

PARTHENON

Revista de la Asociación Escuela de Bellas Artes "Remigio Crespo Toral" de la Universidad de Cuenca

AÑO I | Cuenca, Junio de 1952 | Nº 1

DIRECTOR—ADMINISTRADOR

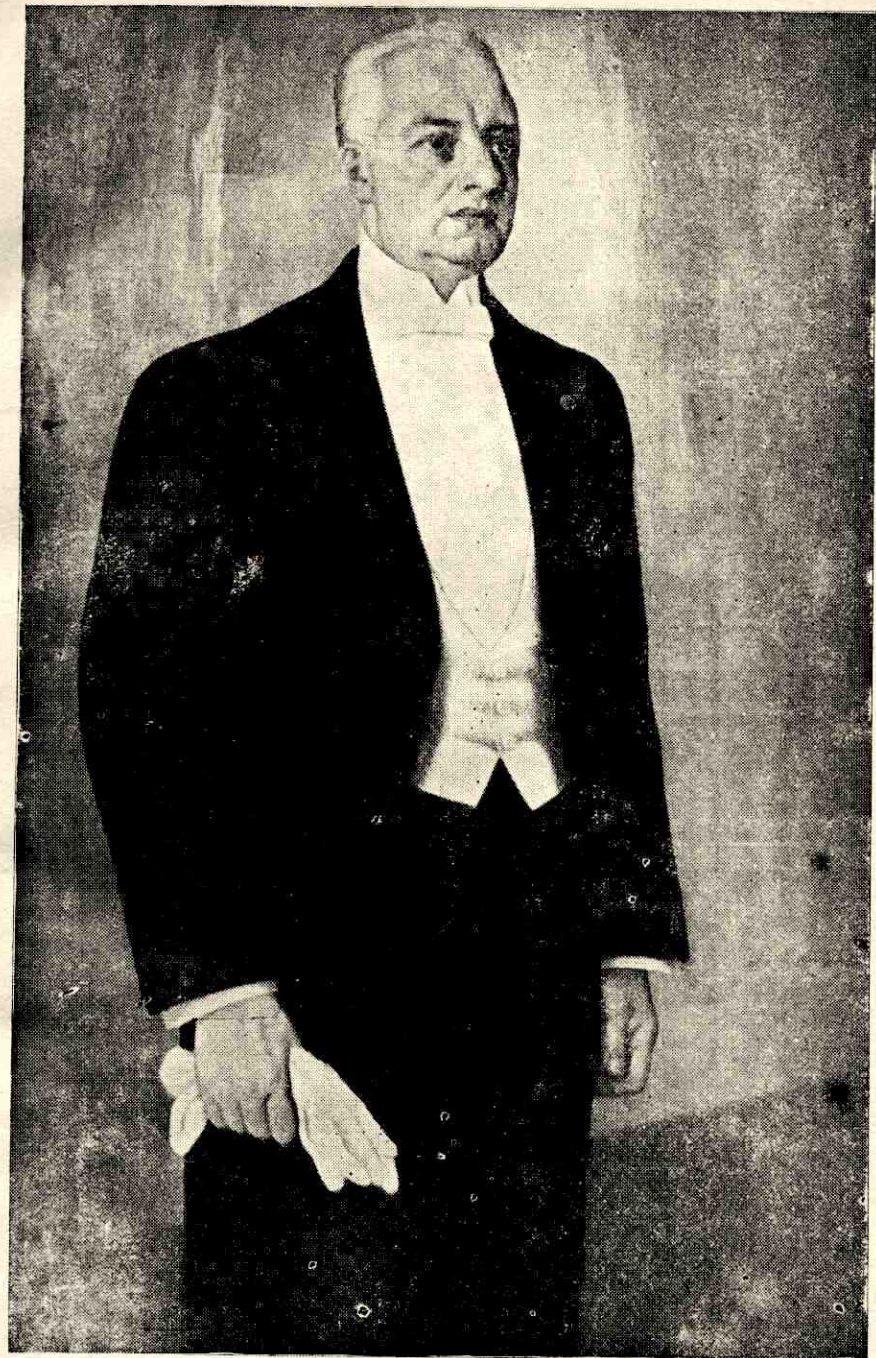
Ledo. Luis G. Rodríguez T.

REDACTORES: Padre Hugo Moreno O. P., Srtas. Mariela Monsalve, Laura Peña, Estela Montesinos M. y Sr. Luis Zambrano.

DEDICATORIA

LA ASOCIACION ESCUELA DE BELLAS ARTES, dedica este primer número de esta Revista al Sr. Dr. Carlos Cueva Tamariz, Rector de la Universidad de Cuenca y Presidente de la Casa de la Cultura "Núcleo del Azuay"; al Sr. Dr. Manuel María Ortiz, Vicerrector de la Universidad de Cuenca; al Sr. Roberto Crespo Ordóñez, Vicepresidente de la Casa de la Cultura "Núcleo del Azuay"; al Sr. Benjamín Carrión, Presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana; y al Sr. Fernando Chávez, Ministro de Educación de la República.

PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA



Sr. Dr. Don Carlos Cueva Tamariz, Rector de la Universidad, quien desde el Ministerio de Educación de la República, habria nuevos horizontes a la cultura ecuatoriana, y en especial a la cultura del Azuay, con la creación de la Facultad de Filosofía y Letras.

INDICE

PAGINAS

Editorial		5
Filosofía del Arte.	Por Hugo de Jesús Moreno	7
Brevísima Reseña Històrica de las Escuelas de Bellas Artes habidas en Cnenca.	Por Luis Pablo Alvarado	13
La nueva presencia de Salvador Dalí.	Luis Moscoso Vega	17
Leonardo de Vinci.	Por Mariela Monsalve	21
Honorato Vázquez.	Por Manel Moreno Serrano	23
El arte en el Islam durante la Edad media.	Por Estela Montesinos Malo	25
Ante el imposible.	Pbtro. José Manuel Rodríguez P.	29
El Egipto Antiguo.	Por Luis Zambrano R.	39
El arte primitivo.	Por Alejandro Beltrán	43
Un cuadro de Reynolds.	Por Rigoberto Cordero y León	47
Grecia.	Por Tarquino Cabrera	51
Arquitectura Gótica.	Por Joaquín Maza	57
Ni misonéismo, ni gerofobia.	Por Gabriel Cevallos G.	61
Sección Literaria:	Por César Andrade y Cordero, Efraín Jara Idrovo, Manuel Coello Noritz, Teodoro Vanegas Andrade, Hugo de Jesús Moreno, Eugenio Moreno Heredia y Luis G. Rodríguez Toledo.	81
Galería de Profesores.	Por Lcdo. Luis G. Rodríguez T.	99
Crónica.		103
Estatutos de la Asociación Escuela de Bellas Artes "Remigio Crespo Toral".		109



Sr. Dr. Dn. Manuel María Ortiz, Vicerrector de la Universidad, quien en ejercicio del Rectorado, inauguró solemnemente la Facultad de Filosofía y Letras el 31 de Enero de este año. Gracias a su generoso apoyo y del H. Consejo Universitario ha sido posible la publicación de esta revista.

EDITORIAL

Al hacer la presentación de esta pequeña revista en la palestra de las letras nacionales y de la ciudad de Cuenca, queremos emitir nuestro concepto y nuestra posición dentro del Arte y de la Cultura.

Es un tema muy en boga en nuestro tiempo el hablar sobre el papel tan preponderante de la Cultura, siguiendo la tesis trascendental de Spengler; pero nosotros antes de seguir la tesis lineal de representación de las mismas, o de los círculos o —ciclos—, estaríamos mas bien por la representación parabólica naciendo en un punto céntrico se desarrollaría en círculos cada vez más amplios en una sucesión infinita.

Cada pueblo tiene un papel que llenar, una responsabilidad histórica que cumplir en el tiempo y en el espacio. Así nuestro pueblo, nuestra nacionalidad, tiene también una misión histórica, pues que al hablar de las culturas como dice el filósofo alemán, no habría menos que un pie de igualdad, sin preeminencias, en una nueva concepción histórica. La cultura es valorización, es la concreción ideal de los pueblos. Es alta calidad humana. Al afirmar el valor de nuestra cultura tenemos que reafirmar sus valores intrínsecos y peculiares. Lo característico, lo distintivo. No como una tendencia de lo que el —chauvinismo— es en la política, no. Cada alma cultural tendría que aportar algo nuevo, una creación propia, un enriquecimiento, una afloración más. Para que en la historia cultural precisamente, se pueda comprender la armonía, la unidad en el conjunto y en lo heterogéneo.

Y el arte qué papel tiene que cumplir en la cultura? Si el arte es valor, y si la cultura es valor, hay pues una correlatividad entre ambas, o mejor dicho una identificación. Todos los días oímos hablar de la función social del arte, de la literatura, la música, la pintura. La función social del arte es la de tra-

ductora del alma nacional. Al arte sería pues la síntesis de esa alma nacional, o mejor dicho su producto, su consecuencia. Pero su función se desdobra en otra actitud opuesta, no ya sólo pasiva, es, al contrario, educadora, modeladora. He ahí entonces la inmensidad social del artista. Si al mismo tiempo tiene que captar ese espíritu cultural de su medio, no tiene sólo que recibir sino recíprocamente que dar; tiene que, llegando a la alta esfera ideal, materializar lo que su espíritu y su sensibilidad han captado para ser educadora, enseñadora del pueblo, de las gentes en trayectoria de nuevos derroteros.

Precisamente, éste sería un nuevo aspecto que hay que tomar en la teoría de las culturas. A más de ser inmensos organismos vivientes, como otros tantos —yo— históricos, son también seres conscientes y pensantes. Habría que hablar de una psicología de las culturas, psicología de la que se contagia y se satura el artista. Las culturas, progresan, se desarrollan y maravillosamente florecen cuando están embargadas de una inmensa fe, de un espíritu de progreso, de engrandecimiento. Todos los pueblos han llegado a su apogeo, por esta inmensa energía psicológica, por esa inmensa fe en su destino. Pueblos decadentes, anquilosados, muertos es porque su espíritu superior se halla muerto. No está prendida en ellos la llamarada del optimismo, el pesimismo ciego se apodera de los espíritus; esos pueblos dejan de creer incluso en sí mismos y desaparecen en las inmensas transformaciones históricas.

De ahí que es inconcebible que pueblos jóvenes, nacientes, pletóricos de una energía juvenil como el nuestro, expresen toda su alma en un arte, música, pintura, literatura, etc., triste, nostálgico, desesperado, derrotado. O habría que interpretar como un carácter de inconformidad a la realidad negativa?

Ahí está pues la misión de nuestros artistas, llevar la fe hacia adelante, prender una fe en el futuro, en el porvenir, en una senda cada vez más superada.

Esta revista quiere aportar un grano de arena dentro del arte nacional de suyo valioso; un aporte de la Academia de Bellas Artes "REMIGIO CRESPO TORAL" de Cuenca, de esta ciudad aureolada siempre por un fervoroso culto a los valores, a las idealidades, a las supremas inquietudes espirituales, abocada siempre a otear horizontes nuevos en el arte y la cultura.

Filosofía del Arte



Rvdo. P. Hugo Moreno
O. P., Vicepresidente
de la Escuela de
Bellas Artes

En el inmenso seno de la humanidad hay hombres excepcionales por la facundia pródiga de su ingenio y la prestancia múltiple de su talento. Al entrar en el templo sagrado de la estética y al llamar a su vestíbulo, depone el genio las vestiduras de lo superficial y camina descalzo sobre la realidad de la belleza, porque la tierra que pisa está santificada.

Cada artista que vino al escenario de la vida laboró sinceramente por el arte, dando un paso más que sus predecesores, con nobleza, con ideales elevados, sintiendo hondamente, pues sólo con una gran pasión puede brotar la obra artística que habla el lenguaje propio de la belleza.

El arte no es sino la expresión de lo bello a través de un temperamento. Es lo divino en la Naturaleza y como ésta, tiende a immortalizarse por un misterioso alumbramiento. De aquí que sea preciso cerrar los ojos de la cara para abrir los del espíritu y en alas del amor volar a la dulce Patria del Cielo, donde está el palacio divino de la Estética; porque quien no vive sino de la belleza que descubren los sentidos, quien no ama sino la belleza del cuerpo, vive siempre entre perplejidades como un cobarde y entre usureros que hipotecan su vida como un fracasado. El arte plástico verdadero y perfecto contempla la belleza retraída en los arcanos de Dios, ahuyenta las nubes de los afectos materiales y pretende contemplar la belleza ideal, cara a cara, para convertirse e identificarse, como quiere Platón, con la misma belleza espiritual.

No existe la belleza completa en la materia inerte, en el mundo sensitivo, sino en el esplendor, armonía, integridad y vida de un espíritu oculto que se difunde y esparce con relampagos de refulgente luz. No somos sensualistas para afirmar con Anaximandro o con Anaximeno que la existencia de los entes inmateriales es un error, una ilusión; más no por eso tampoco vamos a negar que todas las cosas materiales tengan su intrínseca belleza. Que sería del arte si no existiesen las cosas tangibles? Los sonidos armoniosos nos electrizan, su armonía nos embelasa; nos alegra el verdor de los prados y el canto de las aves nos hace saborear las dulzuras de la vida; el murmullo del arroyo, la apacibilidad de la brisa, la serenidad de la noche alumbrada por la luna, la carrera del sol a medio día y todo lo impresionable sirve de medio o de objeto de arrebató y conmoción del artista. Se inspira en la vida actual e interpreta sinceramente la Naturaleza. "Ars imitatur naturam in quantum potest", decía Aristóteles. Se nutre de la tradición, de la realidad para robustecer su alma y templar su sensibilidad. Sintetiza la forma agradable y el pensamiento selecto. Se embriaga con la rica inspiración y con la desbordante idealización, con el ardiente impulso reflexivo y el frío intelectualismo de la meditación. Cuán alto es el arte y cuán noble su objeto! A través del atractivo encantador y sublime del mundo ensible busca el perfeccionamiento propio y el de los mortales que han nacido con el amor profundo a la belleza; es decir, no sólo con amor entrañable a lo que deleita, sino aún más y formalmente, con amor honrado al conocimiento y perfección de la inteligencia.

El preceptista Boileau había dicho: "Rien n'est beau que le vrai". Nosotros podemos afirmar que: Rien n'est vrai que le beau; verdad substancial que tiene un hondo sentido filosófico para todos los que quieren que el arte no sea un producto de la razón, sino un mero pasatiempo o un oficio bajo y despreciable.

