

CUADERNOS DE HISTORIA DEL ARTE

IHA: 60 AÑOS DE INVESTIGACIÓN
SOBRE EL ARTE ARGENTINO
DESDE LO REGIONAL

Edición Especial
Tomo I



26

2016
MENDOZA
ARGENTINA

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado
Instituto de Historia del Arte

***Cuadernos de Historia
del Arte***

Mendoza, Argentina
2016

26



***IHA: 60 Años de investigación sobre el
arte Argentino desde lo Regional***

Tomo I

***Cuadernos de Historia del Arte
Instituto de Historia del Arte
Edición Especial***

Emilce Nieves Sosa
Directora

Se terminó de imprimir en los Talleres Gráficos de EDIFYL.
Comité Editor del Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y
Letras, UNCuyo.

Compilador:

SOSA, Emilce Nieves

Autor/es:

PRÓ, Diego; MASSINI CORREAS, Carlos; BUCCHIAZO, Mario; DELHEZ, Victor; HUALPA, Herberto; SOCOKIN, Mirta.

Compilado por Emilce Nieves Sosa. – Edición especial – Nueva época -
Mendoza Edita: IHA- Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad
Nacional de Cuyo

Nueva Época: N°1 (NE) – Mendoza – Argentina

Fecha de Inicio: 1961

Fecha de la última publicación: 2015

Año: 2016

Frecuencia: Semestral - Primer semestre: marzo – junio

N° 26

ISSN: 0070-1688

1. Artes y Humanidades – Historia del Arte - Historia Regional. 2. Historia de
la Cultura.

I. Sosa, Emilce Nieves, comp..

Título: *IHA: 60 años de investigación sobre el arte argentino desde lo
Regional Tomo I*

Ilustraciones Mural Musso- FFyL

Tapa: D.G. Clara Muñiz

CHA o Cuad. hist. Arte

Cuadernos de Historia del Arte - Revista Científica



Universidad Nacional de Cuyo – Facultad de
Filosofía y Letras Secretaría de Ciencia Técnica y Posgrado - Instituto
de Historia del Arte

Suscripciones y correspondencia

Calle y Número

Estado / Provincia / Departamento

Código Postal

Teléfono

E-mail

Web

Centro Universitario

Mendoza – Ciudad Capital

M5502JMA

(54 261) 4135000 interno 2251

iha_publicaciones@ffyl.uncu.edu.ar / iharte@ffyl.uncu.edu.ar

<https://www.historiadelararteffyl.com/> / <http://ffyl.uncuyo.edu.ar/instituto-de-historia-del-arte>

**DIRECTOR y EDITOR
CIENTÍFICO:**

- Dra. Emilce N. SOSA
(UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO
– ARGENTINA)

**CO-DIRECTOR y CO-EDITOR
CIENTÍFICO:**

- Dr. Adolfo O. CUETO
(UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO
– ARGENTINA)

**SECRETARÍA EDITORIAL
SECRETARIO DE
REDACCIÓN**

- Lic. Pablo CHIAVAZZA,
Facultad de Filosofía y
Letras - Universidad
Nacional de Cuyo.
Argentina

COORDINACIÓN

- Prof y Lic. Ana
RAMÍREZ Facultad de
Filosofía y Letras,
Universidad Nacional de
Cuyo, Argentina

**REVISOR DE TEXTOS
CIENTÍFICOS:**

- Prof. Andrea
LEONFORTE
(UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO
– ARGENTINA)

**DISEÑO GRÁFICO Y
DIAGRAMACIÓN**

- D.G. Clara Luz MUNIZ,
Facultad de Filosofía y
Letras, Universidad

Argentina

CONSEJO EDITOR IHA

1. Dr. Horacio CHIAVAZZA
– FFyL – UNCuyo
2. Dr. Oscar ZALAZAR -
FAD - UNCuyo
3. Dra. Natalia FISCHETTI -
CCT-CONICET - Mendoza

4. Mgter. Arq. Graciela MORETTI - UM
5. Mgter. Elena DÍAZ – FAD - UNCuyo
6. Mgter. Viviana CEVERINO – FFyL - UNCuyo
7. Mgter. Sergio ROSAS – FAD – UNCuyo
8. Esp. Gabriela VAZQUEZ – FFyL - UNCuyo
9. Lic. Laura ROIZ – FFyL - UNCuyo
10. Prof. Adriana KEMEC – FAD – UNCuyo
11. Esp. Prof. Victoria RAMÍREZ DOLAN

COMITÉ CIENTÍFICO EDITOR
Cuadernos de Historia del Arte

1. Dr. Oscar SANTILLI - UNCuyo - Mendoza - Argentina.
2. Dr. Ricardo GONZÁLEZ Universidad de Buenos Aires – Buenos Aires – Argentina.
3. Dra. Laura MALOSETTI COSTA – Universidad Tres de Febrero - Buenos Aires – Argentina.
4. Dra. María de las Mercedes REITANO – Universidad Nacional de la Plata – La Plata – Argentina - UNA – Buenos Aires – Argentina.
5. Dra. Cecilia RAFFA – Universidad Mendoza – CONICET – Mendoza - Argentina.
6. Dra. Noemí CINELLI - Instituto de Estudios Sociales Humanísticos - Universidad Autónoma de

- Chile – Santiago de Chile – Chile.
7. Dra. María de los Ángeles FERNÁNDEZ VALLE - Universidad Ablo de Olavide - Universidad de Talca - Talca – Chile.
8. Dr. Jorge ESCOBAR - Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco – Cuzco – Perú.
9. Dr. Fedreico KAUFFMANN DOIG – Director del Instituto de Arqueología Amazónica - Lima- Perú.
10. Dr. VÍCTOR MÍNGUEZ - Universitat Jaume I Valencia – España.
11. Dr. Javier ARNALDO - Universidad Complutense de Madrid - Madrid- España.
12. Dr. Juan Chiva BELTRÁN – Universitat JAUME I – Castellón de la Plana – España.
13. Dr. Fernando QUILES GARCÍA - Universidad Pablo de Olavide – Sevilla- España.
14. Dr. Antonio José, ALBARDONEDO FREIRE - Universidad de Sevilla – Sevilla – España.
15. Mgter. Alba CHOQUE PORRAS - Universidad Nacional Mayor de San Marcos - Lima – Perú.

Índice

TOMO I

- **CUADERNO N° 1 - 1961**
 1. Diego PRÓ: *Franccisco Bernareggi, vida y obra* (p. 11-41), p. 17.
 2. Carlos MASINI
CORREAS: *Trayectoria espiritual del grabador Víctor Delhez* (pp. 79-92), p. 97.
- **CUADERNO N° 3 - 1963**
 3. Mario BUCCHIAZO: *Pabellón Argentino* (pp. 08-18), p. 137
- **CUADERNO N° 4 - 1964**
 4. Víctor DELHEZ: *En torno al Quijote* (pp. 08-18), p. 163.
- **CUADERNO N° 5 - 1965**
 5. Herberto HUALPA: *Simbología de temas en el Apocalipsis de Víctor Delhez* (pp. 29-40), p. 185.
 6. Mirta SCOKIN: *Aportes para el conocimiento del edificio del Cabildo de Mendoza* (pp. 87-92), p. 213

TOMO II

- **CUADERNO N° 12 - 1986-87**
 7. Diego PRÓ: *Don Quijote en dibujos de Lorenzo Domínguez* (pp. 39-58), p. 18.
- **CUADERNO N° 13 - 1988-89**
 8. Damián BAYÓN: *La escultura en el espacio público Latinoamericano* (pp. 49-56), p. 40.
- **CUADERNO N° 15 - 1995**
 9. José Emilio BURUCÚA y Laura MALOSETTI
COSTA: *Iconografía de la Mujer y lo femenino en la obra de Raquel Forner* (pp. 39-58), p. 54.
 10. Adolfo O. CUETO: *La Iglesia Matriz de Mendoza* (pp. 11-54), p. 68.
- **CUADERNO N° 16 - 1996-97**
 11. Brughetti, ROMUALDO: *Lino Enca Spilimbergo en su centenario* (pp. 11-15), p.144.

Emilce Nieves Sosa

Dirección Editorial

EL Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras fue creado en 1956 por el Dr. Carlos Massini Correas, su primer director. Desde entonces da origen a una serie de publicaciones de investigación científica dentro del ámbito universitario que abarca toda la región de Cuyo.

A cinco años de su existencia surge su primera publicación en 1961, los *Cuadernos de Historia del Arte*. Estos fueron creados con la necesidad de orientar la producción científica hacia los estudios de las diferentes manifestaciones artísticas locales y regionales en el ámbito de la Universidad Nacional de Cuyo.

En forma inmediata se constituyó, según lo estableciera su fundador, en un relevamiento, y en un estudio del material

artístico producido en la región y, a partir de él, en un espacio dedicado a las discusiones de carácter epistemológico dentro del campo artístico local. Desde sus inicios, la investigación científica se centró en el Arte Regional, para luego avanzar sobre problemáticas históricas y estéticas del Arte Argentino, llegando luego a los estudios del Arte de Hispano Americano.

Dentro de sus contribuciones, Carlos Massini Correas, creó la primera publicación científica Regional Universitaria en Historia del Arte. Estos Cuadernos se orientaron en el campo disciplinar de las humanidades, las ciencias sociales y sobre todo las artes. Así, entre 1961 y 1972 surgen once publicaciones consecutivas. Desde su comienzo, los CHA fue el lugar donde importantes figuras y pensadores de la Facultad de Filosofía y Letras junto a personajes emblemáticos de la de la Universidad Nacional de Cuyo exponían sus trabajos. Entre los referentes locales se destacan: Carlos MASINI CORREAS, Diego PRÓ, Adolfo F. RUIZ DÍAZ, Ladislao BODA, Víctor DELHEZ, Herberto HUALPA, Blanca ROMERA de ZUMEL, Marta GÓMEZ de RODRÍGUEZ BRITOS, Alberto MUSSO, Graciela VERDAGUER, Mirta SCOKIN de PORTNOY. Otros fueron grandes investigadores externos del ámbito de la UNCuyo como Mario BUCCHIAZO, Damián BAYÓN, José Emilio BURUCÚA, entre otros.

IHA: 60 años de investigación sobre el arte argentino desde lo Regional - Tomo I – CHA N°26

A partir del fallecimiento de MASSINI CORREAS se produjo un período de cambios en el IHA. Recién en 1987 se reiniciaron las publicaciones. Años después se presentarían cambios en los CHA tanto en su diagramación como en su formato, manteniendo esta nueva estructura editorial desde 1995/1996 hasta el 2015. entonces, los Cuadernos se organizaron nuevamente con un formato editorial diferente, pasando de una publicación anual a dos publicaciones semestrales. Es entonces que, a partir del 2016 en su sesenta aniversarios, el Instituto proyectó una edición especial: *IHA: 60 Años de investigación sobre el Arte Argentino desde lo Regional*, publicado en dos tomos. Estos cambios se proyectaron desde la necesidad de generar una transformación en sus publicaciones adecuándose a los nuevos lineamientos editoriales.

Queremos destacar que los CHA forman parte de una política de publicaciones investigativas que ha sido constante y sostenida por el Instituto de Historia del Arte. Son un elemento de comunicación por excelencia de la realidad cultural de la provincia y de la región captada por sus investigadores y materializadas en sus páginas.

Diego F. Pró

FRANCISCO BERNAREGGI

VIDA BIOGRÁFICA: VIDA Y OBRAS

A B. Vidal y Tomás

SUMARIO: 1. Hacia el artista; 2. Los primeros años; 3. Hacia la vocación; 4. En Madrid; 5. París; 6. En Mallorca; 7. La exposición de 1920; 8. Nuevas obras y proyectos; 9. En los lagos del Sur; 10. En Mendoza; 11. Sus últimos años.

S 1. HACIA EL ARTISTA

Siempre me ha parecido que el camino más acertado para acercarse a los artistas, es ir a ellos por ellos mismos. El rumbo es, esencialmente, éste: hablar de los artistas por medio de los artistas. Trabajar con los elementos que

Diego F. Pró

integran lo singular de su personalidad; extraer lo mejor de ella y de su obra y reordenarlo todo, con armonía, en torno de sus figuras. Además, claro está, resucitar épocas, circunstancias, estudios, preferencias, dilecciones, hombres e ideas. Los artistas no afrontan sólo las dificultades que presenta la realización de sus obras, sino también los problemas que sacuden y remueven la cultura de su tiempo. Y hasta se puede decir que adelantan los tiempos nuevos, ya que los signos de éstos se sienten antes de llegar a iluminarse por obra del pensamiento. Lo que en los artistas es ascua encendida pasa a ser llama luminosa.

El asedio de la vida y la obra de un artista es tarea delicada y pide, naturalmente, además del necesario conocimiento de los datos, la intuición del centro mismo de las energías creadoras y de las peculiaridades y el sentido profundo de las obras. Ambas laderas son inseparables. Hay quienes prefieren llegar a las obras saliendo de lo más entrañable y significativo de la vida del artista; y quienes parten de las modalidades artísticas y culturales de las obras para comprender al artista. Unos subrayan el centro de la

irradiación creadora, destacan que el pintor¹, el escultor, el músico, el poeta crean sus obras y que los rasgos singularizadores de éstas proceden de aquel centro entrañable de los creadores. Los otros dicen que las obras, sus rasgos caracterizadores y sus valores estéticos, explican la índole de sus autores. Pensamos que vida y obra se explican recíprocamente. El artista signa la vida del hombre y hasta la macera y la tritura. En una comprensión total y abarcadora, no es posible desatender el conjunto que forman la obra y el creador: reconocemos a éste en su obra y aclaramos la obra por las energías creadoras de aquél. Es preciso un ir y volver entre ambas laderas para que lo oculto se manifieste y aparezca a la luz.

Para comprender la vida de los artistas no hay que apresurarse a juzgarlos. Sainte-Beuve, que era un maestro en estos menesteres, decía que hay que dejarlos explicarse, desenvolverse día tras día, pintarse en nosotros. Cuando se trata de autores desaparecidos, recomendaba asediarios

¹ * Damos a conocer la primera parte de un estudio acerca de Bernareggi, de recordada actuación en los medios artísticos de Mendoza. La segunda parte, que trata de sus ideas estéticas, de su concepto de la crítica de arte, de su juicio sobre el arte actual, y de su acción en la enseñanza, queda para otra ocasión.

Diego F. Pró

lentamente, dejarlos pasar, que ellos al fin terminarían por dibujarse con sus propias palabras. Es lo que hemos tratado de hacer con don Francisco Bernareggi, en nuestras un tanto ya añejas "Conversaciones..." de hace más de diez años. Para comprender las obras cuenta sobre todo las obras mismas y las dilucidaciones del caso, y después la plausible labor crítica, ya sea para coincidir o como punto de referencia y de contraste. En uno y otro caso, hay que iluminar y sensibilizar las obras desde la propia sangre. Es lo que quisiéramos hacer, de un modo más o menos pleno, con la pintura del gran paisajista argentino.

2. LOS PRIMEROS AÑOS

Hay hombres que nacen, se desenvuelven y dejan sus obras en un solo ambiente cultural. No es éste el caso de don Francisco Bernareggi. Hasta podemos decir, ya, que es completamente distinto, aunque ello no ha estorbado para que en todos los lugares donde floreció su arte acreció la belleza y labró la riqueza espiritual de todos. En la Argentina transcurren su niñez y adolescencia, que lo

acompañan para siempre por países y años. Nace el pintor en Gualeguay, Entre Ríos, el 20 de abril de 1878. De origen español su padre, don Francisco Bernareggi; entrerriana su madre, doña Edelnina González Calderón. Ambas familias tenían rango social y económico. Por vía paterna, el pintor descendía de una familia de Barcelona, donde poseía una fábrica de pianos finos, muy renombrados en la España de fin de siglo. El padre se estableció en Entre Ríos y casó con una hija de don Jacinto González Calderón, progresista hombre de fortuna que, además de poseer varios establecimientos ganaderos, había fundado el primer ferrocarril tendido desde Gualeguay hasta Puerto Ruiz, en 1866. Esta familia, de la cual existen descendientes en nuestros días, se entronca con la de uno de los fundadores de la Argentina, el general don Feliciano Chiclana. El matrimonio tuvo tres hijos, de los cuales dos eran varones. En la estancia paterna pasa el niño sus primeros años. Perduran temblorosos los recuerdos de su niñez. Se ve en aquellas tierras encantadoras, entre lomas y cuchillas asoleadas, junto a ríos cuyos sauces lo acariciaban al pasar hacia la escuela elemental. Como islotes floridos emergen

Diego F. Pró

en su memoria el recuerdo de las bandadas de aves de colores mágicos que deslumbraban sus ojos, los patios tapizados de jazmines y diamelas en torno de los aljibes, los crepúsculos en el campo, el revoloteo de los pájaros sobre el lomo de las reses en el despejado horizonte de las tardes moribundas y silenciosas, cuando por el cielo se iba acercando el crepúsculo. Otras islas con recuerdos navegan en el río de su infancia. ¡Los viajes! Acompaña a su padre a Paraná. Hacen el camino en diligencia enorme, alta, cargada de equipajes, con muchos caballos de tiro. Vadean los riachos a todo lo que dan los animales. Desde el móvil mirador de su ventanilla, ve los terraplenes que ingenieros y obreros levantan para el primer ferrocarril entrerriano. Llegan a Nogoyá. En la plaza crece un cicutal tupido. Los vigilantes de campaña pasan, deshilachados, con herrumbres y abolladuras en los sables. En el hotel, el dueño, amigo de su padre, relata cómo la noche anterior cazaban dos pumas en el mogotal de la plaza. Sobra decir que el niño, con sus ocho o nueve • años, no puede dormir aquella noche. Al día siguiente prosigue el viaje hacia Paraná bajo un cielo de esmalte. Los aromos están en flor,

los espinillos abrumados de oro y un perfume delicioso se dilata a lo largo de toda la ruta.

Con sus padres hizo tres viajes a Barcelona. El primero a los cinco años. Al salir de Montevideo descubre el mar. ¡El mar de su primer viaje! Se ve como un niño que comienza a reflejar el mundo. Ve los azules verdosos, las líquidas transparencias de las aguas, y cree que puede aferrarlas en el hueco de la mano. Toma un frasco de perfume, tira el contenido, y atando el frasco a un cordel, por el ojo de buey del camarote, lo sumerge hasta llenarlo de mar. ¡Gran desilusión! El agua que ha apresado no es otra cosa que un líquido sin color. Tienen que pasar muchos años para que no ya el niño, sino el pintor, comprenda que la magia del color es sólo una consecuencia del hechizo de la luz sobre las cosas. Y que, de todo lo que existe, el color es quizá lo más difícil de captar y de aprisionar en la paleta. Cuando Bernareggi evocaba estos recuerdos lejanos, solía decir: "el perfume volcado, el frasco lleno de un líquido incoloro, la reprimenda paterna y la perdida ilusión, representan una anécdota con más de un aspecto simbólico".

Diego F. Pró

Su primera experiencia con la pintura proviene de esos años de su infancia. Cada vez que su padre viajaba a Buenos Aires, sus hermanos le pedían juguetes. Él insistía siempre en lo mismo: ¡una caja de colores! Tiene entonces unos ocho años. "Un día cuenta el pintor, entrado ya en sus setenta años me trajo una gran caja de acuarelas. Yo me sentía entusiasmado y feliz. Gasté toda la caja pintando una gran marina sobre la pared del patio de casa. Había un velero que navegaba a todo trapo y un mar lleno de olas policromas. A pesar del estropicio de la pared, mi pintura llamó la atención de los mayores. Pero mis hermanos y amigos no podían creer que la hubiera hecho yo. Aún faltaba lo peor. A la noche llovió copiosamente y mi cuadro se borró de la pared. ¡Mi primera marina fue una marina naufragada!". En la estancia los niños escribían e ilustraban un periódico. Andaban en esa faena cuando ocurrió algo completamente inesperado. Un día, ya por los doce años, mientras preparaban la edición del periódico en uno de los galpones de la estancia, su hermano se hincó un clavo oxidado en el pie. A los pocos días moría de tétanos. Los padres enviaron a Francisco a Paraná, donde comenzó la

segunda enseñanza en el Colegio Nacional de la ciudad. Tuvo como condiscípulos a Manuel Tezanos Pintos, José Serrano, Mario Monti, Clodomiro Rodríguez Núñez y otros más. Viejos recuerdos de esta etapa de su vida vuelven a la memoria del hombre anciano. Frente a la plaza de San Miguel estaba el Colegio y allí cerca la imprenta de don Antonio Serrano, donde el muchacho iba a recoger los talonarios de facturas impresas para la empresa de pasajeros y carga "La Velocidad", de González Calderón y Bernareggi. Por aquellos años comenzaban a llegar de Italia los mármoles de la catedral. Tres años más tarde, ingresa en el Colegio de los Jesuitas de Santa Fe, donde el joven adolescente continúa con sus inclinaciones pictóricas. Aquí inicia su aprendizaje del dibujo. ¡Dieciséis años!, comienza a caminar rumbo a su vocación.

3. HACIA LA VOCACIÓN

Después de una breve estadía en Buenos Aires, viaja a Europa. Sus padres se radican definitivamente en Barcelona. Transcurre el año de 1895 y el muchacho tiene 17 de edad. Quieren sus padres que se aplique a estudios

Diego F. Pró

prácticos y, aunque se entrega a ellos, pueden más sus preferencias íntimas. Ilustra sus cuadernos y libretas con dibujos y viñetas. La inclinación del joven es tan resuelta que, tras de pensarlo mucho y escuchar los consejos y observaciones de propios y extraños, deciden que haga estudios de pintura. Su padre tuvo que hacer un esfuerzo muy grande. Se había hecho a la idea de que su hijo seguiría la tradición industrial y comercial de la familia. Frecuenta el muchacho la Academia de Bellas Artes de Barcelona; más tarde tiene un profesor que pinta marinas desde su estudio y por fin trabaja al lado del pintor don Luis Graner, que en aquella época sembraba a Cataluña, por no decir a toda España, con sus bodegones y cuadros con motivos del hampa y los bajos fondos.

Durante sus años en Barcelona cultiva su vocación, aunque se siente desorientado. Conoce en la Academia a Pablo Ruiz Picasso, hijo de uno de sus profesores. Traba con él estrecha amistad y juntos van más tarde a Madrid y París. Entretanto mezclan las horas de estudios con las sanas expansiones juveniles. Se aficionan así a las corridas de toros. Bernareggi solía recordar con un humor a chorros

algunas de aquellas andanzas toreras. Un domingo, en una tarde otoñal, va con otros estudiantes a una becerrada benéfica. En las gradas aguardan impacientes familiares y público, entre el que no faltaban las simpatías femeninas. Salen los muchachos al ruedo. Se abren las puertas y aparecen los becerros. Bernareggi sabía entonces poco o nada de toros. "¡Vaya sangre torera la mía! A la primera arremetida de los animales, huyen los banderilleros y se refugian detrás de un árbol, en medio de la improvisada plaza. Aquellos diablos arremetían con los cuernos enhiestos. El público reía de lo lindo. Me adelanto y me arremete un torete. Cierro los ojos mientras clavo las banderillas. De pronto siento la más atronadora carcajada que oí en mi vida. Abro los ojos y veo al becerro disparando y dando patadas al aire. ¡Le había clavado las banderillas en la cola! Y menos mal que no las clavé en el suelo". Esta afición a los toros perdura en Bernareggi hasta sus últimos años. En Mallorca, en algunas tardes frías y desapacibles, y aun no sintiéndose muy bien de salud, no dejaba de ir a los toros.

Diego F. Pró

El pintor Graner aconsejó el envío del novel pintor a Madrid, con el propósito de que conociese sus museos, en particular el del Prado. El padre, de Picasso decidió lo mismo con su hijo, y de este modo los dos muchachos siguen sus andanzas estudiosas. De esta época proviene Plegaria, un óleo de la juventud de Bernareggi, de 1897, antes de salir para Madrid. Presenta un lego, un ermitaño, un labrador orando. Esta tela se encuentra en Felanitx, Mallorca, y ha inspirado a don Bartolomé Barceló un poema que termina así:

Color de tierra: manos, rostro y hábito
y sus ojos color de mar y cielo;
¡plasme las Altas Miras y el Anheló
(a honor del Padre, el Hijo y el Paráclito)
de España al vuelo...!

De esta misma época, con influencia de Graner, el primer maestro que tuvo Bernareggi, hay otros dos cuadros que actualmente pertenecen a la familia Ayagaray de Paraná, en Entre Ríos.

4. EN MADRID

La formación artística de Bernareggi continúa en Madrid, a donde llega en compañía de Picasso. Durante estos años,

que se extienden hasta 1900, se desenvuelve su vocación, se afinan sus condiciones y se va disciplinando en contacto con los grandes maestros de la pintura española. Velázquez, el Greco y Goya son sus maestros. Los estudia detallada, minuciosamente, los copia en el Museo del Prado. La influencia de aquellos maestros es decisiva en los años de formación de Bernareggi. Éste evocaba con jovial humorismo aquellos años de estudios y andanzas. "De Barcelona fuí a Madrid en compañía de Picasso. Pinté y estudié en el Museo del Prado y viví la vida pintoresca de los barrios de Madrid. ¡Tiempos de alegría, de trabajo y de bohemia! Estudié a los grandes maestros de todas las escuelas. Copié a Velázquez, a Goya, a los grandes maestros venecianos y el Greco. Era la época de la rebeldía contra la pintura de historia que triunfaba en las exposiciones. Recuerdo que en el Museo del Prado, porque copiaba con Picasso el Greco, las gentes y nuestros condiscípulos se escandalizaban y nos llamaban modernistas. Eran los días en que Darío, el gran americano Darío, renovaba la literatura española. Enviábamos las copias a nuestro profesor en Barcelona (el padre de

Picasso). Mientras se trató de Velázquez, Goya y los pintores venecianos todo fué bien. Pero el día que decidimos hacer una copia del Greco, y se la entregamos, nos contestó severo: ¡Vais por mal camino! Corría el año 1897: entonces el Greco era un peligro. Tendrían que pasar muchos años —agrega Bernareggi— para que la pintura de aquel maestro fuera comprendida. Nos pasábamos el día estudiando y copiando en el Museo del Prado y, por las noches, concurríamos a las clases de desnudo del círculo de Bellas Artes. Los días festivos, cerrado el Museo para los copistas, los aprovechábamos saliendo a pintar al campo. Este cambio de ambiente y de luz, tan distintos de los que ofrecía el Museo, produjo en nosotros inquietudes beneficiosas, cuyas consecuencias fueron perspectivas artísticas nuevas. ¡Las disputas que teníamos con los copistas de Murillo! Y fueron también inacabables las discusiones que tuvimos con nuestros condiscípulos en las clases de desnudo, aferrados como estaban a la pintura episódica, teatralmente histórica. Poníamos en práctica nuestras teorías en la calle, en el café, en los conciertos, en los teatros, en las corridas de toros, en todas partes donde

podíamos, haciendo anotaciones de conjunto y de movimiento. Recuerdo que alguna vez llegamos a perder álbumes y lápices, atropellados por grupos de manifestantes, mientras hacíamos croquis de multitudes. Corrían los días de la libertad de Cuba. Además, realizábamos excursiones al Escorial, a Aranjuez, a Toledo. ¡Las horas que habremos pasado admirando el Entierro del Conde de Orgaz!" De los hombres que trató en el Madrid de aquellos años, Pío Baroja es el que le produjo más fuerte impresión. Francisco Sancha, condiscípulo de Bernareggi y Picasso, los presentó al escritor. Su charla subversiva y ácida, llena de chispa, les encantó. Pío Baroja iba acompañado por el torero Mazantini, que más tarde fué alcalde de Madrid. En sus últimos años, Bernareggi recordaba que el mejor retrato de don Pío es el que hiciera el pintor Eduardo Vicente, gran amigo y asiduo contertulio del escritor español. Es un retrato ágil, envuelto en la atmósfera silenciosa de la casa de don Pío; y totalmente opuesto a los que le hicieron los demás pintores de su época, que sólo se preocupaban en acentuar lo hosco, lo huraño, lo gruñón, lo áspero y ceñudo de su carácter.

Diego F. Pró

Intratable para tantos en público, el novelista era afable,
llano y cordial en su trato íntimo.



*Francisco Bernareggi.arde en la quinta — Mendoza 1945 — (1,28 x
1,21 cm.)*

De estos años de Madrid se conserva una obra de Bernareggi, Retrato de María Mercedes, un óleo que está en la colección de la hermana del pintor, en Madrid. Lo pintó cuando andaba por los veinte, en el salón de su casa de Barcelona. Era de tamaño natural. Después de una mudanza quedó hecho trizas. El pintor salvó la cabeza, restaurando algunas perforaciones. Quedan también algunos dibujos, entre ellos un Retrato de Picasso, visto por Bernareggi (1897) y algunos otros con el ambiente de los barrios bajos de Madrid.

