



La Avenida 18 de Julio

(Foto de Miguel Paternostro. C.D.M.)

Están lejanos aquellos años cuando nuestra principal arteria comercial era apenas el eje de la "nueva ciudad", proyectada por José M. Reyes que solamente llegaba en 1840 hasta "la calle de los médanos".

Ultimos dias!

TOD

TOD

TOD en *Soler*

con

20%

TOTAL!

AGUADA - CENTRO

CORDON - UNION - LAS PIEDRAS

...y en AGOSTO
mas que nunca

Soler
tiene!

Soler
conviene!



EL MONTEVIDEO

La "calle del 18 de Julio" como la designó Lamas en 1843. Anunciaba entonces el progreso acelerado que la transformaría en la gran avenida que enorgullece al Montevideo moderno. En las construcciones que le daban frente colaboraron, a partir de 1852, varios técnicos prestigiosos entre los cuales se destacaron — con relieves propios — los arquitectos sajones Aulbourg (1858); Wiegand (1864) y Selstrang (1865).

La pavimentación de las calles era reclamada persistentemente, provocando protestas de los vecinos.

Los diarios de la época así lo prueban. Refiriéndose a este problema se comentaba en el "Eco de la Juventud Oriental" (1854) la existencia de enormes zanjas "entre Montevideo y la Aguada", de las cuales se extraía piedra destinada a la exportación.

"Todo Montevideo está rodeado de ellas — de zanjas — y sin embargo tenemos calles sin empedrar, otras mal empedradas y veredas peores..."

Es, a partir de 1855, tres años después de haberse puesto fin a la Guerra Grande, que se dictan las primeras leyes sobre pavimentación de la ciudad.

En la ley del 11 de julio de 1855, se dispone que: "el empedrado que se haga por el sistema actual (se refería al tipo llamado de cuña) quedará circunscripto a las calles de la ciudad vieja, pudiendo elegirse entre el sistema de MAC-ADAM y el mixto que participa de aquéllos, el que mejor convenga para empedrar la ciudad nueva".

EL ARQUITECTO BERNARDO PONCINI

Por esta época llega a Montevideo el arquitecto italiano BERNARDO PONCINI, cuya influencia se hizo sentir sobre las formas arquitectónicas que se aplicaron en la segunda mitad del siglo pasado.

"La arquitectura adoptada por Poncini — dice Eugenio P. Baroffio — respondía a la orientación artística dominante en aquella época en Italia..."

Se vivía entonces, en ese país, el llamado "período napoleónico y el de la dominación austríaca" durante el cual se preconizaba "la rígida pureza y fría sobriedad, en la armonía de las masas y en la ordenación de las formas derivadas del clásico Romano y Renacentista..."

Estos y otros estilos ya se estaban imponiendo en países americanos después de su independencia, especialmente en Buenos Aires y en Montevideo.

Poncini, cuya orientación arquitectónica se había formado bajo la influencia de esa escuela, la aplicó durante su permanencia en Montevideo.

Dijo Baroffio a este respecto: "Halló Poncini en ese tiempo un ambiente ya propicio en Montevideo para las tendencias de su educación artística. Los edificios más significativos tanto de la época colonial como de la que inmediatamente le siguió, eran construcciones en que la arquitectura clásica, simple, modesta, pero noble en la armónica ordenación, constituía la nota estética dominante de unidad general en el conjunto urbano."

El arquitecto PONCINI — dentro de estos lineamientos generales que hemos reseñado — intervino en obras de real trascendencia para la evolución edilicia de Montevideo.

Colaboró con el gobierno en el período comprendido entre setiembre de 1859 cuando se le designó Maestro Mayor de Obras e Inspector General de Obras Públicas hasta enero de 1863, fecha en que se

le destituyó a raíz de las discrepancias que mantuvo con las autoridades.

Entre las obras en que intervino durante su breve actuación en Montevideo merecen destacarse algunas que llegaron hasta nosotros. Son ejemplos la fachada de la Iglesia Matriz (1858); la ampliación del "Hospital de Caridad" hoy Hospital Maciel (1859); y la Rotonda del Cementerio Central (1860).

La más importante de todas ellas es, quizá, el ordenamiento edilicio de la Plaza Independencia, realizado a partir de 1860, cuando los propietarios frentistas a la plaza resolvieron abandonar las viejas ideas de Zucchi y aceptar los planos diseñados por Poncini. Estas obras están tipificadas en la columna de la actual Casa de Gobierno, sistema propuesto por él como límite de la Pasiva en todo el perímetro de la Plaza Independencia.

Los nombres de Zucchi y Poncini están íntimamente vinculados a los albores de nuestra nacionalidad y a su progreso edilicio. A ellos y otros, de cuya gestión nos ocuparemos, Montevideo debe buena parte de su grandeza actual celosamente defendida, y cuidada en su fisonomía arquitectónica, por los técnicos nacionales que asimilaron la enseñanza de los viejos maestros y heredaron sus inquietudes realizadoras.

Ing. Ponciano S. TORRADO

(Especial para EL DIA)

(Fotos del Archivo Municipal)



Este edificio, conocido por Arcos de la Pasiva, ubicado en la Plaza Independencia donde se levantará el Palacio de Justicia, fue proyectado por el Arq. Zucchi como parte de su plan de ordenamiento arquitectónico de esa parte de la ciudad. Fue una de las pocas obras de Zucchi que llegaron hasta nosotros.



La Iglesia Matriz y la Plaza de la Constitución a mediados del siglo pasado cuando no se habían realizado todavía las mejoras previstas por los arquitectos Rabú y Poncini. Su fachada, proyectada por Poncini en 1858, difiere bastante de la que aparece en este grabado según un dibujo de la época.

LA TECNICA EXTRANJERA EN LA EVOLUCION

CUANDO nos detenemos a contemplar el aspecto que presenta Montevideo, su fisonomía de ciudad moderna en plena evolución y desarrollo; la forma cómo se recorta su silueta sobre los diferentes planos de observación; los espacios verdes y los monumentos que la adornan, vemos cómo ha crecido surcada por avenidas importantes que muestran la influencia que éstas ejercen sobre la formación de núcleos densamente poblados, y, viceversa, cómo la concentración de grandes edificios y la actividad ciudadana que se manifiesta en zonas aisladas reclaman nuevas y mejores características para sus arterias fundamentales.

Se admite, no obstante, que el desarrollo de nuestra ciudad se ha manifestado en forma acelerada que supera, en la mayoría de los casos, las posibilidades económicas y financieras de los Gobiernos Departamentales, privados de los medios que se requieren para atenderla debidamente.

Ya tratamos en el Suplemento Dominical de EL DIA algunos aspectos de la evolución capitalina y mencionamos el nombre de eminentes arquitectos y

urbanistas —nacionales y extranjeros— cuya intervención en la planificación y transformación de Montevideo tuvo relevancia en el siglo pasado y principios de éste. En este aspecto queremos destacar la intervención de expertos paisajistas, como Thays por ejemplo; en urbanismo y planificación como Zucchi y Guidini. En obras edilicias a Poncini y Andreoni. Nombres que pueden servir de ejemplo para la formación de nuestros técnicos y de estímulo para su capacidad realizadora.

Sólo algunos nombres prestigiosos de técnicos sajones llegaron hasta nosotros, como el del arquitecto inglés Tomás Hawers, con el edificio para el Correo (1867) ubicado en la calle Sarandí y el del viejo Mercado Central (1866); y los de Aulbourg (1858), Wiegeland (1864) y Selstrang (1865) que limitaron su actuación a las construcciones en la zona limitada por las Plazas Independencia y de Cagancha.

En cambio, la influencia que, en nuestro medio, ejercieron algunos españoles de la época colonial e inmediata posterior y los técnicos franceses e ita-

lianos que actuaron a partir de 1830 hasta los primeros años de este siglo, fue extraordinaria.

Los nombres de Víctor Rabú, Antonio María Dapard y José Pedro Carré entre los franceses y los de Luis Andreoni, Juan Tossi y Juan Alberto Capurri entre los italianos, llegaron hasta nosotros porque fueron, no sólo ejecutivos, sino, también, maestros que supieron impartir docencia dentro de sus respectivas disciplinas.

LA INFLUENCIA ITALIANA A PARTIR DE 1830

Estos fueron grandes realizadores. Quien más se destacó fue quizás el ingeniero y arquitecto Carlos Zucchi de cuya gestión nos ocupamos en las distintas oportunidades en que tratamos este tema.

Su labor fue reconocida y premiada por los gobiernos de la época.

Por decreto de 16 de abril de 1838, firmado por el Presidente Oribe se le recompensó "en atención a los recomendables y extraordinarios servicios que ha rendido al Estado" con la donación de siete mil varas cuadradas de terreno que formaban la manzana limitada por las actuales calles Rondeau, Galicia, Paraguay y Cerro Largo.

En 1842, en plena Guerra Grande, Joaquín Suárez tuvo en cuenta, —refiriéndose a Zucchi— "los motivos especiales de recomendación que merecen al gobierno los importantes servicios que tiene rendidos al país"..., resolución que consta en la Escribanía de Gobierno y Hacienda.

PERIODO POSTERIOR A LA GUERRA GRANDE

Mientras tanto ocurrían en el país los sucesos históricos que marcaron una etapa difícil en la consolidación de nuestra nacionalidad (1840-1852). En ese lapso la actividad ciudadana se paraliza, el tesoro público está exhausto, la iniciativa privada, propiciadora de las grandes realizaciones, se debilita hasta anularse.

Con la firma de la paz el 8 de octubre de 1852, "sin vencidos ni vencedores", se reinicia un nuevo período de tranquilidad social. Las inquietudes renacen favoreciendo nuevas iniciativas. La ciudad se extiende más allá de sus límites previstos. En 1867 la Aguada y el Cordón se incorporan a la planta urbana. Más tarde, el Paso del Molino, la Unión y los barrios perimetrales, frente al mar.

El ferrocarril llega al Uruguay. Con él se abren nuevas esperanzas a la campaña y se dan nuevos impulsos al comercio exterior.

En 1853 se construye el edificio de la Aduana, hoy desaparecido, obra del arquitecto Aimé Aulbourg. En 1856, después de muchos años de paralizadas las obras, se inaugura el Teatro Solís concebido por Zucchi y terminado por Garmendia.

Se presta preferente atención a la construcción de "cloacas" requerida como una necesidad inaplazable, después que en 1857, la Fiebre Amarilla hizo estragos en Montevideo.



La gran portada del Cementerio Central ejecutada en 1877 por Inocencio Reyna se mantiene tal como fue proyectada con la única excepción del templete sustituido, hace pocos años, por un grupo alegórico apoyado sobre el frontón. Formaba parte del Plan General que se adoptó como resultado de los proyectos preparados por los arquitectos Poncini y Aimé Aulbourg (1858 - 1860).



La Rotonda del Cementerio Central y sus alrededores hace un siglo. Proyectada por el Arq. Poncini en 1860, llegó así hasta nosotros. Sus líneas y la distribución de fachadas son características de sobriedad "en la armonía de las masas y en la ordenación de las formas derivadas del clásico romano y renacentista"... nota estética dominante a mediados del siglo pasado. La avenida que se ve en el medio de la foto corresponde, aproximadamente, a la actual calle Yaguarón.

MISTER TINKER

ladrar de los tres perros, descomedido y ruidoso, anunció que algo extraordinario pasaba.

En la cocina hacían la comida del mediodía el negro Poleón, su mujer Rosalinda, y sus hijos Peregrina y Ciriaco. Este asomó al campo y vio un carro con dos ruedas, maltrecho, que se acercaba. Sobre él iban dos hombres. Gritó a los perros y aguardó. Los tres caballos que cinchaban el vehículo hicieron alto. El dueño guiaba gritó:

—¡Ave Maria Purísima, güen día!

—¡Sin pecao... güen día...

—¿Usted es el encargado de la estancia?

—No, señor; mi tata es.

Ahí mismo apareció el negro Poleón.

—Yo soy, don, el encargado.

—Güeno. Este hombre que traigo es aura el dueño de campo, casa y hacienda.

Fallecido el propietario de aquella estancia, enorme, los sucesores armaron una disputa, disputa que estuvo a punto de llegar a drama. El campo fue vendido. Lo compró un hombre joven, inglés, de nombre John Tinker. Era el que viajaba junto al conductor del carro. Se apeó y ceremoniosamente estrechó la mano del negro Poleón. Y en un castellano de agrinado acento dijo:

—¿Cómo es su nombre?

—Poleón Alcoba, señor. Aquí y en cualquier lao, me sirvirlo.

—Haga el favor de presentar todas las personas que hay aquí.

El moreno llamó a su esposa e hija.

—Mi mujer, Rosalinda Ferreira, que supo ser hija del sargento Candelario Ferreira, aparcerero y achasque del mentao comandante Cisneros, y mi hija Peregrina, cria legal...

—Alcanza.

—Y éste es mi hijo Ciriaco. Na más que los cuatro quedamos cuidando tuito el bien.

Mister Tinker hizo bajar del carro, cama, colchón, sillas, valijas y dos cajones. De uno de éstos sacó una botella y algunas latas de conserva. Entró a la cocina, que era amplia, destapó la botella. El conductor y él comieron en silencio. Luego el nuevo dueño abrió el colchón sobre la cama y a la sombra de la casa se acostó semivestido. Se durmió en seguida. Pasada una hora se levantó y llamó:

—¡Ciriaco!

Apareció Ciriaco.

—¿Dónde está el cuarto de baño?

—Aquí no conocemos eso, patrón.

—¿Dónde se baña la gente?

—Algunos en el arroyo, otros en una lata, salpicándose.

—¿Por dónde se va al arroyo?

—Esa senda, que es la del barril del agua, lo lleva justito.

Partió Mister Tinker, toalla y jabón en mano.

El monte espeso, florido y perfumado, el arenal bruñido, transparente el agua. Murmuró mister Tinker:

—Ni Calígula tuvo baño mejor...

Luego de volver revolucionó la casa. Hizo sacar al campo muebles anticuados y ropas carcomidas. Con todo eso levantó inmensa pira y le arrimó fuego...

