# RAMÓN MORA MAGARINOS ABOGADO, EX-LEGISLADOR NACIONAL

## PINTURA y ESCULTURA

Retratos y Estatuas Ecuestres

A Y

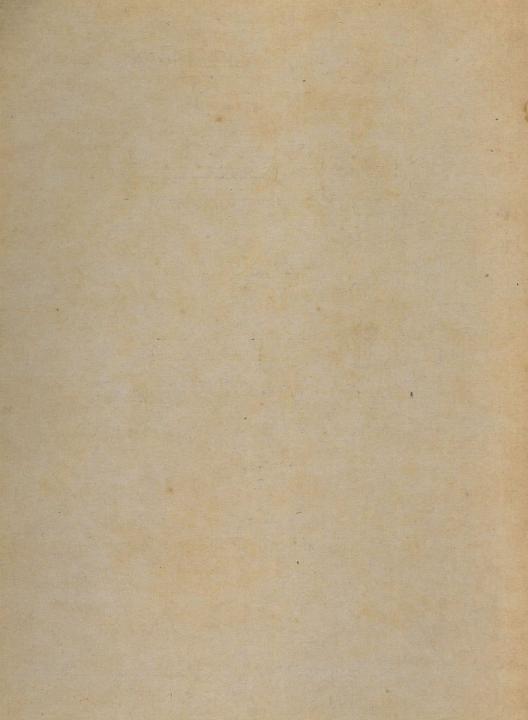
### DUMISMATICA

Las monedas del centenario uruguayo

RYA

El Lazo, Las Boleadoras y La Taba

LACANO HNOS-IMPRESORES MONTEVIDEO



## RAMÓN MORA MAGARIÑOS ABOGADO, EX-LEGISLADOR NACIONAL

## PINTURA y ESCULTURA

Retratos y Estatuas Ecuestres



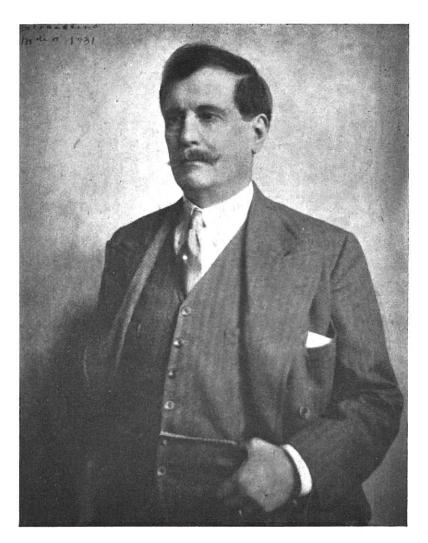
### DUMISMATICA

Las monedas del centenario uruguayo



El Lazo, Las Boleadoras y La Taba

Talleres Gráficos Lacaño Hnos. 18 de Julio 1472 Montevideo 1937



Dr. Ramón Mora Magariños

Dedico este libro a mi idolatrada esposa, mi prima Adela Magariños Real quien colaboró en su confección

### PINTURA Y ESCULTURA Retratos y Estatuas Ecuestres

#### **OBRAS DEL MISMO AUTOR**

- Primeros presupuestos, separados del General de la Nación, para los Municipios de la República, aprobados por la Asamblea Nacional Legislativa, con comentarios sobre contabilidad presupuestal. 1906.
- 2.º Discursos pronunciados en la Cámara de Representantes del Uruguay en 1914 sobre el Impuesto Inmobiliario, combatiendo la iniciativa del Poder Ejecutivo de exonerar los edificios, haciendo recaer toda la imposición en los terrenos. Este Poder después de la discusión retiró el proyecto.
- 3.º El Registro de la Propiedad Inmueble en el Uruguay, Proyecto de Ley presentado a la Cámara de Representantes en 1918, en oposición a otras iniciativas al respecto y una del Poder Ejecutivo.
- 4.º Los primeros Magariños venidos al Río de la Plata. 1919.
- 5.º Cuestiones Constitucionales, 1930. El derecho de Interpelación Parlamentaria ,en las Constituciones Americanas. Disertación combatiendo las restricciones a ese derecho.
- 6.º "Cuestiones Municipales" folleto conteniendo la relación de los trabajos y escritos presentados a los Poderes Públicos en su calidad de Presidente de la Asamblea Especial organizada por gerentes de bancos, encargados de venta de terrenos a plazos, propietarios, ingenieros, rematadores, agrimensores, escribanos, empresarios de obras, etc., etc., para apelar de varias disposiciones municipales atentatorias al derecho de propiedad.
- 7.º La Moneda Uruguaya. Su desvalorización. 1931.
- 8.º "Temas" redactados en su calidad de Presidente de "La Liga Defensa de la Propiedad" para presentar al octavo Congreso Internacional de la Propiedad inmueble edificada a reunirse en Roma. 1931.
- 9.º Folleto conteniendo las apelaciones redactadas, también como Presidente de "La Liga Defensa de la Propiedad" ante el Poder

Legislativo y Ejecutivo, firmado por más de 300 ciudadanos, concontra la sanción municipal de varios impuestos ilegales, y la "La Autonomía Municipal en la Constitución Uruguaya" de 1917.

10. Reformas Constitucionales. Trabajo presentado en la Asamblea Constituyente Uruguaya de 1933, en su calidad de integrante de ella, y leído en la Federación Rural del Uruguay a solicitud de ésta.

#### 11. En preparación:

Colección de artículos publicados en varios periódicos y revistas nacionales y mayormente en la Revista de Derecho, Literatura, publicada en Buenos Aires por el Dr. A. Palomeque, continuada con el título "La Revista Americana de Buenos Aires" por el Dr. A. Lillo Catalan.

#### PROEMIO

Me permitirá el lector, aunque lo distraiga unos instantes, que le exprese, algunas de las ideas y circunstancias que han motivado este raro trabajo. Es posible que ellas no le interesen mayormente, pero son verdaderas y siento el placer en recordarlas, pudiendo sentirlo también algunas personas de aquellos tiempos, que participaron en las mismas cosas.

Terminaba mis estudios elementales en los colegios de "El Salvador", y San Francisco e iba a ingresar en los de bachillerato libre, en las beneméritas instituciones de "El Ateneo" y "La Universitaria". Un bello día, en un paseo que realizaba, con unos compañeros de escuela por aquellos parajes, llamados "El Arroyo Seco" —no en realidad porque el hilo de agua que por allí pasa, que generalmente se encuentre seco, sino debido a que el público los bautizaba, con el apellido del rico propietario que fué dueño de la parte cerca al desagüe de aquél— vimos una manada de yeguas con sus bonitas y retozonas crías, que conducían unos paisanos, para ser vendidas en el corral de ese mismo lugar inmediato a la playa. Llamó mi atención y despertó al mismo tiempo mi deseo de adquirir un potrillito, de pelo picazo, que brincando, se hubo apartado unos metros del pelotón.

Enterado mi padre de ello —él también tenía caballos de andar—lo compró, así como la madre una yegua oscura, que alojé en la quinta paterna de la Aguada, lindera a los terrenos del General Batlle, que se extendían hasta donde estaba la panadería y molino, del tiempo del coloniaje, que el doctor Mateo Magariños Ballinas, su propietario fundador, vendió a Batlle y Carreó, algunos años antes de retirarse al Brasil, al iniciarse la guerra de la Independencia americana.

Como el animalito era joven, no llegaba a tener un año de edad, fué fácil sujetarlo y acostumbrarlo al acercamiento de las personas; la madre era relativamente mansa pero no de andar, sirviendo por algunos meses de recreo y diversión, también a mis compañeros y vecinos que acudían a la quinta casi diariamente, a las horas libres de los estudios.

Desde entonces nació mi afición por la noble raza caballar que no decayó.

Aquel potrillo domado y enseñado, llegó a ser un caballo de gran resistencia por su alimentación fuerte, de granos, cereales, etc., y también fué de velocidad, que comprobó en algunas carreras particulares, disputadas hasta con otros de media sangre.

Debo aprovechar este momento para hacer una disgresión curiosa, que puede ser de utilidad a algún lector. Al tener como doce o más años el animal, lo regalé a un estanciero de Casupá, que lo utilizaba en sus viajes a caballo a Montevideo, ciento cincuenta kilómetros en el día. Prodújose en ese entonces una gran seca en el país, que causó mucha mortandad en los ganados y el que se salvó quedó en lamentable estado de flacura. Sin embargo el picazo, a pesar de alimentarse en el campo como los otros animales no disminuyó casi en su gordura.

Llamó la atención y observado, se vió que aquel se comía las hojas de los árboles del monte, donde lo pasaba casi todo el tiempo, y muchas plantas que los demás ni probaban.

Dándome noticia de ello el estanciero, le expresé que cuando era potrillo, en la quinta donde se crió se había acostumbrado a comer toda clase de granos, gramíneas, hojas de árbol y frutas. De modo que para él, la falta del pasto del campo, no era una causa para adelgazar, habiendo otras plantas, y yuyos, siempre que no fueran venenosos. Donde a los animales en general les faltaba la alimentación, a él le alcanzaba por lo menos.

Aficionado al caballo, adquirí otros, teniendo alguno hasta ahora, criando además ejemplares de raza de carrera, formando parte del Haras Montevideo, en carácter de Vicepresidente, habiendo redactado conjuntamente con el doctor Quintela y otros, sus estatutos y los de la Federación de Cabañeros. Estudié la equitación que practiqué largos años. Hice conocimientos de doma en estancias y cabañas de las razas caballares, su enjaezamiento, completando después

mis conocimientos con algunas nociones de anatomía y belleza de las formas de esos animales.

Por asociación de ideas, viene a mi memoria, en estos momentos, el amor fantástico a los caballos, que según la alocución de un articulista de "La Nación" de Buenos Aires, tuvo el insigne escritor y político escosés Dr. Roberto Cunninghame Graham, quien pasó diez y seis años de su juventud tropeando ganados por América del Sur, principalmente por la República Argentina y el Uruguay, y últimamente a la edad de 82 años cabalgaba, en su pingo argentino, por Rov Roten, Londres. Su preferencia fué siempre por los caballos criollos de eso sdos países, habiendo dedicado un libro a su estudio. Cuando le dirigió una carta al ex Presidente de Estados Unidos de Norte América, ya fallecido, Dr. Teodoro Rooselvert, admirador de sus cuentos gauchos, le decía: "No permita Dios que yo vaya a un cielo donde no haya caballos". Graham, antes de morir, deseó visitar el Río de la Plata, y recientemente a los pocos días de su estada en Buenos Aires, falleció.

Pasados los años y llevada maquinalmente mi atención a las pinturas y esculturas de caballos que he tenido oportunidad de conocer, me he resuelto a señalar algunas observaciones que me han sugerido, a las que me decidí agregar varios otros motivos conexos.

Me llamó sobre todo la atención, las colocaciones que muchos artistas, especialmente pintores, dan a los remos, en los distintos aires, que no toman los animales vivos. El célebre pintor Magne de la Croix, en sus largos años de estudio, ha hecho curiosas disquisiciones sobre las mismas, llegando a conclusiones que han interesado a los médicos y especialmente a los paleontólogos. El ilustrado crítico de arte, Salomón Reinach, expresa, que los pintores no pudieron fijar en las telas debidamente, la situación de los remos de los caballos en sus andares, hasta que no se inventó la fotografía instantánea.

Siguiendo mi curiosidad sobre otros puntos de vista, me ocupé de estudiar los movimientos que hacen las orejas de esos cuadrúpedos, y las causas que los motivan, los medios antiguos y modernos para amansarlos, sujetarlos y dominarlos: freno y riendas; del arnés, apero, recado o silla para colocarse el jinete con comodidad, y

menos molestia para el animal; y el arte de montar, estribar y sostenerse en buen equilibrio, con soltura y elegancia.

A fin de presentarlas ordenadas, las llevo al papel, al libro, en el que por otra parte, será así más cómoda su lectura.

Agrego después un trabajo sobre los emblemas de las monedas acuñadas con motivo del Centenario de la Independencia Uruguaya, al cual hago referencia en una parte de lo expuesto en las pinturas y esculturas ecuestres.

Y finalizo con la transcripción de unos artículos, en parte publicados, sobre el lazo, las boleadoras y la taba.

Acerca de las disertaciones, se observará que muchas de ellas son ligeras, porque no nos ha sido posible examinar de vista los originales. Hablamos en esos casos sobre reproducciones fotográficas, e impresiones de revistas y periódicos, por lo general deficientes. Nuestro estudio ha tenido, pues, que limitarse mucho, especialmente en los detalles.

Notará también el lector que en algunos casos, no escatimamos la observación, la crítica, pero es porque circunstancias impersonales nos obligan a ello, como en otros la pluma no se detiene en el elogio, porque nos lleva la virtuosidad del artista, la obra que examinamos. El escultor y el pintor, no deben ser objeto de reverencia, de adoración, aunque se dediquen, por ser tales, a bellas artes, sino de examen de juicio. No debe ser motivo de alabanza porque sí, sino de balanza de los méritos y defectos que encierre la obra. También no vemos razón, conveniencia de aprecio, por bella que sea la forma que presenta el artista su obra, si la idea, el simbolismo, etc., es feo, pernicioso, conduce al mal; no nos lleva al placer decoroso, honesto o no vivifica en el espíritu los nobles sentimientos.

Cerrando este exordio, debo exponer algunas de las ideas que motivan mis modestas pretensiones de autor, al dar el libro a la publicidad. No va él para que lo estudien y mismo lo lean quienes por distintas razones saben más que yo, sobre los diversos tópicos que él abarca. No será útil para los profesores, para los pintores, escultores, artistas, etc., que dominan esos asuntos. Para ellos no escribo, pues más bien de ellos tendría que aprender.

Lo hago para la mayoría del público, que por mil causas, no pue-

de proporcionarse los elementos de juicio que presento, y no puede e no tiene tiempo suficiente para ilustrarse en los numerosos puntos tratados. A mí mismo me ha demandado bastantes días la búsqueda y obtención de tanta lámina. Con todo estarían satisfechas nuestras aspiraciones, con tal que pueda proporcionar unos momentos de recreo, solaz, en la vida ardua y a veces cruenta que llevan los pueblos.

## PINTURA Y ESCULTURA Retratos y Estutuas Ecuestres

I

Las actitudes o posturas de las personas y de los caballos en algunas telas y estatuas, ya sea cuando se encuentran solos o separados, como cuando las primeras montan a caballo, nos han sugerido lgunas observaciones, que vamos a exponerlas en este artículo en forma de juicios sintéticos.

También examinaremos la proporción, en que se encuentra pintado o esculpido el jinete con relación al animal, y el tipo que de este último se ha deseado o se debiera reproducir.

Las obras examinadas en su mayoría son reproducciones de personas y caballos, más especialmente, estatuas y retratos ecuestres, y todo ello lo será bajo los puntos de vista de la realidad, de su justeza y verdad histórica, de la anatomía científica y de la artística.

Pero antes de entrar a este estudio, vamos a permitirnos expresar algunas de las ideas guías, o directrices, sobre estatutaria que nos sirven como ley motivo de él.

Esculpir, o escultura, en otra forma expresado, se llama el arte de modelar, labrar, tallar, etc., a mano, una obra en madera, metales, piedras y otros materiales apropiados, y especialmente se dice escultura al molde o modelo, y más propiamente a la misma obra producida.

Se llama en bajo relieve, cuando la escultura está pegada o adherida al cuerpo donde está entallada o esculpida, no sobresaliendo, o sobresaliendo poco, del nivel del cuerpo o block. En alto relieve se expresa cuando se destaca mucho, casi todo el bulto, aunque unida al cuerpo o block, y se dice escultura exenta, a la que no está pegada a ningún cuerpo, sino que se encuentra aislado todo el bulto, como las estatuas, en su sentido general.

La escultura puede representar cualquier objeto real, natural, animado, con vida, o muerto, inanimado, o asuntos concebidos por la inteligencia y el ingenio.

Las esculturas que examinamos, como verá el lector, representan cosas animadas o cosas vivas, o que han vivido, personas y cuádrúperos; y partimos en nuestro estudio, de que los artistas que las han reproducido, han debido respetar la verdad, la realidad, su forma y vida.

La estatua, dicen los técnicos, es la figura de bulto labrada a imitación del natural, y retrato, en sentido estricto, la pintura, grabado, fotografía o



dibujo que representa también lo natural. No deben pues contener formas u órganos inventados o modificaciones de los reales, de los verdaderos, so pena de salirse de la verdad, y entrar en lo figurado, en la fantasía, en lo mitológico e inverosímil.

Corresponde proceder, por analogía, como cuando se trata de resolver problemas de matemáticas, que no le es dado, al que se ocupe de ellos, agregarle datos de afuera para su solución. No debe salirse de los que se han presentado. No se debe actuar como en las ciencias de hecho, donde se permite y es conveniente acoger cualquier elemento, que pueda coadyuvar a la mejor averiguación de la verdad, o a la debida solución.



Fig. 2 NIKÊ DE SAMOTRACIA

Sin embargo, debemos decir, que también se usa la palabra estatua, por extensión del vocablo, para designar por excepción, ciertas esculturas que representan figuras humanas adornadas, estilizadas, modificados sus órganos o ampliados, como las diosas mitológicas griegas de las victorias, las NIKE, talladas en mármol, una de las cuales y quizá más célebres son la Peonios y la erigida para conmemorar la victoria naval de Samotracia: una mujer con dos grandes alas, sin cabeza ni brazos, descubierta, en las excavaciones realizadas por los franceses en la Isla de aquel nombre, del Mar Egeno (Grecia).

Toda estatua debe representar forma propia, en pie, sedante o sentada; yacente o echada, tumbal, generalmente sobre sarcófagos; orante, casi siempre de rodillas; y ecuestre o a caballo. La estatuaria tiene además del reposo, como propiedades especiales y características, la expresión títpica individual y la proporción orgánica. En toda obra escultórica seria, se debe observar rigurosamente el canon de proporcionor.

Fig. 3 Santa Cecilia Estatua yacente

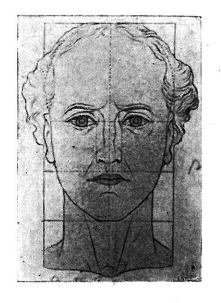




Fig. 4 Juana de Arco - estatua orante

Diremos algunas palabras acerca de las proporciones de los órganos humanos entre sí, porque en algunas estatuas y pinturas que analizamos, nos referimos a ellas.

Para poder modelar, esculpir o pintar, debidamente, el cuerpo humano, deben conocerse sus órganos, así como las proporciones que existen entre ellos. Pueden haber variaciones según las razas, pero para cada una de éstas, la anatomía artística fija sus reglas, basadas en la anatomía centífica, a las cuales los artistas tienen que someterse, salvo los casos individuales, determinados, que se deben reproducir como son.



De muy antiguo, los artistas y anatómicos se han preocupado de esas proporciones. Los egipcios modelaban sus estatuas y pintaban, dándole al cuerpo humano, una altura igual a la que resulta midiendo el largo del dedo medio de la mano o llamado del corazón, multiplicando por diez y nueve.

Los artistas argios del siglo IV a. de J. C., según se observa por las estatuas encontradas en varias ciudades de aquel entonces, tomaban también por unidad o modulo el dedo medio. Miguel Angel, consideraba que podía ser dividida la persona en 28 partes iguales, to-

Fig. 5 — Proporciones de la cara y cuello de la persona adulta:

mando por unidad de medida la tercera parte de la cabeza. Alberti utilizaba el pie como módulo y le daba al cuerpo seis pies. De Leroisse expresaba que debía tener 10 manos. Leonardo de Vinci, en su tratado sobre la pintura, establece tablas según la edad humana, considerando que con el completo desarrollo del cuerpo se duplican las longitudes, excepto el rostro, y que 10 veces éste comprende el total de la altura del hombre bien proporcionado. El Greco le daba en sus pinturas el largo de 9 cabezas.

En la actualidad, es lo general que se tome por unidad el largo de la nariz, y se determina que el cuerpo humano debe medir 30 narices. Dándole a la cabeza desde el vértice del cráneo a la barbilla de aquélla el largo de cuatro narices, tenemos que el cuerpo medido por cabezas debe tener, incluso ésta siete cabezas y media.

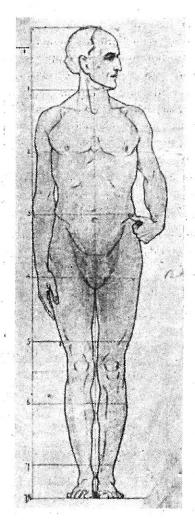


Fig. 6 - Proporciones del cuerpo de la persona adulta - canon moderno

Hay artistas que no se someten a estas proporciones y llegan a tamaños de 8, 9 y hasta 10 cabezas. Arturo Garrat



Fig. 7 - Retrato de Señora por el pintor inglés Arturo Garratt

viene a dar diez cabezas a sus figuras, según vemos en un retrato de señora que reproducimos. Este pintor inglés, gustaba que sus figuras humanas marcaran gran elegancia, y creía conseguirlo alargando el cuerpo hasta la proporción que indica el retrato expresado. Consideramos que estos es una exageración, en la raza blanca, pero debenios aceptar con algunos, hemos visto fotografías, que hay razas negras en el Africa muy altas por el desarrollo de las piernas, que pueden llegar a aquella proporción.

También reproducimos un dibujo de los esqueletos comparados del caballo y del hombre que se halla en el Museo de Historia Natural de Londres.

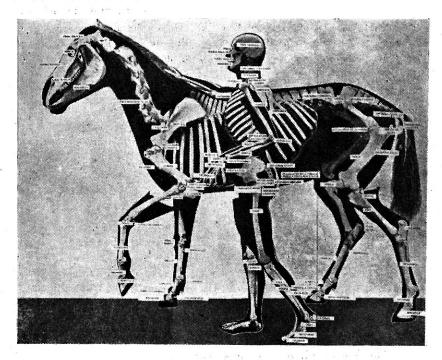


Fig. 8 - Comparación de los esqueletos del caballo y del hombre

Así como artistas y anatómicos se han preocupado de las proporciones entre sí de los órganos del cuerpo humano, también, hipólogos y zoottecnistas han estudiado y llegado a conclusiones sobre las proporciones más correctas del caballo, habiendo tomado igualmente por unidad de medida el largo de la cabeza de este cuádrúpero.

En primer término tuvieron que aceptar que las medidas o proporciones tienen que sufrir alguna variedad debido a las distintas razas, llegando a fijar para el caballo "mediolíneo", o sea el tipo mediano en alzada y peso, de la variedad común las siguientes, que según aquéllos, encontradas en un ejemplar, le dan un conjunto armonioso. La distancia del vértice de la cruz al suelo debe ser igual a 2 1/2 cabezas, e igual medida del suelo a la grupa. Por lo largo la medida debe ser la misma, o sea del extremo anterior del brazuelo hasta la parte más saliente de la nalga. De modo que con ligeras variaciones un caballo ideal debe ser tan alto de cruz y anca como largo, y en consecuencia su cuerpo inscribible en un cuadrado rectangular.

Las razas de tiro y de fuerza varían algo en el sentido de ser más largos que altos sus cuerpos, y en las de carrera a la inversa: más largas de patas que de cuerpo, lo que indudablemente hace a los animales más altos en proporción. Los criadores de las últimas entienden que aumenta la velocidad del animal, el alargamiento de las extremidades a semejanza de lo que pasa en cierta raza canina, la de los galgos, y ese alargamiento de los remos debe producirse más marcadamente en las cañas y cuartillas. Se dice a este respecto "que la distancia que separa el pliege de la rodilla del suelo debe ser mayor que la existente desde ese lugar hasta el codo: la vertical desde la articulación del codo hasta el espolón también mayor que la altura desde la misma articulación hasta la cruz, e igual variación debe notarse entre las distancias que separan la cinchera de la cruz y del suelo. En el caballo de carrera es igualmente frecuente que la talla a la grupa sobrepase la correspondiente a la cruz, modificación en las proporciones que tiene su razón de utilidad, pues aumenta la velocidad.

Se expresa que Bourgelat, fundador de las escuelas veterinarias de Francia, fué el primero que ideó comparar las distintas regiones de un caballo, tomando por unidad de medida la longitud de la cabeza, por ser la menos expuesta a variaciones debido a su cantidad ósea. A pesar de las atendibles razones en que se fundaba el sistema de proporciones, se le hizo una gran oposición, cayendo en descrédito. Pero parece, según algunos, que ello fué debido a haberse tomado un modelo imperfecto. Dice un hipólogo a este respecto: "Después de caer en el descrédito y en el olvido, el sistema fué rehabilitado, pues si el modelo primitivo era malo, la base del procedimiento, es decir, la adopción de la longitud de la cabeza como unidad, era buena, y por lo tanto no era necesario más que aplicar-lo a un caballo bien conformado y corregir, en consecuencia, las tablas de medidas; así se hizo, con la intervención de otros hipólogos y zootecnistas, y hoy en día se le acepta, aunque no como un sistema matemático o infalible, por lo menos, como bastante aproximado, útil y, sobre todo práctico".

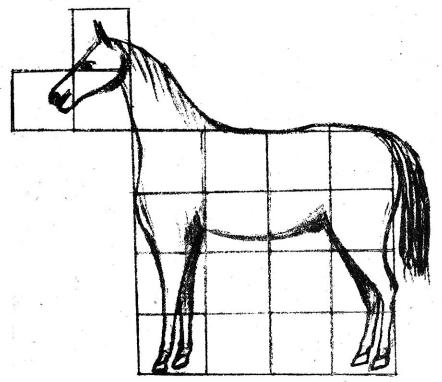
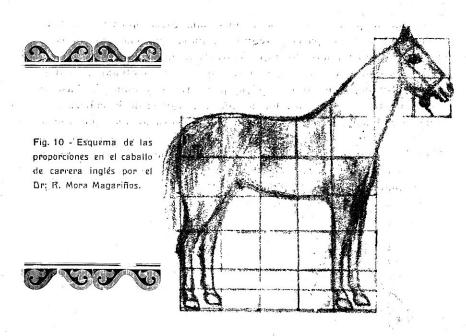


Fig. 9 — Esquema de las proporciones de los organos del caballo mediolineo según el Profesor Burgelat



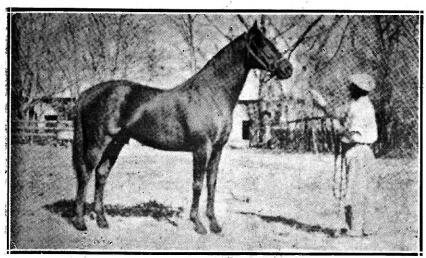


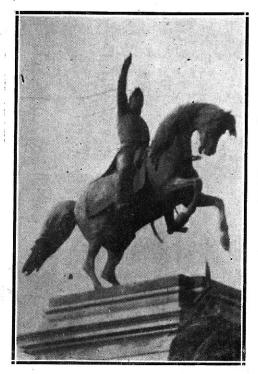
Fig. 11-Fotografia del caballo Signum del Haras "El Pelado" R. Argentina.

Por nuestra parte también opinamos como se acaba de exponer. y después de un estudio de varios ejemplares de caballos comunes. de carrera, raza inglesa, tomando especialmente por base la fotografía del padrillo Signum, del Haras "El Pelado", que nos parece un ejemplar correcto, de buenas proporciones, hemos hecho el esquema que publicamos con otras tablas de medidas que nos parecen que responden mejor para hacer las comparaciones. La cabeza de Signum cabe exactamente 2 1/2 veces en la vertical del lomo al suelo, y 2 1/2 en la longitud del caballo del pecho a las nalgas. La distancia de la base de los cascos a los nudillos por su parte inferior es 1/10 de la vertical. Los remos tienen 2/5 de ésta. Todo caballo de carrera de raza inglesa que entre bien en estas tablas o medidas, salvo pequeñas diferencias, podemos decir que es correcto en sus formas y proporcionados sus órganos. Por muchas fotografías que tenemos notamos que se encuentran en estas proporciones los caballos buenos de carrera.

Agregando a estas someras ideas, algo sobre el cuello o pescuezo del caballo, diremos que éste puede ofrecer cinco formas distintas en su constitución. La recta es aquella en que, la línea de arriba donde nace la crin, es casi recta de la nuca a la cruz. Enrodado cuando esa línea tiene una ligera curva hacia arriba (convexa). Se llama engalladura cuando es algo cóncava. Desígnase con el nombre de cuello de cisne, aquel que al partir de la nuca, se eleva la curva convexa en forma muy marcada semejando al cuello del cisne. Y por último, se dice de ciervo, cuando es un poco parecido al de este animal.

Las formas de enrodado a recta son las más generales y bellas. Las otras tres son más escasas.

Un ejemplar enrodado lo ofrece el caballo de cabos blancos de la fotografía del rey Alejandro; la de cisne el cuadrúpero de la estatua del General San Martín en Buenos Aires, aunque se puede decir que se ha exagerado la curvatura, restándole belleza. Para mostrar la de ciervo presentamos un dibujo de la Enciclopedia Spasa.





Fíga. 12 — Caballo con cuello de cisne - estatua del Gral. San Martín — R. A.



El artista que dese esculpir o pintar, como modelar personas o nimales reales, ciertos, la vida orgánica, no puede salirse de las formas, órganos, huesos, músculos, movimientos, aires y acciones, de lo individuos, del género o raza del ser que elija. Debe respetar en una palabra la anatomía científica; y si quiere reproducir el mejor tipo, el de proporciones más correctas o de mayor perfección, dentro de la raza, tendrá que someterse a la anatomía artística, que busca el modelo ideal, respetando o eligiendo, los ca-



Fig. 13—Dibujo del pescuezo de ciervo del caballo

racteres esenciales, mejores, de todos los seres de igual naturaleza, las líneas más bellas, las formas más esbeltas, los movimientos más normales, elegantes y rítmicos de ellos, de conformidad con los estudios y conclusiones más aceptadas, dentro siempre de la anatomía científica.

La escultura, admitimos, como lo expresa el eminente escritor Jean Royere, que sea la inmovilización de la vida, definiéndola como el lenguaje del ritmo de la Inmovilidad Relativa. Que siendo la vida el movimiento, inmovilizar la vida en la plástica, no es llevarla al reposo absoluto, a la muerte, sino exaltarla, superarla. Pero entendiendo que ello sea siempre que no se violenten las leyes de la naturaleza, que se respete la vida orgánica, las relaciones de los órganos y los elementos del ser, con sus movimientos naturales. Debe exaltarse, elevarse a mayor auge, superarse, buscando y reproduciendo las partes y órganos mejor conformados de los seres de la misma clase, de igual naturaleza, y los movimientos más naturales, elegantes, rítmicos, que puedan producir esos órganos y elementos que en conjunto forman el ser.

#### III

La estilización podrá admitirse en las cosas inanimadas o en las animadas cuando no se busca la realidad, la naturaleza, pero no en las que teniendo vida, esta vida se desea representar; cuando se busca reproducir el cuerpo real, exacto, y los movimientos de éste.

Por otra parte, ¿qué se desea, qué importancia tiene, qué fin meritorio puede conseguirse, con estilizar las actitudes y situaciones de los órganos de los seres animados, que ya éstos, para su propia existencia, su desarrollo, progreo y vida, toman o hacen infinidad de movimientos y posturas que le dan y ofrecen material y motivo abundante al hombre para sus obras? Los órganos mismos, por qué se han de modificar, ampliar o disminuir o suprimir? Los artistas no deben, ni tienen por qué, salir de la realidad, de lo normal, en aquellos casos e ir a lo imaginativo, buscar hechos y efectos fuera de lo real, desde que la naturaleza le proporciona material variado y en cantidad, como la imaginación del hombre no lo alcanza.

También se debe tener presente, que la mayor belleza, perfecta

y eterna, es la que se obtiene o da y resulta de la contempiación y reproducción de lo real, de lo natural, de lo regido por las leyes inmutables de la creación; y no propenderíamos, por otra parte, a uno de los fines esenciales del arte, el de enseñar las cosas como el Ser supremo, la naturaleza, las ha creado.

Del estudio de los movimientos y posturas que pueden hacer y tomar los remos del caballo, y de muchos otros cuadrúpedos, así como de las que vemos en algunos cuadres, llegamos a establecer las cuatro conclusiones siguientes. Primera: que esos movimientos y posturas pueden ser los normales, naturales y necesarios para realizar los andares o aires, y situaciones de sostén y equilibrio estable, tranquilo del cuerpo. Segundo: que pueden hacerse movimientos y posturas sin buscar aquellos fines, en número indeterminado, infinito, sin servir para ellos, que pueden muchos ser intermediarios o de transición de una situación o andar para otro. Tercero; que también pueden hacerse movimientos y posturas de las condiciones indicadas en el párrafo segundo, sin orden ni concierto, contrarios a los normales, y que para realizarlos haya necesidad, en casos, del empleo del esfuerzo, la violencia; y. Cuarto: que los animales no pueden hacer ciertos movimientos y posturas, por no permitírselo su estructura anatómica, que sin embargo se suelen encontrar reproducidos en muchas obras.

Ampliando estas conclusiones, podemos agregar, que los primeros son aquellos que el animal necesita realizar para su locomoción, su estabilidad, su existencia, fijados por la naturaleza. Los que los artistas deben copiar en sus obras, al desear reproducir los animales en sus posturas y andares naturales, normales; sin confundirlos ni mezclarlos. Al pintar un caballo, o llevar su forma a la plástica, en un aire cualquiera, los remos todos deben colocarse en los sitios y con la armonía que la naturaleza lo dispone para realizar ese aire o andar. Por ejemplo, no es posible poner unos remos marcando el paso y otros colocarlos en la posición de parado, o yendo el animal al trote, o realizando otro aire. En los segundos se comprenden movimientos distintos, varios, numerosos que pueden hacerse al efectuar los remos el pasaje de unas situaciones o aires naturales a otros; y aquellos que sin violencia también pueden hacerse, por permitir-

lo la constitución orgánica del animal, sin ser necesarios, sin corresponder a posturas o aires naturales. Ellos no pueden reproducirse cuando el animal está parado o realiza alguno de sus aires naturales, sus andares. Sin embargo, como hay muchos de estos movimientos y situaciones que se acercan a los naturales, normales, y no le es fácil al artista distinguirlos, si no conoce anatomía, no es raro encontrarlos en algunas obras. Indicaremos como terceros los que también permite realizar la constitución orgánica animal, pero que son exageraciones de los otros dos grupos indicados anteriormente, y que no se pueden realizar sin hacer a veces esfuerzos. Estos movimientos y posturas pueden reproducirse, cuando sea el objeto, el hacerlos aparecer como tales, exagerados, fuera de lo normal y no presentarlos como propios de las situaciones de parado o de los aires o andares. Cuarto: hay movimientos y posturas, que no puede hacer el animal, porque no se lo permite su estructura anatómica, la forma de sus órganos y su juego para la locomoción y vida. Están ellos fuera de la realidad. Se suelen encontrar, sin embargo, en algunas obras de artistas, que opinan o creen, que la estilización les permite alargar o encoger un órgano, un hueso, producir con éstos, ángulos o situaciones fuera de la realidad, de lo que el animal puede efectuar, y entran en el terreno de la mitología, de lo inverosímil.

#### IV

Las posiciones que pueden tomar, las piernas del hombre, como los remos del caballo, cuando ellos están parados, o lentamente se mueven, les ha sido, hasta cierto punto, fácil su copia a los artistas por medio de la observación simple directa; pero no así, si caminan con cierta animación y más aun con ligereza. Sólo raros casos reseña la historia del arte, de artistas que han podido marcar o dibujar con éxito, con exactitud, la situación que toman, porque la observación debe ser muy contraída, muy fuerte, poseerse gran poder cerebral, para fijar debidamente en el espacio, rápidamente, y en un momento determinado, la situación de las piernas de una persona que corre, y mucho más tratándose de un caballo; pues hay que reproducir en este último, cuatro remos, que se mueven armónicamente, obedeciendo a leyes físicas de equilibrio, sostén e impulsión.

Dice el crítico de arte Salomón Reinach, hablando de las situaciones del cuerpo del caballo, al moverse al galope, que recién, después de la invención de la fotografía instantánea, han podido los artistas estampar en sus telas, las verdaderas actitudes, como lo ha hecho el pintor Morot, aleccionado por aquel auxiliar. Hata hace poco, ignoraban la situación exacta de las cuatro patas de un caballo, así como su cuello y cabeza, cuando éste se larga al galope, resultando que era la imaginación del artista la que determinaba la posición.