Es necesario comprender que el arte, en cierto sentido, es más noble y elevado que la misma ciencia. El arte vivo y perdurable, no arranca solamente de la razón como la ciencia, sino también del sentimiento, de la imaginación; de la fantasía, del amor y de todas las facultades humanas. El arte brota con más espontaneidad en los espíritus cultivados. Miguel Angel, Rafael, Leonardo de Vinci, Fray Angélico, el Greco, Murillo, Goya, y todos los grandes artistas fueron hombres de gran cultura y ta-

lento. El arte según Santo Tomás procede de la razón y por consiguiente es hermana de la Filosofía. Esta demuestra su objeto, le traza las reglas que debe observar y le sugiere los medios que debe emplear para obtener su fin. El artista toma de la filosofía lo que podríamos llamar la Teoría del Arte, y trabaja bajo la dirección de la razón científica. En estas condiciones el arte se reviste infaliblemente de los caracteres de lo verdadero, de lo bueno y de lo bello, los cuales no dependen de los lugares ni de los tiempos. Así se explica la admiración que inspiran las obras de la Edad Media y de los siglos subsiguientes. En aquel entonces la filosofía escolástica lanzaba torrentes de vívida luz; ella iluminaba los derroteros por donde debía encaminarse la enteligencia; el arte se guiaba al resplandor de los verdaderos principios y a su influjo prosperaba; por esto es que todas las obras artísticas de la Edad Media y el Renacimiento serán siempre admiradas.

He aquí el trabajo del verdadero artista: glosa la vida en todos sus estados y categorías, filosofa sobre la filosofía, levántase en alto sobre las más altas concepciones de los genios; en una palabra, comprende toda la Naturaleza, lo abarca todo, ve con mirada penetrante lo más profundo, lo más alto y lo más distante; luego une todos estos extremos, los concretiza en la síntesis de un punto y conseguido este punto, que será artísticamente un motivo, lo desmaterializa, hace algo así como lo que nuestro entendimiento agente, con la ayuda de la imaginación, suele hacer en la aprehensión sensitiva, para convertirla en idea, en concepto abstracto, para universalizarla. Hecho ésto, desmaterializado el punto, elevada la síntesis a la categoría de idea, por consiguiente universal, sigue la labor de encontrarle un nombre, de hallarle una fórmula de expresión que en su corteza, en su limitación, en la aspereza gris de un pedazo de lienzo, sea la expresión clara, comprensiva, donde se trasluzca la verdad con todo su brillo, la belleza con sus encantos, el sentimiento y el amor, brotes espontáneos del corazón. Ese es el arte de la plástica, de la belleza de la emoción.

De aquí se desprende que el artista debe reunir en sí un ingenio felicísimo, un temperamento sutil que le hagan dueño de las más agudas sensaciones artísticas. Debe producir ideal, crear belleza, saciar las ingentes ambiciones del espíritu en la contemplación y estudio de la Naturaleza. Precisa tener un concepto amplio y claro del arte a fin de no caer en los nuevos snobis-

mos neuróticos y en la técnica manida hasta lo absurdo. El artista no debe resignarse a dejar ociosas sus facultades en los valles sombríos de una vulgar medianía; es necesario que sus creaciones no las sujete a reglas racionales dictadas a priori y que su íntima personalidad artística se revele en la técnica admirable y en la ejecución maravillosa.

Mas, la emoción plástica es también una vía expedita al reajuste de conceptos y a la depuración de verdades. No goza únicamente el artista con su creación propia, con su mundo en miniatura, parto fecundo de su inteligencia y sensibilidad, sino que además es el grito de angustia o de terror, es la protesta, el vigor, la dulzura y todo lo que su profundo sentimiento desea poner de relieve en la belleza de sus figuras. Un cuadro artístico es el dolor que sangra, el amor que goza, el placer que enerva, la caridad que dulcifica, el predicador que convence, el intelectual que persuade. Una obra de arte representa funciones trascendentales; consuela, aterroriza; es música y poesía: música que transporta a las regiones de lo ideal con la dulce armonía de los tonos, poesía que conduce a lo que tiene de más delicado la realidad con el poema dulcísimo de la luz que vibra sobre el lienzo en la euritmia y expresión de los tipos, de las perspectivas ideales, visiones de belleza insospechada, sugeridora de emociones y sentimientos que estremecen el alma de completo placer. Este es el efecto de la obra de arte pues en ella está plasmado no solamente lo que vemos sino aún más lo que sentimos y contemplamos interiormente. Porque, reducir el arte a la simple y fría limitación de lo real en la Naturaleza o en la sociedad; encerrar el sentimiento sin fantasía posible en el estrecho marco de las costumbres callejeras y triviales; someter el ensueño a una verosimilitud convenida y la imaginación a una vulgar y mediocre sencillez; declarar increíble todo lo que no es trivial, extravagante todo lo que no es común, absurdo, todo lo que es grande, he ahí un error palmario y lamentable de tantos criticones, faltos de inteligencia, que si no ven en un cuadro lo vulgar, lo ínfimo, no son capaces de penetrar en el pensamiento del artista, explicar su concepción estética y gozar con los efluvios artísticos allí encerrados. El pintor ha puesto toda su personalidad en su cuadro, para que los demás sientan con él, se eleven con él, se perfeccionen con él. Esa obra es producto de su inteligencia, es su sentimiento, su fantasía. No teniendo nada dentro no se puede hacer arte; saldrán cuadros más o menos hechos pero no pueden llevar el fluído de la emo-

ción que crea la verdadera obra de arte. Es por esto que Miguel Angel y Rafael hicieron notar que construir, trabajar, crear pictóricamente no consiste en edificar diques y más diques para sostener cantidades ingentes de materia. El artista no aspira a tan pequeña cosa. Construir y crear significa disponer el espíritu para que se remonte a lo invisible; fabricar mundos; idearlos; levantar algo así como una brillante escalera de Jacob cuyos extremos toquen la tierra y el cielo: la tierra de un lienzo pintado, el cielo de lo ideal, de lo bello, de lo sublime; una escalera de Jacob por donde suban los ángeles interiores de la inteligencia, de la imaginación, del estudio y la reflexión; una escalera de Jacob sostenida en el cielo por la belleza sobrenatural y divina y en la tierra apoyada en el artista que duerme soñando en ideales y bellezas, pensando en representar algo en la vida y marchar siguiendo las huellas por donde han ido "los pocos que en el mundo han sido".....

HUGO DE JESÚS MORENO O. P.



Grupo del alumnado de la Academia. De izquierda a derecha sentadas: Señoritas Magdalena Pozo, Piedra Koldán, Laura Peña, María Elena Aguilar, Mariela Monsalve, y Estela Montesinos. Segunda fila de pie: Srta. Melida Pesántez, Susana Pesántez, Sr. Luis Zambrano R. Ledo, Luis G. Rodríguez, P. Hugo Moreno O. P., Alberto Alvarez, Luis Orellana, Srta. Beatriz Pozo. Tercera fila señores: Víctor Huiracocha, Joaquín Maza, Julio Alvarez. Arriba: Tarquino Cabrera, Alberto Molina, Carlos Loaiza y Virgilio Quinde.

BREVISIMA RESEÑA HISTORICA

De las Escuelas de Bellas Artes Habidas en Cuenca



RINCON DE LA ACADEMIA
Dibujo de Luis Zambrano R.

En los años postrimeros de la Colonia y a principios de la Era republicana existía el legendario Gaspar de Sangurima (alias el Lluqui) quien proyectaba complejamente una genialidad de artista múltiple. Era simultáneamente pintor, escultor, arquitecto, ebanista, platero, cerrajero...., actuando de preferencia y destacándose en la Imaginería religiosa. Sangurima es contemporáneo de Caspicara. La asimilación por Sangurima del Arte quiteño es visible a todas luces. El es quien, a la sazón, con recia personalidad, señala el derro-

tero a seguirse para las Artes morlacas, en medio a un

incipiente núcleo de discípulos que le rodean, en la Escuela de Artes y Oficios, la Primera en Cuenca, puesta bajo su dirección, creada y auspiciada por el patriota gobernador Heres. Consta en los Archivos Municipales, el Decreto expedido por el Libertador Bolívar nombrando a Gaspar de Sangurima Director de la mencionada Escuela. Por lo tanto, históricamente, ésta es la primera Escuela de Bellas Artes, fundada en la ciudad de Cuenca.

Desde Sangurima hasta la actuación de Povedano media la considerable distancia de seis décadas. Por entonces, año de 1892, el Rector de la Universidad Dr. Juan Bautista Vázquez, obtuvo del Gobierno Central la autorización respectiva para traer, como lo hizo, contratado al notable artista español Sr. Tomás Povedano y de Arcos; quien de inmediato púsose al frente de la Dirección de la Escuela de Bellas Artes, la primera Anexa a la Universidad. Apenas habían transcurrido un año y meses en la enseñanza y práctica del Dibujo al crayón y, el 30 de julio de 1893 el Profesor Povedano presentaba una Exposición de Dibujos del alumnado. La matrícula de curso de estas clases la integraban 43 jóvenes y 37 señoritas.

En el año de 1902, el Dr. Honorato Vázquez, Rector del Plantel, gestionó hasta conseguir la venida a Cuenca del gran Maestro quiteño Dn. Joaquín Pinto, quien luego de Posicionado en calidad de Director-Profesor del Plantel, implantaba los renovados métodos de la Enseñanza Clásica, Prácticas de Dibujo sobre temas antiguos (yesos), Pintura al Oleo (copias) y Paisaje Airelibrista. El Maestro Pinto permaneció, dictando normalmente clases, durante ocho meses. De entre los alumnos que más se destacaron estaban los Sres. Alberto Tamariz, Rafael Peñaherrera, Miguel Gordillo, Filóromo Idrovo, Juan Loyo'a y Nicolás Vivar.

Durante el Rectorado del Sr. Dr. Luis Cordero, año de 1909, venía desempeñando el cargo de Profesor de Litografía y Dibujo el preclaro artista Dn. Abraham Sarmiento. La mencionada Escuela de Litografía y Dibujo duró el tiempo de veinte y dos años. Asistían en calidad de alumnos del Profesor Sarmiento los siguientes señores: Félix Antonio

Iñiguez, Luis Pablo Alvarado, Rosendo Contreras, Moisés Arteaga, Luis Gallegos, Manuel Maldonado, Ariolfo Vázquez.

En el año de 1929, Cuando Rector el Sr. Dr. Remigio Crespo Toral, secundado por el Dr. Daniel Córdova Toral como Ministro de Educación, gestionó en Quito la venida del notable artista Sr. Dn. Luis Toro Moreno, con el nombramiento de Director-Profesor de la Escuela de Pintura. A pocos meses de inauguradas las clases, el maestro Toro Moreno presentó a consideración del público una Exposición de Dibujos y Acuarelas elaborada por el alumnado, mereciendo de los entendidos honrosos comentarios. Con el fin de impulsar el adelanto del plantel; pues tenía el carácter de Mixto, el Director Sr. Toro, hubo de recabar del H. Consejo Universitario, la creación de un Profesor Ayudante, designación que recayó en el artista Dn. Luis Pablo Alvarado, profesor titulado en la Escuela de Bellas Artes de Quito. Más tarde precisó la postulación de tres profesores más, para las asignaturas recientemente creadas como Decoración, Paisaje y Modelado. El Sr. Rector Dr. Octavio Díaz expidió los nuevos nombramientos a favor del Sr. Manuel Moreno Serrano, Dn. Emilio Lozano y Srta. Mina Moreno, para los cursos instituidos y el Especial en la floreciente Escuela, desde entonces intitulada "Academia de Bellas Artes Remigio Crespo Toral".

Desde 1947 permanece frente a la Dirección de la Academia Dn. Luis Pablo Alvarado; en cuyo período, con renovados estímulos, se viene alcanzando más dilatadas perspectivas en el Arte. Con la colaboración del Sr. Dr. Carlos Cueva Tamariz, actual Rector de la Universidad, se ha dado una moderna estructuración a la Academia, con la instauración de un nuevo Reglamento que incluso dictamina "Disertaciones obligatorias sobre Historia del Arte" que lucidamente desempeña el escritor y artista, profesor de esta Academia, Dn. Luis Moscoso Vega.

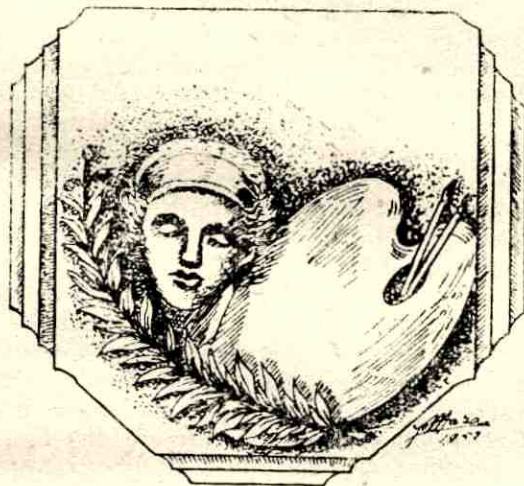
Actualmente la Academia de Bellas Artes "Remigio Crespo Toral", está excelentemente estructurada; cuenta con un personal docente capacitado e idóneo: un Director, cuatro Profesores, una Secretaria-Inspectora, un Concejero. Marcha celosamente administrada con una matrícula de 30 alumnos

entre jóvenes y señoritas, y cónsone cōn el tradicional destino de la Morlaquíá en sus rumbos por el bello ideal y el Arte.

Luis Pablo Alvarado
DIRECTOR DE LA ACADEMIA

Cuenca, Abril de 1952

LA NUEVA PRESENCIA DE SALVADOR DALI



Dibujo de Joaquín Maza

Las últimas obras del pintor español, Salvador Dalí, especialmente las llamadas "Cristo de San Juan de la Cruz" y la "Madona de Port Lligat", nos han llevado a una serie de meditaciones y pensamientos que los consignamos hoy, en las páginas de esta revista de arte, con las debidas gracias por la invitación que nos han hecho para escribir y tam-

bién con las debidas reservas de nuestro criterio, que no presume de "última palabra" ni de dictamen en tan serio como complicado problema. Lo decimos, pues, con un poco de desconfianza, ya que con tan difícil como estupenda muestra pictórica es posible errar, puesto que la crítica no ha expresado aún su fallo final y no contamos con orientaciones definitivas; pero, lo decimos eso sí con toda la franqueza de nuestra personal opinión.

No concordamos en aquello expresado a raíz de la contemplación del Crucificado: "que la obra de Dalí es una manera revolucionaria de apartarse de la corriente tradicional del arte litúrgico". ¿Cuál ha sido —preguntamos— la corriente tradicional en el arte litúrgico?

Ha sentado normas el Jesús de la Cena de Leonardo da Vinci, o el Cristo de Rubens, o los crucifijos de Grünewald? ¿Se puede pensar en caminos paradigmas con la obra religiosa de El Greco, Miguel Ángel o cualquier pintor del Renacimiento o de los tiempos modernos? ¿Será posible entender como tradición el Cristo de Velázquez? No creemos que ningún artista, pertenezca al tiempo que pertenezca o a la escuela que fuere, se haya basado como primer fundamento en tradición alguna para realizar sus composiciones. Si se toma como tradición el tema, pues no otro es el de Dalí que el mismo que tuvo Tintoretto o Rafael; si se entiende como tradición los mismos aspectos de la composición pictórica, pues ya veremos que apenas si han cambiado la técnica, el claroscuro o el punto de visión de cada uno de los pintores litúrgicos. Si, todavía más, se pretende establecer un prototipo teológico, encontraremos que tanto Leonardo, el Leonardo del Renacimiento, como Dalí, el Dalí del surrealismo, van por la misma senda, sin apartarse, sin poder apartarse —porque no es posible a la humanidad— de lo que inspiró el Cristianismo. Luego, ¿dónde estaría "la manera revolucionaria de apartarse de la corriente tradicional del arte litúrgico"? Los cambios de forma, color, línea o composición no son suficiente causa para afirmar esa separación. De serlo, ya se habría dicho antaño que El Greco con el alargamiento de sus figuras o Velázquez con el color y ocultamiento de grandes porciones atómicas, han revolucionado el arte litúrgico. Dalí ha ocultado un poco más que Velázquez y ha jugado con el color un poco más libremente que El Greco. Nada más y nada menos.