Viaja después a Italia, que constituye otra gran experiencia humana y artística, con su gran tradición de arte y de cultura, con su riqueza de colores y formas. Todo le parecía único, esplendoroso, nuevo en el inundo. Viaja lleno de luz y de alegría interior, vive en un constante deslumbramiento. En Milán quedó maravillado frente al "Duomo", gigantesco camafeo, macizo, aguerrido y cuajado de agujas que se

Diego F. Pró

lanzan finas, aéreas, alegremente al cielo. Conoció allá Santa Maria delle Grave, y vió La Cena de Leonardo. De lejos esta obra le pareció vivísima; sólo de cerca advirtió algo, sólo algo, de la acción del tiempo. En la Pinacoteca Ambrosiana vió un Botticelli, finísimo; después el Códice Atlántico de Leonardo, y dos retratos de éste. También un Caravaggio, el famoso cartón de la Escuela de Atenas de Rafael, primer diseño de la gran obra. Una Magdalena del Tiziano y un bello Autorretrato. Y así de maravilla en maravilla a través de Turín, de Nápoles, Pisa, Venecia, Florencia, Roma, Nápoles y Pompeya. Estudia los prerrenacentistas, los venecianos, los florentinos y cuanto puede de todo el arte de Italia, sin abandonar nunca el aire libre. ¡Inolvidables son sus caminatas por los pueblos pintando acá y allá, entre gentes que viven y trabajan cantando! Trabaja completamente desorientado, abrumado por el peso de tanta tradición artística que sacude tremendamente su espíritu. El artista no se ha encontrado todavía. Sigue fiel a su impulso interior y a su sensibilidad, pero no es fácil tener voz propia cuando las tradiciones

abruman. El arte exige todo el hombre y lo que va al tiempo necesita tiempo.

5. EN PARÍS

Llega a París en 1900. Vuelve a encontrarse allí con Picasso. Trabaja mucho y no deja exposición por visitar. Renoir, Degas, Monet, Manet y todos los maestros del París de entonces le entusiasman. ¡Son maravillosos! Los estudia a fondo, y su sensibilidad desorientada en el primer momento con tanta novedad, se afina y vigoriza. En esos años, que se extienden hasta 1903, los impresionistas constituyen para Bernareggi la culminación de una época. Después de haber pasado por los grandes maestros de la pintura española e italiana, su formación se enriquece con los elementos plásticos de la pintura francesa. ¡Qué grandes le parecen Delacroix, Corot, Millet, Toulouse-Lautrec! Frente a ellos siente la "apacible desesperación" de que hablaba Alfred de Vigny. Como es joven vive intensamente la vida de París. No le era preciso elegir entre la vida y el arte. ¡París y veintidós años!' "Figúrese: —decía Bernareggi. Me faltaban horas para divertirme. Vida de

estudio, de exposiciones y museos, de fiestas de taller, rachas de trabajo y días de 'matemáticas' cuando liquidábamos la pensión demasiado pronto. Mis compañeros eran Iturrino, Nonell, Canals, Picasso, Joaquín Surier y Manolo Huguet. En una de nuestras temporadas 'vegetarianas', hice dibujos y tuve la sorpresa de que un discípulo de Puvis de Chavannes, adquiriera mi primer dibujo. Arraigué en París. Durante esos años viví entusiasmado delante de la obra de los grandes pintores de Francia. Estudié a los primitivos anónimos, a Fouquet, Poussin, Watteau, Delacroix —el más grande de los románticos—, Corot, Millet, hasta los impresionistas y pos-impresionistas. Comenzaban a actuar ya los 'Fauves'. Picasso sufría en aquella época las sacudidas e influencias de Renoir y Toulouse-Lautrec. Pero pronto se libertó de ellas, para ser luego él: Picasso, con toda su extraordinaria personalidad." Aunque suele correr un poco del buen champagne francés, el de la 'Veuve-Clicquot', famoso en el siglo XIX, Bernareggi sabe atenerse a esta recomendación de André Maurois: "Pintarás, el vino, el amor, la gloria, con la condición, mi buen hombre, de que no seas ni ebrio, ni

enamorado ni tarambana". El pintor siente que debe entregarse cada vez más a su arte, que va llegando la hora de recoversse y concentrarse para hacer la obra desde la propia sangre. Inicia el camino hacia sí mismo y se marcha de París hacia la gran fragua de la naturaleza: ¡Mallorca!

De la llamada "belle époque" de París, de los lugares y los días que conocieron Delacroix y Baudelaire, quedan algunos hermosos cuadros de Bernareggi: Barrio aristocrático, un óleo con un motivo ajardinado, de los barrios de París, con unos grises y dorados muy finos, envueltos en la atmósfera de un día de lluvia. Su visión es la del impresionismo claro y luminoso. Este cuadro está en Buenos Aires y pertenece a Manita González Calderón. Hay otros con Escenas de Feria en Montmartre, Motivos del Moulin Rouge y Nocturnos de Fiesta, con elegantes mujeres de París. ¡Cosa curiosa! Bernareggi vuelve en sus últimos años a estos temas, con un Festival en el Moulin Rouge, que pinta apoyándose en unos viejos apuntes de juventud. El cuadro es hondamente evocativo, feliz y eficaz de retentiva, fascinante de color, firme de composición,

envuelto en una atmósfera suave que invade todo el nocturno.

6. EN MALLORCA

Bernareggi se radica en Mallorca en 1903. Su familia pasaba temporadas en la Isla Encantada y por aquella fecha el padre del pintor, enfermo, ponía casa en Port Marí, en Palma, desde cuyo lugar se dominaba la gran bahía. Pero ni la bahía, ni las fiestas, ni el deporte, le hacen soportable las horas al joven pintor. Resuelve aislarse en la naturaleza, que en adelante va a ser su taller. En esta fragua se temple su alma con un inmenso amor a la belleza del cosmos, como en los pintores clásicos, y se va a consagrar a ella con vocación religiosa. Aquí el artista se encuentra consigo mismo, halla su camino, que si es reciente en las soluciones plásticas y en la orientación impresionista renovada, permanece clásico en la actitud de captar la belleza en el mundo, antes que en el interior ansioso del hombre. Bernareggi no sigue el rumbo de los que crean belleza o

arte fuera de la naturaleza, nutriéndose del propio espíritu, tal como acontece en las corrientes artísticas más actuales. El centro de la actitud artística de Bernareggi es su admiración de la belleza de la naturaleza, que él interpreta como huellas o destellos de la esplendorosa belleza de Dios, que ha sembrado la tierra de hermosuras, y la belleza de las cosas y los seres están y no se ven. Alguien lo llamó en sus últimos años "un pescador de azul", imagen con la que se expresa esa actitud esencial de Bernareggi, que consiste en desplegar y descubrir la belleza en la naturaleza, en vivir en la belleza hasta el fin, con una inflexible ética de artista. Esta ética del artista bien se puede expresar con estas palabras del Evangelio: "In ea vivimus et moriemur". Este meollo de su actitud y de su ética artística fecundan su vida de hombre, de pintor y su obra toda. Quien no comprenda ese fondo de su espíritu, que le hace descubrir lo eterno en lo fugaz, y que le lleva a ver la naturaleza movida por el amor divino, no comprenderá tampoco la vida y la obra, el corazón y el espíritu de este gran artista. Así se explica que siendo un hombre sociable, amante del buen vivir, espléndido en todo sentido, se aleja de su familia y sus

Diego F. Pró

amigos, de los regalos de una buena situación económica para consagrarse a su arte y nada más que a su arte.

Este momento fundamental de su vida de pintor, Bernareggi lo relata así: "Llegar a la isla y quedarme enamorado de sus bellezas fué todo uno. La pureza de su ambiente, en que la transparencia atmosférica recorta los últimos planos del paisaje con fineza de autorrelieve, echó abajo todas las teorías aprendidas sobre la perspectiva aérea. La claridad de la luz, penetrando todas las sombras, hizo rodar por el suelo el eterno violeta de los pintores luministas. Las fulguraciones de sus aguas, en las que parecen diluirse todas las piedras preciosas, y sobre cuyas superficies resbalan los reflejos de los acantilados, como esmaltes sobre esmeraldas y zafiros, fué un milagro de exaltaciones policromas no visto en ningún museo, ni en ninguna de las exposiciones que conocí. Recorriendo la isla, contemplaba riquezas de aspectos inagotables. Desde lo grandioso y homérico, hasta lo amable e íntimo, todo se hallaba comprendido en ella. Me extasiaba ante la fastuosidad cromática, llena de arpegios agilísimos en medio de un arabesco exuberante... ¡Cómo llegar a

ponderar la emoción de tanto elemento ponderativo! ¡Y cuán miserables encontraba entonces pinceles y paletas para poder plasmar tan intensas emociones!" Este texto donde alumbra, por entre las palabras, la llama impresionista, trasluce la fuerte impresión que agitaba el alma del artista. El enamorado de los primitivos y los impresionistas, el que conocía la cándida ingenuidad de los primeros, el amor del pormenor, de la línea y el bulto de las cosas, el que disfrutaba de la orgiástica fiesta de colores de los impresionistas, se siente subyugado por la pasión de la luz en una isla como Mallorca, toda fulgurante de oro en medio de los azules del mar latino.

Comienza otra nueva lucha para el artista. Necesita prepararse para una larga tarea, la de alzar su lenguaje de pintor a la altura de los problemas y dificultades que le plantea su decisión de aferrar intensamente la belleza derramada en la naturaleza cósmica. ¿Cómo pintar a Mallorca, toda color, toda luminosidad vibrante, sin largos estudios previos? Era preciso transportar las telas, los caballetes y cajas de colores a los más apartados lugares, para ir aferrando con los pinceles y el alma estremecida las

Diego F. Pró

helénicas playas de Paguera, la silueta de las de Malgrats, las irisaciones de Cala Murta, de Cala San Vicente, las maravillas de la Reconda de Ternellas, la imponencia de la Costa Brava, los acantilados de Cabo Fomentor... He aquí cómo resume el comienzo de su madurez artística: "He vivido arios y más años en los lugares más aislados y solitarios, pero también más bellos, trabajando asiduamente y con tenacidad que nunca pudo vencer el desaliento que he sentido a veces al comprobar la inutilidad de mis esfuerzos, que no conseguían expresar mis propósitos. La brega fué larga y terrible, pero, al fin, comencé a lograr pictóricamente, a fuerza de investigaciones, una pequeña afirmación. Esto me dió nuevos bríos y, en plena naturaleza, independientemente de toda escuela y tendencia, olvidando toda receta, con la espiritualidad virgen de unas pupilas que se abren, deseando expresar el único contacto legítimo del alma con la naturaleza, he trabajado con la más grande honradez". Más de quince años le lleva la constitución de sus categorías estéticas. Toda una enseñanza de fe, de trabajo por un ideal artístico, de

entusiasmo en el genuino sentido de la palabra. Bien se la puede condensar en la expresión "labor omnia vincit".

A los lugares más escondidos van a verle Santiago Rusiñol, el pintor de los jardines de España, Anglada Camarasa, el gran colorista catalán, Sargeant, el mago del retrato, Juan Sureda Bimet y muchos otros que llevan a Palma noticias de lo que Bernareggi está haciendo en los lugares más apartados de Mallorca. Del interés que van despertando estas noticias, nace el deseo de ver reunidas en una exposición las obras de Bernareggi.

Desde la fecha en que el pintor comienza a trabajar en Mallorca, hasta el ario de su exposición, 1920, realiza una serie de obras que pertenecen a distintos momentos y expresiones plásticas. Esas obras van desde un impresionismo puro, influido todavía por los maestros del impresionismo francés, hasta un impresionismo constructivo de elaboración personal, que exalta las formas por medio del color. En las primeras lo sustantivo es el color y lo adjetivo la forma. En las otras, pondera las formas y exalta el color, sin que se sienta la lucha de estos elementos plásticos. Tal es la unidad de composición que

logra el artista. Sobre la visión de su pintura y sobre su técnica, Bernareggi expresa: "En mis cuadros de Mallorca, además de buscar la potencia máxima de la emoción lumínica, adquieren inmovilidad los matices por medio de una técnica científica. Busco el elemento estatuario del paisaje, persiguiendo el ritmo y el verso a la vez; y expresando también su fisonomía, con cariño de geólogo, los glacis se esmaltan y son duraderos como reflejos de cerámica árabe. Nunca barnizo, pues las resinas, con la continua gimnasia de contracción y dilatación, con el frío y el calor, agrietan la pintura. En mis cuadros no se verá un residuo de matiz. Llego al matiz a todo color, sin timideces perezosas, y como nunca tengo un rechunado en mis óleos, los colores acaban por esmaltarse y ser eternos, en el sentido de que no se tuercen nunca". Estos conceptos dibujan con claridad la orientación pictórica de Bernareggi en su período de madurez.

A partir de 1903, con muestras de un impresionismo puro al comienzo, tenemos a Galanura Payesa, pastel, Sol de Invierno, óleo, croquis, y de 1905 proviene Nocturno, también óleo, cuadro este último que se encuentra en

Mendoza y pertenece a la sobrina del pintor, doña María Antonia de Delú. Existe en todos estos cuadros una gran sensibilidad para el color y una delicada expresión en las elegantes figuras femeninas, que aparecen envueltas en el ambiente y la atmósfera que le son más propicias. Bernareggi no ha penetrado aún en el paisaje de Mallorca y continúa aferrado a la visión de sus años de París.

Llegan después los cuadros donde el pintor se lanza a captar la belleza cósmica, a ultrapasar los límites de la percepción cotidiana, para alcanzar la divinización de la naturaleza. "Pinto con ansia de luz ultracósmica", nos dice, aludiendo al origen divino de la belleza. Y agrega: "Paisajes sugeridos por la música. Clima de alucinación; ensueño. Poesía integral de los matices y las formas. Reflejo deslizándose. En el corazón de la naturaleza están lo sagrado y lo eterno". En las telas de estos años se aprecia la composición siempre bien resuelta, el motivo, la pincelada, que en algunas obras es grande y extendida, en otras pequeña y breve, el vigor plástico del paisaje. Todas son hermosas, pero algunas sobresalen entre las demás. Camino de Estallenchs (1904), tan vigorosa, con un antiquísimo olivo en primer plano, casi

petrificado, la luz que envuelve las formas y la lejanía que penetra hasta el mar. Puerto de Soller (1908), ¡qué composición! Y vienen también hacia nosotros Biniaraix, Atardecer, Sol de Tormenta, Recolectando Aceitunas, Almendros en Flor. En estos lienzos predomina el impresionismo, el color sobre la forma, la luz envolviendo la vida del paisaje. Otras telas representan el tránsito hacia el impresionismo constructivo. Lluch Alcarí (1910), Almendros en Flor (1909) y Crepúsculo Florido (1909) pertenecen a esa época de tránsito. Llegan después los cuadros que muestran "un estilo palpitante y entrecortado por la vibración de los matices y los acentos ponderados de las formas", para decirlo con las propias palabras del pintor, tales como Calas de la Calobra (1915), Sol de Abril (1919), Placidez (1919), Torrents de Pareys (1918), La Isla Dorada (1917), Mallorca Florida (1919), Alegría Payesa (1918), Casa Payesa (1920), Bonanza (1919), Barcas (1918), Barracas de Santanyí (1920). Algunos de estos cuadros estuvieron presentes en la exposición que Bernareggi realizara en 1920, en las salas de la Galería "La Veda", en Palma de Mallorca.

7. LA EXPOSICIÓN DE 1920

Hasta 1920 eran muy pocas personas las que habían visto las obras de Bernareggi: tal su recogimiento en plena naturaleza. De tarde en tarde aparecía en Palma, como un ermitaño del arte, voluntariamente confinado. En los conciliábulos se le tenía por un extravagante o por un maniático. Los pintores iban a verle a los nidos que tenía en el valle de la Calobra, en los acantilados de la Costa Brava, entre el murmullo de la selva o junto a los torrentes que deshacían la luna en cascadas de brillantes. ¡Estaban sorprendidos! Todos le incitaban a que expusiera sus cuadros en Palma de Mallorca.

Presenta su gran exposición en 1920. Lleva al antiguo salón árabe de "La Veda" sus monumentales creaciones. Allí está *Alegría Payesa*, un prodigio de ritmo y de ambiente. "Es la propia realidad de la vida, del alma de Mallorca, enmarcada por el pintor; conjunto sugestivo de donde resultan igualmente admirables las figuras del primer término, en las que palpita todo el ritmo de la danza pavesa, como aquellos

Diego F. Pró

olivos, de una técnica justosísima, como las coloraciones de la vieja alquería y de las ingentes maravillas del fondo" (Revista Baleares, núm. III, año IV). Allí está Placidez, magnífico cuadro, inspirado en un motivo completamente diferente del anterior. Se siente en él una atmósfera suave, serena y helénica. Placidez transmite una impresión recogida, íntima, silenciosa. Allí está Sol de Abril, que poco después recibe en la Exposición Bienal de Venecia la máxima distinción. José León Pagano, que vió este cuadro en Buenos Aires, dice de él: "Reproduce la bahía de Soller. Es un efecto asoleado. Todo el primer término son naranjos en sazón de fruto. Luego la costa, rosa gris, y el mar. Una palmera con ritmo de surtidor divide la composición. Según puede inferirse, el motivo es de una amplitud panorámica. De este conjunto luminoso emergen y se imponen una evidente ciencia de la paleta y una retina sensible a la más fina percepción cromática. Necesidad de construir, voluntad de organizar. Obra de dibujante y obra de colorista". Están también varios Trípticos (Calas de la Calobra, 1915; Torreys de Pareys, 1918; Paz, 1908), que componen sublimes cantos a los altos y magníficos

acantilados de la costa norte de Mallorca, donde las altitudes y las escalofriantes resquebrajaduras ciclópeas de la Costa Brava suspenden el ánimo. Todos esos cuadros y los diez estudios que hermocean los muros de las salas de "La Veda", contagian la impresión de eternidad ante el paisaje. Hay en ellos un gran amor al arte lento y construido y todas las manifestaciones que tienen magnificencia expresiva en la naturaleza. Hay un esfuerzo implacable hacia la pureza estética y un cándido vigor en el amor a la forma y el color.

Todavía hoy, a cuarenta años de distancia, aquella exposición de Bernareggi continúa siendo considerada como uno de los acontecimientos pictóricos más resonantes que tuvieron lugar en Mallorca. La crítica más profunda la hizo Gabriel Alomar, una de las cabezas más sólidas de la España de entonces. "Sus telas más grandiosas —escribe Alomar—muestran, por la forma del tríptico, una voluntad de divinización de la naturaleza, como una intención de retablo litúrgico. Son estilizaciones de paisajes sublimes, distribuciones de temas naturales bajo armonías que, como en un fondo melódico, canta la luz diversa de las horas.

Unas son plasmaciones de serenidad subyugadora, vibraciones espirituales de un momento y un paisaje. Otras producen una sugestión de placidez inefable, en el reposo de aquellas calas mallorquinas con mariposeo idílico de velas. Mirad, en fin, este valle encendido de crepúsculo, donde el acogimiento hospitalario de un caserío entre montañas lo completa con una guirnalda de campesinos en fiesta. Bernareggi es un fuerte idealista. El color para él es una combustión de las cosas en no sé qué encantamiento misterioso; tiene siempre aires de ofrenda mística... Para mí —continúa Alomar— el encanto superior de Bernareggi consiste en haber resuelto esta coexistencia: una fuerte objetividad cromática, realista, con una infusión de fantasía y transfiguración sintética de las ocultas esencias naturales. Pero al lado de este esfuerzo que diríamos espiritual, está la solución técnica de un procedimiento colorista bien personal" (Vell i Non, *Época II*, nº VI, Barcelona, 1920). Esta divinización de la naturaleza, que se puede interpretar en sentido panteísta, como lo ha hecho Alomar, Francés y otros, y que también cabe en la visión sacramentada de la naturaleza de algunos cristianos, la encontramos hasta en

los años extremos de la vida del pintor. Un buen ejemplo de ello es *Oración al Árbol* (1956), uno de los grandes cuadros que pintó en Mendoza.

Desde 1930 hasta su regreso a la Argentina, en diciembre de 1936, Bernareggi continúa dando de sí, arrancando a su alma de artista, nuevas obras que ensanchan la belleza en el mundo del arte. Sigue siendo un lírico del color, que adora la poesía de los matices, de las formas, el espacio y la atmósfera. Sus cuadros exponen un contenido estético aferrado con sus pinceles en la naturaleza profunda del paisaje, a la que sabía desocultar, descubrir y esperar a veces a través de años y exponerla en sus telas para el acogimiento espiritual de los hombres.

8. NUEVAS OBRAS Y PROYECTOS

En los años que siguen a su gran exposición de 1920, encontramos a Bernareggi en Palma de Mallorca, ocupado en nuevas obras y proyectos. Hermosea su casa paterna en Port Marí, que da a la bahía de la ciudad. El pintor no sólo amaba las formas bellas de la naturaleza; también lo subyugaban las maravillas de la cerámica árabe y

mallorquina que encontraba en los más recónditos lugares de la Isla Dorada, como la llamó Darío; y de las telas tejidas por las manos sabias de otros tiempos, ricas en armonías de color y de dibujo. Con ella decora su casa de Port Mari. Pedro de Répide dice de ella: "La casa del pintor Bernareggi es de las mansiones más bellamente decoradas. Sus cuadros luminosos destacan sobre brocateles del siglo XVII y antiguas telas mallorquinas. Preciosos muebles de estilo y de época dan un ambiente de selecta distinción a la morada. Su colección de cerámica es de magníficas piezas hispanoárabes, talaveras, catalanas, terueles, Savonas, Delft, etc., todo dispuesto con refinamiento y elegante personalidad. Su casa, rodeada de jardines y terrazas que dominan el bosque de Bellvier, Porto Pí, Cabo Blanco, la isla Cabrera en lontananza, con pérgolas que enmarcan, en derrame de capullos y rosas, la visión espléndida de Palma, con su puerto y su catedral reflejada en el mar, es el centro de intelectuales y artistas, sobre todo de la colonia argentina". Por aquella residencia pasaron Rubén Darío, que hacía paréntesis en la conversación para aspirar el intenso aroma de las flores, que invadía los ambientes de la

casa, con espléndida exuberancia. Anglada Camarasa, el gran paisajista catalán, Rusiñol con su chisporroteo y su ingenio deslumbrante; Gabriel Alomar con su vieja chalina, su cuello blando y su amplia chaqueta palmesana; Bagaría con la jovial agudeza de su lápiz festivo, ágil y firme como la idea; Yrurtia con sus ojos que sienten y sus manos que ven; Bernaldo Cesáreo Quirós, Pedro Blanes, Tito Cittadini, Alfredo Güiraldes, López Naguil, Mariano Montesinos, el arquitecto argentino Bellini y tantos otros.

Durante estos años elabora su proyecto del paseo Raimundo Lulio, que desarrolla en cinco maquetas distintas y en cinco aspectos diferentes. Esa creación hermosea a Soller con dos avenidas escalonadas, ascendiendo con la montaña, entre árboles frutales y plateados olivares. En las plazoletas intercalaba motivos populares mallorquines: pozos hortelanos cubiertos de macetas floridas, fuentes, macizos de flores; avenidas con naranjos y palmeras, entre grandes jarrones y tinajas' mallorquinas, desbordantes de claveles y geranios. Desde la última plazoleta la visión es magnífica. Se dominaba todo el paisaje y las tierras, donde crece el naranjo, las huertas y las montañas que enmarcan el puerto

de Sonar hasta el horizonte del mar. De 1922 data también su proyecto para el vestíbulo del Salón de fiestas del Círculo Mallorquín. En el proyecto, Bernareggi asentaba el criterio de la decoración: "Repitamos aquí —dice el pintor—una vulgaridad que los profanos del arte olvidan para su provecho: cada edificio y en él cada habitación reclaman un estilo adecuado al objeto a que se les destina. Adecuado, mas no único para todas las estancias de uso igual: no, único porque en ese estilo deben entrar también necesariamente los elementos decorativos, creación personal de cada artista, y trasunto del arte y del ambiente social de cada tiempo y país". Con estas ideas elabora Bernareggi la maqueta, donde, todo estaba tan resuelto que hasta armonizaba los tonos y arabescos de las telas mallorquinas con el rico y cambiante esplendor de la mujer. En el testero del vestíbulo había un gran, panel, con un baile popular entre espléndidos y seculares pinos, fondo de calas y lejanías de mar. Otro, sobre la chimenea, con la idea del fuego, el que se transformaba en el panel con las alegrías de fiesta mayor de los pueblos de Mallorca: fuegos artificiales derrochaban estrellas y fulguraciones y chorros

de esplendores que iluminaban la algarabía de la multitud. El tercero, en forma de óvalo, con el motivo de la leyenda popular mallorquina El borino ros-el, abejorro de oro—, portador de la nueva buena, dador de bienes. Sobre flores revoloteaban, con vibraciones y destellos, el abejorro de oro. Los muebles del salón de fiesta eran suntuosos. La gran alfombra y el decorado del techo, originales y se inspiraban en motivos de la región. En Mallorca, en Barcelona y en Madrid, se sabe también cuándo y por quién fué aprovechada esta decoración original con proceder no claro, copiándola en uno de los salones del Palacio Real de Pedralbes, en Barcelona. El proyecto no se pudo realizar a causa de la crisis económica de postguerra en España.

Dos años antes de la guerra civil española, trabajaba Bernareggi en los bocetos y realización de la decoración del Palacio del Infante don Fernando de Baviera en Madrid, adquirido por don Juan March, un acaudalado mallorquín. Había resuelto los problemas plásticos y las previas obras indispensables, había proyectado los "panneaux", la sillería, los tapices, las alfombras, los espejos y las cornucopias, la chimenea, los jarrones y otros detalles de la

decoración. Las telas le venían de Bélgica. Había entregado parte de su trabajo, uno de los "panneaux", y se encontraba en Valencia resolviendo otros cuando estalló la guerra civil y se frustraron todos los esfuerzos del artista.

Algunos cuadros de Bernareggi provienen de esos años. Entre otros Casa Payesa, que se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. De esta obra, dijo en 1925 don Elías Tormo Mozó, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Madrid: "Más fiel a la modernidad, más luminosamente blanca, en triunfal sinfonía, era la casa mallorquina, florido el frutal, floridas las macetas y macetones, la única tela expuesta de Francisco Bernareggi, la obra cumbre del paisaje de la exposición: portento de estilo vibrante, en efecto mate". El Pontás, óleo que data de 1934, y que se encuentra en la colección de don Juan March. En esta tela la estructura rocosa del Pontás se sostiene con firmeza, poderosa e incommovible sobre el mar. Es el arte que desoculta el alma de la piedra, el ser de la piedra, y lo entrega al acogimiento del contemplador. La costa de enfrente, con su marina baja, austera. Todo expresado con gran simplicidad de

elementos, todo en composición sintética, pero plásticamente entera. Amoríos, un óleo donde cantan los colores de la cerámica de una casa mallorquina, con elementos y figuras que dan carácter al cuadro, con actitudes humanas psicológicamente bien captadas. Barracas de Pescadores data de 1934. Este óleo se encuentra en la colección Blanchard, de París. De esos años son también Barcas y El Pontás (1934). El primero es una marina de factura directa y espontánea. Bonanza, del cual dice José León Pagano que es "un cuadro de fina entonación gris, un paisaje fresco, de atmósfera limpia y clara". Y seguramente muchas otras obras que desconocemos. Porque Bernareggi era un severo crítico de sus cuadros. Un familiar suyo nos dice que en sus últimos años, solía entrar en un cuarto atestado de telas, en su casa de C'An Frau, en Palma, y volvía a estudiar viejos cuadros, condenando algunos de ellos a la destrucción. Tenía un depurado sentido crítico, el buen gusto del elogio con justicia y del silencio para los lados negativos de las personas y las obras. Pero era inflexible consigo mismo. Para él los cuadros eran obras

plenas y acabadas, los estudios, estudios; los bocetos y apuntes, eran bocetos y apuntes.