1



Fig. 14 - 1814 o la campaña de Francia - pintura por J. L. Meissonier

Meissonier (Juan Luis Ernesto) como era enemigo declarado de aprovechar los documentos fotográficos, tuvo que esforzarse en sus investigaciones, sobre el efecto de los cuerpos en movimiento, para conseguir los mismos resultados que le podía proporcionar, con toda fidelidad, y cómodamente la fotografía. Debido a esa constan-

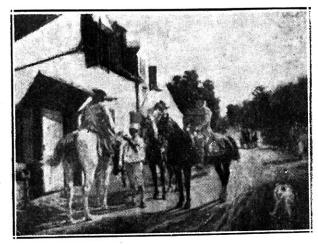
te y esforzada contracción visual, y a sus conocimientos y experiencia militar; — pues fué comandante de un regimiento de infantería, durante el sitio de París en 1871 — pudo llegar a pintar los caballos en movimiento (cuadros militares) con grandísima exactitud.

No obstante, parece más bien que se dedicó a movimientos de paso y trote. No le conocemos o no se han celebrado y divulgado pinturas en que se reproduzcan caballos al galope o carrera.

En su célebre cuadro, "1814, o la Campaŭa de Francia" admirablemente pintado, donde aparece en primer plano Napoleón I montado en su caballo blanco, va éste marchando al paso al frente de un grupo de tropas, a su regreso del desastre de Rusia. La colocación de las patas del animal dan una sensación enorme de la realidad del movimiento o del aire que lleva. Además se encuentra con gran justeza la colocación del personaje, así como las riendas y el arnés están bien tratados.

Con respecto al Emperador hacemos notar que el artista, para que aquél luciera elegancia y estuviera en mejor proporción con el tamaño del animal, le dibujó las piernas algo más largas de como las tenía.

Hay otras pinturas de Meissonier que merecen también ser citadas como maestras por la realidad que revelan. Parecen tomadas de una fotografía por la exactitud de las líneas. Una es "En la Posada". Se trata de varios caballos parados de buena alzada, quizá cruza de caballos de carrera con de paseo, elegantes y bien plantados. Las persoñas van montadas cómodamente, con estriberas regulares, no del largo de las usadas a la estradiota, ni tan corta como a la jineta. Otro un "Centinela - Avanzada de dragones" nos parece el caballo mejor pintado por Meissonier. Todo obedece a la realidad, y la belleza resulta espontánea.



### Se seto seto

Fig. 15 — En la posada, pintura por J. L. Meissonier

STORES STORES

VI

casa de comercio de esta plaza, ya liquidada, como marca de sus artículos, tenía dibujado pintado un caballo que va corriendo, o por los aires, montado por un guerrero, o por San Jorge, que lleva en su diestra una lanza o chuza para dar muerte al dragón. Esta obra en lo que se refiere a la posición de las patas del caballo, está muy lejos de la realidad; parece que hubiera sido tomada de algún dibujo antiguo ligero, como el que tiene una moneda de hace varios siglos, antes de J. C. "Dracma ampositana" de la serie itá-



Fig. 16 — Centinela avanzado de dragones pintura por J, L. Meissonier

lica sicilianas o greco-itálicas, donde se grava un caballo alado, con las manos y patas como están en el dibujo de la marca. Es más bien una alegoría o fantasía que realidad. Tiene las dos patas traceras, excesivamente encogidas, y las delanteras hacia adelante extendidas. No se encuentran ambos pares, en la relación correcta y natural posición que les dá el animal en el momento de galopar o correr.

Si la pintura reproduce el animal en el aire, en el instante de dar un salto — pues tanto el galope como la carrera son una serie de saltos — ningún cuadrúpedo puede encontrarse así, porque al caer o pisar el pavimento, para volver a dar otro salto, se encontraría en la imposibilidad de poderlo hacer. Tendría el anca muy baja y la cruz alta; y la posición de la espina dorsal del animal, conserva siempre un cierto paralelismo con el suelo, a pesar de los saltos o botes que tiene que dar. Si la pintura lo representa tocando el suelo, la anormidad o falta de naturalidad es mayor. Cuando las patas traseras de un caballo que corre o va mismo al simple galope, se encuentran encogidas del todo, como en el caballo de la marca, las delanteras no pueden estar estiradas hacia adelante; como si se encuentran estiradas hacia atrás, las delanteras toman una posición estiradas hacia adelante, aunque no se produzca una igualdad perfecta.

Para que los lectores puedan apreciar lo que exponemos, les recomendamos que vean las fotografías que reproducen los diarios, de las carreras de caballos, o las once actitudes de un caballo al galope, que trae el citado Reinach en su espléndido libro "Apolo". En ninguna de esas situaciones, se encuentra la que tiene el caballo de la marca. También puede consultarse la Enciclopedia U. I. Europeo Americana, que hace una descripción con láminas, de los distintos movimientos del caballo en su andar. De las noventa y tantas actitudes no encontramos una igual a la del cuadrúpedo indicado.

También puede consultarse el notable trabajo y único en su género del sabio pintor P. Magne de la Croix sobre la locomoción de los animales vertebrados, ilustrado con numerosas estampas, publicado en "LA NACION" argentina del 22 de Julio de 1934.

Si el equino marcha al paso y empieza éste con el remo delantero derecho, sucesivamente sus demás pies siguen el orden siguiente: cuando el delantero referido ha descripto la mitad aproximadamente de su movimiento, se levanta la pata izquierda; después le sigue la mano delantera izquierda, y afirmada la pata anterior citada, se levanta la derecha. En este aire se sienten golpear en el suelo casi simultáneamente una mano y la pata diagonal.

Estampamos, para aclarar estas ideas, algunas láminas de los distintos aires del caballo, tomados de la Enciclopedia.

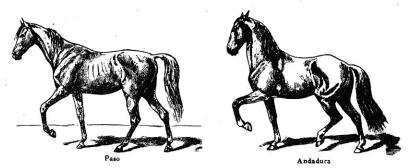


Fig. 17 — Caballos al paso y andadura

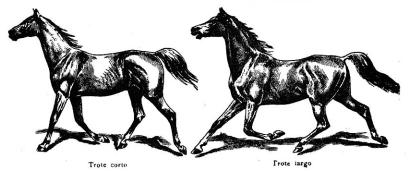


Fig. 18 - Caballos al trote corto y largo

De las varias obras que hemos visto, de la escena imaginaria o exagerada de San Jorge ultimando al dragón fabuloso, creemos que la mejor, es la del artista André Alen: un dibujo reproducido por el diario "El Plata". El personaje tiene buenas formas musculosas y se halla bien colocado, o monta bien. La cabeza del caballo se levanta, así como el pescuezo se echa atrás por efecto del recogimiento que el jinete le dá a las riendas. Los remos delanteros también toman forma y levantamiento adecuado a la acción de aquél.

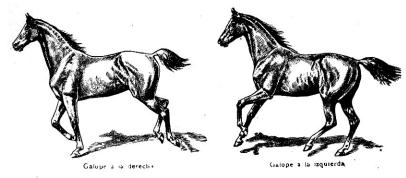


Fig. 19 - Caballos al galope

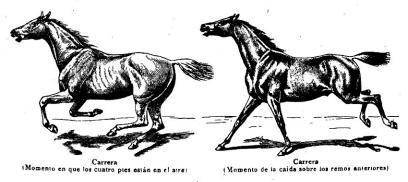


Fig. 20 — Caballos a la carrera

Donde se puede hacer alguna observación es en las patas. Se hallan demasiado encogidas, forzada la postura, parecida a la que David le da a las del caballo de Npoleón atravesando los Alpes. Creen algunos artistas que para demostrar ciertas situaciones como las que tienen que tomar los caballos en las escenas o movimientos que indicamos, deben encogerse mucho los remos traseros, pero no hay tal necesidad. Se exagera tanto el encogimiento que se llega a posturas antianatómicas, que no se observa en ningún aire o movimiento de los caballos. Al encogerse tanto las patas que obliga a bajar demasiado las ancas, se le hace perder equilibrio y fuerzas al animal, para poder seguir su impulso o el que se desee que tome.







Fig. 21 — Orden de los movimientos de los remos del caballo yendo al paso



Fig. 22 — Mula yendo al paso



Fig. 23 — San Jorge - dibujo por André Alem

El célebre pintor Horacio Vernet, llegó como Meissonier o más, a pintar, con realidad, los caballos en sus proporciones, así como también el no menos notable pintor y escultor Teodoro Gericault. Dicen sus biógrafos, que "Vernet siguiendo el ejemplo de su padre, había hecho del caballo un estudio particular, conociendo profundamente su anatomía y proporciones, hasta el punto que los escritores de aquel tiempo, no dejaban de decir que "dibujaba a maravilla al más noble de los animales". Tenía gran amistad con Gericault, pero en tanto que Vernet no paraba atención más que en los caballos finos y elegantes de silla y carrera, Gericault sentía preferencia por las razas más robustas. Los caballos de éste son má vigorosos, tienen mejor acusada la musculatura, verdaderamente más vida, al par que los de Vernet son más apuestos y ligeros, son caballos de raza. Puede establecerse la comparación diciendo que el primero pintaba los caballos de la tropa, dejando al segundo, la pintura de los corceles montados por los altos jefes del Ejército.

No obstante lo expuesto, debemos presente hacer que estos artistas no llegaron a pintar con exactitud los caballos en movimientos ligeros. No pudieron llevar al lienzo la posición exacta de los remos en los aires de carrera ni mismo de galope. Conocemos reproducción del célebre cuadro de Géricault de las carreras de Epson, en el



Fig. 24 — Luis Felipe en Versalles, pintura por H. Vernet

Museo de Londres, donde todos los caballos aparecen con los remos excesivamente abiertos, estirados, en situaciones imposible de rea-

lizarlas. Tienen las patas estiradas como las de los perros galgos cuando corren.



Fig. 25 - Carreras de Epson Pintura por E. Gericault

Las fotografías nistantáneas de las carreras de caballos en los hipódromos nos revelan esas exactitudes.

Por la Ilustración francesa, revista hebdomadaria, hemos tenido oportunidad de conocer un bello y notable trabajo escultórico del artista I. L. Broovn, que fué expuesto en los salones de la so-

ciedad de Bellas Artes de París, hace ya años. Representa un grupo de caballos a la carrera, en un hipódromo. Los jockeys, muy bien tratados, van inclinados adecuadamente hacia adelante, algunos casi sobre el pescuezo del animal, para ayudar más al éxito, bien llevadas las riendas, con filete, como se acostumbra en Europa.

Se compone de cuatro caballos, artísticamente combinados y admirablemente esculpidos. Dos van con los remos estirados, y otros dos los tienen encogidos. El que se encuentra en primer plano, corre con la mano izquierda en primer término, o sea a la izquierda; el que va en segundo con la derecha; y el último se encuentra en el momento de que sus cuatro pies están en el aire. Véanse las figuras 19 y 20. Tienen las orejas hacia atrás, como así las llevan casi siempre los animales al tomar ese aire. Se nota que el escultor ha estudiado su anatomía y tiene una gran percepción visual para darse acabada cuenta de cómo se deben colocar los remos, los órganos todos, de los equinos, para darles gran exactitud en los distintos aires, o instantes en que los presenta. Es un bello grupo de caballos a la carrera, como no conocemos nada mejor, ni siquiera igual. Es seguro que el artista habría merecido un gran premio.

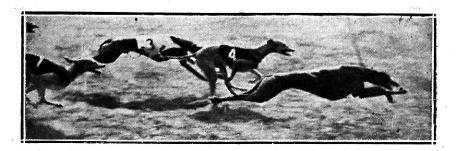


Fig. 26 - Galgos a la carrera

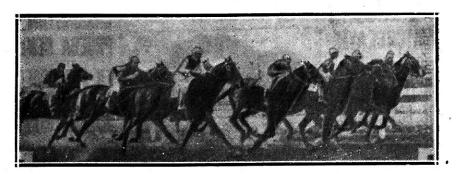


Fig. 27 — Caballos a la carrera

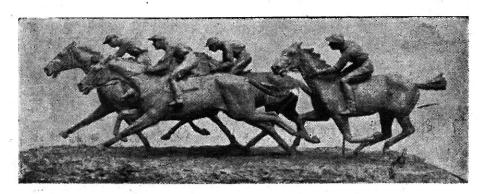


Fig. 28 — Caballos a la carrera por J. L. Brown - escultura

Tan maestro en el arte de pintar caballos era Vernet, que otro artista célebre, Arturo le Duc, quiso inmortalizarlo, en una estatua encuestre que exhibió en el salón de artistas franceses, que le valió la medalla de oro en 1913. Le Duc esculpió un caballo del típo árabe, quizá de la variedad persa. Es una buena obra. Cráneo ancho en la frente, cruz saliente, cola alta y arqueada, ojos grandes y vivaces, remos finos, y bien dibujados, actitud elegante, alegre y curioso, echando sus orejas hacia adelante. Debemos no obstante expresar que la colocación de los remos, algo abiertos con simetría, no corresponde a ningún andar natural del caballo, ni tampoco a la situación de parado en equilibrio estable. Está comprendida en el segundo grupo de movimientos indefinidos e ilimitados, que indicamos en el capítulo III, que no responden a ningún fin, aunque pueden hacerse y pueden servir y ser de pasaje de un aire a otro, que la fotografía instantánea nos revela. No obstante reconocemos que le da cierta elegancia, pero artificial. Vernet se halla orquetado, con sus largas piernas, sobre el animal, sin estribos, señalando con el índice de su diestra el caballo que monta, como indicando la pintura de su preferencia, la que mejor ha hecho, a la que le ha dedicado todos sus estudios, sus entusiasmos, toda su vida.

#### IX

Hay dos figuras ecuestres que debemos citar, de dos célebres escultores. La de Donatello en Padua, que representa al General llamado de sobrenombre Guatemelata, y especialmente la de su discípulo Verrochio, el monumento a Colleoni en Venecia. La primera tiene un caballo del tipo fornido italiano, excesivamente grueso de cuerpo, con patas cortas, algo delgadas en relación.

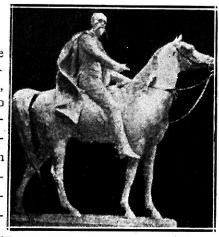


Fig. 29 Estatua de Vernet por Le Duc

Fué influenciado Donatello, por el ideal florentino de la época, de pintar y esculpir modelos demasiado robustos, rechonchos, donde se pierden las líneas de estos cuadrúpedos y parecen animales cebados.

La posición dada a los remos, indica que el artista ha querido reproducir en el caballo, en el aire del paso.

El arnés o arreos de montar, corresponden a la época, con riendas y bocado sencillos.

El personaje bien sentado.

#### X

La generalidad de los pintores como de los escultores, reproducen la figura del caballo, comunmente con los remos traseros abiertos longitudinalmente y muchas veces con exageración. Después colocan los delanteros como mejor les parece, sin tener en cuenta que los cuatro se mueven y se colocan armónicamente y en determinada relación para que el animal pueda pararse en equilibrio estable, o para moverse en los pasos o aires, que su naturaleza le permite. Así se ve a veces que los remos traseros, o sean las patas, marcan el paso, y las manos, una se coloca vertical, como si el animal estuviera parado, y la otra demasiado levantada como si hiciera alguna prueba en un circo.

Cuando el animal está parado puede descansar en sus cuatro remos; puede descansar en tres; o puede descansar hasta en dos; en una pata y en una mano del otro lado, pero debiendo uno de los otros tocar el suelo para sostener el equilibrio. La otra pata puede avanzar algo, pero no mucho porque entonces sacaría a la otra de su aplomo y tendría que asentar la uña en el suelo, lo que ya le obligaría a compartir el peso del cuerpo, produciendo con la otra, la forma, de lo que se llama un caballete.

Si se colocan los remos traseros abiertos, en el largo de un paso o más, asentados ambos cascos con toda su palma, ninguno de ellos puede estar perpendicular. En solo uno de los dos no puede descansar el peso del animal, sino en los dos al mismo tiempo, porque los dos toman una posición inclinada. El hueso metatarso y la tibia de una pata, se dirigen hacia dentro y los de la otra hacia fuera.

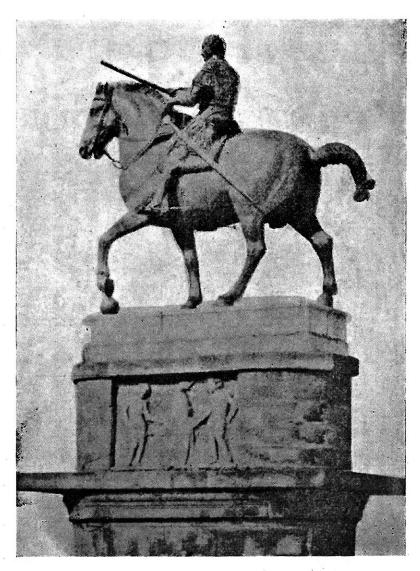


Fig. 30 — Gral. Guatemalato por Donatello, estatua

En esta postura el anca del caballo, baja en su altura cuatro o más centímetros; y como la columna dorsal debe estar comunmente a nivel, tomar el paraldismo con el suelo, ninguna de las manos del animal pueden ponerse perpendicular, salvo el caso que se reproduzca la figura con la cruz más levantada que las ancas.

De acuerdo con estos principios o leyes, Donatello y Verocchio, esculpieron la mano del caballo inclinada hacia adentro en las estatuas indicadas.

#### XI

La estatua de Verocchio es superior, se acerca el caballo más a la realidad, es más ajustado a la anatomía, y de líneas bien marcadas, está mejor tratado, con guarniciones especiales, y de lujo. Está traducido magníficamente el aire del paso que lleva. Los remos bastante bien dibujados pero la mano delantera, en que descansa la cabalgadura, es de un animal vencido de cuartillas, que es un defecto que no debiera haberse llevado a la estatuaria. Su pescuezo y cabeza en airosa actitud, se hallan admirablemente dibujadas anatómicamente, como pocos casos se presentan. Lleva las crines caídas del lado de montar, que es como deben acostumbrarse.

El personaje, estriba a la estradiota casi parado en los estribos, representando un guerrero arrogante, no muy alto, en actitud resuelta de mando. Quizá sea esta estatua la mejor de su época.

Verocchio ha cumplido la frase de los artistas de que el discípulo para ser bueno debe superar al maestro.

Nos correspondería, ahora, decir algo de las estatuas ecuestres del discípulo predilecto de Verocchio, el excelso Leonardo de Vinci, o citar por lo menos alguna de ellas, pero no nos ha sido posible saber donde están, ni hemos obtenido fotografía alguna.

Dícese que hay una en Hungría, que los críticos la juzgan sobresaliente. No dudamos que así lo sea, porque Leonardo era tan eximio escultor como pintor. Se cree no obstante, que la principal sería la que se proponía ejecutar para perpetuar la memoria de Francisco Sforza. Dedicó mucho tiempo a ese trabajo, en su larga estada en Milán, 16 años. Cuando expuso al público el modelo, causó una estupenda admiración. Medía 8 metros de altura, y hubiera requeri-

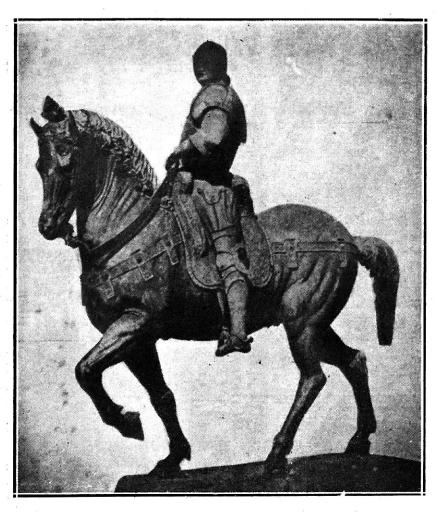


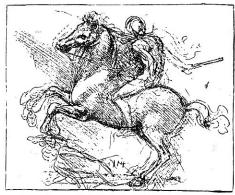
Fig. 31 — Monumento a Colleoni por Verocchio

do 100.000 libras de bronce para la fundición, según sus biógrafos.

Desgraciadamente la invasión francesa, las huestes de Luis XII lo destruyeron. Los arqueros gascones la tomaron de blanco.

Vamos a reproducir el estudio o dibujo que hizo Vinci, para la referida estatua, que quizán también le hubiera servido para su caballo rebelde.

Notamos que el jinete se encuentra montado sobre los riñones del animal. Quizá sobre equitación, Vinci no se hubiera preocupado mucho, como lo hacen otros artistas y el célebre escultor Juan León Gerome, que en su notable cuadro "La entrada de Jesús en Jerusalén" apareciendo éste en igual situa-



ciendo éste en igual situa- Fig. 32 — Dibujo por Leonardo de Vinci ción que aquél; no así en sus estatuítas de bronce esmaltado de Federico el Grande y de Napoleón entrando en el Cairo.

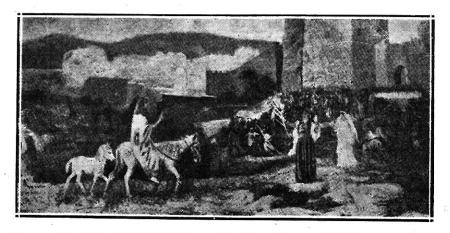


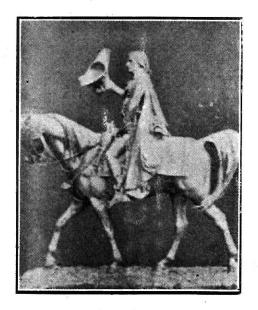
Fig. 33 — Entrada de Jesús en Jerusalen, pintura por J. L. Gerome

## حالت حالت حالت

Fig. 34 - Estatua de Federico el Grande por J. L. Gerome

STANTANIA





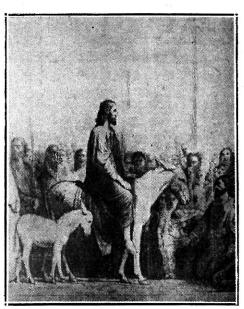
### who who who

Fig. 55 - Napoleón entrando en el Cairo, estatua por J. I., Gerome

NINNINNIN

Gerone en estos últimos trabajos, prestó atención a ese punto y al tipo de caballo que debía esculpir. A Federico lo monta en un caballo fornido, de raza fuerte, caballo general alemán, y a Napoleón en un caballo persa. Los dos cuadrúpedos pueden clasificarse, de facturas de primera clase. Hay una exactitud en la postura, como en la forma y musculatura de cada uno.

Vamos a reproducir otro cuadro notable, que contiene igual motivo al primero de Garrone: la entrada de Jesús en Jerusalén, montado en una borrica a la que le sigue su cría. La colocación de Jesús sobre el equino es adecuada, así como el dibujo de los dos animales natural. Al rodear la muchedumbre a Jesús, la borrica se sorprende y recelosa de algo que le puedan hacer desfavorable, echa las orejas para atrás, demostrando su temor. La cría también la imita, colocando las orejas en igual dirección, descon-



en igual dirección, desconfiada. Bajo los puntos de vista examinados nos parece el cuadro

#### IIX

Aprovechamos este momento para exponer algunas frases sobre lo que se denomina equitación.

Se entiende por ésta el arte de m ontar y manejar el caballo. Todos los pueblos que han criado este noble cuadrúpedo, han debido preocuparse de ella. Al principio, dicen los historiadores, es probable que el caballo no se usara sino para labores pacíficas y no die-

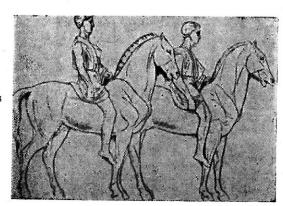
fuera de crítica.

ran éstas motivo para dedicarle mayor atención a la mejor manera de montarlo y dirigirlo. Pero ha sido necesario, más tarde, al usar-lo como elemento de guerra, el perfeccionarse en la montura; arnés, y en la colocación o asiento del jinete sobre el animal, al par que su mejor descanso, y apoyo de las piernas, en lo que después se inventó y llamó estribos, que según las crónicas, remonta al siglo IV de la era cristiana.



Fig. 37 — Jinetes griegos Friso del Partenon





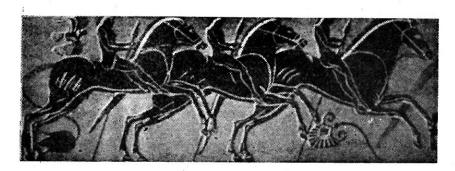


Fig. 38 Jinetes griegos - pintura en un vaso arcaico.

Los asirios, como los griegos, sabían colocarse y sentarse bien en el caballo, para poderlo jinetear y dominar mejor.

Reproducimos, para ilustrar al lector, tres fotografías de esculturas de jinetes griegos y asirios, de un relieve existente en el Museo Británico - Londres.

Como se ve todos ellos se hallan bien sentados en el lomo del animal, cerca de la cruz.

No llevan montura, ni estribos, ni siquiera una ligera manta sobre el caballo. Los asirios sí, parece que tienen jerga.

Los estribos no se conocían en ese entonces, ni tampoco la montura. Fué más tarde en el siglo IV que se introdujeron del Oriente; pues hay historiadores que afirman, que los hubieron en China y el el Japón, aunque muy simples.

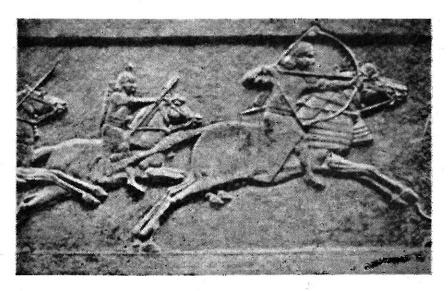


Fig. 59-Jinetes asirios.

El uso de la montura con los estribos, vino a crear verdaderamente el arte de cabalgar, recibiendo el nombre de **estradiota**, tomado de los estradiotas, mercenarios griegos a caballo que pasaron a Roma, el conjunto de los elementos de que se componía aquél, siendo los principales, una silla de faldas, borrenes altos adelante y bajos de atrás y estribos, tan largos, que obligaban a las piernas a una completa tensión.

A la orden estradiota siguió la bastarda, que es un término medio, entre la primera y la jineta, que consiste esta en llevar las piernas encogidas. Este recogimiento lo usan aunque exageradamente, puede decirse, los jockeys, al conducir los caballos de carrera. La estradiota la usa todavía en América del Sur, el gaucho cuando va de paseo, con su mejor pingo y pilchas. Lleva muy largos los estribos. Los acortan o llevan a la bastarda en los viajes, y en las tareas rurales.

Completan el equipo o las guarniciones del caballo para la equitación, las bridas, que se componen de un conjunto de correas adaptadas a la cabeza del caballo, el freno, y las riendas.

También se suele poner en la boca del animal, el filete, al que se adhieren otras riendas, para el caso de que se inutilice el bocado o sus riendas. Suelen algunos usar el filete para afirmarse, en los lances o encabritamiento del animal, cuando se le enseña a soportar la tensión en la boca. En los caballos de carreras se usa mucho el filete solo.

Las riendas son dos correas, cintas, o cuerdas, que se unen a las camas del freno por un extremo, asiendo el jinete el otro extremo. Los antiguos las usaban muy simples, así como los demás elementos de las bridas, creyéndose que fueron los egipcios, los que primero usaron el filete o bocado de fierro, en forma de una barra, a cuyos extremos sobresalientes de la boca se fijaban las riendas.

En cuanto al manejo de éstas, para dar dirección al caballo, hay alguna variedad. Se manejan separadamente las riendas, una de otra en los animales de tiro, y en algunas ocasiones cuando se usa el filete. Así para que el animal gire o tome la derecha, se tira sólo de la rienda derecha, y vice-versa.

En los caballos de silla se unen las dos riendas en una sola de las manos del jinete, la izquierda, y se manejan juntas para dirigir y sujetar el caballo. Este, al sentir la presión de la rienda sobre la tabla del pescuezo, tuerce la cabeza para el lado opuesto y vice-versa.

El manejo así, de las dos riendas en una sola mano, le deja libre la otra al jinete, para llevar la fusta, armas u otros objetos.

Escribiendo estas líneas, hemos visto por telegrama de Paris, que el competente jockey Mingo Torterolo, cree conveniente sustituir el freno o bocado por el filete, en los caballos de carrera, que es común su uso en Inglaterra, Francia y Estados Unidos de Norte América. También es de igual opinión el hábil látigo Leguisamo.

Conocemos ambas guarniciones, por haberlas utilizado en nuestros caballos de carrera y paseo, a la usanza inglesa, con silla idem y bridas dobles con freno y filete, y vamos a dar nuestra opinión, ampliando algo lo que ya hemos expresado.

El freno se compone de una barra cilíndrica de metal u otra materia dura, de dos centímetros de espesor más o menos, algo curvo generalmente, de largo del ancho de la boca del animal, que se denomina bocado, cuyos extremos al salir de aquélla, se adhieren perpendicularmente a otras dos barras o camas de metal, que tienen un agujero en cada uno de sus extremos. Los de arriba para tomar las carrilleras y la barbada y los otros para tomar las riendas. El filete, en vez de barra rígida, lo forman dos barrotes, unidos en uno de sus extremos, pero con juego como bisagra.

En los otros extremos que salen afuera de la boca, van dos argollas grandes que sirven de camas y a las cuales se prenden las carrilleras y las riendas. Al tirarse de éstas los dos barrotes del filete forman ángulo, debido a su juego, como decimos de bisagra, y apretan algo por los costados de la boca o carretilla inferior. No lleva barbada y por consiguiente, no se hace el movimiento de palanca como aquél, molestando menos al animal.

En el freno, al recogerse las riendas, gira el extremo superior de las camas hacia adelante, llevando la barbada y apretando la quijada en su parte inferior.

Se he el movimiento de palanca que expresamos, trincando los huesos de la carretilla, y por duro de boca que sea el animal, el dolor lo hace detener.

Dice el profesor de la Universidad de "La Plata", Dr. Angel Cabrera, "el caballo criollo sabe parar en seco, aunque vaya al galope, cosa rara en los demás".

Pero esto es debido al freno con barbada, usado como palanca, y a la enseñanza que se le ha dado al animal, tironeándolo de la boca fuertemente al domarlo, para hacerlo obediente y ponerle la boca como seda, según la expresión criolla. A los potros de grueso pescuezo y duros de boca, antiguamente se les tiraba al suelo y con el

lazo a la cincha de otro caballo, se les daba aquellos tirones. No compartimos el procedimiento. Hay otros mejores y más eficaces, sin peligro de estropear el animal que hemos usado, como es el de tenerlo algún tiempo recogida la cabeza, con riendillas atadas a las argollas de la cincha y hacerlo caminar, después de domado de abajo.

Los árabes, y jinetes de otras razas, que utilizan el caballo en guerrillas y correrías, hacen parar también sus caballos en seco.

Cuenta García Sanchiz, en sus amenas e inimitables charlas, que allá, por el siglo VIII, un doncel que iba por los montes Pirineos, en la parte llamada Mont-Salvat, persiguiendo un ciervo, en tren de caza, paró en seco su cabalgadura, para no caer en la hondanada a la que se había precipitado el cerval.

También hay que tener presente que ello no se puede realizar con los caballos de tipo pesado, de tiro, etc.

En los caballos de carruaje, cuando se usan de gran alzada, jóvenes, ociosos, bien alientados, para evitar que se desboquen o conseguir que se paren con cierta facilidad, se les coloca además del freno con buena barbada, una mucerola con pinchos o clavos de acero. Este adminículo es una correa de 2 a 3 centímetros de ancho que pasa por encima de la nariz o sea del hocico.

El filete debe ser preferido para los caballos de carrera, porque en esta acción no es necesario cambiar de dirección, grandemente marcada, no hay que girar, ni pararse en seco. Debe correrse, ir en el camino casi en línea recta, de pocas curvas y muy abiertas.

En cambio, el freno, es más útil en los trabajos de campo, para los juegos de polo, sortija, etc. Usándose el filete, el jinete puede apoyarse en éste en los botes o saltos que dé el animal, y es conveniente estribar, no así al utilizarse el freno. Con éste puede ir el jinete en pelo. El animal obedece al freno fácilmente, sin necesidad de fuertes tirones.

El paisano cree que el caballo, bien domado, bien enseñado para todas sus tareas, debe obedecer a la rienda rápidamente, debe girar como un trompo, y consideran bien enseñado el animal, cuando puede ir para un lado, como para otro, en una superficie reducida, en la que tiene un cuero estaqueado de novillo.

A pesar de ser las riendas, un elemento importante, imprescindible para ejercer dominio en el animal, y darle dirección, debemos decir que en general los artistas, poco o nada se han preocupado, de que ellas se encuentren en el animal en la posición y tirantez, que corresponda, en el caballo que se esculpe o pinte. Del uso que se haga de las riendas, depende la situación que tome la cabeza del caballo, la posición del cuello y cuerpo. Así en la estatua ecuestre del General Prim por Regnault, se ve que al echarse atrás violentamente el caballo, es debido a unas riendas tirantes que le obligan a tomar aquella postura.

Unas riendas flojas, corresponden a una cabeza libre, naturalmente colocada, a gusto del animal, según el movimiento, o andar, que debe efectuar, como en el cuadro de Artigas en la Meseta y en el del policiano canadiense. Una rienda algo tirante, obliga a que la cabeza algo se recoja; y a una rienda que se turce hacia un lado, la cabeza debe inclinarse a ese lado.

Después hay que tener presente, que tirando de las riendas del filete, se le hace levantar la cabza al animal, y tirando de las del bocado se la hace bajar, y arrollarse, por la presión que ejerce la barbada en los huesos maxilares.

En la ciudad de Oslo, capital de Noruega, ya célebre por sus eminentes artistas, por sus progresos en las artes e ingeniosidades artísticas, hay un grabado sobre piedra en el zócalo o muro de un puente, que representa una procesión numerosa de hombres a caballo, tocando uno de ellos, con un violín (violin king) una música nacional, que puede servir de modelo, no sólo por las posturas exactas de los jinetes y cuadrúpedos, sino especialmente como están tratadas o colocadas las riendas en los animales. A cada movimiento de las riendas corresponde la actitud del caballo. Se ve claramente en primer plano ocho caballos montados que no llevan las riendas al azar colocadas. Las posturas de ellos, la dirección de la cabeza y movimientos de las patas son producidos por la voluntad del jinete trasmitida por medio de las riendas. Este relieve es un trasunto fiel de la realidad. No conocemos nada superior. Hemos podido enterarnos de esa obra, por la fotografía que publicó la no igualada revista "The National Geographie Magazine de Washington - Eiemplar de Iulio de 1930.

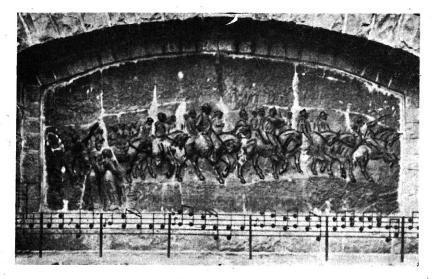


Fig 40-Grabado en piedra en un puente de la Ciudad de Oslo.

#### XIII

En memoria del prócer de la independencia argentina Gral. Manuel Dorrego, fusilado en lucha interna, se le ha erigido una estatua ecuestre en la ciudad de Buenos Aires, cuya fotografía aquí reproducimos. El artista no ha tomado por modelo del caballo, el ejemplar criollo. Ha esculpido uno más de la raza europea, grandote, inapropiado para el caso. Después, la pata derecha está mal tratada anatómicamente. Forma un gancho o un ángulo casi recto el metatarso con las falanges imposible de hacer los equinos. En consecuencia el cuarto trasero se encuentra bajo o sea agachadas las ancas. No impresiona favorablemente esa parte del animal.

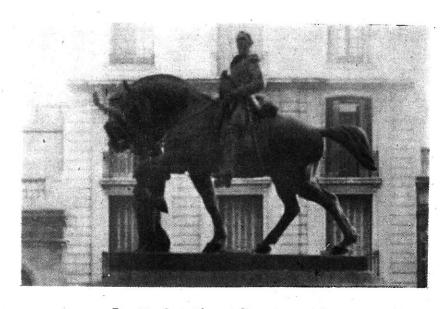


Fig. 41—Gral. Manuel Dorrego - estatua.

La Sra. Hyatt Himtington, en su escultura ecuestre del Cid campeador, también ha utilizado otro ejemplar semejante y hasta con cierto parecido en la postura de los remos, que los colocan fuera de la realidad, de la anatomía, produciendo efecto desagradable. Véase lo que decimos al referirnos a las estatuas de esta Señora, más adelante.

El cuerpo del General agrada y se encuentra bien sentado, pero es muy grandote de piernas en proporción.