Lo extraordinario y grandioso de Dalí no está en eso: está en el nuevo ángulo de observación descubierto por él y, sobre todo, en su obra con relación al presente y con relación a su propia trayectoria artística. Veamos las dos circunstancias un poco más detenidamente.

¿Cómo ha visto Dalí el Crucificado? Sencillamente desde un punto que no se arriesgaron a tomarlo otros artistas. Se ha colocado Dalí sobre la tierra, en el cielo, y desde allá arriba ha "visto" el escorzo audaz y la perspectiva valiente y atrevida de Cristo. Ha visto al revés de lo que centenares de artistas y por cientos de años han visto. Dalí, con esos sus ojos, sólo Dalí puede haber visto de esta manera y, sobre todo, puede haber pintado con un riesgo que ya toca la heroicidad. Si, eso es: es un héroe al haberse librado de viejas maneras y al haberse presentado como único veedor desde un ángulo distinto. Que reciba pues el héroe el epigrama laudatorio o el insulto de los derrotados. A Dalí poco le importa eso: ha vencido y es un genio!

Con respecto a la segunda circunstancia, apuntaremos también unas palabras. Para nadie es desconocida la trayectoria del pintor Dalí y su ideología. De los extremistas en la técnica y de los extremistas en la idea, ha hecho durante largos años pintura original, *daliniana*, diríamos, para ser más exactos. Y hoy, en tanto crecen más las pasiones y se ahondan los abismos entre religiosos y no religiosos, Dalí se convierte a la Religión de Cristo y lo primero que hace es pintar temas religiosos que no sólo causan el escándalo entre artistas y críticos, sino que acarrear una batallada demanda entre los museos por tener las primicias de aquello que Dalí llama "misticismo nuclear". El punto más interesante de esta nueva actitud está precisamente en que Dalí, con valentía inaudita, presenta su obra y la rodea de franqueza. Por esto, si alguna revolución existe en la actual presencia de Dalí, es la revolución interna habida en su espíritu y en su pensamiento. Esta es la revolución de que podríamos hablar, que no la que se cita refiriéndose a su pintura como pintura.

Y, para terminar, añadamos unos renglones más que se nos ocurren en este preciso momento en que está el mundo intelectual celebrando el quingentésimo aniversario de la aparición del genio florentino, Leonardo de Vinci. ¿Sería aventurado, por decir lo menos, afirmar que la nueva pintura daliniana abre en el universo pictórico un renacimiento religioso? Creemos sinceramente en un aporte inapreciable para el arte, que tiene la doble apreciación del

valor como simple obra de arte y del valor como suma de arte religioso que continuará, con esto más, manteniendo su primado sobre cualquier otro. Pero, nunca, revolución como apartamiento del arte litúrgico.

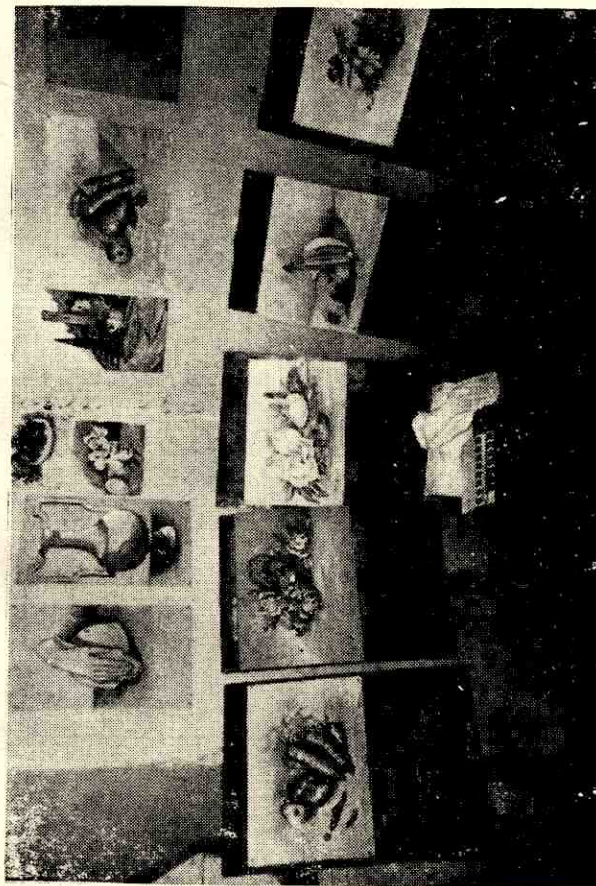
De hoy en adelante queda abierta una puerta más en el incommensurable campo del ideal cristiano: allí encontraremos los artistas nuevas formas y nuevos motivos hasta que, después de algunos siglos, aparezca otro genio al tenor de Leonardo o de Dalí y abra una tercera puerta para el arte, una tercera puerta, artistas, que será la última o será de las primeras en la ancha y lejana vida de la humanidad. No sabemos cuántos caminos y horizontes guarda todavía la Fe para el alma creyente y para la estética de los hombres.

El Crucificado de Dalí es un desafío, además; un desafío a los pintores y a los equivocados. El, precisamente, ha retornado a una idea que antaño estaba germinando en su conciencia; él, Dalí, es hoy un esforzado de la Fe que lanza su reto a todos aquellos y especialmente a otro genial, español también, a Picasso, a quien le dirige estas palabras: "Pablo Picasso es un pintor demasiado grande para contentarse con una pueril propaganda comunista. En los meses por venir habrá de dar un brusco giro, apartándose del marxismo".

No es difícil que pronto vayan estos dos gigantes a Roma, a la manera de Miguel Angel y Rafael, para decorar una nueva Capilla Sixtina bajo el mandato de un nuevo Julio II, el Papa Pío XII.

LUIS A. MOSCOSO VEGA.

Cuenca, Abril de 1952.



Clase de Primer Curso—Profesora
Señora Mina Moreno de Suárez

LEONARDO DE VINCI

Entre los artistas de todos los tiempos el nombre de Leonardo de Vinci siempre estará en primera línea, porque su obra de maestro es grande y bella.

Vinci, una pequeña aldea italiana, cerca de Florencia, es la tierra donde nació el artista en 1452. Su padre, Piero da Vinci, que perteneció a una familia de la clase media —su madre hasta ahora es desconocida—, se preocupó de darle una educación de acuerdo con la época, llevándole a Florencia para que estudiara escultura y pintura bajo la dirección del Verrochio. El espíritu de Leonardo, desde sus primeros momentos, abarcó todo lo que el hombre podía soñar en aquella época. Vinci, no sólo demostró su genio en la pintura y escultura, sino que, además, fue literato filósofo, ingeniero e inventor. Sus experiencias de pintor, con la sencillez y maestría del genio, las volcó en sus tratados sobre pintura en donde todavía puede encontrarse lecciones de anatomía, perspectiva, claro-oscuro, etc.

Leonardo, no creyó jamás haber llegado a la perfección: la cumbre de la sabiduría estaba para él siempre lejana, sirviéndole este estado de ánimo para que cada día se perfeccionara más.

Con Leonardo sucedió también eso que podríamos llamar la ley universal del genio: no encontrar la forma de trabajar para su propio yo, entregando la obra, de su espíritu a voracidades extrañas. A la edad de treinta años, en el segundo período de su vida, y estando ya en la cima de la fama, ofreció sus servicios al regente de Milán, Ludovico el Moro. A esta época corresponde la estatua ecuestre de Francisco Sforza, que produjo la admiración de la crítica.

Quizá data del mismo tiempo "La Cena", la obra más famosa del artista: el movimiento, la expresión y la serenidad del dulce rostro de Jesús, hacen de este cuadro el único en la galería del arte religioso.

Larga sería la enumeración de la obra científica y artística de Leonardo, realizada bajo la protección de César Borgia, de Luis XII y Francisco I de Francia. Recordaremos solamente que pertenecen a este último período de su vida "Santa Ana", "Leda" y "Monna Lisa".

Murió Leonardo en Francia, entre los brazos — se supone— del Rey Francisco I; él, monarca de la pluma, del cincel y de la pintura, cubre con su nombre no sólo el Renacimiento, sino todo lo largo de los siglos...

Mariela MONSALVE

HONORATO VAZQUEZ



**XILOGRAFIA DE MANUEL
MORENO SERRANO**

Su imagen procerca, enriqueciendo la galería del paraninfo Universitario, tiene dulce pedestal en el corazón de todos los azuayos. Para hablar de él fuera preciso que en mis palabras vibrara la música de los raudales del Tomebamba: que para revolver en torno de su inmensa figura espiritual, prestaránme sus alas nuestros magestuosos cóndores andinos.

Vázquez coronó muchas eminencias; fue, como pocos, en la diplomacia; sin parecido, en el arte; como esteta, incomparable; prosador genuinamente clásico; poeta de inspiración envidiable; los acordes de su lira impusieron el término en la orquestación azuaya: amó, como nadie, la patria, el honor, la libertad, el derecho; pero católico de verdad, para él, Dios estuvo antes que todo.

Es justo y oportuno que, al parecer el primer número de esta Revista de Arte: eclosión espiritual del grupo de alumnos que forman esta academia, precida la imagen simpática y respetable de Vázquez y sea ella como escudo que proteja a estos modestos soldados del ideal.

Honorato Vázquez, comprendió y sintió al verdadero valor del arte antiguo; con inimitable bondad y sencillez educó en la belleza a múltiples y peregrinos temperamentos y, en todo momento supo imponerse, defendiendo nuestro patrimonio artístico y enseñando a amarlo a los cuencanos.

Vázquez, excelso pintor, destacóse como paisajista. Original, en su género, no se inclinó a escuela alguna: su maestra fué la naturaleza; por eso, nadie, entre nosotros, logró trasladar al lienzo la natural pero incomparable belleza de nuestras vegas y montañas, el verde oscuro de los bosques, el violeta diluido de las lejanías. Nadie como él supo influir en el temperamento artístico de los azuayos.

Para concluir esta pequeña y sencilla nota sobre nuestro eminente y querido Honorato Vázquez, recordando las palabras de un célebre escritor, diré:

“Desgraciada la nación que no tenga o no haya tenido en el curso de su existencia, hombres superiores, grandes ciudadanos, entre sus hijos, a quienes honrar y recompensar dignamente; y más aún, misera sería la nación que desdeñase ó legara al olvido a estos grandes ciudadanos que, con sus acciones y sus nombres la honran y enaltecen.

Honorato Vázquez se destaca en la galería de nuestras celebridades; quiera Dios, en no lejano tiempo, que su ciudad nativa llegue a plasmarle en la inmortalidad del bronce.

Manuel Moreno Serrano.



Sala de Dibujo y pintura 29 y 30 Curso.- Profesor
Luis Moscoso Vega

EL ARTE EN EL ISLAM DURANTE LA EDAD MEDIA

El Islam, pueblo de razas nómadas, era un pueblo conquistador, se lanzó a la conquista de las tierras bajo el empuje de una fe desinteresada; puede decirse que durante la Edad Media fué el que aportó a las civilizaciones occidentales realizaciones hasta más vivientes que las que el cristianismo había brindado hasta entonces a las civilizaciones de Oriente.

Este pueblo, sin trabas morales ni materiales, pudo fácilmente adaptarse al genio de las tierras conquistadas y convencerles al mismo tiempo a que se dejasen absorber a su propia unidad. A pesar de todo, el espíritu árabe obró el milagro de mantenerse íntegro en todas partes y dominó, en todas partes sin crear nada de por sí.

Todos aquellos pueblos convertidos al islamismo podían expresar libremente de acuerdo con su naturaleza el nuevo entusiasmo que les habían infundido. Impulsados por este entusiasmo hicieron nuevos descubrimientos.

Acabadas sus conquistas el árabe comienza a disfrutar de sus tierras, todo oasis que hallaran a su paso por África y España, los convirtieron en ciudades con grandes palacios, alcazares y mezquitas. Entre estos innumerables edificios que levantaron encuéntrase en Granada la famosa Alhambra, en la que sus diversos patios nos muestran la variedad de los arcos.

En estas obras arquitectónicas podemos apreciar las notables características del arte árabe en las estructuras de los arcos y cúpulas. El arco redondo conviértese en un esbelto arco apun-

tado hacia arriba y que va cerrándose lentamente en sus bases en forma de herradura, lo mismo sucede con la cúpula esférica que tórñase ovoide y esbelta destacándose en la bóveda infinita del cielo. Las columnas desaparecen a partir del siglo XIV en los templos egipcios y al contemplar las grandes naves vacías, evocamos la soledad del desierto, donde los ojos mirando a lo alto, sólo encuentran el horizonte que se extiende sin fin.

Los nómadas habían hallado al fin un refugio para su misticismo. Los arquitectos musulmanes desde Egipto hasta España, aunque, variando de acuerdo a los caprichos de su genio, la distribución de las bóvedas y la disposición de las naves, contentábanse instintivamente con las esbeltas formas de las cúpulas y las ventanas, donde habían límites en que tropezase la inspiración mística.

En las mezquitas y sobre todo en los palacios y alcázares y en las Alhambbras de Andalucía, el artista variaba la forma de los arcos en cada una de las salas; en su imaginación no germinaban las formas animadas porque ellos sólo conocieron la inmensidad del desierto, y trataban de romper la monotonía de sus visiones plásticas, combinando incesantemente las líneas familiares que manejaban a su antojo retorciéndolas en todo sentido; la bóveda se fué alargando, ensanchándose, encogiéndose, dilatándose y recortándose algunas veces más y otras menos en innumerables festones y encajes. Los marcos rectangulares de los arcos y las molduras de yeso que enmarcaban las vidrieras de colores, rodeáronse de complicados dibujos al nacer el arabesco que no tardó en invadir las mezquitas y alcázares desde sus bases a las cimas de las cúpulas, encontrándose el arabesco multiplicado en numerosas variaciones y complicaciones, pasando de las líneas rectangulares a las redondas y de la indómita línea curva a la precisión de las líneas geométricas; todo cuanto se desprendían de las paredes, marcos, verjas, barandas, chapas de oro y plata labradas, hallábanse bordadas de líneas entrecruzadas que se transparentaban como encaje, tanta sutileza podría compararse a innumerables telas arañas tejidas por doquier en las formas más caprichosas y originales. Luego aparece el polígono dentro de la ornamentación árabe, de donde los géometras árabes trataron de extraer reglas generales que hagan posible llevar el sistema poligonal a toda la decoración. Desde ese momento el arte árabe convirtiéndose en una ciencia exacta.

