

Arte, religión y multiculturalidad en las prácticas estético-artísticas de la agrupación Convivio (Argentina, 1927-1947)

NIÑO AMIEVA, Alejandra / FFyL-UBA – alejandranamieva@gmail.com

Eje: Arte argentino

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: Catolicismo – Política – Estética.

Introducción

En este trabajo abordo algunas de las prácticas estético-artísticas del *Convivio*, agrupación integrada por artistas plásticos, poetas, arquitectos, filósofos e historiadores, activa entre 1927 y 1947.¹ A partir de la detección del crecimiento y mayor complejidad —en la década de los treinta— de la Iglesia católica² y admitiendo el postulado gramsciano de la necesidad de programas estéticos como condición de posibilidad de expansión de proyectos políticos (Gramsci 2001, Mancuso 2010), la hipótesis que propongo sostiene la actualización interpretativa de la multiculturalidad como metatexto central *con el que discute el catolicismo* impulsado por la agrupación mencionada. En tal sentido, en sus prácticas iniciales al interior de los Cursos de Cultura Católica, la elección de la expresión *Convivio* como nombre y la configuración de una estética focalizada en una noción de *convivencia/concordia*, entendida como amistad civil que comprende los intereses comunes y todas las necesidades de la vida social o consonancia entre elementos desemejantes (tal la concepción *declamada* a partir de las fuentes ideológicas citadas recurrentemente, *conf.* Aristóteles, Cicerón, Santo Tomás, Dante Alighieri entre otros), es posible explicitar un programa de acción alternativo a los diferentes nacionalismos surgidos como reacción y arrepentimiento discursivo al proyecto pluralista (cosmopolita) sarmientino puesto en crisis por el anarco-socialismo (Mancuso 2011).

¹ Para una introducción al *Convivio* *cfr.* Niño Amieva (2015).

² Para un panorama de cómo la bibliografía ha abordado este período, ver Di Stefano y Zanca (2015).

Convivio fue una agrupación integrada por artistas plásticos, poetas, arquitectos, filósofos e historiadores, activa entre 1927 y 1947. Tal como antes he sostenido (Niño Amieva 2014, 2015), si bien existen publicaciones en el ámbito de la historia del arte que han abordado las producciones artísticas de algunos de sus miembros o actores cercanos a tal espacio, menor ha sido el interés en inscribir tales expresiones en una estética definida en el ámbito de la plástica.

Al respecto, es posible postularla progresiva afirmación de su estética; en tal sentido, hacia la década del cuarenta, además de contar con una pertinente teorización —operada en *Descenso y ascenso del alma por la Belleza*, de Leopoldo Marechal (1939)—³es posible advertir, en las prácticas de dos de sus exponentes más notorios (Juan Antonio Ballester Peña y Juan Antonio Spotorno), que el *Convivio* había obtenido:

a) Un adecuado reconocimiento institucional nacional e internacional (Tercer Premio por *Figura*,⁴ en el *XXIV Salón Anual de la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores* de 1938; premio Eduardo Sívori a *Santa Clara*⁵ en el *XXXIX Salón Nacional*; inclusión de *Habacuc*⁶ en el catálogo y muestra *El grabado en la Argentina* realizada en Rosario, Santa Fe, octubre 1942; premio a *Fragmento de panel*, en el *IV Salón Nacional de Artistas Decoradores* en 1943; participación con *Retrato*,⁷ en la *Latin American Exhibition of Fine and Applied Art*, en New York, 1939).

b) También un reconocimiento institucional-confesional (premio de la Comisión Nacional de Cultura a *Virgen*⁸ y al envío *Artes Gráficas, Libros e Ilustraciones*⁹ en el *Tercer Salón Nacional de Artistas Decoradores*; tercer premio de la misma Comisión por *Un ángel en la ventana*¹⁰ en el *XXXII Salón Nacional*; exposición en el Museo Provincial de Bellas Artes en San Miguel de Tucumán, R.A. e ingreso de *La luna en el cristal*¹¹ a la colección).

³ Publicado previamente en dos partes, la primera con igual título en *La Nación*. Buenos Aires, domingo 8 de octubre de 1933, 2° sec. pp.1-3; la segunda: Descripción de un ascenso por la belleza. *La Nación*. Buenos Aires, domingo 15 de octubre de 1933, 2° sec. p.2.

⁴ De Juan Antonio Ballester Peña, obra presentada y expuesta en el Salón Nacional de 1937 con el nombre de *Retrato* (óleo sobre madera, 120 x 84 cm).

⁵ De Juan Antonio Ballester Peña, 1939 (óleo sobre tela, 220 x 75 cm).

⁶ De Juan Antonio (Spotorno), 1930 (xilografía 23.5 x 16 cm); el completo catálogo reprodujo también *San José de Cupertino* (1931, copia 6), la segunda obra de Spotorno en esta muestra realizada en el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, con el patrocinio de la Dirección Municipal de Cultura de esa ciudad.

⁷ De Juan A. Ballester Peña, 1937.

⁸ Juan A. Ballester Peña, 1940 (tapiz realizado por Noemí Bies, 44 x 22 cm, 1940).

⁹ Juan Antonio (Spotorno).

¹⁰ Juan A. Ballester Peña, 1942 (óleo sobre lienzo, 180 x 120 cm).

¹¹ Juan A. Ballester Peña 1942 (óleo sobre tela 75 x 101 cm).

c) Asimismo sus imágenes circularon profusamente en el marco del auge del libro y la actividad editorial —*La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo*, (1937),¹² *El Niño Dios* (1937),¹³ *Xilografías de Juan Antonio* (1939) y numerosas tapas e interiores de libros,¹⁴ en la folletería oficial de la Ciudad de Buenos Aires (como los programas del Teatro Colón),¹⁵ y en *ex libris* de instituciones laicas y confesionales.¹⁶

d) Finalmente, además del escudo de la Acción Católica Argentina,¹⁷ el *Escudo de Buenos Aires*¹⁸ comenzaba un largo periplo como imagen institucional de la Ciudad de Buenos Aires, que persistirá hasta el siglo XXI.

Un indicador de la percepción de la estética del Convivio en el campo artístico y de —al menos— su no elisión, lo constituye la incorporación de sus obras en dos volúmenes (grabado y pintura) que operaron a modo de *estado de la cuestión* de las artes plásticas en Argentina en 1943 y 1944.