La casa de la estancia está limpia y pulida como una patena. Todo ha sido remozado y ordenado allí. Hay peones y servidumbre. Cada anochecer Tinker y Ciriaco ganan la cocina y mientras los demás amarguean en el galpón grande ellos lo hacen allí, —el inglés ha adoptado el mate, que ayuda con excelente whisky, para antes de sus comidas. El negro ceba y ambos chupan de la misma bombilla pues Mister Tinker había declarado:

—Ciriaco: ya que todos ustedes toman de la misma calabaza yo no quiero romper esa costumbre: soy tradicionalista.

—Sí, señor, —respondió el negro— pero más le valería ser colorao; siempre es güeno recostarse al cerco más firme...

(En ese tiempo gobernaba el partido colorado; y Ciriaco era de los que buscan sombra segura).

En la estancia se han levantado chiqueros de piedra, gallineros de buen adobe y quinchas; y se ha roturado la tierra para una quinta; de las eras se recogen magníficas legumbres. Todos allí, en lo íntimo, agradecen al patrón la comida que comen y la cama en que duermen, aunque algunos, al principio, rehuían las sábanas blancas y tiesas. Sólo el indio Loreto, domador, no capituló:

—Ande me saquen los pelejos del colchón, y el basto de recostadero del mate, pido la baja.

A veces Mister Tinker caía en profundas abstracciones. Dos o tres días pasaba sin hablar palabra, metido en sus habitaciones. Otras derrochaba endiablada energía. Montaba a caballo y recorría el campo, desalado, como buscando algo con urgencia, enormemente

valioso. Después volvía a la serenidad de todas las horas, cordial y alegre. El hondo problema que agitaba todo eso no llegaba a traslucirse en el ampla simplísima de los que junto a él vivían.

*

El rostro de Peregrina posee relumbré de bronce y una tersura de hoja de camalote. La sangre india de la madre ha estumado bastante el tinte negro del padre. En sus ojos rasgados, en el ensortijado cabello y en los labios pulposos chocaron dos razas, pero en bien de la belleza. La gracia de sus formas, la armoniosa trama de sus líneas hacen olvidar su corta estatura. Habla, canta o ríe con suave acento. Es la que cuida las habitaciones que usa el patrón, quehacer que hace con alegría contagiosa...

*

Un atardecer, antes de la cena, Mister Tinker y Ciriaco toman mate en la cocina. El patrón es siempre quien rompe los silencios entre ambos. Ese día comienza:

—Ciriaco: tengo que dar una noticia, una noticia bastante... ¿cómo le diré? Bien. Usted a veces se sirve de una palabra que me gusta: peliagudo. La noticia que tengo que dar es peliagudo.

—Vea, patrón: si es de esas que va por el lao fiero no me la dé.

—Todas las noticias tienen que ser bien recibidas, Ciriaco: si son alegres para festejar la alegría; si son tristes para suavizar la tristeza. Todavía no sé cómo es la mía...

—Güeno, corte y dé la baraja, patrón.

—Ciriaco: he resuelto casarme con Peregrina.

Ciriaco quedó verde, que así es la lividez de los negros. Luego que pasó el último buche del mate, habló:

—Vea, patrón: si eso no es jarana suya, el patatuz que le va a dar a mama, a tata y a la misma Peregrina no va tener levante. Y si a mí no me ha dao es porque al lao suyo me he curao de espanto. ¿Cómo usted, que es hombre blanco de color, rico, léido, polido y repolido, se va casar, juez por medio... porque si se casa es que va ser juez por medio, ¿no?

—Con juez presente, sí, señor.

—Como, pues, usted con sus cuatro mil cuabras pobladas de torada y vacaje superior, con ese pelo de libra esterlina y esos pantalones recuadrados se va juntar legalmente con...

—¡Basta!

El tono de Mister Tinker fue áspero, cortante.

—¡Basta, he dicho!

—Y yo he plantao, patrón.

—¿Que tiene que ver la libra esterlina, las cuabras y el pantalón con lo que le he comunicado? No diga disparates, Ciriaco, y escuche. Si yo salgo mañana a buscar una mujer que me convenga, que me entienda y yo la entienda, quizá dé tres veces la vuelta al mundo y no la encuentre. Quizá la encuentre cuando dé la cuarta vuelta. ¡Y usted cree que yo, viviendo como vivo, disponga dar cuatro veces esa vuelta buscando una mujer, cuando aquí la tengo a mano, la conozco, me gusta y me conviene!

—¡Pero, fíjese patrón que yo viá dentrar a ser cuñao suyo!

—¿Hay diferencia entre yo y usted? Muchas hay. Pero hay cosas en las que somos iguales, absolutamente. Tantas piezas tiene la máquina de su corazón como la máquina del mio. Usted tiene dos manos y dos pies, veinte dedos y veinte uñas; come lo que yo como, toma la misma agua del mismo arroyo que yo tomo, y a veces también el mismo whisky. Y el mismo mate en la misma bombilla porque, le repito, soy tradicionalista.

—Esa, patrón, es una falla, tal vez la única que le vea. Ya le dije un día: usted debía ser colorao; hay que saber recostarse al cerco más firme...

Y en ese son continuaron patrón y peón hasta dejar seca la caldera y reseca la botella.

Al otro día Mister Tinker hizo pública la noticia. Todos lloraron. Y en ese llanto Mister Tinker conoció que la nobleza de sentimientos señorea tanto en un grande como en un chico, es fortuna que bien puede poseer tanto un griego como un bárbaro, dijera Aristóteles, me parece.

Y fueron felices...

José MONEGAL

(Especial para EL DIA)



ILUSTRACION DEL AUTOR

José MONEGAL



Erwin Piscator (Paris, 1964).



Escena de "Sturmflut" de Alfons Paquet, por el Teatro Volksbühne de Berlín (1926) en la puesta en escena de Erwin Piscator, en la que se puede apreciar la utilización de proyecciones para acentuar el sentido político de las situaciones dramáticas.

CON pocas semanas de diferencia, han fallecido este año, dos revolucionarios del teatro, cuyas ideas, teorías y libros especializados, dieron lugar a apasionantes discusiones en las primeras décadas del siglo: Erwin Piscator y Gordon Craig.

Bien puede decirse que la rica personalidad de estos innovadores, influyó de manera especial en aquel friso extraordinario de grandes renovadores que fueron Appia, Stanislavsky, Reinhardt, Antoine, Meyerhold y Copeau, ciclo finalizado por Baty, Bragaglia, Jouvet y algún otro. Medio siglo de transformación en el mundo al que no podía permanecer ajeno el teatro.

Fue Piscator el fundador del teatro político, utilizando la escena como una vidriera de las injusticias sociales, para volcar sobre el público alegatos en favor de discutidas filosofías de la hora. No fue la suya una labor abierta a todas las tendencias, lo que muchas veces limitó la eficacia de sus espectáculos. Su teatro, fue siempre — y reconozcamos en esto su valor y sinceridad de hombre — el teatro político de "sus" ideas. Con criterio moderno recurrió técnicamente a todos los recursos, desde la luminotecnica hasta el cinematógrafo, utilizando la proyección en movimiento de grandes episodios de la historia del siglo, como elemento dramático, señalándose muchas de sus creaciones como expresiones maestras. Y hasta en las grandes obras del teatro universal — el caso de "Los bandidos" de Schiller — sirvió a Piscator como pretexto, en su moderna expresión, para inculcarle un sentido político actual. Otro gran triunfo suyo, fue la puesta en escena de "El soldado Schweijk", obra recreada por Bertold Brecht.



Puesta en escena de "Hamlet" por Gordon Craig para el Teatro de Arte de Moscú (1911).



Gordon Craig (Vence, 1965).

ERWIN PISCATOR Y GORDON CRAIG

Sesenta años de trabajo intenso, su personalidad surgió después de la guerra del 14, en la que combatió junto a las filas alemanas. Fue la dura contienda, con sus consecuencias, la fragua que forjó su vida. Y así surgió su teatro, primero en el frente, después en la Alemania vencida. Teatro del Tribunal, Teatro del Proletariado, Teatro Central, Teatro Volksbühne o Teatro Libre de Berlín, actualmente en la zona occidental y donde en los últimos años — podría decirse recientemente — ofreció sus últimos espectáculos de teatro político mundialmente comentados: "El vicario", "El caso Oppenheimre" y "La averiguación".

El advenimiento del nazismo al poder, lo obligó a huir de Alemania, refugiándose en París y después en Rusia y al estallar la segunda guerra, se trasladó a Norte América donde permaneció hasta el año 1951, cumpliendo una importante labor docente como director del "Dramatic Workshop". En su escuela dramática, surgieron dos nombres importantes del teatro contemporáneo: el actor Marlon Brando y el dramaturgo Tennessee Williams.

Piscator murió fiel a su teatro político, animando su "Volksbühne", en la zona libre de Berlín, a los setenta y tres años, el 30 de marzo del año actual.

El otro gran director, fue Gordon Craig, quien lejos de su patria, utilizó los grandes escenarios europeos, para imponer su nueva escuela, frente al teatro burgués y realista de fines del pasado siglo.

Nacido en el teatro, hijo de la célebre actriz Ellen Terry y del arquitecto y escenógrafo Edward Godwin, consideraba Craig que todos los elementos — humanos y técnicos — debían estar al servicio de la dirección. Para él, lo importante en la escena era una sola voluntad: la suya. Claro está que esa ambición exigía condiciones que Craig poseía, porque además de haber sido en su juventud un buen actor, había adquirido importantes estudios de dibujo y pintura. Su criterio tantas veces expuesto de que "el actor ideal debe ser un super titer" le significaron no pocas incidencias durante su labor, pero su carácter absolutista lograba imponerse siempre.

La gran danzarina Isadora Duncan, que vivió con Craig un romance apasionado, dice en sus memorias: "Gordon Craig es uno de los genios más extraordinarios de nuestra época: una criatura, como Shelley, hecha de fuego y de luz. Es el inspirador de todo el teatro moderno. En realidad no ha tenido nunca una parte activa en la vida práctica de la escena. Ha vivido alejado y sus sueños han inspirado todo lo que es bello en el teatro moderno de hoy. Sin él no tendríamos a Reinhardt, a Jacques Copeau, ni a Stanislavsky. Sin él soportaríamos aún el viejo escenario realista, con las hojas temblando en los árboles y las casas con sus puertas que hacen ruido al abrirse y cerrarse. Craig es uno de los pocos hombres que he visto en estado de exaltación desde la mañana hasta la noche".

En menos palabras no puede definirse mejor la personalidad de ese gran director inglés.

Su dedicación al espectáculo en que estaba comprometido era total. Trabajaba con la misma pasión en el diseño del vestuario que en la realización de las escenografías, predominando en lo último las so-

luciones a base de cortinas y biombo, en grandes planos.

Teórico y gran ensayista en permanente búsqueda de la simplicidad de las realizaciones escénicas, su escuela encontró muchos críticos y enemigos. Vivió así largas temporadas lejos de los escenarios, recluso en los estudios de posibles montajes, defendiendo sus teorías en su literatura escrita, manuales que, como los de Piscator, han orientado — o desorientado — a sus imitadores y discípulos de todo el mundo.

Su "Hamlet" en el Teatro de Arte de Moscú, en 1911, con su escenografía cambiante a la vista de los espectadores, señaló una verdadera revolución en la época y según los estudiosos, su mejor triunfo. La aplicación de su sistema en otros espectáculos, significó la protesta y la crítica severa, de quienes como Máximo Gorki, cultor de un teatro realista, llegó a manifestar: "Su novedad, sin embargo, se reduce a la suposición de que el escenario es un lugar en que los "regisseurs" tienen que librar batallas de inventiva y los actores talentosos inmolarse como víctimas en el lecho de Procusto... A mi parecer, la fuerza creadora del dramaturgo, completada por el talento del actor, siempre dará al espectador mucho más de fecundo y benéfico, que la habilidad combinada de una docena de directores".

En la limitación de este breve recuerdo, no es posible referirse a la repercusión que la obra de Craig ha tenido en el teatro del siglo ni otros triunfos suyos, junto a Eleonora Duse, Stanislavsky y otras cumbres. Muchas páginas se podrían llenar con recuerdos de su vida, anécdotas, caprichos y extravagancias. Amante de la soledad, buscó su refugio en Vence, pequeña villa de arcos y piedras milenarias, en los Alpes Marítimos, en el Sur de Francia. Rincón apacible — inolvidable en nuestros recuerdos de viaje — donde se refugiaron en horas de meditación y de paz los grandes espíritus de Matisse y Lawrence, de Flammarion y Ludwig, de Valery y Gide, de Matisse y Chagall...

Allí vivió Craig en sus últimos años, aislado del mundo, escribiendo sus memorias de hombre de teatro, lejos de las nuevas tendencias actuales: teatro del terror, teatro de la crueldad, teatro del absurdo, teatro del pánico, teatro de la incompreensión... y otros tantos!

Allí murió Craig, en los últimos días de julio, a los noventa y cuatro años, corrigiendo los originales de su "Autobiografía", lejos del teatro que fue su vida, en la soledad de un viejo pueblecito de gente simple y sencilla; hombres y mujeres ajenos a la importancia y trascendencia de tantos genios que transitaban por sus empinadas callejitas, buscando el sol y el descanso junto a la fuente de la milenaria plaza central. Último decorado naturalista de la escena final del gran revolucionario que dedicó su talento y su vida a combatir las viejas teorías realistas del teatro de principios de siglo.

Angel CUROTTO

(Especial para EL DIA)

vacilamos en entrar en el templo. Creemos, se peristilo, percibir voces del Olimpo, respirar el aliento de Grecia. No cabe duda que Fenelon frecuentemente cuando escribió *Télémaque*. sin embargo, podemos entrar: no quedaremos impresionados.

El plan de conjunto comprende dos alas separadas, un edificio alargado, llamado Trianon-sous-Bois, que terminado al ala norte por una larga galería, el proyecto consistía en acondicionar el ala sur para los huéspedes extranjeros, el Trianon-sous-Bois para el Estado francés, y el ala norte en museo permanente para que pudiera ocasionalmente servir para recepciones oficiales.