Propiamente el arte árabe se destinó al placer material y

no al goce espiritual de la vida. Los más ricos materiales eran empleados en las construcciones de palacios y mezquitas; para su mayor placer buscaban todo cuanto les brindaba comodidad, los tapices que colgaban de las paredes, las alfombras que cubrían el piso, los divanes, las joyas con las que se adornaban, todo esto estaba destinado a la más fácil conquista de la mujer a quienes rodeaban de un lujo excesivo. Esto nos habla de la fantástica riqueza que encerraban aquellos palacios y que los narradores de esa época nos dieron a conocer en las fantásticas leyendas de Las Mil y Una Noches que desde la infancia vienen ocupando nuestros pensamientos como la meta de nuestros sueños.

Estela Montesinos Malo.



Sección Escultura Profesor
Luis Pablo Alvarado

== ANTE EL IMPOSIBLE ==

Pbtro. José Manuel Rodríguez Peralta.



(Dibujo de Virgilio Quinde)

Podría encerrarse en fórmula lógica el carácter y las esperanzas de un pueblo o de una raza? Esta cuestión sobrepasa en mucho a su portada teórica. Paralelamente a las doctrinas exclusivas de las razas, basadas en datos antropológicos, vemos desarrollarse una rama de psicología. Esta, apoyándose igualmente sobre la antropología, se esfuerza en encadenar el pasado,

el presente y el mismo futuro de las grandes aglomeraciones humanas en definiciones rigurosas. Tal pueblo será designado como que tiene temperamento bilioso, sobrexitado internamente y cruel en sus manifestaciones exteriores, de voluntad débil, carente siempre de ternura y bondad, amoral, aunque fuertemente religioso; tal otro juntará a su temperamento sanguíneo un genio realista y práctico, apetitos de conquistador, una falta de escrúpulos y de aspiraciones criminales. Con el uno estarán todas las virtudes, y con el otro, todos los vicios. A los unos se les obsequiará todos los rasgos que los vuelven pueblos simpáticos e individuos, se cargará a los otros de todos los pecados de Israel. Si no se tratare de otra cosa que de un amontonamiento inocente de palabras, se habría podido reír de esta ciencia nueva (?), deduciendo sus leyes sobre todo de la imaginación o, lo que es peor todavía, de las pasiones de sus criaturas. Pero este nuevo juego científico tiene pretensiones más elevadas. De esto se hace, ante todo, arma en las relaciones de pueblo a pueblo. Ciertos sociólogos, y no de los menores, verán en estas recetas indicaciones positivas para la dirección de los negocios públicos. Así se desconfiará de ciertos pueblos, se tendrá a la vista a sus desventurados vástagos; como se confiará en otros, uniéndose con éstos con lazos de alianza y amistad.

Esta doctrina tiene, por anticipado, en su activo muchas condenaciones en masa; así como nos sitúa a la vanguardia de numerosas apologías de naciones *superiores* o *simpáticas*.

Por ilimitada que esta ciencia obre externamente sobre hechos concretos, la psicología de los pueblos abraza todo y toca todo. Moral, ciencia, filosofía, vida económica y social, criminalidad, alcoholismo, política, religión, todo le sirve de materia de discusión y de conclusión dogmática. No contenta de ocuparse del presente, manda presentarse ante su tribunal al pasado, y formula previsiones para el futuro.

Contemplada desde este punto de vista, la psicología de los pueblos desciende al nivel de las psicologías de las novelas. Ella reconoce a las colectividades nacionales o raciales, buenas o malas, plebeyas o nobles, virtuosas o viciosas, modestas u orgullosas. Como el individuo pretencioso ha creado a la divinidad a su imagen, este mismo, con la ciencia psicológica de los pueblos, ha creado al alma colectiva, según su alma individual. Gumplo Wicz nos dice que si nos es difícil prever lo que el individuo

podría en un caso dado, con todo podríamos nosotros predecir con precisión cuando se trata de grupos étnicos o sociales, tribus, pueblos, clases sociales o profesionales. Partiendo de aquí, sociólogos como Le Bon, Chamberlain, Lapouge, Sergi nos amenazan con la decadencia de la raza latina y con la hegemonía inevitable de los pueblos germanos, eslavos y anglosajones. Esta psicología se ha formado según imponen las circunstancias de tiempo. Consagra y glorifica el éxito y rechaza con desprecio el fracaso. Tal pueblo feliz y próspero en su vida económica y social será declarado *superior*; tal otro víctima de las circunstancias complejas que influyen en la vida de cada colectividad, será considerado como de esencia *inferior*. Alemania, después de la guerra victoriosa del 70, ha sido llevada en hombros al pináculo, como conteniendo en sí todas las virtudes.

Qué valer o importancia se puede atribuir a la psicología de los pueblos, viviendo en plena vía de evolución y de transformación, si esta ciencia está en bancarrota frente a los pueblos y razas desaparecidas? Su historia habiendo dicho la última palabra, aquellos se prestan por esto mismo más fácilmente a toda clase de generalizaciones.

Qué pueblo ha sido más estudiado que el de los Griegos antiguos? La literatura consagrada a este objeto es de las más vastas y de las más documentadas. El número de volúmenes que hablan de la Grecia es en mucho superior a la cifra de sus habitantes bajo Pericles. Sin embargo, no obstante, todos los lados de su vida puesta al desnudo, no podríamos dar una definición exacta de su alma. Para Renán, por ejemplo, los Griegos eran el pueblo menos religioso de la tierra; para Fustel de Coulanges, la vida griega encarna la vida religiosa por excelencia.

La psicología de los pueblos es una ciencia imposible. La vida de los pueblos y el conjunto de sus aspiraciones son de tal manera complejos, que, en la imposibilidad de abrazarlos totalmente, cada observador se consagra a los lados que hieren más vivamente su imaginación. En el retrato simpático o repugnante de un pueblo se pinta más la individual del artista que la de sus modelos. Cuando el odio o el capricho se mezclan, oscurecen la visión nitida del autor, y no tenemos delante de nosotros otra cosa que imágenes falsas y caricaturales. Aumenta las dificultades de esta ciencia la cantidad de datos inverosímiles de que dispone para deducir veredictos más o menos justificados.

Sus conclusiones tocan todos los dominios de la vida abstracta y concreta de un pueblo, quien las fórmula debe tener un corazón infinito en número, y en su cerebro un pozo insondable de conocimientos. Comenzando por las ciencias matemáticas y terminando en la historia, la lingüística o literatura, nada le debe ser extraño. El alma de un pueblo, manifestándose tanto en sus actos como en sus aspiraciones ideales, quien quiera juzgarla debe saber escucharla y oír los latidos los más imperceptibles de su corazón. Debe conocer sus tesoros intelectuales, sus artes y su poesía, sus crímenes y sus virtudes; los actos manifiestos de su política y sus tendencias invisibles, su moral social y privada; la extensión de sus sentimientos altruistas, lo mismo que la fuerza de su egoísmo. Bastará, por tanto, que algunos errores se deslicen en este vasto trabajo para falsear el mecanismo y anular su valor.

Antes de pegar una etiqueta sobre el alma de un pueblo, conviene conocer precisamente el mecanismo que la pone en función. Aquí, lo mismo que en el análisis químico, no hay principios constitutivos despreciables. Los rasgos diferenciables de las almas, no son a menudo otra cosa que rasgos de un mismo matiz. Cuando se trata de analizar la significación lógica de una frase, se debe explicar el número, la naturaleza y la composición de todas las proposiciones y distinguir y determinar sus diferentes clases. Si dejamos una o algunas proposiciones, nuestro trabajo pecará por la base y será inexacto.

El inconveniente vendrá a ser todavía mayor cuando se trate del análisis tan complejo y por tanto tan delicado de los móviles misteriosos de nuestros actos. Los más concienzudos entre los doctrinarios de las almas colectivas, nos recuerdan a esos metafísicos, que estudiando los fenómenos del más allá, se consuelan siempre pensando que no les falta más que un pequeño fuente para unir las cosas de esta tierra a las del mundo invisible. Puente que ha sido creado, y que la ontología anda a tientas buscándolo.

Admitomos que se llegue (?) un día a definir con precisión la composición radical de los pueblos y a indicar el porcentaje aproximado de los Celtas, Germanos, Eslavos, Negros o Mongoles que habría contribuido a su formación. Quedará, entonces, por demostrar cual fué la influencia relativa de cada uno de estos elementos. Está fuera de duda que la formación del alma

colectiva no puede ser considerada como una simple aligación mecánica.

La pequeña cantidad de Normandos, que han invadido a Inglaterra, allí ha ejercido una influencia más grande que los numerosos Germanos que la han precedido: Los refugiados franceses después de la revolución del edicto de Nantes, no obstante, su pequeño número, han impresionado profundamente en el alma y civilización alemanas. El arribo de Bernardote y de su pequeño séquito a Sudán ha dejado huellas imborrables en la evolución de la vida colectiva de este país. Después de haber analizado así la composición de la sangre desde el punto de vista cuantitativo, no sabremos decir aquello que concierne a los cambios morales que de allí se siguieron. Después de demostrar que los Celtas han suministrado el tercio o, si se quiere, los nueve décimos del pueblo francés, no se puede inducir nada positivo en cuanto a su carácter.

Sabemos además que muchas cosas son contradictorias, en el alma colectiva de estos elementos constitutivos de los pueblos Celtas, Germanos, Eslavos o Húngaros. Cómo edificar con estas materias flácidas que se deslizan entre los dedos!

Las luces de la historia, de ordinario poco ciertas, se oscurecen singularmente cuando se trata de orígenes misteriosos de los pueblos. Su composición étnica ha dejado indiferentes a los cronistas del pasado. La antropología, por otra parte, es uno de los últimos hijos de la ciencia.

Cuando hubo venido al mundo, no pudo reemplazar sino por especulaciones filosóficas e hipótesis, más o menos plausibles, a la falta de indicios seguros y positivos.

Para llenar las lagunas se ha recurrido a la arqueología en la medida de lo posible, a la protohistoria o a la prehistoria, a la paleontología, en la medida de lo imposible. Todos estos datos reunidos, son sin embargo nada menos que problemáticos.

He aquí ante la historia, la composición de las razas en el pasado: El análisis de su sangre esquivándose de nosotros, la dosificación de los elementos constitutivos viene de hecho a ser imposible.

Admitamos también que la ciencia, volviéndose más apta con el transcurso de muchos años y siglos, sepa un día esclarecer los misterios impenetrables del origen de las razas, por eso nosotros no habríamos avanzado más. Quedará todavía por resolver o sea por definir el carácter y las cualidades del alma de los *componentes*.

Pues, basta haber leído un buen número de psicologías de un mismo pueblo, qué digo? de una manifestación aislada y sorprendente de su actividad intelectual y social, para darse cuenta de las dificultades de la tarea.

Taine puede ser considerado como el sabio que ha trabajado más en servicio de esta ciencia nueva. De erudición segura, dotado de un espíritu de crítica general, se aplicó a hacer esos *cuadros de coordinación*, que gozan de notoriedad y prestigio excepcionales entre los antro-psicólogos. Estos gustan citar los juicios sobre los Ingleses, Alemanes, Italianos y Franceses. Es muy corriente atribuirle el mérito de haber sabido descifrar sus almas y de habernos ofrecido una imagen fotografica exacta. Ha sido suficiente nada más que un granito de arena *pacalina* que penetrase en este vasto cerebro para destruir todo este mecanismo. Estimulado por el noble deseo de mostrarse valiente hasta el exceso y aun independiente con perjuicio de su propia patria, se ha deslizado inconscientemente en una tal psicología del pueblo Alemán hasta la apología. El pueblo Francés por esto mismo ha descendido muchos grados por debajo de su valor convencional. Leemos en la Historia de la Literatura Inglesa, I de Taine, los elogios entusiasmos prodigados a los Alemanes, a su espíritu inventivo, original espontáneo, de cultura autóctona, creada y engrandecida en su propio suelo. Alemania, según Taine, ha creado todas las ideas de nuestro siglo. La Francia y los otros pueblos no han hecho más que abrirlas.

El genio alemán de fin del Siglo XVIII habria engendrado una nueva metafísica, una nueva teología, una nueva poesía, una nueva literatura. La concepción de ideas originales es, para Taine, la facultad dominante del pueblo Alemán. Pues, precisamente, en esa época Francia se gloriaba de tener genios como Laplace, Lavoisier, Lamarck, Bichat, Cuvier, etc.

La Francia ha refrendado esta apreciación de la fantasía de Taine.

Zeller historiador tan justamente renombrado, se ha esforzado en demostrar lo contrario. Ha demolido de un solo golpe esta psicología colectiva de Alemania, como falsa de un extremo a otro, y los comentarios históricos erróneos que le han servido de sostén.

Vemos delante los mismos hechos, pero la manera de tratarlos cambia completamente de aspecto. Los Alemanes espíritus originales y forjadores de una particular cultura, viene a ser para Zeller simples imitadores.

Como país civilizado, dice este historiador, Alemania no es más que el producto de la Francia y de Roma. Ha recibido de afuera todo: caballería, libertad cívica, idea de imperio, literatura, ciencias, universidades, su arte gótico, hasta la misma tolerancia religiosa, fruto poco conocido en Alemania. La Alemania nunca ha hecho el progreso, lo ha soportado.

Mommsen, por lo contrario, que ignora que Alemania es más céltica que germánica aplasta con desprecio a la raza céltica, buena para nada, inepta en la política, sin originalidad ni profundidad en relación con los Germanos, raza superior intelectual y moralmente.

Bastaría confrontar las opiniones emitidas, por escritores los más eminentes, sobre un mismo pueblo, o todavía más sobre un rasgo cualquiera con que debiera dominar en su carácter, para percibir la imposibilidad de llegar a una conclusión ponderada que se imponga a todos los observadores imparciales.

Ensayo infructuoso es el querer definir el espíritu francés, el genio alemán, el genio español, etc.

Cada descripción de una cualidad psicológica y colectiva, aun cuando ésta forma el sello esencial de un pueblo o de una raza, encuentra dificultades casi insuperables. Qué decir de una definición del conjunto, especie de cristalización de una centena de estos rasgos característicos que se escapan individualmente de nuestra investigación? Tomaremos un ejemplo concreto.

Para describir la psicología plausible del pueblo francés, conviene hacer entrar en ella, el espíritu o genio francés. Todos pa-

recen estar de acuerdo: lo que distingue intelectual y moralmente al pueblo francés de todos los otros pueblos, es ante todo la cualidad del espíritu o genio francés. Pues, ¿qué es el espíritu francés? ¿Cuáles son sus cualidades esenciales? En qué se distingue del espíritu o genio alemán, ruso o inglés? Un extranjero puede apropiarse de este espíritu hasta tal punto de no distinguirse de un francés?