9. EN LOS LAGOS DEL SUR

En diciembre de 1936, Bernareggi regresó a la Argentina. Salió de Mallorca en plena guerra civil. Dejó sus bienes en manos administradoras y partió hacia Buenos Aires. El itinerario fué accidentado: primero Marsella, luego Niza, más tarde Génova, después Nápoles, y de allí, tocando Argelia, a su patria. En Buenos Aires piensa en viejos proyectos, aquellas ideas que quería ver realizadas en el país desde muchos años atrás. Quirós, Blanes Viale, Yrurtia, Ugarte, Cittadini, López Naguil, Güiraldes, Rameaugé, Adán Dielt, González Garaño, Vecchioli, Montesinos, Bellini, fueron confidentes en Mallorca de sus preocupaciones en torno del arte argentino. A Leopoldo Basa le decía en 1921: "Por sus conversaciones me imagino la Argentina de hoy. Me pasma su brío comercial e industrial y espero que los que hablan de sus progresos materiales, pongan el mismo empeño en que la cultura

acrezca su reputación en el mundo entero. Porque de no ser así, no habría razón para lamentar que los hombres de ciencia y los artistas emigren a Europa. De esto hemos hablado largamente en Madrid con Levillier, tan lleno siempre de preocupaciones espirituales, y con Gache, nuestro cónsul general en Barcelona, enamorado de nuestra tierra y diligente y entusiasta de los artistas argentinos en Mallorca. Pero mi afecto se funda en algo más que en la grata sorpresa de los adelantos materiales de la Argentina. Influyen también mis aficiones de pintor y el recuerdo de las tierras encantadoras donde viví de niño y adolescente". Hasta hizo gestiones, en 1920, para que el Ministerio de Marina facilitase o donase el monitor Patagonia, que iba a ser desmantelado, para acondicionar su casco como taller flotante, navegando con él por nuestros ríos, y pintando los innumerables motivos de sus costas y sus islas. A Alberto Ghirardo le escribía en 1925: "¡Figúrese usted si el gobierno nos concediera los recursos necesarios para poder pintar desde México hasta los lagos patagónicos, donde abundan lugares magníficos, para realizar con nuestro esfuerzo obras de la más inédita

emoción de americanidad! Sería un acontecimiento de consecuencias extraordinarias. Si fué glorioso el paso de San Martín, para la libertad de América, ¿no podemos los pintores argentinos, en otro plano, por sufrimientos y fatigas que pasemos, contar la gloriosa independencia de carácter de esos paisajes, y en los sitios históricos, evocar gestas de las campañas libertadoras?"

Con estas ideas y proyectos reprimidos llega Bernareggi a Buenos Aires. Quiere viajar por las provincias y conocer bien sus paisajes y costumbres más puras, donde el alma de la tierra criolla se mantenga en su poderosa integridad. Piensa volver a Gualeguay, su tierra natal, y pintar sus encantos. La escasez de recursos impide a Bernareggi moverse según sus deseos. Trabaja durante todo el año de 1937 como escenógrafo en el teatro Cervantes, donde monta la escenografía de dos o tres obras, entre ellas la de "Mandinga en la Sierra".

En 1938 obtiene en oposiciones una beca para ir a pintar en los lagos del Sur. Allá va el pintor en compañía de su señora, doña Catalina Vidal y de su sobrina María Antonia Losano. Los recursos son pocos, pero lo anima un poderoso

impulso y la firme resolución de pintar, sin improvisaciones superficiales, la zona de los lagos patagónicos. Conocía por observación indirecta la región. En Mallorca conoció a un geólogo que la había visto, recorrido y estudiado, y que le hablaba de sus paisajes prodigiosos. La realidad supera la descripción del hombre de ciencia. La naturaleza — ¡siempre la naturaleza! — virgen, incontaminada y maravillosa, le atrae enérgicamente y le devuelve a sus sólidas preferencias espirituales y pictóricas. Bernareggi describe así su aproximación y contacto con el paisaje de Nahuel Huapi: "Después de un viaje molesto y largo — desde Bahía Blanca nos acompañaron nubes de tierra, que envolvían un paisaje desolado y amargo de color—, llegamos al lago Nahuel Huapi: milagro de ponderación en todos los aspectos de una naturaleza exuberante y magnífica. Todas las incomodidades del camino quedan sobradamente compensadas con la contemplación de estos bosques milenarios que se reflejan en los lagos, cuyas aguas transparentes y plácidas se transforman, en los días de temporal, en impetuoso oleaje que levanta penachos encrespados, blancos como las nieves del Tronador. Entre

la bravura salvaje y agreste —hasta hosca, a veces— del paisaje, hay remansos de paz, de una pureza tan virginal que las acuarelas tendrían que pintarse con agua bendita, o mojando los pinceles en gotas de rocío o en chorros de manantial que brotan de la peña viva. Lástima que en Bariloche y en la región de los lagos, la vida es cara y resulta difícil subsistir. ¡Oh, dichosos y felices dinosaurios y megaterios —primeros turistas de la Patagonia— que vivíais como sibaritas, con el esplendor de todas las comodidades y os alimentábais estupendamente, antes de que por aquellos pagos hubiese un hotel! Ahora que existen en profusión, no hay manera de albergarse en ellos. Y si se es becado excuso decirle que la beca no alcanza ni para las propinas".

Mueven a Bernareggi en Bariloche dos propósitos fundamentales: uno, pintar en los lagos; y otro, en estrecha vinculación con el anterior, fundar el Hogar del Paisajista. Estas ideas van unidas. El fin del artista como tal, es el esplendor de las obras; pero en lugares como los del sur argentino, la vida de los pintores con pocos medios es de todo punto de vista imposible. La vida allá es dura; lejos de

los grandes centros urbanos, muchas cosas escasean; la habitación es difícil de hallar y subida de precio; los lagos lejos, a distancias que se cuentan por leguas. Cuando llega Bernareggi, en 1938, no se conocían todavía en la zona medios económicos y regulares de acercarse a los lagos, ni una vez allí se encontraban refugios de paisajistas. Sólo una voluntad invencible, hombres bien templados y artistas capaces de sacrificarlo todo por su arte, pueden vivir allá. Todo es tan fuerte que la misma naturaleza expele a los que no están bien orientados como hombres y como artistas. La falta de medios es tan grande que el extraordinario pintor vive allá heroicamente. "He debido —dice Bernareggi— levantarme de noche, una y otra vez, en pleno invierno, con temperaturas de bajo cero, para llegar al amanecer a la costa del lago y aprovechar la luz". No cuentan sólo las dificultades propias de la tarea artística, que se dan por conocidas, sino esas otras, si del hombre, no menos ásperas. Nadie que no lo haya vivido puede estimar en toda su crudeza el irse días y más días, jornada tras jornada, cargado de caballete, telas y cajas, por caminos montuosos, con un frío que congela los colores al óleo en la paleta.

Caminatas de kilómetros, al término de las cuales, el hombre debe sobreponerse al cansancio físico y comenzar a pintar. "Lo que usted ve acá —le dice un día a Diego Newbery— es un hombre paralizado. Jamás me he sentido con tantos deseos de trabajar, y, sin embargo, el tiempo se me va de entre las manos sin que pueda realizar la obra que sueño. Todo está tan lejos que es una pesadilla de distancias la que me mata. Debiera estar trabajando en varios lugares para aprovechar todas las variantes de la luz y del tiempo. Hay veces que puedo pintar muy poco por día en mis cuadros y se pasa la estación, obligándome a dejarlo para otro año. Si estuviera trabajando en lugares diferentes, mi actividad correría pareja con mis impulsos de realización. Pero las distancias se miden aquí por leguas y es imposible recorrerlas a pie. Con una camioneta o cualquier otra cosa que me pudiera trasladar rápidamente, sin perder el día caminando, sería el hombre más feliz. Realmente este clima tan inseguro y variable, es un tormento para quien trabaja con honradez frente al paisaje mismo. Necesito trabajar con mis pinceles como quien necesita aire. Y me asfixio en esta impotencia de cubrir a pie los kilómetros que exige este

paisaje inmenso. ¡Es terrible! Lo poco que he podido pintar en este invierno pasado, lo he hecho a fuerza de largas caminatas en la nieve, calado a veces hasta los huesos, la cara cortada por el viento de la cordillera. ¿Recuerda usted aquel rey inglés que ofrecía su alma a cambio de un caballo? Pues yo daría poco menos que mi alma por una vieja camioneta". Nadie provee a su necesidad: los mejores, porque están tan pobres como él; otros, indiferentes, cuando no hostiles, sólo hacen beneficios a los amigos políticos, en la acepción más triste de la palabra.

¡1939! Tiene Bernareggi más de sesenta años. Vive ahora, una vez concluida la beca de trescientos pesos mensuales, en un ranchito de lata en la parte alta de Bariloche. Tiene que revestirlo de madera para poder habitarlo y sin las comodidades más elementales, sin siquiera agua que tiene que ir a traerla a dos cuadras de distancia. En el pueblo la gente se pregunta, ¿cómo es posible que el país abandone de esa manera a quien lo glorifica con sus pinceles? No encuentran respuesta. Sin embargo, ella existe y la da el pintor: "Salvo meritísimos grupos de personas que residen en Buenos Aires y de reducidos públicos muy cultos en

Diego F. Pró

provincias y territorios, llenos de sanos anhelos, noble inquietud y curiosidad por la plástica, cuya alta significación y trascendencia en la cultura de la Nación conocen, el ambiente general es casi de indiferencia para el artista argentino. Éste es mirado a veces, ¿por qué no decir toda la verdad?, hasta con lástima y conmiseración por insensatos arropados de caballeros, gente trivial y vanidosa, completamente en ayunas de lo que representan para el país los valores intelectuales y artísticos. Resultado: atraso y desolación espiritual que ahoga todo impulso de auténtico patriotismo renovador. Los únicos que levantan el nivel cultural estético son los muy pocos artistas auténticos. A pesar de este esfuerzo real y positivo, viven en el desamparo de las grandes instituciones nacionales, sin el apoyo ni la ayuda que, con orgullo debieran prestarles. Porque como emulaciones, ¿acaso son suficientes los salones nacionales, provinciales y municipales, con sus premios y becas? Esos salones —cuando son buenas las obras exhibidas— son necesarios; benefician la cultura del país, educan e inculcan el amor a la belleza. Pero las asignaciones de las recompensas son tan insuficientes que

no permiten trabajar al artista qué menos!— unos años, sin preocupaciones materiales, para ir superando la obra. Los artistas laureados quedan al poco tiempo sin recursos e imposibilitados de emprender obras de aliento, de progresivas y sanas renovaciones. El artista argentino que quiera preservar la independencia y la dignidad de su arte con el estudio asiduo, ha de tener un temple heroico para no desmayar y menos sucumbir por las más angustiosas necesidades de la vida. Los incapaces de seguir esta conducta llena de sacrificios, estancan o adulteran su arte. Nada invalida tanto la personalidad del artista como un empleo público: anula todo impulso libre y vigoroso de creación. Nuestro país, desgraciadamente, a pesar de sus inmensas riquezas, no está todavía en condiciones de sostener a sus intelectuales y artistas, quienes para subsistir se ven obligados a desempeñar funciones públicas o dedicarse a la enseñanza". A pesar de tan duros contratiempos mantiene el espíritu de su juventud, cuando Iturrino, Picasso, Nonell y los artistas franceses que se reunían con él en París, le llamaban "le joyeux Bernareggi"; o cuando en Mallorca se ganaba el corazón de la gente,

Diego F. Pró

como artista, con la hermosura de sus cuadros y como hombre por la bondad sin límites, la hombría y el cascabeleo de su espíritu honorable y sensible.

De los años en los lagos del Sur, que van desde 1938 hasta 1942, provienen varios cuadros importantes, entre los que hay que mencionar: Cohiues (Nahuel Huapi, óleo), que está en la colección de Julio Comesaña; Día sereno (Nahuel Huapi, óleo), colección de Einar Roth; Crepúsculo (Nahuel Huapi, óleo), en la colección de F. Bemberg; Amanecer (Lago Moreno, óleo, colección del Ing. Beveraggi) ; Lago Encantado (Lago Moreno, óleo, en la colección de M. Cavagnaro) ; El Mirador (Nahuel Huapi, óleo, en la colección de Jorge Bunge). Este cuadro fué premiado en la exposición de la Patagonia con medalla de oro y Premio del Ministerio del Interior (1945). Todas estas obras son las huellas de vida de Bernareggi en sus años patagónicos. En ellas el pintor prende en sus telas el colorido, la luz maravillosa, la imponencia del paisaje, el ser auténtico de la naturaleza, que constituye el meollo expuesto en la composición de sus cuadros artísticos. Su espíritu esperaba la manifestación de la perpetua virginidad de la belleza en

la realidad sensible del paisaje, para aferrarla con su espíritu y su sensibilidad penetrantes.. Estas obras de arte, prolongan la sinfonía inacabada que viene de cuadro en cuadro desde Mallorca. Bernareggi no hizo en su vida, ancha y honda, más que crear belleza. Sabía que la belleza es una presencia constante en el cosmos, aunque cambia sus formas y apariencias; y como la amaba intensamente no se avenía a hacer obras superficiales y vacías. Como la belleza era la única razón de su vida de artista, prefería sobrellevar privaciones, dolores, pobreza, incomprendiones, todo, menos fabricar cuadros. De nuevo reconocemos las antiguas palabras del evangelio: "In ea vivimus et moriemur". Una verdadera vocación religiosa del Arte que no tiene tiempo.

10. EN MENDOZA

A Mendoza llega don Francisco Bernareggi a comienzos de 1942, contratado como profesor de pintura en la Academia de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Cuyo,

durante el progresista rectorado del doctor don Edmundo Correas. Se lo recibe con cordialidad, con entusiasmo, con aplauso. "La Universidad —escribía en aquel año don José de España— acaba de hacer una de esas designaciones de las que se esperan frutos maduros. Al nombrar para desempeñar en la cátedra de dibujo y pintura al destacado artista argentino don Francisco Bernareggi, se ha mostrado consecuente con los propósitos que presidieron su creación. Por la significación que el nombre de Bernareggi ha mantenido por más de cuarenta años en los más calificados centros artísticos de Europa y América, así como por las circunstancias de método y ambiente en que su enseñanza se habrá de desarrollar, puede adelantarse que su cátedra en la Universidad de Cuyo se convertirá automáticamente, en una de las más importantes del país y de América". Lo característico de la orientación docente de Bernareggi es la honradez artística. Procura siempre que los alumnos alcancen el dominio de su arte y al mismo tiempo que lleguen a formarse su propia personalidad. En los trabajos de sus alumnos se observaba la fecunda orientación de su labor docente, a través de los estudios de color, forma y

movimiento y de aquellos otros de composición y organización del cuadro. Su enseñanza contenía una actitud eminentemente formativa. Nada de improvisación ni de aprender a "fabricar" cuadros, como decía él, sin hacerse cargo de las dificultades que hay que dominar para llegar a realizar con plenitud una obra de arte. Deja que los alumnos se expresen en el dibujo, que no pierdan el acento personal. Nada hay más peligroso que una influencia demasiado intensa del maestro, solía decir en sus clases. Hay que limitarse a mejorar el lenguaje plástico y enseñar a ver. "Aprender a dibujar equivale para un artista, a saber leer y escribir".

Casi cuatro años después los frutos artísticos de la labor docente de Bernareggi están, con espléndida realidad, en la exposición que realiza la ya mencionada Academia de Bellas Artes en Buenos Aires. Esa muestra reúne dibujos, grabados, esculturas y pintura y tiene enorme éxito de crítica. "La Universidad de Cuyo —escribe uno de los críticos— puede estar orgullosa de sus alumnos. Hay verdaderos artistas entre ellos. Pero la importancia de la exposición, más que en los aspectos individuales, de la

misma, radica en otra cosa. Es su valor demostrativo lo que llama la atención. Por ella nos enteramos de la solidez y de la buena orientación que puede asumir la enseñanza básica del arte. Hace años, pero muchísimos años, que no veíamos tan bien encaminados a los alumnos". Y refiriéndose a la labor de los profesores, en particular a Bernareggi, dicen los entendidos: "La Universidad de Mendoza ha tenido la suerte más que extraordinaria, de reunir a tres valores de nombradía internacional. En primer lugar al pintor Francisco Bernareggi, que desde hace más de cuarenta años es considerado por la crítica y el público de Inglaterra, Francia, Italia y España como uno de los grandes paisajistas del Mediterráneo". No vamos a ocuparnos aquí de la personalidad de Bernareggi como maestro. Ello requiere otro lugar y otras páginas, pero no podemos dejar de recordar sus enseñanzas sobre la química de los colores, la preparación de las telas, el uso de los aceites y barnices, la enseñanza del dibujo, etc., aspectos todos de gran importancia en la formación de los pintores.

En estrecha unión con el lado docente, está la obra personal realizada por Bernareggi en Mendoza. Hasta podemos decir

que ésta es la fuente de donde brota aquélla. Porque el pintor no es simplemente un profesor más entre los muchos de las escuelas y academias de bellas artes, donde por lo general sobran profesores y faltan maestros. A él no se le puede aplicar el dicho: "Chi sa, fa; chi non sa, enseña". En Mendoza pinta varios cuadros entre los que recordamos: Matinal, óleo que figura en la colección de don Carlos Diez. Este hermoso lienzo tiene un motivo de ambiente rural, se puede decir. En primer plano, una palmera que sube cual chorro de agua y como fondo las sólidas construcciones de una casa rural, con aves, plantas, canteros y flores, todo envuelto en una atmósfera radiante de sol. El artista va del color al tono, del tono al matiz y del matiz a las gamas sutiles de la atmósfera que envuelve y modula cromáticamente los seres y las cosas que aparecen como por primera vez en el cuadro. De sus años en Mendoza es también Primavera, un paisaje que sin duda, está sin terminar, porque no tiene la plenitud plástica que singularizan los cuadros de Bernareggi. Oración al Árbol y Tarde en la Quinta, son dos telas representativas de la pintura del maestro. En la primera, dos pinos canarios

Diego F. Pró

cierran o enmarcan el motivo. Les siguen cuatro árboles más, en segundo y tercer plano. Atrás, un tamarindo africano centra el cuadro con su enmarañado follaje. Abajo, en el fondo, el ala de una casaquinta. Una fuente con un manojo de calas florecidas, proyecta, como en espejo circular, la complejidad luminosa de una penumbra transparente, que invade el motivo con filtraciones de sol. En *Oración al Árbol* es notable el movimiento ascendente, vertical, con ritmo de nave gótica. Los pinos canarios fugan hacia arriba. El tamarindo que centra la obra, se eleva al final como el altar de las catedrales despobladas. Ese blancor de amanecer de las calas tiene algo litúrgico. Y aquella pila pequeña donde beben y revolotean varios pájaros, formando el signo de la cruz, es también un elemento de expresión religiosa. Volvemos a encontrar aquí ese sentido de penetración espiritual en la naturaleza, que ya señalamos como uno de los rasgos caracterizadores de la obra de Bernareggi. Evidentemente el artista expone en esta tela el contenido de una oración al árbol. La pintura de este artista, si bien se apoya en el natural, de ningún modo es realista en el sentido habitual del término, ni como

inspiración, ni como realización ni como composición y exposición de la obra de arte. Después de ver un cuadro de Bernareggi, después de acoger su claridad y luz, donde viven plásticamente los seres y las cosas, el natural aparece apagado y anodino.

Tarde en la Quinta es un paisaje vigoroso, bien compuesto y admirablemente pintado. Grandes pinos encierran una fuente florecida de calas. En el fondo, un huerto con muchos árboles rodea una casaquinta escondida entre ramajes y arbustos. La obra expone el esplendor de una tarde mendocina, radiante de sol, cuando las formas adquieren relieves estatuarios. Hay en ella empastes poderosos, magnificencia en el color y fluidez en los matices. Gamas transparentes dan profundidad espacial a los planos que se suceden en correlación perfecta. Bajo la maraña del follaje está la fuente toda rebosante de reflejos en su agua quieta. La robustez y la energía de los troncos de los pinos, contrasta con la delicadeza del follaje, suave y desmayado como ave de paraíso. Invaden el cuadro claridades esplendorosas: sombras penetradas de luz con reverberaciones tornasoladas, verdes de claridades distintas

y expresiones diferentes, como los verdes azulados del pavo real, los delirantes de los loros y catitas, los de óxido de cobre en la baranda de la casaquinta. Verdes llenos de savia del ramaje y las copas de los árboles, blancos y rosas de geranios en flor, revoloteos de pájaros y, como escudo americano, un papagayo de celestes heráldicos, viven en el cuadro. Esa riqueza de composición y de color no quiebra el equilibrio formal y cromático de *Tarde en la Quinta*: conserva la obra estructura y ritmos propios. Todo lo cual supone en Bernareggi un profundo estudio del motivo, un gran impulso artístico y un enorme esfuerzo, además de un severo dominio de su arte.

Oración al Árbol y *Tarde en la Quinta* son, por su textura cromática, cuadros de un impresionismo constructivo. A la distancia desde la que deben verse las telas (dos metros y medio) se unifican las gamas en un todo vibrante. Acercándose para ver la técnica, se encuentran fragmentos con maridaje óptico. Un celeste y un rojo, que son dos pinceladas separadas, a la distancia sobredicha se "convierten" en una suave gama aterciopelada. Es la teoría de los colores complementarios aplicada por el impresionismo pictórico.

En ambas obras la pintura es pastosa, porque el pintor necesita llegar a gamas y luminosidades que no se consiguen con los recursos corrientes de la paleta. Y obtiene aquéllas por transparencia y superposición de colores. Este lenguaje plástico no es constante en Bernareggi. Aparece cuando los motivos están envueltos en la luz rutilante del día o en pleno sol. Cuando la luz es suave y quieta, como en los cuadros pintados con la luz neutra de los días grises, su pintura es lisa y sin relieve. En cambio perdura en el maestro el concepto de que la luz es siempre un estado del color, como lo es el contraste del claroscuro, como lo es la penumbra y aún las tinieblas.

Deja el pintor algunos cuadros incompletos, entre los cuales figuran estos dos: Artemisa o Diana Cazadora, y otro con un grupo escultórico y la Venus de Milo en primer plano. En el primero, la imagen de la diosa griega colma el primer plano del cuadro, en un patio lleno de sol, con algunos elementos escultóricos. ¿Qué buscaba expresar Bernareggi en esta obra? "Con esta obra —decía Bernareggi— deseo ponderar el encanto de un rincón mendocino llamado a desaparecer. Algunos aspectos ya se insinúan: el vigoroso

Diego F. Pró

movimiento de Artemisa que, en el cuadro, tendrá más impulso cuando exalte los volúmenes de la diosa, acentuando los matices de las reverberaciones, para traer la escultura con más vigor al primer plano, sin `repousoir' alguno, por el alumbramiento de esos matices entre blancos anacarados del Torso de Belvedere y otros de las esculturas del fondo de la galería". El pintor se disponía a dar más impulso a Artemisa, a modelarla con más ímpetu por medio de la riqueza de los matices, cuando el Interventor de la Universidad, el Dr. Alfredo Eguzquiza, con rápida incomprensión de espíritu, dió por terminada las funciones del maestro Bernareggi en la Academia de Bellas Artes. Y el artista no volvió a poner sus plantas en la Universidad, quedando así sin concluir la obra.

El mismo destino corrió el cuadro de la Venus de Milo. En el segundo plano presentaba una palmera de hermoso efecto decorativo, con verdes, azules y anaranjados sobre un patio colonial. En el fondo, destacándose de la galería, un grupo escultórico. "Con esta obra quiero expresar los valores pictóricos de un rincón de la Academia de Bellas Artes, manifestaba el pintor. El motivo es para mí de gran interés.

Existen elementos griegos y elementos con fuerte poder de evocación egipcia: la palmera bajo un cielo de transparencia africana". El maestro se proponía modelar y dar más volumen a los elementos escultóricos en aquel "ambiente atmosférico tan envuelto y lleno de claridades", atendiendo a los "tránsitos casi imperceptibles entre celestes perlas y tornasoles rosados que se funden en amarillos de pólenes desvaídos", cuando pasó lo que pasó. ¡6 de noviembre de 1946!

El maestro Bernareggi se refugia en una soledad llena de sobresaltos, con la salud que ya empieza a flaquearle. Pasa los inviernos bastante mal: el de 1947 en cama con una neumonía que se suma a su diabetes crónica. Da término a algunas obras inconclusas y trabaja cuando se siente bien. Entre los dibujos que hizo entonces, recordamos el retrato del doctor Dionisio Gutiérrez del Castillo. Una cabeza bien modelada, con azul, sanguina, sepia y leves toques de clarión. Consigue Bernareggi, con pocos trazos, un dibujo de una riqueza cromática de gran valor pictórico. Gamas marfileñas, de modelado envuelto y al mismo tiempo enérgico, dan carácter al rostro. Muestra la testa de un

Diego F. Pró

hombre apergaminado por los años, de expresión algo amarga y de mirada profunda y grave. El artista condensa en este dibujo, junto a los rasgos físicos, la psicología del modelo.

En el Salón Nacional de la primavera de 1947, su cuadro *Tarde en la Quinta* obtuvo el gran premio adquisición. Viaja el pintor a Buenos Aires y de allí a Paraná y a Gualeguay, su tierra natal. Pasa el invierno de 1948 bastante enfermo. En diciembre actúa públicamente por última vez en Mendoza, como miembro del jurado del "Primer Salón de Artes Plásticas". Poco después resuelve marcharse a Mallorca, en busca de las áureas brisas yodadas que necesita su salud y del calor humano de los hombres que lo quieren bien. Parte de Mendoza en los últimos días de mayo de 1949 y el 20 de junio, un día gris ceniza en el puerto de Buenos Aires, zarpa en el Cabo de Buena Esperanza. Se aleja de la Patria con emoción mal contenida en una siesta sin color, agitando su pañuelo sobre el blanco de su cabeza y el de su compañera. ¡Él que no concebía la vida sin sol! Dos pañuelos se alzaron para despedirlo. No lo volvimos a ver más.

11. SUS ÚLTIMOS AÑOS

Llega a Palma en vísperas del 9 de Julio, la fecha que quizá Bernareggi quería más. Sus cartas de los últimos años, cuando llegaba aquel día, lucían sanas exaltaciones argentinas y se hermozeaban con conmovedores dibujos. Esta vez no se las dejan escribir las demostraciones de cariño y deferencia de las gentes de Mallorca. Quiere llegar a la Isla de incógnito, pero apenas entra en el hotel Alhambra cuando se esparce la noticia. Los diarios de Palma registran en sus crónicas y fotografías la extraordinaria recepción de afectos que prodigan al pintor cuando llega a Mallorca. Miguel Ángel Colomar, un crítico de arte de vanguardia, aún estando en la otra orilla de las preferencias artísticas, pero sin el juicio ofuscado, dice en un artículo de salutación a Bernareggi: "Cuando hace más de unos años, anuncióse el probable regreso de Bernareggi a Mallorca, fué nuestra pluma la primera que se apresuró a exteriorizar su júbilo y a recordar, por si había necesidad de ello, el reconocimiento que debe Mallorca al pintor quizá

más eminente de la Argentina". Dijimos entonces —y repetimos hoy— "Mallorca, que le debe gratitud por haber exaltado con la magia de sus pinceles nuestros más bellos paisajes, sabrá corresponder dignamente, sin duda, al gran valor sentimental que reviste el gesto de este gran artista, anciano ya y abrumado de lauros y honores, y que cede al deseo de admirar nuevamente el cielo, la luz y el mar que nutrieron antaño su obra". La prensa de Palma y de distintos lugares de Mallorca publican artículos celebrando la llegada del maestro Bernareggi. "El Correo de Mallorca", "Balears", "La Almudaina", "La Hoja de los Lunes", "Soller" y otras páginas de la prensa española publican entrevistas, comentarios, semblanzas, crónicas y saluciones.

El pintor resuelve ir a vivir a Santanyí, en la parte llana de Mallorca, donde el paisaje es suave y sereno y los aires yodados del mar pueden ayudar a su salud quebrantada. En sus años de juventud pintó allá, durante largas temporadas, y sus pinceles hicieron famosas las calas del lugar, íntimas, recogidas y silenciosas. Su Ayuntamiento acordó en 1928 dar el nombre de Francisco Bernareggi a la llamada

entonces Plaza de la Cruz. Han de insistir largamente autoridades y pueblo de Santanyí para vencer la resistente modestia del artista. El 16 de setiembre de 1929 descubrieron la lápida con su nombre. Acudieron al acto, además de las autoridades, los artistas que residían en Santanyí y otros que viajaron de la capital, de Soller y otros lugares. Allí estaban los artistas argentinos Mariano Montesinos, a quien pertenecía la inscripción de la lápida, Titto Cittadini, que llevó la representación del Consulado argentino, y el gran espíritu y fino urbanista Bellini, de La Plata. A Santanyí vuelve Bernareggi en julio de 1949. Hay gran agitación allí cuando se enteran que don Paco, como ellos cariñosamente le llaman, está en Palma. En la crónica de "La Almudaina" leemos: "Es que hoy ha llegado don Paco. Supimos la noticia tarde para haber acudido al puerto. En Santanyí se quiere a don Paco por su bondad ilimitada, por su llaneza cordial, por su simpatía desbordante. Todo el mundo sabe allí que Bernareggi es un gran pintor, pero todavía le quieren más por su gran corazón. Para las sencillas gentes campesinas y marineras Paco Bernareggi es el punto de referencia; que hay una fiesta: 'si hi fos don

Paco'; que se celebra un acontecimiento familiar: 'quina llástima que don Paco sigui a ses Amériques'; cuando un pescador o un hombre de campo examinan un cuadro que les place, aseguran: 'Aixó, pareix de don Paco', y si en cambio la tela no les satisface, la crítica es ésta: 'Heu fa molt milló don Paco'. No extrañe, pues, que el regreso de Bernareggi haya movilizado a todo el pueblo". En "La Almudaina" del día 12 de julio aparece la crónica de la llegada de don Paco a Santanyí. De ella entresacamos lo indispensable: "Santanyí, junto a la antigua 'Porta Murada' se aglomera en enorme gentío. Hay que usar la frase de cajón, pero esta vez con rigor histórico: todo el pueblo en masa. Cuando se detiene el coche, a duras penas logramos abrir las portezuelas. Todos quieren ser los primeros en abrazar al hijo adoptivo que vuelve... Profesionales, funcionarios, propietarios, campesinos, menestrales, pescadores —los viejos amigos que hoy dejaron sus barcas quietas para abrazar a don Paco. Autoridades y pueblo se confunden en el agasajo: la imponente ovación, las aclamaciones se prolongan durante largo rato. El grito unánime se repite sin fatiga: ¡Viva don Paco!". Pasan después al

templo, donde la ceremonia religiosa es imponente. "El órgano, el famoso órgano de Jorge Bosch, ejecuta unos compases del Himno argentino. La vasta nave apenas puede contener la concurrencia. El coro parroquial, con gran ajuste interpreta la Salve Solemne Montserralina, a voces, alternando con la melodía gregoriana". Así es de efusivo y de cálido el recibimiento de Bernareggi en Santanyí.