El primero, *Sesenta y cinco grabados en madera. La xilografía en el Río de la Plata* (1943) —edición con breves textos biográficos en castellano e inglés— se presentó como un «panorama entero de la xilografía del Río de la Plata» (p.5). Privilegiando las obras que lo integraban y considerando a la «literatura estéril para las artes figurativas. Sólo magros renglones [acompañaban] a las estampas originales» (*ibidem*). Y así era en efecto, presentaba escuetos datos para cada artista, entre ellos dos miembros del *Convivio*: Víctor Delhez y Juan Antonio (Spotorno); de este último, en la breve biografía no se mencionaba su actividad previa en las publicaciones *Criterio*¹⁹ ni en *Número*,²⁰ sí en cambio la exposición en Amigos del Arte durante 1930 (justamente allí se expusieron las xilografías incluidas en esta

¹² Ilustración en portada de Juan Antonio (Spotorno).

¹³ Con textos de Leopoldo Marechal e ilustraciones de José Antonio Ballester Peña.

¹⁴ De Juan Antonio Ballester Peña: Lanuza, J.L. (1932). *Mitología para convalescientes*. Buenos Aires, Argentina: Letras. Seneca (1932). *Tratados filosóficos*. Buenos Aires, Argentina: Emecé, Borges, J.L. y Bioy Casares A.B. (1943). *Los mejores cuentos policiales*. Buenos Aires, Argentina: Emecé; Levene, R. (1943). *Celebridades argentinas y americanas*. Buenos Aires, Argentina: Emecé; Larreta, E. (1944). *Santa María del Buen Aire*. Buenos Aires, Argentina: Emecé; Pardo Bazán (1944). *La madre naturaleza*. Buenos Aires, Argentina: Emecé; Alonso Gamó, J.M. (1945). *Paisajes del alma en guerra*. Buenos Aires, Argentina: Emecé; Chacel R. (1945). *Memorias de Leticia Valle*. Buenos Aires, Argentina: Emecé. De Juan Antonio (Spotorno), tapas de: Fijman, J. (1931). *Estrella de la mañana*. Buenos Aires, Argentina: Convivio; Noboa Zumurruga, H. (1939). *Las sociedades porteñas y su acción revolucionaria*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Buenos Aires; De Foulcauld, Ch. (1940). *Escritos espirituales*. Buenos Aires: Gladium.; Jijena Sánchez, R. (1940). *De nuestra poesía tradicional*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Buenos Aires, entre otras de este período.

¹⁵ Juan Antonio (Spotorno), 1941 (xilografía en dos colores para portada de folletos del Teatro Colón).

¹⁶ *Ex libris* de: Biblioteca del Banco Nación, Atilio Dell'Oro Maini, Mario Martínez Casas, Abadía del Niño Dios (Victoria, Entre Ríos, RA), entre otros.

¹⁷ Diseño de Juan Antonio (Spotorno), 1934.

¹⁸ Juan Antonio (Spotorno), 1937.

¹⁹ Publicación periódica (ininterrumpida hasta la actualidad), cuyo primer número apareció en 1928.

²⁰ Publicada entre 1930-1931, revista impulsada por el grupo de laicos que se separa de *Criterio*. Cfr. Niño Amieva 2015.

selección); no obstante se agregaba “Siente predilección por los temas religiosos, cristianos, a los cuales sabe tratar de manera sencilla e infundir profunda emoción” (1943, p.14). Junto a *Serie de Córdoba*,²¹ una significativa imagen del *Convivio—Santa Rosa de Lima—*²² fue incluida en este volumen. En el análisis de esta última, puede advertirse la elección de la escena (lectura en el huerto) como discusión con la tendencia —en la hagiografía de la Santa— a presentarla como «iletrada»; asimismo, es posible postular la condensación en su figura de la defensa contra el enemigo exterior, la lucha con los “demonios”, la pobreza material, el aprendizaje y la dimensión pasional evidenciada en su legado escrito y visual.²³ Tópicos todos actualizables hacia 1943 en un contexto sociopolítico-cultural que comenzaba a definirse en torno a las salidas posibles al “descalabro” que los sectores católicos y nacionalistas percibían en el país: el sólo riesgo de un acercamiento a los aliados en la Segunda Guerra Mundial y el abandono de lo que este grupo estimaba una actitud soberana de neutralidad (que no disimulaba pocas veces una simpatía por las potencias del eje) les causaba alarma. El programa católico en general no había sido inocuo; parte importante de sus ideas formaban una suerte de *sentido común* al interior de las Fuerzas Armadas, que evaluaba con igual alarma el clima político de entonces. Será el Ejército el protagonista del segundo golpe de Estado en la historia del país autodenominado (como en los 30) “revolución”; unas Fuerzas Armadas cuya patrona era, justamente, Santa Rosa de Lima — también patrona principal del Nuevo Mundo, Filipinas e Indias Occidentales y de la Independencia de las Provincias Unidas del Río de la Plata—. No será la primera vez que este catolicismo recurrirá a Santa Rosa de Lima.²⁴

El segundo volumen, fue *Veintidós pintores. Facetas del arte argentino*, de Julio Payró (1944) quien presentaba a “(...) estos 22 pintores, en pleno vigor de creación”; ellos resumían “con elocuencia todas las buscas artísticas (menos el Dadaísmo, fenómeno local alemán) del siglo XX, tal como se han venido manifestando en nuestro país a través de temperamentos vigorosamente definidos” (*Ibidem*, p. 6). En los breves datos que antecedían a las obras

²¹Bajo ese título general y en la segunda página destinada a Juan Antonio (Spotorno), se presentaban cuatro grabados, que formaron parte de las portadas de *Criterio: Luna de infancia* (n° 64, 1929), *El burrito blanco* (n° 67, 1929); *Chica y perros* (n°63, 1929) y *Las comadres* (n°57, 1929).

²² Juan Antonio Spotorno, 1930 (xilografía 14 x 8 cm).

²³Para un análisis desde la perspectiva warburgiana, ver Báez-Rubi 2009.