De acuerdo con algunos sabios y escritores los más representativos del pensamiento francés, me esforzaré de dilucidar. En 1898 Jean Finot hizo esta encuesta a una treintena de sabios: ¿qué es el genio francés? I la treintena de sabios: psicólogos, romanceros, poetas, filósofos, profesores le enviaron en respuesta al cuestionario, páginas profundas y luminosas que han tenido por objeto demostrar ante todo la imposibilidad absoluta de precisar y definir el espíritu francés. Para Paul Bourget, sería conveniente poner en duda hasta la realidad estas fórmulas tan generales, *espíritu francés, espíritu anglosajón*. Son etiquetas que disfrasan abstracciones, y «para limitarme a la Francia y a su literatura, escribe, cual es la definición común que pudiera convenir a Pascal y Voltaire, a Rabelais y a Boileau, a Montesquieu y a Hugo, a Racine y a Balzac. Todos son genios franceses». Para Claretie, lo que es claro, luminoso, generoso es francés; esta claridad no excluye la profundidad. Con esta a toda afectación, a pedantismo fácil.

Coppée afirma que «no hay sino en Francia quien pueda ser fuerte sin ser pesado, y profundo sin ser obscuro».

Michel Bréal no piensa que las cualidades «de amable y de fuerte, de brillante y sensible, de espiritual y entusiasta sean exclusivas de la Francia, pues éstas se encuentran aquí más a menudo que en otras». Anatole France ve allí «un cierto espíritu de orden, de medida, de claridad que no se encuentra en otros, bien que todos los grandes escritores de todas las lenguas tengan claridad, medida y orden. Pero es una orden de otra clase, una medida de otra clase, y una claridad de otra clase». Para Urbain Gohier, «es temerario verdaderamente tomar por características del espíritu francés cualidades que son por excelencia en nuestra literatura, la marca o señal de muchas extranjeras. En un sentido vulgarmente admitido, no ha habido escritores más franceses que el inglés Hamilton, que el suizo Rousseau, que el italiano Conde de Maistre, que el alemán Heine, que el mulato Dumas». Y esta pretendida *medida y claridad*

que constituyen en apariencia el patrimonio el más incontrastable del espíritu francés, van a ser reducidas a la nada por Remy Gourmont que sostiene que «ni Ronsard, ni Rabelais, ni Corneille, ni Michelet, ni Hugo tienen medida, gusto ni claridad».

Larroumet lo caracteriza, al contrario por «la tendencia a las ideas generales, al amor de la vida social, a la aptitud dominante, a la elocuencia, y al teatro, a la necesidad de claridad y a la pasión del espíritu». Para Camilo Mauclair, es menester dejar estas historietas a un lado, porque «lo que caracteriza al espíritu francés, a su imaginación, es una deformación de lo verdadero, jamás ha tenido una invención».

Marcel Prevost considera al espíritu francés como claro, sintético, amoroso, respetuoso de las reglas. En resumen, «claridad, gusto de las ideas y de los métodos generales, espíritu clásico».

Rod ha retrocedido ante la dificultad de una definición, pero cree que este espíritu existe y «que no es el de los otros pueblos». Rodenbach ridiculiza agradablemente esta pretensión al monopolio de la claridad y del gusto: «Todo escritor que escribe en francés es un *escritor francés* ... La lengua de su obra le clasifica y no su estado civil ...»

Sarcey nos dice simplemente «que todo libro que es lógicamente ordenado y claro es por lo mismo francés» Por este título Rousseau y Dumas son excelentes franceses.

Sully Prudhomme afirma al contrario que hay un espíritu francés netamente limitado. «Si consideramos a escritores de naciones diferentes nos veremos obligados a reconocer que ellos podrán asimilarse mutuamente los estilos respectivos, abstracción hecha de sus caracteres personales, porque difieren de su esencia sacada de su suelo por los caracteres estables de sus naciones respectivas».

Vogué cree la solución de esta cuestión casi imposible, porque «en el dominio de la intelectualidad, intervienen, además de la libertad humana, muchas variaciones que esta misma libertad soporta, lo mismo que los numerosos casos de aclimatación individual». Zola ve en los franceses de los Latinos «la gran familia lista a oponerse a las familias del septentrión».

Dejamos a un lado a una docena de escritores, cuyas opiniones admirablemente desenvueltas no hacen sino aumentar la cacofonía de más arriba. La comparación de estas ideas divergentes y contrarias nos ofrece una enseñanza de gran peso: queriendo reivindicar para el espíritu o genio francés, se han condenado a esfuerzos estériles.

El espíritu o genio de las diversas naciones acusa una nota dominante que no es irreductible o eterna. Cambia y cambiará con las modificaciones profundas que soportará la vida de la nación.



Sala de Pintura (con modelo vivo)
49 y Curso Especial—Profesor
Luis Pablo Alvarado

— EL EGIPTO ANTIGUO —

(Fragmentos de una lección)

Por Luis Zambrano R. 3º. Curso.



XILOGRAFIA DE VIRGILIO QUINDE

Histórica y cronológicamente el primer pueblo en que aparece el arte es el Egipto, siendo así la primera ondulación de la cultura humana. Sus habitantes fueron individuos que pensaron esencialmente en la inmortalidad, lo que tradujeron a su cultura y su arte. Pueden señalarse cuatro grandes periodos en el desenvolvimiento de la historia política del antiguo Egipto, que se relaciona de una manera exacta con las evoluciones de su historia artística.

El primer periódico es el Menfita (capital: Menfis,) el segundo periodo es el Tebano (capital: Tebas), el tercero es el Saita (supremacia de Sais y otras ciudades del delta); y el cuarto periodo es el de la dominación griega. La nota culminante

de carácter nacional de los egipcios fué la religiosidad. El artista egipcio, en general, fué sujeto a la más bárbara dominación por parte de sus superiores; en esta forma no pudo desarrollar con entera libertad sus ideas; para ejecutar sus obras trabajaba bajo presión y a órdenes de sus reyes por eso el artista buscaba la tranquilidad de su hogar para poder interpretar el valor de su ideal; así es como el pueblo de Egipto no se enteró del adelanto artístico de estos hombres, es decir la primera escultura egipcia no tiene sentido público.

En el primer período o Menfita, que fué un tiempo de paz y sosiego para la historia del Egipto, pudo el artista entregarse con entera libertad a sus obras, dedicándose también al comercio, siembras, cosechas, vendimias, etc. En esta época, el arte egipcio se deja notar por sus monumentos funerarios. Le sigue el segundo período o Tebaico; Tebas se impuso a Menfis por medio de la guerra, sufriendo el pueblo una completa transformación política, social y religiosa. Entonces el artista interpreta obras de dureza, de guerra, batallas, etc., inmortalizando al tiempo.

En el tercer período llamado Saitico los hombres se convierten en soldados y domina la teocracia, se crea la orden sacerdotal, el arte en esta época es hierático, de quietud, sereno, de austeridad. Los rostros no tienen una sonrisa, son erguidos, tiesos; los miembros tienen un sentido de elevación, de éxtasis, es decir, sin movimiento; es un arte abstracto cuyo significado es difícil precisar a simple observación; este arte abstracto nace del choque de ideas que representan estos períodos.

Después de este período Saitico el arte sufre otra transformación, de lo hierático pasa a una actitud de completo movimiento, el artista volvió a tener su libertad y pudo ejecutar sus obras según sus sentimientos.

Así es que, dentro de estos cuatro períodos del arte egipcio, el artista construyó templos, creó ídolos, esfinges y pirámides, que son un conjunto de ciencia y de arte, y aún más, es un interrogante de la ciencia de hoy día la construcción de las pirámides, que tienen una orientación perfecta hacia los cuatro puntos cardinales, con conocimientos avanzados dentro del campo astronómico.

Para ésto el artista egipcio se valió de dos factores, que le fueron de esencial valor para su vida artística; primero, el desierto que le volvió pensador, raciocinador, dividiendo el escenario en que viven; segundo, el cielo, siendo un incansable viajero se vuelve un constante observador del cielo y las estrellas.

Su río principal el Nilo. Los materiales de construcción que más utilizaron los egipcios fueron la piedra, el bronce, el basalto y el gres.



Clase de Decorado: 29, 36 49 y curso especial.

De izquierda a derecha: P. Hugo Moreno O. P., Joaquin Maza, Profesor Emilio Lozano, Virgilio Quinde, Srta. Estela Montesinos, Sr. Luis Zambrano R., Sra. Florencia Tamariz Inspectora de la Academia, Srta. Lola Muñoz, Mariela Monsalve

EL ARTE PRIMITIVO

Alejandro Beltrán, alumno del 2º. año.

Si queremos indagar el origen del arte tenemos que remontarnos a tiempos muy lejanos. De todos los lugares o pueblos del globo tenemos razón de su vida; antes pasó muchos años en la que sólo podemos conocer acudiendo a los testimonios materiales y de los hombres. Hasta hace poco se había estudiado paulatinamente el arte de los pueblos aborígenes que llegados a estos días sin roce con el mundo civilizado, sin embargo tienen una cultura y un arte autóctonos. Los grabados primitivos se parecen a huellas fósiles que nos da a conocer la naturaleza. El arte es al principio un instrumento de utilidad directa: designar los objetos que nos rodean, imitarlos o modificarlos para su uso personal, he ahí hasta dónde alcanza el hombre. El hombre anda por los besques, su arma es primero una rama nudosa o la piedra cogida del suelo; el hombre ha de luchar por su ideal.

Nació el arte cuando un hombre de la tribu tuvo habilidad para recortar un hueso en forma de animal o para pintar en el torso de un árbol o en las paredes de sus cuevas un pájaro con las alas abiertas, o un animal o flor. Cuando regresa de la cacería, tiene el gusto de coger un trozo de madera para darle forma de animal o un pedazo de arcilla para modelar con éllo una figura; o un hueso plano para grabar una silueta.

La más remota humanidad conocida definida toda ella por este arte, habitaba las innumerables grutas de valles y sierras, cerca de los rios donde abundaban los peces, o en las rocas rojizas de una región hinchada de volcanes, constituía su hogar principal. La primitiva evolución de sus concepciones artísticas preséntasenos naturalmente sumida en una profunda obscuridad,

todo aparece en un mismo plano, y las divisiones establecidas son probablemente ilusorias.

El periodo paleolítico acabó con el periodo cuaternario y por aquellos tiempos remotos, el arte de los trogloditas había avanzado a un punto culminante. Cuando más primitiva es una civilización más lento es su proceso. Los primeros pasos son los más inciertos; los centenares de hachas toscamente talladas encontradas en las grutas y en el lecho de los ríos; los millares de dibujos grabados en huesos y hasta en astas de renos. Los mangos tallados, los frescos descubiertos en las paredes de las cuevas, representan visiblemente la producción de infinidad de años; lo cierto es que el artista paleolítico pertenece a una civilización muy remota, que intentaba reflejar su espíritu con la interpretación del ambiente que le rodea.

Nace entonces la escultura, el objeto representado en todos sus perfiles; luego vino el bajo-relieve, que se aplastó hasta convertirse en grabado y por fin apareció el gran convencionalismo pictórico, con el objeto proyectado en un muro. En cuanto al niño no crea nada que sea duradero, dibuja sus primeras líneas al azar en la arena como si de un juego se tratara. No posee la voluntad y la paciencia, ni siente la necesidad profunda del arte.

Dónde sino en su propia vida podría el artista primitivo tomar los elementos de esta síntesis primera? Ahora bien, la vida del cazador de renos, es la caza y también la pesca; todo su arte, escultura, bajo-relieve, grabado, frescos, tiende a caracterizarlo; por doquier intervienen fieras y peces, etc., los que le infunde este profundo amor a las formas de los animales que se asemejan en sus obras a esculturas naturales.

El artista talla el mango de los puñales, cincela el marfil pulido en forma de animal, intentó hallar en la materia las formas de la mujer amada. Los mangos de marfil tales como el de Gebel, Arack, conservado en el Museo del Louvre de París, decorados con relieves que se cree alusivos a la conquista del Alto Egipto, en la que se encuentra nueve personas en pelea, con embarcaciones, animales y dos leones. Con la habilidad de esculturas, conservadas de la época menfítica, son obras de piedra que era la materia más empleada por el artista, la erección de las últimas piedras señala la postrimeria de la prehistoria en el

mundo occidental; y estas piedras son asimismo las que señalan el fin de la prehistoria de la India, igual que la desaparición de los pedernales tallados lo anuncia en el Egipto, y habla de los tiempos que presencian la entrada real del hombre en la historia, de esa historia que en parte irá creando antes que dejarse avasallar por ella. Una silueta de mamut medio borrada sobre el muro de una caverna nos dice más acerca del espíritu del hombre que los grabó en unas horas, que una llanura cubierta de monumentos magalíticos por una muchedumbre y los años que tardaron en levantarlos. La más rica en variedad de formas, frescos y cinceladuras de las cavernas, herramientas y cerámica de los lagos, de las llanuras floridas, tiene por aquél tiempo la revelación histórica de un nuevo pueblo, el de los griegos. Un pueblo es como un hombre; desaparece y nada queda de él sino ha cuidado de imprimir su huella a lo largo de su camino.

UN CUADRO DE REYNOLDS

Especial para la Revista "PARTHENON".

El ilustre pintor inglés Sir Joshua Reynolds representa en la Historia del Arte un inefable motivo: la penetración delicada y sutil en los espíritus infantiles, en los angelitos que diluyen con su sonrisa amable todo el mal que encierra el mundo....

La sonrisa, el gesto aparentemente intrascendente, mas de profundidades dignas de estudio, del niño, ha sido tomado por Reynolds en una como traducción pictórica de esas lucecitas que duermen en el alma

de quien entiende las cosas muy a su manera, con una poesía intuitiva que encuentra igual belleza en el rayo de sol que se filtra por la ventana con las plateadas alas de la mosca que se ha detenido a observar los cambiantes de sombra.....|



Dibujo del P. Hugo Moreno O. P.

Y es así cómo el poeta de la pintura nos regala con una maravillosa obra de arte: "La oración de la noche", en la que parece que el pincel del genial amigo de los niños hubiera entrado en sabrosa complicidad con lo inefable, para expresar sobre la tela todo aquello que las humanas palabras no alcanzan a traducir.

"La oración de la noche" es la historia de un instante sublime en todo lo que guarda de fe, de esperanza, de amor.... El chiquitín que pronto adornará la noche con su sueño de plateada quimera, une las manos en gesto de ingenua fe, con una mansedumbre de semblante que dice de esa santa paz que duerme en su almita no contaminada aún por el mal.... En medio de la amable penumbra apenas se dibuja el pobre lecho, mientras una luz pálida ilumina la figura del pequeño que pide a Dios la bendición para los hombres de buena voluntad.... El cielo no permanece sordo a esta sencilla plegaria: de lo alto viene un lampo de luz, enviado para decir al pequeño que Dios escucha con amor las oraciones que parten de labios perfumados aún por el rocío de la inocencia.... El niño contempla el mensaje de luz con una tranquilidad suprema: nada sabe él ni entiende de milagros.... Únicamente conoce que los niños hablan cara a cara con el artífice del universo, con ese ser bellísimo que enciende las estrellas y viste a las flores de los campos....

La oración del pequeño es sincera, ajena a toda grandeza terrena.... Pide por la querida madrecita que, detrás de los cristales, acaso esté mirando embelesada este transporte de intensa dulzura.... Pide porque los pajaritos no mueran en la hora de la nieve, porque Dios mismo, con sus manos, construya para los cantores simpáticas casitas fuertes y caldeadas que resistan la tormenta del invierno.... Pide porque las rosas no desmayen su belleza en el desojamiento de la muerte, porque el creador de todo lo que vemos les de fuerza para resistir los soles abrasadores....