Pero no terminan allí los agasajos: en el Ayuntamiento, en el salón de sesiones, mientras la multitud se agolpa frente a las Casas Consistoriales, sus autoridades le ofrecen la recepción. El Alcalde habla como los viejos alcaldes de Castilla; habla como los viejos alcaldes de Mallorca: "Demos gracias a Dios porque nos ha deparado la alegría, después de largos años de ausencia, poder abrazar, otra vez, a este gran argentino, a este santañinense de adopción, a este artista extraordinario, y corazón sin par: Francisco Bernareggi.

"Bernareggi, el pintor de nuestras calas, ha vuelto. Gracias a sus telas, Santanyí ha cobrado renombre internacional. El arte de Bernareggi unido a la belleza de las calas de nuestra ribera, ha despertado s inefables emociones estéticas, a

Diego F. Pró

doquiera han ido sus telas. En exposiciones y certámenes, los óleos de Bernareggi han sido premiados con los más altos galardones.

"Marchó Bernareggi a su Argentina natal, cargado con el peso que no cansa de sus medallas, justamente ganadas. Y allá, en la gran Nación Argentina, en esa bendita tierra del Plata, tan cercana a los hijos de Santanyí, en ese lejano Buenos Aires, casi legendario, fecundo por el trabajo de tantos santañinenses; allá, Bernareggi fué consagrado con el 'Gran Premio Presidente de la Nación'.

"Dura lucha de sentimientos es la que se habrá entablado en el corazón de Bernareggi. De una parte el amor a la Patria que le aclama como a uno de sus mayores artistas. De otra, la nostalgia de Mallorca, de Santanyí, de todos sus habitantes, guardados con fidelidad en su recuerdo.

"Bendita añoranza que nos devuelve a Bernareggi. Damos gracias a Dios, os felicitamos a vos, señora de Bernareggi, y a vos, querido don Paco, y nos felicitamos todos, por vuestro regreso.

"Que Dios guarde vuestra vida por muchos años para seguir difundiendo las bellezas de Santanyí y podáis gozar, vos,

gozando en la creación de tanta belleza y en la contemplación de las muchas que encierra nuestra Isla Dorada.

"Bienvenido Bernareggi: modesta correspondencia a vuestro hermoso gesto, es este abrazo que os doy en nombre de Santanyí. ¡Viva la Argentina!".

Formando contraste con este acogimiento extraordinario, está su salud que ya no le es fiel. Su espíritu es siempre joven y contagiosa su risa de criollo bueno. Su sano optimismo no escucha los consejos médicos y se echa a pintar, cargado de años (pasa ya de los setenta) por esos paisajes de Dios. Su íntimo deseo del decoro no le permite hablar de otras circunstancias ingratas. En Palma las manos encargadas de administrar sus bienes lo habían hecho al descuido. Lucha con sus pinceles, en medio de angustias y adversidades, ya con pocas esperanzas de bienestar. En los años que siguen a su llegada lo encontramos pintando en la Cala Santanyí, sobreponiéndose a los años, a las dificultades económicas, a las flaquezas de su propia salud, a las consecuencias de su bondad sin límites. En 1950 mientras regresa de su labor, resbala en la pinocha seca y

Diego F. Pró

rueda varios metros por el talud de la cala. Tiene dislocado los dedos de la mano derecha y fractura. Larga temporada sin poder empuñar los pinceles. En 1952 le permiten trabajar en los lugares no accidentados, llanos, para no castigar el corazón. En 1953 enferma de cuidado su señora, doña Catalina Vidal, y resuelve trasladarse a Génova, en los alrededores de Palma, donde posee una amplia casa y un estudio de artista. Aquí vive en lucha constante, entre sinsabores y achaques, trabajando en forma intermitente, fiel a sí mismo, defendiendo con temple, con tesón y con firmeza sus ideales de artista y de hombre. .Su generoso culto de la amistad, que no sabe de distancias ni de tiempo, se prodiga en sus cartas, donde florecen sus ideales cívicos, sus ideas estéticas, su apreciación de la pintura española y europea actuales, su concepto de la enseñanza de las artes plásticas, sus comentarios de actualidad, sus recuerdos personales, la silueta de las grandes figuras que ha tratado en su vida, su congénito sentido del humor, aspectos de su personalidad que merecen otras páginas.

De estos años extremos de su vida, provienen cuadros importantes. No decimos que esas obras son, para usar un

lugar común de la crítica artística actual, testimonio de la inquietud de nuestros días, ni que su estilo y valores plásticos sean construcciones espirituales del artista. Bernareggi nunca interpretó el arte como teniendo únicamente su fuente en la subjetividad del artista y como una exposición de esta subjetividad. Aunque su realización fuera la del impresionismo constructivo, su visión y su actitud plástica fueron las de los clásicos. Sus obras son el fruto del inmenso amor del artista a la belleza cósmica y divina, que él captaba con su arte largo, claro y luminoso y al que nunca quiso llevar sus dolores de hombre, ni usarlo para hacer daño y acelerar la curación definitiva de nuestra época, como dicen y hacen muchos artistas actuales. También él creía que el arte es una apertura de la historia, pero los tiempos en que él pensaba no eran los de una sociedad cada vez más tecnificada y donde el hombre vale cada día menos, sino una sociedad donde los hombres fueran dueños de sus destinos. El Pontás, data de 1950. Este motivo lo ha retomado Bernareggi varias veces en su vida de artista. Es un cuadro en el que trabajó intensamente y que en la actualidad se encuentra en la colección de

Diego F. Pró

Raimundo Fortoryí Moragues. Es fresco, sólido y suntuoso de color. De expresión ágil y espontáneamente sintético de composición. Posee una sinfonía de gamas delicadísimas y una luminosidad estupenda. La luz y el color que buscaba Bernareggi no era la luz y el color convencionales, sino la luz y el color que pertenecen a la originaria presencia del ser de la naturaleza. Y de nuevo viene aquí esa actitud de divinización de la naturaleza, de los seres y las cosas, cuya belleza aferraba Bernareggi con sus pinceles. La crítica de Mallorca señaló que este cuadro tiene la calidad de las cosas que no pasan. Blai Bonet describe el motivo así: "En primer plano un pino y detrás del pino el concepto monumental del Pontás, en cuyo arco se enciende un fuego remotísimo, una pincelada ardiente. Y la costa de enfrente con su marina de pinos y su marina baja, austera. Todo expresado en una gran síntesis plástica. Y entre las ondulaciones de los verdes de la costa, escuetas pinceladas cálidas. Es el presentimiento del pan, la proximidad del trigo. Es la tierra que sueña que se va a la mirada del ganado. Eso más o menos es ese bellissimo cuadro de Bernareggi". De 1951 es Cala Llombats y de 1952 Sábado de Gloria, óleo que está en la

colección de Guillermo Mora Ferrea, en Mallorca. Este último es un lienzo lleno de sol y de alegría de Resurrección, con la nota blanca del campanario y los repiques y los vuelos de las palomas. Es un himno a la luz, a la vida. En esta tela los muros deslumbran con destellos de nieves y las aves se esfuman, se confunden y se pierden entre alburas y claridades azules. Está pintado con unción y era para Bernareggi como un relicario. Atardecer es una obra terminada en 1955. Es de ambiente rural, cuando todos los habitantes de los pueblos de Mallorca están trabajando en la trilla y en las labores agrícolas, y en el caserío no queda nadie. Sólo el sol lo invade todo. En un ángulo se ven las ruinas —aprovechadas— de una atalaya de los antiguos muros que en otros siglos protegían al pueblo de las invasiones de los piratas. El cuadro está resuelto dentro de los cauces del impresionismo constructivo, tiene ambiente, mucho carácter y es muy rico en matices. Está en la colección de don José Piris. Del mismo año es Atardecer en el Pueblo. Expone un atardecer de invierno, cuando los niños salen de la escuela y empiezan a regresar a sus casas y las gentes de sus labores de campo. La obra tiene sabor

local, y en la quietud del ambiente, hay animación en la distribución de las figuras que rompen la perspectiva diagonal de la calle. Remanso es un óleo que obtuvo medalla de honor en el Salón de Otoño de Mallorca, en 1956. A manera de pórtico, la tela presenta un árbol, un pino, que concierta las vibraciones de los tonos con los trémulos del ramaje estremecido por la caricia de la brisa. El artista capta, desnuda y estiliza las esencias del paisaje, eliminando los detalles vulgares o inexpresivos. Las dificultades están estudiadas con amor y resueltas con madurez. En aquel mismo año de 1956 da término al Poema del Pontás, que venía pintando desde algunos años atrás. De este cuadro escribe don Pedro Barceló, miembro de la Real Academia de San Fernando: "Marca una labor inmensa, aparte de su mérito para conseguir la luminosidad mallorquina juntamente con la solidez de lo que consideramos el esfuerzo más ambicioso realizado tal vez universalmente en la pintura del paisaje". El pintor exalta las calas de Santanyí en un gran poema plástico. Los pinos del primer plano forman y dividen el tríptico, a la vez que ponderan y dan unidad al paisaje. La visión pictórica y

constructiva, con realidades de la fantasía, crea un paisaje de resplandores ideales. Entre la humildad franciscana de los seres y las cosas, se derrama en esta obra la luminosidad pánica de la Naturaleza. Es un cuadro pintado con amor y devoción. Volvemos a hallar aquí el hálito religioso de la vocación artística de Bernareggi. Y llega así la última obra que pintó don Francisco Bernareggi: El Festival en el Moulin Rouge. Lo concluye en 1957. Es una evocación del París de 1900, que él conoció en su juventud, de aquella época amable y llena de encantos. En ella se luchaba con fuerza y entusiasmo, tras de ideales que embellecían los días de las gentes. En los cabarets de Montmartre, que nada tienen que ver con los cabarets de ahora, los poetas y músicos, entre poemas y recitados, lanzaban las canciones que después volaban por los barrios de París. Muchas se hicieron tan famosas que aún se cantan por el mundo. El pintor compone la obra apoyándose en unos apuntes de juventud y muestra una retentiva duradera, feliz y eficaz. La crítica la ha calificado como un cuadro fascinante, hondamente evocativo y de composición magistral.

Diego F. Pró

Los últimos años de don Francisco Bernareggi transcurren en Mallorca, pintando siempre, defendiéndose de las embestidas de la vida y la pobreza, sin claudicar nunca de sus ideales de artista y de hombre. Ellos se poblaron con algunas alegrías. En noviembre de 1955, el Interventor de la Universidad de Cuyo, el Dr. don Germinal Basso, le comunica que la Universidad dispone reintegrarlo a las cátedras de las que se le había privado en 1946. Los médicos no aconsejan su viaje ni el de su esposa. La salud de ambos comienza a ser ya muy precaria. Así se fué dilatando su regreso a la Argentina. Sus últimas alegrías: en noviembre de 1957 lo nombran miembro de la Academia de Artes de San Sebastián, juntamente con el pintor español Hermen Anglada Camarasa. En el otoño de ese mismo año va por última vez a los toros. Actúa un lidiador de color moreno, de origen venezolano. Para Bernareggi la corrida tiene un doble interés: el del espectáculo y el de la curiosidad de saber si el traje de luces "clareará" el rostro y las manos del torero. Sergio Flores brinda el segundo toro, el más bravo de la corrida, a los niños del Hospicio que ocupaban un pequeño sector del tendido a la sombra. Este

delicado gesto emociona a Bernareggi. "Como pintor quiero decirle: si en lo más negro que hay en la tierra, el carbón, está la brasa y la llamarada, ¿cómo los hombres no viven alumbrados al calor de la paz, de la convivencia, la tolerancia y el amor?" Después los días se hicieron cada vez más difíciles. Postrado sigue escribiendo a sus amigos, enviándoles noticias del movimiento artístico, chisporroteos ingeniosos y hasta algún colorido y lindo apunte que incluye en sus sobres. Muchas veces tiene que suspender a medio escribir sus cartas, porque se siente demolido. Así hasta que un ataque de coma diabético, del que no pudo reponerse, lo lleva para siempre al filo de la madrugada del 8 de abril de 1959, en vísperas de cumplir sus ochenta y dos años, y cuando despuntaba la primavera en Mallorca. Antes de marcharse al país del silencio, ofreció con su última obra un canto a la juventud. El 9, al atardecer, a la hora en que el cielo cambia sus azules por tonos heliotropos, cuando reverberaban los postreros resplandores del ocaso, van llevando sus despojos mortales hacia un solitario rincón del cementerio de Génova. Su féretro, cubierto con la bandera argentina, va en manos de

Diego F. Pró

fieles amigos y admiradores de su obra perdurable, en medio de una imponente manifestación de duelo. Murió en el mayor desamparo de su país, a pesar de sus extraordinarios antecedentes artísticos, que hicieron que Mallorca le diera su nombre a una plaza y a un promontorio de la costa marina y a pesar de que -enalteció con sus enseñanzas y con su obra a la Argentina. Poco tiempo después, el 12 de febrero de 1960, desaparecía también su esposa, doña Catalina Vidal de Bernareggi. No tuvieron hijos que repitieran su nombre, pero dejaron un elenco de obras que lo repetirán seguramente con más fidelidad que la que habrían tenido los hijos de la sangre.

En Mendoza, 2 de noviembre de 1960.

Carlos Massini Correas

**TRAYECTORIA ESPIRITUAL DEL GRABADOR
VICTOR DELHEZ**

I

Un propósito simple, pero esencial, va a conducir mis palabras preliminares. Si tenemos ante los ojos la obra de un artista, ante ella, como verdadero exordio, hay que formularse dos preguntas: ¿qué lugar ocupa dentro del arte contemporáneo?, y luego, la segunda: ¿qué orientación lleva en el camino del espíritu?

La generalidad de los que juzgan la obra artística efectúan sólo la primera, y en ella se detienen. La observan inquisitoriamente y traen a la memoria las obras corrientes de la hora actual, encuentran que tiene influencias de zutano y de mengano; que se aparta de uno y se va acercando a

otro; que está o no está con las doctrinas en boga, que nos llegan en libros y revistas de Europa y de los Estados Unidos. Después de ese análisis, y de aplicar las categorías críticas que el escritor maneja, con más o menos dominio, ya sea color, claroscuro, forma, composición, etcétera, nos da el fallo y coloca al artista en su estante y nicho, hasta que otro lo cambie, o no, del lugar asignado.

Nosotros empezaremos por la segunda, y vamos a preguntarnos cuál es el ámbito espiritual por donde avanza, y cuáles son los medios plásticos que utiliza para lograr sus fines. Esta inversión del método corriente es una imposición ineludible de la propia obra que se comenta.

No hay que asombrarse que en la hora presente asistamos a un momento crítico que podemos llamar formal y sólo formal: antes, durante el período impresionista, se podía llamar visual; el juicio debía caer sobre un estado de la visión y nada más. El origen de este concepto crítico y plástico de la forma es lejano, Cuando por boca del más grande filósofo y ordenador del pensamiento idealista, Hegel, se diferenció neta-mente forma de fondo, asignándole al arte romántico, según su terminología, o sea

cristiano de occidente, el dominio de lo ideológico sobre lo formal, se produjo una reacción encabezada por Herbart, en primer término, y luego por los ideólogos de la pura visualidad. Estos pensadores se vieron obligados a atacar esa posición para sostener que la

obra de arte es unidad y que la forma es el todo. Croce une lo formal a lo expresivo, y el concepto de lo plástico, desligado de toda sustancia interior, se abre camino en el mundo.

Pero para llegar a este límite, dentro del campo de lo estético, tenía que hacerse viable la distinción introducida por Kant entre belleza libre y belleza adherente, o sea aquello que los tratadistas posteriores denominan, para el último caso, la belleza unida a las grandes concepciones del pensamiento. El gran crítico Bernard Berenson, sin duda, uno de los más importantes entre los actuales, recientemente fallecido, tomando esta distinción kantiana estableció en su célebre libro, *Pintores del Renacimiento en Italia*, la diferencia entre pintura de la ilustración y pintura de la decoración. La palabra decoración no debe tomarse como lo hacemos nosotros corrientemente, sino como

plástica pura, porque a ella le asigna el carácter superior, y se expresa por lo que él llama lo táctil. La manera como Berenson divide a los pintores del Renacimiento Italiano con este criterio, es un poco arbitraria, pero podemos decir que para él toda obra de arte se refiere a un valor plástico en sí o a un texto literario, lo que es considerado en el segundo caso por Berenson como un demérito.

En este orden entra el arte religioso como tal, desde el momento que responde a una idea o texto comentado, ya sea el Evangelio o el Viejo Testamento, pues Berenson ha llevado al campo práctico la distinción kantiana, quedando así el arte desligado de todo cimiento que no sea el arte mismo, como es el famoso "tema" que, según algunos, forma la escoria del arte.

Cuando el naturalismo se apoderó de la pintura con el motivo cotidiano, vulgar y descendente, era natural que produjera una reacción contra el elemento temático entonces mucho más literario que plástico. No es de extrañarnos, pues, que estas concepciones críticas de lo puro encontraran eco, apareciendo victoriosamente como una supuesta idea aséptica del arte. Y allá fueron al

desprecio, no sólo las ideologías que unidas al arte lo enriquecían, si no lo que fue la base secular y casi total de él, durante siglos y más siglos, la revelación trascendente del cristianismo y toda el ansia mundial hacia su misterio. El arte religioso cayó en descrédito, no sólo por ser religioso sino por no presentarse puro, aunque parezca paradójico, o sea por expresar belleza adherida a la religión, como podemos decir usando la expresión kantiana.

Domina entonces este concepto en el surgimiento del arte actual; aquí el espíritu humano, el ser pensante y sensible, es sustituido por el abstracto, y se cree que es viable hacer arte que sea sólo arte: verdadero bibelot o vaso antiguo que tendría, como dijo el poeta Samain:

L'incorruptible orgueil de ne servir a rien.

Pero ha satisfecho una posición con aquella teoría revolucionaria para la cual todo en el arte debe ser puro, cuando no se piensa que el hecho de serlo es nada, al mismo tiempo, desde el momento que lo puro en la estética es sólo una categoría mental.

Carlos Massini Correas



Víctor Delhez. *Getsemaní*

Asistimos actualmente a la crisis del arte moderno. ¿Qué ha sucedido?

Evidentemente aquella doctrina tan pujante y definitiva de lo puramente formal o se trueca en decoración, como una cortina o un sofá, o no es nada para el sentimiento espiritual del hombre. El problema se desnuda, no tenía continuidad posible, y no lanzo un juicio personal, solamente anoto un hecho que todos perciben y ven a diario, y que los propios autores ya están comprendiendo: aquello carecía de futuro. Sucedió lo tantas veces visto en estos últimos tiempos: las auroras son sólo crepúsculos, se confunde el lucero del alba con el de la tarde. La libertad que se preconizaba y que habría abierto el camino a inéditos mundos del arte, era el final y no el principio de una batalla que debió concluir mucho antes cuando estaba henchida de verdades. La refriega empezó hace cerca de doscientos años con el romanticismo, y ahora sólo quedaba ampararse a la sombra de la noche para enterrar a los muertos.

¿En qué situación se ve el artista que no busca soluciones puramente mentales ante este angustioso enigma que plantea el arte o la época en

No se puede en estos problemas dar respuestas objetivas o consejos: es el momento en el cual, más que nunca el artista, aunque provisto de todo el bagaje ideológico de su tiempo, tiene que confiar en su intuición, en ese germen del arte que se introduce en el agua transparente del alma, y, lo mismo que la ninfea prolonga sus raíces sin penetrar en tierra alguna por la materia líquida, ella sigue abriendo sus finísimas fibras sedientas en el cristal del espíritu. Nunca la genialidad y la fuerza interna incontestable fueron más necesarias; y por la fuerza del espíritu se encuentra la verdad, como la ninfea encuentra la corriente que la lleva navegando.

Aquí presentamos un artista que es un verdadero paradigma de planteamiento y solución de esta crisis, que proyectada primero en el arte, concluye por serlo también en la conciencia.

Para comprender a Delhez, hay que seguir a Delhez. Es sabido que su obra ha marcado ya etapas definitivas. La

primera, de iniciación, que podemos llamar de las Composiciones Musicales, nombre que él dió a muchos de sus trabajos, contemporáneos de los primeros retratos. Luego la época baudeleriana a la cual sigue la evangélica. La penúltima etapa corresponde a Dostoievski. Nos queda, la presente, la cual es la del Apocalipsis.

Fácil sería y clara esta clasificación si no se entretujieran otras series, esencialmente la Danza Macabra; las ilustraciones de los Cuentos de un Soñador de Lord Dunsany, e infinidad de obras aisladas que no forman serie o son sólo series pequeñas. Los retratos se plasman también a lo largo de todos estos períodos, los cuales no pueden separarse de ellos; más de un retratado parece escaparse discretamente del libro a cuya época pertenece.

Cuando Delhez se inicia entre nosotros por los años 1925-26, que pueden servir de hito para la entrada, plena del llamado vanguardismo en nuestro país, era una época pletórica de entusiasmo, y pareció que por todas partes yacían las cadenas rotas de las antiguas escuelas las cuales habían aherrojado al arte con tiranía e ignorancia; a lo menos así lo creyó la juventud bulliciosa e irresponsable.

Al comenzar Delhez sus grabados se siente atraído por ese juego de arte que entre lo abstracto y lo decorativo señoreaban la orientación. Hay que tener presente que en nuestro grabador hay por un lado una fuerte actividad especulativa de carácter abstracto-matemático, que emana de su conformación psíquica y de sus estudios científicos. Aquello del cubismo tenía que seducirlo, pero fino de sensibilidad rechazará lo grueso e irreverente de esa doctrina por lo delicado y profundo. Viejas comunicaciones matemático-estéticas, como la sección áurea, tenían que captarlo, y llevado por un pitagorismo de raíces cósmicas, matemáticas y estéticas iniciaría la serie de sus Composiciones Musicales.

Ante todo debemos detenernos en los primeros trabajos de la época fogosa, limitada a la expresión de los veinte años. El grabado que Delhez muestra como su primera obra es ya toda una definición. Está ejecutado sobre linóleo, o sea lo que se parece más a la xilografía, dentro de una técnica más fácil y representa un barco de vela negra, como aquella de Teseo, sobre un fondo también negro; lo blanco es en proporción muy reducido. Aquí aparece ya en el primer

instante el negro, el elemento que luego será de profundidad trascendente, y que va a dominar toda su obra. La crítica superficial y externa ve en este negro un campo de censura; para muchos debe dominar el blanco en el grabado. Es simplemente un punto de vista, una determinación del gusto; pero el negro de nuestro artista es todo un símbolo. Diez de Medina, autor de un conocido libro sobre Delhez, llama a sus creaciones, por este dominio del negro; *Arte Nocturno*. Yo creo que Delhez va más allá de la noche: el concepto de nocturno, para nosotros es de cepa romántica, y ha sido superado intencional y definitivamente por nuestro grabador.

Los primeros pasos lo llevan ya a lo que englobamos como *Composiciones Musicales*, el blanco juega con el negro con su finura de encajes matemáticos, como si fuera una araña mental que, trabajando en su cerebro, se proyectara por los ojos sobre el papel blanco transformado en una tela cinematográfica. Asistimos al proceso intelectual o sea a la acción del pensamiento, tal como un psicólogo lo puede describir. Aquí aparece una segunda faz: el retrato. Delhez quiere representar personas vivientes y ellas se lo piden.

Toma sus gubias y dentro de una red también calculada, pero expresiva, va desentrañando rostros con sus narices definidoras o declamatorias, las sombras de los ojos que quieren ver demasiado lejos, y el corte del rostro buscando la ubicación estructural. Pero detrás de ese choque de líneas rectas de diversos sentidos aparece el hombre, el eterno ser cuya personalidad sale por el cuerpo y habla por el alma.

Un día del año de 1933, en los Amigos del Arte en Buenos Aires, sobre la calle Florida, se expone la serie de Baudelaire, Las Flores del Mal, Los Limbos, como llamó originariamente el poeta a su libro maldito. ¿Qué ha sucedido? De la música de las líneas ha pasado a la del verso y un nuevo factor está presente: la tortura del poeta, la salvación del poeta. Como todo artista de alcances, podemos decir que Delhez encontró su camino. No le he preguntado nunca por qué grabó a Baudelaire, y la razón ha sido porque la pregunta era obvia: no podía ser de otra manera.

El estudio que entonces pude efectuar sobre cada uno de los grabados expuestos fué para mí un cambio radical de ideas en lo que respecta a la ilustración de la poesía lírica. Estaba

ya muy arraigada en mí la idea de que lo poético no admite traducción a las artes del dibujo, pues su esencia única resulta inaccesible para lo que no es el alma misma del poeta. Y, sin embargo, Delhez, tenía que confesármelo, lo había logrado, ¡y en qué forma!, pasando de un extremo al otro de la sensibilidad baudeleriana: exquisita, religiosa, sensual y siempre sumergida en un mar propio donde tantos se han ahogado por seguirlo. Baudelaire tan corto en su obra, es de una extensión psíquica e imaginativa difícilmente alcanzada por los más exuberantes acumuladores de volúmenes y a la sombra de las alas de sus ascensos y descensos tiene que seguirlo el intérprete plástico.

El recuerdo grabó, con la prensa de las visiones indelebles, las estampaciones profundas como La Muerte de Los Amantes, con aquella alcoba donde el olor marchito llega a nosotros en la sugestión de las sombras, y en la tortura macabra del búcaro de flores que contrasta con la sensibilidad humilde, aún en el trazo mismo del dibujo, del ángel que penetra con su antorcha para "reanimar, fiel y gozoso, los espejos empañados y las llamas muertas". La puerta del balcón no se ve, pero se refleja en el piso y en el vaso de las

flores, y nos transmite el lenguaje del día profano, el cual se arrastra por el suelo para iluminar el lecho retrospectivo, ya definitivamente arreglado, donde sólo han permanecido sobre él dos imperceptibles estelas de luz y de tránsito.

En *Spleen*, tan opuesto al anterior, es el poema de una soledad extraña: el lecho gigantesco del rey del país húmedo se une sin posible solución de continuidad al paisaje lluvioso. La entrada del paisaje en la alcoba es la revelación de lo que sucede en el alma del rey huyente, perdido en la propia cabecera del lecho interminable como en una sucesión de espejos. Plásticamente entre el dosel vertical y torturado y las rectas horizontales del balcón y de las nubes que expresan el hastío, se presenta ese dualismo de líneas contrarias que por estar unidas a la conformación del mundo, son en este artista el punto de partida de todas las significaciones trascendentales que en la plástica se pueden concebir.

La revelación más sorprendente del Baudelaire de Delhez es que carece de sensualidad, el lenguaje más fácil de todas las manifestaciones estéticas. En tal forma penetra Delhez en el artista y en toda su obra, por debajo de la corteza

humana y luego de golpe con tal ímpetu lo exalta que no le es posible detenerse en el medio del camino, en la plataforma vistosa donde reina la sensibilidad de la carne. No por esto elude al verdadero Baudelaire, como puede creerlo un lector superficial, pues en este poeta las pasiones se truecan en pecado, en condensación del mal, ya fuera del ámbito deleitable de las emociones sexuales.

La exaltación de lo vertical llega a lo gigantesco en la Muerte de los Artistas donde un coloso esculpido en piedra tiene por delante una red de andamios, como si ante un supercoloso egipcio se pusiese un andamio para levantar una catedral gótica, y en cambio tiene a los pies templos clásicos de un número exagerado de columnas, cada uno proyectando su horizontalidad aplastante. El escultor reducido a su dimensión humana contempla la luna que forma un halo milagroso a la obra de su genio.

Forzosamente tenemos que dejar este análisis trunco al recordar aquella exposición que fué consagratoria para Delhez. Quien pudo verla no la olvidará jamás, y menos si luego salió caminando por la calle cerebral de Buenos Aires donde en su estrechez y en la masa humana, que parece

desplazarse bajo un destino inflexible, hace volver de inmediato el recuerdo del poeta creador de la poesía que férreamente tenemos que vivir en las colmenas metropolitanas. Es seguro que también recuerde aquella estampa de Los Ciegos, donde el grupo compacto de ellos se desliza con las cabezas levantadas,' una de las cuales es la del propio poeta, el único que físicamente puede ver, pero que a fuerza de videncias quedará ciego para la luz del día repetido y mortal.