La obra realizada desde hace años en el gran castillo ha hecho conocer bastante el modo cómo se amueblan cuartos, salones y galerías, llevando allí como en redil los muebles que fueron arrancados o sustituyéndolos por otros que datan auténticamente del siglo evocado, haciendo incluso, si es necesario, rehacer minuciosamente, y a mano como en el pasado, los fragmentos o documentos antiguos, los asientos desaparecidos o fuera de uso, las sedas, los bordados, los tapices, las alfombras...

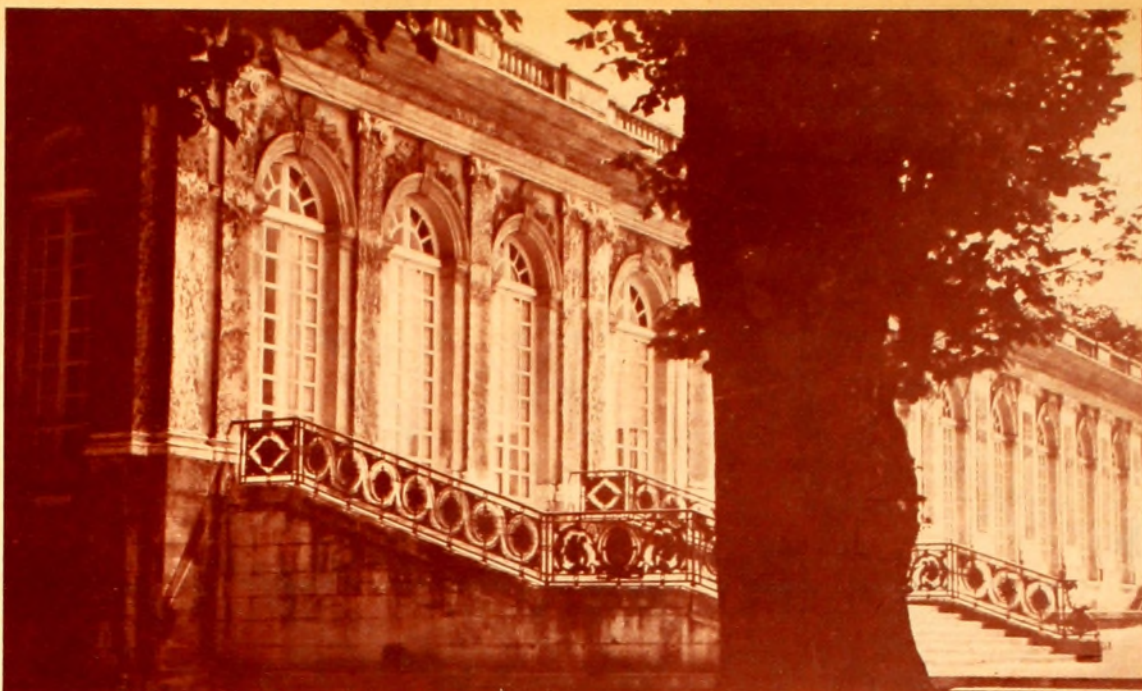
Se trata, en efecto, de prestar a ese ambiente el aspecto no de un lugar donde nadie vivirá nunca, sino, por el contrario, tengamos la ilusión de ver aparecer a los que lo ocuparon en el pasado.

El decorador fue ayudado por el favor de que se ven actualmente la presencia de muebles antiguos, las casas modernas, con la reserva de una delicadeza extraordinaria en la armonía de los colores y en la línea.

Pero tuvo que escoger un estilo entre varios, para asegurar la unidad del mueblaje en lo que fue, por intermitencias, el alojamiento de los monarcas sucesivos, durante más de siglo y medio. Sin rechazar a testigo alguno de los reinos anteriores a la Revolución, se tomó como punto de partida el estilo Primer Imperio, poniéndolo de acuerdo sin dificultad con el de la Restauración y el 1830, a los cuales pertenecía la mayor parte de los muebles encontrados allí o disponibles en los museos y el Mobiliario Nacional.

No es necesario agregar que para colocar estos tesoros en una morada reservada a soberanos ha sido necesario prodigar sentido artístico y conocimientos históricos.

Efectivamente, esas innumerables salas de las que ha dirigido la decoración y el mobiliario, tanto el admirable Salón de los Jardines, amplia y dulce sinfonía, blanca y azul-violeta, bajo el rocío de luz que difunde el cristal de un lustro, entre la abundancia de flores y verde que entra a oleadas por las ventanas, como el mágico Gabinete de Espejos al que



El Trianón, renovado.

sus paredes, al reflejar ampliamente la vista de afuera, sitúan en un doble paisaje, o la más discreta de las veintiocho pequeñas habitaciones puestas a punto para el séquito y el personal del Huésped, sin excepciones muestran en el arreglo, en la paleta, a veces en el efecto teatral, un evidente deseo de arte puro.

No hay que creer, por tanto, que el arte triunfa allí en detrimento de otras fuentes de interés. Esto ha sido posible evitarlo por el número y la naturaleza de las obras que se han reunido.

Los cuadros, en su mayoría, fueron encargados por Luis XIV. Muchos muebles, el pilón del Salón de Malachite, el velador de mosaico de Florencia, las sillas esculpidas por Jacob, el despacho de Josefina, nos hablan de los Bonaparte. En el cuarto que fue de Luis XIV, la cama, con dosel y cortinas de seda roja y oro, diseñada por Percier para Napoleón I, antes de ser la de la Reina Madre, la cama donde se acostó María Luisa, donde Luis XVIII murió y donde durmió Luis Felipe cerca de su esposa María Amelia, la cama sobrealzada cuya cabecera tiene la cifra del rey ciudadano, inmensa, un poco estupefaciente, todo ello nos recuerda un capítulo de historia.

Conviene indicar además que el ala de Trianon-sous-Bois, que se ha vuelto a amueblar bajo la dirección del señor Jean Courat, en los estilos Luis XVI y Primer Imperio, contiene numerosas obras con la firma de los más famosos artesanos de los pasados siglos o que recuerdan los nombres de los más ilustres

personajes. En cuanto a los artesonados de madera esculpida, de un trabajo admirable, que datan de Luis XIV, y que restaurados y pintados cubren las paredes sobre una extensión increíble, su valor no tiene precio.

Sin embargo, para recordar la amplitud de los esfuerzos realizados, no olvidaremos, en el orden práctico, las cuevas transformadas en una fábrica subterránea, que asegura la distribución invisible del agua fría y caliente, del aire acondicionado, de los aparatos de radio y de televisión, ingeniosamente disimulados. Por todas partes, para el confort y la comodidad, el progreso que se esconde. Y por todas partes, al mismo tiempo, el pasado respetado que sonríe y hace soñar.

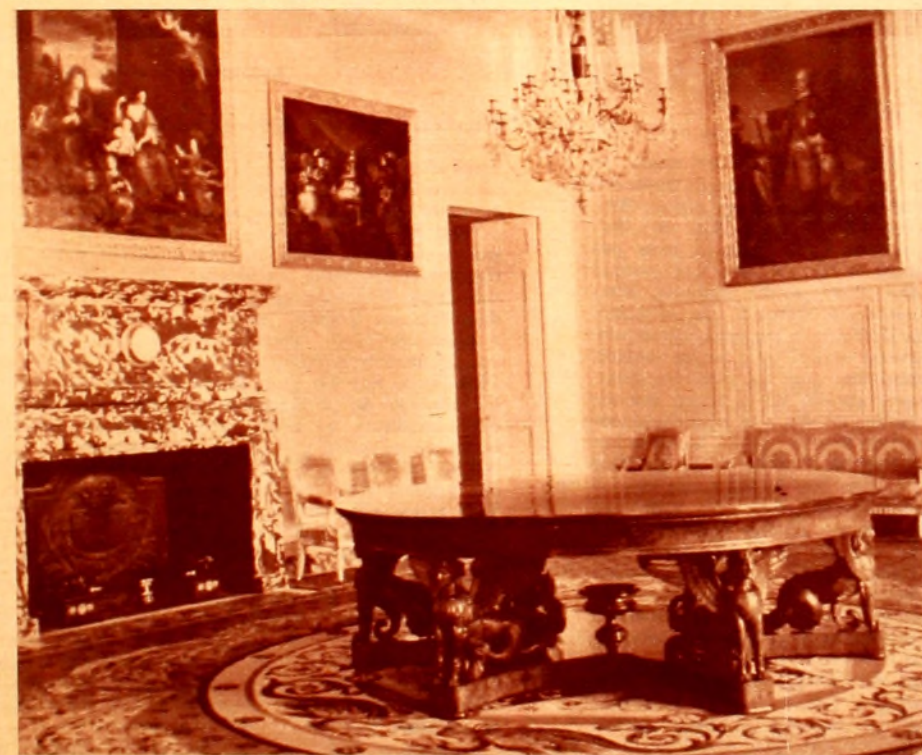
Excelente lección de elevación de espíritu para la búsqueda de la perfección en todas las cosas. Ejemplo de lo funcional al servicio de lo amable. Primacia de lo sensible sobre el rigor matemático. Modelo de una belleza que repudia la estética de la uniformidad, de la tristeza y de la muerte. Bella y gran lección.

Indudablemente, en nuestros días, semejante modelo no podría ser reproducido. Pero ofrece como una llamada, como una fuente de inspiración de la que puede acordarse uno cuando se sueña con embellecer su vida, aunque no sea más que comprando una cochera y rodeándola de un jardín.

Jean GALLOTTI

(Exclusivo para EL DIA)

GRAN TRIANON



Salón reservado a los soberanos extranjeros.



Cámara del rey.



Porticado exterior del Trianón renovado.

EL RENACIMIENTO DEL GRAN

EL 10 de junio el general de Gaulle inauguró solemnemente el Gran Trianón renovado.

Una invitación discreta había permitido recientemente a los periodistas averiguar el misterio que, desde hacía tres años, rodeaba las obras en curso en el extremo del parque de Versalles.

A decir verdad, el secreto no era completo. Y lo poco que se sabía era suficiente para revelar una empresa de importancia, no sólo para el arte y la historia sino incluso para las relaciones internacionales.

En efecto, se trataba de realizar una residencia reservada a los jefes de Estado extranjeros, recibidos oficialmente por Francia, otra para el Presidente de la República, y de este modo hacer habitable, sin cambiar nada de su fisonomía original, restituyendo incluso la vieja residencia lo más escrupulosamente posible, un palacio que alojó a Luis XIV, Luis XV, Napoleón y Luis Felipe.

Es conocido su origen. Capricho de Luis XIV que lo hizo construir por el arquitecto Dorlay en 1670, en el emplazamiento de una aldea llamada en la Edad Media *Triarum*, fue primeramente un pequeño castillo flanqueado de varios pabellones, todo en piso bajo, coronado con una infinidad de tiestos de flores, completamente revestido de ladrillos de loza de ramas de colores, y que se llamó el Trianón de Porcelana. Se dieron diversiones y fiestas hasta que en 1687, el Rey Sol decidió hacerlo demoler, encargando a Mansart y Robert de Cotte el reemplazarlo por el que existe todavía.

Luis XV acudió raramente allí. El Zar Pedro I^o se alojó con su séquito. Napoleón lo restauró después de la Revolución. Luis XVIII y Carlos X lo abandonaron completamente. Y fue Luis Felipe, al que le agradaba mucho, el que le hizo reparar enteramente,

reformular, amueblar, acondicionar al gusto y con los medios de su tiempo.

Después todo quedó incambiado. De esto se deriva la reputación que adquirió desde entonces poco a poco el edificio, magnífico decorado del lugar, donde se encontraba, a no ser en el interior, más que una larga serie de apartamentos inconfortables, con un mobiliario pasado de moda.

Es fácil imaginar los problemas que tuvieron que resolver los que estaban encargados de transformar este monumento en una habitación susceptible de agradar a los príncipes más fastuosos de este mundo, en nuestra época ávida de confort.

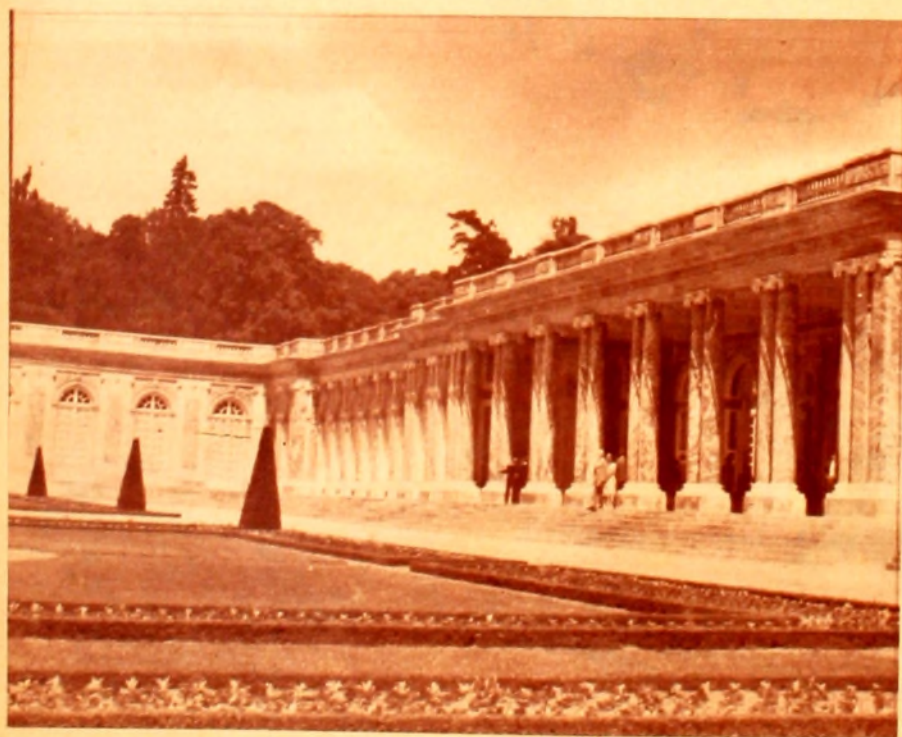
Y se puede decir que, en esta tarea, el señor Van der Kemp, conservador-jefe de los Museos de Versalles y de los Trianones, el señor Marc Saltet, arquitecto-jefe y conservador del dominio de Versalles, y su adjunto el señor Hambaire, y finalmente el señor Coural, administrador general del Mobiliario Nacional, han tenido verdaderamente un éxito.