Habrà algún pensamiento íntimo en la oración del pequeño?... Sí, y es él precisamente el que pone la nota de emoción infantil que muchas veces borda lágrimas sobre los ojos de los mayores.... Pide el niño que su deseo se cumpla, que el juguete contemplado con ojos de asombro

venga al fin a sus manos y le depare horas de sencilla felicidad... Señor, Señor —parece decir el chiquitín— tú que das tantas monedas de oro a los comerciantes y tantos vestidos hermosos a nuestros vecinos, dame el caballito de ojos mansos, el caballito de madera que tanto se parece a los que caminan y viven....

Por qué no pensar que el buen Dios sonríe amorosamente ante la ingenua petición? Esta fe del pequeño no admite la duda, simplemente solicita con humildad que se le conceda el don.... No se atreve a exigir de Dios el regalo, pues ya en su almita blanca un dulce remordimiento le hace comprender que tiene una pequeña deuda con el Señor del universo: acaso el dulce que a hurtadillas probó en la mañana, o la risa cascabeleante que se le escapó en el templo, mientras contemplaba el juego de una mosca sobre una parábola de luz....

El buen Dios escucha la oración... Y la fe consagrada por la alta Teología tendrá esta vez una prueba irrefutable: el caballito de ojos mansos vendrá a manos del pequeño....

Sueña el chiquitín, con las pupilas clavadas en el infinito, con los placeres inmensos que aquel caballito le proporcionará.... Una sonrisa se dibuja apenas en sus labios, como diciendo a Dios que su creencia parte de la fuente segura del alma....

La noche avanza poco a poco.... La sombra prodigiosa encontrará al pequeño dormido suavemente, en tanto que su mente teje un sueño de rayos de luna y agua clara.....

RIGOBERTO CORDERO Y LEÓN.



Sala de Paisaje—Profesor Manuel Moreno
Serrano

G R E C I A

Tarquino Cabrera A.
alumno del 2º Curso

Motivos y circunstancias favorables

Grecia es una de esas cumbres que asoman nimbadas de luz en la superficie de la historia para ostentar su triunfo en el campo luminoso del arte intensamente sentido y científicamente realizado.

No es posible conocer la historia de los griegos sin preguntarse al fin, qué estímulos tuvieron para llegar a tan alta perfección en sus obras intelectuales y artísticas.

La primera influencia que experimentó el arte griego fué la ejercida por la naturaleza circundante; esta influencia estimulando los espíritus con la constante y espontánea hermosura de su panorama hizo que el hombre de ese país se apasionase por la belleza y buscara con la filosofía las causas de esos efectos que inquietaban sus facultades.

Su paisaje aunque reducido en dimensiones, variado, inspira directamente al artista con atracción irresistible. En su cielo brillante se destacan los perfiles del olimpo; sus mares llenos de numerosas islas pobladas de acontecimientos imaginarios. Largo sería describir todos sus lugares que inspiraron el genio griego. Pero es un país en donde su situación telúrica invitaba al estudio y al arte. No sorprende por lo tanto, el que los artistas griegos, que eran hombres de exquisito talento buscasen en las lecciones de los filósofos un apoyo para las sublimes concepciones de su espíritu. El gobierno por otra parte, no sólo

daba libertad al artista para que trabaje sino promovían concursos y certámenes en los que reconociendo el mérito de las obras se premiaba a sus autores. Todas estas circunstancias favorables hicieron de los griegos los más altos representantes de las ciencias y las artes. De ahí que por ejemplo en la escultura, Fidias, Praxíteles, Scopas, nos admiren con sus obras geniales.

La escultura griega y sus representantes

La escultura griega como sus demás manifestaciones culturales, se basan como ya dijimos en el avance de dóricos y jónicos y en el principio de libertad de que gozaban que pone al hombre en una situación favorable para desarrollar sus facultades.

Podemos encontrar un arte prehelenístico según los descubrimientos del arqueólogo alemán Schliemann en Micenas en 1870, al igual que los descubrimientos efectuados en 1900 en la isla de Creta. Es un arte primitivo, en el que se destacan ídolos femeninos desnudos.

El arte griego arcaico, después de la invasión de los dorios, desapareció la civilización preexistente, la que continuó en las islas y costas del Asia, donde se refugiaron los elementos cultos primitivos llamados jonios. Los dorios instalados en el país comenzaron a formar una cultura y un arte nuevo que puede fijarse hacia el siglo VIII a. de C. Se destacan principalmente en este arte, los templos; tiene una originalidad eminentemente plástica; sin embargo, en las primeras estatuas hay una visible influencia egipcia por lo rígidas y la carencia de expresión en los semblantes. Dos ejemplos de este arte nos dan las esculturas de Polymedes de Argos halladas en excavaciones de Delfos.

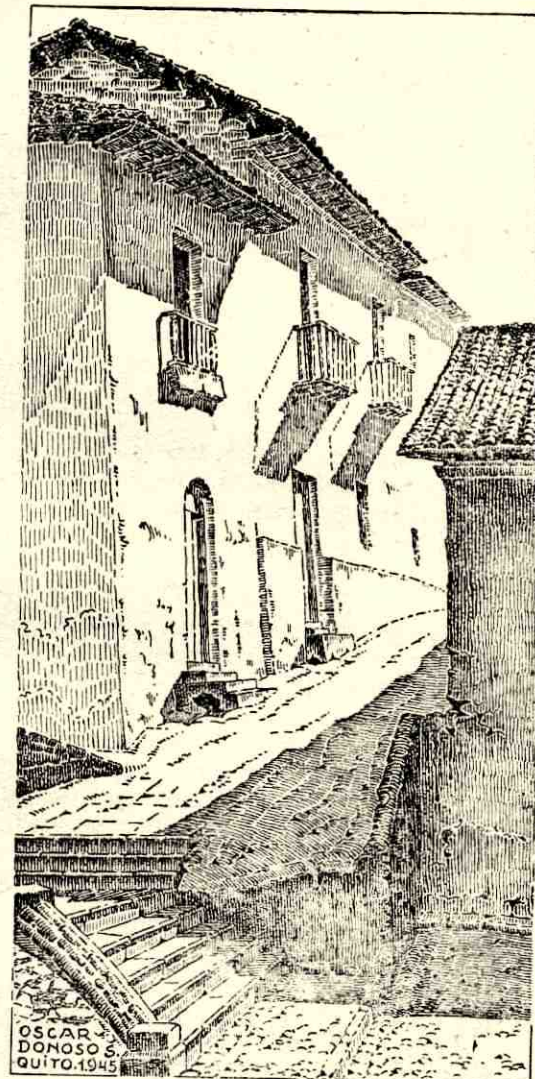
Poco a poco, las figuras atléticas fueron perfeccionándose, no sólo en la anatomía y en la proporción sino también en la vitalidad artística.

Luego después, los griegos construyen magníficos templos entre los que se destaca el gran Pathenón de Atenas, suprema creación de la arquitectura griega; sus arquitectos fueron Ictinos y Calícrates y su escultor, el célebre Fidias.

El templo griego no eran como nuestras iglesias, edificios

destinados a contener muchedumbres religiosas, sino como escuela de cultura. "El templo resume el alma griega". Es la morada de la ciencia y del arte, la simbólica mansión del espíritu. En la parte occidental del Parthenón se erguía la desaparecida estatua de Atenea Parthenos, labrada por Fidias en marfil y oro. Es una majestuosa estatua de doce metros de altura, llevaba un gran casco dorado adornada con grifos y una esfinge, etc.

En la Acrópolis de Atenas se desenterraron cerca de sesenta figuras de doncellas algunas son pequeñas y otras de tamaño natural; algunas manifiestan que fueron policromadas: carne rosa, cabello rubio o castaño, diademas doradas y mantas con dibujos y orlas de gran variedad.



Final de la calle Chimborazo de Quito.
Pluma de Oscar Donoso.

En el siglo VI a. de C. aparecen esculturas de influencia oriental, monstruos y animales, mezcla de ser humano, leones y

aves. Como muestras de animales en su morfología natural se puede mencionar los leones de la terraza del templo de Apolo en la isla de Delos.

El arte griego clasico

A partir del siglo V a. de C. el arte griego llega a una perfección cumbre que constituirá la admiración de los tiempos venideros, como modelos puros de perfecta belleza.

Es la época en que asoman los tres grandes escultores Fídias, Praxíteles y Scopas, para hacer de la materia tosca y ruda el exponente más completo y vital del poder espiritual, intelectual y artístico.

Fídias aparece el año 498 a. de C. Su genio se manifestó en todo su esplendor en el gobierno de Pericles, quien hizo trabajar a órdenes de Fídias en la reconstrucción del Acrópolis de Atenas destruída por los Persas, sobre el que hizo edificar el Parthenón.

"El griego hace sus dioses a imagen y semejanza del hombre, y el Dios es tanto más hermoso cuanto más alto encuéntrase el hombre espiritualmente". Cuando a Fídias le fué encomendada la decoración del Parthenón, el artista estaba en el momento más alto de sus inspiraciones. Comprende con Aristóteles que la belleza "es la grandeza ordenada"; la fuerza de su espíritu venció la dureza del marmol, en sus manos se ablanda el oro y el marfil, para hacer las proporciones del cuerpo humano ideal; el arte griego había llegado a su madurez.

Fídias personificó la majestad, la virilidad y la fuerza.

Praxíteles consagró todo su esfuerzo al estudio del cuerpo humano, especialmente del cuerpo femenino, preocupándose más de lo somático que de lo psíquico. Según Charbonneau, "hizo descender los dioses del Olimpo a la tierra. Pero, para que pudieran ser reconocidos por los hombres los revistió de una juventud flexible". La célebre Venus de Milo, no es de Praxíteles pero fue creada bajo su influjo y lo mismo puede decirse del famoso Apolo de Belvedere, del Vaticano que es la copia de una obra de un discípulo suyo.

Nos legó la Venus de Cnido, la Victoria de Samotracia, Las Nioves y el Hermes de Olympia que presenta la musculatura de joven atleta y una leve sonrisa expandida por toda su faz. Fué adorado por la juventud y por su pueblo porque supo interpretar muy bien sus sentimientos juveniles y populares por medio de la escultura.

Hacia la mitad del siglo IV antes de Jesucristo asoma en Grecia un nuevo escultor, Scopas de Paros, puede decirse que fué el gran maestro del patetismo. Expresa la fisonomía del dolor humano. Las estatuas pierden con él la serenidad olímpica de los dioses de Fídias para caracterizarse por actitudes que representan notablemente el movimiento.

Entre sus obras principales sobresalen las siguientes: Afrodita y un grupo escultórico llamado Tetis. De su escuela son las copias del célebre grupo de Niove y sus hijos, es el dolor de la madre que ve perder a sus hijos. Como uno de los últimos monumentos de la época clásica, se puede mencionar el Mausoleo de Halicarnaso cuyas figuras son de Scopas.

Al principio los artistas de Grecia fueron muy cultos y se preocuparon más de lo psíquico para pasar a lo somático; es así como la escultura griega es primero filosófica, luego poética y por fin religiosa.

El arte helenístico

Grecia había llegado al momento más culminante de su cultura. Era la reina de las ciencias y de las artes. Las circunstancias favorables que rodeaban al artista griego fomentó de tal manera el desarrollo de las artes en el país que hubo tanta producción en cantidad y en calidad que ya no cabía más entre los griegos. Llega entonces la época en que el arte se desborda y sale a los otros países. Así pagó Grecia una deuda a la humanidad al recibir sus hombres más notables el apoyo de otras culturas para el conocimiento de su Patria.

Las conquistas de Alejandro extendieron su cultura al resto del mundo; y, cuando Roma la conquistó a su vez políticamente, élla la dominó por medio de su cultura, año de 146 a. de J. Este espíritu de inmigración hace que su cultura tome nueva expresión; y se esculpen figuras con alas. Desciende de su

divina serenidad del arte clásico, a interpretaciones de pleno lirismo: ojos que imploran, gestos desesperados, etc., como en el "Galo el Moribundo", el "Toro Farnesio" y el célebre grupo del "Laoconte".

El arte griego muere como producción, pero no como lección sublime, y como ejemplo dado a la humanidad.

ARQUITECTURA GOTICA

Joaquín Maza

CURSO ESPECIAL

Hablar de arquitectura gótica, es hablar del término de la evolución del estilo románico llevado por una cultura capaz de realizar grandes empresas en anhelos de perfección. Desde los comienzos del siglo XI hasta la época de construcción de la catedral del Reims, hay un proceso evolutivo y constante, a veces difícil de precisar.

Los comentaristas del siglo XIX veían y analizaban el arte gótico bajo diferentes aspectos. Para algunos era la interpretación de las monarquías bárbaras de

la Edad Media; para otros, una importación del Oriente por medio de las Cruzadas. Otros veían en ella, una imitación de los bosques de palmeras. Los maestros del Renacimiento fueron naturalmente los primeros en apreciar las características propias



Catedral de Cuenca en construcción

Dibujo de Alejandro Beltrán

de este estilo, que entonces fué llamada obra diabólica en contraposición con el arte antiguo griego o romano.

El arte gótico nace del esfuerzo para llegar a una perfección de la técnica sobre todo, en las cubiertas e iluminaciones. Este nuevo estilo tiene su divisa, en el empleo de la bóveda nervada o crucería ya aplicados por los monjes del Cister. Los nervios concretan el empuje de las naves sobre puntos determinados. Una iglesia gótica es teóricamente algo en que la crucería y los apoyos son todo; lo importante no es sólo la forma de las bóvedas sino también el sistema de construcción.

Hay dos tipos de bóvedas: la bóveda de medio cañón semicilíndrico y la bóveda de arista. Una variedad de bóvedas como lo conocían los románicos es la bóveda de arista nervada o de crucería que forman medios puntos de construcción independiente.

El arte gótico tuvo su origen en los países de Europa, especialmente en Francia, Alemania, los Países Bajos e Italia, etc. En este último país no floreció grandemente, contándose unas pocas iglesias y edificios; por lo que fué a cimentarse en España, teniéndose en dicho país mayor florecimiento. En las plantas de los edificios el arte gótico no aporta modificación especial; continúa para las iglesias el tipo de una cruz latina. Se busca sobre todo la amplitud y éllo determina la forma de los pilares que evolucionan progresivamente como consecuencia de los nervios de las bóvedas. El arco apuntado es característico del arte gótico como traza normal que se aplica hasta en la decoración que es tomado del natural de las plantas y frutos de la región.

En la construcción de una iglesia gótica eliminaron por completo el sistema de las viguerías y los techos pesados que usaban los románicos; en cambio el arte gótico elimina todas estas dificultades y crea un nuevo sistema, el de las bóvedas altísimas y entrelazados por pequeños pedazos de piedra, altos ventanales por donde entra bastante luz. Como se ha dicho este nuevo estilo se propagó en toda Europa y citaremos los nombres de estos monumentos grandiosos: la Abside de Ntra. Señora de París, la Catedral de Chartres, Catedral de Reims, la Sta. Capilla de París, etc. En monumentos particulares el Museo de Cluny de París, etc. En Alemania, la Catedral de Colonia, la Catedral

de Strasburgo, etc. En Italia, la Catedral de Milán. En España, tenemos numerosas catedrales y edificios públicos, puesto que en este país floreció más el arte gótico; cabe citar la Catedral de León, la Catedral de Burgos, la Catedral de Toledo, la Catedral de Barcelona, etc.

