Nacional utilizará la notabilísima traducción en verso de Carlos María Princivalle en que éste, ha respetado fielmente el espíritu y la forma del texto francés pues ha vertido éste en hermosos versos alejandrinos.

Respecto a la obra de Silva Valdés damos a continuación la interesante explicación y síntesis del argumento que ha hecho el autor y que dice así:

#### SANTOS VEGA

##### *Misterio del medioevo platense*

(Explicación y síntesis de su argumento)

Este «Misterio» tiene su punto de partida en la conocida leyenda de «Santos Vega». Esta es simplísima. Santos Vega era un gaucho payador, enamorado y valeroso. Como ningún otro payador lo pudo vencer, la leyenda le creó el único enemigo: el Diablo. Y ésta dice que en la payada famosa, al ser vencido, murió. Nada más.

Yo tomo el personaje central conocido, y de su leyenda parto hacia otra leyenda, alternando los episodios humanos y terrenos con los del otro mundo, representados éstos por el diablo. Y creo este argumento: El Payador está enamorado de la única mujer que no le ha correspondido, *«La flor del pago»*; y pide al Brujo un «payé» (amuleto indígena) para conquistarla. El Brujo, que representa al Diablo, le da ese amuleto tornándolo en un ser invencible. Santos Vega, así, triunfa en la vida, de tal modo, que se convierte en un ser de excepción, a tal punto que el Diablo, encantado con la criatura que él ha perfeccionado, para que *no muera* de muerte oscura, o en «cuesta abajo como cualquier desgraciado», lo hace morir en *barranca*, o sea de un modo sonado, a fin de que esa muerte *no se olvide*, y su ahijado continúe viviendo en la memoria de los tiempos. Enton-

ces le opone un contrincante para que lo venza y lo haga morir. Mas el amuleto fué tan poderoso, y Santos Vega tan bien hecho que el propio Diablo no lo puede vencer por intermedio de su representante, Juan sin Ropa, por lo cual tiene que matarlo él mismo al final de la payada, en la cual (y aquí voy contra la leyenda) Santos Vega es el vencedor. Esta es la parte irreal del asunto, el «Misterio». Paralelamente a él se desarrolla el argumento humano. Santos Vega al querer a la hija del Pulpero, sólo quiere a la «flor del pago», y ésta, luego de muchas dilaciones y coqueteos en que demuestra que ella es *a sí misma* a quien se quiere, concluye amando en el payador, no al hombre, sino *al héroe*; pues al hombre lo ama *su hermana* con amor vulgar y humano, de mujer a hombre.

Santos Vega y la flor del pago se quieren así, «del copete para arriba», de fama a fama, de héroe a heroína, y recién cuando el payador está muerto, ella siente en su pecho su amor de mujer simple, poniéndose al nivel de su hermana.

Pero ahora, vuelve el «Misterio» nuevamente a aparecer en escena. Cuando Santos Vega muere, y ambas hermanas se arrojan sobre él para abrazarlo, se encuentran con que en el suelo *no hay nada*, el cuerpo ha desaparecido, junto con el de Juan sin Ropa, porque la payada había sido «entre dos fantasmas» como lo dice el Brujo, que posee los secretos del demonio. ¿Por qué *dos fantasmas*?:

Porque si Juan sin Ropa, era, o representaba, al Diablo, o algo del más allá, Santos Vega, al ser un hombre *embrujado* y agraciado por la imaginación popular, era *una leyenda*, es decir: algo fuera de lo palpable, un fantasma, una ilusión, algo como cosa del otro mundo también, y hacia ese otro mundo lo ven pasar, al final, llenas de horror, sus dos enamoradas.

FERNAN SILVA VALDES

## REVISTA ARTISTICA

### AFIRMACION DE UN VALOR ARTISTICO. LUIS SCOLPINI

He aquí la bella página crítica que ha escrito nuestro distinguido colaborador Sr. José Pedro Argul sobre Luis Scolpini, cuyas obras expuestas recientemente fueron muy admiradas por el público:

#### LUIS SCOLPINI

Desconocido para el público, ignorado para los jóvenes artistas, sólo los pintores de promociones anteriores, aquellos que frisan o pasan los 50 años, reconocen a *Luis Scolpini* como plástico de excepcionales condiciones.