²⁴*Número* incluyó un poema de Miguel Ángel Etcheverrigaray, en su primera salida, cuyo inicio y fin alude a la dimensión política con que la Santa fue leída en América: *cf.* “Santa Rosa de Lima” (1930). *Número* (1) p.4. Ver también Marechal (1943) y De Estrada (1944) (incluye ilustración de Juan Antonio Ballester Peña), reproducido en un libro del mismo autor (1945, p. 137-40).

seleccionadas de Ballester Peña para integrar el mencionado volumen,²⁵ Payró lo definía como “pintor religioso” (*Ibidem*, p. 125), adjetivo que parecía funcionar como indicador de “escuela” o corriente.²⁶ Asimismo, en el artículo destinado a uno de los miembros de *Convivio* —la obra de Basaldúa también integró el volumen— Payró proponía la habitual —para la época— lectura desde el autor empírico, del que destacaba tres aspectos: *a*) su “especialización” (en asuntos religiosos), plus enciclopédico reconocido que requería un lector también especializado; *b*) su «modernidad» consistente en la inclusión de búsquedas contemporáneas en temas fuertemente convencionalizados y *c*) la “aceptación” del lector modelo de esta obra, que era presentado como un espectador exigente y selectivo tanto por la temática como por su lectura del arte moderno: “es uno de los contados artistas modernos cuya interpretación inédita del tema místico ha encontrado fervor en los círculos católicos” (*Ibidem*, p.22). En la instancia de dar cuenta de la trayectoria del artista en el texto se señalaba su etapa de “experimentación” en la “estética abstracta de raigambre cubista”, lo que constituía una referencia a la actividad de Ballester Peña como ilustrador de publicaciones anarquistas y a sus primeras muestras en *Boliche de Arte* (1927) y *Amigos del Arte* (1929). En el texto son señaladas como “adquisiciones formales” no del todo abandonadas. Esa etapa (estética) del autor empírico Ballester Peña, era calificada como un “indeciso vagar sin rumbo moral”, carente de “argumento espiritual” que connotaba indecisión o ausencia de razón, motivo o de las cualidades de consistencia o coherencia que eran detectadas como presentes en la producción posterior del artista, cuando finalmente había encontrado su “camino de Damasco”.²⁷

En la presentación de Payró había una insistencia en la dimensión religiosa (católica) y un intento de traducirla en términos de espiritualidad. Asimismo, entre los modos de producción que se destacaban del artista, la pintura mural aparecía privilegiada, afirmación que parecía dirigida a postular el espacio ideal para la pintura de Ballester Peña: el templo religioso, la iglesia católica (monumento) marco apropiado y coherente con la búsqueda que se le

²⁵ *Un ángel en la ventana* (1942), *Clara de Asís* (1939), *San Francisco* (1939), *Soneto de las flores y las manos* (1938) y *Santa María del Buen Aire* (1938).

²⁶ Será la única vez que el término aparecerá en los textos destinados a la breve presentación (tres a cuatro líneas) previos a las reproducciones seleccionadas. Luego de enunciar los diferentes tipos de producciones en que Ballester Peña había incursionado, le seguía la mención de su formación autodidacta y —sin mayores detalles— el reconocimiento de su obra en dos ámbitos que se presuponían suficientemente legitimadores en el país y en el exterior: Salón Nacional y Museo Moderno de Nueva York.

²⁷ Esta última expresión no deja de ser significativa; la referencia al episodio del *Nuevo Testamento* (Conversión de San Pablo o caída en el Camino de Damasco, *cf.* Hechos de los apóstoles, 9:1-18; Primera epístola a los corintios 15:8-9, era acorde con la lectura de Ballester Peña en el espacio cultural de entonces, relacionada con el cambio ideológico operado en él y su adhesión a la religión católica y los grupos nacionalistas, ámbito que no abandonaría hasta su muerte en 1978.

adjudicaba. El texto presentaba una reconducción de la pintura “laica” a la religiosa y detectaba una unidad temática, estilística y estética en la que se insistía en destacar los aspectos “modernos”. Así, las fuentes denunciadas —vitrales del medioevo, frescos del *Quattrocento* italiano, tablas de altar primitivas italianas, la tradición bizantina de los fondos de oro, el grafismo lineal de los íconos— se percibían como “resucitadas” (otro término cuyo arco semántico se relaciona con la religión católica) bajo “formas novedosas y personales” en una “pintura fina y valiente, hecha por un hombre de pensamiento que no elude el lenguaje plástico de su hora”.²⁸

Es cierto que ambos volúmenes vieron la luz contemporáneamente a la menor actividad de *Convivio*; la *Circular Informativa Bibliográfica de los Cursos de Cultura Católica*²⁹ ya no se publicaba y la última mención al grupo en *Ortodoxia*—publicación que había continuado con la reseña de la actividad de los *Cursos*— data de 1943;³⁰ las referencias a prácticas activas de la agrupación en la prensa (que en muchos casos neutralizarán su carácter de programa político incluyendo informaciones generales de las mismas o bien inscribiéndolas en el debate de las estéticas modernas y búsquedas peculiares de espiritualidad) prácticamente desaparecerán, no obstante su espíritu subsistirá en las posteriores actividades de parte de sus integrantes, si bien ya en otros ámbitos y con otras prioridades.

Si bien esta configuración grupal se propuso unificadamente una discusión en variados frentes, privilegió el espacio cultural y estético-artístico en particular. En este trabajo expongo el análisis semiótico de una selección de producciones visuales y escritas de amplia circulación en la década del cuarenta, para indagarlas prácticas del *Convivio* como ámbito de discusión del *concepto* de multiculturalismo y su relación con el arte y la religión.

Cultura y espiritualidad

Atento los límites del presente, me detendré en un breve corpus de producciones visuales y escritas generadas alrededor del *Convivio* que, entiendo, discuten la noción de cultura y el *concepto* de multiculturalismo.

²⁸La modernidad del autor empírico era aún acentuada con la referencia a la sistemática y periódica destrucción de obras, adjudicando tal hecho a la “insatisfacción y disconformidad”, proponiéndolo como un autor prolífico pero exigente y selectivo, obras que “merecían perdurar pero (que habían) sido víctimas del intransigente rigor crítico del artista”.

²⁹En adelante *CIB*, comenzó a publicarse en 1923, al año siguiente de la fundación de los Cursos de Cultura Católica y dará cuenta en sus sucesivas ediciones de las actividades de *Convivio*.