Claro está, la materia era bella: un parque universalmente célebre, la piedra y el mármol, las colecciones de los más ricos museos de Francia, una artesanía celosamente defendida y utilizada constantemente para reparar, reproducir incluso las maravillas que cinco reyes y un emperador hicieron contribuir al prestigio de su gloria. Pero el logro es grande.

Por bello que sea el trayecto que, por la autopista del Oeste enlaza las dos residencias presidenciales, algunos que escapan sobre el Gran París encontrados en el camino, predisponen a experimentar, al aproximarse al Trianón, el choque de un contraste y el preludio de un encanto: las avenidas sin fin de perspectivas sombreadas de árboles seculares, la Naturaleza sigue siendo reina muy ordenada, no hay ni una casa, ni un muro, sino vacas que pacen en pra-

deras silenciosas, lejanas, en las lejanías en que el cielo y las colinas unen naturalidad de las nubes a las curvas del frente de las arboledas.

Se acerca uno lentamente del largo pórtico rosa echado entre los dos cuerpos del palacio, como un puente de luz ante la sombría pantalla de los bosquecillos; se franquea una verja y en seguida se pisan las losas trabajadas; se marcha a pie hasta la atrayente columnata. La mirada asombrada se dirige hacia los tapices de flores, hasta el gran canal, escruta en la penumbra las alegorías de los "buffets", donde se pierde sobre el espejo de las aguas que se estiran hasta el horizonte arbolado. Todo afirma la voluntad de asociar, de combinar los prestigios del arte de los jardines y los de la arquitectura, impregnando a ésta, hasta en sus más íntimas retiradas, de la presencia de éstos, cuyo carácter mesurado tranquiliza al hombre y le ennoblece. De esta manera, maravillados en el



Porticado interior del Trianón renovado.



Salón de las Malachites.

MAR, EL PINTOR

... de su afirmación más decidida, pero se impone una personalidad potente, a contrapelo de las normas. El tiempo se emperienta con facilidad a cualquiera otra corriente conocida y bien publicitada. Es él. Fuera de la lógica, constituye una charnela imposible entre el gótico tardío y el barroco que llegará más tarde por otras vías. Pero es más: resulta el adelantado del expresionismo alemán de principios del siglo XX. Este fue uno de los grandes procesos revolucionarios de la modernidad; de aquellos que resultaron fructíferos, más ricos para el desarrollo de las nuevas formas y con tan larga proyección que llega hasta el presente.

Nada pareciera, quizá, tan importante y efectivo como lo expuesto en cuanto a fundamentos para dar estimativa a un creador. Pero en este rubro poco puede la lógica y de nada valen las previsiones razonables. De todos modos, me consta que aquel que haya tenido oportunidad de llegar hasta Colmar, en Alsacia, visitando el Museo de los Unterlinden y vis-

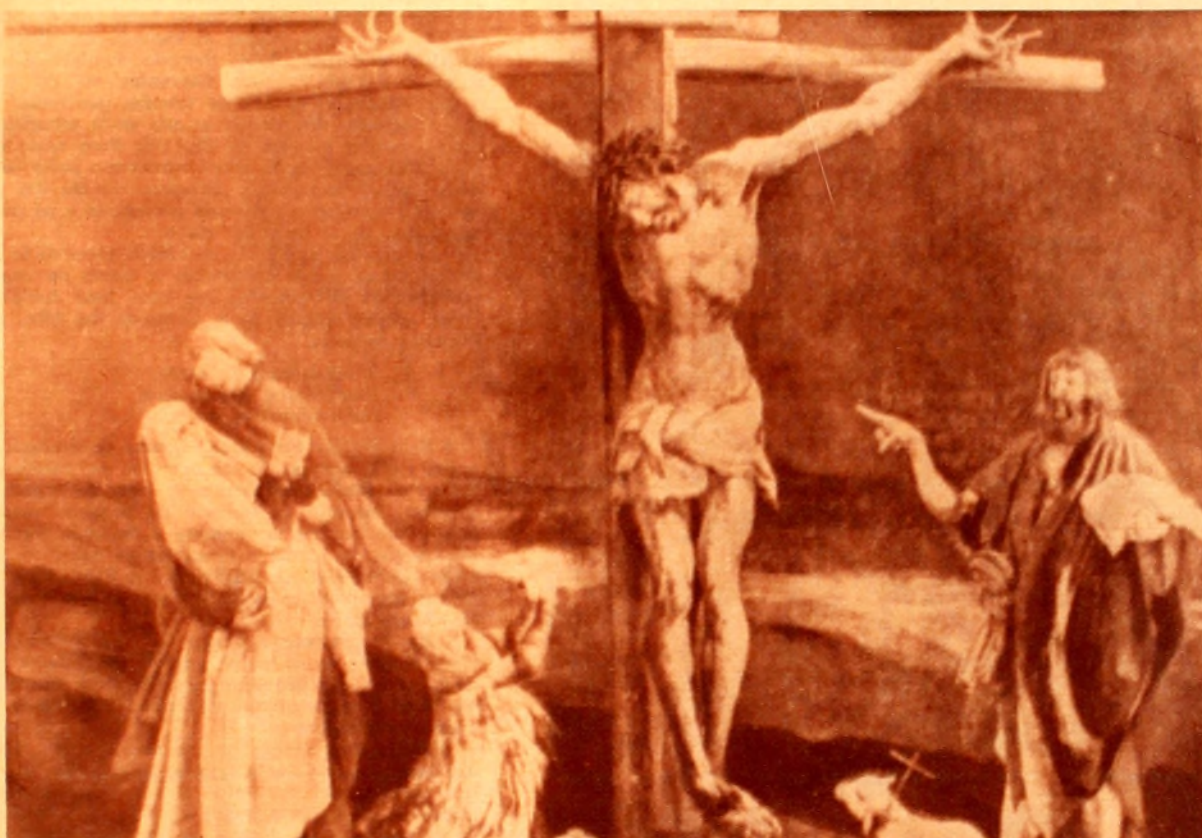
que se entregó de lleno a lo que, después de la hazaña de Picasso, se conoce por "feísmo"; y que se admite siendo atributo estético efectivo. Matias es el más decidido cultor de esa línea cuando proponérsela constituía otra forma de desafío al conformismo ambiente. Tuvo, no obstante, éxito. Mayor que el de los artistas contemporáneos que se embarcan por sendas similares. En nuestros tiempos, la cultura estética — o lo que por tal se entiende — se halla más expandida y contiene formulismos más imperativos y esquemáticos.

Grünwald es un colorista agrio, violento. Su línea constituye lenguaje articulado, acusado, agresivo. Y las composiciones que inventa se apartan de todos los cánones normales.

Decidió enraizarse otra vez, en la experiencia de la realidad. No recibió, por tanto, el esteticismo; buscó la fuente directa de lo verdadero y afirmó sus atributos. Esto significa mucho más que naturalismo. Su propuesta deja de lado toda obscuridad a la obser-

macabro, hacia abajo de la superficie alterada. El perfil se acusa fuertemente. Y, el brazo horizontal de la cruz, apenas tallada es curvo acusando el peso tremendo de lo corporal. En lo alto, las manos crecen con dedos engarabitados, como protesta o forma incontrolada del dolor. Allí se centra el hálito trágico, sobrecogedor, de esta versión inusitada. Pocas veces se ha llegado a decir tanto, con elementos visuales, por los caminos del drama. El dedo extendido del Bautista o la fuerza con que se aprietan las manos de las Marías y el San Juan son el contraste necesario, el apoyo mejor para destacar la potencia excedida de aquellas arañas humanas, crispadas, detenidas para siempre. Pero no quedan ahí las deformaciones expresivas; los cuerpos muestran diferencias de escala que atienden al símbolo más que a la realidad; pero que acusan las condiciones de la experiencia visiva y táctil. Obsérvense, por ejemplo, los pies hinchados, monstruosos, la anatomía aguzada, con evidencias notoriamente parciales.

El políptico contiene varias escenas. Y ellas se suceden en planos abiertos como un libro de madera. Hoy se exhiben separadas. En su tiempo, esa misma Crucifixión que inicia el ciclo figurativo con tanto empuje, estaba abierta en medio; y se abrían las hojas detrás de las cuales se veían otras pinturas, quedando al descubierto otro cuadro, también partido y



"La Crucifixión", del altar de Isenheim.



"La Anunciación", del altar de Isenheim.

... por tanto, el Retablo de Isenheim, que a su inventiva y ejecución corresponden, lo recordará siempre. Este gran políptico es, sin duda, obra impresionante. Y el calificativo tiene todos los alcances que para él se quieran. Puede asombrar y llevar al éxtasis. También es factible que repugne, que imponga reacciones violentas. De todos modos, no se olvidará jamás. Quien tenga sensibilidad abierta, llegará a conclusiones tan definitivas y excedidas como la que supone que vale la pena un viaje desde los anápodas hasta Colmar para ver obra tan excepcional. Aparte de que la región y la pequeña deliciosa ciudad que contiene no menos exquisito claustro-museo y la pintura tallada, constituyen por sí, experiencia única.

Poco se conoce de la vida del artista, aparte de las referencias anotadas que son documentables. Ello permite, naturalmente, el crecimiento y afirmación de la leyenda fantástica alrededor de su existencia circunstancia humana. Todo lo dicho es un buen derecho para que incida con éxito y le asegure vigencia estimativa entre aquellos a quienes importa sobremanera lo extrastético, lo biográfico y la historieta. Pero, aun dentro de esas coordenadas, cuenta entre pocos y para una región, la que se siente orgullosa de haber dado nacimiento y afirmado la posibilidad de realización a personaje tan singular.

Si alguna característica resulta evidente y bien marcada en la producción pictórica del artista, es su preocupación por la formalidad bella o por las constantes de perfección y ajuste de equilibrio y ritmo que dan la pauta de lo que por belleza se entiende. No aparece como el primero, en aquellos tiempos,

vacación de los modelos. Parte de ellos, es cierto, pero con el fin de descubrir y destacar atributos definitivos. De un ser le importa aquella cualidad que lo tipifica; de un objeto, lo que significa, para él, diferenciación clara. Y de un hecho dramático, el drama, más allá del mismo hecho.

Cuando pinta a Cristo en la Cruz en el ya citado Retablo de Isenheim, entra de lleno a considerar la materialidad del acontecido y sus agonistas. Y se decide por el empirismo, según el buen y leal entender de las cosas. La iconografía, en ese tema, había fijado características precisas: un cuerpo hermoso, un buen estudio plástico de excelente desnudo; y la transfiguración divina, pudorosa y pia. Pero esa era tradición falsa, aunque se diera por sobrentendida y se hubiese recibido siempre; cuando se aludía a símbolos, cuando se emprendían nuevas experiencias mediante transcripción de realidades. Porque Grünwald tenía la osadía del hombre gótico y el saber del Renacimiento. Así se imponía, sin saberlo, su tendencia hacia el barroco por materialista e innovador. Cristo era hombre; y sufrió; no podía escapar de la derrota carnal. Su cuerpo había de corromperse, inevitablemente. Sangre coagulada; materia podrida; rictus desesperado al término de la agonía.

Se afirma que tuvo de modelo para cumplir su propósito, a un muerto real; que durante la ejecución de la pintura, mientras convivía con aquel cuerpo en proceso de putrefacción, el olor del ámbito resultaba absolutamente insoportable. Como resultado, su Cristo muerto es una forma abierta, densa, verdosa, con pústulas y sangre detenida en el correr lento,

móvil; la obra concluye, después de la serie, con una gran talla de madera, escultura primorosamente ejecutada. Los temas son, además del estudiado, la Anunciación, la Ascensión, las Alegrías de la Virgen, las Tentaciones de San Antonio, San Antonio y San Pablo en el Desierto. La predela alude a una Piedad y también se abre.

En cada uno de los postigos, la coloración es activa, violenta, desusada; la línea, vivaz, rica, otorga animación hasta a los objetos. Todo se nutre de una fuerza tremenda que se decide en el desborde imaginativo y se explica por la acción potente del contraste cromático.

Basta situar esta entre las muchas pinturas que dejara Grünwald para que quede establecida, sin lugar a dudas, su importancia excepcional. La habían advertido sus contemporáneos, menos atados a formulismos de beatitud y belleza, menos conocedores de esquemas formales. La pusieron en evidencia y se basaron en ella, los pintores revolucionarios de principios de siglo. Y no es extraño, entonces que, cuando se planteó la posibilidad de componer una ópera con su personalidad avasallante y en base a la leyenda que lo nimba, fuera Hindemith el músico que había de llevar a cabo la empresa. Si seguimos ignorándolo y no lo consideramos en nuestro habitual repertorio de los ejemplos inevitables que el pasado vigente proporciona para definir un nivel plástico extraordinario, esa sigue siendo nuestra falta.

Arq. F. GARCIA ESTEBAN

(Especial para EL DIA)



"La Flagelación de Cristo", en el Museo de Arte Antiguo de Munich.

EN varias ocasiones puse de relieve, con casos concretos, la limitación que mantenemos respecto al conocimiento de las grandes figuras del arte universal. A propósito del advertido fenómeno repito que, precisamente, nos hallamos en situación inmejorable para bien estimar la plástica del pasado. Y esto quiere decir: conocerla toda, en su alta y más extensa complejidad. Si, entonces, la posición de parcialismo denunciada al principio sigue, rápidamente queda demostrada su absurdidad.