Nació en Zapicán (Lavalleja) en el año 1896. En el largo historial de la enseñanza del Círculo de Bellas Artes se le recuerda como a uno de los que mejor dibujaron en sus tallers. Ganó por concurso una beca de estudio, trayendo a su regreso de Europa las constancias de sus ejercicios frente al impresionismo y expresionismo alemán. Si como latino y americano no absorbió la dolorosa y esencial tortura de la temática de esta última escuela, de ella tomó la libertad formal que le permitió describir sueltamente y sumergir sus figuras en densas atmósferas pictóricas con las ácidas entonaciones gratas a la pintura tudesca del momento. Sus cuadros obtuvieron luego un lugar de privilegio en las exposiciones colectivas organizadas por los mismos artistas, anteriores a la creación del Salón Nacional. Cuando la difusión del arte se canalizó por las directivas oficiales concurrió con un significativo envío al Primer Salón Nacional de Bellas Artes, envío que hoy vuelve a ser presentado en su totalidad en esta exposición. Recuérdese también el éxito de su cuadro «*La Timba*», expuesto el pasado año en nuestra exposición antológica «*La figura humana en la pintura uruguaya*». Desgraciadamente la presencia de sus cuadros es muy espaciada y escasa. Artista solitario, su producción sólo incitada por sí mismo, es toda ella de calidad, aunque falta de número. Esta es la primera exposición personal que de algunas de sus obras se organiza.

.....

*Luis Scolpini* fué a Mercedes a llenar una licencia de tres meses de otro profesor de dibujo en los cursos liceales, y en la bella ciudad del Río Negro permanece desde hace 25 años. No llegan hasta allí los ecos de las intensas disputas estéticas, todavía no puede existir la problematización constante de los grandes y antiguos ambien-

tes. Si insuficientemente informado hubiera tomado partido por unas u otras tendencias entre las que se debate el arte de hoy, su obra pelligraría por falsedad, y esto sí que este pintor no se lo permite. Estos artistas aparentemente retraídos y tímidos son los más seguros, y en toda la obra de *Scolpini* tras uno u otro decir, más directo o más elaborado, la máxima condición de sus obras es la de trasuntar verdades, objetivas o subjetivas, vividas intensamente por el autor. En Mercedes la vida es hermosa y joven como para ser captada en su inmediato goce.

Sigilosamente, sin querer que nadie se apercibiera, detrás de la ventana de su pequeña casa en una calle recta y angosta de Mercedes, ha estado atisbando los seres que pasan, invitándolos a la «pose». Aquí está su cosecha en dibujos al carbón, sanguina y crayola. Muchas veces insiste con un mismo modelo tipificándolo como en la serie del «*Paisanito*», mozo de campo cuya cabeza está embrujada de amores, o descompone la complejidad racial de su personaje y la multiplicidad psicológica que todo hombre posee, aun los más simples, como lo hace en estas 20 sanguinas de «*Armando el viandero*».

Estos dibujos de seres y tipos y estos paisajes de la foresta isleña del Río Negro no habían sido originados con un propósito de exhibición. Tuvo el autor el escrúpulo de cederlos cuando le fueron solicitados. Los había ejecutado como una necesidad íntima de fijar visiones en las que otros no reparan. ¿Tienen estas obras interés? En su continuo hacer y quemar etapas por escalar posiciones culturales más reputadas, América se mira poco a sí misma.

Creemos nosotros en la conveniencia de apoyar la obra de los documentadores; creemos en la eficacia social de su enseñanza en el mirar, cuando a la vez sea el documento, como en este caso, el testimonio de una alta capacidad profesional y de una condición artística. Esta exposición dirá de la necesidad de apoyar este menester del dibujo que en nuestro país casi no existe y que en otros medios más desarrollados se sostiene y se utiliza.

No impide este dibujo correcto, documental, provincial si se quiere, el advenimiento del otro arte que es todo estilo. Los dos deben convivir para beneficio de un país. También en *Scolpini* los dos coexisten: el oficio consumado que permite a la mano del artista el relato fiel de sus impresiones y el arte anhelado que es signo de espíritu. El error de nuestra pintura, mirada en el esfuerzo de sus conjuntos, es haber creído que se puede conseguir lo segundo sin lo primero, en estar a la espera constante del advenimiento del genio, sin atender a la formación de una capa general de nivel aceptable de oficio en el dibujo y la pintura. Y el desinterés tan comentado hoy, del público por la obra de los artistas reside para nuestra convicción, en que a este público se le sirve en mayoría las apariencias de un gran arte sostenido ilusoriamente; al pueblo —*Vox populi*,

*vox Dei*— sólo le interesan las más grandes causas, vale decir, los muy buenos cuadros o que sencillamente se le relate con visión más armónica y más aguda que la suya, lo que el pueblo mira todos los días sin comprender.....