Hay también emplazadas en Buenos Aires, dos estatuas ecuestres de otros ilustres americanos. Las de los Generales Carlos M.º Alvear y Bartolomé Mitre. Creemos que la primera es obra del célebre escultor Emilio Bourdelle. El caballo es de buenas formas, mejor que el de la de Mitre. La actitud o acción de ambos es la misma. La pata izquierda avanzada y la mano del mismo lado levantada. La colocación de los otros remos es igual también.

Comparadas ambas estatuas con la de Colleoni, nos hace creer

que se ha tomado a ésta por modelo de aquéllas. Los caballos tienen la misma actitud; los remos en situaciones iguales; las cabezas recogidas casi con la misma curvatura del pescuezo y los personajes de igual manera sentados, recogidas las riendas con la misma tensión.

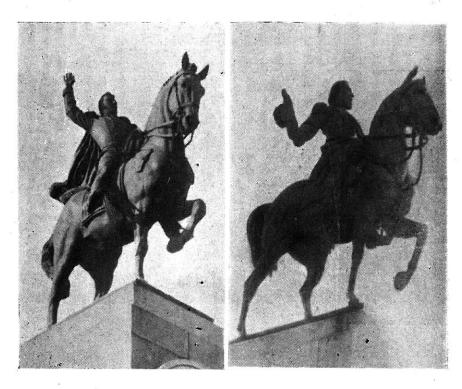


Fig. 42 Gral. C. M. de Alvear Estatua

Fig. 43 Gral. B. Mitre Estatua

La estatua ecuestre de Juana de Arco por Manuel Fremiet, en París, Plaza de las Pirámides, es indudablemente una factura de primer orden. El caballo está admirablemente tratado; se ven sus músculos y tendones; actitud elegante y natural, traduce la alegría del animal, con sus orejas hacia adelante, aunque la heroína al tirarle bastante de la rienda, haciéndole arrollar el pescuezo, llega a pro-





Fig. 44 El Condotiere Colone Estatua

Fig. 45 Estatua de Juana de Arco por M. Fremiet

ducirle exagerado recogimiento, quizá imposible de hacerse. De los caballos pintados o esculpidos, éste merece a nuestro entender, especial mención. Es un tipo de caballo bien formado y proporcionado, tipo común francés de paseo. Las riendas están bien tratadas,

colocadas en línea apropiada en la misma dirección que toma el brazo de la heroína. Esta se halla casi parada en los estribos, su cuerpo es bien proporcionado. Sus piernas no traspasan el nivel de la barriga del caballo, lo que demuestra un tipo general de estatura, ni alta ni baja, produciendo así con el caballo un conjunto armonioso e incansable de mirar.

#### XV

Es también una bella estatua ecuestre la de Federico el Grande en Berlín por Rauch. El jinete como el caballo están bien tallados y proporcionados. El caballo demuestra su alegría. El personaje está bien sentado, aunque estribando corto, y las riendas bien tratadas.

Otra de las estatuas buenas por la corrección del caballo, es la



Fig. 45 Federico el Grande estatua por Ch. Rauch



Fig. 47 Pedro el Grande por E. Falconet - Estatua

de Pedro el Grande el Petrogrado por E. Falconet, pero el personaje tiene unas piernas demasiado largas quizá, aunque a ese parecer contribuya el que no tiene estribos en que apoyarse. Está bien sentado y las riendas bien puestas.

#### XVII



Fig. 48 El conde Tolstoi estatua por Tronbetzkoi

La estatua del Conde Tolstoi por el Príncipe Tronbetzkoi, debe citarse especialmente por el dibujo del caballo. Representa con gran realidad un animal, alto, esbelto, de cierta rusticidad, bien plantado, y posición normal al estar parado. Está ensillado pobremente, como lo tendría Tolstoi, con unas riendas y cabezada sencillas, sin freno, con un bocado o lazo en la boca hecho con la misma correa o cuerda de las riendas. En cuanto al personaje quizá podría observarse que está montado sobre una silla o recado alto, o el tronco de Tolstoi era demasiado largo con relación a las piernas, porque éstas apenas llegan al ni-

vel de abajo de la barriga del animal, y la cabeza de Tolstoi sobresale en mucho a la de aquél que la tiene bastante erguida y alta.

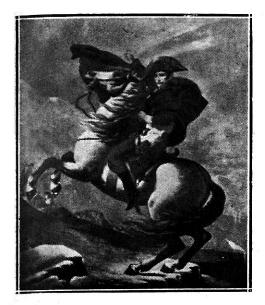


Fig. 49 Napoleón atravesando los Alpes pintura por David

El célebre cuadro de Napoleón I a caballo, pasando los Alpes por el pintor David, es indudablemente digno de elogio. El personaje está bien sentado, de buenas formas, bien proporcionado, y esbelto, y el caballo magnífico, de impresión favorable por la viveza que transparenta y por sus formas y movimientos. Pero nos parece que todo ello simbóliconvencional. es co, empezando por decir, que según las crónicas Napoleón atravesó aquellas

montañas, montado en un burro, que es el equino más a propósito para ascender por esas esçabrosidades, siendo aquél por otra parte, mal jinete.

La proporción entre el jinete y el caballo no es exacta tampoco, a no ser que se hubiera querido pintar un caballo petizo, que no lo parece. Napoleón no era un hombre alto, más bien bajo, y allí aparece con grandes piernas. Si no estuvieran arrolladas, bajarían en mucho la línea de la barriga del caballo. Este tiene la boca abierta, vivaces los ojos. A la cabeza y pescuezo echados tan atrás no corresponde unas patas tan encogidas que se han puesto así, quizá para dar a entender que el animal tiene que hacer esfuerzos para trepar la cuesta arriba — pero tendría que arrollar la cabeza — El encogimiento de las patas es exagerado. En el andar que lleva corresponderían más bien estirarlas para mejor caminar, llevando las an-

cas más levantadas. Al dejar las riendas sueltas parece que se ha querido interpretar la costumbre o escuela de equitación que se llamó circunstancial, fundada por Napoleón que rompió con la de Versalles. La de dejar que los caballos marchen con la mayor libertad posible.

Todo ello comprueba lo que expresamos al principio que más que una realidad se ha deseado pintar un cuadro simbólico.

#### XIX

El retrato ecuestre del General Prim, que se halla en el Museo del Louvre, del célebre pintor francés Henri Regnault, es un modelo bajo del punto de vista pictórico y del dibujo, según los expertos.

Sin embargo él no satisfizo las exigencias del General, quizá más bien por detalles del cuadro que nada hacen relación con la técnica pictórica, y no lo aceptó aún cuando fué de encargo, de acuerdo con su amigo y protector en las conspiraciones, el Conde Bark. Fué modelo del caballo un soberbio ejemplar andaluz de las caballerizas reales españolas. Es por ello que pudo pintar un caballo amaestrado, que al tirársele de las riendas fuertemente, se echa sobre las patas, bien colocadas, como un caballo de tiro que debe retroceder con el vehículo.

El pintor quiso buscar una postura poco común, y no conocemos colega, ni escultor que la haya usado, salvo los casos de copia de este cuadro, como veremos. La mayor parte de los pintores y escultores reproducen posturas fáciles, comunes, de los caballos parados o cuando más al caminar al paso, con excepción de los casos obligados de pinturas de batallas, etc. No quieren molestarse en traducir movimientos difíciles, quizá por temor a no hacerlos exactos, o no conocerlos, pues raro es el pintor que estudia los movimientos de los remos en las diversas actitudes que estos pueden tomar. Después, por lo general, no hacen estudio alguno de la anatomía del cuadrúpedo, pintando muchas veces ejemplares que parecen más bien de talabartería o de juguete.

El retrato ecuestre del General Prim, que se halla en el Museo del Louvre, del célebre pintor francés Henri Regnault, es un modelo bajo del punto de vista pictórico y del dibujo, según los expertos.

Sin embargo él no satisfizo las exigencias del General, quizá másbien por detalles del cuadro, que nada hacen relación con la técnica pictórica, y no lo aceptó aún cuando fué de encargo, de acuerdo con



Fig. 50 - Gral. Prim, estatua por Regnault

su amigo y protector en las conspiraciones, el Conde Bark. Fué modelo del caballo un soberbio ejemplar andaluz de las caballerizas reales españolas. Es por ello que pudo pintar un caballo amaestrado, que al tirársele de las riendas fuertemente, se echa sobre las patas, bien colocadas, como un caballo de tiro que debe retroceder con el vehículo.

El pintor quiso buscar una postura poco común, y no conocemos colega, ni escultor que la haya usado, saívo los casos de copia de este cuadro, como veremos. La mayor parte de los pintores y escultores reproducen posturas fáciles, comunes, de los caballos parados o cuando más al caminar al paso, con excepción de los casos obligados de pinturas de batallas, etc. No quieren melestarse en traducir movimientos difíciles, quizá por temor 2 no hacerlos exactos, o no conocerlos, pues raro es el pintor que estudia los movimientos de los remos en las diversas actitudes que estos pueden tomar. Después, por lo general, no hacen estudio alguno de la anatomía del cuadrúpedo, pintando muchas veces ejemplares que parecen más bien de talabartería o de juguete.

Esta postura rara del caballo, ha gustado a algunos pintores y escultores y la han reproducido en algunos de sus trabajos. Hemos visto una estatua ecuestre del General Justo José de Urquiza en el Jockey Club de Buenos Aires, que es una copia exacta del trabajo de Regnault. No creemos que esa actitud del animal sea una propiedad exclusiva del artista que primero la dibujó, pero no puede aceptar la crítica, que además de ello, se imiten, el tipo del caballo y los detalles de sus formas. Esto viene a ser una copia simplemente. En cuanto a la postura del personaje, no podemos decir que no esté bien tratado, pero nos agrada más el General Prim, su aire marcial, en la estatua ecuestre en Rens, por el cincel de Puigjaner, no así el caballo, el que tiene magnífico el cuarto delantero, pero no el trasero. La actitud de la parte delantera no condice con el encogimiento quizá antianatómico de las patas traseras, que le da una vista desairada.

Las riendas se hallan bien colocadas y dan la idea, de que el caballo se recoge y arrolla el pescuezo por efecto de ellas. Tanto Regnault como Puigjaner, saben traducir la actitud o postura que el animal toma al recogérsele las riendas, lo mismo que la manera que deben colocarlas, para producir los efectos buscados.

# **À** À À À À À





Fig. 51 Gral. Prim, retrato por Puigianer

Fig. 52. General Urquiza, retrato.

\*XX

La Revista argentina "Aconcagua". en el número de Noviembre de 1931, trae un retrato del General Justo José de Urquiza, montado en un magnífico caballo, que es una roproducción del de Regnault.

El personaje tiene indudablemente cambiada la cabeza y el uniforme, que serán los de Urquiza; pero su posición en el caballo, como todo éste, son exactamente iguales a los del cuadro de Prim, lo que obliga a decir que es una copia. El animal es el mismo, de pelo negro; tiene un cuerpo grandote, y está echado atrás violentamente como el otro, al tirársele de las riendas fuertemente; de grandes crines y cola; las manos y patas con igual inclinación, y hasta reproducido el defecto de las primeras de ser algo vencidas de cuartillas, con sus cascos altos y cerrados y las patas igualmente abiertas, con sus muslos abultados. Las orejas del mismo modo inclinadas algo hacia atrás, demostrando el animal su desagrado, o la molestia, que se le da, al ser recogido de fuerte manera.

En la revista "El Hogar" de abril de 1932, Pescatore di Perle ha notado esta copia, y reproduce ambos cuadros.

#### XXI

El General Urquiza también fué pintado al óleo, montado a caballo, por Blanes. "Caras y Caretas" de julio de 1933, reproduce ese cuadro.

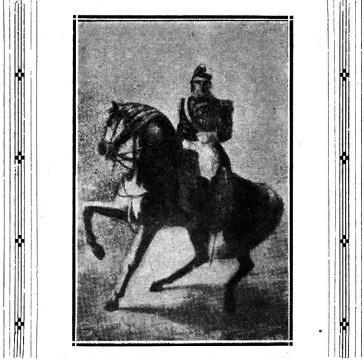


Fig. 53 - Gral- Urquiza, retrato por Blanes

Ha puesto al personaje en una postura más común y natural que la dada por Regnault y cierto aire al caballo, algo echado sobre las patas, pero un poco más abiertas, y la mano derecha levantada como para dar el paso. Parece que el animal está inquieto, deseando marchar; pide rienda, como se dice en jerga campera, pero el jinete lo sujeta.

Encontramos más elegante la actitud del caballo de Blanes. Su cabeza levantada, mirando el campo y en armonía con ello, las orejas se inclinan hacia adelante. Las riendas bien colocadas.

La forma de los remos traseros no está del todo de acuerdo con la anatomía, como su postura algo fuera de equilibrio, algo estilizada.

Demasiado abiertas las patas, o en postura violenta, no normal al caso.

#### XXII

En el cuadro del Presidente General Santos con su estado mayor, hoy en el Museo Municipal de Montevdieo. Blanes ya se muestra con mayor conocimiento de la anatomía de los caballos. Todos los remos están bien tratados y dispuestos. Es un trabajo de dibujo y perspectiva notable, aparte de su colorido, exactitud histórica, y del parecido de los personajes reproducidos.

Ha pintado Blanes en este cuadro la caballada fina, elegante, mezcla de la árabe con la inglesa, quizá estilizando o exagerando las líneas de la belleza artística.

Recuerda ello las pinturas de Vernet en su predisposición por esos tipos de caballos.

#### XXIII

La estatua ecuestre del General Paz, en Córdoba, es perfecta en sus proporciones y situación del personaje sobre el caballo. Las orejas del animal están inclinadas hacia adelante. El ángulo que forman las

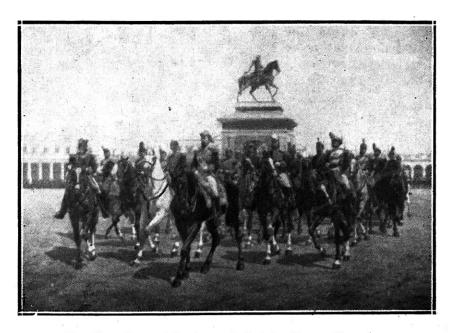


Fig. 54.— General Santos y el Estado Mayor Uruguayo pintura por Blanes

piernas del jinete, es adecuado y éste se halla bien sentado cerca de la cruz del animal. El escultor conoce bien la postura que debe tomar el brazo al tirar de las riendas. Estas y aquél se encuentran en buena dirección, como corresponde cuando se sujeta al animal, revelando que se hace alguna fuerza, por lo menos, para aminorar su marcha. En la estatua del General Artigas, de la Plaza Independencia (Uruguay), aparece el animal más sujeto, por lo recogido de la cabeza, y sin embargo no corresponde a ello, la flojedad en que están las riendas, y la posición del brazo del jinete, salvo que se haya querido esculpir un caballo muy suave de rienda, como una seda su boca, como dicen nuestros paisanos, lo que no es presumible, por otra parte, que de esto se ocuparan los encargados

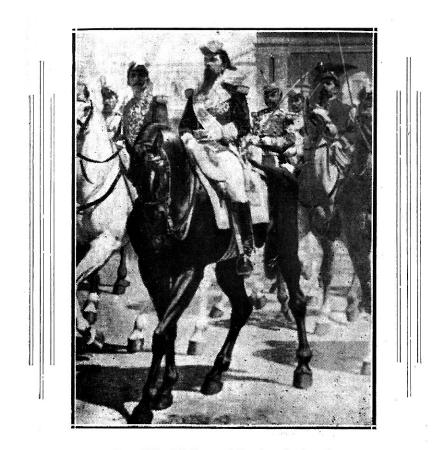
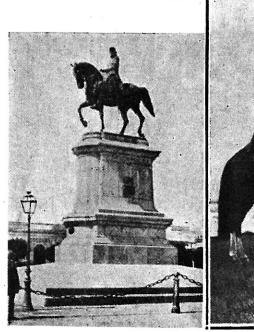


Fig. 55] - El General Santos destacado

de la estatua, y menos el escultor, que probablemente no conoce estas cuestiones de equitación y doma. Además no armoniza con un caballo tan corpulento, de un pescuezo tan ancho, que no deberá tener facilidad de juego, en las vértebras de su cuello para arrollarse, como aparece en la estatua.

#### XXIV

En la tela del malogrado pintor Carlos M.\* de Herrera, que representa a Artigas en la Meseta del Uruguay, el caballo es del tipo que corresponde al caballo criollo; pero notamos, bajo el punto de vista anatómico, algo caídas o bajas las ancas, o cuartos traseros. Se encuentra parado, bien colocados los remos, y para ver el río que corre en la profundidad, baja la cabeza e inclina las orejas hacia



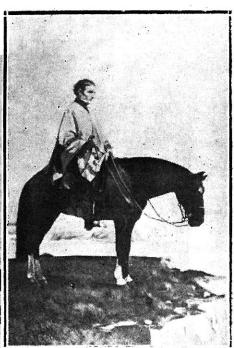


Fig 56 - General Paz, estatua

Fig. 57 - Artigas en la Meseta del Rio Uruguay pintura por C. M- de Herrera

adelante. Quizá la postura que tiene, no traduce bien del todo la extrañeza que le debe causar; pues su cuerpo es algo rígido, tranquilo, como si no le impresionara mayormente el abismo. No obstante, es de las pinturas mejores que hemos visto de caballos criollos. Se ha puesto el recado muy atrás, la cincha muy cerca de la verija, cuando debió estar en el pecho, cerca del brazuelo y en consecuencia el personaje, aunque bien dibujado, sé halla colocado casi sobre los riñones del animal, debiendo estar en el lomo, más cerca de la cruz. Lleva botas granaderas que parece que Artigas no usaba.

### XXV

El monumento al gaucho, colocado en la Plazoleta de 18 de Julio y Constituyente, lo encontramos adecuado al fin buscado. El caballo es del tipo criollo, pero muy fornido o grueso de remos que le quita esbeltez y hasta proporción, levantada la cabeza con el pescuezo echado atrás, quizá forzadamente. Parece esculpirse en el aire del paso, dada la posición de los remos, pero en el instante de sofrenársele. La mano derecha se encuentra levantada para dar el

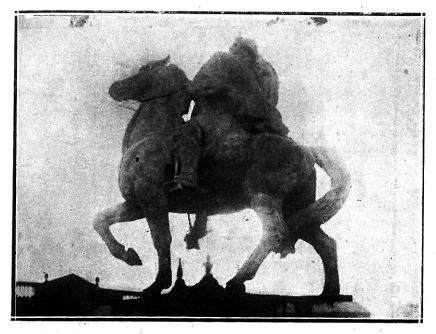


Fig. 58, - Monumento al gaucho oriental, por L. Zorrilla

paso. Y en el momento en que se asienta la pata izquierda, bastante adelante, fijando bien toda la uña en el suelo, aunque éste se eleva algo para ese asiento, debiera obligar a la de la derecha a inclinarse hacia afuera, llevando el hueso metatarzo en su parte superior para adentro, porque ya no puede quedar a plomo sosteniendo el cuerpo del animal. Debiera colocarse por lo menos, con la inclinación que tiene en la estatua de Donatello o de Verocchio, o como aparece en la fotografía de Alejandro de Yugoeslavia, (fig. 75), que puede servir



Fig. 59 - Monumento al Gaucho oriental. L. Zorrilla. otra faz

de comparación por el momento igual en que se hallan los cuadrúpedos.

En algunas estatuas, ese hueso se halla perpendicular, pero entonces sobre la pata correspondiente descansa el animal, en el instante en que se esculpe y la otra poco avanza, no llega a asentar todo el casco, y aquel hueso no sale tanto afuera de la línea vertical, que nos imaginamos tirada por la parte más saliente de la nalga. Debieran estar por lo menos como en la de la figura 29.

El gaucho es de buen cuerpo, nervudo, se halla bien montado, con bizarría, quizá inclinado el busto hacia atrás. Aunque las piernas están en ángulo adecuado, natural, se encuentran en exceso abiertas, separadas del cuerpo del animal, por un cojinillo muy espeso, y así al calzar los estribos en vez de ponerse casi a plomo las estriberas, se hallan inclinadas hacia afuera, sin servir para descansar o afianzarse aquél.

En lugar de estribos con el hondón adornado alrededor, nos parecería mejor, otros más sencillos, de guampa, como los del paisano de Fortuny, o de argolla, o con un hueso atado al extremo de la arción, estribando con el dedo pulgar y el índice, o también sin estribos, como en las estatuas de Juan III de Polonia, de Guatamelata, de Pedro el Grande de Rusia, de Luis XIV y XV y de Marco Aurelio.

En el bajo relieve del pedestal de la estatua, a la izquierda, se esculpe un paisano domando un potro, a la usanza antigua. Su actitud levantando el látigo para castigar el animal, así como el corcovo que dá éste, hinchando el lomo y metiendo la cabeza entre los remos delanteros, son acertadamente dibujados. Se halla bien reproducida la escena. Pero observamos que el paisano apadrinador, no debiera haberse colocado a la derecha del domador, sino a la izquierda, que es más comúnmente por este lado que se le ayuda; pues conviene dejarle libre el brazo derecho para que pueda usar el rebenque más eficazmente, aunque es verdad que en ciertos momentos el apadrinador suele tomar la derecha para empujar el animal al otro lado por así convenir.







Fig. Luis XV estatua por Bonchardon

# XXVI

El cuadro de Juan Manuel Blanes, representando el desembarco de los 33 orientales, en la Playa de la Agraciada, meritorio por varios conceptos, y especialmente por su composición histórica, perspectiva y colorido, adolece de falta de posturas naturales, en sus principales personajes. Se encuentran parados en situaciones que no se usan, forzadas, que no pueden tener las personas en la colocación que se las pinta por varias razones, entre ellas las de comodidad, de la proporción y largo de las piernas, y por efecto de las leyes de gravedad.

Las figuras, en que el tronco del cuerpo no está a plomo sobre ninguna de las dos piernas, por encontrarse los pies asentados igualmente en el piso y colocados a la misma distancia de la línea vertical de aquél, prolongada hasta el suelo, se han dibujado en posición violenta.

Una persona parada, descansando su peso, por igual en las dos piernas, sus pies no pueden distanciarse en más del largo de uno, o quizá en menos de 25 cms. Más allá no es natural la actitud, es forzada; que no se soporta sin molestia.



Fig 62 - Los 33 orientales, pintura por J, M. Blanes

Cuando una persona tiene su cuerpo a plomo descansando sobre una pierna, ésta se pone vertical y la otra se coloca adelante, no distanciándose de la otra, ni en un pie. Esto se ve y se comprueba con la postura militar, cuando se da la orden a la tropa en formación de: "en su lugar descanso". Pero en las figuras que aquí ha querido pintar Blanes, los pies se distancian en mucho de esa medida, resultando dibujada más corta la pierna que está a plomo que la adelantada, porque, en el triángulo rectángulo que las piernas vienen a formar con el suelo, la pierna adelantada viene a ser la hipotenusa, que siempre tiene que ser más larga que los otros dos lados, los catetos, y éstos lo forman en este caso, la pierna a plomo y la distancia en el suelo de una a otra pierna.



Fig, 63 - Artigas en la Ciudadela, por Blanes, pintura

Por otra parte, esa postura además de ser anti-anatómica, es de efecto desagradable a la vista.

Al lector le será fácil, la comprobación de lo expuesto, tratando, si le es posible, de pararse, como lo están los personajes principales del cuadro referido.

En el óleo de Artigas, parado en la ciudadela, se mejora la postura de las piernas, aun cuando se observa todavía, que la separación de ellas, la luz, empieza desde muy arriba. Es mejor la colocación que le da a aquéllas el pintor Queirolo Reppeto, en su cuadro del mismo héroe. Tanto este artista como Blanes incurren en el defecto de dar, en proporción, al cuerpo de Artigas, una altura mayor de la que tenía, y de ponerle un rostro imaginario. Debe también observarse que ambos le dibujan unos pantalones con demasiadas arrugas y mal colocadas. Compárense con los de las estatuas de Lincoln y Suárez y también con la estatua de Carlos Ledeganck, obra del escultor belga Julio Lagae, que puede decirse, que es un trabajo que soporta la crítica. Este artista fué el que realizó una copia de la estatua del Cristo Redentor de los Andes, que ha sido colocada en el Palacio de La Paz en "La Haya".

En un libro meritorio del Dr. Fernández Saldaña, titulado "Juan Manuel Blanes, su vida y sus cuadros", al referirse este ilustrado escritor al de los 33 orientales en su juramento en la Playa de la Agraciada, se expresa que "el estudio de las figuras aisladas se hizo prolijo."

Sin embargo, al analizarlas detenidamente, bajo el punto de vista anatómico y de su postura, nos resulta, que no se han dibujado así. Salvo que la prelijidad se refiera a los rostros y a las estaturas. Vamos a demostrarlo recalcando las consideraciones que hemos ya expuesto y concretando casos.

Los personajes, de los primeros planos, que se retratan y se ven de cuerpo enero, con excepción de algunos, están con las piernas exageradamente abiertas, en situación anormal, imposible de permanecer así cono se les dibuja. Ningún modelo vivo puede pararse de la manera que lo están aquéllos sin sentirse incómodo, intranquilo y desagradabl.

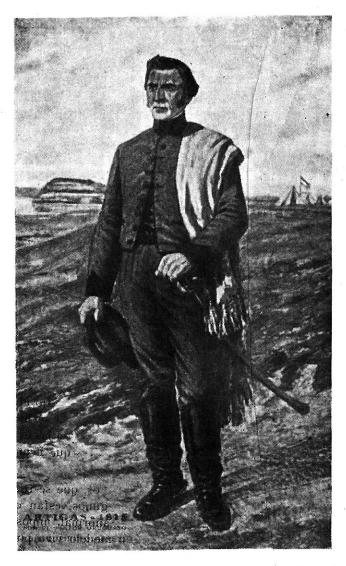


Fig. 64. - Artigas, pintura por L. Queirolo Fepetto



Fig. 65 - Carlos Ledeganck estatua por Lagae

Están parados, como hemos dicho, como horquetas la mayoría, con el ángulo o abertura para abajo. El tronco del cuerpo no descansa a plomo sobre una de las piernas, sino sobre las dos a la vez, pasando la línea de gravedad de aquél por en medio de la horqueta o sea de las dos piernas, lo que no es, por otra parte, una postura militar.

Ha creído Blanes que le daba más efecto al cuadro, poniendo los personajes con las piernas muy abiertas, y en postura algunos de atacar, pero tuvo que dejar de lado el equilibrio estable de las personas al estar de pie en una reunión escuchando o hablando y accionando, y descuidar la anatomía.

En el personaje que está arrodillado con la pierna izquierda (Luciano Romeo) y en ángulo la pierna derecha, le da al hueso fémur de ésta, un largor grande, desproporcionado al resto de la pierna, y comparado con igual hueso de la otra.

Al patriota (Celedonio Rojas) que está en primer plano, apoyando la punta del sable en el suelo, le pone el brazo derecho muy largo, llegando el puño de la mano cerca de la mitad del muslo; le hace avanzar la pierna izquierda y hacia atrás pone la derecha, a un pie y medio de distancia, con lo cual, lo coloca en una posición falsa. Debiera estar a la inversa, apoyado sobre la pierna izquierda, avanzando la derecha y a lo sumo a un pie de distancia, una de otra. Ninguna persona se para en la forma que lo está ésta en el cuadro.

El General Juan Antonio Lavalleja se encuentra con las piernas muy abiertas, en una postura incómoda e impropia de un militar. Dista un pie de otro en dos pies y medio de largo.

El General Manuel Oribe, también, aunque no tanto, con las

piernas abiertas, fuera de lo normal. Con la pierna izquierda fuera de plomo y con la derecha también fuera de plomo y encogida, postura violenta y difícil de hacer.

El que tiene el sable más levantado que los otros (Manuel Meléndes), parece estar en aire de marcha, por la forma en que se dibuja, y por la abertura de sus piernas; pero ese aire es imposible que tome, porque todos los personajes están reunidos en Asamblea, sin espacio para ese movimiento, jurando la resolución de libertar la patria del poder brasileño.

(Basilio Araújo), que se dibuja de espalda, con el sombrero en la mano derecha para abajo, y la izquierda impuñando la espada sujeta al cinto, echada atrás la pierna izquierda, avanza la derecha, y el brazo de igual lado lo dirige hacia atrás, lo que es violento, fuera de lo normal toda la postura.

(Santiago Gadea) que estira el brazo derecho hacia adelante, abierta la mano con la palma hacia abajo, está perfectamente parado, descansa a plomo sobre la pierna izquierda, avanzando poco la derecha. Se encuentra en una postura normal, militar, y el cuerpo dibujado anatómicamente.

Los principales personajes de la Cruzada eran más bien militares, y se hallan colocados su mayoría, como paisanos que no saben pararse.

El ligero análisis que hemos hecho, nos lleva a hacer la afirmación, de que se habrá dibujado con prolijidad los rostros y estaturas de los personajes, pero casi todas las personas se encuentran en posturas imaginarias, torturantes para soportarlas, mismo pocos minutos, y sin justeza anatómica.

# XXVII

La estatua ecuestre del General Artigas, colocada en la Plaza Independencia, por diversas razones le haremos examen especial.

El caballo en general está bien esculpido, proporcionado, fornido, pero no es del tipo criollo. Es muy parecido al de la estatua de Napoleón III, variedad italiana, colocada en el Palacio del Senado de Milán. Se encuentran ambos caballos igualmente apoyados en una pata y en un mano, la contraria. La otra pata casi ya por asentarse en el suelo, pero la del de Artigas bastante encogida, fuera de lo posible, que le da aspecto de ser más corta, y la otra mano levantada estili-

zada algo su acción. Los pescuezos se hallan encorvados con las cabezas gachas, pero el hocico del caballo de Artigas muy metido o encapotado, más cerca del pecho, que el de Napoleón, lo que no corresponde por otra parte a la flojedad en que están colocadas las riendas.

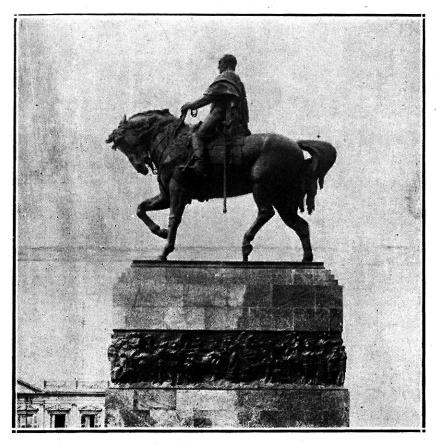


Fig 66: Artigas, estatua por Zanelli

Los cascos o pezuñas son algo largos, crecidos o altos de talones, que no es lo común, ni mejor, en el Uruguay.

La mano que toca el suelo, está algo echada adelante. Más bien

debiera estar en actitud contraria, por el hecho de tener la pata derecha, que es en la que se sostiene en ese momento, algo atrás, fuera de aplomo. Al tener una pata en el aire y la otra atrás, fuera de la línea vertical, tirada por la parte más saliente de la nalga, así como una mano levantada, parece que el caballo se reproduce en el aire del paso. Sin embargo, teniendo la mano y la pata en que se apoya, abiertas, viene a estar parado o descansando como en las patas de un caballete, que se encuentran inclinadas hacia afuera.

Las orejas están encapotadas, o sea echadas para atrás, así como las tiene el de Napoleón, pareciendo que estuviera molestado por el recogimiento de las riendas. Mejor habría sido en posición normal, paradas, o hacia adelante, dejando que la cabeza se levantara como en casi todos los caballos de las figuras ecuestres, y en este caso mejor para corresponder al jinete al saludar a la ciudad. Debemos también hacer notar que ellas arrancan de muy atrás de la cabeza: lo que es un defecto anatómico.

El cuerpo por ser semejante al caballo de la estatua referida de Napoleón, se aleja del tipo criollo como lo decimos. Tiene una corpulencia y alzada que no eran de los ejemplares del Uruguay. Las fotografías de caballos criollos que reproducimos en otro capítulo, demuestran lo que expresamos.

Artigas tiene las piernas encogidas, por las estriberas o arciones cortas que le han puesto, como las colocan los europeos; y es seguro que montaría a la criolla, estribando algo largo, con las piernas más bien estiradas.

En nuestro artículo sobre "La Moneda" del Centenario Uruguayo que reproducimos, hemos hecho un análisis de su rostro y de su cuerpo, demostrando que éstos, no han sido así como los retrata Blanes, y los artistas que han seguido su idea o dibujo. Y completaremos nuestro juicio con otros pensamientos.

Todos los retratos que se hagan de Artigas, no podrán cambiar sus rasgos fisonómicos, y su estructura craneana, como la dibujó Bompland. Trabajo hecho en 1847, con el héroe a la vista. Todos los artistas tienen que partir de él, si quieren acercarse a la realidad y no perderse en la imaginación o la fantasía como lo hizo Blanes, según su propia palabra, y lo siguien imitando.

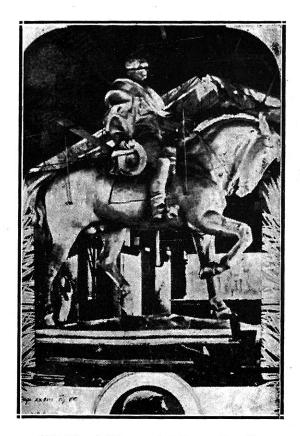


Fig. 67: Artigas - maqueta por Zanelli

Expresa, en el mismo libro ya citado, el incansable y estudioso Dr. Fernández Saldaña, que el retrato de Artigas en el Paraguay, vestido de poncho, con la mano derecha apoyada en un bastón o palo, no fué obra de Bompland, sino de otro sabio: Alfredo Demersay. Pero un estudio, muy completo del erudito escritor e historiador Martiniano Leguizamon, con gran acopio de datos, parece demostrar que en realidad es de Bompland el trabajo.

· El Dr. Luis Melian Lafinur, que es toda una autoridad en materia



Fig. 68 - Napoleón III estatua en Milan

histórico-nacional, afirma que lo que hizo Demersay fué sacar una copia del dibujo a lápiz de Bompland.

Para el fin que nos proponemos en nuestro artículo, que es averiguar cuál es el retrato más exacto del héroe, no tiene interés que sea uno u otro de esos sabios el autor.

Estampamos también, los retratos al óleo hechos por Carbajal y J. Lipsky, que se encuentran en el Museo Histórico de Montevideo, y que son después del de Bompland, —teniéndose en cuenta las distintas edades de Artigas— los que tienen mayor parecido con el prócer, de acuerdo con los

datos más recibidos o exactos, de los historiadores y la tradición.

Agregaremos un dibujo, hecho por el que estas líneas escribe, que reproduce a Artigas en sus rasgos principales, tomando por base el perfil y líneas craneanas del dibujo de Bompland, ampliados con los de los retratos de Carbajal y Lipsky.

Los artistas que han prescindido del trabajo de Bompland y de estos dos últimos, le han quitado a Artigas, sus rasgos típicos, y le han dado una fisonomía y forma craneana inferior. Es censurable que nuestras autoridades públicas, hayan tomado para su exhibición en las Oficinas, el retrato más diametralmente distinto de la fisonomía de Artigas.

Como se ve, por el dibujo hecho directamente por Bompland, en 1847, cuando Artigas puede decirse que era octogenario, tenía un cráneo bien formado, de uno de los tipos más perfectos de la raza

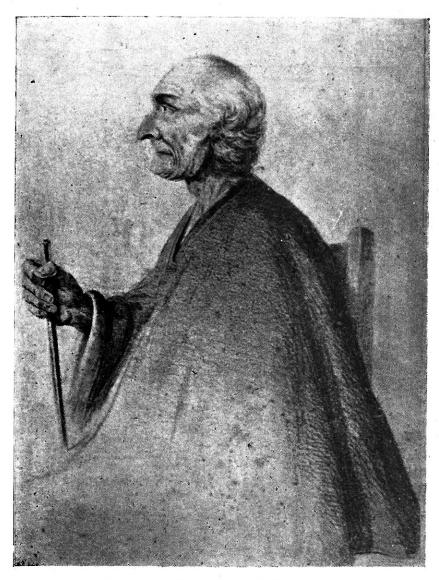


Fig. 69 - Artigas, dibujo por Bompland

blanca. Su frente espaciosa, elevada en la proporción correspondiente, da idea del volumen de su masa encefálica. Sus huesos maxilares en armonía y proporción al tamaño de la cabeza y su ángulo facial bien graduado.