Esta serie nos presenta dos factores capitales que se irán acentuando en su obra posterior: la figura como elemento claramente expresionista, y el ambiente que duplica el pensamiento que se le asigna al tema. Pero todo ello está dominado por algo fundamental y previo: la imaginación, la poderosísima imaginación que para nosotros y aún para el autor está preñada de posibilidades, y es sencillamente casi inconmensurable. Difícil es asignarle un fin o un carácter fijo; hoy ya podemos comprender bien su plástica y el camino que lleva, lo mismo su ideología; pero no así su imaginación, ella queda para nosotros fuera de alcance y hasta me atrevería a decir que el propio artista no la conoce

aún en toda su amplitud: creo que él mismo es uno de los enigmáticos observadores que ante los propios grabados se pregunta hasta dónde podrá llegar en su desborde.

Entre la obra posterior, pero inmediata, deben colocarse las extrañas concepciones donde Delhez quiso hacer posible, visualmente, los Cuentos de un Soñador de Lord Dunsany, el novelista irlandés que por aquellos años del cuarto de siglo había adquirido gran reputación entre los literatos avanzados. Aquí su imaginación es más libre como lo es en el texto, pues en Baudelaire lo aparentemente autónomo de la poesía encierra en sí una fuerza interna que se ciñe a la verdad del poeta. Su incursión es ahora más marcada por el campo de lo onírico, pero dentro de las expresiones estéticas de lo soñado. Vemos levantarse con más capricho esa arquitectura fantástica, tan cara a nuestro artista en su afán de crear y de construir, porque Delhez en todo es constructivo, y quiere imitar a los grandes arquitectos de la historia del arte, mezclando lo babilónico con los templos clásicos, con las catedrales románicas y góticas, para concluir en lo flamante y esquelético de una Nueva York de espejismo. En contraste horizontal se le oponen las

aguas, que más de lo que corren acallan el lenguaje de la profundidad insondable.

Entre las interpretaciones de Lord Dunsany encontramos una obra maestra en la Ciudad Ociosa, la lucha aérea de un ángel, escapado de un pórtico catedralicio, que al volar se ha alargado, y la muerte que pisa sin cortarse, naturalmente, la negra guadaña que cierra la composición por debajo. Este combate aéreo, mitad lucha del medievo y mitad combate de aviones, se desarrolla sobre una doble ciudad: una de ellas no es solamente alegórica, es la propia patria del artista: Amberes. Allí la catedral de fines del gótico, con una torre concluida y la otra a mitad de altura nos lo dice, y de cuya imaginería y esencia ha surgido el ángel. El Escalda separa esa ciudad de la ciudad de los dioses, del primer plano, donde reina la muerte; el río cruza alargando el cuerpo entre el abigarrado conjunto de casas que chispean a la luz de la mañana que- sigue a una noche de torturas.

Desde el momento que Delhez hubo consagrado su obra a los grandes libros necesitó expresar algo de sí propio independientemente de los textos, una huída hacia un mundo que él no sabe si será de tragedia o de sarcasmo. Es

así cómo nace la inigualable serie de la Danza Macabra. El grabador escucha con toda la inquietud de su espíritu las antiguas melodías de una danza que tiene como símbolo la mueca involuntariamente sarcástica de una calavera. Se acerca al espíritu medieval, pero florece en la hora presente. La Danza Macabra de Delhez es mucho más lírica que todas las concepciones parecidas y es lo menos dramático. A veces esos bueyes que vienen arando desde lo infinito y que jamás cesarán de arar con sus bucránios vivientes, tienen verdadera presencia de embrujo. En otros la muerte resuelve hacer bailar a quienes la escuchan, o aparece en todas las partes donde el deleite y el placer nunca la esperan. Ella no es horror y terror para nuestro artista, es advertencia, es admonición de un maestro de danza hacia las hermosas bailarinas que giran en torno de él, así no cambian el paso y marchan derechas a la resurrección.

Esta serie entró en los últimos años en una faz de sarcasmo más violento, la potencia de la indignación, esa terrible fuerza de profetas santos, poetas y tribunos sinceros, ha estallado en el alma de este artista que no conoce descanso. Es la fuerza de la justicia que ataca lo indigno, a veces con

paralelas armas para mantenerse dentro de su clima, aunque el fin que persigue la libre del lodo que se debate a sus pies. Un ejemplo lleno de agudeza y de color es la réplica en grabado que nuestro artista lanzó centra aquel escandaloso fresco del notable y tan orquestado pintor mejicano, Diego Rivera. La réplica se titula: "Dios no existe", el mismo lema que Rivera puso en el fresco, de acuerdo a las múltiples informaciones periodísticas del momento. Apoyado en otro fresco del mismo autor: El día de los muertos, lo que aumenta su designio, muerte sobre negación, y donde también aparece la bailarina mulata tomada de Rivera, el grabador, en un conjunto de calaveras y orgía, nos estampa, con toda la fuerza y filo de su gubia, una farándula del ateísmo. Es en la Danza Macabra donde el poeta que hay en él, despliega su capricho y enciende el teatro de su subconsciencia con la cerilla de los resplandores fosforescentes. Creo que no es fácil que concluya del todo esta serie, sólo llegará a su fin el día que él mismo ya no pueda incitar para que dancen a esos signos gráficos de los huesos articulados.

III

Cuando ya la obra baudeleriana estaba en plena gestación tiene Víctor Delhez el propósito de ilustrar los Evangelios y Dostoievski: Dios en medio de sus criaturas atormentadas, como él mismo lo ha expresado. Como vemos, no se detiene ante nada, va de uno de los más grandes poetas modernos al Libro Eterno, y de él al doliente eslavo de Crimen y Castigo. ¿Qué relación puede haber entre estos tres hitos de la poesía, de la religión y de la novelística moderna? Mi respuesta va a ser simple y contundente, pero quizá no clara: el negro.

En los Evangelios leemos: "...y los hombres amaron más las tinieblas que la luz..." (San Juan 111-19).

Baudelaire en las Flores del Mal:

L'empire familier des ténébres futures.

En otros poemas, como en el siguiente, lo expresa en forma moral:

—*Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage
De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût!*

El novelista del entonces San Petersburgo nos habla en el Espiritu Subterráneo del mismo estado dentro de las tinieblas interiores:

"Cuando más clara era mi conciencia del bien y de todas las cosas

bellas y sublimes, más profundamente yo me introducía en el barro, y me sentía más capaz de hundirme definitivamente..."

Relacionar al poeta maldito con Dostoievski parece fácil, más difícil es colocarlos detrás de la figura del Divino Maestro. Sin embargo, no es así, el poeta maldito y el creador de los hermanos Karamazov son cristianos, sobre todo si se les juzga por la conciencia evidente del mal. Quien cree en el pecado como ofensa a la Divinidad, y en el espíritu maligno, está más cerca de Dios que los elegantes de la indiferencia o del pensamiento filosófico, porque éstos no lo necesitan.

Para nuestro artista el Evangelio no es solamente la clara y pura imagen de Jesús que pasa por el mundo con la antorcha blanca de la salvación, Jesús es también un desesperado, un

piloto cuya mano se afirma en el gobernalle en medio de las tormentas sin luz, desencadenadas por las pasiones de los hombres, como nos lo grita en "La Tempestad". Contemplemos la marcha hacia Jerusalén: va el Señor con los Apóstoles que detrás de Él discuten sobre cuáles de ellos se sentarán a la diestra y a la siniestra del Divino Maestro cuando esté en la Gloria. El Salvador marcha recto, acongojado, pues ya le está naciendo de su misma frente la corona de espinas, mientras a sus pies se enredan todas las huellas torcidas, egoístas y hasta perversas de los hombres, y los discípulos siguen disputando sobre cuál sería reputado el mayor para llevar una corona que en la tierra se tenía que trocar en aquella del martirio.

Tenemos que detenernos ante el negro, el color simbólico que no es color, que es la falta de luz, pero el más simbólico de todos porque abre la puerta a lo trascendental. Para Delhez la vida del alma deja de ser un desarrollo claro, natural y fácil hacia el fulgor; tiene de ella un concepto agónico y de desesperación, pero encaminado hacia una absoluta esperanza. El mal está en acecho, nos busca por todas partes: quizá haya tocado nuestro corazón; es

necesario librarse del mal, pero sólo se consigue, conociéndolo, teniendo ojos para verlo y maldecirlo al mismo tiempo. Nosotros no pertenecemos a la sombra, sino a la luz, por la promesa de Cristo, aunque nos debatimos en la sombra, o sea en el negro.

No hay que pensar, sin embargo, que el negro y el negro gris hayan tiranizado con su silencio todas sus creaciones. Después de la noche torturada de las Flores del Mal, en las primeras ilustraciones de los Evangelios (la tiniebla ha pasado y una esperanza ha nacido en el portal de Belén) el dibujo se hace claro, preciso, cuyas correspondencias de líneas y objetos crean un mundo nuevo. Si observamos las dos Anunciaciones, las efectuadas a la Virgen María y a San José, no tenemos más que comparar detalles en los primeros y últimos planos para comprender lo que la claridad para nuestro intérprete significa en esta hora de paz en la historia del mundo. Estos grabados nos dan la manifestación de cómo la luz muestra la personalidad del detalle y el enlace fraternal entre los objetos. Ellos, entregados al conjunto, expresan el triunfo de las criaturas y de las cosas inanimadas y la luz se difunde como si fuese

la bondad por el mundo todo. He aquí una posición de equilibrio absolutamente opuesta a lo impresionista, y a toda fatigosa infantilidad o primitivismo.

A medida que se desarrolla la vida de Cristo y se presiente la futura tragedia del Calvario, las sombras poco a poco empiezan a invadir el campo de las sucesivas acciones para darnos la etapa final en la Crucifixión. El autor ha envuelto en una noche apenas iluminada por una luna oculta y sugestiva que da sobre el mundo y que también, en parte, corresponde al enigmático testigo, nueva presencia del árbol de la sabiduría. La luz principal, de foco firme, alumbrá de frente al indeciso testigo y al cuerpo del Redentor sobre el leño, y a las correspondencias ideológicas de la sombra, de la luz con la iglesia del paisaje, y a la naciente espiga con la muerte.

Podría preguntarse entonces, ¿cómo es posible que en la Ascensión definitiva del Salvador a las alturas, el cielo sea negro y se intensifique a medida que se separa del horizonte?

Asistimos aquí a una extraña inversión: Cristo en el ascenso de Delhez, al contrario de tantos otros pintados en el arte

universal, en vez de disminuir de tamaño aumenta, arrastrando en su manto todo lo que en la tierra quiera seguirlo, y siendo él la luz, la verdad y la vida, el propio cielo pierde su fulgor ante la presencia de su monstruosa serenidad que sube.

Por otro lado tenemos que observar, con respecto a las sombras en las composiciones evangélicas, que la figura de Cristo nunca se diluye o se esfuma en la obscuridad envolvente. En las xilografías baudelerianas vemos cómo la figura del hombre concluye por ser dominada por lo que sueña en una entrega lírica al mundo: ya por la grandeza, en la Muerte de los Artistas, ya por la ausencia, en la Muerte de los Amantes, ya por la fantasía en la Muerte de los Pobres. En los Evangelios el alma del héroe no se puede confundir con 'la euritmia del paisaje o del ensueño porque ante todo está el Ser Supremo presente y trascendente.

Este artista no recurre, sin embargo, a la fácil concepción de la obscuridad para representarnos la figura de Satán, pues cuando éste aparece en su obra, asume, generalmente, una forma moderna: se trata de un hombre rico y perverso, se trata de un déspota. El mal siempre se moderniza en

Delhez, lo vemos en Barrabás, en cambio el bien, figura eternamente estilizada de Cristo, es siempre el mismo: quien vencerá sobre el mal, al fin de los siglos, no necesita transformarse. Nunca Delhez adquiere más mordacidad y hasta repulsiva elocuencia que al pintarnos el hombre satisfecho y sordo a la caridad, verdadera imagen del espíritu maligno, aquel para quien nunca fueron dichas las palabras del Evangelio.

Si recorremos las interpretaciones de Las Flores del Mal o de Humillados y Ofendidos o de Crimen y Castigo, veremos, descendiendo a un nivel humano, el mismo concepto, y la misma expresión, y si llega en estos autores a vacilar la llama de la fe, él enciende su buscatrocha para seguir la huella fluorescente de la estética o la ensangrentada de la tragedia.

Carlos Massini Correas



Victor Delhez. La Sagrada Cena.

Hemos hablado del negro como símbolo: he aquí otro punto que no puede dejarse de lado y es el predominio de la interpretación espiritual sobre la plástica, dentro del dogma católico.

El alma es para el artista la salvación de todo inclusive en el arte. Ya hicimos mención de las interpretaciones del arte puramente formales, o sea del afán de quedarse en un arte cuyo contenido es sólo la cáscara, el arte puro, la ausencia de toda humanidad interior, y vamos viendo cómo el alejamiento del impulso interno lleva en sí su propia destrucción. Cuando Delhez hizo sus primeras obras que forman la llamada serie de las Composiciones Musicales y la de los Retratos, debe haberse sentido huérfano del espíritu, primero, y luego de Dios. Nuestro grabador se salvó ante la crisis del arte comprendiendo bien pronto que no había más solución que sobreponer el espíritu a la forma, y el espíritu, bien lo sabe él, no se le conoce por la inteligencia pura ni por la abstracción, pues tal manera de sentir, desligada de la esencia humana, puede ser divina o angélica; en el hombre el espíritu es también lo que llamamos corazón, y el fin del hombre, cuando se expresa

cristianamente, está en él, o sea, que por la caridad de su corazón el hombre llega a Dios.

He aquí cómo comprendió el falso camino que llevaba el arte y aunque bien conocía esos escarceos del problema de la forma, los realizó para entregarse luego, de lleno a una interpretación cuyo fin sólo puede ser lo que vuela y se despegas del mundo, que tiene su coronamiento religioso y estético en el Evangelio y en el Apocalipsis.

¡Evangelio y Apocalipsis!, el lenguaje de todos los tiempos, y más que nunca de los venideros, ya que este siglo de las guerras mundiales parece prepararlos; realidad religiosa y artística que Delhez se ha propuesto alcanzar. Ya tenemos la primera cosecha y ahora nos toca esperar la segunda.

Cuando uno reflexiona después que el deslumbramiento de sus creaciones nos ha arrullado, lo primero que nos pasma es la manera audaz cómo el autor se ha desentendido de la historia, en el sentido arqueológico, o sea de aquello que se reconstruye, y su interpretación es por ello absolutamente moderna y se la ve en la manera de sentir el Evangelio, con fuerza, con tesón, y sin dulzura visible.

Dios quiera que su arte contribuya a borrar definitivamente ese murillismo empalagoso que ha señoreado el arte católico durante tanto tiempo. Además no es su arte el de la piedad mojigata o de la acomodación fácil, es el de la dura y valiente que refleja las palabras admonitorias del Salvador o tantas de San Pablo. Su voz se acerca a la que antes condujo al martirio, y la que hoy comprenden tan bien los católicos de las regiones perseguidas.

Algunos críticos han querido aproximar la obra de Delhez a la del fecundísimo dibujante francés, no grabador, Gustavo Doré.

La diferencia entre ambos está patente en primer término por los problemas formales, pues Doré, quitado el conjunto de composición generalmente muy buena, los fondos de una fantasía convincente y una fecundidad pasmosa, es debilísimo en el detalle y sobre todo en el contenido estructural de la figura. Pero lo básico no radica en la forma, o en lo que el tiempo ha hecho a favor de Delhez destruyendo los prejuicios clasicistas y naturalistas, y permitiéndole la vuelta a las interpretaciones medievales, como por ejemplo al principio de jerarquía que domina por

las diferencias de tamaño entre las figuras; su raíz fundamental se encuentra en la convicción. Quien ilustra y no vive el espíritu del Evangelio, lo bordea, lo atavía y nada más. Doré carece de toda convicción profunda tanto espi-ritual como estética, mientras que Delhez es la afirmación, la repetición insistente del sí, palabra que cuando más se la reitera se va haciendo cortante y luminosa como una punta de diamante. Este artista no concibe la vida ni la muerte como una negación, sino como una construcción: obrero del espíritu se ha transformado en arquitecto de un mundo absoluto que él ha elevado sobre el campo inconmensurable de la invencible imaginación.

Por lo afirmativo vemos que este grabador no quiere reconstruir solamente la vida de Cristo, la quiere vivir y transmitirla en toda su integridad, y por eso en su obra somos espectadores de una existencia que es actual, pero que también es histórica y futura: en una palabra trata de colocarse fuera del tiempo. Esta posición triple es lo único

que puede darnos una aproximación a la eternidad. El que reconstruye los hechos de Cristo puede no creer en la presencia actual, Delhez sí, y por eso su arte a más de ortodoxo, lo coloca plenamente en la modernidad estética, desde el momento que ningún artista puede pretender nada que no sea su época y su propia alma, aunque desarrolle su acción, por alejamiento poético, en el más remoto siglo del pasado.

Pero nuestro autor tiene algo más próximo todavía a la actualidad, que algunos timoratos pueden juzgarlo de inexplicable audacia: responde esta actitud a esa fusión que hace de sí con el relato evangélico, y consiste en el hecho de llevar, a la verista expresión del dibujo, la presencia viviente y afirmativa de él mismo. Muchos pintores se han representado en los cuadros religiosos, como lo demuestra la producción tan abundante a este respecto en el Renacimiento italiano; pero Delhez va más lejos y sin ningún atisbo de ocultación o de ambigüedad, se coloca como personaje, como actor en el drama. Su presencia, o si se quiere su propio retrato, está enlazado en sus concepciones al más sincero de los simbolismos a que

puede aspirar un artista de sí y de su trabajo. Recordemos dos grabados: uno es la Curación del Ciego de Nacimiento, dividido en varias escenas, donde el ciego es curado y después muestra con sus dedos la verdad del milagro; el otro es el de la Curación de la Mano Seca. Este hombre que pone ante el Redentor del Mundo la mano para que sea sanada, como el que muestra los ojos libres, es el propio Delhez.

De pie ante el Divino Maestro, que está de espaldas adelanta el brazo con la mano petrificada. El autor se presenta como un obrero que pide

se le rescate la mano que es instrumento de su trabajo. ¿Por qué decimos que hay contenido simbólico y no simple jactancia? El autor ha buscado los dos milagros que están vinculados a su arte y a su vida, los dos instrumentos humanos con los cuales trabaja y con los cuales ofrece su obra al Creador. Por la mano y por los ojos se hace posible la realización de la obra y aquí pide al propio Dios, y héroe de su relato, que lo ilumine y le ablande la mano. Impresionante es el grabado donde abre los ojos después

que se le ha concedido algo más que la vista física, la doble vista del alma.

Hablar de todas las relaciones que se encuentran en su obra sería un trabajo de análisis tan profundo como casi inacabable: cada cosa está puesta con intención interpretativa, simbólica o trascendente, hasta en las cosas más simples la relación no está descuidada. En sus tacos de madera encontramos el difícil arte del contrapunto del espíritu y de la inteligencia. Cada toque intencionado de su gubia por un lado, tiene del otro algo que le responde ya sea por simbolismo, por composición o por poesía. Veamos las Santas Mujeres delante de Cristo: cada una de ellas tiene su doble detrás, quiere decir que sus personalidades están duplicadas: cuerpo y alma, bien y mal; pero hay una sola que no se repite y que es de una unidad total; ésa es la Virgen Madre que espera a su Hijo Divino. Vemos este mismo sistema en los Leprosos, cuando está de frente y luego de espaldas al momento de retirarse, uno solo en la segunda fila está de frente y es el que vuelve. Aquí podemos decir, que es expresivo y simultáneo. La ciudad de Jerusalén, por donde entra Cristo, es una acumulación de

todas las ciudades del mundo, allí vemos desde los templos clásicos a los góticos y, subiendo, la ciudad moderna; más arriba el ultramoderno con su arquitectura de rascacielos: Jerusalén es la ciudad que encierra en sí todos los pueblos del pasado y del porvenir.

Si entrásemos a analizar las relaciones plásticas veríamos cómo las líneas llevan toda la urdimbre de su poder mágico y de su lenguaje simultáneo, lo mismo en los contrastes de luz y sombra. Componer, he aquí la base de la estética de Delhez. Componer no es para nuestro artista el arte de buscar las relaciones de objetos, de líneas, de brillos y sombras para lograr un mejor lenguaje; para Delhez el problema de la composición es casi infinito, y es la forma como la inteligencia del artista mejor se acerca a ese molde eterno que es la Creación. Lo encara, al mismo tiempo, como algo vivo, arquitectónico y puramente mental.

Aquí lo abstracto, ya a través de la sección áurea o fuera de ella, adquiere la realidad maravillosa de la tela de araña: el hombre, puede él decir paradójicamente con Dostoievski, es un animal que crea.

Luego el proceso artístico va de lo abstracto de la composición a lo afirmativo y completo de la plástica escultórica. Sus últimos grabados revelan este florecimiento, tanto que a una de sus series menores la llama: Piedra. En medio de la urdimbre del conjunto aparece la masa sólida, pero viva y espiritual del hombre que se supera a sí mismo en la estatua; son como las estatuas que parecen marchar de que nos habla Píndaro en la VII Olímpica a Diágoras de Rodas. La Transfiguración de Cristo, representada por nuestro autor, es la expresión de la piedra transparente por el brillo interno, pero firme por lo cósmica; aquí la Creación se concreta en la piedra viviente, lo viviente en la transparencia del alma y el alma en la divinidad.

La crítica frente a Delhez tiene que detenerse fatalmente ante el predominio espiritual que arrastra la expresión de forma, tal es la fuerza subyugante que ejerce. Después que la primera impresión ha pasado y que el alma se serena ante ese vértice de fe, de verdad, de lucha, de desesperación, de tinieblas y de fulgor y ha logrado el reposo necesario puede

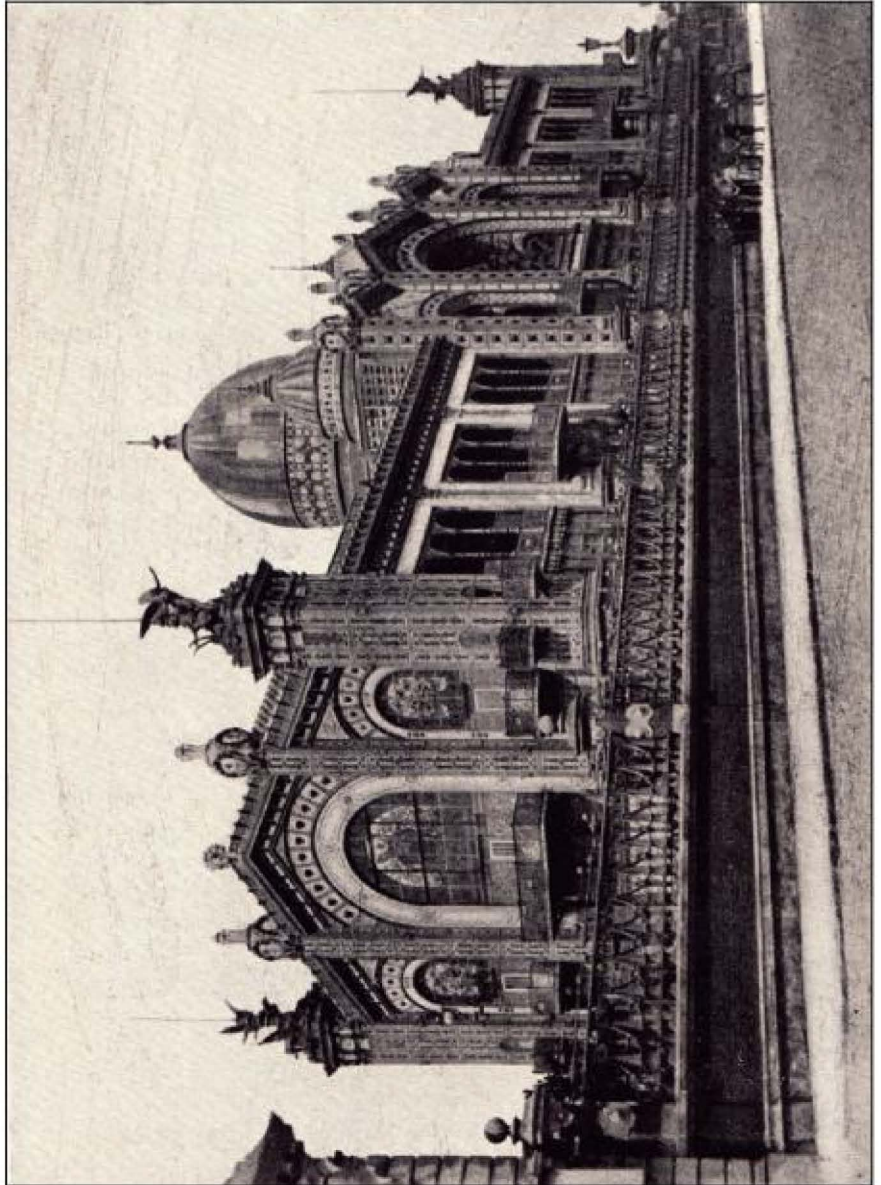
dar comienzo a un análisis de lo puramente estético y ponderable. A Delhez no se le puede empezar a estudiar por la forma para ascender luego al espíritu, se presenta con tal vigor y comunicabilidad que lo que se haga por llegar hasta él, siguiendo el camino de la técnica o de la teoría, es un esfuerzo que viene retrasado.

Después de los Evangelios viene la serie de Dostoievski, comprendiendo las novelas cronológicamente desarrolladas desde Pobres Gentes hasta Crimen y Castigo, y la reciente serie de Apocalipsis. Seguirlo en estas realizaciones nos llevaría muy lejos, y, además, debemos comprender que la trayectoria espiritual ya está lograda, y lo que sigue le es dado por añadidura; en cambio la faz estética se ha ido enriqueciendo cada vez más.

El crítico ante esta obra vuelve a sentirse captado, como lo ha sido siempre por las obras maestras; casi se puede decir que no tiene tiempo para desligar de ella el lenguaje externo. Y esto es lo que a nosotros nos acontece delante de sus creaciones, tendríamos que ir de grabado en grabado explicándolos uno por uno, y, sin duda, veríamos algo

*IHA: 60 años de investigación sobre el arte argentino desde lo
Regional - Tomo I – CHA N°26*

extraordinario: la enorme sabiduría formal y técnica que
este maestro de la gubia ha puesto al servicio del espíritu.



El “ Pabellón Argentino” - (Foto Archivo Gráfico de la Nación)

Mario J. Buschiazzo

EL "PABELLÓN ARGENTINO"

La Exposición Universal de París de 1889, fue uno de los más importantes acontecimientos con que Francia resolvió celebrar el cuarto centenario de la toma de la Bastilla. Los pabellones principales fueron ubicados en el Campo de Marte, vasto espacio dedicado en tiempos napoleónicos a maniobras, comprendido entre la Escuela Militar y el Trocadero. Este último edificio, obra del arquitecto G. Davioud, era el único remanente de otra exposición universal celebrada en 1878. Los pabellones menos importantes se levantaron en la explanada de los Inválidos. Es curioso observar que, en tanto que estos

últimos respondían a un sentido pasatista de la arquitectura —como el Pabellón de México, *ejemplar concienzudo de la arquitectura hispano-americana y del estilo jesuita*— (1), los del Campo de Marte eran casi todos notables exponentes de la construcción en hierro y vidrio, que hacía furor en esa época.

El nacimiento y auge de las exposiciones está ligado íntimamente al proceso de la revolución industrial desde su primera hora, como lo demuestra la exhibición que en 1757 organizó la Sociedad para Fomento de las Industrias de Londres, y la Primera Exposición Industrial de Praga, de 1791. La disolución de las antiguas corporaciones o gremios medievales y la libertad de trabajo, decretadas en 1791 por el gobierno de la Asamblea Constituyente, facilitaron la competencia, surgiendo como consecuencia directa la idea de exhibir los productos de las nuevas industrias. Nació así la *Premiare Exposition des produits de l'industrie franiaise*, realizada en el Campo de Marte en 1798. Tenía tan sólo carácter nacional, es decir, que no se invitó a otros países para que participaran, aunque era evidente la intención de mostrar al Mundo los éxitos y la

prosperidad logradas a raíz del derrocamiento de la monarquía. Pero para que las exposiciones pudiesen tener carácter internacional era forzoso que cambiase el sentido de la economía universal, pues lógicamente no se podía invitar a países extranjeros a exhibir sus productos, si al mismo tiempo no se daban facilidades para su venta. Esto suponía tácitamente admitir la reciprocidad de intercambio, uno de los principios básicos del liberalismo económico.