JOSE PEDRO ARGUL

---

## REVISTA CIENTIFICA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES DE CIENCIAS BIOLOGICAS. PUBLICACIONES

La aparición del primer volumen editado por el Instituto de Investigaciones Biológicas que dirige el eminentе hombre de ciencia uruguayo Profesor D. Clemente Estable, discípulo predilecto del ilustre sabio español Ramón y Cajal, constituye un verdadero acontecimiento en nuestro mundo científico. Se trata de un volumen de 350 páginas, que es el primero de las «Publicaciones» que, en revista propia, hace este centro de altas investigaciones, en el cual, la dirección, además de dar a la estampa la primera parte de un extenso estudio sobre Biomicroscopía del corazón, en el que expone los resultados de largas, pacientes e intensas investigaciones de orden personal, inserta numerosos trabajos de investigadores y especialistas que trabajan en el Instituto, y las conferencias sobre mecanismo y agentes de la diferenciación en el desarrollo embrionario dadas por el Profesor J. Holtfreter, de la Universidad de Rochester, en la cátedra del Profesor W. Buño de la Facultad de Medicina, Departamento de Histología y Embriología del Instituto de Anatomía. El volumen está encabezado por un Prólogo suscripto por el Profesor Estable, cuyo texto se repite en idioma inglés, como el de algunos de los estudios contenidos en la publicación. Este Prólogo tiene un gran interés informativo en lo que se refiere a la orientación de la labor científica que viene desarrollando el Instituto y al futuro desarrollo de los mismos. Lo transcribimos, por lo tanto, a continuación, conjuntamente con el interesante sumario del volumen.

### PROLOGO

El presente volumen es el inicial de las publicaciones, en revista propia, del Instituto de Investigación de Ciencias Biológicas.

Diferenciada la Biología en no menos de cien especialidades, sorprenderá nuestro vastísimo programa pero el nombre del Instituto en manera alguna significa que en él se investigue ni se pretenda investigar en todas las cuestiones biológicas; el nombre del Instituto, sin alusión a determinada especialidad, expresa el designio de mantenerlo abierto a los problemas y a los investigadores, libre del prejuicio de separación por asignaturas.

Ya en este primer volumen se notará que hay estudios, como

el de *Biomicroscopía del corazón*, que tienden a desarrollarse en forma de monografía-libro, prescindiendo en absoluto del concepto de frontera entre Ciencias Biológicas. En la *estructura funcional* convergen lo histológico, lo citológico y lo fisiológico y es cosa única, o mejor, permanecen en ella, sin que se disocie por conceptos la *natural unidad viviente* de estructura y función. No puede encontrarse vivo lo que ocurre con la muerte y nada más que con la muerte. Esto no supone negar las diferencias que median entre trabajo y reposo ni afirmar que sean de naturaleza o de grado.

Nadie va a defender la vuelta a un estado primitivo de confusiones en los conocimientos biológicos ni la indebida incursión de un campo de investigación a otro con técnicas apropiadas para el primero e inadecuadas para el segundo: se trata de trabajar en todo el horizonte de técnicas correctamente aplicadas, en cuyo caso los límites son los de éstas y no hay por qué preocuparse para no salir de una asignatura y temer entrar en los dominios de otra asignatura.

Lo más natural y coherente es que se persigan los problemas y sus colaterales sin detenerse en fronteras que son más de concepto que de hecho, más de clasificación de nuestros conocimientos que de la realidad misma. Por otra parte, para la solución correcta de muchos problemas y la profundización de nociones fundamentales no basta el conocimiento unilateral de la realidad viviente, aunque se le explore en lo más diminuto; de ahí la necesidad de poner en juego investigaciones que enfoquen un mismo asunto de diversos puntos de vista.

Ciertamente, por más natural y coherente que sea perseguir los problemas en todas sus raíces y derivaciones, el ejercicio no es fácil y si riesgoso, propenso a caídas en el error, pero sólo se avanza a riesgo de caer; toda marcha, sea del cuerpo, sea del espíritu, es una constante caída frenada a tiempo, pues depende por igual del impulso que la promueve y del freno que regula dicho impulso.

Asegurada la exactitud de las observaciones, el error más grave y común consiste en tomar la parte por el todo. He ahí el origen de numerosísimas teorías que forzando las interpretaciones, se convierten en sustituto mental de una verdadera representación o imagen de la realidad.

El idioma de nuestra publicación no será único, ni el estilo uniforme. De preferencia las publicaciones serán en castellano con resúmenes en inglés. Y como no hay un sólo estilo científico correcto (surge ésto claramente del cotejo de las obras de los maestros mayores de la Ciencias), nos parece mejor que la uniformidad, respetar, en lo posible, el estilo de cada autor.

Nuestro propósito es la publicación anual de un volumen que sea exponente de la labor del Instituto de Investigaciones de Cien-

cias Biológicas. Tal propósito no excluye otros trabajos. Honra este primer número una importante colaboración del ilustre embriólogo Prof. Dr. J. Holtfreter. Procuraremos que en lo sucesivo siga prestigiando nuestra revista la presencia, mediante trabajos, de investigadores eminentes de cualquier meridiano del mundo.