³⁰Cabe acotar que hacia 1939, los Cursos de Cultura Católica pasan a la órbita eclesiástica (*cfr.* *CIB* (1939), (32), 116-118) quedando —en lugar de Tomás Casares— su dirección a cargo de Mons. Tomás J. Solari.

a) *Un ángel en la ventana* (figura 1) resultó incluida en la muestra del XXXII Salón Nacional de Bellas Artes (1942) y distinguida con el tercer premio de la Comisión Nacional de Cultura. Durante el año siguiente fue expuesta en el Museo Provincial de Bellas Artes de Tucumán —en octubre 1943— en ocasión de la exposición de Ballester Peña organizada por la Comisión Provincial de Bellas Artes, cuyad irección por entonces detentaba Guillermo Buitrago (también integrante del *Convivio*). Asimismo, fue incluida entre la selección de obras que formaron parte de *22 pintores del arte argentino. Facetas del arte actual* (Payró 1944) e integró, la selección expuesta en el Museo de Arte Moderno de Madrid, del 12 al 31 de octubre de 1946 (adquirida en tal oportunidad, actualmente forma parte de la colección del Museo de Jaén, Andalucía, España).³¹ Un aspecto para considerar es el *Salón Nacional* como destino de exhibición inmediato; no era la primera vez, en el caso de Ballester Peña, que concurría a ese evento con obras en las que tal personaje del ángel estuviese incluido: ya en 1938 su envío *Aire*³² presentaba un monumental ángel con trompeta, en línea con la propuesta de *Nona*,³³ y posteriormente (en 1944) concurrirá al mismo Salón con su *Debita Nostra*.³⁴ En cuanto a *Un ángel en la ventana*, la estilización del personaje mediador, presenta las alas plegadas, exhibiendo una configuración más acorde a las prescripciones de la *enciclopedia*³⁵ convocada (inmaterialidad, incorporealidad, claridad). Por otra parte, la imagen presenta una vectorización espacial (aquí, adelante, primer plano/ allí, atrás, segundo plano) y la monumentalidad la detenta la estilización de la figura femenina sedente. La vectorización espacial (adentro/afuera) apoya la oposición materialidad/inmaterialidad (o bien corporealidad/incorporealidad, terrenal/ supraterebral) dando lugar a una vectorización también temporal: historicidad/atemporalidad. El contacto entre ambos planos está dado por la luz: antes que mundos paralelos, el texto propone mundos en contacto y convoca

³¹ Formó parte de *La mujer en la pintura (s. XVIII-XX)*, exposición realizada en Museo de Jaén, España, del 10 de enero al 10 de marzo de 1991 (cfr. Viribay Abad, M. (1991, pp. 34, 86-87).

³² Óleo sobre tela, 182 x 122 cm. No me ha sido posible a la fecha ubicar la existencia de tal obra en alguna colección pública o privada. La reproducción en el catálogo del Salón Nacional de ese año (1938) es una de las escasas reproducciones fotográficas existentes.

³³ Juan Antonio Ballester Peña, 1937 (óleo sobre madera, 153 x 82 cm). Adquirida por el Museo Sívori (CABA, R. Argentina) en 1947 con el título *Ángel de la tarde* (Inv: RUC900122628MES).

³⁴ Ballester Peña, 1944 (óleo sobre tela, 183 x 122 cm).

³⁵ Entendida como conjunto de todas las interpretaciones (aun contradictorias) en la semiosis. La enciclopedia es un postulado semiótico (lo que no implica que no sea una realidad semiótica) o hipótesis regulativa cuyo modelo o forma de rizoma explica *en parte* su estructura (cfr. Eco 1990). Aclaro *en parte*, pues el modelo rizoma presupone cierta simetría o libre posibilidad de actualización de algún punto o posición del mismo, cuestión que desde la perspectiva gramsciana y la consideración de la asimetría sígnica es posible discutir (Cfr. Mancuso 2010).

implícitamente a la escena bíblica de la anunciación (ángel + mujer), relacionándose con otras anunciaciones del mismo autor empírico.³⁶

b) Fuera de los envíos al salón, gran cantidad de personajes femeninos habitarán la producción de este autor en particular.³⁷ En *Soneto de las flores y las manos* (figura 2), la estilización de las flores adquieren relevancia y pasan al primer plano para integrarse a la figura femenina en la que (como en el caso anterior), sobresalen el rostro y las manos. Con la estilización de dos estrellas, el texto incorpora como modo de producción signífica la de pseudounidades combinatorias (Eco 2000)³⁸ detectables como marcas de textualidad, observables en otras obras³⁹ o bien en sus dibujos para publicaciones periódicas. Justamente, este elemento, recurrente en la obra en conjunto de Ballester Peña y también de los miembros del *Convivio*,⁴⁰ requiere de cierta precisión respecto a la/s enciclopedia/s posibles a convocar, aun abductivamente.

Una primera organización de la semiosis —y esto, para evitar el ingreso en la deriva ilimitada— indicaría observar detenidamente su estilización, *i.e.* el tipo de estrella o al menos qué tipo *no es* (ni de seis puntas, ni invertida de cinco puntas, ni de ocho...) y el modo en que se presenta (aislada, en conjunto, con otros astros, en su contexto, etc.). Por ahora basta la identificación (que puede fundamentarse en la obra del autor empírico y en las ideas que circulaban en el grupo del que formaba parte) de la dimensión espiritual afirmada en la misma.

Si del *objeto dinámico*⁴¹ de esta obra se puede señalar además de las estilizaciones de manos y rostros como sectores de interés, la de la/s estrella/s, tenemos configurado un *objeto*

³⁶Cfr. *Anunciación*, 1940, óleo sobre tabla, 80 x 57cm (colección Francisco Fornieles).

³⁷ Una mínima selección (pues los herederos de Ballester Peña conservan más de mil obras, entre pinturas, dibujos, grabados, bocetos, etc.), fue expuesta en la muestra realizada en el Museo Nacional de Arte Decorativo durante 1997 (cfr. *Juan Antonio Ballester Peña. Figuras y paisajes*, Buenos Aires. MNAD, 19 de mayo [catálogo de exposición]).

³⁸ En su tipología de los modos de producción signífica el trabajo físico requerido para la producción de estas expresiones está a medio camino entre la reproducción y la invención; son los casos en que el plano de la expresión aparece articulado pero el plano de contenido es impreciso; se trata más bien de señales (también como “marcas de autor” que convocan a la atribución de un contenido, esperan ser correlacionadas él y están disponibles para alguna posible correlación. De ahí que su modo de articulación está a medio camino entre unidades gramaticales hipercodificadas y textos propuestos e hipocodificados. Asimismo, debido a la posibilidad de réplica, sustitución o reproducción, la relación tipo/especimen es por *ratio facilis*.