De todos modos, el planteamiento tiene, en apariencia, ribetes de dislate. Porque somos de los pueblos que menos poseen en materia de museos importantes y colecciones con originales de fama. Y ello ocurre con amplitud notoria. Abarca todos los capítulos del quehacer en aquel sentido. Como consecuencia, nuestra formación en ese nivel se define, principalmente, por documentos, por la observación de piezas menores, exposiciones temporarias y lecturas. Alguna vez llegamos al contacto directo con excelentes y seleccionadas series de obras que nos llegan del exterior y durante un tiempo. Pero advierto que, desde que se despierta el interés por esos temas, desde que buscamos información hasta que efectivamente, se da la posibilidad de ver y lograr relación cercana con obras auténticas en museos extranjeros, nos polarizamos. Giramos alrededor de determinados nombres y escuelas. Que eso les ocurra a otros, pase; se comprende y, con salvedades, debemos admitirlo. Entre nosotros, resulta ridículo.

Trataré de explicarme mejor. Quienes nacen, se desarrollan y forman en países de larga tradición, cultivan, por principio, un nacionalismo altivo. Este es, en lo hondo, propuesta de superioridad, otra forma solapada de segregación; y aunque se pasa por alto, yo quiero denunciarla una y otra vez, porque toda hipocresía de alto nivel resulta irritante. Pues bien: ellos tienen preferencia marcada por lo nacional o, a veces, por la producción regional, correspondiente a la zona famosa donde el hombre habita. Además, parece naturalísimo que las ciudades guarden y destaquen obras y autores de su lugar; son las que abundan dentro de sus colecciones públicas y privadas. Hay, pues, dos fatalidades: la de la estrechez mental y sensible a que todo chauvinismo conduce y la que impone el poder ver y frecuentar dentro de una línea creacional determinada.

Los uruguayos empezamos a datar nuestro aporte a la plástica en la modernidad. Tenemos autores de importancia durante estos últimos cien años. Pero los desconocemos globalmente; o sabemos de algunos en la medida que su obra nos sirve para otras instancias del conocimiento. Y sólo dedicamos atención señalada a un aspecto parcial, limitado, tanto de lo actual, como de lo antiguo. En este último es donde nos mostramos más obsecuentes y torpes. Porque el pasado entero nos pertenece; no estamos obligados a una línea nacional. Ni siquiera debemos atender alguna escuela colonial importante, esa forma provincial de la figurativa que empieza a lograr preeminencia cri-

MATIAS

tica. Pero si es tan amplia nuestra perspectiva y somos obligadamente en esa posición, ¿qué nos obliga a ceñirnos, a acatar selecciones que de fuera nos llegan? Por ahora me basta con el planteo de la pregunta, incitando a la polémica.

Entre las artes poco frecuentadas están las producciones alemanas, antes y después de constituirse en Estado. Para cierta instancia de apreciación, para que la razón de prescindencia, que tanto pesa en esta etapa conocida por Renacimiento radica en el hecho de que la plástica germana no se ajusta a los cánones o formas aparienciales que tipificaron siempre a un acontecimiento artístico. Pero tampoco se consueña con el de la producción francesa; y, no obstante, esta se tiene en cuenta.

Ahora bien: existe un procedimiento poco mágico que infalible para difundir y calificar a ciertos autores: es la adopción de su temática o de su propia personalidad en cuanto individuo, dentro de vertientes literarias o teatrales. Por estos medios, otros artís-



Autorretrato de Matias.

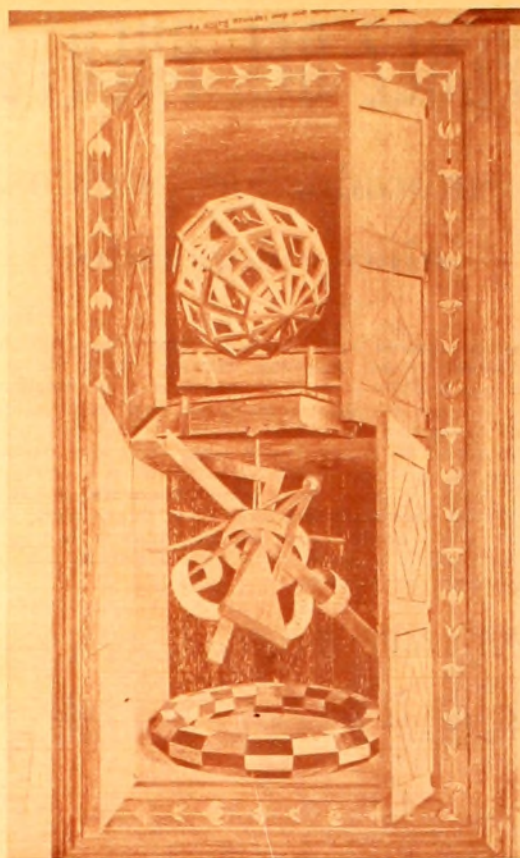
(escritores, músicos) pueden, incluso, variar o falsear la condición personal y el hondo significado de la propuesta y obtenciones en el campo estético de los primeros. Pero no falla, en general, la promoción popular, la familiaridad que se logra para éstos. La novela, la poesía, el drama, el ballet o la ópera llegan a las masas como grandes impactos, como experiencias compartidas por extenso. Son las formas estéticas más frecuentadas y que, incluso, se exportan doquiera sin grandes esfuerzos y con poco riesgo. A ellas habría que agregar, hoy, las posibilidades que en tal sentido proporcionan el cine y la televisión. Pues bien: hay un gran artista alemán que mereció los honores de protagonizar una ópera; se trata de ópera moderna, es cierto, pero de las de verdadero éxito, de aquellas que rápidamente llegaron a incorporarse al repertorio de todas las grandes compañías del género. Aquí no fue representada, según creo. Pero todos conocemos, por lo menos, partes sinfónicas. Me refiero a *Matias el Pintor*, de Hindemith. Alude y se refiere a Grünewald, artista alemán que murió diez años después que Rafael, en 1530 y que nació por 1485. De todos modos, esta promoción por todo lo alto, no ha dado frutos. Matias Grünewald, de la Baja Franconia, que trabajó en Estrasburgo y dejó para Alsacia una de sus obras más trascendentes, que fue pintor de la Corte de Brandeburgo, en Maguncia, sigue siendo ignorado por la mayor parte de nosotros.

Como anuncié más arriba, es de aquellos que claramente se escapan y hasta aparecen opuestos a las formalidades del Renacimiento italiano. Vive en la

ERON los árabes, señores del primor y la paciencia, orfebres, lapidarios, maestros de la atauja, prodigiosos dibujantes de *sufis*, cinceladores de Alhambras y poetas de Generalife, quienes impulsaron la taracea para hacerla un género artístico que resumiera, en el Renacimiento, todas las corrientes de una época. El arte musulmán para la simetría ornamental, en vez de la que tuvo origen en la Edad Media, diéndose a finales del siglo XIII a partir de dos grandes focos culturales: Sicilia, y los núcleos hispanoárabes. El mueble decorado con rombos o esbeltas hechas con trozos de maderas, en color natural, o teñidas, combinando en sí; o alternadas con hueso, nácar, marfil, fue adoptado en forma unánime y ese estilo mantuvo su vigor entre el siglo XV y el XVII en varios puntos de España y Venecia. Corresponderá a Italia influir fuertemente en aquél, principalmente a través del flujo toscano, inclinándose a lo figurativo y naturalista.

Con la taracea culminó una modalidad que singularizó la decoración de casas y palacios, mediante la imitable combinación de formas que ella permite. El éxito de la taracea, afirma André Chastel que "es uno de los hechos más significativos de la evolución del gusto, así como el testimonio de una convicción artística nueva. La expansión del *intarsio* no es solamente un episodio de la historia de la decoración interior; la nueva técnica se sitúa en la encrucijada de todas las artes".

La madera simple, usada en muebles de iglesia o en arcos, formaba en un primer momento decoraciones muy sencillas, que se modifica con el nuevo concepto de la perspectiva que plantean los florentinos. Surge una manera distinta de organizar el espacio, creando ilusiones ópticas que engañan con sus líneas en fuga. Son los "trompe l'oeil", los motivos que simulan e imitan realidades con tan perfección, que el ojo humano se deja engañar algunas veces por el prodigio del trazado. La conjunción de taracea y perspectiva se conoce y utiliza desde Brunelleschi. Surgen en la Italia renacentista, los nombres de los grandes maestros en cuyos talleres, la taracea consigue inverosímiles resultados, casi mágicos, verdaderos tru-



Estudio de Federico de Montefeltro en Gubbio (Nueva York, Metropolitan Museum).



Una magnífica taracea de símbolos geométricos, en Monteliveto Maggiore.

IMPORTANCIA ARTISTICA DE LA TARACEA EN EL RENACIMIENTO

cos de ilusionistas. Carpinteros y decoradores, convertidos en *intarsiatori*, se entregan a la nueva corriente artística, que brinda creadores como los hermanos Majano, los Canozzi da Lendinara, que formó Piero della Francesca, da Rovigno, Giovanni da Verona.

Los mobiliarios y ornatos de templos y palacios despliegan la magnificencia de una artesanía que entre 1460 y 1510 atraviesa el período culminante. En las grandes ciudades italianas, Módena, Parma, Venecia, Ferrara, Padua, Bérgamo, Génova, hay creadores famosos en el arte de la taracea, y en algunos casos, el refinado oficio pasa de padres a hijos, como ocurre con los cuatro hermanos Canozzi, que dejaron obras que son exponente del buen gusto y la perfección alcanzada. Los *intarsiatori* consiguen sorprendentes

efectos de contraste y de profundidad, porque no sólo alternan maderas y otros materiales de tonalidades diferentes, sino que además, mediante el quemado adecuado de ciertos trozos, logran matices y relieves insospechados. El sentido geométrico se alarga en perspectiva, consigue efectos de distancia, y a la vista se confunde en ocasiones, imaginando encontrarse frente a espacios indefinidos, porque los artistas consiguen evadirse del plano único gracias a la pericia con que realizan los motivos.

No solamente tuvo la taracea amplio campo en lo religioso. En temas profanos también fue altamente apreciada. En las mansiones de Federico de Montefeltro, han quedado ejemplos notables. La figura y el paisaje cobran gran importancia. Armarios falsamente

entreabiertos dejan ver su engañoso contenido, junto a panoramas que se divisan a través de arcadas. Los maestros realizan, en los anaquiles, violas estupendas, copas cinceladas, clepsidras, superando la realidad misma, y al lado se empuñan figuras alegóricas, diosas de la mitología, santos cristianos. La decoración llega a usurpar el sitio de la pintura, tan completa y virtuosa es en detalle y técnicas, esta modalidad artística.

Ella dejó sus huellas más representativas en el estudio del palacio del citado Montefeltro, en los paneles de Lotto para la catedral de Bérgamo, en el estudio de Isabel d'Este en su castillo de Mantua, así como en numerosas iglesias y catedrales de Italia. Y fue sin lugar a dudas, una de las más singulares manifestaciones estéticas de una época iluminada por el sentimiento creador y el imperativo de embellecer el mundo en medio del cual vive el individuo, poniendo el énfasis en la imprescindibilidad del goce artístico como necesidad humana, que no fue en esencia, otra cosa, ese gran soplo luminoso de los siglos que la historia conoce como el Renacimiento.

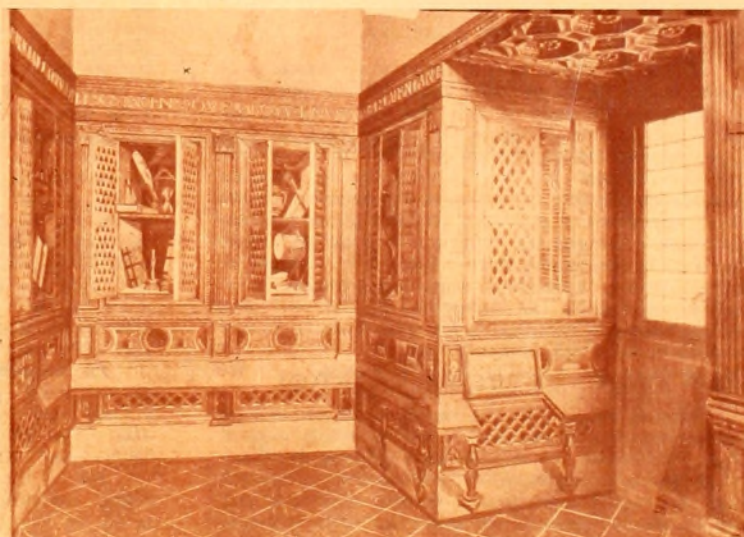
Dora Isella RUSSELL

(Especial para EL DIA)

NOTA: Referencias e ilustraciones han sido tomados de "El Renacimiento Meridional", de André Chastel, Ed. Aguilar, Madrid, 1965.



El paisaje ocupó lugar destacado en los motivos en "intarsi". Aquí, una Vista Urbana. (Colección particular, Florencia).



Detalle: uno de los anaqueles falsos del estudio de Federico de Montefeltro, deja ver su ilusorio contenido.

LOS INSTRUMENTOS DE TECLADO EN LAS OBRAS DE CERVANTES



Clavicembalo del siglo XVI.

SIN alcanzar la cantidad y variedad de los de cuerda, viento o percusión los instrumentos de teclado son también mencionados por Cervantes en sus obras. En una de sus "Novelas ejemplares" encontramos el doble ejemplo de ellos. Nos referimos al *órgano* y al *clavicembalo*, los cuales aparecen nombrados en "El celoso extremeño". Esto sucede al comienzo de la obra, en aquel momento en que Loaysa, todavía vestido como un tullido menesteroso, explica al negro Luis cómo conviene que sea acompañada la voz en el canto. Así nos lo describe Cervantes en el precitado pasaje de la novela:

"...que quiero que sepáis, hermano Luis, que la mejor voz del mundo pierde sus quilates cuando no se acompaña con el instrumento, ora sea de guitarra, o clavicimbalo, de órgano o de arpa..."

Si bien en la actualidad la mayoría de las gentes asocian la palabra *ORGANO* al instrumento de numerosos tubos y teclado que con su gran volumen ocupa una buena parte de los coros de las iglesias y cuyo sonido llena totalmente el ámbito de las mismas o, en la minoría de los casos, al moderno y más pequeño órgano electrónico, en los siglos XVI y XVII este vocablo servía también para denominar a un instrumento, pero de tamaño muy reducido éste.