Cuatro son las fuentes económicas del Instituto de Investigaciones de Ciencias Biológicas: 1º) aportación del Estado (es un establecimiento oficial); 2º) aportación de The Rockefeller Foundation; 3º) aportación de entes autónomos del Uruguay; 4º) aportación de capitales privados.

Desde 1943 la Fundación Rockefeller viene contribuyendo eficazmente al progreso del Instituto de tres maneras: a) con una fuerte partida para la construcción de su nuevo edificio; b) con importantes recursos para el equipamiento científico; c) con becas para sus investigadores. Es un bien para todo el país que The Rockefeller Foundation ponga sus poderes y prestigio en apoyo de nuestra producción científica original. Los dirigentes de la mencionada Fundación y el Dr. Harry M. Miller, Jr., que es el eficazísimo y muy noble mediador, merecen nuestro profundo agradecimiento; pero agradecer tanto bien es poco; sólo con el trabajo se responderá satisfactoriamente. Laboremos es la palabra mágica, pero es mágica nada más que cuando deja de ser palabra.

Con un notable instrumento de progreso, el microscopio electrónico, se testimonia en el Instituto la presencia de tres entes autónomos nacionales: el Banco de la República, el Banco de Seguros y el Banco Hipotecario. Nuestras gestiones fueron llevadas a feliz término por sus respectivos presidentes, Farm. Andrés Martínez Trueba, Dr. Vicente Basagoiti, Sr. Orestes L. Lanza. Esa elevada forma de patriotismo quedará como ejemplo de buen gobierno y nos obliga a la vez que nos anima a intensificar nuestra obra.

El Departamento de Electrobiología será equipado con los más modernos aparatos de investigación sobre la base de una importante donación del señor Máximo Arana. ¡Qué bien harían al país las fuerzas económicas privadas movidas por igual espíritu comprensivo, de generosidad y nobleza!

Nuestro Instituto pertenece al Estado y de él depende sobre todo su sostenimiento. No fué creado en un sólo acto y creció como crecen los seres vivos, a partir de gérmenes. Su desarrollo es el resultado de constantes esfuerzos. Como sus recursos han ido en aumento paulatinamente, son muchos los hombres a quienes recordamos agradecidos, sin nombrarlos ahora.

El actual Instituto tiene su origen oficial en un pequeño laboratorio creado en época del Consejo de Administración (1927). La presencia, en espíritu, del gran maestro hispánico D. Santiago Ra-

món y Cajal influyó eficazmente. El Dr. Eduardo Acevedo y Don Emilio Fournier, así como los legisladores Dr. Santín Carlos Rossi y José Pedro Bellán fueron los primeros en promover la concreción del proyecto en ley. Los desarrollos ulteriores más notorios ocurrieron durante tres presidencias de la República: la del General Arquitecto Alfredo Baldomir, la del Prof. Dr. Juan José Amézaga y la del señor Luis Batlle Berres. Esta constancia es de estricta justicia y no sólo con los presidentes aludidos sino también con sus ministros y el Parlamento que sancionó las leyes de creación del Instituto y las que tienden a favorecer su obra.

El Instituto de Investigaciones de Ciencias Biológicas ya trascendió las crisis más agudas y es seguro su porvenir, pero necesita aún más recursos, más medios de trabajo, más puestos rentados para investigadores y un personal técnico cada vez más especializado. Confiamos en que todo eso se logrará en breve, pues el ritmo de nuestro progreso se acelera.

Dos agradecimientos más, antes de terminar el prólogo: a la *Impresora Uruguaya* por la cuidadosa atención que prestó al presente volumen y al pintor José Cúneo, por el dibujo que luce la portada.

CLEMENTE ESTABLE  
Director

He aquí ahora el sumario del notable volumen editado por el Instituto de Investigaciones de Ciencias Biológicas:

Prólogo: Biomicroscopía del corazón, por Clemente Estable; Una nueva estructura celular; el nucleolonema, por Clemente Estable y J. Roberto Sotelo; Intervención del vago en la inervación del hígado y de las vías biliares, por Pedro Ferreira-Berrutti; La demostración microscópica de la vitamina C y el aparato de Golgi, por Julio María Sosa; Estudio con el microscopio electrónico de la transmisión nerviosa del virus B, por E. De Robertis; Demostration of the axonic nature of neurotubules, by E. De Robertis, C. M. Franchi and J. R. Sotelo; En torno a la meiosis de *sorghum album* Parodi, por Francisco Alberto Sáez; Estudio Citológico de algunas especies del género *Hypochoeris* (*Compositae*), por Francisco Alberto Sáez; Los cromosomas de *Brodiaea Uniflora*, por Francisco Alberto Sáez; Contribución al estudio de los brotes y almohadillas de las paredes vasculares, por J. Roberto Sotelo; Sobre algunos oligoquetos limícolas de Sud-América, por E. H. Cordero; Nuevos aportes para el esclarecimiento de la función de las células argentafines, por Rafael Grasso; Aspergilosis pulmonar y cardíaca, por A. Amar-gós, H. Menéndez, J. Roberto Sotelo; Significación de los fenómenos de inducción en el desarrollo normal y anormal (mecanismo de

la diferenciación en el desarrollo embrionario) por J. Holtfreter; Análisis causal del proceso de inducción (agentes que intervienen en la diferenciación embrionaria), por J. Holtfreter; Relación posible entre inducción embrionaria, partenogénesis y carcinogénesis, por J. Holtfreter.