³⁹Vide *Una estrella y retrato con laureles*, 1929 (óleo sobre tela); *Retrato de estrella marina*, 1930 (óleo sobre tela); *Conformidad* (expuesto en *Convivio* en octubre de 1946) entre muchas otras. Esta particularidad fue detectada por la crítica (Cfr. Chicharro Hijo, E 1947)

⁴⁰ Por ejemplo, Soler Darás, J. *El contador de estrellas*. Buenos Aires, Argentina: Tor, 1927; Fijman, J. (1931). *Estrella de la mañana*. Buenos Aires, Argentina: Número, Etcheverrygaray, M.A. (1943). *El horizonte y la estrella*. Buenos Aires, Argentina: CCC, 1943.

⁴¹Cfr. el planteo teórico-metodológico peirceano que concibe el signo como relación entre representamen, objeto (dinámico e inmediato) e interpretante. En tal sentido, la detección de los modos de producción signífica de un signo o representamen posibilita un acercamiento focalizado al objeto dinámico (*i.e.* la detección de producción

inmediato, cuyo *topic* actualizable (posible, abductivo) podría enunciarse como “de lo corporal y espiritual en la mujer”. Una enciclopedia posible a convocar es la de la concepción y simbología del cuerpo en la enciclopedia católica —cuya pertinencia se justifica en el marco de la obra integral de este autor—para la cual “el cuerpo entero es instrumento y expresión del alma (...) [y] nada le sirve mejor, ni la expresa más fielmente que las manos y el rostro”.⁴²

Considerando el nombre/título de la obra (*Soneto de las flores y las manos*), la relación triádica de *representamen*, *objeto inmediato* e *interpretante* permite afirmar su carácter sígnico. Antes que expulsar a las flores del representamen, la actualización interpretativa permite su expansión: *Soneto* [poesía/arte/cultura] *de las flores* [naturaleza] *y de las manos* [cuerpo/naturaleza] “y del espíritu” [estrellas].⁴³ En definitiva, permitiría postular que la discusión/diálogo de estos “retratos de mujeres” gira en torno a las posibilidades de convivencia de lo espiritual (cuerpo/mente como unidad) y lo cultural. Asimismo, no es menor que esta proposición se plantee en un mundo que es femenino.

c) Expuesta en la muestra de 1943 en Tucumán, *La luna en el cristal* (1942, *cfr.* figura 3), fue adquirida por la Comisión del Museo Timoteo Navarro para su colección. En relación con la figura 2, las flores (trasladadas bajo la “luna en el cristal”), las manos y el rostro conforman espacios de atención en su similar configuración (manos y flores) y en los golpes de luz (rostro, manos y flores). Asimismo, la estilización de la luna y del cristal en el que se refleja, se presenta sin dificultades para su reconocimiento y localización. De continuar con la hipótesis del lenguaje corporal y espiritual, las manos aquí se encuentran cruzadas, crispadas y en contraste con la configuración y la expresión del rostro; asimismo, el tratamiento formal de las manos se acerca a las de las flores. Por otra parte, el rol de las estrellas en la figura 2 ahora lo protagoniza la estilización de la luna; nuevamente estamos ante un cuerpo celeste cuya simbología en la cultura —occidental y oriental— es considerable.

de huellas, reproducción de estilizaciones y vectorizaciones como modos de producción sígnica, a partir de los tipos cognitivos y contenidos nucleares compartidos entre texto y lector) y con ello un “acceso” al objeto inmediato; esto es, idea, representación mental o esquema abductivo que permite identificar la/s enciclopedias posibles a convocar en las que explicitar un *topic*.

⁴²*Cfr.* Guardini 1946: “(...) ¿no hablan muchas veces con un sentido más profundo que las palabras?, ¿no es verdad que la palabra parece muchas veces grosera comparada con su lenguaje tan silencioso, pero tan expresivo? Después del rostro, la mano es la parte más espiritual del cuerpo. Ciertamente por haber sido hecha como instrumento de trabajo y como arma de ataque y de defensa, las manos son firmes y poderosas. Y sin embargo, ¡qué delicada, que admirable su organización (...)! He aquí el maravilloso instrumento que posee el hombre para comunicar su propia alma... y para recibir la de otro, pues la mano también sirve para esto” (p.149).

⁴³ Cabe agregar que en la enciclopedia convocada, las estrellas no son criaturas inanimadas: un ángel vela por cada una de ellas (Enoch 73:3) y en el *Apocalipsis* se identifican las estrellas con los ángeles. Para una simbología de la estrella, *Cfr.* Chevalier 1986, p. 484).

Una primera postulación, en relación con el programa general estético del que esta obra es parte, permite relacionarlo con la publicación *Sol y Luna*⁴⁴ y el sentido allí receptado, el que activa las significaciones de reflejo y fidelidad de la luna (y de orden y armonía en su conjunción con el sol) explicitado, además, en un tiempo que se estimaba “oscuro”.⁴⁵

No obstante sus afinidades, no sería posible continuar con un *topic* similar a la obra anterior (figura 2), *i.e.* “de lo corporal y espiritual en la mujer”; en este caso podría ser postulado como “de lo corporal y lo reflexivo/reflejo en la mujer”. La modificación del *topic*, no obstante, permite seguir con la enciclopedia antes convocada relativa al lenguaje corporal. En tal sentido, la unión de las manos y el entrelazamiento de los dedos con violencia (nerviosismo o crispación) procede en situación de recogimiento (cuando nos sentimos solos, ante la amenaza de una pena íntima, de una gran indigencia o dolor profundo)⁴⁶ de este modo es posible precisar el *topic*: “de lo corporal/recogimiento y lo reflexivo/reflejo en la mujer”.