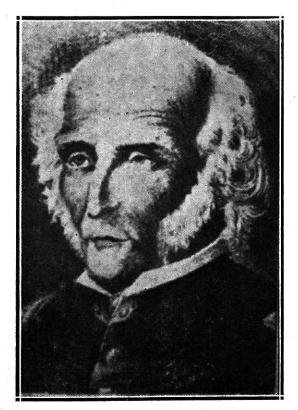


Fig. 70 - Artigas, retrato por I. Lipsky

Ahora, si tomamos los retratos hechos por Carbajal y J. Lipsky, que son los que mejor reproducen la fisonomía del personaje, alrededor de los cincuenta años de edad, con más carne en la cara, vemos que coinciden con el de Bompland, con sus líneas craneanas, y fisonómicas; en su pelo y arranque en la cabeza, con su nariz aguileña pronunciada y su mentón marcado.

Los otros retratos de Artigas, lo desfiguran por completo; le ponen melena cortada, con pico o punta al empezar el pelo en la frente, con raya al costado, nariz recta, cara angulosa, cuadrilonga algunas veces, con grandes y numerosas sinuosidades, algunos con el



Fig. 71 - Artigas, retrato por Carbajal

objeto, parece, de hacer revelar con ellas, el carácter enérgico que tenía Artigas.

Expresa el Dr. Juan Zorrilla de San Martín en su obra "La Epopeya de Artigas", que "el escritor Menéndez Pelayo, manifiesta que la voz artiga significa adoctrinado", y que quizá no sea del todo aventurado suponer, según eso, que la familia de Artigas proceda de árabes o moros convertidos. Es probable que así sea, porque ade-

más los moros o árabes pertenecen a la raza semítica; y por los pómulos pronunciados, la nariz aguileña, de perfil semejante a un 6 y por la estatura mediana, como la tenía Artigas, que distinguen a los semitas, por su antepasado paterno, que llevaba el apellido Artigas, perteneciera a árabes o moros.

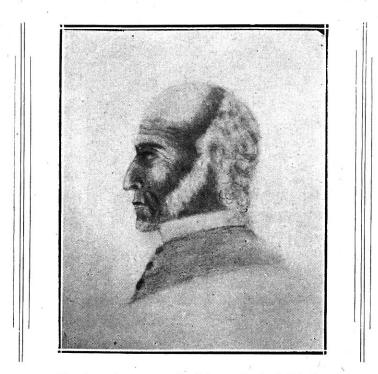


Fig. 72 - Artigas, perfil del retrato de I. Lípsky por el Dr. R. Mora Magariños

Pero hay que aceptar, que por otro de sus antepasados, Artigas tuviera también sangre de otra raza más blanca, quizá goda, pues tenía tez bastante blanca, y ojos claros que no se encuentran en los semitas.

En los retratos de cuerpo entero, parado, le han dado mayor altura o un tamaño que no tenía. Era de una estatura mediana; y algo ancho de espalda.

Tenemos, pues, en síntesis representado en la estatua de la Plaza Independencia un Artigas que no existió, por las diferencias apuntadas, con poncho americano, que no usaba, — según sus más autorizados biógrafos, montado algo a la jineta, o sea con las piernas algo encogidas, con botas granaderas sobre un caballo, que en general podemos decir bien hecho, pero del tipo italiano, de caja y anca anchas, como el de Napoleón III, parecido al de Coleoni, con freno grande, exagerado, recado criollo con pistoleras, y sin cojinillos.

Con todo es un bello monumento, imponente.

Pero antes de dar término a este capítulo, debemos hacernos cargo de una opinión al respecto: la de que se ha querido más bien hacer simbolismo que realidad. Que el caballo gordo, grande de cuerpo, con relación a la raza criolla, tiene por objeto representar resistencia, fuerza. No nos parece acertado. No han necesitado de proceder igual, de esa misma manera, al hacer estatuas ecuestes, los célebres escultores Freniet, Falconet, Vernet, Tronbetzkoi, Gerone, Le Duc, Rauch, Sarguinet, Cullen Ayerza, etc., y pintores como Meissonier, Regnault, Puigjamer, Blanes, Herrera, Walker, Cecil Aldin, y muchos otros. Estamos ya distantes de las épocas mitológicas.

Por otra parte, esas cualidades no se representan mejor con un caballo gordo, de gran caja, del tipo italiano. Se consiguen más con uno de carrera inglés, como el que indica la figura 10, aún mismo de menos alzada, pues el caballo referido, es más veloz, resistente y fuerte que el italiano, y que el americano del sur. Se ha demostrado por pruebas que se han hecho. La gordura y el volumen grande, pueden para el ojo de la muchedumbre servir de símbolo de aquellas cualidades, pero no para los competentes. Nos parece más bien que en el caso, la escultura ha sido influenciada por la costumbre o capricho florentino de esculpir caballos gordos, de mucho cuerpo, a veces como toneles.

El Uruguay desea y puede muy bien erigir a Artigas, una estatua ecuestre, tomando el tipo del caballo criollo de buena estampa y alzada, de conformidad con la anatomía artística, esculpiendo al héroe, con un cuerpo regular de altura y carnes, de buena espalda, con la indumentaria de la época en que era caudillo de la independencia, y el rostro que debiera tener de los 40 a 50 años de edad, tomando por base la cabeza dibujada por Bonpland, con la cabellera larga algo ensortijada que tenía y estendía después de dejar una amplia frente, y no con melena empezada en punta, uny adelante, espesa, esponjada y cortada, sin bajar al pescuezo, coco la que usaban los jefes militares de la época del Coronel Latorre y Santos.

#### - XXVIII -

El escritor Dr. José M. Fernández Saldaña, en su libro ya citado, concuerda con nuestras afirmaciones. Expresa en dicho libro al respecto del retrato de Artigas, pág. 179: "En una carta que existe en el Archivo General de la Nación, fechada en Montevideo el 20 de diciembre de 1870, dirigiéndose (Blanes Juan Manuel) al Dr. Lamas, le dice: "El retrato de Artigas no está concluído aún, porque debiendo tomar mucha menudencia de la fisonomía de una hija que está aquí, y estando esa señora muy distraída con las cosas blancas y las cosas coloradas, no ha podido distraerme una sesión que necesito yo".

"De otro modo ya tendría Vd. ahora, su Artigas físico".

Cuando recibió Blanes el encargo del Senado había hecho, al carbón, dos bellísimas cabezas reconstruídas sobre la litografía de Sabatier, de París, según el dibujo tomado del natural en Asunción del Paraguay por el viajero francés Alfredo Demersay, poco antes de morir el "Prócer".

"Pero lo malo fué, que no utilizó para el retrato definitivo de Artigas, ninguno de sus dos acertados estudios, extraviándose en un camino de tortuosas creaciones, para ofrecernos una figura equivocada y arbitraria, desprovista de condición, con una fisonomía muy distintate de la de Artigas".

"No llegó a terminar este óleo empezado demasiado tarde para ser bueno, porque a pesar de un encargo de 1884, el pintor no lo comenzó sino después de mucho tiempo".

"De haberlo terminado, el Artigas en la Ciudadela, nada sumaría al mérito de Blanes, como pintor de historia".

"Y no obstante tan escaso mérito, y a despecho de estar inconcluso, no faltó quienes se empeñaran en popularizar y hasta en oficializar esta cara inexpresiva y sin ojos, logrando que se grabara en los sellos de correo".

"Por suerte pasó aquella racha mala, y hoy el Artigas de Blanes es solamente lo que debe ser: un documento iconográfico en el Museo Histórico Nacional".

### - XXIX -

En el Palacio de nuestra Alta Corte de Justicia, se halla una reproducción de la Estatua de Artigas de la Plaza Independencia, hecha en bronce como ésta, de cerca de un metro de largo. Dícese que se había encargado para el Palacio Legislativo. Bastante diferente en detalles pero en conjunto la reproduce.

Es una obra ligera, sin mérito, puede decirse. La cara y cabeza de Artigas, son copia o siguen las líneas de los dibujos menos parecidos del héroe. Le han puesto gruesas piernas y pies largos y delgados, con poncho liviano, de flecos, alargados bastante más, del que se le colocó en el monumento de la plaza, que le tapa todo el recado, y gran parte de las piedras.

Con la mano izquierda toma las riendas y con la derecha parece que lleva un rollo de papel, las instrucciones del año diez o el sombrero, como en la otra, saludando al pueblo o descubriéndose ante la ciudad. Nos parece que estaría mejor con el brazo destacado del cuerpo, y algo levantado, como se encuentra en la estatua del personaje noruego, en la ciudad de Oslo emplazada frente al Palacio Real, situado en una colina al oeste de dicha ciudad. Aquél y el caballo se hallan en igual postura y actitud. Sería airoso, arrogante y expresivo el saludo.

El caballo tiene grandes cascos derramados fuera de proporción, como su pescuezo. No es tan rechoncho como el otro, se dibujan con profusión los músculos, con orejas echadas adelante. En la estatua de la Plaza éstas van hacia atrás.

Se ha hecho un cambio que hubiéramos considerado bien, si la cabeza no se arrollara tanto y mirara al frente, pero, es el caso que parece mirar al suelo.

La cabeza muy estilizada, larga, con los belfos idem. Mirada en conjunto con el pescuezo, al cual está muy pegado, de gran curvatura

y corcova, nos trae a la imaginación la del caballo marino.

En momentos de pasar a la impresión este trabajo, habiendo tenido, por motivos curiales, que visitar la Oficina Tasadora de Costas de 1.er Turno, se me ha ofrecido la oportunidad de ver, en el despacho de su Director, el estimado amigo, escribano Juan J. Segundo, un retrato de Artigas, hecho según me expresó, por el Dr. Juan Zorrilla de San Martín, en su estada en España cuando era ministro plenipotenciario nuestro en ese país. Es al óleo, mide unos 40 cms. por 50, y representa al héroe, como a los sesenta y tantos años de edad, con poncho delgado, a fajas blancas y celestes, colores puestos a pedido del obsequiado con el cuadro, el Sr. jefe militar uruguayo, fallecido, a Felipe Segundo, que a la sazón se encontraba en aquel país.

El Dr. Zorrilla tomó por base de su trabajo, el dibujo de Bompland, —me expresó el Sr. Segundo—, remozando el rostro para traerlo en sus líneas musculares a la edad indicada. Sin saber de ese cuadro, ni del criterio de Zorrilla, decimos en el artículo sobre Artigas, como puede verse, que para reproducir la cabeza y la cara del Prócer, no se debe prescindir del trabajo de Bompland, porque él ha sido hecho por un sabio, con el personaje mismo a la vista, debiéndosele agregar la carne necesaria para llevarlo a la edad en que se le quiera representar. El Dr. Zorrilla ya en aquella fecha, de su pintura de 1891, tenía formada opinión, según se vé, afirmando implícitamente, como más exacto, aquel dibujo, que los cuadros de Blanes y los de los que a éste imitaron.

Sin entrar a examinar detalles, creemos que después de Bompland, Lipzky y Carbajal, es el Dr. Zorrilla quien se acerca más al verdadero Artigas.

# XXX

El cuadro del pintor G. Scott, reproduciendo al ex rey Alejandro de Yugoeslavia, con su uniforme de gala, montado en un caballo blanco, es indudablemente espléndido. El artista debe haber tenido de modelo para el cuadrúpedo uno de los caballos de silla del monarca, de órganos bien proporcionados, dentro de la anatomía artística, habiendo sabido llevarlo a la tela con toda exactitud y belleza. Parece

mestizo de persa y caballo de carrera inglés. Está en actitud airosa, elegante, con la cabeza erquida mirando con curiosidad al frente, con cuello enrodado en forma inscriptible en el cuadrado artístico de Bourgelat. Se halla parado, descansando en sus cuatro remos, aunque algo abiertos los traseros para esa situación en forma estable.

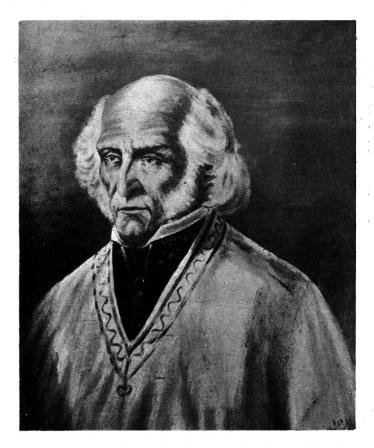


Fig. 73 - Artigas - Oleo por el Dr. Juan Zorrilla de San Martín

El personaje se encuentra bien sentado, con arrogancia; estriba con comodidad, llevando adecuadamente unidas las dobles riendas (del bocado y del filete) con cierta libertad o aflojamiento para que

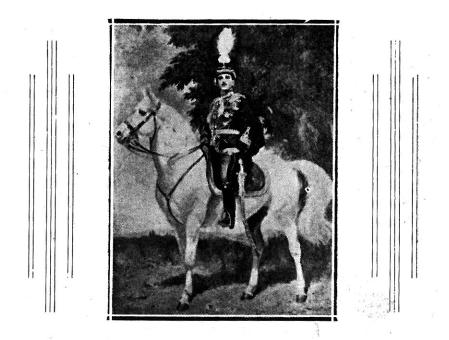


Fig. 74. - Rey Alejandro de Yugoeslavia, retrato por G. Scott

el animal esté tranquilo y pueda preocuparse en mirar. Otro ejemplar de caballo del mismo rey que reproducimos, también sobre él montado, que por ser una fotografía nada puede observarse en cuanto a su realidad, es otro modelo por sus formas y se halla en el aire del paso.

Ya en marcha, el rey toma con todas las reglas de la equitación, las dos riendas unidas con la mano izquierda, agarradas en forma elegante y con la tirantez debida.

Esos dos trabajos nos revelan un jinete consumado y como pocos se ven.

### IXXX

Los fundamentos de la crítica que se ha hecho sobre las orejas gachas del caballo, de la estatua de Artigas, son los siguientes:

Se observan en los animales yeguarizos, cuatro posturas de las-



Fig. 74 - Alejandro de Yuroe lavia - fotografia

orejas. Una echando ambas adelante, como cuando se asustan, sienten ruidos, o notan algo extraño que les llama la atención. El ganado mular y las llamas son muy curiosas y al sentir el menor ruido o ver un objeto extraño donde pastan, echan las orejas adelante. Las encapotan o sea las echan para atrás, contrayendo los músculos del cuello, cuando descan defenderse de algo que creen o que en realidad les molestan o les hacen mal; cuando se ponen hostiles o van a morder o dar patadas. Con las orejas los animales yeguarizos manifiestan su impaciencia, la curiosidad, el miedo y la mala intención. Con el estudio del movimiento de las orejas, podemos indicar el carácter del animal.

En las láminas de caballos en distintas actitudes que trae la Enciclopedia de Espasa, sólo en una se encuentra un animal con las orejas para traás, y es porque el jinete de a pie, le tira de las riendas y el caballo no quiere cabestrear. Otra, la normal, con las orejas naturalmente paradas, es cuando el animal está tranquilo, y otra echándolas a los lados.

También los veguarizos pueden mover las orejas separadamente. en distintas direcciones, una de la otra. Así en el célebre cuadro de Walker, donde hay dos caballos, el blanco, que monta un oficial herido, lleva parada una de sus orejas, la derecha, como si observara el camino por donde va, y la otra, la izquierda, la echa más hacia adelante, atendiendo el relincho que produce el otro caballo alazán, al ver los compañeros que caen en el campo de batalla, del cual se alejan. Este es un cuadro magnífico. Las actitudes de los caballos están en armonía con el ánimo o estado de los jinetes. El blanco va con la cabeza y pescuezo bajos, en la misma línea de la espina dorsal, algo triste, correspondiendo al jinete que va herido, con las piernas sueltas, sin dominio o fuerza para estribar; la mano izquierda toma las riendas que lleva flojas, apoyada sobre la cabezada de la montura; y la otra herida, caído el brazo. Su cuerpo, ya sin poderlo llevar erguido, se inclina a la izquierda, que lo toma el soldado que le acompaña, en el otro caballo, y éste con la cabeza levantada, mirando a lo jejos la batalla, relincha y para las orejas o sea las echa hacia adelante, para recoger mejor el fragor de la batalla, el quejido de sus compañeros que caen en la pelea, a los cuales les da su adiós, o manifiesta su sentimiento con el relincho.

Reproducimos a continuación una fotografía tomada de Mussolini montado a caballo —un magnífico ejemplar que se halla parado— pasando revista a las tropas, combatientes italianas de la gran guerra, que nos proporciona un comprobante vivo de lo que exponemos: de que los caballos mueven las orejas separadamente para atender, u oir los sonidos cuando suponen que se pueden producir de distintos lados al mismo tiempo.

Al levantar el Duce el brazo derecho, la mano abierta, el animal por si tuviere que ver u oir algo de ese lado, echa la oreja derecha hacia atrás. La otra la dirige al frente y hacia a la izquierda, por si también de este costado, pudiera sentir algo, con la mirada atenta. Serán las tropas que desfilan al frente en las que se fija, o mejor, es en el operador que saca la fotografía.

Demuestra esa actitud del caballo, por otra parte, el desarro-

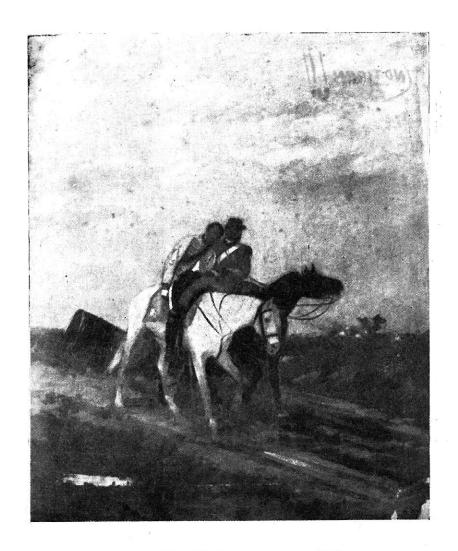


Fig. 76 - Oficial herido. pintura por Walker





Fig. 77 · Mussolini - fotografia

llo del cerebro de estos animales, que pueden atender al mismo tiempo dos acciones del exterior.

Otro de los puntos que nos comprueba la fotografía referida, es que para pararse cómodamente, en equilibrio estable, naturalmente, estos cuadrúpedos, juntas las manos, como también las patas llevándolas casi a una misma línea de avance.

Mussolini se encuentra con las piernas algo encogidas. Estaría mejor con las estriberas más largas como las tiene en la otra fotografía del mismo, que reproducimos en otro capítulo.

Maneja con filete sólo, lo que revela que el caballo es manso y suave de boca.

En general, en la raza caballar, los pabellones auriculares, están parados, pero suelen hallarse individuos con las orejas por constitución caídas a los costados, como alas tendidas de pájaros, de gaviota volando, por ejemplo. No son comunes. A estas orejas se les llama de burro, o puerco, y al animal orejudo.

Presentamos una fotografía de un caballo de carrera que tiene las orejas caídas como decimos.

De conformidad con las reglas de la anatomía artística, esos ejemplares no deben ser esculpidos ni pintados, salvo el caso de que el trabajo sea con el objeto de reproducir tal como es el animal: su tipo, la forma de sus órganos, y defectos.

#### - XXXII -

El apero o recado con se ensilla al caballo de Artigas, así como las riendas y freno merecen también algunas observaciones. Se compone el primero de carona con sus jergas seguramente, pues éstas no pueden verse porque tienen que estar debajo de aquellas, el lomillo con las estriberas y la cincha con la encimera. Se le ha colocado unas pistoleras. Le faltan los cojinillos y sobrepuestos y sobrecincha. Ni siquiera un cuerito de carnero para hacer más suave o menos duro el asiento. Artigas está montado sobre el lomillo y carona pelados. Se ve la argolla de la encimera al unirse por el correón con la de la cincha, cosas que tendrían que quedar tapadas por los cojinillos. Como Artigas aparece sentado un poco

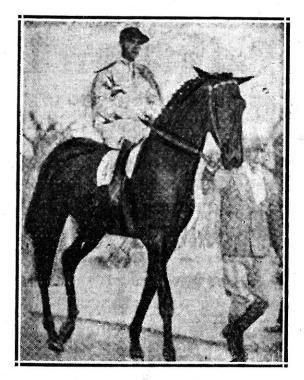


Fig. 78 - Caballo de orejas caidas

elevado en el caballo, es probable que el artista, ignorando la composición de un apero criollo, de un recado, haya colocado los cojinillos o sobrepuestos debajo de la carona; pues suponemos que se las hayan enviado, con las demás prendas, para ensillar el modelo.

Las riendas y cabezada, lo mismo que el freno o bocado no son de los que se usaban, comunmente en América, y menos por nuestros paisanos. Las dobles riendas no las acostumbran nuestros criollos, sino los magnates, y eso en caballos de paseo, con montura inglesa, o en los de los militares enjaezados a la dernier. Unas riendas son para el filetey otras para el freno, con el doble correaje correspondiente para sostener ambos en la cabeza. El freno es

de gran tamaño, con largas camas, quizá debiera haber sido sencillo y corto como se usó y se usa actualmente en nuestra campaña.

Nuestros paisanos no podían complicar tanto la vida, con tanto correaje y menos en aquellos tiempos pobres y de gran batallar. Sólo se usaba un freno corto de barrotes o camas, quizá con pontezuela y copas para que repercutiera la coscoja, sin filete, aparte, unas riendas sencillas, y las cabezadas de una o dos piezas, una carrillera con testera y frentera, fácil de poner y sacar, como de hacer y componer por la paisanada.

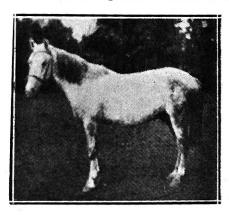
Puede ser, que se hubiera querido enjaezar el caballo, como se supondría que lo montaba Artigas cuando estaba al servicio del gobierno español; pero entonces, no representamos al héroe republicano, al emancipado de la dominación española, al gran conductor de la paisanada oriental.

#### - XXXXIII -

Nos ocuparemos, en esta oportunidad, de expresar algo con motivo o consecuencia de los caballos que se examinan en este artículo, acerca del estado o condiciones, que debe tener el animal que se pinta o esculpe; de su físico, salud, y de la raza o tipo de ella a que corresponde. Todo artista que aspira a ser fiel, exacto, en su obra, debe en primer término estudiar la anatomía del caballo, y las formas del tipo que va a ocuparse. Por lo general nadie atiende a esto. Los mismos que toman por modelo el animal vivo, no sabiendo anatomía artística, no conociendo los tipos, las razas, ni tampoco el estado físico que debe tener aquél, no podrán hacer una obra fuera de crítica. Quizá por esa ausencia de conocimientos, por esa incomprensión de las cosas, es que se nota, desde los primeros pintores y escultores, hasta hoy mismo, la tendencia a tomar o reproducir animales gordos, muchas veces excesivamente gordos. Es cierto que en esta condición se facilita mucho la tarea, porque la grasa, hace perder las líneas anatómicas de los músculos y de los huesos, pero es también verdad que se alejan de la finalidad, pues nunca es el objeto en las estatuas ecuestres, o pinturas de caballos generalmente, el reproducirlos en estado gordo, o máximo de gordura.

Si se le presenta al artista, el mismo animal, que se toma por sujeto, bastará, con sacarlo como es, pero si se desea reproducir una clase o tipo determinado, debe averiguarse a qué raza pertenece, estudiar su anatomía, y sus detalles diferenciales comparado con las otras. Todo esto sin perjuicio de someterlo a las reglas de la anatomía artística para corregir sus defectos en el dibujo, cuando el objeto no es reproducirlo con ellos. Obtenido esto, hay que saber qué estado debe tener, en el fin buscado.

Para las estatuas militares, no se puede tomar un caballo excesivamente gordo, o con muchas carnes, basta o debe sólo estar en buenas o regulares. Conviene más que muestre su musculatura;



pues un animal destinado al ejército, si está muy gordo no tardará en fatigarse y se aplastará; y si está bastante flaco también pronto se inutilizará. Esos caballos así no sirven, no pueden esculpirse ni pintarse en escenas militares. Y observamos, como hemos dicho antes, que gran parte de las estatuas y cuadros, reproducen animales muy gordos, que más parecen de talabartería o de juguete.

Fig. Caballo criollo - Uruguay

Acerca de la raza, debe también el artista reproducir la clase o tipo de caballo que utilizaba el personaje. La mayor parte de los artistas europeos, tratándose de caballos americanos, como no los conocen generalmente, reproducen los de su tierra, quedando así desnaturalizada la obra.

Como salvedad justa entre otras, debe hacerse mención de Meissonier. Este célebre pintor conocía bien los tipos de caballos que usaba el ejército franc;s, porque fué militar, habiendo llegado al grado de Coronel, como hemos dicho. También Vernet, Gericot,

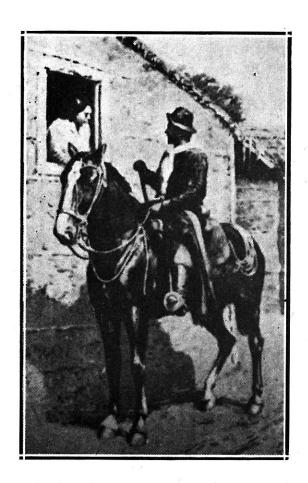


Fig. 80 - Paisano a caballo por F. Fortuny

Verocchio, Fremiet, Gardette y otros, han reproducido caballos adecuados y bien estudiados anatómicamente.

Reproducimos tres ejemplares de caballos criollos (de la América del Sur). Uno que tiene la Enciclopedia Europea Americana Spasa, otro de F. Fortuny y por Isabel Von Asentorff.

Como puede observar el lector, el jinete del caballo criollo sudamericano, tiene prendido el lazo, esa cuerda de tientos trenzados

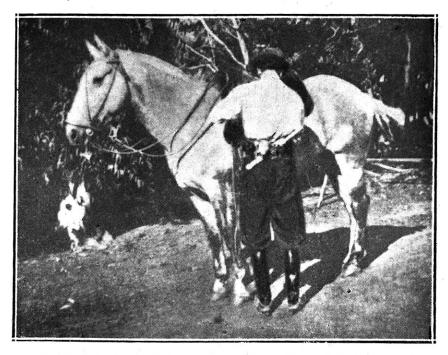


Fig 81 - Gaucho adiestrándose para la fiesta por I. Von Asentroff

para enlazar o asir animales, del lado de montar, o sea del izquierdo. Tal colocación es equivocada. Ese elemento de las faenas rurales, se maneja con la mano derecha y se prende la punta fija, a la argolla de la encimera por igual lado. Como la lámina que presentamos, es copia de una fotografía, tomada de seres vivos, tenemos que deducir que el paisano es zurdo.

Presentamos también en este capítulo la fotografía de un caballo abisinio, de origen seguramente persa o árabe, pero seleccionado en su altura. Es un bello ejemplar que encuadra en las proporciones del tipo inglés de carrera, que indicamos en el esquema N.º 10. Se halla bien enjaezado. Lo monta el Negus, quien se encuentra bien plantado.

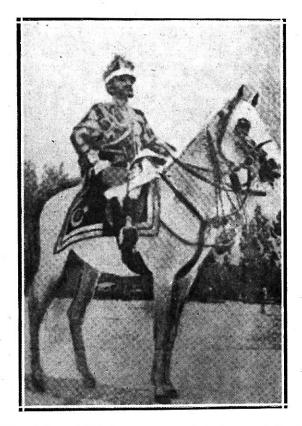


Fig. 82 - Caballo abisinio montado por el Negus Haile Sealasie

# - XXXIV -

Habiéndonos ocupado de la montura, que se ha colocado en el caballo de Artigas, nos parece que debemos hacer reseña de las piezas que comprende un recado o apero, que es así como se denomina aquella, más comunmente en América, tratándose de la caballería de silla.

Para sujetar el caballo, una vez amanzado, se le pone en la cabeza, lo que se llama, bozal, que es una pieza compuesta, la más

sencilla, de tres correas; una hociquera o muserola, un ahogadero, y una carrillera o quijera que une a las dos primeras, las que en sus extremos llevan una argolla, a la cual se prende el cabestro. Este es un correón de un ancho como de unos tres centímetros, por un largo más o menos de dos metros y medio, que sirve para atar el animal a un palenque, árbol, poste, etc.

Con el objeto de gobernarlo con seguridad y eficacia se usan otras piezas, que en conjunto se llaman freno o brida. Se compone del freno propiamente dicho, de la cabezada y de las riendas. Consiste el freno en una barra o bocado de hierro generalmente, que va dentro de la boca del animal unidos sus dos extremos a otras dos piezas también de metal que se llaman camas o barras laterales, que van por fuera. El extremo superior de éstas, lo toma la carrillera y el otro inferior las riendas.

Completa el freno la barbada, pieza exterior, generalmente una cadenilla de metal, que sirve de apoyo al bocado cuando éste obra como palanca para sujetar mejor el animal, especialmente cuando es duro de boca. Si además se usa el filete, que es también un bocado, que gira comunmente en su mitad, en cada extremo va una argolla, las que se sostiene por otra carrilera, y también llevan riendas.

La cabezada se compone de las carrilleras, frentera y ahogadero; siendo este la cuerda o correa que rodea el pescuezo del animal, Las hay muy sncillas, sólo compuestas de las carrilleras y testeras. Finalmente completan este juego de piezas, las riendas que toman el freno por los extremos inferiores de las camas y si también hay filete, van otras riendas como hemos dicho, que algunos usan como auxiliares de las otras.

Para montar o colocarse el jinete cómodamente encima del animal ,sin molestarlo ni perjuidicarlo mayermente con su peso, se le pone sobre el lomo, cerca de la cruz, varias piezas de género de lana o algodón que tratándose del recado se llaman jergas o bajeras, colocándose varias si su espesor no es mucho, que van superpuestas y son las primeras que se colocan. Sobre éstas va otra de cuero, que las cubre totalmente, que se denomina carona, que suele grabarse o adornarse. Encima va el basto o lomillo que lo hay de

varias formas. Los argentinos, comunmente son dos chorizos de cuero, rellenos de crin, pelote, o paja, etc., sin cabezadas, muchas veces unidos por unos tientos cruzados generalmente como los cordones del corsé de las señoras, que se les llama basto porteño. Otros dicen serigote. Para adoptarlos bien al lomo del caballo se aflojan o recogen esos tientos.

Los brasileros unen los cojines en sus extremos con material duro de cuero, quedando fija la distancia entre ellos.

En el Uruguay, también el lomillo se une en sus extremos, pero con piezas de madera curvadas, levantadas, pero no tanto, ni largas, ni grandes, como los borrenes de las monturas andaluzas, mejicanas, etc. En esa forma, esas piezas pueden adornarse con enchapaduras de metal, generalmente blanco. Las de lujo son de plata con vistas de oro.

Los lomillos tienen dos alas cortas de cuero, una a cada lado, y cerca de la parte delantera, dos piezas llamadas acioneras, de las cuales pende la ación, o sea la correa a la que va prendido el estribo.

Para sujetar el lomillo y las demás piezas que están debajo, se coloca una llamada encimera, que es de cuero fuerte, generalmente de 30 cts. de largo o más, por 20 de ancho que lleva en cada lado una argolla grande, la que tiene prendido un correón, para tomar o unir las argollas de la cincha, que es la pieza flexible de cuerda, lona, o tientos trenzados que pasa por debajo del cuerpo del caballo, por la barriga junto al pecho; pues, debe acercarse más a la babilla que al otro lado.

Tirando de los correones, se apreta la cincha, se afirman los bastos y demás prendas, en el lomo del animal.

Para completar la montura o recado, y para buscar ahora la comodidad del jinete, un asiento suave, se coloca una o dos mantas de género, cuero, etc. Se llaman cojinillos. Los hay de lana, algodón, cuero de oveja o cabra curtido con su pelo. Estas piezas tapan el recado y casi la carona.

Finalmente sobre todo esto, se pone otra manta que le dicen sobrepuesto, teniéndose por la mejor, un cuero bien curtido de carpincho. A objeto de sujetar éste y los cojinillos, se pasa por encima, dando vuelta por la barriga, un correón de cuero delgado, suave, generalmente, hecho de lonja de yegüerizo, que lleva en un extremo una hebilla o argolla, a la que se ata la otra punta.

Para que el recado no se corra hacia atrás, se le toma con una correa que se llama pretal, que da vuelta por el pecho del animal. Algunos, a fin de que la cincha no se corra también para atrás, del medio del pretal sacan una correa que se une a la cincha, pasando por el encuentro de las manos del caballo. En los parajes montañosos o accidentados, para que la montura no se corra hacia adelante, de más, se coloca una correa que asida a la frontera o parte trasera, de la montura, su otro extremo en forma de ojal, toma por su base la cola del cuadrúpedo.

En el recado porteño, el jinete se sienta casi así como en una butaca, o silla de habitación. En el del Uruguay más bien se horqueta, y el peso de aquél se reparte un poco en los estribos, porque se apoya en ellos, lo que alivia al animal.

Completa los elementos, el rebenque o látigo que es una pieza para castigarlo, cuando anda mal o se desea que acelere el aire. Los hay de varias formas, y clase, con cabo largo o corto, de madera, caña, hierro, etc., forrados de cuero, tientos, etc., con una sotera de trenza de cuero larga generalmente; o de lonja. En este caso, sin curtir, fuerte y dura, para que sirva mejor.

### - XXXV -

Abraham Lincoln. — Los compatriotas de este célebre presidente norteamericano, sacrificado inicuamente, han erigido una estatua a su memoria en la ciudad de Chicago. Se halla aquél vestido de levita, parado sobre la pierna derecha, y apenas adelantada la izquierda; en postura natural, sin violencia, ni exceso de distancia de un pie a otro, como no se observa, por lo general en numerosas pinturas y estatuas de muy buenos artistas, considerando en general que la distancia entre las piernas o pies, fuera cosa secundaria, cuando es capital, en los casos de personas que se reproducen paradas. El encogimiento, o estitramiento de las piernas, como la distancia de un pie a otro están sometidos a leyes naturales, y

# 



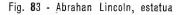




Fig. 84 - Joaquin Suárez: estatua

deben estar en armonía o correlación, al movimiento o acción y posición que se da al personaje. Los brazos de Lincoln están muy naturales. El izquierdo doblado en ángulo recto; su mano toma la solapada de la levita, y el derecho caído, inclinado hacia atrás oculta la mano. Detrás de él se halla un sillón. Parece que Lincoln hubiera estado sentado meditando algún asunto que ya domina y

se para, pero su cabeza algo inclinada hacia abajo revela que algún detalle le falta y se detiene.

Los uruguayos también han tenido la patriótica idea de erigir una estatua al más grande de sus patricios, al abnegado Dn. Joaquín Suárez. Es una obra a la que se pueden hacer las mismas consideraciones o elogios hechos a la de Lincoln, sobre estatuaria.

## - XXXVI -

Recordando al fundador de la ciudad de Montevideo, el Virrey del Río de la Plata don Bruno Mauricio Zabala, se le ha levantando una estatua ecuestre. Sean cuales hubierer sido las tardanzas de Zabala en cumplir las órdenes del Rey de España, Felipe V, para llevar a cabo la fundación de Montevideo, nos parece acertado ese monumento, como debiera recordarse al delineador de su amanzanamiento y primer ocupante con las 37 personas que lo acompañaron venidas de Buenos Aires, el Capitán de Corazas don Pedro Millán. También encontramos acertada su ubicación en la parte vieja de la ciudad que ordenara su delineación aunque parece que hubiera sido mejor emplazarla en la Plaza Constitución, que es más grande y donde tendría más espacio para su perspectiva y vista. En la de Zabala, muy reducida, no luce un monumento tan grande en proporción, llena de plantas, debiendo el visitante, para verla, acercarse a ella, y casi mirarla de abajo hacia arriba.

El caballo está mirando la etxensión de la ciudad, inclinando las orejas hacia adelante, que en esto está bien y corresponde a la actitud del personaje, quein también parece que observa la superficie delineada, la ciudad que ha fundado. La posición del caballo es natural, quizáa lgo separadas una mano de la otra y una pata de la otra, y la izquierda algo atrás, no normal, o común estando parado. Sobre esta faz recordamos lo que hemos dicho en el capítulo III. Su tipo no es del todo criollo. De orejas chicas con relación a las quijadas y cabeza. Es bastante grande, de grueso cuerpo y patas, con mucho vientre, algo largo con relación a la altura.