La expansión de las industrias y la necesidad de ubicar sus productos abrió el camino a las muestras internacionales. Estas se iniciaron con la Exposición Mundial de Londres, de 1851, debida a la iniciativa del Príncipe consorte Alberto, marido de la Reina Victoria. A partir de entonces se sucedieron en franca competencia toda una serie de exposiciones internacionales, las más famosas de las cuales tuvieron lugar en París en 1855, 1867, 1878, 1889 y 1900; en Filadelfia, en 1871, y en Chicago, 1893. Aun cuando en todas ellas se exhibieron obras de arte, predominaron las de carácter industrial, como fieles expresiones de los ideales del siglo XIX: revolución industrial y liberalismo político-económico.

Mario J. Buschiazzo

La Argentina resolvió adherirse a la muestra conmemorativa del centenario de la revolución francesa erigiendo un pabellón que fuese exponente cabal de la riqueza y el auge porque atravesaba el país. Se vivía todavía en el esplendor ficticio que siguió a la famosa "década del ochenta", y aun cuando los síntomas de la tremenda crisis que se avecinaba se sentían claramente, Juárez Celman y su corte de aduladores hacían caso omiso de ello, continuando en la senda de los espejismos y el derroche que llevarían fatalmente al estallido del 90. Acordes con esa manera de actuar despreocupada y jactanciosa, se llamó a concurso en París, para erigir el Pabellón, triunfando entre veintisiete oponentes el arquitecto Albert Ballu (2), quien a su vez reunió como colaboradores a los pintores Albert Besnard, Luc Olivier Merson, Fernand Cormon, Hector Leroux, Jules Lefebvre y Alfred Ph. Roll, y al escultor LouisErnest Barrias. La tramitación del concurso y demás tareas hasta el estreno del pabellón fueron dirigidas por el delegado oficial argentino señor Eugenio Cambaceres, bien conocido entre nosotros por sus actividades literarias.

El arquitecto Ballu (1849-1939) era un típico representante del eclecticismo que imperaba en la Francia finisecular. Alumno de Le Bas, había egresado de la Escuela de Bellas Artes con el Gran Premio de Roma. Entre sus obras más destacadas cuentan la iglesia de Argenteuil, la de San Ambrosio y sobre todo la Trinidad de París (1861-67) (3). Pero Ballu demostró ser artista sensible a las inquietudes de su tiempo, pues al afrontar el problema del Pabellón Argentino, se despojó de su lastre estilístico para abordar la construcción en hierro y vidrio, que a partir del Palacio de Cristal de Londres se había constituido en el símbolo expresivo de la nueva sensibilidad. Las usinas inglesas y alemanas

ya inundaban el mundo con sus productos de acería, el ferrocarril surcaba los campos, los barcos de vapor habían desplazado al velero, el esqueleto portante y el ascensor permitían levantar edificios de muchos pisos. Los pabellones de exposición traducían mejor que ninguna otra construcción este cambio fundamental en los sistemas constructivos; al hacerse en hierro, su montaje era rápido y fácil, así como su desmantelamiento. Las diversas partes

podían ser prefabricadas, lo que facilitaba su transporte, como quedó probado con los pabellones de Argentina y Chile, trasladados luego de la exposición a sus respectivos países. Una conocida anécdota del Barón Haussmann nos da perfecta idea del auge alcanzado por el hierro en esos momentos: en 1851 Víctor Baltard había construido el nuevo mercado central de París, en piedra. Fue tal la protesta pública que Haussmann ordenó su demolición para ser reemplazado por otro en que se utilizasen las nuevas técnicas y materiales. *Du fer, rien que du fer* (4), ordenó el célebre Prefecto de París al arquitecto municipal.

Figura máxima de este eufórico período del hierro y del vidrio fue el ingeniero Gustavo Eiffel, que ya había asombrado al mundo con su puente sobre el Duero (1875), el viaducto de Garabit (1880) y el esqueleto de la estatua de la Libertad en la bahía de Nueva York (1886). obra de Bartholdi. En la Exposición Universal de 1878 Eiffel había dado una vez más la nota brillante con su Pabellón de Entrada, en el que el vidrio dominaba, concretándose el uso del hierro a los elementos portantes. Pero la obra más extraordinaria de Eiffel iba a ser la torre que inmortalizaría

su nombre, levantada como símbolo de la Exposición de 1889 y precisamente a escasa distancia del Pabellón Argentino. Este último, la torre Eiffel, el Pabellón de Bellas Artes, obra de J. Formigé, y la Galería de Máquinas, del arquitecto Ch, L. F. Dutert e ingenieros Contamin, Pierron y Charton, fueron los grandes éxitos de la Exposición en cuanto a sus edificios se refiere.

Como detalle curioso anotemos que en la sección de los Inválidos de la misma Exposición, el arquitecto Charles Garnier, autor de la ópera de París, había proyectado y construido una *muestra de la habitación humana*, con veintinueve casas que pretendían reproducir viviendas fenicias, aztecas, egipcias, griegas, escandinavas, japonesas, etc., evidentemente inspiradas en el divulgado libro de Viollet-Le-Duc, y con un inefable y pintoresco derroche de imaginación y desconocimiento histórico.

Ballu, que en esa misma sección de la Exposición que ocupaba la explanada de los Inválidos había construido el Pabellón de Argelia en

una curiosa concepción pseudoárabe, rompió con su pasado estilismo al proyectar el Pabellón Argentino, embarcándose

abiertamente en la corriente del hierro y vidrio del momento. Dejemos que él mismo nos defina su nueva posición estética, a través de las páginas que escribió bajo el título de "La Arquitectura en la Exposición Universal de París de 1889".

Antes del año 1889 se decía que el siglo XIX no tenía arquitectura. Aunque por nuestra parte no hayamos sido nunca completamente de este parecer (pues consideramos que no es posible, en nuestra época, darse cuenta absoluta de lo que más tarde verán y comprenderán nuestros descendientes), podemos afirmar actualmente, sin temor a ser desmentidos, que la arquitectura de nuestro tiempo ha aparecido ante la vista de los menos perspicaces durante el gran certamen ofrecido por Francia a todos los países del mundo. . . Si bien nada es nuevo bajo el sol, nunca se había empleado antes de nosotros el metal como materia principal en las construcciones. De manera que el hierro y la fundición son los que principalmente tienen derecho al aplauso, que merecen el aspecto completamente nuevo y las nuevas soluciones de estabilidad de nuestros edificios. . . La sinceridad con que ha habido que construir, al verse

en presencia del hierro y la carencia forzosa de materiales de imitación, ha sido causa de que las construcciones del siglo XIX recobren la policromía, uno de cuyos apóstoles más convencidos nos enorgullecemos de haber sido, y que los espíritus atrasados de nuestros días rechazaban con indignación, sin darse cuenta de que ella ha sido, desde la más remota antigüedad, el complemento indispensable de toda arquitectura, y que si desde Luis XIV, nada más, a la fecha, se hizo moda suprimirla, aunque sólo por un periodo, los espíritus ilustrados deben rechazar en adelante tales prevenciones y convenir con nosotros en que es ridículo dejar al Oriente el monopolio exclusivo del penetrante encanto que distingue los monumentos de sus países.

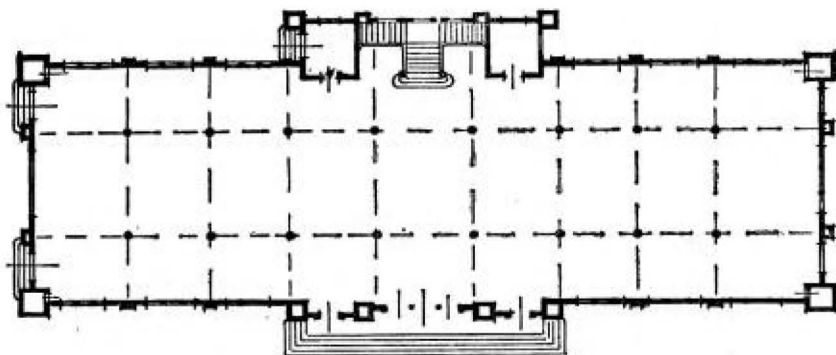
La construcción del Pabellón es de las más sencillas. El programa impuesto era proponer un edificio desmontable y transportable a Buenos Aires, por lo cual el arquitecto ha establecido una armazón de hierro cuyas diferentes partes han sido simplemente atornilladas ahora, para ser clavadas unas a otras, invariablemente, más tarde. .. En el exterior las partes verticales que quedaban entre los

nervios de hierro se han rellenado con azulejos, mosaicos, porcelanas, revestimientos de vidrio, planos o formando ampollas salientes iluminadas de noche por la luz eléctrica, gres esmaltados (estos forman principalmente el basamento), tierras cocidas y ladrillos barnizados. . . La superficie del monumento

mide 1600 metros cuadrados en la planta baja. Como la gran cúpula sube en toda su altura (30 metros), sin piso intermedio, el principal no posee sino superficie de 1400 metros. El gasto ha sido de un millón de francos, sin contar el alumbrado eléctrico (50.000 francos) y el moblaje (150.000 francos); diez meses mal contados han sido suficientes para construir el Pabellón, cuyas esculturas han sido ejecutadas por los mejores artistas franceses, elegidos en todos los géneros sin distinción de escuela. El arquitecto, cuyos frecuentes viajes a Oriente han familiarizado con la policromía en las construcciones, no ha vacilado en romper con la tradición en muchos puntos, y en recurrir a materiales enteramente nuevos. En este orden citaremos el empleo de los gres para los basamentos y el frontis de la fachada posterior, de los vidrios ondulados

americanos para las vidrieras, que constituyen verdaderos mosaicos de color sin pintura aplicada encima del vidrio; del dorado para las obras de hierro exteriores en vez de la aplicación de los tonos grises llamados "de hierro" que el uso había consagrado hasta ahora; de la porcelana y del mosaico de porcelana para los revestimientos de las bases de las cúpulas y de los pilones de ángulo y de las fachadas laterales; los vidrios aplicados y tallados sobre los mosaicos y los azulejos; de las ampollas de cristal moldeadas o "mis en plomb" y que adornan, ya los mosaicos, ya las porcelanas, las tierras cocidas, y hasta los miembros de hierro (balaustradas, crestas y puertas), y finalmente de las telas decorativas de reflejos metálicos que adornan tanto la parte exterior como la interior del edificio (5).

Mario J. Buschiazzo



Planta del Pabellón Argentino. París 1889.

El 25 de mayo de 1889 se inauguró el Pabellón Argentino, con asistencia de Sadi Carnot, Presidente de Francia, y de Carlos Pellegrini, Vicepresidente de la República Argentina, que ocasionalmente se encontraba en París. Cuando años más tarde se trasladó el Pabellón a Buenos Aires, se recordó este acontecimiento reemplazando la primitiva vidriera principal que iluminaba la escalera, por otra en la que aparecían ambos mandatarios estrechando sus manos, rodeados de otras personalidades y de la Guardia Republicana con sus vistosos uniformes.

Terminada la muestra, el gobierno argentino dispuso su traslado a Buenos Aires, encomendando dicha tarea al ingeniero Jorge A. Perkins.

Para su nueva erección se eligieron los terrenos de la Plaza San Martín, frente a la calle Arenales, que en otros tiempos habían ocupado los tres Cuarteles del Retiro, los mismos en que el Libertador alojara el regimiento de Granaderos a Caballo de su creación.

Los cajones conteniendo el desarmado pabellón llegaron al país en 1891. Según declaración del capitán del buque en que vinieron, durante una tormenta fue necesario echar al agua el mayor de ellos, que estaba sobre cubierta y entorpecía la maniobra. En dicho cajón se encontraban los paneles pintados por Albert Besnard. Quince años más tarde, visitando Eduardo Schiaffino al célebre pintor en su estudio de París, para encargarle un cuadro destinado al Museo (Femme se chauffant), relató este hecho. Besnard, generosamente, ofreció a Schiaffino los bocetos originales. Pese a que, según Schiaffino, dichos cartones "han venido a suplir en el Museo la sensible ausencia de los dos mejores lienzos de la serie", no he podido hallarlos durante mis

recientes pesquisas. Sólo se conserva uno de los grandes paneles, obra de Louis-Hector Leroux (1829-1900), que representa "La Pintura", y que, por cierto "carece de importancia", como dice el propio Schiaffino en su libro (6).

Dos años después de su llegada, una empresa particular obtuvo un contrato para armar de nuevo el Pabellón y explotarlo para conciertos y teatro. Fue en esa oportunidad cuando se levantó sobre la bajada de la calle Maipú, a escasos metros del Pabellón, otro edificio obra del arquitecto Marqués Carlos Morra, que iba a servir de confitería anexa al Pabellón. La empresa no tuvo éxito, y el edificio quedó abandonado, hasta que en 1898 se lo utilizó para exponer obras de arte, como parte de la Exposición Nacional celebrada ese año en la Plaza San Martín. Una vez más, concluida la feria, quedó el Pabellón Argentino sin destino fijo, hasta que en 1910 con motivo de los festejos del Centenario, sirvió para exhibir la exposición de arte que tanta resonancia tuvo en su época. De esa exhibición internacional datan muchas de las telas que vinieron a enriquecer nuestro Museo Nacional de Bellas Artes, y es

justo recordar que la sensación del momento la dieron Zuloaga con "Las brujas de San Millán" y Anglada Camarasa con sus "ópalos". De este mismo pintor

y de la misma exposición era "La espera", magnífico cuadro perdido en el incendio del Jockey Club.

Es probable que de ese uso ocasional haya surgido la idea de destinar definitivamente el Pabellón Argentino para sede del Museo de Bellas Artes. En esa época ocupaba unos locales del Bon Marché (hoy Galerías Pacífico), pero habiéndolo adquirido el Ferrocarril de este nombre para sus oficinas centrales, el entonces director del Museo D. Carlos E. Zuberbühler obtuvo autorización para trasladarlo al Pabellón Argentino, previa una obra de adaptación, que, por cierto, no consiguieron convertirlo en un edificio adecuado para museo (7). Recuerdo, perfectamente, la cantidad de goteras que en los días de lluvia obligaban a cerrar el Museo, o el calor insoportable en verano y el frío en invierno, que deterioraban las telas conservadas. No obstante lo inapropiado, sirvió para tal fin por más de veinte años, así como el edificio de la confitería fue salón de

exposiciones temporales, especialmente para los Salones Nacionales.

En 1931 el Intendente Municipal José Guerrico propuso la creación del Parque del Retiro, uniendo la plaza San Martín con la Británica, para lo cual sería necesario demoler dos manzanas irregulares de edificación bastante densa, comprendidas por las calles Arenales, Leandro N. Alem, Florida y Maipú, cortadas por una calle en diagonal, hoy desaparecida, llamada Falucho. Desde luego, el mayor impedimento para formar dicho parque era el Pabellón Argentino, cuya demolición quedó decretada sin que ninguna voz se alzara para defenderlo. En mayo de 1933 se inició su desmantelamiento, en medio de la mayor indiferencia; sólo La Prensa publicó la noticia, pero sin valorar debidamente lo que ese edificio representaba como originalísima expresión de una época periclitada pero interesante. Tan sólo el Consejo Nacional de Educación lo solicitó, proponiendo rearmarlo en la manzana comprendida por las calles Entre Ríos, Pozos, Pavón y Constitución, pero el pedido no prosperó. Los restos del Pabellón se depositaron en un baldío de la calle Austria y Avenida

Centenario, echándose a perder, al extremo de que habiéndose licitado su venta dos años después, no hubo quien ofertase suma alguna por ese montón de chatarra. Ni siquiera se salvaron los grandes paneles decorativos, cuyo destino se ignora. Como ya dije, sólo se conserva en el Museo Nacional uno titulado "La Pintura", firmado por Leroux, de dibujo muy convencional y de tonos parduscos y opacos.

Por estar fundidos en bronce se salvaron los cuatro grupos escultóricos que remataban los machones de ángulo del edificio, y probablemente el importante conjunto que coronaba la puerta principal. Ignoro quién fue el autor de este último, así como el destino que tuvo, pero sospecho que ha de estar en algún rincón de Buenos Aires, como sucedió con los cuatro grupos angulares. En realidad, sólo he podido localizar tres de ellos, ubicados en Cramer y Pino, Cabildo y Avenida San Isidro, y Leguizamón y De la Riestra, transformados todos ellos en bases de mástiles para banderas. El que falta probablemente ha de estar en alguna otra plazoleta, pues bien cabe suponer que simultáneamente con los otros tres ha de habersele destinado al mismo fin.

Estos grupos en realidad se reducían a dos motivos iguales: "La Agricultura" y "La Navegación", es decir, que se repetían dos a dos.

Fue su autor el escultor Louis-Ernest Barrias (1481-1905), nacido en París. Era un escultor de cierta nombradía, como lo prueba el hecho de haber triunfado sobre Rodin en un concurso para ejecutar el grupo titulado "La defensa de París". Egresado de la Escuela de Bellas Artes con un Segundo Gran Premio de Roma, siguió la corriente neoclasicista, imperante en la segunda mitad del siglo pasado, derivando luego hacia lo que se llamó la escuela neo-florentina, caracterizada por un evidente dominio del métier, mucha finura y gracia, pero carente de vigor. Los grupos del Pabellón Argentino se encuadran en su primera etapa; están muy hábilmente modelados, las figuras aladas cobran vuelo, la composición es armónica, pero el conjunto se resiente de cierto convencionalismo, como si se tratara de esos finos bronce comerciales de la fundición Barbedienne que tanto se utilizaron en las decoraciones de interiores de la belle époque. No en balde Barrias era

compañero de Guillaume, de Mercié y de Barye, célebre por sus magníficas esculturas de animales, lamentablemente popularizadas más tarde en los llamados bazares de arte.

Ya me he referido a la única y mediocre pintura de Leroux que se salvó de la destrucción. Schiaffino reproduce en su libro citado cuatro de las telas desaparecidas, así como los nombres de sus autores. El conjunto estaba integrado por "La Astronomía", de Fernand Cormon (1845-1924); "La Agricultura", de Alfred Philippe Roll (1846-1919); "Fundición de cobre" y "Curtiduría", de Paul-Albert Besnard (1849-1934); "La Física" y "La Química", de Luc Olivier Merson (1846-1920), y "La Escultura" de Jules Joseph Lefebvre (1836-1911). Indudablemente la pérdida más lamentable es la de las pinturas de Besnard, cuya calidad lo destaca de los restantes pintores. Besnard había sido Gran Premio de Roma, y alcanzó dos máximas jerarquías en su carrera: director del pensionado de la Villa Médicis en Roma, y director de la

famosa Escuela de Bellas Artes de París. Tanto de Besnard como de Roll se conservan pinturas en nuestro Museo Nacional, por cierto excelentes.

En la Memoria de la Exposición redactada por Alcorta se mencionan otros artistas, como el escultor Bonet y los pintores Tony Robert Fleury, Charles Troché y Bernard Saintpierre, pero carecemos de documentación que nos permita identificar sus trabajos, probablemente de orden secundario. En la misma Memoria se aclara que la parte de hierro del edificio y fue ejecutada por la Société des Ponts et Travaux, los vitrales por Neret y Odinet, la fundición escultórica por Thiebaut Frères, las cerámicas por Muller, Leibnitz y Parvillée, etc.

Sin perjuicio del discutible mérito de las obras decorativas accesorias del Pabellón Argentino, es indudable que el mayor valor radicaba en su arquitectura, sobre todo como expresión de un período tecnicista en el que debe verse una de las raíces más importantes de la arquitectura contemporánea. La utilización del hierro y vidrio en vasta escala se había iniciado como solución puramente ingenieril aplicada a las nuevas necesidades creadas por la

revolución industrial: grandes depósitos, mercados de tipo moderno, fábricas, estaciones de ferrocarril, etc. Había nacido así una curiosa expresión dicotómica en la que el arquitecto "vestía" el esqueleto ingenieril, en un perfecto desacuerdo y divorcio entre la función y la forma. Corresponde al último tercio del siglo la superación de esa absurda posición, cuando figuras como Eiffel, Dutert, Ballu y otros se animaron a aplicar los nuevos sistemas a edificios cuyas concepciones eran hasta entonces consideradas tradicionalmente intocables. Fue la irrupción de la luz en la arquitectura, el absoluto predominio de los vacíos sobre los llenos, la ligereza sobre la pesantez, la eliminación de la piedra como material básico y esencial. Del Pabellón de Entrada de Eiffel (Exposición 1879), a la Casa del Pueblo de Víctor Horta (1897), y de ésta a los cerramientos vidriados de la arquitectura contemporánea la filiación es directa.

No importa que el Pabellón Argentino tuviese una serie de concesiones pasatistas —cúpulas de cobre, cartelas y escudos en profusión, logias con columnillas abalaustradas, etc.— y que resultara inadecuado para las funciones que se

Mario J. Buschiazzo

le habían asignado. Debió conservársele como notable ejemplo de un período de rebeldía y búsqueda, como símbolo de una época de pujanza y grandeza lejana y envidiable, como un hito en la historia de la evolución de nuestro gusto. Su destrucción fue un error irreparable, como el de tantos otros monumentos arquitectónicos de nuestro país, desaparecidos por un mal entendido sentido de lo que es progreso.

BIBLIOGRAFIA

- 1 SANTIAGO ALCORTA, *La República Argentina en la Exposición Universal de París en 1889*, 2 volúmenes, París 1890.
- 2 Louis HAUTECOEUR, *Histoire del'Architecture classique en France*, tomo VII, París 1957.
- 3 ANDRE MICHEL, *Histoire del'Art*, tomo VIII, 2' parte, París, 1926.
- 4 DAVID H. PINKNEY, *Napoleón III and the rebuilding of Paris*, Princeton 1958.
- 5 ALBERT BALLU, *La Arquitectura en la Exposición Universal de París de 1889*, transcripto en S. ALCORTA, O. cit.
- 6 EDUARDO SCHIAFFINO, *La pintura y la escultura en la Argentina*, Buenos Aires 1923.
- 7 FRANCISCO A. PALOMAR, *Primeros Salones de arte en Buenos Aires*, Cuadernos de Buenos Aires, N' XVIII, Buenos Aires 1962.

Víctor Delhez

EN TORNO AL OLIJOTE

Extracto de cartas dirigidas a Rose Gronon, célebre novelista flamenca que me envió su novela corta: "De Man die Miguel heétte" (El Hombre que se llamaba Miguel), una joya literaria que a continuación trataré de resumir suficientemente, como para ofrecer al lector los datos que le permitirán intuir contenido y ambiente de la obra.

Cervantes, cerca de su ruina y desamparo, viajó penosamente desde Betanzos, lugar que le asignó su ocupación administrativa en el gobierno del Duque de Lerna, hasta la residencia lejana de Joaquín de Villas, su

amigo de juventud, actualmente juez al servicio del mismo gobierno. Muchísimos años habían transcurrido desde la última vez que los amigos se frecuentaron. La imponente corpulencia de Joaquín creció mientras tanto, al paso de su embozada venalidad, de su` mundana vanidad y de su sensualidad saturada. Comparten su casa la hija de su primer matrimonio, Doña Lorencina, y la escasamente mayor en años, Doña Leandra que él adquirió en segundo matrimonio, a trueque de unas letras de cambio firmadas por su suegro linajudo, protestadas por los acreedores y adquiridas intencionalmente por Joaquín. También la hijita de aquel tardío y mal acomodado Matrimonio: y la criada llamada Aldonza, incitante muchacha, pícara y oportunista (magníficamente caracterizada por la autora) con su hijito natural al cual ella le prepara un vigoroso porvenir, pues lía convencido de paternidad al licencioso Joaquín, cuya varonía halagada garantiza la permanencia de aquel fraudulento statu quo.

Cervantes, con la esperanza de que la influencia de su amigo cerca del amo común podría aliviar su situación; anduvo su largo camino cabalgando un jamelgo, Modelo de

Rocinante. Pero ve alejarse paulatinamente la última posibilidad de salvarse del calabozo, donde el lamentable estado de sus cuentas, relacionadas con la compra de trigo y aceite para la flota del duque, le ha de hundir.

Ante el tímido clamor de su amigo, Joaquín despliega el contraste de su poder y de su bienestar sociales y, gozosamente, le llena de consejos tardíos. Luego, faltando a su promesa de seguir la plática después de la siesta, se escabulle cobardemente so pretexto de un imaginario viaje urgente.

En el aposento de las mujeres que le invitaron, se teje entonces. el etéreo imbroglio de fintas sonrientes, de intenciones mitigadas y de contrapuntos elegantes, que en 'su revés de (trama insinúan las figuras aun no alumbradas de un Quijote, de una duquesa, de una Altisidora y de una Dulcinea. Al intermezzo en la penumbra matizada de la casa solariega, sucede la égloga en el silencio canicular vespertino, al compás de la lenta y obstinada melancolía que pesa suavemente sobre el andar solitario del hombre que se llamaba Miguel, hacía la iglesita rodeada de jardines, y

sobre el encuentro enternecedor con el monjecito barren-
dero que podría ser un San Martín de Porres español.

Corto el resumen aquí ya que la última parte de la novela se
halla implícitamente en mi contexto.

"(...) De los libros que Ud. me mandó leí "El hombre que se
llamaba Miguel". Este hombre no es el Cervantes que la
historia había fijado en mi imaginación. Es mejor, aunque
me temo, menos real. De inmediato su estampa se sobre-
imprimió sin obliterarla, a la de Cervantes, artista
íntimamente vinculado con su obra, más no indentificado
con ella. Pero quien escribiera las *"Aventuras del Ingenioso
Hidalgo Don Quijote de la Mancha"* con lo mejor de sí
mismo, no debería ser igual a quien lo hubiese escrito con
lo mejor del Quijote. La clásica *"einfüh'- lung"* lipsiana no
alcanza ya a colmar el moderno análisis literario que
estrecha cada vez más la relación entre el artista y sus
criaturas, vitalizando éstas a costa de la realidad de aquél.
Tiende a interpretar la obra de arte como prolongación del
creador-hombre más que del creador-artista. Separa el
material prestado por el mundo terrestre e intelectual, del
lento construir con él, del cimentarlo en la presencia de un

ente que parece escaparse de todo análisis, cuando transforma la sustancia de este material, después de pulirlo todo. Es el acto de amor más allá de necesidad, el abrazo que consagra una nueva unidad vital ofrecida a todos los hombres.

Muy poco se dice hoy del silencio, la oscuridad, la soledad y la lentitud que se funden en el crisol que cataliza estos quehaceres casi anónimos. Sin ellos, ¿habría algo que no siendo vida genuina pueda tanto o más que ella? ¿Habría duración en lo que labra el hombre en este mundo? Duración, en el ámbito del espíritu, es la capacidad de las cosas para volver a vivir en nosotros desde el silencio y la oscuridad de su origen, y, desde su anonimato, volver a iluminarse con nuestra luz y a decirse con nuestra palabra. Es su vuelta al misterio de nacer transportado en nosotros indefinidamente.

Su libro ha llamado a la vida, al lado del más que viviente Quijote, a su creador en un momento de su existencia transida de dolor, y en actitud de asomarse con un poco de burla dolorosa y sonriente sobre sus despojos. "El caballero

de la Triste Figura" arrastró a la resurrección al "Hombre-Artista de la Triste Figura".

¿Usted desea saber si yo creo que Cervantes ha querido a su Quijote? Esta pregunta casi me desconcertó en el primer momento. Al paso de nuestras especulaciones parecía más espontáneo formularla en el sentido de si el Quijote amara a Cervantes. Tal como está puesta por Usted su contestación impone dos tiempos. Ante todo creo que Cervantes como hacedor no podía evitar de querer a su criatura. Ella sale de un acto de voluntad y de una noble servidumbre que envuelve y atiende a sus seres racionales o irracionales y a sus objetos, sean ellos amables o repelentes, brillantes o desabridos, vitales o apáticos. Asiduidad y esmero se brindan por igual para que lleguen a ser lo que deben ser. En el marco de lo humano se puede decir que el querer envuelve más el acto de crear que a lo creado mismo. En segundo lugar surge el amor, de por sí, dotado de clarividencia que "ata" la persona a lo que ha creado. Esta nueva relación que no es inversión de la que ataba lo creado a la persona, conduce a la emancipación o si se quiere, la redención de lo eludo; a la especulación acerca del crear y

de lo creado, humanamente en su más alto sentido. Incita en el creador (y luego en el que lee, oye o contempla) al deseo de reencuentro con lo creado cuando la perfección de lo creado superó su atadura de necesidad, y a darse vuelta para oír su eco y ver su imagen.