El título/nombre de la obra, recordemos, es: *La luna en el cristal*; a partir del ingreso en el *objeto inmediato* de *La luna en el cristal*, es posible avanzar en un *interpretante* que podemos formular del siguiente modo: *La luna* [reflejo] *en el cristal* [reflejo] «en/y la mujer»; el texto parece discutir acerca de las posibilidades de acceso a la «luna» —que conforme la enciclopedia convocada es condición de posibilidad de orden y armonía en cuanto refleja el sol—; el texto responde con la crispación corporal del personaje y su soledad y la

⁴⁴Publicada entre 1938 y 1942, *Sol y Luna* ha sido considerada un espacio de interés “para el estudio del pensamiento ultraderechista argentino” (*cf.* Quiroga Fernández De Soto, 2001 pp. 68) y de hecho aparece mencionada en gran parte de la bibliografía metatextual. Algunos estudios han analizado la construcción del discurso político en sus páginas en torno al hispanismo, desde la noción de “religión política”. Concepto que refiere a “ideologías en la que se produce un fenómeno de ‘transferencia de sacralidad’, por el cual mitos, rituales e ideas propias del antiguo régimen acaban configurando una ‘religión de la patria’” (*Ibidem* p. 69). En tal sentido, se ha destacado la interpretación providencialista del pasado y del presente y particularmente el uso político de la España franquista como paradigma y ejemplo a seguir en la que no está ausente una visión agustiniana del mundo. Asimismo, se ha afirmado que tal uso instrumental habría estado dirigido a “presentar la hispanidad como un todo incompatible con el panamericanismo y la democracia liberal” (*Ibidem* p. 74). Por otra parte, sus diez números han sido objeto de un detallado análisis en **Croce (2002)**. La red de vínculos del grupo impulsor de la publicación, el culto de las esencias (irracionalismo, hidalguía y jerarquía), el apoyo al falangismo, el rescate de las virtudes de los caudillos en el revisionismo histórico en torno a la figura de Rosas, la acción política y la Acción Católica, entre otros aspectos, son analizados a través de una selección de los artículos en esta publicación que atravesó el fin del gobierno de Agustín P. Justo y concluyó durante el del general Pedro Pablo Ramírez, en un contexto interno agitado e internacional crítico. El estudio de Croce es minucioso en la confrontación de las fuentes y el seguimiento de las definiciones ideológicas; señala asimismo cierta acentuación progresiva del componente católico en los temas “clásicos del nacionalismo” (expuestos en el texto de apertura del n° 1).

⁴⁵*Cfr.* La recepción simbólica del sol y la luna, que postulaba la publicación en su primer número (*Sol y luna, Sol y Luna*, n°1, 1938, p.7)

⁴⁶*Cfr.* Guardini 1946, p. 6: “Cuando nos recogemos en nosotros mismos, cuando en el santuario de nuestro corazón nos sentimos solos con Dios», instancia en que «las manos se juntan y los dedos se entrecruzan con violencia, como para que los oleajes de vida que quieren saltar al exterior desemboquen de una mano a la otra (...) y refluyan hacia el interior, porque todo debe quedar dentro, cerca de Dios. Es el recogimiento (...) las manos repiten este gesto ante la amenaza de una pena íntima, de una gran indigencia o de un dolor profundo”.

imposibilidad de acceder a ella, en un “mundo posible” en el que hay un *reflejo del reflejo* de la luna...

Ahora bien, si la discusión (rayana en la afirmación) que puede actualizarse interpretativamente en este texto, reside en las posibilidades de acceso al orden y la armonía y la soledad que conlleva, nuevamente, ¿por qué es una mujer el personaje que habita un «mundo» de estas características?

Un ángel en la ventana, (contemporánea a *La luna en el cristal*) y obra bisagra explicita la intencionalidad de introducir un componente/discusión religioso en la «pintura profana». El personaje mediador si bien está «separado» —también por un cristal— del personaje femenino, se encuentra “presente” (*i.e.* no es un reflejo de) y habilitaba la actualización realizada respecto al contacto o relación entre lo corpóreo/incorpóreo; terrenalidad/supraterrenalidad, materialidad/espiritualidad. Sólo que ahora estaríamos en condiciones de ampliar tal actualización con lo referente al lenguaje corporal de “las manos y el rostro”.

Es de interés señalar, en esta instancia, el mejor funcionamiento de esta metodología en la lectura en conjunto: lo expuesto, en un breve sub-corpus en torno a un mismo “tema” (retratos/figuras femeninas), permitió actualizar en estos textos la discusión/diálogo propuesto en torno a las posibilidades de convivencia de 1) lo cultural y lo espiritual (*Soneto de las flores y las manos*); 2) de lo espiritual y lo material (*Un ángel en la ventana*); 3) las posibilidades de acceso a un orden y armonía (*La luna en el cristal*).

En este período de afirmación de la estética de *Convivio* son todos tópicos que el grupo piensa en torno a la cultura,⁴⁷ a la que estima en crisis⁴⁸ y en la que el arte tiene como función traducir “la desesperada conciencia de su limitación, de su heroico aislamiento”.⁴⁹ En fin, son todos aspectos discutidos en obras donde la mujer es el personaje, quien en la enciclopedia católica tiene una función muy precisa, entre otras la de quitar (algo negativo), añadir (algo positivo).⁵⁰ Sin postular una reconducción simple cultura/mujer en estos textos artísticos, estimo que es clara la estrategia de introducción de un personaje aceptado, en un género ya tradicional (retrato) y no resistido para, desde allí, dialogar (en un ámbito extra-confesional) sobre las cuestiones mencionadas.

⁴⁷Cfr. Reflexiones como “El problema fundamental de la cultura” *Sol y Luna*. n°5 (1940), pp. 60-101) o “Lo eterno y lo temporal en el arte” *Sol y Luna*. n°6. Buenos Aires. (1941), pp. 96-130.

⁴⁸Cfr. entre otros: “Crisis de la obra de arte”, *Sol y Luna*. n°10. Buenos Aires (1943), pp. 51-63.

⁴⁹Vide *Sol y Luna*. n°10. Buenos Aires (1943) p. 62.

⁵⁰Cfr. “Quitó Dios, añádame el Señor (Misterios del nombre del Señor San José)”, *Arx*, Buenos Aires, 1934, p. 271-80.

Como es posible advertir, la actualización interpretativa de los términos de la discusión, permite precisar la estrategia con la que se emprende. De aceptar esta lógica interpretativa, la lectura de *Convivio* respecto a la cultura, en este período, es poco optimista: la «desesperanza» de *Un ángel en la ventana* (en la que el personaje mediador, si bien presente, está “separado” —por un cristal— del personaje femenino) y la “desesperación” contenida en *La luna en el cristal* (ante el doble reflejo que impide el acceso directo a la misma y con ello al orden y la armonía), “escenifican” el difícil ingreso de la espiritualidad en la cultura o de su organización armónica tal como se postulaba posible sólo unos años antes, con *Soneto de las manos y las flores*.