Parece que el artista ha tomado por modelo el tipo fornido de caballo que se reproduce en la estatua ecuestre de Felipe III

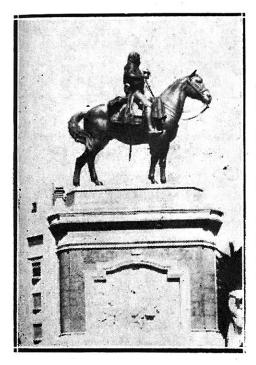




Fig. 85 Virrey B, M. Zabala, estatua

Fig. 86 Felipe III estatua

erigida en la Plaza Mayor de Madrid, derribada de su pedestal últimamente en los sucesos políticos a principios de 1934. Pero hay que reconocer que en su clase está bien esculpido y produce agradable sensación.

Donde encontramos un caballo bien criollo, es en uno de los bajos relieves del basamento, por la forma de su curepo, altura, patas y la cabeza. Perfectamente ejecutado, aunque la pata izquierda, está muy atrás en forma observable. El recado bien colocado, con rientas, pretal y cabestro, todo criollo, tomando el gaucho esta última prenda, con la mano izquierda, posando al brazo derecho sobre la encabezada del lomillo y la mano sobre el pescuezo del

animal, donde se juntas las riendas. El jinete también criollo, con su indumentaria igual, está bien esculpido, y en proporción justa y buena actitud, mirando una pequeña majada de ovejas.

El Virrey está bien sentado y cerca de la cruz del caballo como corresponde.

En Montevideo, quizá habría estado mejor que se le hubiera representado de pie, observando la ciudad que hizo delinear y fundó. Es cierto que fué un militar valiente, y denodado guerrero en su juventud, en su actuación en Europa, especialmente en Flandes;



Fig. 87 Bajo relieve en el pedestal de la estatua a Zabala

pero en sus años en el Río de la Plata, se distinguió más por su diplomacia y administración en el gobierno y se le commemora como fundador de la ciudad de Montevideo.

## XXXVII

En el parque de "Los Aliados" se ha emplazado una estatua pedestre, fundida en bronce, del general Eugenio Garzón, con el uniforme correspondiente a su alta graduación, donada por el Gobierno del Perú, al Uruguay. Según se nos ha expresado, fué esculpida por un meritorio joven incaico, hijo de un soldado que sirvió en el ejército que aquél allá comandó.

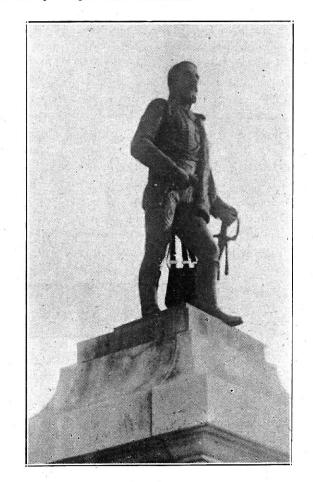


Fig. 88 General E. Garzón, estatua

Ha sido un bello gesto que obliga a nuestra gratitud. Se podría corresponder enviando a esa simpática nación hermana, otra estatua del mismo militar, recordando su actuación por aquellas re-

giones, montado a caballo, con ese noble elemento de guerra que tanto le había servido en sus campañas.

No obstante los méritos que tiene la obra, encontramos detalles observables. En primer término, es muy ancho y grueso de cuerpo el General, lo que le quita belleza, elegancia y no está de acuerdo quizá con la realidad, según otra reproducción, fig. N.º 90, dirigida por su hijo. Mirado de frente y fijándonos en que apoya la manoizquierda en la empuñadura de la espada, envainada, la que a su vez toca el suelo con la punta, podría decirse que se esculpe en la situación de parado. Pero esto no puede ser, porque las piernas están muy abiertas, como si caminara al paso, postura inadecuada para un militar en posición de parado, y fuera de equilibrio, estable, cómodo. Si se prolonga hacia abajo la línea de la columna vertebral, se vería que pasa casi en medio de la abertura que producen las piernas, y en la posición de a pie una persona tiene por lo menos una pierna en dirección vertical, como en la situación militar de "en su lugar descanso", pero no en las dos a un mismo tiempo colocadas en forma de caballete distanciadas una de otra en un pie o más.

Si se le considera caminando al paso, no armoniza la colocación de los brazos y sobre todo el descanso de uno sobre la espada desenganchada de la cintura, apoyada en el suelo, y los dos pies del héroe asentados en el suelo en todo su largo.

Escritas estas líneas, nos ha sido útil al parque agradable, el tener conocimiento — por un artículo del ilustrado escritor don Eugenio Garzón, hijo del héroe, sobre tema histórico, publicado en el diario "La Mañana" — de otro trabajo escultórico, representando también a aquél, obra del artista uruguayo, fallecido, Sr. Ferrari. Es una maqueta de un metro más o menos de alto, que tiene el señor Garzón en París.

Se encuentra el General parado, en la postura militar de "en su lugar descanso". Es una notable escultura, por sus proporciones anatómicas, corrección, forma de presentación, y por el parecido con el personaje, según referencias.

El grabado que se utiliza para el libro, se ha sacado de una





Fig. 89 Gral. F. Garzón, estatua otra faz

Fig. 90 Maqueta por el escultor de Ferrari

fotografía de la maquetta, con que gentilmente nos ha obsequiado el señor Garzón.

### XXXVIII

Con motivo de conmemorarse el X aniversario de la entronización del fascismo en el gobierno italiano, se ha erigido una estauta ecuestre a su fundador y actual director primer ministro, don Benito Mussolini, en su ciudad natal, Bologna. Según la crítica, ella ha merecido elogios, y creemos que, efectivamente, deben hacerse bajo ciertos puntos de vista, pero nos parece que hay algo que puede observarse. Tratándose del caballo, encontramos que el artista ha exagerado algo, el tamaño de la cabeza con relación al cuerpo, y la ha colocado muy pegada al pescuezo, produciendo con este un arco cerrado en forma de gancho, que no lo puede hacer el caballo.

La mano derecha, aunque bien ejecutada anatómicamente, está muy levantada, llegando el casco, hasta la altura de la rótula de la otra. Para levantar un equino, tan allto, una mano arrollándola, tiene que pararse bien en los otros tres remos, cosa que no pasa en aquél.

No puede estar en solo una pata y la mano contraria, teniendo la otra pata encogida, sin apoyarla en el suelo. Así se coloca en falso equilibro. Esto se observa sin embargo en muchos caballos esculpidos.

En el equino de la estatua de Napoleón III, que se encuentra en el Senado de Milán, y que por ser anterior, 1879, parece que ha servido de modelo o antecedente para otras, la mano no se levanta mucho del suelo; puede calcularse en tres veces la altura del casco. En la de Artigas se levanta más, llega muy cerca del nivel de la rodilla de la otra. En la del caballo de Mussolini, más arriba aún, lo que ya coloca a éste en una posición violenta, para sólo sostenerse en dos extremidades.

Sin embargo, debemos decir que si se enseña a un caballo a hacer ese movimiento y otros, los pueden hacer como los japoneses suelen hacerles hacer a sus cabalgaduras. También los anda-



Fig. 91 Benito Mussolini, estatua

luces son diestros para enseñar a los caballos esas posturas, pero en una estatua no deben reproducirse, cuando no sea esa la finalidad buscada, o no corresponde al motivo por la cual se esculpe la estatua.

Examinando bajo otro aspecto, el del esfuerzo muscular que tiene que hacer el animal para colocar la cabeza en la forma que se presenta, tendremos que ese encogimiento contra el pescuezo está exagerado, no es posible que se pueda hacer por los caballos.

Prolongada la línea que pasa por la cara de la cabeza, hacia abajo, veríamos que llegaría a encontrarse con el casco de la pata derecha. Esa arremetida de la cabeza resulta imposible.

El resto del cuerpo está muy bien, proporcionadas sus partes, natural y elegante la postura, salvo la patas que se encuentran bastante mal tratadas anatómicmente.

Respecto al personaje, encontramos desusada la postura en que se le ha colocado, debido al encogimiento de las piernas llevadas hacia atrás, cosa que no hace ningún jinete que sabe montar a caballo, que sabe las reglas de la equitación y la mejor comodidad sobre la cabalgadura. Las piernas más bien pueden pecar por ser llevadas hacia adelante, hasta tocar el brazuelo del animal, que colocarlas mismo a mitad de la barriga. Con las piernas así fuera de aplomo, el jinete no puede apoyarse en los estribos. El hueso femur está casi vertical, y la tibia inclinada hacia atrás, cuando debiera ser lo contrario, es decir: el muslo inclinado hacia adelante y la pierna verdaderamente, casi a plomo, o algo inclinida hacia adelante.

La cabeza del "Duce" parece chica.

Un modelo para una estatua ecuestre de este político, la proporciona la fotografía que le fué tómada al pasar a caballo revista a los marineros italianos en Roma, recientemente. La postura del caballo es magnífica. Inicia el paso con la mano derecha, inclina las orejas hacia adelante y la mirada parece en observación. Recuerda algunas de las pinturas de Maissonier.

El primer ministro va bien sentado, en posición militar elegante, sus piernas bien colocadas y aplomadas cerca del brazuelo del caballo. Con la mano izquierda tiene las riendas tirantes, para poder fácilmente dominar el animal, si llega a asustarse, y en la mano derecha lleva la fusta elegantemente, y en posición adecuada para usarla más rápidamente si fuere necesario. Ambos brazos cerrados casi en ángulo recto al frente.

Con esta fotografía se demuestra que Mussolini debe ser un buen jinete, que ha estudiado equitación.

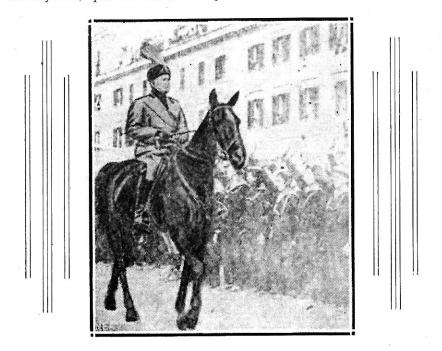


Fig. 92 Benito Mussolini, fotografía

## XXXXIX

En uno de nuestros diarios, no hace mucho, hemos visto el grabado de una hermosa obra escultórica, de tema sudamericano, de un artista notable español, titulada "Virgen India". Indudablemente que hay que reconocer en el trabajo grandes méritos. Es, en primer término, una bella concepción para representar la idea, la virgen de la raza india. Una joven parada, de frente, completamente desnuda, recostada a una llama, animal sudamericano, con la cabeza



l'ig 93. Virgen india, obra escultórica

algo inclinada adelnte y su mirda hacia el suelo. Su rostro es bello, expresa bien la candidez e inocencia, su edad nubil. Todas sus formas están en armonía o corresponde a esa edad y al más exigente modelo anatómico; pero encontramos que las bellas líneas de su

cuerpo, así como su altura en la proporción de siete cabezas y media, son más bien de la raza blanca. Considerando que ésta es más esbelta y alta que la indiana en general, hubiera correspondido haberle dado una altura de seis cabezas y media.

En cuanto a la llama, hay que reconocer que el artista la esculpe con exactitud. Su cabeza bien dibujada, sus ojos expresan su modo de ser y sus orejas echadas hacia atrás nos revela su desconfianza y recelo propio o habitual de la idiosincracia del animal.

#### XL

En el Palacio de Cristal de Londres, hay un monumento a la heroína lady Godiva, la esposa del lord de la ciudad de Coventry. Se halla aquella parada en un banquito en el momento que debe montar el caballo en el que va acumplir su humanitaria acción atravesando desnuda la ciudad. Como éste no está ensillado, necesita del banquito para subir. Es un bello trabajo en todo sentido: del dibujo, la anatomía artística y del respeto a los cánones de las porporciones. Lady junto al caballo coloca la mano derecha sobre la cruz del animal, como indicando que va a subirlo para cumplir el compromiso; y el caballo, bien cuadrado, contento, agacha la cabeza hasta las rodillas curvando elegantemente el pescuezo hacia el lado de la heroína, como deseando que ésta lo monte.

Como es sabido, los habitantes de aquella ciudad se quejaban del gran peso de varios impuestos. Lady Godiva, hacié dose eco de ello, intercede ante el lord y éste en chanza le dice que atendería la súplica si ella atravesaba la ciudad desnuda a caballo.

La bella Godiva, en el deseo de favorecer al pueblo, dominando su pudor, acepta y realiza el paseo, en la forma que le obliga su esposo, pero ordenó a todos los habitantes a que, mientras lo hacía, permanecieran dentro de sus casas, con las puertas y ventanas cerradas.

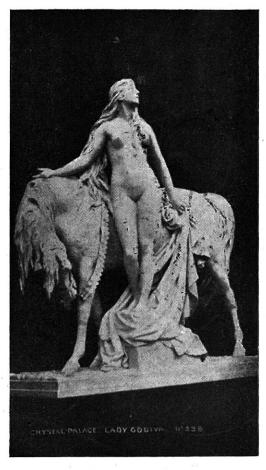


Fig. 94 Monumento Lady Godiva

## XLI

Vamos ahora a examinar dos bellas obras que hemos venido a conocer, por unas reproducciones fotográficas publicadas en "La Mañana" no hace mucho. Nos referimos a la estatua ecuestre de Juana de Arco, emplazada en Blois (Francia) y la del Cid en Sevilla (España), de que es autora la distinguida señora Hyatt de Huntigton.

Hablando en general, creemos merecidos los elogios que de ellas ha hecho la crítica. Se revela en la escultura una artista de gran imaginación, potente, que tiene la virtud rara de infiltrar, si así podemos hablar, en el material, la idea, la inspiración que le obsesiona. Se transparenta la vida con que se ha querido animar y ennoblecer la materia. Pero examinada en detalle, bajo el punto de vista de la realidad, de la técnica, de la ciencia, se puede hallar motivos de observación, debidos en gran parte a estilizar en extremo movimientos, formas y posturas; a dar al esculpido preferencia, apartándose de la anatomía y del equilibrio estable de los miembros. Dice un crítico y maestro de arte: "La escultura de Anna Hyatt prevalece sobre la arquitectura, pues la escultura de lo plástico es su genio, la arquitectura su sagacidad. Por su escultura su libertad triunfa, la arquitectura la retiene sobre la tierra".

Pero esta retención, no es del todo suficiente. La artista esculpe formas y posturas en sus personajes y bestias, que no creemos necesarias para que sus obras tuvieran más valor artístico, y bajo otros conceptos.

Hablemos primeramente de los personajes.

En la estatua de Juana de Arco, el tronco del cuerpo de la heroína se halla bien ejecutado, en actitud guerrera sobre el caballo, y en forma y dimensiones adecuadas. No así la piernas. Estas están rígidas, derechas, lo que no es observable; pero se hallan echadas para atrás, haciendo un ángulo obtuso con el tronco de su cuerpo, en la parte posterior del mismo, que no es natural, que no puede hacerlo ninguna persona sentada a caballo, apoyándose en los estribos fuertemente, y menos colocando las puntas de los pies en ellos. Toda persona montada, como lo está Juana de Arco, en una estatua, no puede permanecer así, sin caerse de bruces. Se encuentra en un equilibrio inestable. Ningún jinete puede erguirse sobre los estribos y llevar los pies cerca de los ijares del animal. Por el contrario, las piernas y pies tienen forzosamente que acercarse a la babilla del caballo, como los tiene el Cid en la otra estatua de la misma artista. En ésta nada puede objetarse a la postura del per-

sonaje. Se halla bien erguido y plantado sobre los estribos, quizá algo demasiado entrados los pies en éstos, pero bien montado y esculpido arquitectónicamente.

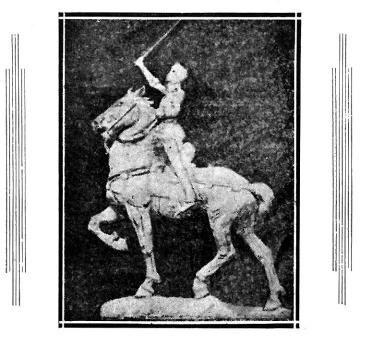


Fig. 95 Juana de Arco - estatua por la Sra. Hyatt de Huntigton

Expresa un cronista que Juana en esa estatua "tiene su espada marcialmente casi **perpendicular** a sus ojos, a su frente". Si así se hubiera colocado la espada, como se expresa en las palabras transcriptas, perpendicular nos parecería bien interpretada la actitud guerrera de la heroína. Pero es el caso que está en sentido contrario, paralela a la frente. En esa situación parece más bien una regla que levanta una maestra y con ella amenaza a los niños. El brazo, sí, está perpendicular al cuerpo, y en la misma dirección debiera haber seguido la espada, como cree el cronista que la ve, y entonces sí que parecería indicar a la muchedumbre, a los soldados, el camino a la victoria.

El cuerpo del Cid nos parece bien esculpido, tallado arquitectónicamente, y bien colocado sobre el animal.

En cuanto a los caballos, no resulta feliz la idea de elegir ejemplares frisones, de cuerpo pesado, rechonchos, tipos inadecuados para los guerreros o caballería militar, por más que ha sabido la artista infundirle ánimo al cuerpo y cierta agilidad a los remos, que no tienen estas razas de cuadrúpedos. Después de estilizar, exagerando sus detalles, los acerca más a los animales de tiro de grandes cascos o pezuñas, cuando hubiera sido conveniente proceder a la inversa.

Escritas estas líneas, hace ya algunos meses nos enteramos por la prensa argentina, que la estatua del Cid Campeador ha sido donada a la ciudad de Buenos Aires. En la crónica de "La Mañana" se expresa que ella está emplazada en la gran plaza de Sevilla.

El recogimiento de la cabeza y sobre todo del pescuezo, como se dibuja en el caballo de Juana de Arco, no es natural, no puede hacerse tan marcado como allí está y mucho más tratándose de caballos demasiado gordos, de tipo de razas pesadas. La postura de la cabeza y pescuezo del caballo del Cid es más natural, más de acuerdo con las leyes que rigen los mivimientos de esas partes del animal. Pero los remos traseros se encuentran encogidos, agarrotados, en postura, no aeducada al andar que lleva el animal. Si se colocaran bien en posición natural, se notaría que los ha hecho más largos proporcionalmente a los delanteros. Y el tamaño en desarrollo superficial y altura de las pezuñas, está en proporción sumamente aumentado. La artista ha descuidado la anatomía científica.

Parece confirmarse que la artista se ha fijado en las razas pesadas, de patas gruesas para sus cabllos, el hecho de que en las dos estatuas éstos tienen muy desarrollados o largos los pelos en las puntas de los nudillos o hueso sesamoide en su parte trasera, de las cuatro patas, como los tienen los caballos percherones. ¿Cómo sería posible que Juana de Arco y el Cid Campeador pudieran pelear, guerrear, en caballos de esta clase?

En España, en los tiempos del Cid Campeador, de las guerras con los musulmanes, los caballos que había eran de origen árabe, de formas livianas. Cuentan las crónicas, que aquel guerrero tenía preferencia por su caballo llamado "Babieca", hijo de una yegua baya que montaba el jefe moro, su adversario, que éste abandonó en su huída, perseguido por el Cid.

En la pintura y escultura ecuestres se puede admitir que la imaginación entre en juego, pero siempre sobre la base de los he-

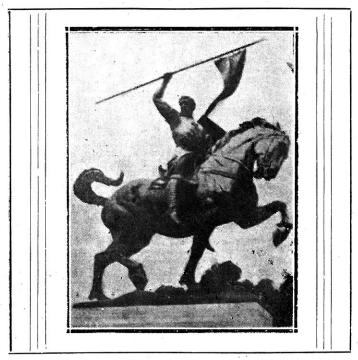


Fig. 96 El Cid Campeador, estatua por la Sra. Hyatt de Huntigton

chos históricos. No deben aquéllas desenvolverse abstracta y libremente en la mente del artista.

Para la estatua del Cid pues, debió esculpir el tipo del caballo árabe o español de caballería militar, mezcla de árbe y común o andaluz, y para la de Juana, otro tipo también común francés de andar como el que el escultor Fremiet eligió para la misma heroína, que es un ejemplar modelo.

Puede elegirse también, o mejor, el caballo anglo-árabe que se produce al sur de Francia, en la zona que fué ocupada temporariamente por los sarracenos, en su avance por el suelo de aquel país. A estos invasores se debe, primeramente, según se cree, la importación del cemental árabe. Se preferiere aquel mestizo para la silla y para la remonta de la caballería militar, por ser resistente, valeroso, ágil y flexible al mismo tiempo, llegando a considerarse el caballo ideal para la tropa.

Por todo lo que acabamos de exponer, las obras citadas nos parecen más bien de carácter decorativo que histórico.

Pero prescindiendo de los detalles indicados y de la anatomía, que descuida la artista, por su desprendimiento demasiado de la tierra, la impresión que producen esas sus dos obras es agradable. En conjunto o síntesis, ella merecen aplausos. Se les ve transparentar vida, como no lo saben hacer otros artistas. Como dicen algunos: "son obras de una frente pensadora".

## XLII

Creemos oportuno citar a continuación, una reproducción reciente de la estatua del General Simón Bolívar, existente en la ciudad de Bogotá, obra del célebre escultor ya mencionado Manuel Fremiet, que ha sido colocada en la Plaza Champerret de París, como homenaje de las cinco naciones bolivarianas, con motivo de la estatua del héroe, en aquella ciudad algunos años, y su aprecio y amor a Francia, relacionándola o comparándola con la de la heroína de Orleans, de la señora de Huntington.

Como se ve, la espada y el brazo del General no están en la postura que los tiene aquilla. Ambos en Bolívar se encuentran en una misma y sola línea horizontal perpendicular a su cuerpo. En la estatua de Juana de Arco referida, se marcan dos líneas: una, con el brazo horizontal, y otra con la espada hacia arriba formando ángulo.

Bolívar, con su brazo estirado y siguiendo la misma línea la espada, indica en forma enérgica y militar la dirección o el punto al cual deben marchar sus soldados para obtener la victoria.



Fig. 96 Gral. Simón Bolivar - Estatua - Bogotà

Su postura es arrogante, marcial, bien sentado sobre el caballo, estribando naturalmente, dirige su mirada dominadora; y el brazo izquierdo adecuadamente colocado, lo dobla y recoge para sujetar el animal. Este, perfectamente plantado en sus cautro remos, parado, firme, levantando la cabeza, con sus orejas inclinadas hacia adelante, corresponde a la actitud de su jinete. Esta estatua, es un trabajo, proporcionado en sus partes y en el tamaño del personaje comparado con el del cuadrúpedo, bien ajustado a la técnica, y por consiguiente resulta bello, espléndido.

Este artista, Manuel Fremiet, fallecido a principios del siglo actual, es el mismo que ejecutó la estatua de Juana de Arco, colocada en la Plaza de las Pirámides (París), que es también una obra espléndida. Fremit fué un virtuoso, se distinguió siempre por una severidad y energía en la ejecución de sus obras, consiguiendo gran exactitud en la reproducción anatómica como lo expresan sus biógrafos. Interpretó la estatuaria, como creemos que así debe ser; la reproducción, la más exacta posible de la figura o forma exterior del cuerpo humano o animal. Fué respetuoso de la anatomía científiac y artística.

También merece algunas líneas, la estatua ecuestre del General Simón Bolívar, fundida en bronce, donada por el Gobierno de Venezuela, en 1921 a la ciudad de Nueva York. Es magnífica, de gran efecto a la vista. El General se halla bien esculpido. Su posición es adecuada, de un buen finete. Sus piernas descansan naturalmente, y el ángulo que forman al estribar, es el que corresponde cuando no se estriba largo a la estradiota ni a la jineta, colocando el pie en el estribo, que queda casi vertical, y cerca de la paleta del animal. El cuerpo del General está erguido en excelente actitud militar, con el brazo derecho estirado hacia abajo, con el bicornio en la mano, descubriéndose ante la ciudad. Con la mano izquierda tiene las riendas, con la plama de la mano hacia abajo, forma elegante que algunos usan. La rienda del freno está bien colocda, corresponde al encogimiento que toma el pescuezo del animal; pero la rienda del filete o bocado, aunque con la tirantez adecuada, arranca muy arriba de la boca, como si estuviera unida a la hociquer, o carrillera.

El caballo, aunque de buen tipo y de tamaño en buena proporción con respecto al personaje, puede observarse que tiene la parte delantera del cuerpo — pecho y principio del pescuezo — algo grande con relación a las ancas. No se encuentra realizando ningún aire. Está parado, con los remos colocados en forma artística y artificialmente. No tiene una postura natural, de equilibrio estable y de comodidad. Las patas están demasiado echadas hacia atrás y la mano derecha en la cual descansa demasiado adelante. Semeja a la postura que ciertos jinetes hacen tomar a los caballos de silla para montarlos más cómodamente, cuando son altos.

Tirando una línea vertical por la parte más saliente de las

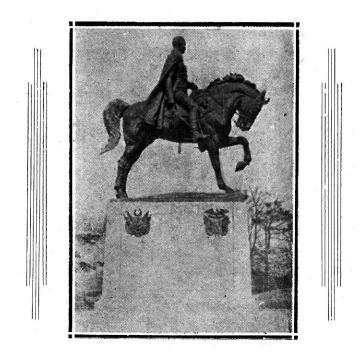


Fig. 98 - Gral. S. Bolivar - Estatua - Nueva York

nalgas queda todo el hueso metatarso, o sea la cañana fuera del cuerpo, lo que no corresponde a la situación de parado en equilibrio estable y cómodo, como hemos expresado.

Tiene buena forma la cabeza y el recogimiento, adecuado al tirón de las riendas. Los remos en sus músculos, tendones, huesos, cascos, etc., bien dibujado anatómicamente, y la mano levantada en forma justa y bella.

## XLIII

El pintor francés Luis Gardette fué también un virtuoso de la proporción y de la realidad. Se dedicó como Maissonier, especialmente a pintar asuntos militares, obteniendo diversos premios en las exposiciones a que concurrió. Reproducimos aquí su espléndido cuadro expuesto en París en 1806, de Napoleón a caballo, observando sus tropas en la batalla de Jena. Es de primera agua, podemos decir. Es de una gran exactitud la figura del Emperador,



Fig- 99 - Napoleón I en la ciudad de lena - Pintura por Luis Gardette.

como lo indica la historia. Se encuentra bien sentado sobre el animal, en atenta observación en el campo de una de sus hazañas. El caballo es un primoroso dibujo. Se reproduce un animal de andar de bella estampa, bien proporcionado, llenando los requisitos de la anatomía artística, con un gran dominio en el dibujo. Tiene una preciosa cabeza y un elegante pescuezo que estira para corresponder al ganso en su tonta acometida.

### XLIV

También nos parece digna de mención la estatua fundida en bronce del gran caballo de pura sangre de carrera, llamado Fair Play, hijo del célebre Man-o-War, levantada en el lugar donde fué sepultado, situado en una de las praderas de la cabaña del pioner Joseph E. Widener, en el Estado de Kentucky, de E.E. U.U. de Norte América.

En este Estado, los cabañeros acostumbran a perpetuar la memoria de sus caballos de mérito, enterrándolos a su muerte, en los prados donde pastaron, formando como un cementerio, adornándolo a veces, con estatuas de los mismos animales.

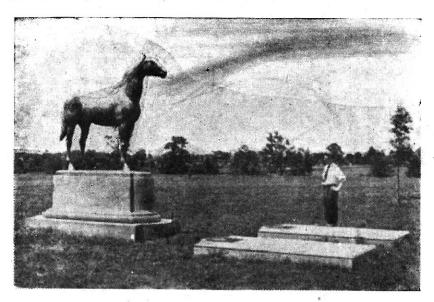


Fig. 100 - Caballo de carrera -Fair Play - Estatua

Se ve en la fotografía que reproducimos, tomada en la "The National Geographie Magazine" de junio de 1934, además de la estatua citada y la tumba del caballo, dos lápidas sepulcrales de otros dos animales sobresalientes, con seguridad.

El caballo esculpido, es un bello tipo de su raza, quizá algo

americanizado, lindo de estampa, en buen estado de carnes, bien proporcionado. Se halla plantado, como lo hemos expresado anteriormente, en equilibrio estable, sus manos juntas, así como sus patas. La cabeza y pescuezo erguidos con gallardía y belleza, con las orejas hacia adelante en acción de observar.

### XLV

Con raras excepciones, puede decirse, los artistas no se preocupan mayormente de averiguar cómo acostumbra el caballo a colocar sus remos al pararse; en qué postura está más cómodo,

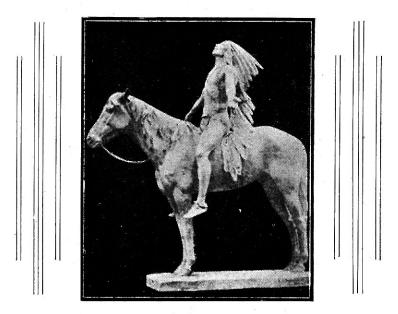


Fig. 101 - Indio piel roja - Estatua

más en armonía con la realidad, lo normal, el equilibrio estable, o las leyes de la gravedad.

No dejamos de comprender que están obligados a distraer mucho tiempo en el estudio del dibujo, del colorido, efectos de luz y muchas cuestiones de la técnica, que el arte de pintar como el de la escultura, ponen, en primer término, o que a los artistas, llevados u obligados por su vide sedentaria, de contracción a su taller, no se les ofrece la oportunidad de montar a caballo, de estudiar equitación, de familiarizarse con ese noble cuadrúpedo.

Así por ello, es que vemos, que en la simple postura de parado, cada artista coloca los remos en distintas situaciones, a su parecer, poniendo por lo general una mano avanzando a la otra, lo mismo las patas, llegando a distanciarlas bastante, como si dieran un paso.

Los hombres de campo, los que tienen que utilizar el caballo como auxiliar en sus tareas, el indio también, saben que el caballo se encuentra mejor, más cómodo, en posición de mayor equilibrio estable, con los remos sin separarlos de su aplomo, casi en la misma línea de avance.

Meissonier, que por razones de su carrera militar tenía que andar a caballo, saber equitación, todos o casi todos los caballos parados que pinta están de acuerdo con lo que expresamos.

También el escultor de la estatua de Simón Bolívar en Bogotá, coloca los semos de la cabalgadura de la manera indicada.

Lo mismo Tronbetzkoi, Regnault, Castells y otros.

Vamos a presentar la fotografía de la estatua ecuestre de un indio, piel roja, intitulada "Invocación", del escultor estadounidense Ciro E. Dallin, cuyo caballo se esculpe de conformidad con las ideas expresadas, sobre forma de pararse más cómodamente y en equilibrio estable.

Monta en pelo, bien horquetado, adecuadamente sobre el lomo del animal, con un simple bocado y riendas de guasca o cuerda.

El animal se halla bien plantado con sus manos juntas, lo mismo que las patas. Al extender el indio un brazo en su gesto invocativo, el caballo echa las orejas algo hacia atrás y mira de soslayo en observación. Se ve que el artista ha tomado de modelo un caballo determinado, porque es algo remetido de remos. No ha utilizado la anatomía artística.

Tanto el indio como el caballo están bien tratados. Merece pues elogios el artista, por su concepción, así como por su realización. El señor Dallin pasó algunos años en las fronteras de las reservas indias, pieles rojas, estudiando sus costumbres, y su escultura. "Un jinete indio" mereció primer premio en la exposición de París de 1900.

También reproducimos varios jinetes de un concurso hípico de Buenos Aires, en un momento de parada, donde se nota que todos los caballos están perfectamente parados, como expresamos en este capítulo.



Para los buenos aplomos del caballo, en general, la anatomía numera varias reglas mirándolo de perfil, de frente y fondo. Vamos a exponer aquí las que se refieren a lo primero. Se establece: 1., Tirando una vertical desde el encuentro o pecho, debe ella pasar por delante del casco de la mano a una distancia más o menos de un casco; 2), Tirando otra vertical del codillo debe pasar por detrás del casco a poca distancia o casi tocando el talón; 3), La vertical bajada al suelo desde el tercio superior de la parte posterior y externa del antebrazo debe partir la rodilla, la caña y la cuartilla en dos partes sensiblemente iguales, y caer cetrás de los talones a un casco más o menos de distancia.

En cuanto a las extremidades posteriores se observa lo siguiente: 1), Que la dirección de las cañas o hueso metatarso es sensiblemente vertical; 2), Que otra vertical que siga la dirección del eje del tendón del perforante, puede dejar fuera una parte del quijote más o menos, según la robustez de esta parte, pero siempre



Fig. 103 - Concurso hípico - Caballos bien parados.

pequeña; 3, Que una vertical del quijote al suelo encuentra a éste dentro del casco o casi un casco de distancia, dejando la caña delante, tocando o no a la punta del corvejón; o en otros términos: la vertical bajada hasta el suelo, desde el centro de la articulación coxofemoral, parte el pie en dos partes iguales.

## XLVI

Conmemorando al "Indio" o el "Aborigen", como se expresa en Buenos Aires, se ha erigido un monumento en la Plaza Garay de dicha ciudad. Monta en pelo en caballo criollo, y sin bridas. El animal se avalanza, parece para disparar al campo, relinchando. A fin de poder sostener el monumento en solo los remos traseros del caballo, su escultor señor Cullen Ayerza lo adhiere o sienta en un peñasco o tronco.

Creemos acertada la concepción. El indio merece ser recordado por la raza blanca, que le tomó las praderas y bosques donde vivía, y que puede ser esculpido con el caballo, que él también amansó, dominó y utilizó en sus trabajos y correrías, después de

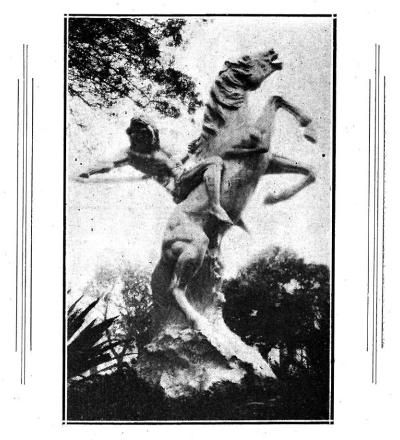


Fig. 104 - "El Aborigen" - Monumento por Cullen Ayerza - B. A.

haberse propagado. Su conjunto es bello. El artista ha tratado de señalar bien los músculos tanto del indio como del caballo, pero se ha exagerado bastante. La colocación del indio en el caballo, no la encontramos acertada. Por instinto, buscando equilibrio estable, adecuado a la equitación, el jinete, en los casos de que el caballo se levanta de manos, tiende a seguir con su cuerpo la línea vertical, o sea la perpendicular al suelo, acercándose más al pescuezo del animal, cuanto más este se encabrita. En la estatua del indio, éste, a pesar del levantamiento de aquél, no cambia de postura, y sigue con la perpendicular a la espina dorsal del cuadrúpedo, lo que no es natural y fuera de las reglas de la equitación.





Fig. 105 - Simón Bolívar - Estatua. Fig. 108 - Caballo encabritado, iineteado por la Sra, L. García Lagos de Arconde Fotografía.

Para que el lector pueda juzgar por comparación con un caballo vivo levantado de manos, encabritado, lo que hemos expuesto, eproducimos la fotografía tomada de un jinete áscari y la de la señorita Lucía Lagos, hoy señora de Arcondo, jineteando, en una fiesta del Polo Club Uruguayo, que puede servir de modelo para reproducir ese movimiento.

Podría pensarse, que la posición en que aparece el Indio, con el busto del cuerpo, casi horizontal al suelo, sentado sobre los riñones del caballo, y con los muslos hacia arriba, fuera debido a una encabritada o bote que da el animal al lanzarse al campo, que le hubiera tomado de sorpresa, corriéndose entonces hasta las ancas, y no yendo más atrás por haberse agarrado a tiempo con fuerza de las

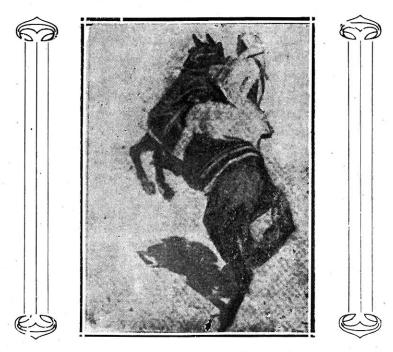


Fig. 107 - Jinete Ascari - Fotografía.

crines del pescuezo. Sin embargo ello no es probable, porque es de suponerse, que siendo los indios muy jinetes, por fuerte e imprevisto que fuera el bote, no lo iba a sacar de su postura normal, de junto a la cruz del animal. No lo iba a desacomodar tanto.

En cuanto al caballo puede decirse que en general está bien tra-

tado, pero notamos detalles de alguna importancia que nos parecen observables. Opinamos por la fotografía. Los músculos se encuentran exageradamente marcados, sobre todo en la parte trasera llegando a relieves fuera de lo natural en las nalgas. El hueso llamado tibia en posición y forma antianatómica. Parece de más largor que el metatarso y las falanges juntas. La mano derecha muy despegada del cuerpo del animal, y remetida en el pescuezo, cuando éste no puede suceder. La cabeza es natural y expresiva del relincho que da.