El arte gótico floreció grandemente en Europa y otros países en los que sus iglesias y edificios nos atestiguan de una cultura elevada a la que llegó la Edad Media.



NI MISONEISMO, NI GEROFOBIA

Reflexiones sobre lo tradicional y
lo nuevo en arte

Gabriel Cevallos García.

*Del reciente libro de este autor, intitulado
"Del Arte Actual y de su existencia", toma-
mos el siguiente ensayo, que nos lo ha
dedicado.*

En las romerías de la comprensión estética, entre caminantes que van y vuelven o entre viajeros que llevan jornadas desiguales, en ocasiones se hacen altos para echar a vuelo llamamientos, si no a la concordia, por lo menos a la comprensión. Alguna vez puede clamarse: ni misoneísmo, ni gerofobia; ni odio a los jóvenes, porque sí; ni odio a los viejos, porque sí. Y afirmo que este llamamiento no es a la concordia, pues jamás latirán al unísono corazones de ritmo disparejo, unos acelerados por el ansia de avanzar y otros retardados por la fatiga de haber vivido.

Sólo idealmente conseguimos injertar el pretérito en el porvenir de cada yo singular, buscando el fruto también singular de cada existencia, pues tal es el milagro de la unidad biográfica del que no comparte la Historia. En el decurso de las generaciones no sincroniza el latido de antes con el de ahora y menos con el que se anuncia para después. En el pro-

caso de las generaciones se da con parsimonia únicamente la convergencia teórica de la comprensión. Jóvenes y viejos, raras veces, vienen en participar de ciertos puntos de vista y de tales o cuales criterios. Sentarse a la misma mesa y beber el mismo vino es un espectáculo de excepción, de singular atractivo porque la fraternidad espiritual requiere que antes desnudem los corazones y los dejemos limpios de falsedad y de segundos propósitos.

Voy hablando primeramente de corazones, antes que de pensamiento o de criterios, pues la contienda apasionada anida en el centro vital y se vuelve personalista, es decir casi implacable, porque siendo el arte obra humana, solemos ensalzarlo y vilipendiarlo en quienes lo hacen o lo transportan. Al mismo tiempo hablo de contienda, pues ésta no ha disminuído sus excesos, antes reérudecida por el ímpetu racionalista de muchos escritores y pontífices de la crítica apegada a la *tradición*, resurge en Europa, en Francia sobre todo, donde se ha vuelto frecuente encontrar novedades literarias que constituyen apasionamientos volcánicos, tal como uno de los libros de Julien Benda, intitulado: *El Triunfo de la Literatura Pura o la Francia Bizantina*, título largo y de escaso gusto, donde se atribuye el bizantinismo a quienes, precisamente por haber renunciado a confeccionar arte de raciocinio o de análisis deductivo menos que nadie el epíteto con que les adorna su adversario.

He hablado, pues, del corazón, del centro afectivo donde aposentamos nuestras pasiones hacia los demás. La simpatía y la antipatía, el recibimiento y el rechazo, desempeñan el oficio de introductores de los conocimientos que hacemos, por objetivos, desapasionados o tolerantes que pretendamos ser en nuestras conquistas espirituales. No hay aproximación estética, donde la simpatía no cumpla con su función de embajadora. De entre las filosofías que dan cordial recibimiento al universo, siempre encarecemos la de Platón, cuya doctrina posee umbrales de asombro, y cuyo método inscribe en sus primeros peldaños: "*No pretendo enseñar una ciencia, mas una exigua disciplina de amor*".

Pero una disciplina de tamaño alcance resulta muy elevada, y la contienda entre jóvenes y viejos, o sea el diálogo entre las generaciones, no percibe horizontes tan claros. Hemos

de contentarnos con la comprensión, moviendo aproximativamente nuestras mentes, por lo menos hacia los motivos y las finalidades de las diversas creaciones de la cultura, si no podemos hacerlo hacia lo esencial de las mismas. Cuando no nos es concedido recomponer el juego cordial, intentemos por vía de ensayo descubrir lo que mentalmente mas nos divide, quizás de tal manera ayudemos a nuestras pasiones afectivas a construir un cauce normal que corra de arriba hacia abajo imitando a los ríos del mundo y a las vidas singulares de la Historia.

¿Qué nos divide, en definitiva? Muchas cosas. Pero la respuesta no es simple, por más que la encerremos en dos palabras, pues de estas muchas cosas, cada una de ellas por sí implica gran número de cuestiones, de asuntos y de problemas, a los que no voy a aludir aquí. Sólo deseo aclarar tres o cuatro de ellos, que los enuncio de antemano: primero, la confusión entre lógica y estética no consiste sino en un punto de vista racional mal planteado, segundo, mucho de lo que usualmente pasa por tradicional es falso; tercero, el auténtico tradicionalismo es opuesto al anterior y apenas lo ejercitan quienes se califican de tradicionalistas; cuatro, los partidarios del arte racional—discursivo niegan vigencia histórica al arte actual y no llegan a demostrar la ahistoricidad del mismo. La meditación honrada de estos enunciados despejará el sendero mental y, acaso, nos situará en camino de comprendernos siquiera momentáneamente.

Lógica y Estética

Hay una primera tradición, según la cual las creaciones de la estética y las obras de arte han de nacer, vivir y entenderse bajo los dictámenes inapelables de la lógica usual. Al són de tales preceptos, impecables en apariencia, será verdad en arte sólo aquello previamente declarado verdadero en el terreno de la lógica rigurosa y, en consecuencia, las categorías de emoción subjetiva, tanto como las de belleza objetiva, se subordinarán a la dictadura de la razón.

La confusión es muy explicable en virtud de la costumbre. Alguna vez llegó a mixtificarse el pensamiento con la emoción y desde entonces no abjuramos de la postura, cómoda por cierto, de *entender* la iluminación emotiva asimilándola a una demostración mentalmente satisfactoria. El error ha caminado siglos y aún campearía si la vida no hubiera dado un vuelco.

Lo cierto es que el problema de la verdad estética, posee calidades diversas a las del problema de la verdad dialéctica, y no porque haya verdades contradictorias o la verdad desfallezca en curvas de anemia relativista. La verdad es absoluta, pero ningún hombre limitado la abarca en su esencia y en sus movi­lidades inagotables; todos conlevamos nuestra ubicación ante ella, y he allí el misterio.

Afirmaciones de tamaña índole, requieren defensa. Para argüir en favor de la diferencia afirmada, salgámonos momentáneamente del recinto lógico y del universo estético, pues la aparente contradicción se explica y se resuelve en el dominio metafísico.

El sér y la verdad que aspiren a valer plenamente y a afirmarse con seguridad dialéctica, tienen la obligación de demostrársenos en su esencia universal. Puede operar la lógica con entes particulares, mas su imperio se define sólo por la universalidad y gracias a ella se salva, abriendo los caminos de la Filosofía y de las Ciencias.

Pero el sér y la verdad que aspiren a vivir plenamente y a afirmarse con seguridad estética, tienen la obligación de subyugarnos con su esencia singular, pues la belleza abstracta o no realizada, ninguna emoción, despierta en nuestro espíritu. Lo cual no ocurre con el postulado ideal ni con los principios formales, cuya vigencia sentimos sin necesidad de verlos realizados, al contrario de lo que ocurre con la belleza, cuya vigencia comienza por ser sensible.

El goce estético, creativo o admirativo, consiste en sorprender una esencia singular antes inexistente y dejarla, luego, acaecida en el contorno por obra de magia. El artista es poeta, o sea creador, sólo en tanto alcanza a poblar el contorno con nuevas realidades peregrinas y singularmente válidas.

La Ciencia y la Filosofía nada crean. Descubren, interpretan, transforman, repiten. Sólo el artista crea. Pero crea en singular, pues si alcanzara a crear lo universal, sería como Dios.

No hay, entonces, contradicción lógica o meta física, entre la verdad enseñada dialécticamente y la verdad creada por impulso emotivo.

Las dos formas de dárse nos la verdad hacen necesaria la existencia paralela de dos lenguajes, diversos entre sí y configurados por cada exigencia o pedimento de la vida: un lenguaje de conceptos y otro de visiones, explicativo aquél y creativo éste.

Para verlos mejor, olvidemos momentáneamente el sentido lingüístico del vocablo lenguaje y atendamos a su función de comunicar. Constituye lenguaje de conceptos aquella copia de términos de los que se vale la mente, a fin de entrar en contacto con el sér existente y con las demás inteligencias, acudiendo a expresiones con contenido mental fijo y cuyo valor y relaciones no se pueden establecer de manera subjetiva o arbitraria, sino a riesgo de que sufra mengua aquello que la inteligencia ha alojado dentro del concepto. Lo cual ocurre en fuerza de la naturaleza conceptual, donde la mente se circunscribe a sí misma, al forjar un sentido firme; pues todo concepto es algo apresado en un límite dialéctico, para uso general. La manera de lenguaje aquí aludida, circuye la mente en el mundo de temas o motivos que conoce o trata de conocer.

En cambio, el lenguaje visual o de visiones, se sirve del impulso emotivo para determinarse a crear singularmente seres antaño inexistentes y luego asignarles una comunicabilidad capaz de dilatar el espíritu, valiéndose para ello de la falta de contenido fijo de los elementos de este lenguaje y del acto creador, dueño de adjuntar de modo subjetivo otro valor al lote de valores de la cultura. El lenguaje visual es esencialmente libre y al tiempo que ilumina sus expresiones, las da un sentido peculiar e intransferible.

La oposición de los lenguajes es paradójica: mientras el conceptual opera con elementos o términos de valor universal y circunscribe la inteligencia al sér el lenguaje visual alumbra con elementos de validez singular y dilata el espíritu al infinito. Las dos posiciones hacen indispensable que el lenguaje conceptual sea de pruebas, de respaldo lógico incesantemente buscado, de categorías y de postulados justificables por la razón; mientras la expresión emotiva y su creciente caudal de visiones no necesite de pruebas, y sus asertos y negativas permanezcan más allá de la razón. Anatole France vió que la belleza lleva en sí una verdad más alta y profunda que la verdad, sin duda al sentir se la diferencia que aquí va anotada. Pero el escritor

francés contemporáneo, Alain, ilumina un tanto más el caso y asegura que la de la belleza es una verdad sin pruebas, en el sentido en que no necesitan ser probadas la bella música o la Venus de Milo. Bergson acerca el oído y al comentar el caso del poeta, escucha que "bajo los goces y tristezas que, en rigor pueden traducirse en palabras, el poeta capta algo que nada tiene de común con la palabra, ciertos ritmos de vida y de respiración que son más interiores al hombre que sus sentimientos más interiores".

Paralelismo irreductible

El arte actual acentúa más la diferencia entre estética y lógica, pues su vida consiste cabalmente en acercarse a la vida plena, superando la razón escueta y el intelectualismo analista. Pero al propio tiempo uno de los yerros más acentuados por la crítica tradicional o apegada al arte como obra de razón, consiste en negar, sea al poema, al drama, a la novela o al cuadro, aquella superación que es fuente y esencia de la obra contemporánea. Se acusa con tenacidad al artista moderno de rebajar el intelecto al parangonarle con la emoción y al hacerle actuar en el mismo plano del temperamento o de sensibilidad, asegurando que en este juego la razón es víctima de una *capitis diminutio*. No obstante se ignora o se afecta ignorar, que si hay una sensibilidad sub-racional, objeto de la psicología corriente y tema de experimentación entre los psicólogos, hay además otra especie de ella, una sensibilidad supra-racional, maestra de los altos temperamentos emotivos, quizás menos frecuente que la anterior, y en cuyo océano sale de aventuras el ensueño de los artistas. Bergson no deja sin réplica certera al racionalismo estético, en las palabras que transcribo: "El más grande error de quienes creen que la inteligencia es rebajada cuando se la relaciona con el sentimiento, consiste en no ver dónde se halla la distinción entre inteligencia que comprende, discute, acepta, rechaza o critica, e inteligencia que crea".

Sin embargo no es honesto negar la realidad de la manera racional de hacer arte y de aproximarse a él. Hoy mismo existe tal género de aproximación, y lo practican a más de la mayoría de los visitantes de una galería pictórica, ciertos filósofos apegados a la tradición. Los modernos sí aceptan que haya arte racional y también ellos se esfuerzan por entenderlo, aun cuando vanamente pidan, a modo de retribución justa, que no se

niegue, por lo menos, el hecho desde donde parten, ya que en nombre de la dialéctica no se les concede el derecho de superar el principio racional.

Tal hecho consiste, como queda expresado, en crear arte de vida plena, superando el intelectualismo. O sea, finca en sustituir un estilo creativo por otro, no sólo de razón y de emotividad simplistas, sino más humano y cabal; con lo que el paralelismo de los dos lenguajes aludidos más arriba, se vuelve irreductible.

Ahora, menos que antaño, la estética no se resigna a ser provincia conquistada o conquistable por la lógica. Aunque si consideramos históricamente el caso, jamás fué total el vencimiento, a pesar del aristotelismo casi insustituible en varios siglos. Si fuera dable tal conquista o subordinación, estaríamos bien servidos con el capítulo referente a la verdad y a la falsedad de los juicios, para lo más de cumplir con la faena de construir o de destruir el arte.

La posición correcta comporta una doble mirada, considerando la lógica desde la estética y ésta desde aquella. Si nos colocamos en la recta de la lógica, hemos de ver de un modo propio a la línea de en frente. Si nos situamos en esta, la otra adquirirá también su perspectiva. Entonces notaremos que los creadores del arte supra-intelectual no dispone aún, y probablemente jamás dispondrán de un poder suficiente para aniquilar el raciocinio con sus obras, como algunos de ellos han afirmado, llevados al extremo por la contienda. A su vez, los filósofos y los críticos racionalistas, por trascendentales que sean sus postulados, no alcanzan a juzgar con sus cánones dialécticos la obra emocional. Pues los hechos demuestran la imposibilidad de ser meylógico —hablo de la lógica usual— en el campo de la estética; y la imposibilidad de ser esteta y defensor de la emoción diáfana, desde el mundo de la lógica.

Si aceptáramos el argumento de la crítica racionalista cuya fuerza radica en demostrar que el arte supra-intelectual acabaría con la inteligencia y la razón, y si por otra parte contempláramos el avance entusiasta del arte actual, tendríamos que pedecir la muerte de la ciencia y de la Filosofía; predicción inaceptable por falsa.

Lo evidente es que al franquear el limete entre la lógica y la estética sobreviene un desequilibrio. Y no ha sufrido otro destino la crítica tradicional aplicada al arte nuevo, sino desequilibrarse ante él, pues ha pretendido, sin fuero alguno o jurisdicción legítima, traspasar el irreductible paralelismo que conduce a dos categorías de expresión por su camino propio. Hablando comparativamente diría que la crítica tradicional pretende con su actitud analista inadecuada imitar a un insensato un en el empeño de medir con un metro la grandeza emotiva de paisaje.