Catolicismo, cultura y multiculturalismo

Convivio fue primordialmente católico, privilegió lo religioso incorporándole al término y a su arco semántico una carga emocional, con el fin de tornarlo eficaz para la movilización y la acción social; promovió un sentido de pertenencia y cuestionó insistentemente la laicización de la cultura identificando todo un arco de enemigos, en definitiva derivados (terceridades degeneradas, en términos peirceanos) de la Modernidad. Lo anterior habilita a incorporar el (moderno)sufijo *ismo* al término católico y nominar como *catolicismo* su propuesta estética y ética y por ello ideológica.

No operó de igual modo con lo “nacional”, por lo que *Convivio* no fue primordialmente un nacionalismo; este último era concebido más una expresión del catolicismo; luego, subsidiario o dependiente de este catolicismo que concebía lo “nacional” como un núcleo de sentidos en el que la hispanidad conformaba un aspecto estructural y que, además, se proponía como universal. En efecto, lo nacional en este contexto era concebido como sinónimo de “patriótico”; su regulación fundamentada en la *Suma Teológica* de Santo Tomás⁵¹ y en la condena del “nacionalismo exagerado” de la encíclica *Caritate Christi Compulsi* de Pio XI. Luego, el “justo nacionalismo” era concebido en términos de “patriotismo” tomista y como tal supeditado al amor, piedad y caridad a Dios (en primer lugar). Esta dimensión “no nacionalista” (entendida como cuerpo de ideas, prácticas, creencias con preeminencia sobre lo católico) se observa también en la cuestión de la soberanía en la que se advierte, en el grupo estudiado, las concepciones de un apostolado

⁵¹Cfr. Parte II-IIae– Cuestión101.

católico (universal) y romano, como tal en concordancia con el magisterio pontificio. La iglesia admite dos soberanías, cada una en su orden y sin confusiones y retiene para sí la competencia en lo “espiritual”, ámbito en el que toda injerencia del Estado estima como “usurpación”. Es esta soberanía (espiritual) la privilegiada por el “catolicismo”.

En este contexto es posible destacar el interés de *Convivio* en delinear una teorización en la que se recepta el topos de la cultura como enfermedad: su descripción se propone en términos de síntomas que puede llevar a la muerte o (más objetable aún para este grupo) su hibridación (que puede pensarse como paso previo a la muerte). No es tanto la creolización lo que se impugna sino más bien la sustitución de las “raíces originarias” por otras. Estrictamente la cultura es leída en términos de crisis lo que puede advertirse en su manifestación, tal la crisis de los estilos, que arraiga en la (crisis) del arte. Pues para esta concepción, el estilo es la “manifestación exterior de una comunidad profunda, de una fraternidad constante de las almas (...)”; desligada la comunidad, el estilo se extingue.

Ahora bien, no por ello el arte no tiene una función en la cultura, este será justamente el de traducir “la desesperada conciencia de su limitación, de su heroico aislamiento”⁵² De allí que la lucha por la cultura (cuyo instrumento, el arte, deviene fundamental) es —para este catolicismo— el campo decisivo de acción, pues ocupado por un enemigo eficaz (la fuerza o bien la técnica) impide el gobierno de la misma por la inteligencia;⁵³ *i.e.* impide la primacía del *logos* sobre el *ethos*. Luego, es una acción heroica la que se postula necesaria: ante el destino trágico, la tarea es aceptar y cumplir el destino.

Ante una cultura que se describe como “multiforme”, la propuesta es aunar las diferencias sin suprimirse *a condición de que cada uno ocupe su lugar*; pues salgo que objetará fuertemente esta concepción es la igualación o nivelación de todo ciudadano⁵⁴ de allí *el interés en el poder político*, al que le cabe reconocer las diferencias de cada grupo: su función es de garante.

Finalmente, es en la práctica más que en la teoría, en esta instancia, que puede advertirse una incipiente teorización sobre la percepción artística, a partir de la atención otorgada al (en términos contemporáneos) *lector modelo*: el artista (en *Descenso y ascenso del arte por la belleza*); el sujeto en el entorno del grupo familiar (de sectores medios ilustrados, además) católicos, o bien laicos con interés por las búsquedas religiosas, o bien laico con interés por lo

⁵²Cfr. “Crisis de la obra de arte”. *Sol y Luna*, n°10. Buenos Aires (1943), p.62.

⁵³Cfr. *Sol y Luna*. n°5. Buenos Aires (1940), p. 83-84.

⁵⁴Cfr. *Sol y Luna*. n°5. Buenos Aires (1940), p. 95.

estético (*El niño Dios*) además de lo anterior, el filósofo y el político, en la teorización en *Sol y Luna*.

En esta instancia, las instituciones (crítica de arte, academia) han dejado de tener relevancia, pues la disquisición apunta a la autonomía del arte y del artista. El artista (como actor social, cultural) es menos tributario de un don y más poseedor de un “carisma”, cuyo empleo debe contribuir a edificar espiritualmente a una comunidad (católica). Hay aquí también una distinción de interés entre filósofo, artista, ambos con funciones determinadas: la del primero, es transmitir y es caracterizado por la frialdad de la inteligencia; la del arte/artista es enseñar, preparar, caldear el ámbito para tal transmisión, pues es “casi imposible culturalizar en frío”. Luego, la función del artista (artífice) y el arte es “imitar” no las cosas creadas sino el acto creador (si bien en el humano e insuficiente lenguaje); es mostrar en su obra un camino (ascenso) hacia la meta final, la experiencia inefable de: “la contemplación de toda la verdad en Dios como en su fuente y principio. Es el conocimiento total y no alcanzado según el modo indirecto de la razón, sino directamente y de una sola mirada”.⁵⁵

Hay aquí una concepción subordinada del arte y del artista como medio (mensajero, enviado) cuya función es menos imitar la naturaleza y más imitar al Creador de la misma, cuyo producto (obra artística) es siempre ejecución consciente de un modelo.⁵⁶

Como primeras conclusiones, es posible explicitar en el *corpus* abordado, una incipiente teorización que combina ideas premodernas y modernas: impugnación al romanticismo, privilegio de lo simbólico, lectura (no sin contradicciones) del *sistema de arte moderno* que convive con una concepción escolástico-organicista del arte y su recepción. Lo anterior, da cuenta de la intención de actuar responsivamente en un ámbito (el artístico) considerado por el grupo como “expresión del liberalismo” y al que interpela bajo el hipersigno de la modernización, recuperación del “ser nacional” e identidad asociada al catolicismo hispano.