Las orejas están encapotadas, como corresponde a la acción que emprende el animal, y las crines bien dibujadas, pero debían caer por el otro lado, por el de la izquierda del animal, que es como se acostumbra a ponerlas, para más fácilmente agarrarse de ellas el jinete al montar, así como para peinarlas. Por ese lado también, se acercan más comunmente las personas al animal para palmearlo, conducirlo, ensillarlo, etc.

Cerrando este capítulo, vamos a referirnos aquí, por tener cierta semejanza, a la estatua de Simón Bolivar, hecha por el escultor español Enrique Marín, que corona el monumento erigido en Madrid al Libertador. El caballo está también desprovisto de todo arreo, y sin bridas. Se halla parado de manos, no tanto como el del Indio. Algo bastas las patas así como las manos, de cascos feos, de altura más bien baja, fornido, sin esbeltez.

El General se encuentra bien colocado cerca de la cruz pero también de formas bastas, fuera de proporciones.

## - XLVII -

Frente a los Mataderos de Buenos Aires, en 1932, se ha emplazado una estatua ecuestre al "Resero", al paisano conductor de ganados para el abasto de la ciudad, que en el Uruguy se denomina "Tropero". El escultor es el Sr. E. F. Sarniguet.

Ha sido una excelente idea, y el trabajo responde admirablemente a la técnica. Se nota que se ha observado con atención y bien la realidad; y hasta parece que una reproducción fotográfica hubiera auxiliado, para el exacto y bello resultado. El paisano lleva vestimenta apropiada, va emponchado y se halla perfectmente sentado

en el animal. Es un criollo bien proporcionado, elegante, con expresión adecuada. Su brazo cansado de la tarea, apoya la mano sobre la cabezada del recado, llevando flojas, o caídas, las riendas que ya no necesita tenerlas tirantes para su cabalgadura.

El caballo es del tipo criollo argentino actual, mezcla de la raza española, importada al colonizarse la América, con otras de más

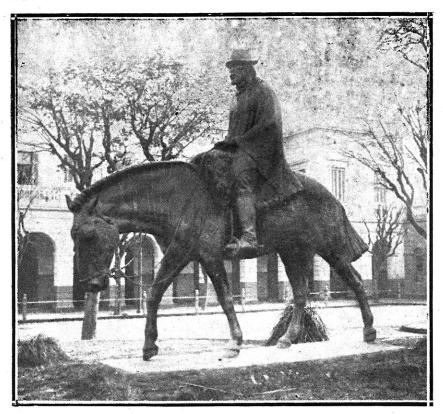


Fig. 108 - "El Resero" - Monumento por R. Sarguinet B. A.

cuerpo y alzada venidas con posterioridad de otros países. Es un bello ejemplar pero la cabeza es quizá demasiado grande en proposición y el pescuezo muy ancho. Con recado campero, sin freno, con bocado de guasca. Opinamos por la fotografía. Marcha al paso tar-

do, cansado quizá por su largo viaje, donde ha tenido que gastar fuerzas, para que el jinete pudiera cumplir con su obligación. Va con la cabeza baja, sudoroso, las orejas en movimiento y postura expresiva a su andar. Tiene las crines tusadas y la cola cortada más arriba de los garrones, para que no se embarre en el camino, como parece que su cuerpo en parte lo está.

Por la circunstancia de no llevar freno y sí bocado de guascas parece que se monta un redomón; que se estuviera completando la doma de un potro con un viaje de tropas, y ya el animal va entregado.

Es un monumento que agrada mirar.

Completando nuestras ideas, relativas a esta faz, de los movimientos de los remos del caballo en sus aires, descuidado por los pintores y escultores en sus obras, vamos a transcribir algunas de las palabras del citado pintor de animales, P. Magne de la Croix, del interesante e ilustrativo artículo, que tuvimos el agrado de conocer, publicado en "La Nación" argentina como ya hemos expresado.

Se revela por él, que además de ser un eximio artista, es un sabio zoólogo, el Sr. Magne, en materia de locomoción de los animales vertebrados.

Dice: "Siempre me ha parecido muy extraño que los pintores y los escultores representen, por lo general, animales con movimientos que bien se ve, jamás han sido empleados por ellos, pero más extraño aún resulta que mis investigaciones, emprendidas como pintor, hayan despertado mucho mayor interés entre los paleontólogos y los médicos que entre los artistas". Si en estos últimos tiempos he conseguido clasificar y determinar los andares de los vertebrados para llegar a este resultado me fueron necesarios cuarenta años de investigaciones".

Entra después el Sr. Magne, a exponer en conjunto, el resultado de su estudio, que por su profundidad, y lo abstruso de los asuntos que trata, ajenos en su esencia y extensión al motivo de nuestra disertación, constituye una sabia y brillante investigación, y concluye con estas palabras:

"Es, en mi carácter de pintor animalista, que llegué a interesarme por la locomoción animal, pero mis investigaciones, excepción hecha de los pintores Alice y Mérite y del escultor Sarniguet, interesaron poco a los artistas y a los zoólogos, a quienes sin embargo, les proporcionaba datos precisos. En cambio, desde su iniciación interesaron esas investigaciones a los paleontólogos y en primer lugar al eminente Lucas Kraglievich, cuya desaparición deploramos. Se interesaron después los paleontólogos argentinos, y algunos extranjeros."

Cuando las investigaciones del Sr. Magne encararon la evoluión de la locomoción, el ritmo en los sujetos jóvenes y su decadencias en los viejos, llamó la atención de numerosos sabios y médicos. La pintura de un policiano rural, canadiense, montado a caballo, revela un gran artista en su ejecutor, el pintor Cecilio Aldín. Es una bella y sugestiva escena. El jinete bien montado, en actitud tranquila, con postura y elegancia militares, levanta con gran naturali-

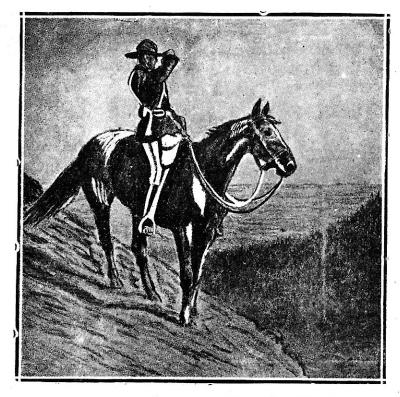


Fig. 108 - Policiano Canadiense por Cecilio Aldin . Píntura

dad su brazo derecho, llevando la mano abierta a la altura del sombrero, para ampliar el ala de éste, a fin de poder divisar mejor el inmenso campo que debe vigilar; y el caballo bien parado en la cuesta abajo, con las orejas hacia adelante, estiende el pescuezo, flojas las riendas, para mirar también con atención la pradera, correspondiendo a la actitud del policiano.

Aldín es un gran acuarelista y artista en artes gráficas, de nacionalidad inglés, y quizo inmortalizar en el lienso, el tipo rural de la famosa policía montada canadiense. Su trabajo ha sido reconocido como de primera por el bello motivo, su colorido, proporciones, paisaje y justeza de la realidad. Con motivo de sus importantes trabajos se le obsequió, hace poco, con un banquete, cuyo menú tenía reproducido el policiano referido.

### - XLIX -

Diremos en este capítulo algunas palabras acerca de un meritorio cuadro al óleo, de gran tamaño, que representa al ciudadano soldado nacionalista Diego Lamas, ex capitán de línea del Uruguay y la Argentina, desgraciadamente arrebatado a la vida y a la gloru, en la flor de la edad y lucha por sus ideales republicano-democráticos, delante de un grupo de compañeros de la revolución de 1897. Fué pintado por el célebre artista I. Cusach. Su poseedor actual que lo adquirió por compra, a la sucesión de su anterior dueño, lo es mi estimado amigo de la juventud, el doctor Eduardo Lamas, y lo ha colocado en un testero del salón principal de su magnífica residencia de la calle Cuareim, con fondos a la Plaza Cagancha.

Es una factura superior en cuanto al retrato del ex jefe revolucionario. Ha estado acertado, o supo bien traducir con exactitud los hechos, llevándolos a una escala mayor, fijar bien los colores, el pelo tordillo del caballo, la luz, la vida, que la fotografía no le podía proporcionar.

El caballo no es del tipo criollo puro. Debe ser mestizo de raza inglesa de carrera, de garras y buena alzada y musculatura. Tiene una vivaz y espléndida cabeza, y aprece entrenado para la tarea que debía realizar. Iba Lamas en un buen pingo; bien montado como se dice.

Acerca de los correligionarios que lo acompañan y le hacen marco, se nota que el pintor no se ha preocupado mayormente. Parece que sólo se le envió el retrato de Lamas, y que él ideó la colocación y el número de ellos con algunos datos someros sobre la indumentaria; pues aparece mucha uniformidad en los sombreros y en las divisas, sin fijar los rostros.

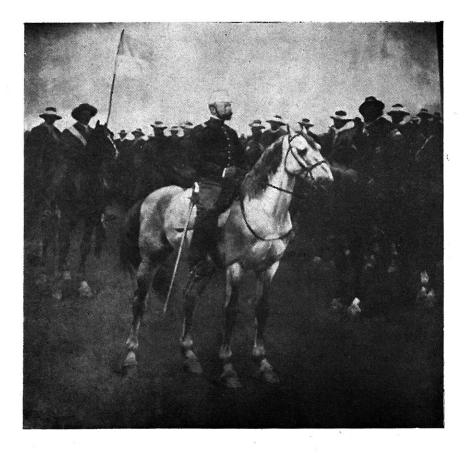


Fig. 110 - Diego Lamas por I Cusach - Pintura.

Sentimos gran placer, al poder presentar a los que hojeen nuestro libro, un espléndido grupo escultórico en bronce del virtuoso artista Mr. Herbert Haseltine, reproduciendo cuatro caballos con sus jinetes que van a disputar un partido de polo. Se halla en los salones del Hurlingham Club de Londres.

Hay que reconocer que es una obra maestra en todo sentido. Una exacta reproducción de la realidad, hasta en sus menores deta-

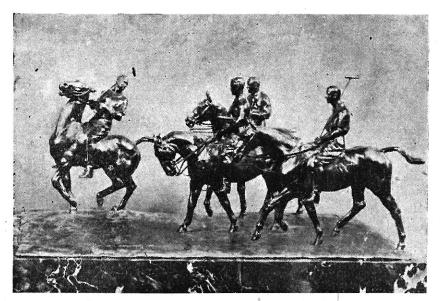


Fig. 111 - Jugadores de polo - Escultura por Mr. Herbert Haseltine.

Iles, sobretodo en el aire y la vida que les da a los caballos. Cada uno se encuentra en un movimiento distinto, que le obliga el polilista a llevar por medio de las riendas y su actitud. Se observa de inmediato que el artista tiene un conocimiento acabado sobre los aires que pueden ejecutar estos cuadrúpedos, la colocación que deben tomar los remos, según aquéllos, sometiendo todo a la anatomia científica y artística. ¡Qué bellos ejemplares ha elegido; qué formas espléndidas presentan; que exactitud en las líneas de los músculos; qué justeza elegancia en los movimientos! Antes de poner término a estas disertaciones, deseamos, como justiciero homenaje a la memoria del pintor Carlos Castells, fallecido, cuando todavía podría producir con prestigio para el arte y utilidad para él, expresar algunas palabras sobre sus pinturas del caballo criollo. Ya en vida se nos ofreció la ocasión de elogiarlo, en otro trabajo.

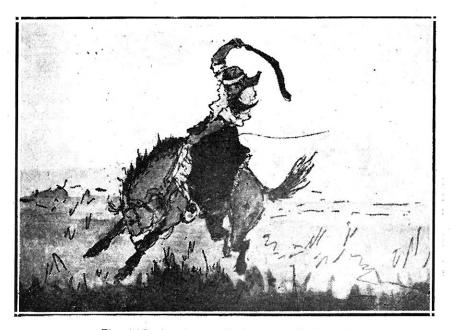


Fig. 112 - La doma - Pintura por C. Castells.

Hemos visto y examinado muchas pinturas y esculturas de caballos, reproducidos solos o montados en distintas faenas, en su doma, pero debemos manifestar sin ambajes que raras son las obras, donde se representen los aires o movimientos del caballo, la colocación de los remos, con tanta verdad, en sus posturas, como la que ha presentado el eximio pintor citado.

I uede verse su colección de pinturas reproducidas en postales, im-

presas en Suiza.

Castells se dedicó con especialidad a pintar el caballo criollo, en sus diversos movimientos o situaciones, de andar, doma, de las faenas de estancia, etc. No son obras donde se vean lo detalles de los órganos, no era detallista, pero los aires, las posturas, no dan lugar a observación. Se ve en sus jinetes y cabalgaduras transparentar la vida.

Sus pinturas deben mirarse a cierta distancia donde se borren los detalles.



Fig. 113 - La enlazada - Pintura por C. Castells

Con su pincel, puede decirse que Castells fué en pintura un fotógrafo de los movimientos y posturas que pueden tomar los caballos. Si hubiera ido a España habría sido el pintor obligado de corridas de toros, y en París el pintor más exacto de los andares de aquellos.

Sus trabajos no morirán, cada día tendrán más valor. Vivirán más, no así como la gran mayoría de los de iguales motivos, —sin excluir los de los más afamados pintores y escultores,— que no re-

producen con realidad, exactitud, las posturas de los remos en los aires y movmiientos ligeros.

La fotografía instantánea, nos revela los que se han colocado según la imaginación o el capricho de los artistas, y su mérito irá decayendo.

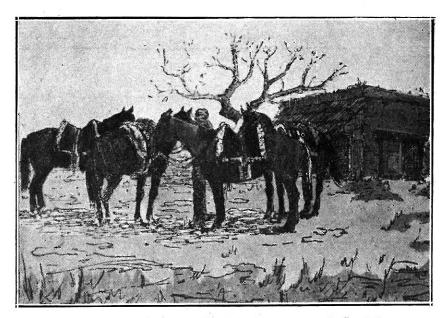


Fig. 114 - Caballos ensillados - Pintura por C. Castells

El arte de pintar como esculpir el caballo en sus movimientos ligeros, violentos, recién puede decirse, que va a entrar en un período de realidad y justeza, con el auxilio de la fotografía instantánea; necesaria desde que con el ojo humano, con la retentiva cerebral, solos, dificilmente se consigue.

# **NUMISMATICA**

Las Monedas del Centenario Uruguayo

## **DUMISMATICA**

## Las monedas del Centenario Uruguayo

El trabajo que a continuación verá el lector, fuè publicado con el titulo que antecede en «La Revista Americana» de Buenos Aires y en el diario «La Mañana» de Montevideo, en 1931.

Lo reproducimos porqué a él hacemos referencia en este libro.

# NUMISMATICA

#### LAS MONEDAS DEL CENTENARIO URUGUAYO

Ι

Con igual título al que va segundo en este artículo, el ilustrado Ministro del Uruguay en Alemania, señor Pedro Cosio, ha publicado en este mismo diario, un estudio, sobre las monedas acuñadas por el Banco de la República, con motivo del Centenario de la Jura de la Constitución Nacional de 1830. Ese trabajo fué bajo el punto de vista económico. El que va a continuación se refiere a la faz artística de las monedas, a la numismática se puede mejor decir.

De conformidad con la ley de 26 de Noviembre del año próximo pasado, la institución de crédito mencionada, realizó la acuñación. Unas monedas son de oro, de cinco pesos de valor cada una, otras de plata de veinte centésimos, y otras de cobre o bronce de diez centésimos. Las de oro, se han puesto en venta por el precio de diez pesos cada una, es decir, por el doble de su valor, y las otras dos, han entrado en circulación por su valor escrito.

Es probable, que de las cien mil piezas de oro, acuñadas, sólo una parte se venda, pues el país sufre una crisis económica financiera, y no será fácil que pueda invertir un millón de pesos, para guardar aquéllas en vitrinas, expuestas a que después las graven con algún impuesto.

Parecería que en esta suposición, de falta de dinero, hubiera algo de error porque telegramas hace poco llegados de los círculos

financiros de Londres, —es curioso, los extranjeros, parece que saben más que los criollos las cosas del Uruguay—, dicen, que los ejercicios económicos en el Uruguay se están cerrando con superávit, a pesar de la merma de las rentas, y demás saldos tesfavorables "que el gobierno ha adoptado una rígida política económica", que se observa aun cuando se sigue aumentando millonariamente el Presupuesto y se regala por las autoridades públicas, dineros del país, al personal burocrático ya excesivamente remunerado; y "el pueblo tiene la mayor confianza en sus funcionarios debido a los largos y buenos hechos de gobierno" (sic) a pesar de las protestas del Comité N. de Vigilancia Económica, por la desastrosa política económica - financiera, seguida por dichos funcionarios, de los meetings y cierre de puertas del comercio y de la industria, por las leyes inconsultas que se sancionan, y del clamor de las clases rurales.

Las tres monedas están bien grabadas, demostrando que son obras de buenos artistas, y sus tamaños adecuados al metal y valor. El Directorio del Banco procedió acertadamente, y como nunca antes se había hecho tomando todas las medidas posibles que el escaso tiempo permitió para que aquéllas se hicieran lo mejor. Se realizaron varios concursos, con la intervención de su ilustrado delegado y autoridades francesas, y de 146 modelos de los mejores artistas europeos, se aceptaron los tres tipos, de distintos artistas.

Pero merecen algún análisis o estudio, los emblemas que contienen, pues éstos, como las leyendas, constituyen puntos importantes de la numismática, que deben ser también debidamente considerados.

II

La de oro tiene del lado principal, en el anverso la cabeza de Artigas con la cara de perfil. Está parecida al grabado que se ve en los billetes del banco y en los cuadros al carbón del pintor Juan M. Blanes, existentes en el Museo Histórico Nacional, pero la nariz algo distinta tirando más al tipo aguileño.

Dada la competencia y fama de Blanes como pintor, el público no ha titubeado en creer como mejores y más parecidos al personaje esos dos trabajos, pero no resulta así, si se examinan bien las cosas. Si es cierto que Blanes era buen pintor y especialmente colorista, no tenemos noticias ni obras, que demuestren que tuviera conocimientos de anatomía humana y sobre todo de miología, para poder interpretar o sacar partido acertado del trabajo de Bonpland, que dibujó una cabeza de anciano, descarnada, como ya la tenía Artigas, sin dientes y labios hundidos.

Ese dibujo, teniéndose a la vista el personaje, hecho por un sabio naturalista, en manos de otro sabio y conocedor aunque sea poco del pincel, servirá para obtener una representación más exacta, una fisonomía más parecida a la de aquél, sobre todo en la forma del perfil, y cabeza con carne.

La reproducción tipográfica, del dibujo de Bonpland, que hemos visto en el Museo Histórico, es de gran valor. Con ella se puede afirmar que Artigas no tenía una cabeza como la dibujada por Blanes, sobre todo, bajo el punto de vista racial. Bonpland dibujó un cráneo de raza pura blanca, con un ángulo facial lo más abierto, lo más perfecto y graduado de esa raza. Blanes descuida ésto y reduce algo ese ángulo.

La nariz casi recta y su punto alargada algo hacia abajo, como la pinta Blanes, no puede resultar o deducirse del caballete óseo dibujdo por Bonpland.

Artigas, según la historia, tenía una nariz aguileña bastante pronunciada, era algo calvo, de calvicie precoz, probablemente dejando al descubierto una amplia frente, lo que armoniza o concuerda, con el dibujo de Bonpland. El pelo rubio castaño ligeramente ondulado empezaba algo atrás en ella y se extendía largo hacia la nuca. Blanes le dibuja una frente poco espaciosa, le pone una cabellera oscura espesa y enmarañada (cuando es sabido que era escasa), muy abultada en el occipital, cortada, con raya al costado y finalmente con la cara alargada en forma de cuadrilongo en el retrato de pie en la ciudadela. De esta manera le cambia sus características principales, y le

modifica el bello contorno ovoide típico de la raza blanca, que debiera haber tenido, aunque no tan exagerado como se pinta en algunos cuadros.

Personas que conocieron a Artigas, (el General Antonio Díaz lo trató) afirman que éste era rubio, algo pecoso, de ojos azules verdosos, lo que por otra parte justificaría, hasta cierto punto, la opinión de que, alguno de sus ascendientes habrían pertenecido a alguna de las razas blancas: godos, visigodos o galos que invadieron la España por el norte. Bajo otro punto de vista, también puede decirse que Blanes se alejó de la realidad. En la pintura de Artigas parado en la ciudadela, que hemos citado, aparece éste con largas piernas, que le dan elevada estatura, mientras que en general los historiadores, afirman que era de mediana, discrepando sólo en su contextura; pues unos dicen que no era robusto, su aspecto más bien delicado, otros opinan lo contrario (Larrañaga) y que era de pecho y espaldas anchas (Vedia y Mitre) lo que parece que se armoniza y explica, que hubiera podido dedicarse un tiempo y desde la adolescencia a las tareas rudas del campo: tropear, enlazar, domar y tirar los boleadoras, distinguiéndose en la paisanada y mirando con desdén todo lo que no fuese sobresalir en ejercicios corporales (Vedia). También afirma su robustez, su larga vida, el haber llegado casi a noventa años, habiendo padecido tanto, sufrido miseria y penalidades, especialmente en el tercio último de su vida.

Además Blanes le dibuja ojos chicos en relación con la cara y algo entornados sus párpados, lo que no es característico de la raza blanca pura, caucásica, como dice el historiador López, que a ésta pertenecía Artigas.

Cuando al artista se le habló de sus trabajos sobre Artigas, y su parecido a éste, expresó que él no podía ceñirse a ningún modelo o retrato porque no lo había, y desdeñó el dibujo de Bonpland, calificándolo de caricatura de una vieja, lo que comprueba la incompetencia de Blanes en carneología.

Dice el ilustrado y hombre de carácter, Dr. Luis Melián Lafinus en su "Semblanzas del Pasado", no hay en él (Artigas) más retrato con visos de autenticidad, bien que no indiscutible, que el dado a luz por el historiador Demersay en 1860, reproducción de un dibujo a lápiz atribuído al naturalista Bonpland, cuando era ya Artigas octogenario. Hoy sin embargo, existe toda una galería de Artigas con copete y melenudos.

El primero, que dotándolo de hermosa cabellera, hizo entrar a Artigas en competencia con Absalón, fué el ilustre maestro Juan Manuel Blanes, con el retrato del caudillo en elegante uniforme de blandengues meditando en la portada de la ciudadla. Como le observase yo una vez que el retrato carecía de antecedentes porque no lo había en la época en que él representaba a Artigas, me contestó: "Este óleo, sin duda se parece tanto al célebre caudillo como un huevo a una castaña", pero yo no soy historiador, sino artista, y para una obra pictórica no me da base el dibujo que se supone de Bonpland, que fué, sin duda, un hombre de ciencia, pero no un artista, ni cosa que lo valga. El dibujo del sabio francés, más que retrato de cualquier viejo me hace el efecto de una caricatura de una vieja", y agregó luego: "¿Sabe usted cómo salí del paso con mi tela de los Treinta v Tres? En ella, fuera de cuatro o cinco que pueden considerarse retratos, todos los demás tuvieron necesariamente que ser, y fueron, hijos de mi fantasía."

En una carta dirigida a don Setembrino E. Pereda, el hístoriador Sr. Antonio Díaz, hijo del brigadier general don Antonio Díaz, citado —tomo IV de la obra Artigas 1784-1850 S. E. Pereda— se expresa también de manera desfavorable a los retratos hechos por Blanes, "que éste ha creado un retrato caprichoso", y agrega discurriendo sobre su iconografía, "en el Artigas de Blanes, se ve un hombre de alta y nervuda talla, representando de 45 a 50 años (precisamente la edad en que el prohombre desaparecía de la escena); tipo mezclado de europeo e indígena, cabeza y cara redondas, nariz corta, rostro leonino, boca grande, comprimida, sin labios, plantado en actitud plástica, estudiada, adelantando el pie izquierdo, con el poncho arrollado sobre el hombro; los brazos cruzados sobre el pecho saliente, la cabeza alta, llevando un traje en todo semejante al

que usa el hombre de campo de nuestros días, calzando botas llamadas granaderas, que seguramente no se las puso nunca el general. Por el contrario, según las noticias a que me he referido y el retrato que a ellas se acompaña, nuestro personaje era de talla regular, su cuerpo bien desarrollado, pero no grueso, su color blanco, ligeramente pecoso, ojos de un azul verdoso claro, su mirada abierta, pero inexpresiva, etc. Su boca, de formas regulares muy correctas, en la que se dibujaba una expresiva y natural sonrisa. Su cabeza en extremo desarrollada, hasta el nacimiento de la oreja, que no aparece en las obras de Blanes (ni casi en las demás de los pintores uruguayos, podemos decir nosotros, Mora Magariños) tomando su rostro una forma angulosa. y alargado hasta el mentón, lo que deformaba notablemente el volumen de su cráneo; sus pómulos eran ligeramente salientes, sus cabellos de un castaño claro, se acercaban al rubio; su nariz aguileña, era muy pronunciada, carecía de bigote, pero tenía patilla fuerte y corrida sobre las mejillas. Nunca usó poncho de tela de verano, sino capote de paño, con esclavina, en invierno". De esto todo lo que es posible la comparación, con el dibujo de Bonpland, armoniza con él.

Ante todo, lo puesto y lo resuelto por el Consejo N. de Administración en 4 de Octubre de 1923, disponiendo que las reparticiones públicas dependientes de ese Consejo, en caso de usarse retratos de Artigas, deben ser éstos reproducción de los hechos por Bonpland, Herrera, Blanes Viale o Zanelli (excluyendo los de Juan M. Blanes) parece que no se debiera haber desechado los de todos los artistas primeramente nombrados, y se utilizara, precisamente el del último, que por otra parte ha sido calificado de caprichoso por el historiador Díaz, con fundamentos, y parecido a Artigas como un huevo a una castaña, según afirma el Dr. Melián Lafinur, que se lo dijo el propio Blanes.

Se venera y se graba en la retina de las generaciones que vienen, formando iconólatra, un individuo, tipo o ejemplar de hombre que no ha existido. Esta iconografía de Artigas, la va siguiendo, aún mismo escritores y artistas.

Se tieme pues, grabado en la moneda, una cabeza fruto de la imaginación o fantasia de Blanes. El retrato que se debímber reproducido es el del artista J. Lipsky, que es el que se acerca más a la realidad, según la descripción de rasgos hecha por Díaz, López, Berro, Vedia, Mitre, etc., coincidentes con el trabajo de Bonpland. Dicho trabajo puede verse en el Museo Histórico y en las reproducciones que contiene la obra citada de S. E. Pereda y en la revista "El Hogar" de 12 de Diciembre de 1930.

En el reverso de la moneda se lee su valor en número y lertas y al fondo aparece un sol naciente, al parecer sobre el mar, orlado con dos ramas de laurel. Este emblema, aunque no desagrada, no llema en su simbolismo y belleza.

El canto es liso, sólo alterado con letras en relieve como están acuñadas otras de otros países, y como es pequeño, dado el walor de la moneda, no se distinguen bien, a la simple vista, las palabras que tiene: "Con libertad ni ofendo ni temo"; se necesita una lente, resultando que para el público, en general, es como si no existieran. Quizá hubiera sido mejor poner el canto dentado, como lo está el de la libra esterlina, que ha tenido un agrado mundial.

#### TIT

De la moneda de plata, el anverso, o sean los emblemas de esta cara, han sido tomados, según parece, de las monedas de igual metal, pero de más valor coloniales franceses de 1900. Se halla en éstas representada la República por una mujer sentada, en la misma actitud y dirección de su rostro, como lo está la de la uruguaya, cubierta por una amplia vestimenta talar, apoyado su brazo izquierdo sobre un costado o brazo del asiento y el derecho tomando o apoyando la palma de la mano en las faces. Se diferencia, en que la francesa en lugar de tener cubierta la cabeza con un gorro frigio tiene los mismos atributos que embellecen la cabeza de la estatua de la libertad, emplazada

a la entrada del puerto de Nueva York, unas siete puntas o rayos.

Se suprime el ancla, un manojo de espiugas y la segur, o sea el hacha de las fasces. Sólo se puso el hacecillo de varas atadas, apoyándose como hemos dicho la mano derecha de la mujer, sobre el extremo de éstas.

Vamos a examinar estos elementos. Las fasces adoptadas hoy, por insignia del fascismo italiano y anteriormente colocadas por los franceses en el escudo nacional, se componen de un grupo de varas, dicen que eran generalmente mimbres, bien ligadas por unas correas y en medio de ellas, colocada una segur o hacha. La llevaban los policianos o funcionarios llamados lictores, precediendo a los cónsules y magistrados que iban a hacer justicia. El hacha representaba a la justicia, y el hacecillo de varas la fuerza. Con éstas, en Etruria se llamaba a la puerta de la casa a que se dirigía el magistrado judicial y también con ellas se azotaban a los reos, que previamente ataban de pies y manos, con las correas que ligaban las varas. Lictor, de ligare del etrusco.

De modo que en la moneda uruguaya la mujer vendría a representar la república, el gorro frigio la libertad y el hacecillo de varas la fuerza.

La falta de la segur equivale a haber suprimido el derecho, la justicia que la tiene la moneda francesa.

No parece feliz la idea de haber modificado las fasces dejando el símbolo de la fuerza y prescindir del de la justicia. La justicia que es la virtud por excelencia social, y que Platón consideraba "como la resultante de todas las virtudes, expresión de la unidad armónica que debe reinar en el espíritu, mientras que las demás virtudes responden a un aspecto particular", siendo el verdadero fundamento del derecho y la expresión de la igualdad de las personas delante de la ley y la moral. Siempre que se ha mencionado o recurrido a la fuerza, como algo necesario o útil en los gobiernos de los pueblos civilizados o superiores, se ha puesto bajo la égida o sometimiento de la justicia y del derecho. Dice el emblema de la Unión Pan

Americana: "C'est la force et le droit qui reglent toutes choses dans le monde, mais la force, en attendant le droit".

No condice tampoco, la ausencia del símbolo de la justicia con la frase del Partido Batllista: "Queremos justicia para todos, para nosotros y para nuestros adversarios; para nuestros hijos y para los hijos de nuestros adversarios".

#### IV

Sin embargo debemos reconocer, aunque no se haya tenido la idea y viene como anillo al dedo, que el emblema así, con la ausncia del símbolo de la justicia o del derecho, traduce bien o representa gran parte de la realidad, de lo que actualmente pasa en el Uruguay. Muy generalmente se prescinde de la justicia, se abusa del poder de la autoridad que se inviste, como puede verse, en los casos que se citan a continuación.

Han transcurrido cien años, desde que fué sancionada la primera Constitución de la República y salvo unos pocos gobiernos, se h avivido al margen de ella, con dictadores y autoridades, aunque de origen constitucional, que han abusado del poder. Que se convierten en verdaderas dictaduras, en gobiernos de hecho. Muy acertadamente, teorizando, ha dicho el ilustrado fiscal de lo Civil, doctor Véscovi, al dictaminar sobre el pedido de extradición del doctor Oyhanarte, por el gobierno argentino. "Los gobiernos de facto no son únicamente los que surgen de los golpes de Estado, sino también aquellos que al desarrollar su acción se colocan al margen de las leyes y violan los preceptos fundamentales de las constituciones".

Hoy con otra Constitución, se encuentra el país en un caos económico-financiero y mismo constitucional. Los principios de libertad y democracia consagrados y tomados de la Constitución estadounidense y de la declaración de los derechos del ciudadano, de la Revolución Francesa, se ven a menudo olvidados.

La autoridad electoral (colegios de senadores del departamento de Montevideo y Salto) ha resuelto no acatar la Constitución y las leyes y tienen acéfalos dos cargos en el Senado. Las

municipalidades hacen mangas y capirotes de las leyes, muchas veces, y la de Montevideo ha interdictado una gran cantidad de propiedades particulares, cuyos dueños no tienen derecho a cambiar una puerta por otra, cerrar un patio con claraboya, etc., etc., prescindiendo de que la Constitución de la República dice terminantemente que la propiedad es sagrada e inviolable. La mayoría del Consejo Nacional, en la demanda que han interpuesto los propietarios pidiendo justicia por aquellas arbitrariedades, opina que las interdicciones que éstos señalan son justas y desechan la apelación. Dice el ilustrado profesor de la Universidad, doctor H. E. Tosar Estades: "Puede afirmarse que fuera de las épocas anormales de la historia, en ninguna parte del mundo, como en el Uruguay, existe un desprecio más profundo por el derecho de propiedad; en este sentido somos casi comunistas. Hay que reaccionar contra tales costumbres y esta mentalidad indigna de un pueblo civilizado".

"Diario del Plata" publica que el Consejo Nacional de Administración procede dictatorialmente al no respetar la Constitución, que le ordena enviar anualmente el Presupuesto General de Gastos a la Asamblea Legislativa, que abusa del poder al no sacar a licitación algunas obras públicas como lo manda la ley, y las hace por administración, que incurre en evidente inconstitucionalidad, deslizándose por la pendiente tentadora y peligrosa de la usurpación de facultades parlamentarias al prohibir la entrada de trigo al país sin ley que así lo disponga. A su vez, el Poder Legislativo, muy generalmente se olvida de que debe actuar dentro de la Constitución o les de a sus preceptos una elasticidad también tentadora y peligrosa.

No hace caso de las apelaciones que le han dirigido los propietarios de bienes inmuebles, pidiendo justicia por los atentados de las municipalidades, aunque se debe reconocer que muchos legisladores se hallan libres de esta crítica. Ni siquiera se ha acordado el procedimiento para considerarlas y como la Constitución le ha negado al pueblo el derecho de suspensión de las obras que le ha otorgado a algunos funcionarios, por ser avanzadas, resulta que, contra la voluntad de aquél, se llevan ade-

lante en muchos casos la compra de edificios para demoler, como dice el diplomático uruguayo en Berlín, señor Pedro Cosio, y se entorpece la edificación en otros. En otras leyes se prescinde de la constitución, o como el legislador está autorizado para interpretar ésta, al Poder Judicial se le ha negado, él puede resolver que donde se expresa blanco se puede decir negro, o viceversa, y así donde la Constitución dispone que al legislador sólo le está permitido determinar si hay necesidad o utilidad pública para decretar la expropiación de la propiedad privada y resolver también el procedimiento para esa expropiación, él llega hasta fijar la cuantía de la indemnización que debe darse, invadiendo las atribuciones del poder administrador. Felizmente, hasta el Poder Judicial no han llegado estos avances rusos, ni tampoco a la Universidad. Se autoriza el pago o adelanto de sueldos de los empleados públicos sin haberse ganado.

En Estados Unidos nadie puede cobrar lo que no ha ganado. En el Uruguay consideran de más valor el dinero de los empleados para obtener mayor crédito del Estado. Se regalan por las autoridades públicas los dineros del pueblo como cosa propia, o mejor como bienes de difunto, del cual no son herederos. No existe tranquilidad legal en el Uruguay por la incomprensión legislativa de dar efecto retroactivo fácilmente a las leyes, deshaciendo en un momento lo que los particulares han acordado al amparo de las leyes vigentes, al tiempo de la contratación.

Después la libertad, igualdad y fraternidad, supremas aspiraciones de los pueblos, faro que debe guiar las ideas y acciones de los hombres dentro y fuera de la cosa pública, se hallan debilitadas; tiene aquél algo nublada o debilitada su luz que debe reinar en los actos y contratos privados, sustituída grandemente en muchas leyes por el capricho del legislador; la igualdad suprimida en gran parte también por los privilegios conocidos a los empleados públicos que forman una casta a la que no se puede aspirar por virtudes y talento que se tengan, sino por servicios a los partidos; y la fraternidad convertida en campo de agramante, donde viven los orientales gruñendo, peleándose y hasta matándose.

También al margen de las leyes mismo buenas, sindicatos obreros, gremios o personas confabuladas, imponen sus decisiones, sin que el gobierno lo impida o pueda impedir. Muchos comerciantes no pueden comprar ni vender artículos cuando aquéllos resuelven el boycott, sin exponerse a represalías, burlando la policía y la justicia, impotentes otras veces para evitarlo.