#### EL ECLIPSE DE SOL DE AGOSTO

El 20 de agosto próximo se producirá un eclipse anular de sol que podrá ser observado en el Uruguay pues será visible en todo el desarrollo del fenómeno en la parte N.E. del territorio de la República. El resto del país participará parcialmente del espectáculo celeste. Al producirse el instante de la fase máxima del eclipse observado éste desde el punto central de la zona de visibilidad anular, la sombra de la luna cubrirá un 90.7 % de la superficie del sol, lo cual dará origen a un espectáculo singular pues el fenómeno se producirá poco después de pasar el sol por el meridiano, esto es, en pleno medio día.

Los institutos de ciencia del país y numerosos hombres de ciencia y observadores se disponen a estudiar *in situ* el fenómeno y a hacer las observaciones del mismo y determinar con precisión científica sus características, para lo cual se organiza la movilización de los elementos necesarios.

## BIBLIOGRAFIA

ALBORES DEL SER, por J. Román Pérez-Sénac. — Editorial Florencia y Lafón. — Montevideo, 1951.

El eminente prologuista de estos ensayos filosóficos, que es el Profesor Dr. Alberto Boerger, refiere el origen de los mismos con estas palabras: «...el señor Pérez-Sénac, hombre joven de excepcionales condiciones literarias puestas de manifiesto en numerosas colaboraciones aparecidas en la prensa departamental y metropolitana, ha mantenido durante la gestación de los presentes ensayos un contacto estrecho con quien esto escribe. Su permanencia en «La Estanzuela» en todo este lapso, me ofreció oportunidad para aquilatar de cerca su facilidad para asimilar los alimentos del espíritu disponibles aquí en abundancia, y desde luego, bajo las más variadas formas. La lectura asidua de libros filosóficos, la conversación accidental y aun consultas dirigidas expresamente al suscripto acerca de tópicos sociológicos y culturales, la posibilidad de recurrir a obras enciclopédicas, invariablemente le sirvieron a su espíritu inquieto para consolidar un acervo cultural poco común, alejado de las aulas universitarias. Y más aún, hasta cierto punto no puedo declinar alguna responsabilidad respecto a su modo de pensar y razonar. Tácitamente he sido maestro que a través de cada una de sus palabras dichas y escritas y sobre todo por el ejemplo de sus actitudes y decisiones ante dilemas de transcendencia moral, etcétera, influyó en la formación espiritual de Pérez-Sénac.» Reconocida así la alta función de guía espiritual del autor, el prologuista hace el elogio de los ensayos filosóficos del Sr. Pérez-Sénac en esta forma: «Es realmente satisfactorio comprobar la amplitud y profundidad del concepto que se registra en el desarrollo de los temas abordados, explicados con una extraordinaria sutileza idiomática. Enfoca y presenta el joven escritor magistralmente el problema de la «esencia» del hombre, tópico cultural y filosófico «por excelencia» en estos años sobresaturados de inquietudes espirituales y zozobras morales múltiples. Es sugeriva la orientación certera de los temas hacia la referida elevada finalidad común, establecida en las alturas animicas donde se aspira la atmósfera serena de las cuestiones superiores, libradas de lo accidental y por ende «esenciales» para la marcha enigmática del *Homo sapiens* a través del mundo caótico de hoy.» Tan eminente maestro y tan autorizado juicio son prenda del valor de este pequeño libro de 86 páginas en que el autor trata hondos problemas filosóficos y estéticos desde un punto de vista eminentemente racional, pero sin desconocer el profundo misterio que ofrecen los fenómenos del espíritu, y la aptitud estética y moral del hombre frente al concepto puramente realista. El examen de los valores de la cultura y los valores espirituales llevan necesariamente a la consideración de la verdad, cuya suprema expresión es la belleza. «La eterna belleza de la idea, concluye el autor, a través del vuelo elevado del espíritu, encuentra en la cultura su expresión animica y en la moral su función máxima.» Sin ahondar los conceptos que contiene este libro, digamos que hay en él un escritor que maneja con agilidad y elegancia la prosa, que escribe con personal estilo, dotado de rara cultura, y un pensador que expone con claridad y método, a todo lo cual se agrega una devoción y un respeto por la especulación intelectual que demuestran la vocación del filósofo y del hombre de letras.