Aunque el órgano grande ya estaba prefigurado en el siglo II, la que podíamos llamar su moderna disposición aflora recién en el año 1200. Casi simultáneamente a esta última época aparecen, en la Eu-

ropa de los siglos XI y XII, los órganos portátiles que tendrán su gran apogeo en el período renacentista. Y es a éstos, precisamente, a los que se refiere Cervantes.

Pero doscientos años antes de que lo mencionara el ilustre manco ya tenemos la noticia, y también a través de la literatura, de su uso como instrumento acompañante de la voz. En efecto, el Arcipreste de Hita lo debe haber conocido cuando lo cita en una de las coplas de su "Libro del buen amor" y que según entendemos fue escrito a principios del siglo XIV. Así dice:

"...dulce caño entero sal con el panderete,
con sonajas de azófar faze dulce sonete,
los órganos que dicen chançonetes e motetes".

Y ahora, veamos un poco en qué consistía el tal instrumento. Si nos atenemos a la autorizada palabra de Curt Sachs su breve definición es perfectamente aclaratoria: "Había un órgano pequeño que se colgaba del cuello del tañedor, con el teclado hacia afuera y fácilmente alcanzado con la mano derecha, mientras la izquierda accionaba los fuelles". Los pequeños tubos estaban dispuestos en hilera y a cada tecla correspondía uno solo de ellos.

En pleno Renacimiento los órganos portátiles eran conocidos también bajo otros nombres tales como *REALEJOS*, *REGALES* o simplemente *ORGANOS DE REGALIA*. Estas tres denominaciones se

originan de un registro con una lengüeta a la que después se le agregó un tubo cónico muy corto (registro de regalia). Y según se dice "suavizaba algún tanto el sonido un poco agrio" u "odioso" calificación esta última de Mattheson, amigo y contemporáneo de Bach, cuando se refería a esos realejos.

Es interesante asimismo la descripción que el Presbítero Nasarre publica en su "Escuela de música" de 1724; cuando se refiere a su construcción escribe lo siguiente: "En los órganos menores que comúnmente se llaman realejos o portátiles se hace el flautadillo tapado, porque ocupa menos lugar y se pone en la misma entonación de los que llevan el flautado de seis palmos y medio. Estos llevan ordinariamente otro registrillo en octava, otro en quincena y otro de lleno... dichos realejos llevan ordinariamente dos fuelles pequeños".

Por último y antes de pasar al siguiente instrumento debemos recordar que cuando el conjunto "Pro Música de Nueva York" nos visitó el año pasado trajo un órgano portátil exactamente igual a los descritos, que la instrumentista apoyaba sobre sus rodillas mientras tocaba el teclado con la mano derecha y accionaba el pequeño fuelle con la izquierda.

No olvidemos que Loaysa habla de dos instrumentos de teclado y que el segundo de ellos es el *CLAVICEMBALO*. Este, llamado también *CLAVICIMBALO* (así lo hace Cervantes en sus obras) o *CLAVICIMBANO* era de cuerdas punteadas y es, salvo pequeñas diferencias, el que en la actualidad se conoce con el nombre de *CLAVE*. Pero tanto en el siglo XVI como ahora, este instrumento suele confundirse con el clavicordio, antecesor directo del piano moderno y cuyas cuerdas son percutidas y no punteadas como en el caso del clave.

La paralela existencia de ambos antes de la época cervantina se puede comprobar a través de una enumeración de instrumentos que hace Juan dell'Encina, aquel notable músico de la Corte de los Alba, en su "Triunfo de amor":

"Baldosas y linfonías,
dulcemela, clavicordios,
clavicémbalos, salterios..."

Este antiguo clavicembalo, para no desdecir a su época tenía, además de los nombres ya mencionados, otros más debidos en parte a su lugar de origen. Conservando siempre su formato de pequeño piano de cola y sus cuerdas de alambre o de latón punteadas por puntas de pluma o lengüetas de cuero se le llamaba *ARPICORDIO*, *ESPINETA* o *VIRGINAL*. Esta última denominación era privativa de Inglaterra y de los Países Bajos.

En lo referente al origen del clavicembalo, todos los estudiosos coinciden en suponer que éste se deriva de la unión, con pequeñas modificaciones, de las partes de dos instrumentos: el teclado del órgano y las cuerdas del salterio.

Su uso fue común en los más diversos ambientes, desde la Corte a la Iglesia, pasando por los grandes salones, los conventos y por supuesto que el hogar; usado durante largos años como acompañante de la voz y de las danzas, recién tiempo después se lo empleó para el concierto instrumental, solo o como apoyo a la orquesta de cámara.

Susana SALGADO GOMEZ

(Especial para EL DÍA)



Órgano portátil del siglo XVI. Nótese el teclado y el fuelle. (Andrea da Firenze: fragmento de "El Triunfo de la Iglesia").

QUISE volver a las Islas Británicas en el "ferryboat" que hace el trayecto Ostende-Dover. Desde su baranda, anotaba el cotejo con el pasaje similar Colonia-Buenos Aires, sus diferencias y analogías, éstas más evidentes en el fondo de múltiples aspectos.

La silenciosa y rauda marcha iniciada en el día rutilante, fue efímera. Apenas nos internamos en el Canal de la Mancha, todo se eclipsó. Sobrevino una espesa muralla de bruma —sin solución de continuidad, que todo lo inundó, imposibilitó la visibilidad, entristeció el ambiente y dio escalofríos. La embarcación frenó su impulso y lo acompasó a un ritmo imperceptible de desplazamiento, en clima de suspenso y crujir de "carreta fantasma". La sirena de abordó rezumbó en forma lastimera, en ulular de miedo, por lo que pareció más prudente confiar en la baquía de los conductores y en los radares, e internarme en los congestionados salones de estar.

Sucede un "amanse" previo, demorado y paciente, en el acortar de una larga cola de presentación ante las inquisidoras y minuciosas autoridades de inmigración. Las de turno en el día, nos desilusionan con un trato preferencial y discriminador inimaginado para este medio. Calderadas... de habas.

* TRAC IDIOMATICO

Al término de los apabullantes trámites, me arrellano en una butaca y espero en vano la atención de la gente del bar. Cuando líquido mis lecturas, doy en observar el contorno vecinal. Salvo su atuendo, encuentro a esta gente casi igual a la rioplatense, en su composición socio-heterogénea y en sus actitudes de regreso vacacional.

De pronto, me doy cuenta que no entiendo lo que se conversa. Por vez primera me balda el "trac" que tantas veces había observado en compañeros de otros viajes, en países de habla muy diversa a la nuestra, en su impotencia frente a la barrera del idioma. Oigo un montón de sonidos, que supongo palabras, expresar de ideas, más acuso sordomuda perplejidad.

En el recuerdo de éxtasis del "Old Vic", de los últimos festivales de Shakespeare, en la claridad académica de tantos amigos universitarios, he olvidado algo tan elemental como que el hombre de la calle, para ser entendido, requiere un previo conocimiento y contacto, tras el cual es preciso un entrenamiento, adaptación, constante atención, y no valen oídos duros. Si que me sabe a ironía la noticia que acabo de leer en el "Mirror" de que en Budapest se celebraba un Congreso de esperantistas (nada menos que el 51º); mis dificultades se hubieran sublimado si el idioma esperanto universal creado por el Dr. Zamenhof (que siempre se me antojó un "latín laico") estuviera impuesto.

* TIMOTEO DE IRLANDA

En el ensimismamiento me veo sorprendido por una confianza insólita. Alguien toma mi solapa en la que luce una insignia batllista, y en clarísimo español criollo me espeta: "Usted es del Uruguay". El "trac" y la barrera se esfumaron como sortilejo. Saca una tarjeta y me la alcanza: "Timoteo Carew. Dingle". Se trata de un señor jovial, alto, de cabello negro y rostro muy blanco, que se sonroja con frecuencia en su espontánea y animada conversación.

Se acerca una anciana que lo interroga, y de inmediato mi interlocutor me dice: "¿Usted va a comprar de 'entreport'?, porque esta señora me pide tabaco y castañas (que abordo están exoneradas de impuesto) y si nosotros compráramos por ella..." Sin saber cómo me vi en otra cola ante la tienda, adquiriendo un cartón de cigarrillos y "marrons glacés" destinados a los nietos de la viejecita.

Timoteo de Irlanda, primero me habló con entusiasmo de Battle, cuya personalidad conocía en forma aceptable, de Bella Unión, Salto y Paysandú, y muy poco de Montevideo, que no conocía, sino por una estada ocasional de tránsito en su puerto. Luego me

Duendes y mártires irlandeses

contó su vida. Hijo de policía, policía él también, en sus mocedades (en el período de enérgicas represiones callejeras de Dublín), un día se sintió atraído por la religión nazarena y se convirtió en su misionero. Fue destinado a Formosa, donde incluso vive su futura esposa, y conoció a fondo la mesopotamia del Plata. Así aprendió nuestro idioma y sorprende su asimilación a lo criollo y campiro, que podrían enviarse gauchos de pega. Está en las islas sólo de visita y para recibir órdenes, y pronto regresará al Chaco.



En el desastre de la lucha británico-irlandesa de 1916, en pleno centro de Dublín, se ven destruidos los principales edificios, y sólo se mantiene enhiesto en forma milagrosa, el "Pilar de Nelson" que, en cambio, fue alcanzado por los recientes atentados de 1966.

* LOS IRLANDESES DESCUBRIERON AMERICA.

El inquietante sonido de la sirena parece animar a Carew al relato de sus andanzas, así como al recuerdo de las hazañas y del anecdotario de sus antepasados insulares. Su euforia alcanza altos matices de etnocentrismo, de improviso: "Sabe que estos norteamericanos y escandinavos, quieren usurparnos la gloria de haber descubierto el continente americano". Su incesante hablar no deja mucho resquicio ni ánimo de intervención; ni siquiera para recordar a Cristóbal Colón... Alude indignado a los estudios e investigaciones que se pretenden ser de alto espíritu científico y sólo son de "alto costo" y tienen la finalidad de despojar a la verde Eirín la precedencia y la gloria. Centra su explicación en la polémica a que dio ambiente la publicación de la Universidad de Yale al respecto. Fustiga sin piedad y califica de mito, todo lo que no entre en la línea irlandesa.

Para Timoteo sólo valen los manuscritos de las Abadías de Stratfur y Conway, con sus incompletas noticias sobre tierras más allá del mar y de la "Gran Irlanda". Es básico en sus explicaciones, estudiar la evolución de "Sable Island", ese islote fantasmagórico que los siglos han constituido en cementerio de barcos, que habría servido de verdadera boyía de amarre a los audaces irlandeses de los siglos X y XI, los únicos descubridores, en su interpretación. De allí habrían iniciado su penetración hacia Lianse-au-Meadow, Nueva Escocia, Terranova y Labrador. Insiste

en el tema, en olvido de sus óbices y reiteración de estudios de Humboldt sobre indígenas de tipo europeo (de origen irlandés, en este caso) y otras observaciones afines de viajeros y exploradores de las tribus Mandanes, dispersas en los hoy Estados de Dakota, Wisconsin y Minnesota y de presuntos mestizajes indoirlandeses.

* LA "CUESTION"

El casi sonámbulico arribo a Dover ofrece una transición. Media hora de salpicón de temas ocasionales, en tanto tomamos una cerveza y nos ubicamos en el tren a Londres. Pero una vez sentado en él, ante mis preguntas sobre el "status" británico-irlandés, renueva la temática de su "raza" (sic) perseguida y olvidada.

Comienza con un enfoque agrario-religioso-político de la "cuestión de Irlanda". A partir de la conquista por parte de Inglaterra de la idílica Eirín en el siglo XII, que estimuló y exacerbó nacionalismos, rivalidades y emulaciones. El desamparo, desalojo, persecuciones, la emigración, la lucha pro católica y anti-anglicana, el separatismo de O'Connell, la "Home Rule", la sublevación de Sinn Fein, el estatuto de Lloyd George, la lucha de Valera por la independencia completa, la ruptura con el Commonwealth, la República, en fin, de 1949 en independencia definitiva de todo tutelaje inglés.

* DUENDES Y PLANTAS ELECTRICAS

"Cada irlandés tiene una patata en su cabeza", expresa Carew, repitiendo un viejo dicho. Pienso para mí, que a su imagen, es a la vez un hombre alegre y rebelde, conversador, amante de los duendes, embalado por la pasión política y la consecución integral de las aspiraciones isleñas por las cuales ha combatido durante siglos.

"Esta mi tierra fluctúa aún hoy en el contrasentido y en el claroscuro y del extremo que reflejan Ferbane y Parknasilla". Es decir, que se elevan modernas fábricas e industrias. Nuevos procedimientos reactualizan los viejos recursos. La turba, el combustible tradicional, se extrae de los pantanos y se convierte en plantas eléctricas, como la de Ferbane, conñado de Offaly. La paciencia y habilidad de sus artesanos hace prodigios en cristalería de fama universal y asegura producción y divisas. En tanto que, en la costa de Kerry, hay lugares como Parknasilla que siguen en su secular tenebrosidad, bien alejados de los progresos y los cambios, orgullosos del albergue mítico de los duendecillos irlandeses.

—Claro que vivimos en un clima de tranquilidad y avenimiento.

En esto insistió Timoteo. Pero luego de su entrevista, en estos últimos días, el telégrafo ha transmitido que, en pleno centro de Dublín se ha dinamitado el "Pilar de Nelson", y que durante la visita de la reina Isabel y su cónyuge a la Municipalidad de Belfast, un ladrillo caído (se ha dado la explicación de que no hubo "animus arrojandi") desde un edificio, abolló la carrocería del Rolls Royce de la soberana...

En la estación Victoria me separo de Carew con la promesa de que ha de enviarme fotografías de la rebelión de 1916, sobre el levantamiento del que se recuerda su primer medio siglo, y lo mártires de gobierno provisorio de la "Irish Republic", que con Thomas J. Clarke a la cabeza, fueron ejecutados.