Hasta los altos funcionarios del gobierno sienten y se hacen eco de ese clamor de falta de libertad para trabajar por actos, no ya de los particulares, sino mismo de las autoridades públicas. Ha dicho el doctor Herrera, miembro del Consejo Nacional de Administración, en plena sesión: "Creo que uno de los puntos que debe someterse a la nueva reforma constitucional es el referente a la libertad de trabajo tutelada por el artículo 171 de la Constitución. En la práctica ocurre que esa libertad sufre a menudo lesión, ya sea por actos excesivos de las autoridades municipales o por decisiones ilegales de otros poderes públicos", y citaba un sinnúmero de casos de ataque en la práctica, que sólo sus víctimas tienen una esperanza de reparación, recurriendo al Poder Judicial.

Cuando algún gremio va a la huelga, poco o nada hacen las autoridades para evitar el ataque al derecho ajeno, viéndose a menudo a los huelguistas molestar a los congéneres que no los acompañan y hasta andar armados por las calles produciéndose conflictos y peleas cuyas consecuencias no es extraño que las sufra o las pague con la vida algún transeunte ajeno a todo, y si la huelga se hace general, o de muchos gremios de servicios, no se considera que sea ello un ataque a la existencia de la sociedad, de la población. Pueden suspenderse los servicios más necesarios, más vitales para su existencia, que el Estado, sus autoridades, no se consideran en la obligación de impedir esa paralización.

Los habitantes deben buscar por sus propios medios, como puedan, los elementos para su existencia. Debe cada uno hacerse almacenero, lechero, panadero, carnicero, hasta basurero, etc., que los hombres de gobierno entienden que en cualquier momento todas las personas ocupadas en aquellos servicios

pueden suspenderlos en un momento determinado, al mismo tiempo todos y por plazo indeterminado.

Discurriendo "La Mañana" sobre "motineroides" y motineros, y aclarando las críticas de motinera de que se le hacía objeto, expresaba el 23 del corriente del corriente año: "Si decimos que el país no puede soportar más un sistema gubernativo en medio del cual el presupuesto de gastos se ha ido de 32 millones de pesos en sólo diez años a 65 millones, somos "motineroides". Si destacamos que en esos mismos diez años la deuda pública ha aumentado en 120 millones de pesos, otra vez somos motineroides. Si destacamos el desorden y los latrocinios de los municipios, cuyos presupuestos de 5 millones de pesos han subido a 17 millones, también somos "motineroides". Si acompañamos el clamor de las clases productoras, del comercio, de la industria, del trabajo nacional, de todas las fuerzas vivas del país y decimos que hay que oírlas antes de que ellas se hagan oír, somos, asimismo, "motineroides".

Debemos expresar, sin embargo, que la Cámara de Senadores no está en igual caso de olvido de la Constitución, se la ve a menudo servir de muralla contra el avance bolchevique de la de Diputados.

"El paro comercial e industrial decretado por los hombres de trabajo hará sentir a los poderes públicos su alarma y su voluntad de resistencia frente al desenfreno dilapidador que acusan las iniciativas en curso y los procedimientos gubernamentales en auge".—("La Mañana").

"El clamor público contra el régimen de gobierno es general en todo el país, la descomposición política reinante es casi unánime". — "El Riverista". — "La Mañana", 8 de octubre de 1930).

"Tiene razón el Comité de Vigilancia Económica cuando asume actitudes radicales para protestar contra el mal gobierno y contra las descaradas explotaciones de la demagogía, tiene razón si se indigna contra los ladrones municipales, etc. etc."—(Discurso del doctor Carbajal Gictorica. "La Mañana", 9 de Octubre de 1930).

El austero doctor Carlos Travieso, no hace mucho, en un editorial del periódico "Rivera", que dirige, trazaba también de mano maestra la situación política desastrosa porque atraviesa el país, y entre otros pensamientos, transcribimos los siguientes: "El país está en los lindes de la anarquía, después de haber atravesado el de la crítica amarga al estado de cosas existentes. y de haber entrado abiertamente en el de las preocupaciones, las quejas, las protestas y el descontento generales. Hombres de todos los partidos no escatiman ni vacilan en proclamar que el país no puede proseguir en la forma en que se lleva, y de todas partes, de todos los sectores, se oyen voces en demanda de medidas ciertas, racionales y firmes que resguarden la nación y en todas partes se siente la angustia de la falta de dirección y de concierto, de la proximidad del caos. Cabezas dislocadas y ambiciosas de las posiciones y oficios del gobierno especulando con míseros intereses de clase, etc., han trastornado el equilibrio del país, socavando sus cimientos, desfigurando sus tradiciones, vulnerando su médula y su espíritu, enturbiando y cegando las fuentes de sus libertades, marchando la nación como una nave sin timón, al garete, abandonada a sí misma, con el agravante de llevar una tripulación dividida en múltiples, diversificados e irreconciliables grupos".

Véase otra fase de la vida legislativa del Uruguay. La buena fe del poder público. El Estado considera que el avalúo que hacen los funcionarios públicos, por idóneos y honestos que sean, de la propiedad inmueble, a los efectos del pago del impuesto llamado Contribución Inmobiliaria, puede estar equivocado, inconveniente inferior al real para la fijación del impuesto de herencias y determina que en toda sucesión se haga una nueva avaluación. Sin embargo, para la adquisición o expropiación de esos mismos bienes, por razón de utilidad o necesidad pública, no quiere que el propietario solicite un peritaje de todo el bien, en el momento en que el Estado quiere apropiarse de él, quiere que aquél acepte el avalúo hecho por las oficinas y sólo que se permita el juzgamiento de un aumento pequeño, siempre que no pase de un 40 por ciento de aquel avalúo y aun-

que éste tenga muchos años de hecho y no sea la apreciación justa del valor de la propiedad en el momento en que se expropia.

Quiere tener dos varas para medir una misma cosa. Una cuando tiene que aplicar el impuesto y otra cuando tiene que pagarle al propietario su bien. Felizmente, la ley que esto disponía fué derogada por cámaras legislativas justas, pero ahora se pretende restablecerla con el agravante de disminuir el porcentaje variable a sólo un 30 por ciento.

Bajo el punto de vista social, hay también que señalar en la República un gran descenso. Ha desaparecido en mucho aquel respecto del joven para con el anciano, del caballero para con la dama. Dice el doctor Abel J. Pérez en sus brillantes artículos titulados "En frente a la vida", publicados en "Diario del Plata": "Si no ha desaparecido aquella solidaridad caballeresca que constituía entre las gentes educadas un lazo de digna y mutua protección, ella se ha debilitado a tal punto que ya no la percibimos en torno". En ese derrumbe de las gentilezas hidalgas que constituían como el patrimonio característico de la raza, han surgido los hábitos más incomprensibles, los procedimientos más detestables, las vilezas más indefinibles".

"El Bien Público", en su artículo editorial, días pasados ponía el grito en el cielo por la inmoralidad en auge en la ciudad.

Como coronación de todo este retroceso, debemos llamar la atención del lector sobre las nuevas reformas legislativas, a la Ley Penal, tratando a los maleantes y asesinos como angelitos, con benignas y generosas medidas para disminuir las penas, ya bastante livianas, de la legislación actual y poderse alejar lo más pronto de la cárcel. El ilustrado ex ministro de la Alta Corte de Justicia, doctor Ramón Montero Paullier, en uno de sus brillantes artículos de crítica severa a esas reformas, publicados en "Imparcial", decía terminando un párrafo: "Y que esto ocurra en tiempos en que la criminalidad asume formas y proporciones de peligro y horror, agigantadas por el progreso mismo de los medios de daño y de destrucción, que exponen a

los individuos todos de la comunidad a ser convertidos en polvo de las bombas y petardos, a ser aplastados o destrozados por los automóviles de los bandidos, a ser agujereados o atravesados de pecho a espalda por los proyectiles, tanto de los facinerosos como de los representantes de la autoridad que los persiguen para cogerlos! ¡Y estas medidas imprudentes, rebosantes de gérmenes de intranquilidad y de zozobra, se adoptan para brillo y lucimiento del primer centenario de un joven país que se cree rico en cultura y en civilización!!"

Esta falta de respeto a los preceptos constitucionales y a muchos de los legales, por gran mayoría de los hombres que ambicionan los puestos públicos y los consiguen, no es una manifestación aislada, sola en el Uruguay, debe así reconocerse. Las repúblicas iberoamericanas se caracterizan por la incomprensión de los principios institucionales que incorporaron a sus constituciones, tomados generalmente como un niño copia una plana, sin darse cuenta exacta de lo que escribe, salvo algunos hombres, pero que no siempre, por su escaso número, pueden hacerlos respetar. Esta ausencia de fibra legal, unida a la ambición por el lujo y el placer sin límites, el principio bolchevique de que todos tienen derecho a ocupar todos los puestos públicos, aunque no se tengan condiciones para ellos; a pasarlo como el mejor, aunque no se cuenta con dinero suficiente para gastar, como los más prudentes; y la inmigración paupérrima que arroja la Europa, incorporándose con facilidad a los padrones cívicos y a los puestos públicos, completan la explicación.

En el siglo y pico que llevan de vida independiente, más es el tiempo que han sido regidas por hombres arbitrarios que por gobiernos justos, respetuosos del derecho, ¡como para festejar centenarios!, y mismo, muchos, cumplidas sin críticas las formas legales en su elección, han vivido y viven en gran parte al margen de la Constitución y de las leyes. Así como en el pueblo británico no se concibe la hipótesis de que su gobierno falte a los principios de la carta magna, o sea a sus instituciones, y a la palabra empeñada, sin faltar a su honor, en la América Es-

pañola lo inverso se ha hecho ya costumbre y a veces no criticable.

Un ejemplo, a los muchos acaecidos, de lo último lo acaba de dar el gobierno de Irigoyen. Este, elevado a la primera magistratura legalmente, por un inmenso electorado,—aunque en gran parte aumentado con elementos extranjeros, sin arraigo, incorporados muchos a los registros ciudadanos para lograr llevar el país al caos.

Felizmente, el glorioso pueblo argentino contaba con una buena reserva de ilustres patriotas, y acaba de dar una bella lección.

Dice el escritor Leopoldo Lugones en la "Patria Fuerte" (Argentina): "Hogar y escuela, oficina y talleres, hállanse contaminados por la propaganda disolvente, de origen y hasta de subversión extranjeros, que enseña la negación del deber y el menosprecio de la patria".

Finalmente, las leyes electorales fundadas sólo en el número, formado grandemente con ignorantes crasos, analfabetos, con extranjeros que no conocen el país, sus hombres, ni siquiera el idioma; que para que se den cuenta de los actos electorales, su importancia y finalidad, hay que traducirles las proclamas, los discursos de los candidatos, a su idioma nativo, y mismo para inscribirlos; con padrones con maleantes, prescindiéndose del saber, de la calidad, de condiciones positivas para ocupar los cargos, contribuyen a impedir la elección de los elementos más aptos para gobernar, desvirtuando o negando el aforismo de que el gobernar es una ciencia o por lo menos un arte.

Bien lo ha dicho en el interesante manifiesto el gobierno provisional de la República Argentina, en un párrafo a este respecto: "Cuando los representantes del pueblo dejen de ser meramente de comités políticos y ocupen las bancas del Congreso obreros, ganaderos, agricultores, profesionales, industriales, comerciantes, etc., la democracia habrá llegado entre nosotros a ser algo más que una bella palabra".

Pero, en parte, la reacción parece empezar. El Partido Colo-

rado en el Uruguay nos acaba de dar una prueba elocuente, em las últimas elecciones, de que no es el número simple, la mayoría de votantes, lo que debe decidir a elegir siempre los ciudadanos que deba nocupar los altos puestos de la Administración Pública, en un electorado compuesto con importante inscripción de analfabetos, extranjeros recién llegados, que no conocen el país, ni sus hombres, con braceros que van y vienen como las golondrinas. Pueden otros factores intervenir que obliguen a considerar y disponer que un electorado, aun no tan numeroso, tenga derecho a primar en las elecciones. La fórmula llamada "handicap", que permitía al grupo riverista obtener la Presidencia de la República, con un electorado inferior en número a la quinta parte del total del Partido Colorado, al cual aquél pertenece, es la prueba concluyente a que nos hemos referido.

Pasando a otros detalles, no sabemos si el cuadrilongo, parado, en el que se apoya el brazo izquierdo de la mujer, ha sido puesto para representar la Constitución de la República. Si así fuera, nos parece acertada la idea, y el haberlo inscripto la palabra "Centenario", que significaría el tiempo transcurrido desde su sanción.

Además, hubiera correspondido agregar la palabra "Constitución", para aclarar mejor el significado del emblema.

La espiga de trigo del reverso de esta moneda, parece que ha sido tomada de la italiana de cobre de 1924, acuñada quizás en conmemoración de la plantación extraordinaria de aquel grano que hizo hacer Mussolini para aumentar la producción y el rendimiento por unidad, que se conoce por la batalla del trigo. Los italianos la tomaron de la moneda de una ciudad griega, llamada Metaponto, fundada 700 años antes de Jesucristo por los aqueos. Estos no estilizaron la forma. Reprodujeron la espiga como la produce la planta. Nos parece mejor. Trae esa moneda, en ese mismo lado, una espiga de dicho cereal y el valor de ella con una letra inicial y número a los costados de la espiga.

Es de las variedades del trigo italiano llamadas "Rietti", "Razza Undici" y "Razza Quarantotto", según datos y dibujos

vistos en la casa de comercio en plantas de esta ciudad, de don Juan Basso y molino Podestá (S. A.).

En el Uruguay, hace años, se cultivó el primero, pero fué dejado por exigir su recolección cierta proligidad y a determinado momento, para que no se desgrane la espiga. El señor Andrés Podestá, hace como tres años, entre otras semillas que de talia hizo venir al país, trajo aquel trigo, habiendo dado buen resultado su plantación. En la República Argentina también fué cultivado, pero se ha abandonado por los trigos de pedigrée. Mismo en Italia, de donde son oriundos, según datos suministrados por el amable director de la Sección Semillas del Ministerio de Agricultura argentino, la base de aquella plantación extraordinaria no la constituyó el "Rietti", ni el otro, sino el trigo "Barbudo Mentana".

Las espigas de la moneda uruguaya son iguales a la de la italiana referida, teniendo la del medio de las cinco, el mismo número de grupos de granos. Son éstos siete, colocados uno encima del otro, algo distanciados. La espiga natural da generalmente doce series. Esta clase de trigo y la llamada "Razza Quarantotto", es la que da la espiga con los granos en esa forma, por series y raleados. En las demás variedades, los granos van unos a continuación de los otros, apeñuscados puede decirse, siendo también de bonito efecto la espiga, como la de los trigos italianos Trentotto, Novantasei, Mussolino y Coronation; españoles Moruno, Escanda de Navarra, Espilla, especialmente la del Redondillo; y de los uruguayos, la del Americano, del Artigas y del Larrañaga. Estos dos últimos productos de mezclas y selecciones hechas en el país.

La espiga de trigo, pero no la del italiano, también la han utilizado como emblema los Soviets en el nuevo escudo nacional. Aunque Rusia ha sido gran productora de trigo, contrasta este simbolismo con los actos sanguinarios de sus gobernantes, eliminando en estos momentos cientos y millares de campesinos dedicados a producir ese cereal.

Probablemente en la moneda uruguaya con ese emblema se habrá querido mostrar un producto farináceo especial e importante del país; pero, si es cierto que en gran parte de las tierras de éste se da bien el trigo, no lo es en la proporción y abundancia que se produce en otros países, como en la Argentina, en el cual en muchas comarcas, por lo común, por cada unidad se obtiene el doble y el triple de lo que se cosecha en el Uruguay. En Italia se ha llegado últimamente a conseguir un rendimiento aún mayor que en Buenos Aires. El trigo es un cereal de producción universal, la inmensa mayoría de los países lo cutivan, y hoy, por distintas causas, el Uruguay está colocado el último en la escala a ese respecto.

El ilustrado y meritorio ciudadano don Miguel Jaureguiberry, da la desconsoladora noticia de que "en el Congreso cerealista a efectuarse en Roma, entre cincuenta y ocho países productores de trigo, el Uruguay figurará el último en la escala numérica de producción por hectárea".

Mejor hubiera sido poner por emblema unas espigas de maíz, que este es un cereal oriundo de América y el país lo produce bien y en cantidad, con sus propias y seleccionadas semillas, o las espigas del trigo americano, y mucho más la de una de las variedades cruzadas y seleccionadas del Uruguay, las del llamado Larrañaga o del Artigas, apreciado éste en el comercio, al principio por su especialidad de poderse utilizar para pan y fideos, aunque parece que ahora no se le estima tanto y se prefiere el americano, de origen siciliano.

La moneda de cobre ha tenido buena aceptación por su módulo o tamaño y su canto dentado como la de plata, además de lo bien grabada que está. Tiene en su anverso, dibujada y de perfil la cara, una cabeza de mujer, que probablemente su objeto es representar a la República, estando cubierta por una gorra que en su parte superior, su extremo o punto, se encuentra echada adelante, como en el gorro frigio, simbolizando la libertad, pero se diferencia de éste, o se han incorporado la modificación, que ya se ha hecho en otros países, de extender por cada lado de la cara una parte de la gorra, cubriendo las orejas hasta llegar a la clavícula, como las gorras de aviador tienen los tapa-orejas. Esta modificación, o, en otros términos, esta esti-

lización del clásico gorro frigio si se nos permite la palabra, la encontramos, si no del todo, battante igual a la que tiene el gorro frigio de unas monedas de oro chilenas, y de una portuguesa de plata de 1915. En algunos ejemplares del escudo nacional francés, además, se le ha hecho una prolongación en la parte posterior. De estos apéndices o colgajes indudablemente, el más artístico, que tiene mejor corte y mejor efecto a la vista, es el de la uruguaya.

Se ha modificado también el gorro haciéndolo más grande o largo, cubriendo toda la cabeza. El gorro frigio, que hicieron símbolo de la libertad los revolucionarios franceses, tenía por base el casquete griego, que permitía verse el pelo alrededor de la cabeza, como lo traen especialmente las monedas francesas, las argentinas, las brasileñas y otras, alargándose la punta tanto como el gorro catalán, que cae mucho.

Al encasquetarse tanto el gorro en la moneda uruguaya, el pelo no ha sido fácil mostrarlo, y se ha puesto sobre la frente el cerquillo del peinado de los niños, a los costados las patillas de las modernas melenas de las señoritas, y atrás el pelo recogido hacia arriba, para el moño, que se usa en algunos peinados griegos y de otr aclase, con pelo largo.

Ciñendo la cabeza, sobre el gorro, se ha grabado una corona de hojas de olivo y de roble. Las de olivo sientan bien, porque principalmente ellas simbolizan, según el criterio pagano y también el cristiano la paz, la armonía, la tranquilidad de los espíritus. Además, en Grecia, la corona de hojas de olivo se discernía a las personas que prestaban eminentes servicios a la patria y a los vencedores en los juegos olímpicos.

Las hojas de roble, con las bellotas, se destinan especialmente en Roma para premiar a los soldados, a los plebeyos que salvaban la vida en peligro inminente de un ciudadano romano en los campos de batalla: coronas cívicas o civiles. Como, por otra parte, el roble no es un árbol uruguayo, habría sido mejor sustituir las hojas de éste por las del laurel, que se cultiva en el país y que simboliza el éxito y se destinaban para coronar el triunfo de los generales al servicio de la patria.

Aparte de esto, el efecto de conjunto de los emblemas es agradable a la vista.

En el reverso se ha dibujado un puma y, debajo de él, el valor de la moneda en número y letras. A la C se le ha dado un tamaño, forma y colocación que, al pronto, vista con las cifras, parece que se hubiera escrito el número cien.

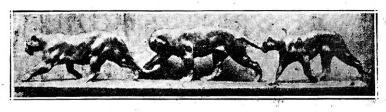
Esta cara de las monedas, generalmente se reserva para alegorías históricas, tipos característicos, sellos, escudos y emblemas de la localidad a que aquéllas se destinan. El puma o león de América, poblaba este continente desde la Patagonia hasta el Norte, pero va desapareciendo a medida que se intensifica la población, y en el Uruguay ya no existe, según algunas descripciones de su fauna. En el Jardín Zoológico de Villa Dolores hay algunos ejemplares y se dice que hay también dos en el de París, llevados del Uruguay.

Opinan algunos que en vez de aquel animal se podía haber grabado un caballo, toro o carnero; el cerro de Montevideo, que es una tierra o peñasco local; y el mismo escudo nacional, que le daría belleza y significado. No obstante, debe reconocerse que el puma puede considerarse como un símbolo del Uruguay y tener colocación adecuada en los emblemas del país, por haber habitado sus montes y ser oriundo del continente americano.

Considerado bajo otro aspecto el dibujo, puede decirse que si el puma está parado, lo está en una postura algo forzada y simétrica, con las manos demasiado abiertas e inclinadas, una adelante y otra atrás, para poder descansar tranquilamente sobre ellas. Puede pararse un animal en los cuatro remos, en un orden o paralelismo parecido al de la moneda, pero como lo está en un dibujo del tratado de zoología de Pérez Arcos o en otros libros, como en "Pequeño Larrousse", una pantera y un leopardo, con una mano extendida bastante adelante pero la otra más a plomo, para su mejor y natural descanso. En Villa Dolores hay una obra en hierro fundido, de un artista francés, mandada a hacer por el señor Rossell y Rius, representando un puma, notable por su tamaño, parecido y actitud felina, bien parado, con una mano casi a plomo y la otra extendida.

Si el animal va caminando al paso, como según datos recogidos, así es como se ha deseado dibujarlo, pasando frente al sol, a la vista no resulta, el dibujo no da la idea, representación satisfactoria de estar en movimiento, pues para ello hubiera sido conveniente o necesario que no estuvieran los cuatro remos al mismo tiempo bien apoyados en el suelo, con toda la palma de ellos, rígidos o inflexibles con un paralelismo tan simétrico las manos con las patas.

Para explicar esto mejor y de una manera gráfica, recomendamos al lector el dibujo de las posturas o movimiento de los remos de tres panteras en marcha al paso, uno atrás de la otra, del artista R. Bugatti (colección Herbard, París) Enciclopedia U. Y. Europeo Americana.



Pumas al paso

Para obtener una exactitud completa de la posición del cuerpo y postura de los remos de los cuadrúpedos en movimiento, se ha recurrido mucho a la fotografía, como lo hizo Morot para sus cuadros célebres. Hoy con la cinematografía se hará mejor.

Por la observación directa es difícil y no siempre se puede llegar a dibujar del todo la realidad, como lo hicieron Meissonier, Vernet, David y Gericault.

Después faltaría un poco de perspectiva en la colocación de los remos, pues aparecen estar éstos en la misma línea.

Con todo son detalles, los observados, que no desmerecen el trabajo.

El puma está excelentemente tratado y revela la competencia y gusto del artista. La cabeza y cuerpo admirablemente esculpidos y bien conseguido el aire del felino.

Como epílogo, que no está fuera de lugar, aunque no comprendido en el epígrafe de este artículo, vamos a decir algunas palabras, acerca del billete de papel de cinco pesos, que también, con motivo del Centenario patrio se ha impreso, por el Banco de la República.

Su grabado está bien hecho, y la impresión es nítida, con tintas suaves. Se ha seguido el ejemplo de algunos billetes franceses, italianos y de otros países, especialmente de Inglaterra, que usa mucho el papel claro o blanco, de calidad especial, y poco grabado. Opinan algunos empleados de banco, que para nosotros quizá no sean acertadas las tintas y fondos claros, porque se notará muy pronto que en los billetes de colores oscuros, la suciedad que le deje el manoseo del público; que en Inglaterra los billetes que entran en el Banco del Estado después de haber circulado, no vuelven más al público, se inutilizan sustituyéndose por otros nuevos, y en el Uruguay, eso no se hace, saliendo y entrando los billetes en el Banco de la República sinnúmero de veces.

Acerca del papel, es difícil haecr comparaciones y dar opinión sobre su calidad, sin ser técnico. Hay quienes expresan que no es tan bueno como el de los billetes anteriores que es apergaminado, pero otros dicen que es mejor, difícil de conseguir, de modo que será el tiempo el que dará la sentencia. Nosotros no hemos encontrado técnico que nos asesorara.

Su tamaño es más grande que el de los billetes de igual valor anteriores. Tiene 15 centímetros por 8 1/2 de ancho. Los otros miden 14 c. por 7 1/2. Es también más ancho que el \$ 10, aunque no tan largo. Para las billeteras comunes que se venden, el largo no tiene importancia, no así su ancho que sobresale algo y molesta. En los adornos, no nos parece acertado el haber puesto unas hojas de palma, que es esta planta más de los países tropicales, como tampoco hojas de roble que no se da en el Uruguay. Es más de los países fríos. No le hallamos tampoco motivo o colocación adecuada a algunos de los

dibujos que se ven debajo de la cara, entre otros uno que es o se parece a una empuñadura de florete, o espada. Del lado derecho, y a la izquierda tres bastones al parecer puntas también de floretes, pero las rayas sesgadas que se le han puesto le dan semejanza a tornillos sin-fin.

El retrato de Artigas que se distingue mirando el billete a tras-luz, —como estilan otros billetes extranjeros, exhibiendo personajes propios históricos o mitológicos,— es de los que menos se acercan a la fisonomía y cabeza de aquél, como lo hemos ya expresado y examinado al principio, ocupándonos de la moneda de oro. Bastará recordar que Artigas era de escasa cabellera, y en ese retrato, la tiene en competencia con Absalón, como lo expresara Melian Lafinur, y el ángulo facial disminuído comparado con el que le dibuja Bonpland.

Acerca de la cara de mujer que se encuentra en el centro del billete. Parece de la diosa Céres, por los frutos y cereales que la adornan, especialmente por tener unas espigas de trigo, que son de los atributos principales con que se representan a esa diosa, aunque no nos apartamos, que semeja también al de una ninfa campestre; pero no encontramos acertado que se le haya cubierto la cabeza con el gorro frigio. Nos resultan incongruente ambos atributos al mismo tiempo. Quizá su significado sea más bien, que la figura representa la República, los frutos y cereales productos especiales y abundantes del país, y el gorro frigio la libertad; pero de cualquier modo, no parece estética la combinación. En algunos billetes extranjeros, hemos visto cabezas de mujeres adornadas con pámpanos y flores, pero no llevan además el gorro frigio, o tienen éste pero sin aquellos.

Después la proporción y distribución de los órganos de la cara no están de acuerdo con la anatomía artística. Sus cavidades orbitarias, muy separads, o en otros términos, los globos oculres se distancian mucho, uno de otro, de la proporción que corresponde al rostro dibujado.

Quizás esto se deba en parte a haberlos hecho bastante

chicos con relación al tamaño de la cara, porque la distancia de una pupila a otra puede considerarse casi dentro de los cánones de quella anatomía.

Dicen los profesores de anatomía del Hospital de Guy de Londres, doctores Fripp y Thompson — en su notable obra sobre la "Anatomía Artística Humana", hablando de la colocación de los órganos de la cara en la raza cucásica: "Las niñas de los ojos quedan al nivel de la línea trazada horizontalmente por la mitad de la figura ovoide, o aún algo más abajo de este nivel. Es éste un punto importantísimo del que hay que hacerse cargo, porque si los ojos se colocan demasiado altos al punto se verá manifiestamente que la cabeza pertenece a aquel tipo microcefálico que habitualmente se considera propio de los criminales" otros dicen también de los idiotas. Bien, aunque no tomemos estas ideas al pie de la letra, pues pequeñas diferencias no deben alterar la integridad de las facultades intelectuales, la línea horizontal que pasa por las pupilas de los ojos de la cara del billete, no divide ésta en dos partes iguales, dejan a aquellos, muy arriba de ella entrando por consiguiente ese cráneo en el tipo de los microcefálicos.

Continuando el examen, si se divide después la mitad inferior, en otras dos partes iguales, por otra línea horizontal, se verá que ésta se aleja mucho de la base de la nariz, y la cuarta parte más inferior, la ocupa el mentón por ser muy ancho en su línea media vertical, cuando debiera comprender también toda la boca.

Dicen además los profesores Fripp y Thompson que si la línea horizontal a través de las niñas de los ojos se continúa hacia afuera, pasará un poco por debajo de los puntos de las orejas, y en la cara dibujada, esa línea prolongada pasará por encima de las orejas, lo que comprueba que la cara o cabeza grabada, está fuera de los cánones de la anatomía artística.

Los dibujos en estos casos, cuando no hay obligación o propósito de reproducir tipos de raza determinados, deben

acusar o acercarse lo más posible a la perfección de la cabeza humana, según las reglas o cánones de la belleza, basada en la anatomía de la raza humana caucásica.

Como ejemplo de esto y para confrontar, podemos citar las obras escultóricas de los grandes maestros: Fidias, Pra-xíteles, Ecopas, etc., la Venus de Milo, las caras de Rafael, Miguel Angel, Murillo, etc., la de la Flora del Tiziano, la de la Gioconda de Leonardo de Vinci, la de Lucrecia Borgia de Broncino, el retrato de Konigin Luise von Preussen, segunda, esposa del Rey de Prusia Federico. Guillermo III, derrotado por Napoleón, y citando algo contemporáneo el rostro de la Reina de España, Victoria Eugenia Batemberg, retrato por B. B. Besines, que se encuentra dentro de los cánones de la anatomía artística.

Después se nota en el dibujo falta de sombras que destaquen bien las facciones.

 $\mathbf{X}$ 

En el dorso del billete, se han dibujado unos jinetes en tropel, que tienen algo de gaucho, de paisanos, o de guerreros de la edad media. No se pueden clasificar como tipos determinados, y con indumentaria rara con mantas o ponchos amarillo-verdoso. Los dos del fondo llevan gorros encasquetados con los bordes dados vuelta cosa que se usaba mucho en la edad media, en Europa, en los países fríos, y en invierno en los otros. Van descalzos con una especie de polainas que les cubre el talón y la garganta del pie. No usan estribos lo que parece bien. La cabeza del caballo alazán colocado en primer plano, está bien dibujada, pero el tupé o copete, como si fuera una cosa dura, el viento al soplar fuerte, o por causa de la velocidad que lleva el caballo, se echa atrás como quebrándose en ángulo recto, cuando siendo crin, elástica, las líneas debieran ser curvas. Las correas o cabezadas que sostiene el freno son una fantasía. Tiene profusión de argollas, con frentera y ahogadera. Nuestros gauchos, como los indios, sólo usaban carrileras o quijeras con testeras lisas. En cuanto al freno tampoco puede determinarse, no tiene piernas o camas, no es bocado de guascas, parece más bien filete inglés con dos copas o virolas n sus extremos, atrás de las cuales salen las riendas, unidas sin precillas.

La vincha que lleva el jinete no es de las que usaban los indios o gauchos, pues le toma más bien la cabeza, y poco la frente, no era tan ancha, que sólo le dejaba salir un manojo de pelo en el casco que por lo corto semeja un plumero, o copete de algunas gallináceas. La melena de los gauchos era larga, le caía por el pescuezo, y en la figura que examinamos no le baja ni a la nuca.

La barba algo afeitada de los pómulos para abajo, formando en conjunto una "U", como la llevaban los afiliados al partido unitario antiguamente, y el bigote lo tiene recortado dejando ver los labios con "rouge".

El gaucho antiguamente usaba toda la barba y bigote sin recortar y la melena larga, poniéndose la vincha para evitar que el pelo le molestara los ojos y cara.

La mano empuña la lanza con mucha delicadeza, en posición forzada, y la cabeza del jinete colocada demasiado baja; pues la del caballo sobresale en mucho el nivel de la otra, y en todos los casos de personas montadas a caballo, normales la de éstos está en un nivel más bajo que la de los otros. Puede el lector comprobarlo observando la estatua ecuestre de Artigas y el monumento al gaucho de Zorrilla de San Martín, ubicado en la Avenida 18 de Julio, por no citar otros.

Mirando el billete al trasluz, parece que se tratara de un godo del coloniaje que lancea en el pecho a Artigas.



El Lazo, Las Boleadoras y Taba

El artículo sobre «Enlazar» fué ya publicado en la Revista Americana de Buenos Aires y en el periódico «La Mañana.»

## ENLAZAR

# La Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana — y el Pequeño Larrousse Ilustrado

Por un prospecto o aviso, la Empresa Editora de la Enciclopedia, cuya título ponemos en el epigrafe de este artículo, solicita de los suscriptores de ella, se sirvan indicar las observaciones que les sugiera su lectura. Habiendo notado algunos errores, nos permitimos expresarlos.

En el tomo 19, página 1413, se encuentra el significado de la palabra "enlazar". A nuestro entender está bastante equivocado, según lo que pasa en el Uruguay.

Para que pueda el lector darse cuenta bien de lo que vamos a exponer, transcribimos primeramente lo que consigna le Enciclopedia. Dice así: "Enlazar": Tauromaquia. — Se puede enlazar a pie o caballo, pero la primera de estas suertes, además de no ser vistosa, resulta arriesgada si se ha de ejecutar con ganado bravo. El procedimiento sólo varía en la posición del jinete y de la res. Cuando se enlaza un caballo se prepara la cuerda, que ha de ser resistente, poco gruesa y de un largo de 25 a 30 metros, "atándola a la cola del caballo" por uno de sus extremos. El otro extremo, formando un lazo, llamado cintero, se coloca en una vara corta que sujeta el jinete con su diestra. Y el resto de la cuerda se pone arrollada sobre la grupa del caballo, atándola con un bramante que pueda romperse al dar un tirón. El jinete así dispuesto, debe correr a la res y acosarla hasta que ésta se canse. Cuando llegue a emparejarse con ella echarle el lazo a los cuernos. Entonces el acosador mete espuelas al caballo, se adelanta y

marcha con la res enlazada y siempre en línea recta, pues si se atraviesa puede plantarse el toro y derribar al caballo y jinete. Este debe llevar una navaja o instrumento cortante bien afilado para cortar la cuerda en el caso de que se enganche en un tronco, piedra o mata, lo que daría origen a un grave peligro. La cuerda se dispone del mismo modo para enlazar a pie, lo que se debe hacer desde atrás o desde un costado de la rescuando se encuentra junto con otras. Enlazar en la forma descrita, o con bolas, es operación que se practica mucho en América del Sur, por lo que los toreros que permanecen allú algún tiempo suelen practicar la suerte con gran habilidad.

Por eso se distinguieron consumándola Manuel Domínguez y Manuel Hermosilla.

En primer término, enlazar, no es una voz del arte de lidiar toros, del arte de Cúchares, El Gallo, Lagartijo, etc., no pertenece a la tauromaquia, sino tomando esta voz con una latitud inconveniente.

Enlazar designa una de las faenas rurales, del arte de aprisionar en general, los ganados, bravíos especialmente, para las tareas de doma, marcación, curación, muerte, etc., y tanto vacunos, como veguarizos, lanares, etc. Es verbo activo. La acción de enlazar se realiza con una cuerda o lazo como se designa en América, hecho con cuero crudo de animal vacuno, bien desarrollado y sano. No debe sobarse, ni curtir para que no pierda en resistencia: cuerda trenzada con cuatro tientos que siempre debe conservarse con cierta dureza, armado, y para que esto suceda no se unta con grasa, como se hace con otras prendas de cuero crudo, sino que se frota con hígado crudo de vacuno. No tiene tanto largo como dice la Enciclopedia, cuando más, 20 metros, porque sería de difícil manejo. y su espesor o diámetro alrededor de un centímetro y medio. En uno de sus extremos va una argolla de fierro o bronce, generalmente lo primero, con un diámetro de luz de diez centímetros o más, bien adherida a los tientos, sin juego alguno, por donde corre o se desliza el lazo. En este extremo se hace la la-

zada o armada, que toma las astas, guampas o cuernos del animal, o la cabeza, las patas o las manos, y en este caso último se dice pialar. - El otro extremo, tiene una presilla y un botón, formados de los mismos tientos, con los que se prende a una argolla, unida por un cordón fuerte a la argolla de la encimera, del lado del caballo, contrario al que se monta que se llama de enlazar. Puede manejarse a pie o a caballo. Cuando se enlaza en esta última forma, dice la Enciclopedia, que un extremo del lazo se ata a la cola del caballo, pero esto se de una inexactitud garrafal. Si en las faenas o uso del lazo, en los trabajos de campo, se hubiera hecho tal cosa toda la caballada al poco tiempo se habría quedado sin aquel apéndice caudal. No hay que hacer mucho esfuerzo de imaginación, para poder así opinar, dándose cuenta de la fuerza enorme que tiene un animal en el pescuezo o en los cuernos si es vacuno, todavía más si es salvaje o chúcaro y dando tirones o golpes. Muchas veces el mismo lazo se rompe por los tirones que da el animal, y como es de consistencia, duro, ha habido casos en que la parte cortada, con el cimbrazo, yendo de punta como flecha, ha atravesado el cuerpo de un hombre que encontró cerca, dejándolo muerto. Por eso la paisanada trata de alejarse un tanto del enlazador en los momentos del trabajo. Cuando se va a enlazar, se hace una lazada o armada en el extremo donde está la argolla de dos metros más o menos de diámetro — los brasileños la hacen más grande — que se toma con la mano derecha dejando la argolla como a metro y medio de aquella, para que haga de contrapeso a fin de revolearla bien y que la circunsferencia que forma se conserve lo más abierta. El que es chambốn o empieza a aprender a tirar el lazo, muy a menudo se le cierra la enlazada o armada y se junta y enrieda el lazo en la parte que forma la circunsferencia. Con esa misma mano, se toman varios anillos de aquél, unos tres o cuatro, y el resto queda en la izquierda junto con las riendas sobre la cruz o cerca de ésta, separados de los otros, por un trozo de lazo suficiente, para que el brazo derecho pueda revolear la enlazada o armada, que se tira a la cabeza del animal, cuando al perseguirle se llega a cierta distancia que calcula el jinete que puede tomar las astas o la cabeza. Una de las suertes mejor hechs, o el mejor tiro de lazo que se hace, es cuando el paisano calcula bien la distancia a que va a llegar aquel, y lo arroja de manera que al acercarse a la cabeza o cuernos se cierre, dejando solo la abertura necesaria para aprisionar aquellos, como si se pusiera con la mano.