**BOSQUE PEQUEÑO**, por *Marynés Casal Muñoz*. — Biblioteca Alfar. — Tipografía Atlántida. — Montevideo, 1951.

La ley de herencia se cumple en esta poetisa que ha sido ya laureada por el Ministerio de Instrucción Pública y que mantiene y acrece el valor de su primer libro, «Cuna de río», en esta delicada colección de poemas hechos de ensueño, levedad, gracia y dulce y noble poesía. La sensibilidad y la fantasía se asocian en estos bellos versos con el arte de trovar, como decían los antiguos, para darnos deliciosos rondeles, pequeñas gemas, juegos de imaginación y de encantamiento en que, a veces, parece escucharse el limpia y claro son de la musa paterna, con su castizo acento que hace pensar en los poetas bucólicos del siglo de oro. Dice la poetisa: «Este venir de adentro tantas veces — y este salir afuera tan sabido — me van dando una rosa de alborada — en el cristal del hombro adormecido.» Otras veces, tocada por el mordiente de la poesía moderna, traza este estado de alma: «Curvatura de mi alma — sin rectas y sin compases. — Hacia dentro, toda cóncava — sin grados que la traspasen. — Polvo que penetra lento — por yo no sé que moldura — y agua que limpia de adentro — devolviendo mi frescura.» La brevedad impuesta a esta nota nos impide transcribir otras composiciones, como el romancillo «Arco nevado», deliciosa canción que tiene la frescura, la pureza y la música del hilo de agua que cae en la fuente.

**LA LEYENDA PATRIA**, por *Juan Zorrilla de San Martín*. — Edición históricocritica del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay. Advertencia por Ariosto D. González. Estudio preliminar y notas por Eustaquio Tomé. — Bibliografía por Arturo Scarone. — Imprenta E. S. I. — Montevideo, 1952.

126 páginas forman este libro editado por el Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, consagrado a fijar la historia crítica de «La Leyenda Patria» de Juan Zorrilla de San Martín. Abre el libro una Advertencia del Presidente del Instituto D. Ariosto D. González, en la cual, luego de afirmar que «La Leyenda Patria» es una obra maestra, glosando así la frase Paul Groussac, dice que este poema lírico ha pasado «a integrar los símbolos nacionales, sin necesidad de pragmática que lo declare. Se refiere luego al estudio crítico e histórico de «La Leyenda Patria», que constituye la parte fundamental del libro y que pertenece al Dr. Eustaquio Tomé, profesor y humanista, y dice de él: «El Dr. Tomé, en su examen de «La Leyenda», hace, con sagaz penetración crítica, un análisis de sus valores literarios e históricos, determinando su posición en el ambiente cultural del país y subrayando su significado como creación artística y como vivo fermento de los sentimientos patrióticos.» Y agrega: «Mediante un estudio prolífico de las diversas ediciones existentes de «La Leyenda», el ilustrado crítico las ha depurado de errores y bastardías y ha establecido el texto correcto y auténtico, tal como quiso su eminente autor que fuera, después de las sucesivas modificaciones que le hizo en su obstinada preocupación por dar a su obra la mayor perfección literaria compatible con la lozanía y frescura imperecederas de aquel milagro de sus veintitrés años.» También hace referencia el Sr. González al notabilísimo aporte del Secretario del Instituto Sr. Arturo Scarone, técnico y especialista en Bibliotecnia y Bibliografía, como lo acredita su larga y fecunda actuación como Director de la Biblioteca Nacional. El Sr. Scarone ha hecho una laboriosa investigación relacionada con «La Leyenda Patria», y fruto de ella es el estudio bibliográfico que completa el volumen, en el cual se hace menuda mención de las distintas ediciones del poema, y de los juicios críticos, informaciones, notas, etc. que se refieren al mismo. Completan el libro un Apéndice en que se reproduce el texto primitivo del poema, y

una nómica alfabética de los autores citados en la publicación. Esta está exornada con un retrato en colores de Zorrilla de San Martín, reproducción del óleo de Carlos María Herrera que posee el Instituto, y varias reproducciones gráficas de fotografías, documentos, manuscritos, etc. El estudio del Dr. Tomé, que es profesor eminente y avezado crítico, constituye un notable ensayo de sabor humanístico en que, luego de establecer el valor literario, histórico y nacional de «La Leyenda Patria», hace el estudio crítico del poema, agota su análisis y establece la correlación del texto definitivo con la primera versión y las de las ediciones sucesivas; determina las influencias literarias que experimentó el autor; las coincidencias con los poetas comarcanos o extranjeros, etc. La minuciosidad y pulcritud puestas por el Dr. Tomé al servicio de su estudio son realmente admirables; puede afirmarse que el crítico ha cumplido cabalmente y en forma insuperable su propósito. Este estudio se presentará siempre como ensayo crítico ejemplar y constituye desde ya un verdadero monumento literario digno de la obra en cuyo honor ha sido erigido. Lo es también la totalidad del libro, y muy especialmente la preciosa contribución del Sr. Arturo Scarone a que nos hemos referido; el autor nuevamente presta con ella un invaluable servicio a las letras nacionales. La riqueza de materiales, el método y la pulcritud y honestidad de este trabajo le dan verdadera jerarquía y dignidad. El Instituto Histórico y Geográfico, con esta publicación, persevera en su infatigable labor de servir los intereses de la cultura nacional.