Flavio A. GARCIA

(Especial para EL DIA)

LA INSOLITA PUES, VILLA DE BATOVÍ

¿Cómo fue entonces que después de este informe pudo nacer lo que se llamó VILLA DE BATOVÍ? La contradicción está a la vista. Así, por ejemplo, no se espera a que estén colocados todos los pobladores en sus respectivas estancias, que según el cálculo de Azara tardaría esta operación de dos a tres años, para luego y después de finiquitada ella, pensar en levantar un rancho que oficiaría de capilla; sino que ese mismo día, 2 de noviembre, en que se traza su planta, salió Gascón al campo en procura de las maderas y otros implementos para construirla. La diligencia de la capilla antecede a la colocación de los vecinos en sus estancias; ello es indudable y categórico. ¿Y qué decir del ejido, del solar para el edificio de Cabildo, de la Cárcel, del Hospital y de la Escuela para muchachos?... ¿Cómo explicar, por otra parte, la zona destinada a las chacras de Batoví?... A cada instante, a cada paso, a cada diligencia, afloran las disposiciones de las Leyes de In-

dias, y sin embargo Azara había hablado con énfasis de no formar PUEBLOS, de hacer poblaciones a la moda del país, lo que por concepto, descartaba a UNA VILLA DE BATOVÍ. ¿Qué había ocurrido?

No parece lógico y es en verdad contradictorio, oponerse como lo hace en el informe de agosto de 1799 a la formación de un PUEBLO cuando se trataba de ubicar familias pobladoras peninsulares, y ahora —noviembre 1800— cuyos componentes son nada menos que "familias criollas sin destino", los organice una villa?

¿Había Azara abandonado las ideas expuestas en su informe de agosto del 99? No, lector. Todo lo relatado lo cumplió Azara en aquellas lejanas y fértiles campañas de Batoví, porque tenía precisas y ajustadas instrucciones virreinales a cuyo contenido se ceñía. ¿Qué vientos de fronda habían soplado pues, en Buenos Aires?

Florencia FAJARDO TERAN

(Especial para EL DIA)

Si alguna duda surgiera, bastaría leer algún otro pasaje del informe de Azara para que ella se disipara totalmente. Véase el párrafo en que dice a la letra: "Con estos antecedentes y experiencias (los Pueblos formados en la Banda Oriental tales como Pando, Minas, San José, Santa Lucía) es fácil entender que es inútil cuanto se ha pensado en materia de Pueblos, porque sustituirían en pie labrador, y lo que conviene es poblar al estilo del país; esto es, fomento de la población, arreglo y distribución de las inmensas campañas que tenemos inútiles. Con esto se debieron y deben ocupar las tales familias, distribuyéndoles tierras para estancias o dehesas sin formar Pueblos, porque éstos se oponen directamente al ejercicio pastoral que exige tener a la vista los ganados".

Y manteniéndose en esta tesitura, dirá luego: "Conviene formar una población a la moda del país en las cabeceras del río Ibicuy hacia Batoví, otra en las del río Negro hacia Santa Tecla; otra al Norte de ambas, y otras en los intermedios, si hubiese gente".

AUNQUE la afirmación posea la apariencia de insólita, expresamos que lo que don Félix de Azara ejecutó en Batoví, no fue precisamente la idea que, como suya y propia, brindó al virrey en las páginas de su informe del 22 de agosto de 1799. Y para adentrar al lector en esta verdad histórica creemos oportuno exponer lo que Azara practicó en Batoví, y lo hacemos de inmediato.

AZARA Y PEREZ DEL PUERTO EN MONTEVIDEO

El 18 de marzo, Avilés expidió el decreto que conocemos y el 29 del mismo mes, estaría dicho decreto fundacional en manos de este Capitán de Navío, quien debía proceder a su cumplimiento, claro está, en la parte que le correspondía. Con ese fin partió hacia Montevideo, plaza en la que estaría en contacto con los pobladores peninsulares, citados de antemano, que se encontraban dentro de la jurisdicción de Montevideo (no así con los de Maldonado, por razones que con posterioridad veremos) varios de los cuales al notificárseles el auto del virrey, se adelantaron a pedir su exoneración. Las restantes familias determinarían en última instancia si aceptaban marchar hacia el Norte en calidad de vecinos de las nuevas poblaciones a formarse, o, contrariamente optaban por desligarse de la Real Hacienda, con la automática renuncia de todos los beneficios pactados.

¿Qué resolvieron los peninsulares en esa emergencia? No ir al Norte. Se separaban de la Real Hacienda, quedando en estas tierras sureñas. Cuatro familias solamente aceptaron marchar al sitio de las nuevas formaciones, aunque cabe adelantar que de esas cuatro alguna ni logró llegar a Batoví.

Las transacciones se verificaron en el correr de la primera quincena de setiembre ante Azara y Pérez del Puerto, Ministro éste que tenía entre otras cosas a su cargo, el total manejo de la parte financiera de todo el plan fundacional de marzo de 1800.

Azara quedó sin familias pobladoras peninsulares, pues según lo relatado, sólo aceptaron acompañarlo al Norte, cuatro de ellas. ¿Habría por tanto que renunciar al establecimiento de pueblos en la frontera Norte? No, porque el virrey tenía previsto de antemano el llamado de las familias que en el léxico de la época conocían como "FAMILIAS CRIOLLAS SIN DESTINO". Eran, en general, aquellas que teniendo algún ganado carecían de tierras propias. La zona Norte del río Negro y el litoral Oeste ofrecían gran cantidad de familias con tales características como resultado de variadas circunstancias que la historia explica amplia y cabalmente. El problema era muy serio y eso justificaba el que muchos hombres públicos de la época se preocuparan por solucionar su situación; y aún mismo, obtener provecho general de capacitación para tareas ganaderiles. Así, por ejemplo, el informante Comisario de Límites Varela y Ulloa, proponía en su informe — 1789 — que en ocasión de la formación de nuevos pueblos en base a las familias pobladoras, se repartieran también algunas estancias a gente del país para que aquellas familias tuvieran cómo surtir de carne para el consumo y se fuesen además instruyendo en las faenas del campo. Pérez del Puerto desde 1793 venía bregando por la ubicación en los pueblos a establecerse en la "campana" (vale decir, al Norte) a esas familias del país. Ahora (1799-1800) ambos — Azara y Pérez del Puerto, le han dado cabida en sus respectivos informes, aunque el Ministro lo hizo con más énfasis que el Capitán de Navío.

En esta hora de aspiraciones fundacionales y ante la defección de las familias pobladoras peninsulares, ellas vinieron a ocupar los lugares vacíos que aquellas dejaban al no querer marchar hacia las tierras fronterizas en el Noreste oriental.

AZARA SE DIRIGE A SU DESTINO

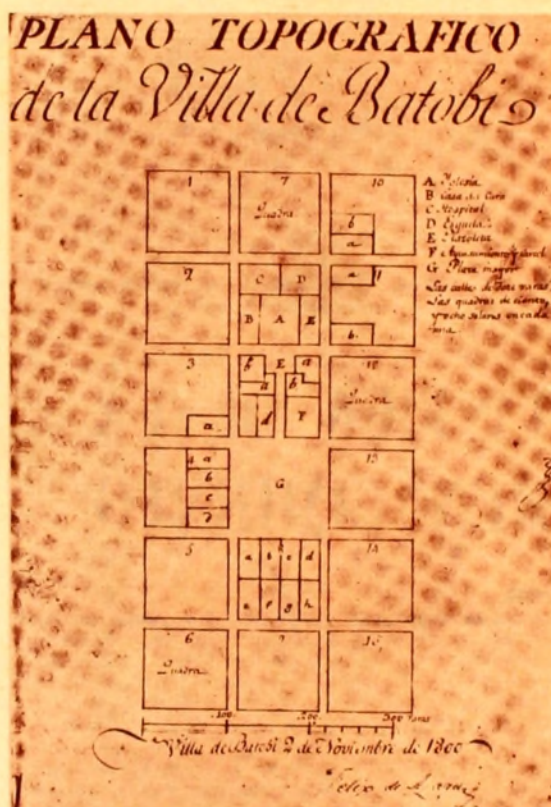
El 19 de setiembre las carretas de Azara y él mismo, salen de Montevideo rumbo a las tierras de su cometido, tomando la ruta del Cerro Largo, pasando por la villa de Melo, en donde hace un alto en su marcha. Allí expidió un edicto el 10 de octubre que hizo circular por los partidos de la campaña "convitando — dice textual — a las personas de todas condiciones que quisieran establecerse en las nuevas poblaciones que yo iba a fundar bajo las calidades certificadas de sus respectivos jefes y jueces, de buena conducta y algún principal de haciendas ofreciendo mejoras en las donaciones de terrenos para casas, chacras, y estancias a los que fueran más acomodados y de mejor conducta".

AZARA LLEGA A LA GUARDIA DE BATOVÍ

Después de lo referido siguió Azara su marcha encaminándose a la guardia de Batoví, donde llegó el 27 de octubre de ese año de 1800. Estaba ya, pues, en el ámbito geográfico de su cometido poblador. Y desde luego constituyó una de las diligencias previas al establecimiento, proceder al reconocimiento del paraje. Con su comitiva marchó para ese objeto, al paraje en donde se unen los ríos Ibicuy y Santa María, porque su idea era la de establecer la villa en el mismo punto en que estaban las ruinas del

PEREZ DEL PUERTO sembrador de pueblos, sabio colonizador

antiguo pueblo jesuita de Jesús María. Pero los pobladores — que eran esas familias criollas de que hemos hablado — hicieron oposición a tal emplazamiento por la circunstancia de ser lugar muy alejado de la guardia de Batoví, y estar además del lado occidental del Ibicuy. Por lo tanto totalmente expuesto a las agresiones de los indios minuanes y charrúas. Y según era usual, Azara debió conformarse con este parecer contrario y establecer en el propio punto de la guardia de Batoví el emplazamiento de la nueva Población, y ahora si con el asentimiento de toda la comitiva, según expresa.



Reproducción del plano topográfico de la Villa de Batoví, levantado por Félix de Azara el 2 de noviembre de 1800.

TRAZADO DE LA PLANTA URBANA DE LA VILLA DE BATOVÍ

Ese mismo día — era el 2 de noviembre — mandó Azara delinear "lo más preciso — textual — de la planta de la villa", de la que se levantó plano topográfico. Ordenó también cortar maderas y otros materiales necesarios para proceder a la construcción de la capilla y cuarto del cura, confiando la dirección de estas diligencias al ayudante Gascón.

El mencionado plano es el que se reproduce en esta crónica, y del cual Azara nos ha dejado además, su descripción. Se aprecia en él la ubicación de la capilla y casa del cura. El solar tenía 75 varas de frente por 60 de fondo, es decir, era de dimensiones mayores que el solar común. En ese frente quedó un solar libre que Azara dice para entregar a algún vecino, pero que en el plano figura como otra plazoleta. A los fondos y mirando su frente a la calle paralela, se observan dos solares: uno para escuela de varones y el otro para hospital.

La manzana en que se ubicaría la capilla no estaba frente por frente a la "plaza mayor"; ello a tono pues con lo que prescriben las Leyes de Indias y que Pérez del Puerto había cumplido en oportunidad del trazado de la planta de la villa de Minas.

En la manzana que separa a la capilla de la plaza, encontramos algunos elementos interesantes, como ser la calle que divide en dos partes a dicha manzana, arteria destinada a vincular a la capilla con el "círculo mágico" de la plaza principal. V. gr. en las procesiones).

Frente a la plaza y en esta manzana circulada interiormente por la calle auxiliar, estará — en su acera izquierda — el solar para el edificio de Cabildo y Cárcel. Frente a la capilla, y en la manzana que estamos describiendo, está marcada una plazoleta, prevista para la reunión y desplazamiento cómodo de los fieles. El resto de la manzana está dividido en solares. Quince manzanas — son 18 en total — están destinadas a los solares de los vecinos. Así la N° 8 — frente a la que se destina al Cabildo — está en el plano totalmente dividida en sus respectivos ocho solares — de 25 varas de frente por 50 varas de fondo — como también los hay en la 4, 10 y 11. En total y en ese día inicial, 2 de noviembre de 1800, aparecen demarcados 23 solares.

Las calles tienen 12 varas de ancho y las manzanas 100 varas por cuadra. Es interesante destacarlo, porque ello implica el cumplimiento de las normas legales vigentes.

EJIDO - CHACRAS - ESTANCIAS

Nuevos elementos de las Leyes de Indias entran en aplicación para esta delineación de la villa de Batoví. Así por ejemplo, la fijación del ejido. Quedó delimitado por dos cañadas, un tramo del río Yaguarí y otro de la línea fronteriza. Las chacras estaban delimitadas por la cañada de los Sauces, el arroyo de Tronquera (sic), el Yaguarí y la línea divisoria. Pero considerando Azara que el "CHACRERIO tal vez necesitara de una mayor extensión" le destinó además las tierras de las vertientes australes, de las que detalla su configuración.

Azara no fijó los límites jurisdiccionales de la villa de Batoví, en espera de ubicar los otros pueblos, para que no hubiera posterior interferencia en sus respectivos terrenos; y en cuanto a las estancias las dio a señalar a Artigas acompañado por el piloto. Nuestro Prócer tenía además el cometido de ir colocando a los vecinos en sus tierras. El comisionado no trazó el plano previo de las mismas, ante la enorme "multitud" que en el paraje se había agolpado respondiendo al llamado que se le hizo por el Bando del 10 de octubre desde la villa de Melo.

En la preindicada forma se estructuró la villa de Batoví. Cabe preguntar si esto era lo que había previsto y aconsejado Azara en su informe del 22 de agosto al virrey Avilés. Realmente, no. Inequivocamente, no. Pero, veamos lo que en su informe asentó.

NO SE FORMARAN PUEBLOS

Para contener a los portugueses y exonerar a la Real Hacienda de las costosas e inútiles prestaciones a las familias pobladoras peninsulares que aún permanecían sin ubicar, Azara aconsejaba ocupar aquellas tierras limítrofes, por medio de estancias que se entregarían a dichas familias, quienes deberían ocuparla personalmente y no por intermedio de capataces. Es decir, aconsejaba poblar a la moda del país.