Lanzado el lazo con los rollos que se tienen en la diestra, se largan también los que se han tomado con la izquierda, o en la cantidad necesaria, que calcula el enlazador, por la distancia a que tiene que tirar el lazo. Enlazando el animal y puesto en tensión el lazo, la mano derecha se lleva cerca de la presilla, para recogerlo si hay necesidad y atender a los golpes o tirones que da el animal, hasta que otro paisano, con otro lazo lo coge de las patas traseras y aprisionado así, por la cabeza o guampas y por las dos patas, tirando los dos caballos en sentido contrario, cae aquel al suelo. Se acercan otros paisanos y uno lo toma de las guampas o cabeza y lo afirma o apreta al suelo, mientras que otros también lo ayudan si hay necesidad y se ponen a marcar el animal -ponerle el yerro que lo marca,— o curarlo, etc., según sea la causa por la cual se le ha enlazado. Terminada la faena se alejan los paisanos. que están a pie sacándole uno el lazo de la cabeza o astas. El otro jinete que lo tiene sujeto de las patas, afloja un poco su lazo y se espanta al animal con gritos o movimientos si se queda quieto en el suelo. Al pararse el mismo animal se desenlaza con los movimientos que hace y se deja que se aleje o se corre hacia donde está el ciñuelo, para ir apartando del gran rodeo, los que se van marcando, curando, etc.

Recomendamos al lector, los cuadritos, reproduciendo faenas gauchas del pintor uruguayo Carlos Castells, que son una maravilla por su justeza a la realidad. No conocemos nada mejor, especialmente el del gaucho enlazando a caballo, en el momento de ir revoleando el lazo armado. Para manejar bien el lazo se requiere gran destreza o habilidad, que solo se adquiere después de gran práctica y desde la juventud, además, poseer buenas condiciones físicas, buen cuerpo, buena musculatura, y buen ingenio para resolver rápidamente todas las alternativas de la suerte, así como conocer y prever los movimientos, que los animales acostumbran a hacer en esos momentos, que se ven acosados por los enlazadores. No creemos pues con visos de verdad, que los toreros, aunque permanezcan algún tiempo en América y en una estancia, puedan llegar a manejar el lazo para cumplir bien las tareas rurales que necesitan o utilizan ese instrumento.

Se expresa también en la Enciclopedia que "un extremo del lazo llamado cintero, se coloca en una vara corta que sujeta el iinete con su diestra y el resto de la cuerda se pone toda arrollada sobre la grupa del caballo, atándola con un bramante que pueda romperse al dar un tirón". Un extremo del lazo. -como hemos dicho ya, tiene la presilla con la que se une a la encimera y el otro que lleva una argolla es por donde se hace la lazada o lazo corredizo, para enlazar o aprisionar al animal. No puede, pues, un extremo ni otro llevar una vara. corta ni larga. El lazo es tomado por la diestra directamente del enlazador, cuando lo usa, y cuando no se arrolla en anillos de 60 a 70 cmts. de luz que se colocan en la grupa del caballo, caídos a la derecha o sea del lado de enlazar, donde está aquel unido al recado por la presilla. En un manojo se unen y atan con unos tientos que están sujetos al lomillo del recado, con una lazada o nudo fácil de deshacer, cuando hay que proceder rápidamente a enlazar, pero sin romper aquellos.

En cuanto a lo de llevar una navaja o instrumento cortante, para el caso de peligro, por algún enriedo del lazo, diremos que el paisano no usa navaja, que no sería apropiada para las faenas del campo por diversas razones, sino un cuchillo grande cortante, envainado y colocado en la cintura atrás. Este cuchillo es el instrumento cortante que usa para todas las faenas de campo, y para su comida.

Mas se acerca a la verdad, la descripción que hace del lazo, el ilustrado doctor don Daniel Granada, fallecido recientemente en Madrid, en el interesante Vocabulario Río Platense, que lleva un juicio encomiástico del poeta y literato urugua-yo, doctor don Alejandro Magariños Cervantes, aunque es algo deficiente y no se hace aquel con tres tientos, como dice, sino con cuatro, aunque con excepción algunos lo hacen de 6 u 8.

"El pequeño Larrousse Ilustrado", en español, edición vigésima de 1930, trae una lánima con un caballo enlazado del pescuezo, por un extremo de una cuerda, y el otro extremo sujeto a un cuerno que tiene la montura en la parte delantera, pareciendo que el caballo enlazado es derribado por la fuerza o firmeza que hace el otro montado.

Podemos afirmar, que éste modo de colocar el lazo en la montura no se usa en la América del Sur; después un caballo así enlazado no puede ser derribado, por otro con una cuerda sujeta en la montura en la parte delantera.

Desde ese punto no se puede hacer la suficiente fuerza para derribar animales ariscos. Esa manera de trabajar con el lazo podrá practicarse en Norte América, pero seguramente, con animales no del todo chúcaros y tampoco en las tareas de marcar, curar, de aprisionar en general los animales salvajes, en las tareas camperas, como las practicadas en América del Sur.

Dominar un animal chúcaro y especialmente vacuno con un lazo, sujeto al cuerno o prominencia delantera de la montura, es casi imposible, no puede hacerse con la misma resistencia o fuerza que prendido aquél a la argolla de la encimera, como se usa en el Uruguay, la República Argentina, Paraguay, etc., y la razón física es sencilla. El lazo una vez aprisionado el ganado, en la forma primera, configura una línea tangente al cuerpo del caballo montado, viniendo a ser este el círculo. En el caso de tomarse el lazo por la argolla de la encimera la dirección que lleva es la del radio prolongado hacia afuera. De modo que el animal enlazado, en esta segunda

forma, para que pueda vencer al caballo, tiene que hacer más fuerza, arrastrar el cuerpo de éste. En el otro caso, si el animal enlazado tiene mucha fuerza, opone mayor resistencia, hace que la montura gire para el medio del cuerpo del caballo, tomando entonces, sí, el lazo, la dirección del radio, que es por esta, que resiste mejor aquél.

En tal situación, el jinete se caerá al suelo.

Es posible que tratándose de enlazar caballos o mulas, se puedan sujetar. Hemos visto por cintas cinematográficas, pruebas de enlazar con cuerdas animales y yeguarizos, pero no animales vacunos y menos chúcaros. Estos no pueden dominarse, sino desde la encímera, y creemos que es mejor, más fuerte el lazo de cuero que de cuerda de filástica o yuten.

Se expresa además en la Enciclopedia que "enlazar en la forma descripta, o con bolas, es operación que se practica mucho en América del Sur, por lo que los toreros que permanecen allí algún tiempo suelen practicar la suerte con gran habilidad". Por eso se distinguieron consumándola Manuel Domínguez y Manuel Hermosilla".

Debemos hacer presente, desde luego, que al usar o tirar las bolas para aprisionar los animales no puede decirse que se realiza el acto de enlazar. Enlazar como se deduce de la propia palabra, es echar el lazo y en el caso de que nos ocupamos, a la cabeza de aquéllos o a sus cuernos si los tiene o a las patas, y las bolas o boleadoras, no se tiran a la cabeza o cuernos verdaderamente como instrumento para detener a los animales, sino a las patas, en las cuales se enriedan las guescas que tienen y las unen. Es en los remos de los animales que pueden ser utilizadas.

## LAS BOLEADORAS

Las boleadoras es un aparato o adminículo de campo, que se utiliza especialmente con los animales silvestres, chúcaros, que disparan y tienen patas apropiadas para ser maneadas o sujetadas: yeguarizos, vacunos, lanares, avestruces, etc.

Se compone de dos o más, comúnmente de tres bolas de piedra dura generalmente, dos mayores y una menor unidas por tres cuerdas de cuero crudo, retorcidas o trenzadas de 1 m. 20 de largo más o menos cada una, que se juntan por el otro extremo libre. Para poderlas tomar con la cuerda, se retoban o forran de cuero fuerte, que no se pele o rompa fácilmente al chocar con el suelo. Es muy apropiado el cuero de lagarto. Los indios las tomaban o envolvían con las mismas cuerdas de cuero, haciéndoles un surco en redondo para sujetarlas mejor.

Para arrojarlas, se toma con la mano la bola menor, la que llaman la manijera, con un poco de la cuerda al empezar el revoleo. Como las boleadoras, salen por la tangente de la circunsferencia que se forma al hacerlas girar alrededor de la persona que las tira, exige ello gran habilidad o práctica para que vayan en la dirección que lleva al animal, así como se debe tener buena musculatura o fuerza en el brazo para que vayan lo más lejos posible.

Se tiran de a pie y de a caballo. En este segundo caso, hay que tener mucha precaución para que no se enrieden en el animal que se monta. El indio las usa también como arma de defensa. En un caso sujetando con los pies contra el suelo la bola menor y tomando las otras dos, una en cada mano, arroja con fuerza una u otra de éstas al enemigo.

Lo de los toreros, que permnecen algún tiempo en Amé-

rica, suelen practicar la suerte del lazo o las boleadoras con gran habilidad, es una invención del escritor. Para usar uno u otro adminículo, ya lo hemos dicho, se requieren muchas condiciones y gran práctica.

Por otra parte no hemos conocido ni oído que algún torero en América del Sur hubiera aprendido a bolear y enlazar animales chúcaros, de a pie y menos de a caballo.

Para terminar debemos hacernos cargo de un punto interesante. Entendemos que la Enciclopedia, al usar el vocablo bolas, ha querido referirse a las boleadoras. Se le ha tomado en lugar de éstas, y no de las bolas que usaban los aborígenes de América, antes de la conquista. Los indios tanto para el ataque como para la defensa, según cuentan los historiadores de la época, ya sabían preparar unas bolas de piedra dura, guijarros redondos, que afianzaban con una cuerda, gruesa como de un centímetro o dos, hecha de la fibra de la planta la cabuya, una de las variedades de la pita. Esta cuerda tenía bastantes metros de largo, algunas como cincuenta, dicen, lo que parece no ser muy cierto, que ataban al brazo, y arrojaban la bola como con una honda que recogían después.

Reproducimos aquí dos láminas de mediados del siglo pasado dibujadas en Francia, de paisanos tirando las boleadoras a unos avestruces. En la que aparece el gaucho tomándolas por una de las cuerdas o cordones, está equivocada. Las boleadoras se agarran por una de sus bolas, la de menor tamaño. La otra lámina tomada de la obra de Alcazubi reproduce bien el lanzamiento de ellas. El dibujante de éstas fué bien instruído. El paisano lleva maneador arrollado en el pescuezo del caballo, y lazo arrollado a la derecha de éste. Viste chiripá, calzoncillo de lienzo a la antigua uzanza, con cuchillo en la cintura, atrás. La carona es con puntas adelante y atrás como se estila en muchas partes de la República Argentina.





## LA TARA

Hace años, probablemente también ahora en estancias alejadas de los centros poblados o de los comercios llamados pulpería, donde aun se trabaje algo a la antigua, se acostumbra, en días de fiesta, a hacer ejercicios de tiro de lazo y boleadoras, de a pie y a caballo, no sólo para demostrar algunos su pujanza o su destreza, sino también, para hacer aprendizaje los jóvenes que desean dedicarse a las tareas rurales, que utilizan esos aparatos.

Pero pasadas las horas de esos ejercicios, cansada la paisanada, rematan el asueto generalmente con el juego de la taba.

Como a muchas personas no les es fácil enterarse de cóno es este juego, cuál fué su origen, si es de azar o no, vamos a hacer una somera descripción.

La taba es un hueso que se encuentra en las patas de algunos animales en la parte denominada el garrón, que en anatomía se le llama astrágalo o tarso.

Para el juego se utilizan los de los ovinos y bovinos, que semejan forma casi paralelepípeda, pero no tiene bien marcadas sino cuatro caras, o que pueden ser empleadas para el juego. Estas son: una la de la suerte llamada carne que tiene una ranura en forma de S (ese); otra opuesta llamada culo o cruz, señalada con dos pequeños hoyos y unas sinuosidades; un costado que se le dice tripa, formada por una prominencia lisa convexa; y otro hoyo por tener una hendidura en su medio.

El origen del juego se remonta al siglo V anterior a la era Cristiana, según los historiadores, muy común en Grecia y en los pueblos del Asia Menor, llamándole Taba al hueso de los carneros y tabón al de los vacunos por ser éste más grande que el otro.

Se tiran al aire con la mano, con cierto orden, cuatro tabas de cordero, que no tendrín arriba de dos a tres centímetros cúbicos, sentados los jugadores en el suelo, como puede verse por el dibujo que reproducimos. Posteriormente las tiraban con un cubilete que hacían con asta de vacuno generalmente.

El juego con tabón o taba de vacuno, no tenemos noticia de que se practicara en la antigüedad, como se hace en América del Sur. Parece que fué sólo iniciado y usado aquí.

Los griegos señalaban los cuatro lados de las tabitas, con los números, 1, 3, 4 y 6, y se hacían hasta 35 grupos de combinaciones, con cuatro tabas.



Con el correr del tiempo, perfeccionaron el juego o inventaron otro con huesos o maderas en forma de cubos perfectos de seis lados pulidos que enumeraron de uno a seis, dando lugar al llamado de dados.

Era muy generalizado entre las damas, y a la que se distinguía le llamaban estragalizonta, tomada la palabra del nombre anatómico del hueso: astrágalo.

En esta forma descripta, el juego era de riguroso azar, y así lo han considerado después los hombres y las legislacio-

nes, involucrando el de América con el tabón, que en cierta manera de practicarlo puede no serlo.

En América del Sur se hace el juego con un solo hueso, el del vacuno, entre dos tiradores que se ponen uno enfrente del otro, sin perjuicio que los espectadores hagan apuestas entre ellos y con los jugadores. Elegido el terreno, alisado y nivelado, que debe ser de tierra algo blanda, mojándose un poco si su dureza lo requiere, a fin de que la taba no rebote fuerte o golpee como sobre ladrillo o piedra. La distancia de un tirador a otro puede variar. Suele ser de dos metros en adelante marcándose la distancia con unas rayas, dentro de las cuales, si cae la taba la jugada no tiene valor. Un jugador le tira al otro la taba y caída se ve qué lado queda para arriba. Si es el de la carne se declara que ha ganado la apuesta el que la tiró, y si del lado opuesto, gana el jugador contrario.

Cuando las rayas no se distancian mucho más de dos metros, más o menos, el jugador puede, usando de cierta destreza, que el hueso al dar pocas vueltas o sólo media vuelta, caiga en el suelo con la cara de la suerte para arriba, ganando así el juego. Entonces él ya no es de azar, sino de habilidad y práctica en el manejo de la taba.

Hay jugadores que vuelta a vuelta, como dicen los paisanos, producen suerte y hasta hacen clavada, que es cuando la taba, sin rodar en el suelo, cae con la cara de la carne para arriba y así queda.

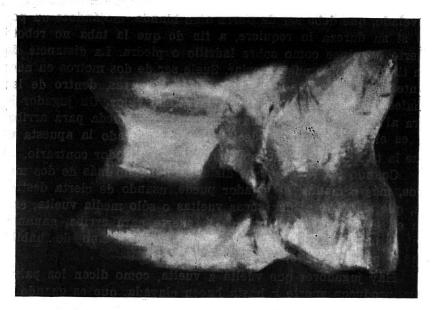
Más fácilmente se puede hacer ésta suerte, si los dos lados de la taba, el de la carne y el opuesto se alisan para que se asiente bien, y si se la carga, mucho más, como se expresa entre jugadores. Se llama así a la taba que se le incrusta plomo o algún mineral en la parte opuesta a la de la suerte, para que sea más pesada ésta parte, y al caer o tocar la taba en el suelo, no de vuelta y quede con ella asentada.

Con esta clase de tabas no quieren jugar los que no son prácticos, pues serían siempre perdedores.

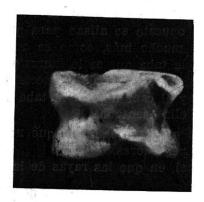
El juego más usado, es aquel, en que las rayas de la can-

cha se distancian por lo menos cuatro metros, a objeto de que la taba tenga que dar, en el suelo, varias vueltas antes de pararse. Es entonces cuando él se hace de azar.

En América, por lo expuesto, no se utilizan los lados llamados tripa y hoyo.



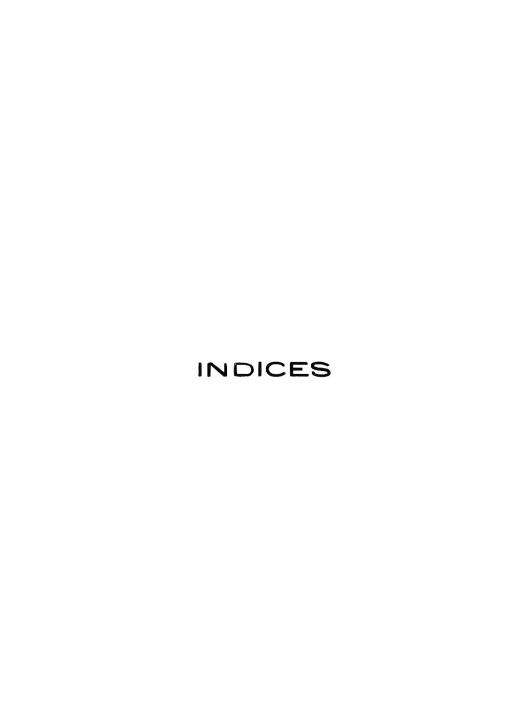
Taba de vacuno, tamaño natural (lado hoyo)





Taba de cordero tamaño natural (lado tripa)





### INDICE POR MATERIAS

### **CAPITULOS**

1

Objeto	de	la	obra.	Pintura	y	escultura
--------	----	----	-------	---------	---	-----------

•	
Estatutas ecuestres. Pintura de personas a pie y a caballo	17
11	
Proporciones de la cara y cuello en la persona adulta. Proporciones de los órganos del cuerpo de la misma, y comparación de los esqueletos del caballo y del hombre. Esquema de las proporciones de los órganos de los caballos mediolinio, según el profesor Bourgelat. Esquema formado por el Dr. R. Mora Magariños del caballo de carrera inglés, obtenido en las proporciones del padrillo "Signum" del Haras "El Pelado", argentino. Diversas formas del pescuezo del caballo. Estatua ecuestre del Gral. San Martín. Buenos Aires	20
III	
La estilización. Estudio de los movimientos y posturas que que hacen y toman los remos de los caballos, y algunos otros órganos de éstos	29
· IV	
Posiciones que pueden tomar las piernas del hombre y los remos de los caballos cuando están parados y cuando se mueven	31
$\mathbf{v}$	
Quadrag da Tuan Luig Maigganian	90

Distintos aires o andares de los caballos. Al paso, al trote, al galope y a la carrera. Movimientos de los remos yendo al paso y su orden de salida	34
AII	
Pinturas de Horacio Vernet y de Teodoro Gericault, Galgos a la carrera. Caballos idem, por J. L. Brown. Escultura	40
VIII	
Estatuta ecuestre de H. Vernet, por Arturo Le Duc	43
$4\mathbf{x}$	
Estatuta ecuestre del General Gattamelata ,en Padua, por Donatello	43
Colocación de los remos de los caballos para pararse en equilibrio estable, y para moverse en los aires y andares, que su estructura anatómica le permite	44
XI ,	
Monumento a Colleoni en Venecia, por Verrocchio. Di- bujo de Leonardo de Vinci para la estatua de Fran- cisco Sforza. Entrada de Jesús en Jerusalém sobre un asno (pintura) y estatuitas ecuestres de Federico el Grande y de Napoleón, por Juan León Garone.	46
XII	
Equitación, o sea el arte de cabalgar. En los asirios, griegos y modernamente. Uso de la montura, riendas, estriberas. Distintas órdenes para estribar. El freno o bocado y el filete. Diferencia entre ellos, y sus usos. Opinión de algunos Jockeys. Grabado sobre piedra en	ā

un puente de la ciudad de Oslo (Noruega). Procesión de hombres a caballo	50
XIII	
Estatua ecuestre de los Generales Manuel Dorrego, Car- los María de Alvear, Bartolomé Mitre y el Condotie- re Coleoni	57
XIV	
Estatuta ecuestre de Juana de Arco, por Manuel Fremiet, erigida en la Plaza de las Pirámides, en París	60
$\mathbf{x}\mathbf{v}$	
Estatua ecuestre de Federico el Grande en Berlín, por Chr. Rauch	61
XVI	
Pedro el Grande en Petrogrado, por E. Falcomet. Estatua ecuestre	61
XVII	
Estatua ecuestre del Conde Tolstoi, por el Príncipe Tronbetzkoi	62
XVIII	
Cuadro de Napoleón I, a caballo atravesando los Alpes, por David. El manejo de las riendas llamado "circunstancia'l"	63
XIX	
Cuadro del General Prim a caballo, por Henri Regnault. Estatua ecuestre del mismo, por Puigjamer. Estatua ecuestre del General Urquiza, en el Jockey Club de Buenos Aires	64

## XX

Retrato ecuestre del General Urquiza en el ejemplar de la revista "Aconcagua" de Noviembre de 1931, re- producción del caballo de Regnault. Pescatore di Per- le, señala esta copia en "El Hogar" de Abril de 1931, reproduciendo ambos cuadros	67
XXI	
El General Urquiza montado a caballo. Pintura por Juan M. Blanes. Reproducción en "Caras y Caretas" de Julio de 1933	68
XXII	
El General Máximo Santos y su Estado Mayor. Cuadro al óleo por Blanes, en el Municipio de Montevideo .	69
XXIII	
Estatua ecuestre del General Paz, en Córdoba	69
XXIV	
Artigas a caballo en la Meseta del Uruguay. Pintura por Carlos María de Herrera	72
XXV	
Monumento al Gaucho, por Luis Zorrilla de San Martín. Luis XIV por F, Giradin y Luis XV por Bouchardon	58
XXVI	
El desembarco de los 33 Orientales en la Playa de la Agraciada y Artigas en la Ciudadela. Pinturas por Blanes. Artigas, por Luis Queirolo Repetto. Pintura. Estatua de Carlos Ledeganck, por Lagae	76
XXVII	
Artigas. Estatua ecuestre en la Plaza Independencia, por Zanelli. Maqueta por el mismo. Napoleón III. Esta-	

tua ecuestre en el Palacio del Senado de Milán. Di- bujo de la cara de Artigas por Bompland. Artigas por Lipsky y por Carbajal (pinturas). Dibujo del rostro de perfil por R. Mora Magariños. Reproducción de la estatua en la Plaza Independencia hecha por el mismo Zanelli, colocada en el Palacio de la Alta Cor- te de Justicia	82
XXVIII	
Retrato de Artigas, por Blanes. Figura equivocada y arbitraria, según opinión del Dr. J. Fernández Saldaña	92
XXIX	
Retrato de Artigas, por Juan Zorrilla de San Martín	93
XXX	
Retrato ecuestre del rey Alejandro de Yugoeslavia, por el pintor G. Scott y fotografía del mismo rey a caballo	94
XXXI	
Movimiento de las orejas de los caballos. Oficial herido, cuadro por Walker. Mussolini a caballo pasando revista a las tropas. Fotografía. Caballo con las orejas caídas a los costados	98
XXXII	
Apero o recado del caballo de la estatua de Artigas de la Plaza Independencia 1	.01
XXXIII	
Los caballos en las estatuas y retratos ecuestres, su ti- po, raza, su estado físico. Caballo criollo de la Amé- rica del Sur. (Uruguay). Paisano a caballo, por F. Fortuny. Gaucho adiestrándose para la fiesta, por Isabel Asentorff. Caballo abisinio de origen árabe. Fotografías	.03

#### XXXIV

Piezas que comprende un recado o apero criollo. América del Sur.	107
XXXV	
Estatua de Abrahan Iincoln en la ciudad de Chicago y de Joaquín Suárez en Montevideo	110
XXXVI	
Estatua ecuestre del Virrey del Río de la Plata, Don Bru- no Mauricio de abala, erigida en la Plaza Zabala de Montevideo. Paisano y caballo en uno de los bajos relieves. Estatua ecuestre de Felipe III, en Madrid	112
XXXVII	
Estatua pedestre del General Garzón en el Parque de "Los Aliados", Montevideo, Maqueta del mismo	114
XXXVIII	
Estatua ecuestre de Benito Mussolini, en la ciudad de Bologna. Italia; fotografía del mismo personaje a caballo, al pasar revista a los marineros italianos	118
XXXIX	
Virgen india. Obra escultórica, por R. Mateu	121
$\mathbf{XL}$	
Monumento a Lady Godiva	122
XLI	
Estatuas ecuestres de Juana de Arco, emplazada en Blois (Francia), y del Cid Campeador, en Sevilla (Espa-	

ña) y ahora en Buenos Aires, por la Sra. Hyatt de Huntington	123
XLII	٠
General Bolívar, estatua ecuestre en Bogotá (Venezuela). Reproducción de la erigida por F. Fremiet y estatua del mismo héroe en Nueva York	128
XLIII	
Napoleón I en la ciudad de Jena, pintura por Luis Gardette	132
XLIV	
Estatua del caballo cemental de carrera Fair Play, en Kentucky (E. U. de N. A.)	133
XLV	
Colocación de los remos de los caballos en la situación de parado. Indio piel roja "Invocación", estatua ecuestre por Ciro E. Dallín. Caballos bien parados. Concursos hípicos en Buenos Aires. En la parada, por J. Meissonier. Los aplomos en los caballos	134
XLVI	
Monumento al aborigen argentino o sea al indio sudamericano por H. Cullen Ayerza, en Buenos Aires. Estatua ecuestre de Simón Bolívar, por Enrique Marín en Madrid. Caballo encabritado, jineteado por la Srta. Lucía García Lagos. (Fotografía). Jinete ascari (Abisinia)	137
XLVII	
Estatua ecuestre "El Resero" o "Tropero", por E. F. Sarguinet. Buenos Aires	141

## XLVIII

Policiano canadiense, por Cecilio Aldin (pintura)	145
XLIX	
Diego Lamas y un grupo de sus correligionarios en la re- volución de 1897, (pintura), por J. Cusade L	146
Jugadores de polo a caballo. Escultura, por Mr. Herbert Hasaltine	148
LI	
Fotografías. Caballos ensillados, escenas camperas de do- ma y enlazada. Movimientos de los remos de los ca- ballos en sus aires o andares, por el pintor Carlos Castells. Palabras del pintor animalista P. Magne de la Croix sobre estos aires	149
NUMISMATICA	
Las monedas del Centenario Uruguayo 157	
·	
El Lazo, Las boleadoras y La taba185 y 214	





# LISTA DE LAS ESTAMPAS

## CAPITULOS

I

Figura	1	Niké de Peonios. Estatua,
",	2	Niké de Samotracia, Estatua.
22	3	Estatua yacente "Santa Cecilia".
**	4	Estatua orante "Juana de Arco".
		π
Figura	5	Proporciones de la cara y cuello de la persona adulta.
. ,,	6	Proporciones del cuerpo de la misma.
,,	7	Retrato de señora, por el pintor inglés Arturo Garratt.
LS	<sub>4</sub> 8	Comparación de los esqueletos del caballo y del hombre.
,,	.9	Esquema de las proporciones de los órganos de los caballos, según el Prof. Bourgelat.
,,,	10	Esquema de las proporciones, por el Dr. R. Mora Magariños del caballo de carrera inglés.
**	11	Fotografía del caballo Signum, del Haras "El Pe-
**	12	
		San Martín. Buenos Aires. lado".
"	13	Dibujo del pescuezo de ciervo del caballo. V
Figura	14	1814 o la campaña de Francia. J. L. Meissonier. Pintura.
,,	15	En la posada, J. L. Meissonier, Pintura.
22	16	Centinela avanzado de dragones. J. L. Meissonier. Pintura.
		VI

# DISTINTOS AIRES DE LOS CABALLOS

Figura 17

18 ,,

Paso y andadura. Trote corto y trote largo. Galope a la derecha y galope a la izquierda. Caballos a la carrera. 19

20

" 21 Orden de los movimientos de los remos del caballo yendo al paso.

' 22 Mula yendo al paso.

" 23 San Jorge. Dibujo de André Alem.

## VII

Figura 24 Luis Felipe en Versailles, pintura por H. Vernet.

" 25 Carreras de Epson, pintura por E. Gericault.

" 26 Carrera de galgos. Fotografía.

27 Carrera de caballos. Fotografía.

" 28 Caballos a la carrera. J. L. "Brown". Escultura.

## VIII

29 Estatua ecuestre de Vernet.

30 Gattamelata, por Donatello. Estatua.

## XI

Figura 31 Monumento a Coloeoni, por Verrocchio.

32 Dibujo, por Leonardo de Vinci.

33 Entrada de Jesús en Jerusalén, Pintura.

" 30 Estatua de Federico el Grande.

35 Napoleón entrando en el Cairo. Estatua.

" 36 Entrada de Jesús en Jerusalén. Pintura.

## XII

Figura 37 Jinetes griegos. Friso del Partenón.

" 38 Jinetes griegos, Pintura de un vaso arcaico.

" 39 Jinetes asirios.

40 Grabado en piedra en un puente de la ciudad de Oslo: hombres a caballo.

## IIIX

Figura 41 Estatua ecuestre del General Manuel Dorrego.

22 Del General Carlos María de Alvear.

43 Del General Bartolomé Mitre.

" 44 Del Condottiere Coleoni.

## XIV

Figura 45 Estatua ecuestre de Juana de Arco, por Manuel Fremiet.

## V

Figura 46 Estatua ecuestre de Federico el Grande, por Ch. Rauch.

## XVI

Figura 47 Pedro el Grande, por E. Falconet. Estatua ecuestre.

## XVII

Figura 48 Estatua ecuestre del conde Tolstoi.

#### XVIII

Figura 49 Napoleón, a caballo, atravesando los Alpes, por David.

#### XIX

Figura 50 General Prim, retrato ecuestre, por Regnault.

" 51 General Prim, retrato ecuestre por Puigjamer.

## $\mathbf{X}\mathbf{X}$

Figura 52 Retrato ecuestre del General Urquiza.

## XXI

Figura 53 General Urquiza montado a caballo, pintura por Blanes.

#### XXII

Figura 54 General Santos y su Estado Mayor. Pintura.
" 55 El General Santos, destacado del cuadro.

#### XXIII.

Figura 56 Estatua ecuestre, del General Paz.

## XXIV

Figura 57 Artigas a caballo en la Meseta del Uruguay, Pintura.

## XXV

Figura 58 Monumento al gaucho uruguayo.

59 Monumento al gaucho uruguayo. Otra faz.

" 60 Estatua ecuestre de Luis XIV.

" 61 Estatua ecuestre de Luis XV.

## XXVI

Figura 62 Los Treinta y Tres Orientales en la Playa Agraciada, Pintura.

' 63 Artigas en la Ciudadela.

" 64 Artigas en la Ciudadela, por Luis Queirolo Repetto.

" 65 Estatua de Carlos Ledeganck.

#### XXVII

Figura 66 Artigas. Estatua ecuestre, por Zanelli.

" 67 Maqueta de la misma, por Zanelli.

" 68 Napoleón III. Estatua ecuestre.

" 69 Artigas, Dibujo, por Bonpland.

70 Artigas. Retrato, por I. Lipsky.

" 71 Artigas. Retrato, por Carbajal.

" 72 Artigas. Dibujo por el Dr. R. Mora Magariños.

73 Artigas, Retrato, por el Dr. Juan Zorrilla de San Martín.

## XXX

- Figura 74 Retrato ecuestre del ex Rey Alejandro de Yugoeslavia.
  - " 75 Fotografía del mismo rey a caballo.

## XXXI

Figura 76 Oficial herido a caballo.

77 Mussolini a caballo.

" 78 Caballo con las orejas caídas.

,,

## IIIXXX

Figura 79 Caballo criollo. Uruguay.

" 80 Paisano a caballo.

- " 81 Gaucho adiestándose para la fiesta.
- " 82 Caballo abisinio de origen árabe. Haile Selassie a caballo.

## XXXV

- Figura 83 Estatua pedestre de Abrahan Lincoln:
  - 84 Estatua pedestre de Joaquín Suárez.

## XXXIV

- Figura 85 Estatua ecuestre del Virrey Zabala.
  - " 86 Estatua ecuestre de Felipe III.
  - " 87 Un bajo relieve de la misma. Paisano y caballo.

## XXXVII

- Figura 88 Estatua pedestre del General Garzón.
  - 89 Estatua pedestre del General Garzón.

# XXXIX

90 Estatua pedestre del General Garzón, por el escultor de Ferrari.

## XXXVIII

- Figura 91 Estatua ecuestre de Benito Mussolini.
  - 92 Fotografía del mismo a caballo.

## XXXIX

Figura 93 Virgen india. Obra escultórica.

## XL

Figura 94 Monumento a Lady Godiva.

## XLI

Figura 95 Juana de Arco. Estatua ecuestre por la Sra. Hyat de Huntigton.

96 El Cid, estatua igual, por la misma.

## XLII

Figura 97 Gral. Simón Bolívar. Estatua ecuestre (Francia).
"98 Estatua igual del mismo en Nueva York.

## XLIII

Figura 99 Napoleón en la ciudad de Jena. Pintura por Luis Gardette.

## XLIV

Figura 100 Estatua del caballo cemental de carrera. Fair Play. (E. U. de N. A.)

## XLV

Figura 101 Indio, piel roja. Estatua ecuestre.

102 Caballos bien parados.

" 103 Concurso hípico. Buenos Aires. Fotografía.

## XLVI

Figura 104 "El Aborígen. Buenos Aires.

105 Estatua ecuestre de Simón Bolívar.

" 106 Caballo encabritado.

107 Jinete ascari.

## XLVII

Figura 108 El Resero. Buenos Aires.

## XLVIII

Figura 109 Policiano canadiense.

# XLIX

Figura 110 Diego Lamas.

L

Figura 111 Jugadores de polo a caballo.

LI

Figura 112 La Doma. Por C. Castells. Pintura.

113 La enlazada.

114 Caballos ensillados.



# FÉ DE ERRATAS

## SUPRECIONES

El artículo el en el renglon 4 pag. 11 El párrafo XIX en la pag. 64 La preposición a en el renglón 12 pag. 94.

Jonde	se di	ice	cerca,	debe	lee	rse cercana	Pag.	11
>	,	,	estos			esto		23
>		,	cuadres		>	cuadros		30
		G	uatemela	ito	>	Gattamelata	»	45
,			domdao	»	>	domado	>	55
		a	lientado	S >		alimentados		55
		h	ondanada	a »		hondonada		55
			siendo	•	>	habiendo sido	) ».	63
			arciones	•	•	aciones		84
	,	d	istintate	>		distante		92
	,		piedras		>	piernas	,	93.
		n	nolestan	•	>	molesta	»	97.
<b>»</b>			hacen	<b>»</b>	»	hace	>	97.
»	×	t	esteras	>		testera		108
•			rientas			riendas	>	113
»		en	cabezad	as		cabezada	>	113.
*	•		estatua	>	•	estada	>	128.
•	,		Lagos	•	->	García Lagos	•	139.
,	>>		este		>>	esto	>	141.
			la	>	>>	las	>	144.