**ARROJA TU PAN SOBRE LAS AGUAS**, por *Rolina Ipuche Riva*. — T. Graf. Mercantil. — Montevideo, 1950.

«Estos cuatro cuentos largos, dice la autora de este libro, son girones de la vida —incolora, humilde, secreta— del mundo liceal al que he dedicado otras horas y otro corazón. Este libro se publica, también, por el amor que tengo a a mi labor de profesora y a mis alumnos de todas las épocas.» Escrito con rara intrepidez, en su fábula o realidad, la autora presenta, con singular crudeza, casos psicológicos y estados pasionales que, si se ha de tropezar con ellos, sería preferible hallarlos fuera del liceo. Constituyen, sin embargo, una extraña mezcla de realismo y romanticismo. Lo poemático se confunde en ellos con la dolorosa realidad. Pero ha de advertirse que la dignidad literaria se mantiene siempre, puesto que, esta joven escritora, a quien le viene de raza la vocación, continúa con verdadera personalidad la tradición paterna, y ha logrado ya, en el duro ejercicio de las letras, enviables galardones. Nuestros lectores han tenido ocasión de comprobar la agilidad y la elegancia con que esta distinguida colaboradora de la revista maneja la prosa y la rica sensibilidad con que la anima, al leer los agudos ensayos de crítica literaria que hemos publicado en nuestras páginas.

**EL HIJO TIERNO** (Poesías), por *Julio Garet Mas*. — Editorial Florensa y Lafon. — Montevideo, 1951.

Es este un librito encantador, en el cual el sentimiento desborda en tiernos y bellísimos versos con que el poeta canta al hijo y le entrega, con esos cantos, lo más puro de su corazón, lo más espontáneo de su sensibilidad, lo más noble de su fantasía y lo más acendrado de su arte. Sencillez, candor, espontaneidad, frescura de imaginación campean en estos poemas llenos de felices figuras, de acordada música, de sano optimismo, sin que falte tampoco en ellos la inquietud que inspira la época que vivimos y el porvenir que en ella se prepara. El poeta usa en este libro, y siempre con la misma maestría, del verso mayor y menor, del soneto o del romance, de los diversos ritmos del

endecasílabo, y de multitud de combinaciones métricas. Advierte al lector que acaso contenga su libro menos arte que amor, menos poesía que ternura. El amor y la ternura que inundan las páginas de este libro son elementos esenciales cuando de hacer arte y poesía se trata. El autor puede estar tranquilo. De todo eso hay en su bello libro, en cuyas páginas reaparece el mismo artista y el mismo poeta que, con sus anteriores libros, ha conquistado ya singular jerarquía en el parnaso de América.

**LA GUERRA Y LA PAZ EN LA DOCTRINA LENINISTA-STALINISTA,** por  
*Alberto Domínguez Cámpora.* — Publicación del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay. — Imprenta «El Siglo Ilustrado». — Montevideo, 1952.