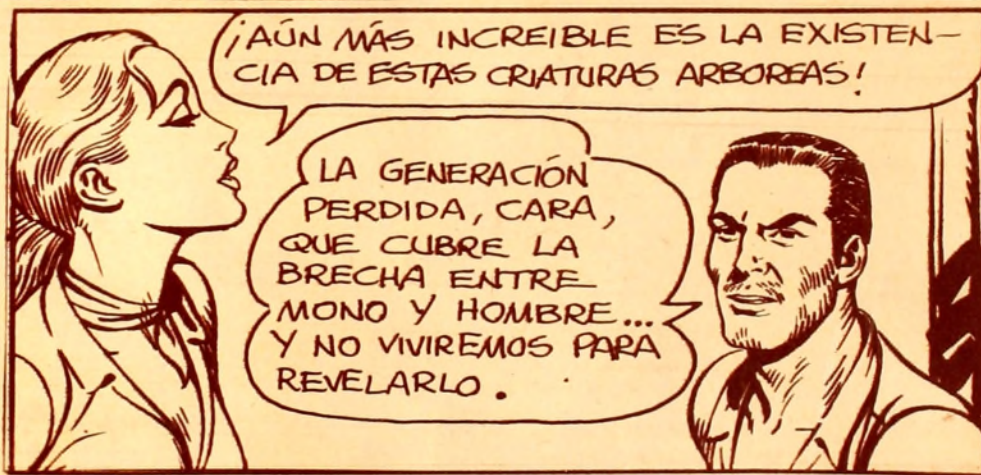
Esto requiere una explicación y para ello nada mejor que utilizar las propias palabras de Azara. Dice este informante: "Por supuesto que no se ha de formar Pueblo alguno porque éste es imposible que subsista, sino que cada familia a de hacer la casa en su propia estancia; bien que se señalen sitios oportunos para cuando se haya de hacer las capillas en cuya inmediación podrán fabricar casa el que quiera y los pulperos".

Según lo que expresa, Azara distingue dos momentos: 1º) La colocación de las familias en las estancias. 2º) La posterior formación de la capilla, en cuyos alrededores podrán hacer casa los vecinos que quieran y los pulperos. Y que la capilla será absolutamente posterior a la ubicación de los vecinos en las estancias no hay duda alguna, ya que es el propio Azara quien formula la aclaración correspondiente. Dice así: "Cuando ya estén todos establecidos, esto es, el segundo o tercer año, se podrá pensar en hacerles los ranchos proporcionados, que sirvan de capillas interinas, según práctica del país y poniéndoles párrocos".

De modo que de acuerdo a lo transcripto, Azara innova de manera notable y singular todas las directivas legales y gubernamentales en lo que atañe al tema poblador.

Todos los informantes que actuaron con anterioridad a Azara, al tratarse el problema de la ubicación de las familias pobladoras peninsulares, si bien discreparon en cuanto al lugar geográfico de su futura colocación, todos si coincidían, repetimos, en partir de la base de formación de Pueblos.

Azara en cambio, no. Quiere este informante irritar en algunos aspectos, la política seguida por Portugal en las tierras colindantes. Para Azara, en síntesis, los postulados serían: 1º) La no formación de Pueblos, sino POBLAR las tierras. 2º) La ubicación de las familias pobladoras peninsulares en estancias donde tendrían su casa habitación. 3º) La posterior formación de capillas, cuyos edificios serían ranchos al estilo del país. 4º) Su actividad económica: la de la ganadería con absoluta prescindencia de la agricultura. No habrían por lo tanto, chacras. 5º) La posibilidad de que se estableciera también alguna gente del país, práctica en la actividad ganaderil.



EN SU BARRIO, para su comodidad, una agencia de AVISOS ECONOMICOS de

EL DIA

MONTEVIDEO

CIUDAD VIEJA
25 de MAYO 389
CENTRO
RIO BRANCO 1212
Avda. 18 de JULIO y
YAGUARON
CORDON
Avda. 18 de JULIO 2022
bis (Ag. Petraglia)
PUNTA CARRETAS
BETO DEL PINO 810
c/ 21 de SETIEMBRE
PARQUE RODO
CONSTITUYENTE 2007
POCITOS
JUAN B. BLANCO 914

MALVIN

ORINOCO 5048 y
MICHIGAN
PUNTA GORDA
Av. Gral. PAZ 1421
CARRASCO
A. SCHOEDER 6465

UNION

Av. 8 de OCTUBRE 4062
Av. 8 de OCTUBRE esq.
ABREU (Kiosco Union)
Av. 8 de OCTUBRE esq.
PIRINEOS (Kiosco Mar-
fias)

LA COMERCIAL

Av. GARIBALDI 2559

GOES

Avda. Gral. FLORES 2942
ITUZAINGO
Avda. Gral. Flores 4996
PIEDRAS BLANCAS
Cuch. GRANDE y
T. RINALDI

ARROYO SECO

Av. AGRACIADA 2612 bis
CAPURRO
URUGUAYANA 3513
PASO MOLINO
Avda. AGRACIADA 4109
AGUADA
SIERRA 1906 (Agencia
Progreso)

PRADO

Cno. Castro 838 c. Millán
LA COMERCIAL
Av. GARIBALDI 2559
REDUCTO
GUADALUPE 1490
VILLA MUÑOZ
CUNAPIRU 1495
VILLA DOLORES
Francisco J. Muñoz 3412 Bis
CERRO
Avda. CARLOS M° RAMI-
REZ 1686 esq. GRECIA
SAYAGO
Av. SAYAGO esq. ARIEL
(Kiosco Sayago)

AGENCIA NOTICIOSA "EL DIA" EN PAYSANDU - SALTO - RIVERA - PUNTA DEL ESTE

COLON

Av. GARZON 1911 frente
Pza. Vidella (Floreria)
PENAROL
Cnel. RAIZ 1670

EN EL INTERIOR

CANELONES
TREINTA Y TRES esq.
na RODO
Plaza 18 de JULIO
(Kiosco ISNALDI)
SANTA LUCIA
BAZAR "EL TREBOL"
RIVERA 488 bis

LA PAZ

Av. BATLE y ORDOÑEZ
215 (Bazar JORGITO)

LAS PIEDRAS

Avda. ARTIGAS y LAVA-
LLEJA (Kiosco LUISITO
Plaza)
Estación FERROCARRIL
(Kiosco LUISITO)

PANDO

Gral. ARTIGAS 895

SAN JOSE

MENSAJERIA CITA
PARQUE DEL PLATA
CALLE 2 esq. H

El Mundo en el LIBRO

Por WRIOTHESLEY

IBSEN — El creador del Teatro Social — por Annie Jansen. Ed. Claridad. Bs. As., 1966. 349 págs.

La recia personalidad de Ibsen, renovador del teatro moderno, y creador,



más allá de obras y personajes envejecidos por el cambio de los tiempos, de símbolos de imperecedero contenido poético, como su Peer Gynt, ha encontrado en Annie Jansen, de origen noruego y radicada en Chile, a la autora de una poco convincente biografía novelada, donde podrían podarse muchas páginas de divagación personal que la extienden innecesariamente. La admiración de la biografía por su biografía, explica quizás la grandilocuencia de frases, que abundan en demasía, y de las que extraemos una para ejemplo: "Así nace "Catilina", llamado a constituir la primera piedra de la catedral de cantera, que algún día ha de destacarse soberbia como las montañas que la circundan, y eterna como las nieves que coronan sus cumbres". Retomando aliento, el libro puede leerse, si no se exige mucho.

Contemporáneos

Canción del Origen

(fragmento)

No vengo del país de los violines
ni al sueño vine por condena;
soy un alto soldado de la pena,
nunca un dulce varón de los jardines.

Vengo del sol de donde viene
la conciencia de cristal del río;
del diario sol en donde tiene
el ruiseñor su flauta de rocío,
del sol que a los manzanos castos
llena de luz los senos amarillos;
el que rompe la aguja de los pastos
y el violín helado de los grillos
como la rosa lleva por la vena
el sol que sube hasta la espina,
fiel a mi herencia campesina
llevo a la música mi pena.
No vengo de la gracia del reposo,
despierto con los últimos luceros.
Hombre de tierra y luz, vengo del gozo
del cielo con los pájaros primeros....

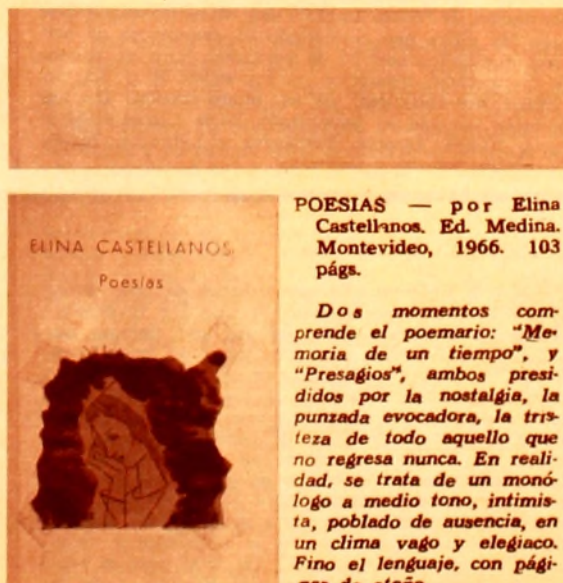
José. LOPEZ BERMUDEZ
(Mexicano)



Dos libros sobre **RELACIONES HUMANAS: EN EL TRABAJO Y EN LA FAMILIA, y ENTRE LOS NIÑOS, SUS PADRES Y SUS MAESTROS** — por Pierre Weil. Ed. Kapelusz, Bs. As., 1965. 223 y 221 pgs. respectivamente.

La importancia creciente del estudio de las relaciones humanas, cada vez más difundido y atendido, hasta considerarse como una ciencia de la convivencia moderna, inspira estos dos libros recientemente editados por Kapelusz, especializada en obras educativas. El primero de los mencionados volúmenes se refiere a los problemas que surgen en distintos campos de actividad, enfocando los conflictos que se plantean entre el individuo y el grupo, y orientando hacia soluciones armoniosas y razonables. La necesidad de contemporizar, la imposibilidad del aislamiento, encuentran respuestas útiles en sus páginas, escritas con un lenguaje que evita los tecnicismos, para alcanzar la divulgación general a que aspira su autor. El segundo volumen, si bien independiente del primero, lo amplía y complementa al tratar del difícil problema de las relaciones entre niños y adultos, tan delicadas siempre, y trae el añadido de un diccionario o vocabulario de psicología que resulta práctico para padres y maestros.

La buena presentación tipográfica, y la eficacia humorística de las ilustraciones de Roland, impresionan favorablemente y acentúan la amenidad de estos libros.



POESIAS — por Elina Castellanos. Ed. Medina. Montevideo, 1966. 103 págs.

Dos momentos comprende el poemario: "Memoria de un tiempo", y "Presagios", ambos presididos por la nostalgia, la punzada evocadora, la tristeza de todo aquello que no regresa nunca. En realidad, se trata de un monólogo a medio tono, intimista, poblado de ausencia, en un clima vago y elegiaco. Fino el lenguaje, con páginas de otoño.

LEYENDA DEL CARIBE por Rafael Morales. Ed. Aguilar, Madrid, 1959. 104 págs. ilustradas.

Del abundante y buen acervo de lecturas para la infancia que brinda esta editorial, en su serie de "El Globo de Colores", entre-sacamos un volumen de especial interés para los niños de América. El volumen de leyendas al que nos referimos, agrupa episodios fabulosos que tienen su cuna en ese núcleo de naciones hispanoamericanas que bordean el Caribe, comprendiendo algunas, la época precolombina, y otras, inmediatas al descubrimiento y la conquista: Guatemala, Colombia, Puerto Rico, Honduras, Cuba, Nicaragua, México, Venezuela, Santo Domingo, están representadas en un ramillete de leyendas deliciosas, con hermosas ilustraciones, en un estilo claro, sencillo, pero sin que pierda nada del mágico encanto de ese mundo lejano y misterioso que evocan.

Recomendamos su lectura, porque creemos que es cada vez más necesario edu-



car la sensibilidad del niño por medio de páginas que le abran horizontes a su fantasía, y este volumen, particularmente, puede ser una iniciación en el gran ámbito del pasado del continente, por medio del orbe legendario que atesora nuestra América.

Pájaros que ilustran "El pájaro Cu", leyenda de Yucatán.



Libros y publicaciones recibidos.

LIRICA HISPANA N° 276 — Unidad poética de la poesía. Caracas, junio 1966. Antología de varios autores.

LIRICA HISPANA N° 277 — En la tierra — por Antonio Fernández Molina. Poemas. Caracas, julio 1966.

PROSA Y POESIA N° 1 — Cuadernos del Hombre Yibre. Miami, mayo-junio 1966.

ARIEL N° 11 — 1966. — Revista de Artes y Ciencias de Israel.

BIEN MIRAO... — por Raúl E. Baethgen. Montevideo, 1965. 104 págs. Poesías, gauchescas, espontáneas, llenas de humanidad y experiencia de la vida.

EL LENGUAJE PLASTICO — por Arno Stern. Ed. Kapelusz. Bs. As., 1965. 98 págs. ilustradas. Interesante estudio sobre los mecanismos de la creación artística infantil.

NIÑOS Y PRIMITIVOS — por Jacques Depouilly. Ed. Kapelusz. Bs. As.,

1965. 87 págs. ilustradas. Prólogo de Jean Cassou. El autor estudia la expresión plástica en el niño, en la medida en que aquella pueda asociarse con las técnicas del arte mismo.

ESPAÑA EN SU PRENSA. 1966.

Documentos informativos de la actividad española en todos los órdenes.

BOLETIN DE LA EMBAJADA DE VENEZUELA EN EL URUGUAY — Nos. 51-52. Montevideo, junio-julio 1966.

Número de homenaje al Precursor de la Independencia, don Francisco de Miranda.

ABSIDE — XXX — 2. México, 1966.

Revista cultural. En esta entrega, cinco sonetos admirables de la argentina María Alicia Domínguez.