Lo expuesto parcialmente, da cuenta de la presencia de una configuración cultural (*Convivio*) que se automodelizó como *sistema dinámico secundario* en cuanto generador de una gramática de sí mismo en un subgrupo de textos; pero también y principalmente definió sus opositores mediante la acentuación de sus propuestas, se configuró como ámbito de pertenencia y activó una dimensión pasional como estrategia de identificación y movilización. Entendido como reunión, simposio restaurador del cuerpo y alma y de la nobleza espiritual, involucró progresivamente entre sus intereses las nociones de

⁵⁵Cfr. *Sol y Luna*, n°2. Buenos Aires (1939), p. 91.

⁵⁶*Ibidem* p. 90.

convivencia socio-política (transformación, revolución) y concordia (reunión afectiva, amistad civil o consonancia de elementos desemejantes —sin suprimirlas diferencias— en pos de un objetivo común) en el marco de un *catolicismo* nacional. El derrotero del *Convivio* se verá afectado en las décadas siguientes, parte de sus ideas serán reapropiadas y resignificadas por el peronismo; particularmente las nociones de «convivio/convivencia social/concordia» y de «catolicismo», para activar en ellos los núcleos de «unión» y de «religiosidad» y anestesiar los restantes.⁵⁷

⁵⁷La reflexión sobre el rol de la religión que este catolicismo postuló en la cultura y la política podría explicar, entre otros aspectos, su impacto en los discursos milenaristas y revolucionarios en la Argentina de las décadas siguientes a partir de la identificación de núcleos conflictivos que detentarán en común.

Bibliografía

- Báez-Rubi, L. (2009). Vehículos de visión en la representación de lo sagrado. *Tópicos del Seminario*, (22), 131-156.
- Croce, M. (2002). *Sol y Luna: falangismo y Syllabus entre Justo y Ramírez*. Buenos Aires, Argentina: FFyL.
- Di Stefano, R. y Zanca, J. (2015). Iglesia y catolicismo en la Argentina. Medio siglo de historiografía. *Anuario de Historia de la Iglesia*, 24, 15-45. doi:<http://dx.doi.org/10.15581/007.24.15-45>
- Eco, U. (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona, España: Lumen.
- Gramsci, A. (2001). *Literatura y vida nacional*, México: Juan Pablos Editor.
- Mancuso, H. R. (2010). *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. Buenos Aires. SB.
- _____ (2011). Constelaciones textuales y responsivas entre anarquismo y nacionalismo del centenario a la posguerra. En MALLIMACI, F. y CUCCHETTI, H. (comps). *Nacionalistas y nacionalismos. Debates y escenarios en América Latina y Europa* (pp. 63-86). Buenos Aires, Argentina: Gorla. pp. 63-86.
- Niño Amieva, A. (2015). El grupo *Convivio* en *Número* y la definición de un programa estético-artístico del catolicismo argentino (1930-1931). *AdVersus*, 12(28), 69-108. Recuperado de <http://www.adversus.org/indice/nro-28/articulos/XI2804.pdf>
- _____ (2014). Nación, cultura e identidad en el programa estético de *Presencia* (1948-1950)". *AdVersus*, 11 (26), 43-69. Recuperado de: <http://www.adversus.org/indice/nro-26/articulos/XI2604.pdf>
- Quiroga Fernández de Soto, A. (2001). La revista *Sol y Luna* y el nacionalismo argentino. *Cuadernos Hispanoamericanos* (611), 68 y ss.
- Viribay Abad, M. (1991). Acotaciones para los cuadros de una exposición. En Chicharro Chamorro, J.L. y Viribay M. *La mujer en la pintura (s. XVIII-XX)*, (Catálogo). Jaén, España: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Medio Ambiente.
- ## Fuentes
- Anónimo (1937). *La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo*. Buenos Aires, Argentina: Convivio (Ilustración en portada de Juan Antonio Spotorno).
- Chevalier, J. (1986) Diccionario de los símbolos, Barcelona, España: Herder. Chicharro Hijo, E. (1947). Mensaje del pintor Ballester Peña, *El Español*, (4 de enero)
- De Estrada, S. (1944). Santa Rosa. *Presencia*, 1, (10), 4-5
- _____ (1945). *Santos y misterios*. Buenos Aires, Argentina: GEC.
- Etcheverrygaray, M.A. (1943). *El horizonte y la estrella*. Buenos Aires, Argentina: CCC, 1943.
- Fijman, J. (1931). *Estrella de la mañana*. Buenos Aires, Argentina: Número
- Guardini, R. (1946). *Signos sagrados*, Buenos Aires, Argentina: Surco.
- Marechal, L. (1939). *Descenso y ascenso del alma por la Belleza*. Buenos Aires, Argentina: Sol y Luna.
- _____ (1933). Descenso y ascenso del alma por la Belleza. *La Nación* (8 de octubre) 2° sec. pp.1-3;
- _____ (1933). Descripción de un ascenso por la belleza. *La Nación* (15 de octubre de 1933) 2° sec. p.2.
- _____ (1937). *El Niño Dios*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- _____ (1943). *Vida de Santa Rosa de Lima*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.

Payró, J. (1944). *Veintidós pintores. Facetas del arte argentino*. Buenos Aires, Argentina: Lugar Editorial.

Soler Darás, J. (1927). *El contador de estrellas*. Buenos Aires, Argentina: Tor.

Spotorno, J.A. (1939). *Xilografías de Juan Antonio*. Buenos Aires, Argentina: Convivio.

Sesenta y cinco grabados en madera. La xilografía en el Río de la Plata (1943). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Plástica.

Figuras



Figura 1. Juan Antonio Ballester Peña, Un ángel en la ventana/El ángel en la ventana, 1942, óleo sobre lienzo, 180 x 120 cm



Figura 2. Juan Antonio Ballester Peña Soneto de las flores y las manos, 1938, óleo sobre madera 100 x 76 cm



Figura 3. Juan Antonio Ballester Peña, *La luna en el cristal*, 1942, óleo sobre tela, 75 x 101 cm