Este extraño, no siempre conciente, ni debidamente analizado proceso psíquico, nos tienta a dar más vida al héroe figurado que a la figura del héroe nacido de madre (hago uso de la palabra, simultáneamente en su sentido real como en el sentido intelectual y literario que se refiere a personaje creado en el arte). En el afán de levantar nuestra puntería crítica solemos olvidar que el sentido literario responde a un esquema ordenado por el autor, donde medios y contingencias son tales solamente en cuanto a su propia figuración y en relación estrecha, convergente o divergente, con el héroe figurado. El sentido real pertenece a la historia cuyo esquema ordenado a sí mismo no es perceptible sino fragmentariamente, y a posteriori, a través de mentalidades míticas, místicas religiosas, intuitivas, filosóficas, dialécticas, científicas... Elijan, de la complejidad abismática de seres, vidas, cosas y ambientes

imantados por el héroe concreto, antes de ser incorporados a su vida, a los concurrentes ordenables dentro de una cuota de realidad histórica suficiente como para significar esta vida. No importa clasificar aquí estas mentalidades o confrontarlas. Intuimos que cada una ocupa legítimamente su provincia, sea grande o sea chica, en el territorio completo, desde la cual saluda, sonrío, increpa o fusila a sus vecinos. Intuimos, también, que la verdad del héroe concreto e indiviso, ha de ser infinitamente más esplendorosa y fantástica que aquella con la que la historia nos la entrega.

El héroe escrito, surgido junto a su interpretación puede con-nacer en nosotros. Nos regala el asombro gozoso de proyectar nuestra propia luz sobre esta cosa criada y mecida en el silencio y la soledad de otra mente, y que necesita de esta luz nuestra para ir a la vida por el milagro continuo de su nacimiento. Y cuando el autor recoge el eco de esta existencia repercutida en lectores y oyentes, se percata que, en más de un sentido, se ha emancipado y adquirido un valor que le era extraño. No solamente nosotros, oyentes o espectadores, tomamos ante el héroe una posición

interesada; el autor mismo, saliendo del ámbito de la pura creación, enfrenta su obra desde un sitio humano donde la relación con ella se califica y se diversifica singularmente. Cervantes desapruueba y ridiculiza la novela de caballería. La estructura alegórica que anima su crítica toma forma y se personifica en un loco de estilo portentoso ante el cual el mismo Cervantes parece ceder. Si tal proceso hubiese, solamente el genio del. Hombre que se llamaba Miguel, pudo forjar una punta de lanza con el material dudoso de una contradicción dentro del mismo concepto de héroe, para, sin acometer razón ni verosimilitud, sobrellevar la alegoría a un símbolo viviente de riqueza asombrosa y de realidad ecuménica. Así pudo suceder que el estudioso más original, ingenioso y apasionado de "Las Aventuras. del Ingenioso Don Quijote de la Mancha": Unamuno, —que también se llamaba Miguel— en su "Vida de Don Quijote y Sancho" se ensañara contra Cervantes, por causa de las burlas que éste gestó a expensas de su héroe. Acusa desnivel humano entre la figura casi santa de Don Quijote de un lado, y las de Carrasco, del Cura, del Duque y de la Duquesa, de Altisidora y de los demás burladores, del otro.

El deus ex machina del grupo es Cervantes, que consagra al escarnio de su personaje un talento de escritor directamente proporcional a su inferioridad mental, Así también Unamuno ve en la muerte de Quijano el asesinato del Quijote por su autor, una especie de instalación de moraleja rampante, una pretendida vuelta a la realidad que confunde con el sentido común, y la convencional asunción de culpa con la voluntad de contrición y reparación.

Malas lenguas, o mejor dicho, malas plumas, pretenden que Unamuno jamás pudo sobrellevar el hecho de que fuera Cervantes quien escribiera el Quijote, y no él. Unamuno era escritor de genio y me atrevo a creer que era capaz de haberlo hecho. Un interrogante, empero, queda en pie: ¿por qué se abstuvo de crear un personaje con frecuencia anímica comparable a la que mantuvo viviente al Manchego, desde siglos atrás hasta hoy, en la mente y el corazón de los lectores? Porque no fue visitado por el hado del tiempo, ni por la buena suerte literaria que, para acuñar un genio, ambos se juntan a un gran talento; de vez en cuando, muy de vez en cuando. La hipótesis de Unamuno autor de un posible Quijote, estaba impedida por Unamuno impregnado

de un determinado Quijote, tanto que cualquier intento para igualar a Cervantes le hubiese hundido en la huella de aquel en la medida del esfuerzo para salir de ella.

El brillo del pensamiento y de la prosa de Unamuno y la intensidad de su pasión justiciera, no revelan de inmediato lo inaudito de la paradoja extremadamente "quijoteada" que lo anima. Asuma ante Quijote el rol de redentor o de creador—por—segunda—vez, haciéndole emerger de la novela, mientras que a Cervantes lo inmerge en ella como ente intrarresponsable de los burladores: un proceso alquímico más que metafísico.

Pero hagamos el esfuerzo para salir de este doble juego para volver a la novela solamente cervantina.

A Quijano se le habían secado los sesos con la lectura apasionada y constante de los libros de caballería andante. Se transmuda en Quijote que encarna el crítico tema desprendiéndole de su sueño elemental. Lo expone al roce con la vida real y con lo cotidiano donde a la fuerza se hierre y zozobra en el ridículo, cruenta y lastimosamente.

Mas el ridículo se redime en la locura. Quijote es un loco pre-freudiano. Su bondad conserva la profunda

racionalidad de Quijano hasta en el dislate llevado al extremo, hasta la extrema posibilidad.

En una época en que la anormalidad era lo contrario de la normalidad y el desvarío lo contrario de la sensatez, esa bondad impulsa una conducta dinámica con tal gama de variación que desconcierta a la burla y a la hostilidad tanto como a la caridad.

Quijote llevaba la cruz de bondad, pureza y grandeza sobre los despojos de un encuentro de realidad compacta con el patrón de realidades idas o nunca existidas. Los consejos excelsos, serenos y sabios que daba entre muchos al joven poeta, hijo del caballero del verde gabán, o a Sancho gobernador in spe de la Isla Barataria, ya no son contrastes para exaltar su locura. Si en estos discursos hay algunas frases reideras, por cierto no alteran la seriedad fundamental de quien las pronuncia, ni de Cervantes, quien las hace pronunciar. ¿Por qué estos consejos son admirables en boca de Quijote y no extraños? Porque el cinetismo de la locura del héroe suele creerse dinamismo anchuroso de sabiduría, y serlo creyendo. Lo profundamente racional de su locura se entrelaza afectuosamente con la exaltación de una

mansedumbre y de una vigilante bondad que son su íntima y última razón y la causa de desavenencia con el mundo ante el cual, tanto Quijote como Sancho, son inmaduros. Por eso no conocen el humor ni la burla, ingredientes que se apoderan de la madurez del hombre y de la humanidad, cuando la razón los aprieta y amenaza cerrar su "anillo" en torno de ellos.

Esta desavenencia con el mundo ha de residir en su seriedad rigurosa; que inspira el humor y la burla, pero va desarmando humor y burla a todo lo largo de la novela, hasta que Quijote los consume y Sancho los asume patéticamente y los salva, el primero en lo que de él queda en el moribundo Quijano; el segundo en lo que de Quijote permanece en Sancho y en toda la humanidad hasta siempre.

En carta anterior, le dije a Usted que iba a mandarle un grabado de la serie "Danza Macabra", pero recapacitando será "La Agonía del Quijote" que mañana mismo acomodaré para entregar al correo.

Repentinamente me he percatado de que mucho de lo escrito en esta carta, lo he pensado grabando la escena de

Quijano incorporado en la cama, que hunde su mirada en lejanías extraterrestres, mientras que Sancho sollozante le tiene cogido de un brazo como para demorar su alejamiento.

En el fondo, detrás del respaldo de la cama y tratados en forma algo caricaturesca, están Sansón Carrasco, el Cura, el ama y la sobrina.

Recibirá Ud. este grabado casi antiguo (lo hice alrededor de 1940) que para mí; se reactualizó por obra de esta correspondencia. Sí Ud. encontrara en los ojos de Quijano al Cervantes soñado y escrito por Usted, entonces mi grabado contribuiría a su tesis de que Quijote es el auto-retrato de Cervantes, tesis que acepto siempre y cuando en igual medida sancho, y en menor medida el Cura, Carrasco, la Duquesa, Altisidora, y toda la comparsa que se mofa y apiada de Quijote, sean también auto-retratos de Cervantes. Su pensamiento y el acorde poético de "El Hombre que se llamaba Miguel" trazan la senda y emanan la atmósfera donde vagar en lugares más tempranos de la novela cervantina y en el patetismo plateado de una época otoñal y prodigiosa. ¡Cervantes en lo que queda de Quijote en la

mirada de Quijano que muere! Un instante encantado que yo, ni Ud. quizá, hemos pensado pero que creo presentir en la imagen que la novela de Ud. evoca. Y Sancho, que tantas veces maldijo el haber ligado su suerte a la de un loco, y haberlo pagado con sus espaldas molidas a varapalos en manos enojadas, suplica, conjura, al Quijote para que vuelva al cuerpo de Quijano. Amor nacido de permanente compañía y convivencia en penas más que en dichas, ha criado en Sancho un pequeño Quijote que sufre y se desconsuela al ver apagarse su amo para siempre en Quijano el Bueno. El tesoro quijotesco que Sancho lleva dentro es demasiado inefable, demasiado no—Sancho para que él se anime a enfrentar el resto de su vida sin la presencia tangible y verificable del Caballero que escuchaba. El moribundo es nuevamente el equilibrado y el bueno de Quijano en el que reposaba la seguridad cotidiana dentro de una comunidad jerarquizada. Pero esto perdió estatura para un Sancho quijotado, y la gloriosa locura quijotesca que se apaga lo deja sumido en desgarrada pesadumbre. (En lejana lejanía surge la pena dé los pescadores "Cristizados" que perdieron su Héroe, y tuvieron que hacer renacer su mundo

en la nueva nostalgia de otro vivido en la Presencia. Sancho quiere ser pastor de ovejas en adelante . . .).

En otra carta me refirí a Dickens y a sus "Pickwick Papien" que trazan un paralelo asombroso con Cervantes y su Quijote. (Aquí sigue la traducción de este párrafo). Dickens llama a la vida a un héroe de papel y tinta cuyas tontas aventuras y su vana grandilocuencia, han de sazonar la lectura matinal del periódico que el burgués inglés está supuesto consumir antes de salir de su "office". Política interna, colonial e internacional, noticias de la bolsa e información general, dejan arrugados a cerebro y rostro. El periódico solícito surte el folletín amable y reidero que ha de desarrugar rostro y corazón. Pero Pickwick, a medida que van pasando los capítulos, va creciendo, y por cuenta propia como a pesar de Dickens alcanza la estatura de un arquetipo. Lo que Dickens piensa de su gordo rentista y sus amigos ociosos que forman su club con pretensiones "científicas", investigando folklore y practicando geografía en diligencia por las afueras de Londres, es tan poco como lo que Cervantes piensa de su Quijote, de su caballería y de sus encantamientos.

Ni Cervantes, ni Dickens se guiaban por "especialistas" en partos, en pedagogía, en filosofía o en estética. Su poderío creador reposaba sobre terreno de perímetro extenso que colindaba con todos los pueblos del mundo, por lo que fue universal en la proporción de ser genuinamente español el primero e inglés el segundo. (Aquí termina esta parte que pertenece a carta anterior).

Me parece magnífico que Ud. traiga a colación a Molière, cuyo autorretrato descubre Ud. en Arnulphe o en Alceste. Abra Ud. la tercera provincia del Imperio histórico donde la risa o la sonrisa ilumina la grandeza y la miseria del hombre real.

Jamás podré sustraerme al recuerdo adolescente de mis veladas en el Teatro Real de Amberes. Actuaba como actor de talento y dirigía como "regisseur" genial el Dr. De Gruyter. Era tal su poder de caracterizar las obras representadas, tal la evocación de su ambiente teatral propio, tal la penetración de su sentido nacional, filosófico, social o de mensaje, que para cada pieza parecía disponer de una compañía exclusiva para ella. A De Gruyter debo que mi primer contacto verdadera-mento teatral con

Molière fuera el definitivo. El rostro cartesiano del Barroquismo que Egon Friedl en su "Kulturgeschichte der Neuzeit» 1928 (Historia-cultural de nuestro tiempo) dibujara a manera de magistral miniaturista, se revelaba a través de la "régie" que el director imponía a las obras de Molière. La expresión del mecanismo integrado al hombre, que en lo social encontraba sus atributos en el bastón, la peluca y los enormes botones adornados para acentuar su andar de marioneta y su coreografía de minuet, mimetizaba de esta manera a la razón pura y a su nuevo orden del hombre, de la vida y de la sociedad.

Con perfecta coherencia teatral, De Gruyter supo dotar su juego con la sonrisa, que en Molière fuera conciencia histórica, piedad amarga y liviano juego. Fueron alas de magia que acompañaban y removían en la sala, desde el escenario, la verdad de un espíritu que en tiempos remotos, queriendo mofarse de su mundo, logró sonreír en la eternidad.

Bergson en su teoría de la risa y su razón mecánica más que automática, no alcanza tal universalidad. No era tan francés como Molière. Por cierto que la risa está producida por la

reacción mecánica de un individuo a hechos y situaciones que él no ve o no comprende, pero nosotros sí. Mas el humor es un organismo que engloba el mecanismo de la risa como elemento periférico, acaso como motivo final, sino como cuasi ausencia...

En su libro Ud. no puso risa; hay apenas sonrisa, y ella se dibuja después en la mirada que el hombre que se llamaba Miguel echa sobre sí mismo, sumando cosas que se alivian y dilatan después de haber agotado su capacidad de tristeza, y luego se torna aún más interior y sonrío ante el resultado que, más que eso es residuo de muy poca cosa concreta.

Ha intuido usted poderosamente el humorismo español donde el mecanismo reidor queda reducido frente a la vida misma. En el humor francés ese mecanismo está integrado en un organismo de alto nivel espiritual, mientras que en el inglés se condensa en torno al sentimiento. El español incide por igual en sentimiento y espíritu, en cuerpo y alma (Sancho y Quijote) como encarnándose en la vida misma. Será pues frente a un humorismo universal que el francés acentuaría lo social, el inglés lo individual y el español lo ecuménico; que el primero tendrá tendencia a desarrollarle

entre varios individuos que lo llevan como juiciosamente repartido; que d segundo tienda a concentrarle en una sola persona que lo impone a sus satélites, o viceversa que en el tercero por fin, crece como símbolo vital en la totalidad del hombre. Como en toda especulación literaria las tesis son eminentemente subjetivas; las caracterizaciones por raza y nacionalidad que preceden tienen ante todo, y tan sólo, alcance general. Es fácil derivar que el concepto autorretrato se encuentra más viable en el humorismo español. Dentro de éste, su idea difiere ligeramente de la mía. Para Ud. este concepto podría describirse como somático: la evolución de hombre a obra de arte sin solución de identidad. Para mí este concepto tiene algo de genético en cuanto a la potencial presencia de Quijote en Cervantes y su posterior desarrollo como ente identificable "fuera" del autor. Si por el milagro de arte y genio Quijote trasciende en pureza de arquetipo, muy más allá de la personalidad-puebla de Cervantes, es luego el mismo arte y el mismo genio de Cervantes que en el acólito Sancho, otra potencial presencia salida de Cervantes, labra el ente

convivente que sin alterar esta pureza quijotesca la hace perceptible y admirable en orden de tierra.

Ahora usted podrá comprender en qué forma acompañó al "Hombre que se llamaba Miguel" cuando se aleja de la casa de Joaquín de Villas, resignado ante la mundana superioridad, sonriendo piadosamente a sus voluminosas nadas que le derrotaron y lo echaron por estos caminos de España, desamparado pero con la sorpresa, resignada también, de encontrar su alforja repleta de vituallas imprevistas y una bolsita con maravedís, que dulces, afectuosas y ya lejanas 'llanos pusieron allí a escondidas. Con ellas compraría algunos regalos para su cansada mujer y su hija recalcitrante y el perdón para su nueva derrota. Sombra va, aunque no salido de ella todavía, Don Quijote que desde años le siguió, le ha alcanzado y luego dice Usted: "Siguió cabalgando. La sombra del caballo resbaladas sobre el camino, delante de él, flaco, estirado, ridículamente largo".

En otra parte de su novela, cuando Cervantes conversa con Doña Lorencina y Doña Leandra ya le hizo decir usted: "soy hombre pobre y muy tonto". Sí, Don Quijote es un

Victor Delhez

autorretrato de Cervantes, pero, aunque superando un aspecto de él, no de todo Cervantes. Aquel que cabalgaba por estas descampadas tierras españolas para desfacer entuertos y castigar bribones, aceptaba sus innumerables derrotas sin resignarse a ellas; clamaba venganza por lesión a su investidura, no a su persona.

Seré colmado cuando sabré que, una vez recibido el grabado hallará usted en la mirada de Quijano que agoniza, y junto al destello de Quijote que resurge para la historia de todas las culturas, a la señal entrañable del hombre mismo que se llamaba Miguel.

Afectuosamente.

VÍCTOR DELHEZ

Heberto S. Hualpa

**SIMBOLOGÍA DE TEMAS EN EL APOCALIPSIS
DE VÍCTOR DELHEZ**

I

La exposición inicial y total hecha en 1959 en la ciudad de Mendoza de los 49 grabados ilustrativos de la interpretación de temas del "Apocalipsis de San Juan", por el artista xilógrafo Víctor Delhez, concitó en su completa aparición pública (siete septenas de grabados); el comentario de prologuistas, críticos de arte, a más del escrito temático-explicativo del autor de las xilografías, hecho en un opúsculo publicado por la Universidad

Nacional de Cuyo. La presentación de las obras; la lectura del prefacio realizado por el historiador de arte Doctor Carlos Massini Correas, las explicaciones y comentarios escritos por Víctor Delhez, dieron la verdadera pauta del trabajo plástico xilográfico, y de la tarea transfigurativa de las revelaciones juánicas, en la concepción del artista mencionado. Las imágenes tangibles y creativas de las visiones divinas, la calidad expresiva y analógica de las figuraciones, la personificación de seres apocalípticos según el siglo XX, las inclusiones cosmológicas e historicistas modernas y el aporte estético-conceptual de la obra, sirvieron para aclarar la ejecución plástica de las estampas xilográficas, consustancialmente aprobadas por el acierto en la palabra gráfica transfigurada.

Para completar ese trabajo, vaya este análisis de su SIMBOLOGÍA, acaso también explicativo-comparativo de la transformación plástica en la historia del arte iconográfico pasado y presente y de modo paralelo histórico-artístico.

El simbolismo representativo nace con la historia del hombre, y, para ser más preciso, con la historia gráfica del

mismo. La concepción ilustrativa ha hecho entregas tan heterogéneas en su desarrollo general, que ha sido necesario el acopio de siglos para ordenar sus semejanzas, paralelos y correspondencias. Basta para ello, mostrar las policromías, las esculturas, las xilografías, los mosaicos, la ornamentación decorativa y las miniaturas del arte primitivo y antiguo hasta llegada la Edad Media. Y esa simbología, transfigurada luego en algunos aspectos en alegoría, ha servido a todo el Arte.

Esta nueva interpretación artística realizada por el maestro Víctor Delhez suma incuestionablemente su aporte a la Historia del Simbolismo Interpretativo y Alegórico, y para tal fin es necesario incluirlo en un paralelo de su simbolización genérica y en el espíritu de su transfiguración.

II

ALEGORÍA Y SÍMBOLO

Una breve disquisición sobre Alegorismo y Simbolismo puede clarificar mejor el concepto que determina el término "Simbología" usado en el presente trabajo, y definir en las obras plásticas especialmente el sentido de ambos términos.

Símbolo es transcripción, en figura, imagen o divisa, de conceptos morales o intelectuales. Es afinidad o relación propia o adscripta a la idea o pensamiento. La Simbología, se ha dicho, es entronización afin, o metafísica materializada. Alegoría es una ficción representativa y "simbólica" que resume una obra o concepto. Es atributo presentativo que recuerda o significa la cosa o idea. El Símbolo es virtual o de término indefinido o perentorio. La Alegoría puede ser definitiva. La representación griega y romana es alegórica, porque proviene de la mitología y de su ficción ya definitivamente aceptada. También es alegoría la representación en las catacumbas, porque tuvo por base la significación figurada. En resumen, la Alegoría es el

signo fijo, mientras que el Simbolismo es el primer eslabón para unir la interpretación con el dibujo o los grafismos.

Sabemos por varios autores y escritores plásticos que la Simbología puede ser antropomórfica y natural, telúrica e intelectual. En fin, es un signo convencional. Justamente y en coincidencia, Víctor Delhez ha definido estos conceptos con la expresión de que: "Simbolismo es aquello que trasciende del objeto o de la persona como tal inherente a la obra o persona y puede terminar o concluir con ella misma". Y también ha explicado que: "Alegoría es la representación incommovible, pero no muerta, aunque sí predestinada a la persona u obra".

En tales acertos, al diferenciar ambos vocablos, queda entendido que las figuraciones que aporta Delhez en su trabajo artístico de interpretaciones de temas del Apocalipsis de San Juan, tienen el valor intrínseco de símbolos, aún cuando use y exponga en su quehacer de exégeta, alegorías fundamentales de la iconografía plástica y religiosa de todas las edades visuales artísticas e históricas.

III

LAS SIMBOLOGÍAS Y ALEGORÍAS
ICONOGRÁFICAS

(Las cristianas románicas, góticas y otras. Las clásicas).

Para ubicar la simbología delheziana en sus interpretaciones apocalípticas, en un paralelo o similitud respecto a la iconografía románica y gótica por su carácter religioso-católico, debe declararse en primer lugar la afinidad dibujística y conceptual del autor xilográfico, con las citadas, y especialmente con el goticismo.

El simbolismo iconográfico gótico ha sido el más fecundo y transcriptivo en la realización artística, para la inscripción representativa de los Evangelios, de la fe religiosa católica y de los Libros Santos. Es indudable que todas las religiones han usado el Simbolismo y la Alegoría figurativa en sus formas pictóricas y escultóricas, amén de las formas

literarias, gráficas y litúrgicas, destacando, en actitud primordial, la referida a la de Cristo y su Iglesia.

En la xilografía —y para ser más exacto en el grabado artístico en general, por su relación gráfica, ilustrativa y documental—, aparece la simbología en un mayor afán descriptivo desde el Renacimiento en sus comienzos, personificando una iconografía absenta de policromismos y sin abrogadas esculturaciones. Abarca así un sentido lectivo, expresivo e ilimitado.

La iconografía gótica en general ha propendido a su divulgación desde sus orígenes por pedido eclesiástico, pero bajo el asesoramiento de los literatos. Se conoce que en la época románica los elementos exóticos tuvieron primacía por imitación, y sólo por su valencia plástica es en el goticismo cuando las expresiones literarias las aconsejan fundamentalmente. La cita testimonial ha de consignar a tales fines: la "Glosa Ordinaria", el sermonario "Speculum Ecclesios", el "Racional de los Divinos Oficios", la "Historia Escolástica", los "Antiguo y Nuevo Testamentos" comentados, la historia profana intitulada "Speculum

Historiale", las leyendas proficuas de Santos y Bestiarios, la "Leyenda Dorada" y las "Summae" de Santo Tomás de Aquino, entre otras, para completar el abrevadero de imágenes narrativas con que los símbolos y alegorías dan fin arquitectural.

Todo está en lenguaje convencional ó simbólico. Y desde allí surge con la elocuencia figurativa en los tiempos plásticos. Así ha de representarse en símbolo y alegoría, a Dios con aureola y cruz, a los Santos con aureola simple, a los Apóstoles con sus pies desnudos, a las almas como niños desnudos o descubiertos o ángeles asexuales, al cielo con círculos concéntricos perfectos u ondulados, al agua con trazos de líneas ondulantes. Seguirá la simbología aplicada, y será el árbol quien simbolice a la Tierra, la torre a la Ciudad, el sombrero puntiadado a los judíos, la torre con ángel encima a Jerusalén, la "mandorla", como aureola en forma de óvalo truncado, para colocar las imágenes del Salvador, de la Virgen o de algunos santos.

El fin narrativo obliga a la convención simbólica; y tanto el Evangelio como el Apocalipsis caen en sus figuraciones pictóricas y escultóricas. La Tierra, el Agua, el Aire, el

Fuego, se personifican. Ya también para ésta época el grabado con su dibujo inciso prodiga las imaginaciones simbólicas similares.

Los aportes islámicos también otorgan caracteres simbólicos durante lo románico y gótico, donde atisbos de figuración abstracta con complementan en los relieves, caligramas de elegante construcción. A los marfiles de época, también llega la figuración simbólica clásica.

Los signos evangélicos: quedan ordenados en dignidad: Hombre, águila, león, buey. La derecha se otorgó a San Pedro y a la Virgen, La jerarquía celeste queda en sucesión ncesióri ordinal desde Serafines a Ángeles. Si bajo Moisés se adscribe el Becerro de Oro, bajo Jesús, el basilisco; bajo San Miguel, el Dragón.

Chartres nos demuestra los profetas Isaías, Exequiel, Daniel y Jeremías llevando a cuestras a los cuatro evangelistas en atrayente simbolización. La Edad Media personificó en la vid y la espiga la persona de Cristo. Y en el culto cristiano, el león fue símbolo del Salvador (tribu de Judá). El águila fue atributo de San Juan, al que llegó a representar por sí sola. La serpiente en el arte religioso fue

alegoría de la maldad, el pecado o la tentación.

La razón matemática, siempre presente en el Apocalipsis, queda también simbolizada en números: doce, el número de los Apóstoles y sus doce pilares que los representan en la Iglesia Universal. El siete, suma de Dios y la Tierra (número perfecto: tres de la Trinidad y cuatro de los Elementos), significa el número humano en su esencia. Así hay siete virtudes, siete plagas, siete sacramentos, siete pecados capitales, siete planetas, siete días, siete hilos invisibles que atan los hombres al mundo. Y en la larga figuración alegórica y simbólica, otros números como el tres, el cuatro y el nueve, también acogen su simbolismo iconográfico.

Símbolos de resurrección quedaron representados en el león y otros seres fabulosos.

Toda esta relación considerada expresión simbólica a somera cuenta de lo que el arte y la literatura han realizado en la simbología universal, nos lleva clara y finalmente hacia la simbología delheziana, suma xilográfica de una moderna interpretación artística del Apocalipsis.

IV

EL SIMBOLISMO EN EL APOCALIPSIS GRABADO POR DELHEZ.

Hemos de encontrar el nuevo y sugerente símbolo adaptado por el artista, revisando xilografía por xilografía. Pero sería preferible hacer el resumen simbologístico en este total de 49 obras grabadas, para documentar la nueva concepción modernamente libre como singular hecha por Delhez. En breves palabras, establezcamos que Delhez no simboliza solamente imágenes divinas y apocalípticas, sino que lo hace hasta en lo subjetivo y espiritual que imponen. Hay virtualidad y a veces multiplicidad del símbolo advertido. Y hasta se puede creer que hay una descriptiva configuración de los personajes celestiales en modo teológico positivo y personal.

Debido a ello agruparemos su simbología en tres aspectos:

- a) el orden alfabético para agrupar las ideas simbolizadas;
- b) los símbolos ubicados por la xilografía ordinal pertinente;

c) la alegorización en general.

(En la forma a, el número dado entre paréntesis indicará a qué número de xilografía se refiere, pues no se dará su título).

Así dispuesto, comenzaremos el análisis por:

a) EL ORDEN ALFABÉTICO PARA AGRUPAR LAS IDEAS SIMBOLIZADAS:

La Era ADÁMICA² se simboliza con las 7 catedrales en 14 estilos (Xilog. 1). Acuario (Amphora) representa al Milenio o Ciudad Triunfal de Dios (3-46). Los cuatro Angeles antropomórficos son el Neopaganismo (30) o los Cuatro Vientos (27). Los Santos Escalonados son los Santos Yacentes o muertos (4-12), y éstos, escalas o escalones entre Cielo y Tierra (4-12-34). Los Ancianos representan al Antiguo Testamento (22). Los cuatro ángeles de los seis anunciadores, significan temor y advertencias (28).

² Proviene de ADÁN, hombre, y originalmente ADAM. Está bien escrito y correctamente usado, Era ADÁMICA.

Alfa y Omega es signo de Jesucristo en su Principio y Fin (48). El Angel Blanco simboliza el ascenso de las almas (48), y el Angel Negro (48) el descenso a la segunda muerte. El Abismo de la caída de Satán es el Infierno Terrenal (47). El Angel Robusto simboliza a la Iglesia (41). El Anticristo tiene figura de Escorpión (36).

La Balanza simboliza la Alianza (3). La Bestia Primera y Segunda (I y II) representa a Satán y se configura en el falso profeta y el espíritu diabólico que son Monstruos Apocalípticos (21-13-37 y 44).

Los Candelabros transfiguran a las Siete Iglesias (1). El Cordero es Dios (2). La Cordillera de Ancianos otra vez el Antiguo Testamento (2). El Caballo Pálido y macilante: la Muerte (3). El Caballo Bermejo: la Guerra (3). Las Caras casi sin cráneo: el Materialismo (26). La Corona sin cuernos: la Divinidad (26). Los cráneos sin caras (26) El Espiritualismo.