Esta conferencia fué dictada por el Dr. Domínguez Cámpora en el Instituto Histórico y Geográfico cuando ejercía el alto cargo de Ministro de Relaciones Exteriores. Cuanto en ella se dice tiene, pues, autoridad y significado especial, a lo que agrega la autoridad personal del autor, de quien dice el Dr. Juan Andrés Ramírez, —que es juez severo,— que dió brillo durante varios años a la cátedra de Derecho Internacional Público, que dirigió con serenidad y firmeza nuestra cancillería y que, en la función de Embajador de la República en Estados Unidos, «mereció que el Subsecretario de Estado para los asuntos americanos, Mr. Miller, al pisar nuestro suelo en febrero de 1949, lo reconociera como su maestro de diplomacia y agregara que ningún país del mundo estaba representado en su patria mejor que nuestro país.» Todo esto abona la importancia, interés y trascendencia de este estudio que debe ser difundido y leído, pues en él se denuncia, con textos de los propios autores de la revolución bolsevique y de la organización soviética, el tremendo peligro que para la paz del mundo y para la organización política, social y económica de los países occidentales, y especialmente de los de América, entraña la propagación de las doctrinas soviéticas que, por su naturaleza y objeto, procuran desbordar las fronteras de los pueblos sometidos al régimen comunista ruso y transformarse en doctrinas universales capaces de commover los cimientos del derecho internacional y el orden jurídico de los pueblos democráticos. El principio leninista: «sin teoría revolucionaria no hay movimiento revolucionario», ha dado origen a la vasta construcción del régimen soviético actual. Este no se satisface con realizar su doctrina en sus propios dominios; la quiere propagar por toda la faz de la tierra y destruir así los régimenes históricos y democráticos para sustituirlos por el régimen propio. El desarrollo internacional de este plan no es solamente ideológico; es eminentemente objetivo, práctica, y destructivo de todo cuanto a él se oponga. La revolución rusa debe transformarse en revolución internacional, puesto que la República de los Soviets no es una finalidad en sí misma, sino una etapa de la revolución universal. Dentro de este concepto, que exponemos sumariamente, el autor naturalmente, se pregunta qué valor pueden tener para el régimen soviético las obligaciones internacionales, ni como puede confiarse en pactos y tratados para resolver el problema de la guerra con un país cuyo concepto de la paz es el aniquilamiento total del enemigo. El eminentíscio conferencista, luego de examinar detenidamente los antecedentes y problemas que surgen de la posición soviética, concluye con estas elocuentes y optimistas palabras: «podemos volver, con más realista comprensión, a la afirmación de que la vida internacional se está desarrollando ante nosotros bajo un signo trágico. Pero, como lo he dicho alguna vez, debemos tener esperanza, debemos tener una profunda fe. El proceso histórico nos enseña que todas las grandes crisis han sido etapas de una misma meta: la emancipación y el fortalecimiento del respeto de los valores supremos de la persona humana. Pero nos enseña también, que el valor de cada conquista está acuñado en sacrificios. Nos

otros debemos tener clara conciencia de la realidad, y plantearnos el dilema de nuestra conducta con toda probidad mental y espiritual: o cuidamos sólo de nuestra vida, al precio de nuestra libertad, o defendemos nuestras libertades dando dignidad a nuestras vidas.»

EMILIO INZAURRAGA, por *Alejandro Inzaurraga*. — Buenos Aires, 1949.

Este breve folleto de 12 páginas contiene la biografía del eminente taquígrafo D. Emilio Inzaurraga nacido en la ciudad de Maldonado en 1835 y fallecido en Buenos Aires en 1933, a los 97 años y medio de edad. Fué hijo del coronel Inzaurraga que sucumbió en la batalla de India Muerta en la que combatió a las órdenes del general Rivera. Recibió esmerada educación y desde niño estuvo cerca de hombres ilustres. Conoció y trató a Martín de Moussy y se vinculó luego a D. Pablo Nin y González, el ilustre calígrafo con quien rivalizaba en el carácter y belleza de la letra. Fué él quien siendo niño puso en limpio el original de la novela «Amalia» de José Mármol, cuyo texto le dictó el autor en Montevideo. Discípulo de D. Ramón Masini dominó el arte taquigráfico y se trasladó a Buenos Aires donde el General Mitre, por recomendación de D. Juan Manuel de la Sota, le hizo nombrar taquígrafo de las Cámaras de Buenos Aires, en cuyo ejercicio llegó a ser maestro sin rival y autor de un sistema propio. Su función le puso en contacto —y en muchos casos le permitió cultivar su intimidad— con hombres como Avellaneda, Alsina, Sarmiento, Mitre, Calvo, Quintana, Pelegriini y Varela. A él se deben las magníficas versiones de sesiones históricas del Parlamento argentino recogidas con inigualada fidelidad. La revista se ha ocupado ya de este insigne taquígrafo nacido en el Uruguay, cuyo nombre se halla vinculado a la historia de la cultura del Plata y que fué el fundador, organizador y director del cuerpo de taquígrafos que funcionó por primera vez en las cámaras del Congreso argentino. La biografía de que nos ocupamos está llena de interés y a los datos históricos que contiene agrega pintorescas notas anecdóticas que la hacen leer con verdadero deleite.

# BANCO DE SEGUROS DEL ESTADO

(Creado por ley de 27 de diciembre de 1911)

CAPITAL Y RESERVAS: \$ 71.068.548,49

al 31 de diciembre de 1950.

OPERA EN TODAS LAS RAMAS DEL SEGURO

Av. Agraciada y Mercedes



SUCURSALES EN: Salto, Paysandú, Mercedes, Rivera, Minas, Treinta y Tres, Maldonado, Trinidad, Durazno, Artigas, Fray Bentos, Rocha, Cañelones, Tacuarembó, Florida.

AGENCIAS GENERALES EN TODO EL PAÍS