Las Calamidades son las siete Trompetas o Tubas (12). La Cabeza de Cristo: el Juez del Juicio Final (48). El Cielo de Satán: la Tierra (47). El Caballo Negro es el Capitalismo

(3) y el Número 144 es 12 X 12 o toda la Iglesia (27). La Cadena del Credo es el Rosario o Penitencia, (45) y el Dragón con su multiplicidad de cabezas es el Monstruo de la Era mundial política (23-26-25-39-40 y 45). La Espada Blanca es Dios (44). El Humo representa la Majestad de Dios y es además la Ira de Dios (43-45). La Iglesia (49) simbolizada por los siete estilos es también Jerusalén Celeste, Esposa del Cordero, Santuario Celeste, Templo vestido de Sol, Mujer robusta, Montaña de Sión, Ciudad Bien Amada y Nueva Jerusalén (49).

Jesús: He aquí un símbolo personificado en diversas concepciones como El Jinete Blanco (3), Llaga en las manos (1), y la Espada de dos filos (1-43) aparte de ser símbolo permanente en las xilografías. El Jinete Bermejo es la mecanización que suplanta a la vida (3). Jerusalén Celeste es la Ciudad Triunfal (49). Los Cuatro Jinetes representan los designios apocalípticos, y solamente modifican la simbolización clásica, las nuevas vestiduras, los tipos de corceles y Jesús cambiado por el dios de la guerra (3). La Luna interpreta la Era Adámica (3), y Las Palmas (9) que en la simbología clásica significan: paz

eterna, determinan aquí aclamación triunfal. La luna también es autoridad terrestre y temporal (23). La Mujer en el Desierto es penitencia (25), robusta y con alas es un pueblo de catedrales (25) y además personifica a Israel (23). Hay monstruos simbolizados apocalíptica y góticamente (20). El poder político en la Mujer Alegórica (39) y el Pavor está en los Caballos con Cabeza de León (18). El Padre es representado por el puño cerrado (45), y el Perverso de la Tierra (47) es Satán o el Diablo. La Política es el ovillo inextricable del Dragón (44). Los Santos Yacentes, cuerpos horizontales inertes y escalones entre Dios y la Tierra, son las almas representativas de los Muertos (4 y otros). Satán y las Bestias configuran simbólicamente el Anticristo (26). Convencionalismos simbolizados como el Sol por la Inteligencia (26 y otros), 666 en representación numérica de la Bestia (26) y el mismo Satán hecho símbolo del Dragón con 7 cabezas y 10 cuernos, atestiguan representaciones sistemáticas.

El Solio Celeste (9) diversifica su versión en otra faz (42). Las salpicaduras negras son sangre de los verdugos (43) y las salpicaduras blancas (43) representan el Ejército y la

Milicia del Jinete Blanco. Los siete círculos concéntricos indican los siete dones (44) y por último, las Virtudes Teologales se simbolizan con el corazón (45).

b) Los SÍMBOLOS UBICADOS POR LA XILOGRAFÍA ORDINAL PERTINENTE:

Encontramos en la xilografía 1ra., que Dios es el Hombre de Blanco que reparte justicia, y siete Iglesias en bi-estilos simbolizados principalmente en el bizantino, románico, gótico, renacentista, San Pedro, moderno y futuro en combinaciones, que representan la Edad Adámica. En la xilografía 2a., que los Ancianos son el símbolo del Antiguo Testamento, y la Luz es Adoración. En la 3a., que el mundo terrestre tiene dos capitales políticas: una puede ser el Capitolio de Washington, la otra el Kremlin, como así lo atestigua esta interpretación exegética. La 4a. con el símbolo apocalíptico de la muerte quieta en los Santos Yacentes, indica el fin y descanso de los trabajos.

En la 5a. xilografía, el simbolismo de la Resurrección está en los Santos Yacentes y Vivificados: en la horizontalidad la muerte, en lo vertical la vida, la ascensión. La gruta de la

xilografía 6a., en la ya asomada guerra atómica. Es Peste, Hambre, Guerra y Muerte, lo que en la 7a. detienen cuatro ángeles cardinales, y cumplen otro vaticinio, porque "el Cataclismo avecina a Dios". En la xilografía 8a. podríamos suponer que las Columnas angélicas son pilares de protección, y en la número a que las Palmas, paz de amor, representan el júbilo de la entrada triunfal en el solio celestial, en su primogénita interpretación.

La 10a. describe un nuevo monstruo apocalíptico: la explosión nuclear. Por primera vez se diseña en un Apocalipsis la bomba de átomos en su alegoría terrestre: la de doble forma de hongo. Pasamos a la xilografía 12a, donde hay símbolos de cabezas que expresan la fuerza terrestre que azota al mundo cristiano desde sus comienzos. Y la escalera del cielo, formada por santos yacentes que indican la materialidad entre Dios y la Tierra. En la 13a., Delhez simboliza que la Montaña es Estrella y Ángel en el idioma apocalíptico, y el Ángel Prometeico es Bestia Marina con signos patentizados en el elemento Fuego. La 14a. representa el Cisma Griego en Focio, y el Agua en sus constelaciones de Cáncer, Escorpio y Piscis. El símbolo de

Heberto S. Hualpa

la sabiduría es el Águila, pero en esta águila (xilografía 16), el xilógrafo recuerda simbólicamente rasgos de personajes humanos terrestres como. Lutero y Calvino.

El simbolismo gráfico-histórico en la langosta de la xilografía 17a, asemeja máquinas modernas del aire, y además la langosta tiene alas lapidarias de libros masones nacidos en 1789. La xilografía 18a. simboliza la mecanización humana, y la "presente" representación de la guerra, con sus máquinas blindadas y supersónicas, y jinetes mecánicamente cibernetizados.

La xilografía 19a. da un símbolo espiritual en la dulzura y la amargura que se sintetizan en el gusto y la substancia del librito devorado por San Juan. La 21a., otorga nueva simbología a la Bestia de 7 cabezas y 10 cuernos, con dedicación alegórica a 7 emperadores habidos. Delhez representa esencialmente a la Iglesia de los tiempos apocalípticos, con el Eternizado estilo Gótico, pues en toda la figuración eclesiástica vale ese ritmo arquitectural como se ve en la xilografía 22a. La mujer de la xilog. 23a, es Israel, y que es Iglesia, y a la vez Sol o Inteligencia, Luna

o autoridad terrestre. El Dragón es Satanás simbolizado implícitamente aquí (23) por una trinidad de tres cabezas diabólicas, y en las cuatro restantes tendencias artísticas (?) intrusas. El doce, signo apostólico, corona con estrellas a la Iglesia.

Satán es hermoso aún hombre, y luego será un monstruo, lo indica la xilografía 24a. Y los ángeles que se simbolizan con alas juánicas, pueden llevar a la Iglesia al desierto. La xilografía 25a, da simbolización a la Penitencia, puesto que la Iglesia huye como una nube alada cargada de un pueblo de catedrales. Satanás, es ahora tanque guerrero, con seis cabezas o cañones, y un vómito por su séptima, como un río de agua....

Satán, el Diablo, en otra transfiguración, y el número 666, Bestia I, se simbolizan expresivamente en la xilog. 26a. Nuevamente las cabezas deben tener figuraciones activas terrenales, como ser: Stalin, Hitler, caudillos, etc. En la xilog. 27a la Aureola del Cordero, es el simbolizado Sol del Milenio. Las imágenes históricas y actuales que estereotipa la xilografía 29a, es una manifestación lógica, pues Delhez

explica que ello se impone y justifica, porque el Apocalipsis abarca la totalidad de la Vida del Hombre y de los Pueblos de Dios. La 30a. simboliza en los cuatro dioses antropológicos, el Neopaganismo. Júpiter alegórico y clásico, aquí es ángel atleta.

El grabado 31a, da al Orgullo una interpretación simbólica de la Ulcera Cruel, figura alegorizada de espiroquetas tortuosas, danzantes en la espiral dolorida. El grabado 32a, nos entrega a Marte en su alegoría clásica, idealizado en un ángel como proyectil teleguiado, también símbolo crucial de la actual época: la bomba atómica. Es la segunda copa derramada y figurada por un inmenso árbol que surge de la maleza marina. Delhez manifiesta a este respecto que, "...la imagen más asombrosa y grandiosa del Árbol de la Ciencia es el primer tipo de explosión nuclear, transfigurado en humo letal". Su símbolo de humo, es un conglomerado de cabezas de monstruos dignamente satánicos.

En la estampa 33a, y sin ánimo de hacer controversia, pareciera o se recuerda aquella versión colombina de la teoría de la forma oval de la Tierra. Pero no es así, ya que

Delhez explica esta representación y su analogía o parábola en su libreto explicativo, como un planisferio en tercera dimensión y en espacio elíptico. Aquí se simbolizan, además, los ríos continentales, con las alegóricas serpientes que pueblan sus aguas del mal.

Saturno es Dios cibernético y Angel Ajenjo o Mortal. La plaga es una máquina cinematográfica, y la Pereza, pecado, se imagina como trío de espectáculo, juego (los tres dados representan el 666) y la frivolidad sanguinaria. Ya hay en el cielo un Sputnik o un Vanguard, en la xilografía 34a. En la 35a. hay otros seres cibernetizados (cinco) ("imágenes inspiradas en fotografías estereoscópicas de la explosión de un átomo por choque con un neutrón en la Cámara de Wilson"). Es el símbolo del flemático mundo moderno o futuro.

El trono del Anticristo en la 36a., simboliza una araña espeluznante producto del vaciado de la quinta copa. El trono tiene esculturas totémicas en las patas delanteras, que "filosofan" su pedestal. La xilog. 37a, representa un simbolismo histórico, encarnados en espíritus de animal altivo (ranas), que pueden ser por orden, el Budismo o

Panteísmo, el Judaísmo o Mesianismo, y el Mahometismo o Herejismo.

Las cabezas de las Bestias están simbolizadas en otras imágenes, y hasta el castigo a los hombres se simboliza con las estrías de granizo, según documenta la xilog. 38a. El Poder Corrupto, representado en el grabado 39a. y es la mujer alegórica del Mando Público y amancebada del poder. La mujer corrompida es la Gran Cortesana. Además tres cruces simbolizan el Gólgota. Está aquí Napoleón y otros mandones. En la xilog. 40a, se simbolizan los mundos metropolitanos, cargados de estilos arquitectónicos y con espíritus endemoniados en diversas figuración.

Aviones y "platos" voladores, aparecen como signos simbólicos destructores en la xilog. 41a; y en la 42a, aparece una segunda versión del Solio Celestial. Es epílogo regocijante por las bodas del Cordero con la Iglesia. En el mismo grabado el Antiguo Testamento se simboliza otra vez en la espiral de ancianos. Y aparece la nueva signografía de Jesús, Caballero Blanco en alba cabalgadura.

La xilografía 43a da un signo: Cristo Rey y la continuación de la simbología apocalíptica de Jesús: Jinete Blanco con un ejército blanco arrastrado por su túnica de Dios victorioso. El grabado 44. atisba los siete dones del Espíritu Blanco en los siete círculos concéntricos. En la xilog. 45a el rosario es cadena para Satán y el Puño Cerrado es el Padre. La ciudad de la xilografía 46 es el Milenio, ciudad mundial simbolizada como el reino triunfal y espiritual de la Iglesia. Pero un símbolo apocalíptico total nos da la xilografía 47a: la caída en abismante espiralidad concéntrica representativa de la derrota satánica. Para el ilustrador y exégetas, la Tierra es el Cielo de Satán. Fíjese el espectador, que la cuna de los Santos es la Edad Media como barrio, mientras la horizontal arquitectura plástica individualiza la modernidad... Allá, restaurándose, la reminiscencia gótica.

Dios es Principio y Fin: Alfa y Omega. Sobre las clásicas letras griegas, se yergue la cabeza perfecta y hermosa que simboliza a Jesús Rey y Juez. La simbolización de la xilografía 48a nos otorga otras auxiliares: tales el Ángel Blanco de la ascensión, y el Ángel Negro del descenso a la

segunda muerte. La última xilografía, la 49a. simboliza: He aquí el Reino de Dios justo, con sus números signos: doce avenidas y cuatro diagonales, ciudad triunfal de la Revelación.

C) LA ALEGORIZACIÓN EN GENERAL.

Hay variadas y muchas alegorizaciones en el transcurso de este Apocalipsis de San Juan, según la versión transfigurada por Delhez. Pero a más de las conocidas, pueden anotarse con sugerentes, las plagas (xilog. 32), las tubas, las copas, el ardor y el fuego (35), la angelización, el Caballero Blanco (42-43 y siguientes), los Santos Yacentes (4-5), Las Palmas (9), El Templo del Cielo (38), La Segunda Copa (32), La Gran Cortesana (37), la Espada (1-44), la llave gótica (45), El Encierro de Satán (45) y los dioses mitológicos que derraman copas: Júpiter, Marte, Saturno y Mercurio (31 a 35). Alegoría o figuración en tal sentido, porque tienen carácter inextinguible en la interpretación delheziana. Llevan conceptos apropiados, el definitivo, en la intención exegética realizada por Delhez, y en el grado de modernas transfiguraciones.

V

PRESENCIA Y PARALELO DE LA SIMBOLOGÍA
ILUSTRADA POR DELHEZ.

Podrían anotarse aquí explicaciones dadas por el xilógrafo autor y por el prefacista del libreto que explica los temas, para determinar la nueva simbología pensada y usada en esta advocación reveladora de lo escrito por San Juan Evangelista en la Isla de Patmos. Pero lo que ha llevado a la concreción de este trabajo analítico, ha sido determinar que la simbología de Delhez en los temas inscriptos sanjuánicos, a más de un pensamiento transcriptivo y artístico intelectual, es una respuesta plástica ilustrada dentro de los conceptos filosóficos y teológicos del autor.

Si se analizan, -para dar un ejemplo-, los ángeles que el grabador utiliza para derramar las Copas, veremos que cuatro son dioses de la mitología tradicional, dignamente transfigurados a la concepción de la vida y presencia actual. Y la caracterización de personajes es otro testimonio.

En lo que se refiere a paralelos posibles y directos con la creación xilográfica delheziana, es factible que ellos arranquen desde las concepciones románicas, para ello podemos citar el "Beatus" del Abate de Liébana (siglo X) con visiones de Daniel y del Apocalipsis, donde la Visión del Cristo Mayestático determina similitudes con las creaciones apocalípticas posteriores. A la que sigue la iconografía de los relieves de Moissac, y el Apocalipsis de San Severo, tal vez copiado de las pinturas del "Bcatus". Estos paralelos son los que pertenecen casi fielmente al origen simbólico de los cuatro jinetes y los cuatro animales evangélicos, los jinetes sobre leones, la lucha de San Miguel y el Dragón, la triunfante Jerusalén Celeste y su simbología del Bien, y la Gran Babilonia, signografía del Mal. También hay un paralelo que ya se alegoriza en el segundo románico, como en las siete iglesias con los siete candelabros, los cuatro jinetes y las siete estrellas, el personaje de la Espada en la boca y las siete Cúpulas. Además el Apocalipsis de San Severo y el tímpano de Moissac también lo acreditan.

Indudablemente que la historia descriptiva en las artes plásticas de los hechos evangélicos y de las revelaciones apocalípticas, han sufrido las transformaciones que lógicamente han impuesto las épocas y pensamientos que Dios ha permitido al hombre. Por eso se justifica la "modificación" impuesta por Delhez dentro de la fidelidad y de la originalidad.

Y ello hace que las presentaciones o "presentismos" del maestro Víctor Delhez, sean nuevas sensaciones simbólicas o simbolizadas sobre las Revelaciones Juánicas con espíritu moderno. Y tengan netamente la analogía conceptiva individual, que, a través de su gubia se impregna de pasado, presente y futuro, para que solamente un Apocalipsis interpretado fervorosamente así, pueda develarse en cuarenta y nueve tablas xilográficas.

Mirta M. Scokin

***APORTES PARA EL CONOCIMIENTO DEL
EDIFICIO
DEL CABILDO DE MENDOZA***

Como el título lo expresa en el presente trabajo no nos proponemos reconstruir el Cabildo, por cuanto no contamos con todos los elementos para realizar esta tarea. Sí, en cambio, podemos aportar algunos datos interesantes, con los cuales es posible formarnos una idea aproximada de cómo era el Cabildo de Mendoza. No se han agotado todas las fuentes y tenemos el camino abierto para futuras investigaciones.

Como es sabido el Cabildo de Mendoza se levantaba en el costado este de la actual plaza Pedro del Castillo y a consecuencia del terremoto del año 1861, quedó totalmente

destruido. Aquélla, era la Plaza Principal que ha servido de tema para algunos pintores viajeros, así, contamos con tres litografías de la época, una realizada por La Touanne en 1826, otra de Góering que data de 1858 y la de Palliere de 1860, o sea, todas ellas tomadas antes del terremoto. Pero, a pesar, de que poseemos las litografías, éstas no nos ayudan a resolver el problema, porque en ninguna de ellas aparece el Cabildo. Y la razón es muy sencilla, ellos querían documentar las cosas típicas de cada lugar por el que pasaban y tratándose de Mendoza, nada más interesante que nuestras montañas. De manera, que aquellas litografías están tomadas desde el Cabildo, que, como dijéramos más arriba, ocupaba el lado oriental de la Plaza Principal.

Por consiguiente en nuestro trabajo nos es imposible basarnos en las fuentes plásticas, pues, aunque existe un dibujo del lugar, en el mismo aparece el paredón de fusilamientos, que se pone detrás de José Miguel Carrera, de unos dos metros y pico de alto, y el banquillo, pero nada más. A la derecha, en un plano más bajo se ve un grupo de jefes con uniformes convencionales. Esto demuestra que el dibujante ignoró totalmente el lugar de la ejecución. Me

refiero al dibujo de Augusto Beaubeuft "Fusilamiento de Carrera", que se encuentra en el Museo Histórico de Chile y reproducido en la Historia Argentina de Diego Abad de Santillán. En consecuencia no tenemos más camino, por ahora, que recurrir a las fuentes literarias, como los relatos de viajeros, o relatos de hechos históricos que han tenido como mudo testigo al edificio del Cabildo.

Sabemos que en el mismo edificio que ocupaba el Cabildo, se encontraba, en el piso bajo, la cárcel de Mendoza, y así Benjamín Vicuña Mackenna, en su libro "El ostracismo de los Carrera" al referirse a los tristes momentos por los que pasaron los hermanos Carrera y luego al fusilamiento de Luis y Juan José, primero, y de José Miguel, después, nos trae un material muy valioso para nuestro estudio.

Para seguir un orden nos ocuparemos primero de la parte externa del Cabildo y luego de su interior. Así debemos comenzar con Vicuña Mackenna quien nos dice:

"La cárcel de Mendoza, en que los pri-ioneros estaban encerrados, ocupa uno de los ángulos del costado oriental de la plaza principal, i consiste en un

Mirta M. Scokin

cuadrilátero cuyo frente principal es formado por una galería que soportan trece arcos de ladrillo. Las tres piezas altas de ésta arquería formaban las salas capitulares de la provincia, i como su esposicion sobre la plaza pública las hacia mui seguras, se destinó una de ellas para la prision de Juan José".

Más adelante Vicuña Mackenna nos aporta nuevos datos sobre un aspecto de la fachada:

"Como hemos dicho, forma el costado oriental de la plaza de Mendoza la cárcel con su pórtico de trece árcos, en el ángulo norte, junto con una muralla baja i ruinosa que corre hácia la otra esquina, i se mantiene todavía, como soldada por el plomo que los fusilamientos i las revueltas han vaciado en sus adobones. Los bancos de la ejecucion estaban, como de ordinario, allegados a ésta muralla, a pocos pasos del último arco del pórtico, de manera que la distancia entre el calabozo i el patíbulo era mui corta".

Luego en un pasaje sobre el fusilamiento del último de los tres hermanos: José Miguel Carrera, ocurrido en 1821, nos dice:

"Un confuso bullicio agitaba la muchedumbre cuando el séquito de los ajusticiados asomó por el pórtico de la cárcel..." "El jeneral Carrera marchaba en pos del maestro de posta. Un profundo silencio sucedió al murmullo de la agitada muchedumbre, cuando descendiendo de los arcos de la cárcel apareció sobre la plaza... " "En aquel mismo momento oyesse en el balcón de la sala del cabildo, que como ántes dijimos es la galería superior de la cárcel,..."

También nos habla de una torre:

"Entretanto, veíase en aquellos mismos días bajo del arco de la torre del "Cabildo" una caja que contenía..."

Mirta M. Scokin

Este libro de Vicuña Mackenna es, sin duda alguna, hasta el momento de redactar este trabajo, el más jugoso y completo en datos sobre el Cabildo.

Pero, sigamos adelante, y veamos que nos dice un viajero que visitó Mendoza antes del terremoto; se trata de Hermann Burmeister, quien en su libro "Viaje por los Estados del Plata" nos cuenta cómo era Mendoza, sus edificios, iglesias, casas particulares, etc., y entonces nos dice en una de sus páginas:

"Muy sin importancia es en cambio el Cabildo, que aloja la Policía y las Cámaras de Justicia, situado del lado oriental de la plaza; es un edificio muy feo, malo y hasta grotesco con un recoba pesada en el piso bajo y una galería de madera en los altos; ambas sin ninguna clase de decoración. Lo mismo puede decirse del mercado situado a los fondos del Cabildo..."

Como vemos, Burmeister al considerarlo casi grotesco, le da poca importancia en el conjunto de los edificios de Mendoza y luego de referirse a la recoba y a la galería alta,

datos ya proporcionados por Vicuña Mackenna, no agregada nada más.

Siguiendo con el orden antes enunciado pasemos a ver ahora que nos dicen los autores respecto al interior. La siguiente cita es bastante sustanciosa por cuanto menciona un patio interno del cual comienza una escalera que desemboca en una galería alta. También se deduce que en los costados del patio se hallaban construidas las celdas donde se encerraban a los prisioneros:

"Era todavía temprano cuando se intimó a Juan José la orden de bajar desde la galería que ocupaba al patio de la cárcel. El inquieto prisionero obedeció al instante, i levantando sus pesados grillos a la altura que pudo por medio de una cuerda, descendió lentamente las gradas de aquella escala que había subido seis meses atrás cargado con las mismas cadenas que ahora lo oprimían".

"El sol bañaba el recinto de la cárcel, iluminando sus lúgubres murallas con la misma bienhechora luz que al travez de

Mirta M. Scokin

cristales i encantados cortinajes,
va a teñir de resplandor los
palacios donde mora la dicha i el
poder. En un ángulo del patio
paseábase un centinela delante
del estrecho postigo de una
bóveda. El sol la bañaba
tambien, i sus rayos brillantes i
fugaces daban color í vida a
aquellos sombríos fragmentos
de roca".

Esto concuerda con otra cita del mismo Vicuña Mackenna:

"Los costados laterales del cuadro
interior estaban formados por bajas
medias-aguas divididas en celdas, i
una alta i sólida pared separaba el
fondo del edificio del mercado
público que corría mas al naciente."

También se lee en su libro:

"En uno de los ángulos de la media-
agua que quedaba a la izquierda del
pórtico de la cárcel, se habia
construido con sólida i tosca piedra
de silleria una celda, un tanto

subterránea, que servía de "capilla", para los reos que iban a ser ajusticiados. Esta lúgubre bóveda, que se encuentra intacta todavía como el catafalco del crimen, había sido destinada a Luis Carrera, el más joven, el más delicado y el más sensible de los tres hermanos "

Es preciso señalar que primero dice "una celda, un tanto subterránea" y luego en la siguiente cita escribe "calabozo subterráneo". Me parece interesante hacer notar esto porque en la página 453 del libro ya citado "El Ostracismo de los Carrera", Vicuña Mackenna escribe:

"...le parecía tan inhumano, tan atroz que se sentía abatido con aquella funesta fraternidad del patíbulo que se repetía ahora por segunda vez en el sótano de Mendoza. . "

O sea, que ahora la primitiva celda un tanto subterránea se convierte en un sótano, pero, creemos, que no hay que hacer caso de estas palabras, escritas por la pasión de los hechos

Mirta M. Scokin

o inspirado en una carta que escribiera José Miguel a su esposa Mercedes fechada en el:

"Sotano de Mendoza, Setiembre 4 de 1821, 9 de la mañana."

y debemos pensar que se trata de una celda construida unos 30 a 40 centímetros por debajo del piso normal.

Otro libro del cual pudimos extraer datos para nuestro estudio, es el que escribiera Damián Hudson, titulado "Recuerdos histórico sobre la provincia de Cuyo". Allí puede leerse una cita que interesa porque hace referencia a la capilla de la cárcel que se encontraba contigua a un calabozo. En este caso se trata del calabozo que encerraba a los hermanos Luis y Juan José Carrera:

"Logramos un domingo la ocasión de verlos a la hora de misa, con motivo de estar su calabozo contiguo a la capilla de la cárcel al través de una ancha reja embutida en muralla que dividía al uno de la otra".

IHA: 60 años de investigación sobre el arte argentino desde lo Regional - Tomo I – CHA N°26

y el siguiente dato que pudo proporcionarnos Hudson es el de la existencia de un reloj, que nosotros suponemos se encontraba en la torre del Cabildo:

"Pocos momentos hacía que el reloj del Cabildo había dado las diez,..."

Revisando las memorias de Faustino Ansay, "Relación de los acontecimientos ocurridos en la Ciudad de Mendoza en los meses de Junio y Julio de 1810" nos dice en una de sus páginas:

"A ese mismo tiempo se oyó tocar a rebato a la campana del Cabildo..."

y

"Estuvieron en el Cabildo tocando la campana..."

o sea, que también nuestro edificio tenía campanas, además del reloj que nos refiriera Damián Hudson.

Mirta M. Scokin

Además, en la obra, ya citada, "Recuerdos históricos sobre la provincia de Cuyo" de D. Hudson encontramos un plano de la ciudad de Mendoza, confeccionado por Numa Lemos, fechado en Mendoza el 20 de Mayo de 1872, cuyo interés radica en que nos ubica al edificio del Cabildo con respecto a la plaza y también reproduce la forma de la planta que tenía el mismo. Aparece, además, con claridad en dicho plano "el cuadro interior" de que nos hablaba Vicuña Mackenna.

Tratando nuevamente el tema del fusilamiento de los Carrera Vicente Pérez Rosales en "Recuerdos del Pasado 1814-1860" aporta un dato que a la altura a que llegamos en el desarrollo de nuestro estudio es un poco pobre: el portal de la cárcel.

"Un instante después, y en medio del más sepulcral silencio, asidos de las manos, aparecieron bajo el portal de la cárcel, rodeado de bayonetas, las dos ilustres víctimas, Luis y Juan José Carrera, a los cuales..."

Quizá más interesante sea la referencia del Padre José Benito Lamas, que acompañara al patíbulo al General José Miguel Carrera;

"Llegamos al umbral de la cárcel. Había que bajar unos escalones y yo le ofrecí mi brazo. "No, me dijo, dirían que tengo miedo". Y a pesar de los gruesos grillos que le oprimían los pies, de un salto los salvó; yo que tenía desembarazados los míos no me habría atrevido a darlo".

Aunque el dato ya lo había proporcionado Vicuña Mackenna en la cita anteriormente transcripta:

"Un profundo silencio sucedió al murmullo de la ajitada muchedumbre, cuando descendiendo de los arcos de la cárcel apareció sobre la plaza".

Por último hemos consultado las obras escritas por algunos viajeros que visitaron Mendoza, uno de ellos es Samuel Haigh que escribiera "Bosquejos de Buenos Aires, Chile y

Perú", donde nos relata su estada en Mendoza y también el fusilamiento de los Carrera, pero nada hemos encontrado sobre el Cabildo, lo mismo puede decirse de Roberto Proctor "Narración del Viaje por la Cordillera de los Andes" y del Cap. F. F. Head "Las Pampas y los Andes". Para terminar, haremos mención a la obra escrita por Col. J. Anthony King, "Twenty four years in the Argentine Republic". Pensamos que al comentar el fusilamiento de los hermanos Carrera nos proporcionaría algún dato interesante, pero sin embargo pudimos comprobar que aparte de mencionar al pasar el fusilamiento, incurre en un error al decir que José Miguel fue fusilado "at a small village near the town of Mendoza, where his brothers had met a similar death some years before".

Si pasamos a un viajero francés, tan famoso como Alcides D'Orbigny, en su obra "Voyage en Amérique" París 1867, al referirse a la ciudad de Mendoza nos trae esta frase: "El único lugar notable de su interior es la plaza, donde se encuentra una construcción bastante pobre que sirve de Cabildo". Y nada más nos dice al respecto.

Podemos agregar a manera de colofón otro juicio, el de un artista, y por ello más valioso. León Pallière, en su Diario de viaje, nos dice refiriéndose a la Plaza Principal:

"Entre las casas bajas y de techo plano se destacan tres o cuatro iglesias que dan la espalda al Cabildo, mala construcción con puertas y contraventanas rojas, sede de la Municipalidad y cárcel al mismo tiempo".

Esto es hasta aquí lo que hemos podido reunir, con lo cual si bien es imposible la reconstrucción del Cabildo, hemos comenzado por sacar a la luz algunos datos que perma