El desconcierto de este género de aproximación al arte será fatal, y no por falta de advertencia; pues todos los artistas denuncian hoy, con anterioridad, los artículos de fe de su estética. Sólo una concepción tradicional, intimamente inficionada de racionalismo puede sostener aún, cerrando los ojos y negando un movimiento universal de más de cinco décadas, que la obra estética sea una noción o una trama de nociones analizables, desmontables, demostrables y desmenuzables según el método analítico — discursivo.

En contra de tales afirmaciones y de tales procedimientos mentales, hay una explosión emotiva y vital, creciente y angustiada por alcanzar su morfología plena. La razón no sabemos hasta dónde llegue, en este caso, pero el arte actual se empeña en su firmeza,

La aproximación estética

Nuestro existir es un comportamiento con el mundo real, y este comportamiento halla de varios modos a la realidad, y y ella asimismo emplea con nosotros varias tácticas. Hay un juego del hombre con el universo, juego ininterrumpido que llamamos Historia, diálogo donde empeñamos la palabra de honor de vencer o ser vencidos, lucha sin lagunas o estaciones intermedias larga cuanto dura la vida singular o cuanto dure la existencia de la especie. Si se trata de resumir en pocos términos la calidad varia de tal juego o diálogo, podríamos escribir estas palabras: iluminación estética, dominación técnica e intelección conceptual.

Ante todo descubrimos en las cosas su fugacidad, la solitud momentánea que nos dirigen, cierta especie de silencioso

clamor irresistible; luego percibimos el cambio de estado aparente que las aflige, buscamos su alma y nos adueñamos de ella, la sustanciamos con la nuestra, acrecentando con este despojo el patrimonio emotivo que, como una lluvia de luciérnagas, va de las cosas a los sentidos.

Pero también somos expertos descubridores del lado flaco de los seres. Su misterio está frente a las necesidades y nos vamos a la lucha, tomamos cada fortaleza del ser con la conciencia de volverlo útil para nosotros; pues un oscuro instinto inapelable nos anuncia que, o venceremos al mundo circundante, o él se dará modos de acabar con la vida que sobrellevamos.

Y hay un tercer estilo de acercamiento, donde se ensancha la contemplación y la conciencia se torna como un solo ojo a caza de lo esencial permanente de las cosas, lo que en ellas es, su causa de ser y su fin de existir. No reposamos en la faena de iluminar las cosas, dominarlas para nuestro provecho y, al cabo, matar con el conocimiento el misterio vivo que albergan fuera de nosotros sí, pero a un tiro de ballesta del pensamiento. De tal guisa, aquella misma realidad que en un principio encendía los sentidos y aligeraba el ánimo como un juego delicioso, concluye por volverse la idea obsesiva, el martirio perpetuo y la angustia hontanar de la vida.

Mas en la conquista del alma de las cosas se han empleado dos estrategias, por los diversos tipos de luchadores que han salido a la contienda. Esta deliciosa conquista de la luz de los seres, cuenta con algunos que se los aproximan en tanto artistas y anhelan recibir sobre la frente la unción de la realidad, directa y sin la pantalla de los conceptos, para con ella y sus efluvios desplegar las velas y retornar con la obra creada ante la cual el creador y quienes se hallan en el mismo terreno, vuelven a estremecerse infantilmente, huérfanos de todo juicio, sin notar nada más que la iluminación producida o recibida. Y hay otros seres, mayores en número, quienes anteponen la pantalla a sus ojos para ver no la realidad en sí, sino la realidad en los conceptos previos; estos conquistadores salen de faena por una senda previamente revisada, se llegan justificadamente a la naturaleza, a la obra y a la manera de crearla, y cuando las han captado; no se estremecen con inocencia infantil, sino comparan lo obtenido con lo preformado en la mente y deducen cuando más, un juicio calificativo de la creación propia.

Si los últimos creadores hicieran sólo esto, en nada afectarían a la sucesión estética. Pero, y he aquí lo grave; miden con aquel goniómetro mental la obra de los otros, que no se creó de acuerdo con patrones establecidos, ni se forjó adecuando la realidad a moldes conceptuales y por tanto, queda fuera de este compartimento lógico. Es decir cometen una injusticia noblemente lesiva: de la emoción ajena y del pensamiento propio.

Convengamos, mejor en que una cosa es aproximarse al arte en tanto artistas, por la senda vital de la emoción irreductible a la dialéctica; y otra es la aproximación crítica, deducida del análisis de la obra, no como creación emotiva destinada a la emoción, sino en tanto producto interesante para el historiador, el crítico, el exégeta, el filólogo....

La primera forma de aproximación, eminentemente artística, es contagiosa y determina el nacimiento de los prosélitos y de las escuelas. La segunda forma de aproximación estética crece, de modo copioso, en las orillas de la corriente tradicional.

La tradición como estanque

La palabra tradición se presta de inmediato, no a una conjetura mas a una visión real de cuanto viene y se nos entrega, no en calidad de carga abrumadora, sino en forma de limo para otras siembras. Lo que de inmediato descubrimos en el vocablo, no es su calidad de recipiente, ni siquiera la herencia que nos da el pasado, como un coto circuido de vallas o una finca irremisible. Vemos, en tiempo menor al parpadeo, que la tradición nos implora adjuntar nuestra dádiva, para ella seguir en su carrera de siglos.

La tradición acomete la empresa de volver móviles y presentes los hechos humanos hieratizados en la realización o derribados tras el tiempo. Por otra parte, no se adjudica a nadie y consiste en un desfile implacable, destinado a encender la continuidad en el ánimo de los hombres empalidecidos por la muerte. Tiene mucho más de desafío que de enseñanza, más de empresa que de conquista hecha, más de angustia que de definición lograda. Es un camino sin llegada y con infinita sed.

En contra de agilidad tan ejemplar, lo que denominamos tradicionalismo en lenguaje corriente, no participa de esta esen-

cia móvil y, lo que es peor, sus cultivadores, o sea los tradicionalistas, han desvirtuado el contenido de la tradición, dándole un corte en lo más vivo de su caminar y dejándola como un inmenso caos desgalgado en mitad de la vía. El curso de la tradición se ha convertido así en una práctica de obstrucción, y donde más debiera bullir el torrente, se inquieta un estanque infructuoso.

Pronto se halla cubierto de algas el espacio remansado, y cierra los ojos aún al menester sencillo de repetir el cielo. Hasta el pretérito se desvanece en la superficie oscura, que resulta ineficaz para dar respuesta al al inmenso cuestionario urgente del tiempo. Es como un eslabón intermedio que al desprenderse de su antecesor, no acértara a remediar su soledad con otro que vanamente busca después. Comete pecado de solipsismo y, al cerrarse sobre su plenitud, conquista la ineptia.

Esta rigidez se extiende a todo el ámbito espiritual y delante de varias de las principales manifestaciones de la vida presente, cree que todas las normas dictadas en el pretérito, poseen actualidad perfecta. Piensa seriamente que los cánones han de repetirse sin descanso, aun cuando no se los comprenda ya, no se necesite de ellos o se ande a caza de otros más concordes con la obra que se anhela realizar.

La crítica tradicionalista, pues la hay y es más extendida y poderosa de lo que vulgarmente creemos, se contenta con obstruir, se interyecta y niega toda comunicación entre el creador actual y la época, aduciendo dogmáticas enseñanzas y mostrándole recetas infalibles, pero olvidando al mismo tiempo, y de manera lamentable, que aquellas normas fueron, a su vez, primicia de la comunión de otros creadores con su tiempo respectivo.

Y a partir de este olvido, opone la negación al afán afirmativo que vinculan las gentes nuevas a su búsqueda de sendas inexplotadas, negativismo que no denuncia amor a lo antiguo que no se comprende, sino desdén, temor y, muchas ocasiones, odio a cuanto adviene sin beneplácito del tradicionalismo. ¿Pero cómo va a placerle una faena dinámica, en pugna con la somnolencia?

Con decir "*esto no vale*", nada se ha quitado o agregado

a la obra actual, porque la tesis displicente debería traer aparejada su prueba, no con razones incongruentes, mas con argumentos congruos al tiempo, sobre un terreno donde la razón queda al borde, debido a la actitud extra-racional desde donde comienzan a edificar el creador y el artista contemporáneos. Estos abjuraron del arte racional, y el tradicionalismo no procede con dialéctica ajustada, al disparar desde un bosque de postulados conceptuales contra la resplandeciente agilidad marina de un espíritu abierto a mil vientos futuros.

El pecado de solipsismo. •

¿De qué carece el tradicionalismo? En primer término de crítica positiva. Su acuciosidad con el arte nuevo no alcanza el comedimiento rudimentario de buscar razones en fuerza de las cuales demuestre que su contendor no es viable. Por más que se acelere la búsqueda, a lo menos en cuanto llega a mi conocimiento, el tradicionalismo no ha exhibido hasta hoy un argumento suficiente en favor de la inexistencia o no vigencia cultural de la obra artística, tal como nos la ofrecen los contemporáneos.

Cuando más, se apela al buen gusto, al modelo eterno, a la sana lógica, al buen sentido o, quizás, a uno que otro postulado dialéctico pulido con el curso de años o de siglos. Pero ningún tradicionalista ha emprendido la tarea fundamental para su tesis, de demostrar que el arte actual se halle en discrepancia con la época, argumento que sería el más poderoso y acaso el insalvable antemural que se lograra oponer a la corriente. Pues si los nuevos afirman que su sensibilidad ha cambiado, como la de todo el mundo, no vale contra ellos el buen gusto, ni el modelo eterno; y si su obra comienza por forjarse en troqueles extra-intelectuales, tampoco merece atención el argumento del buen sentido, de la sana lógica o del precepto dialéctico probado en siglos....

No queda sino esto: demostrar que el arte actual no es la dimensión justa de la época actual. ¿Pero cómo? He allí donde demora el enigma de la esfinge: si el tradicionalismo lo descifra, morirá sin remedio; pues necesitaría, como es natural, dejar de ser como es, abrirse a todos los puntos cardinales, desnudarse de su terquedad y echarse a la torrentera de esta época a la cual, por comodidad, denominó época decadente. Necesita-

ría rumirse en ella para medir, como un buzo, las intimidades profundas y palparlas y extraer sustosoros; tendría que saciarse el alma y el cuerpo con el sabor de la modernidad, y sólo entonces podría dictaminar con conocimiento *dialéctico* acerca de la función, utilidad, ineptia, menester o demasia del arte y del artista de ahora.

Por desgracia el tradicionalismo está poseído del espíritu menos histórico y más hermético; está lleno de su poderío íntimo y huérfano de capacidad para salir de sí. Y no se olvide que la Historia de la Cultura como comprensión de lo que no somos y los otros son o fueron, es posible únicamente en tanto logremos dejar de ser nosotros mismos y, por penetración o perspicuidad, alcancemos a iluminarnos con la comprensión del otro o de los demás. Y esto es lo que el tradicionalismo usual no conseguirá, por falta de finura histórica y sobra de tino personal. En el fondo se venera demasiado, casi idolatra a su yo y a su permanencia sustancial, tanto que universo, hombre, historia, cultura, todo lo resuelve en su intimidad. Cerrado sobre el yo, su pecado mental es el solipsismo. Sus plantas no se asentarán nunca en el sendero humilde por donde vamos a lo que no somos y nos requiere desde la proximidad o desde la lejanía.

La fórmula decadentista.

Mas no todo es negación a ultranza, pues la actitud que voy estudiando, acaso con demasiada impiedad, si pronuncia una palabra afirmativa, al hacer suya la tesis de la decadencia actual, afirmación demasiado compleja que, sin mucho discrimen se encierra en una fórmula simplista, adjetiva y manejada sin concierto aún por los empíricos. Y para dar fuerza probatoria a su tesis, el tradicionalismo acude al símil histórico, a veces prolijo, siempre abundante y nunca estudiado a fondo. Se compara nuestro tiempo con el final de la era greco-romana, con el alejandrino gárrulo y mal exégeta de textos, con el bizantinismo compilador y reparador insustancial de monumentos escritos, con el afán de nimiedad y rareza, en fin, con aquella suma de actividades que nada tuvieron de activas, a no ser la denuncia de la vida cansina.

No creo bien invocado el símil y tampoco bien planteada la fórmula, y esto por dos motivos de fondo que se expresan luego. Digo motivos de fondo, pues la Historia no es sólo una

cadena de acontecimientos visibles, sino ante todo un conjunto de autodeterminaciones espirituales, las más de ellas ocultas a la primera mirada o al inexperto observador de los sucesos humanos, autodeterminaciones que han persuadido a sus respectivos actores a ir cerrando unos con otros, unos junto a otros, unos en contra de otros, la multitud de eslabones de la cadena visible.

El primer motivo consiste en el mal uso del epíteto *decadente*, que con tanta facilidad se suele aplicar a nuestro tiempo. Decadencia es un concepto histórico, y más que un epíteto consiste en una manera de ser y estar la vida en relación con el valle de donde asciende o la hondura a donde baja, en cada ciclo de cultura; decadencia no es, pues, un rótulo que a título gratuito se ha de colocar en la frente de los sucesos que nos displacen, o no encuadran en la clasificación establecida con anterioridad por tal o cual escuela, o por los partidarios de esta o de la otra interpretación histórica. El concepto decadencia es difícilmente aplicable según el gusto y la costumbre, aun cuando se vea a diario que el común de los críticos procede de modo familiar con un término tan peligroso.

No niego que la familiaridad con la tesis decadentista se deba a un conjunto de doctrinas filosóficas, unas vigorosas, otras hermosamente atractivas, y en cuyas aguas beben muchos tradicionalistas su argumentación, sin reparar en la cantidad de elementos letales que ingieren al mismo tiempo. Como tampoco niego el uso establecido por los últimos románticos, campeadores de la negrura espiritual, tipo *fin de siglo*, uso no del todo desaparecido y según el cual con ellos terminaba la cultura.

Casi se ha establecido la costumbre de llamar decadentes a las obras representativas de nuestra época. Pero muy pocos exégetas desdeñosos se toman el trabajo de atender a la intimidad de tales creaciones y de recoger la confesión de ellas, clara o cautelosa, estremecida confesión que denuncia el afán de hallar una formología aún inédita y de aparejarla con una técnica flamante destinada a contenerla y a servirla de vehículo.

Antes de aducir ejemplos vale la pena establecer ciertas comparaciones previas entre las épocas históricas y sus tendencias funcionales. Y en vez de usar el término que aquí se va comentando y de mentar el final greco—romano como símil, se debió averiguar previamente qué significa la repetición de cá-

nonas y de procedimientos, y qué anhelo distinto y creador demuestra el afán de no repetir lo mismo que hicieron las generaciones anteriores. Porque no es propio hablar de decadencia en el punto en que punza la aguda necesidad de cambiar, o se impone el ejercicio conquistador de otros frentes emotivos, cuando acelerados por la necesidad de cambio los ejércitos de la emoción inauguran una aventura pertinaz por mil senderos.

No se puede hablar de decadencia cuando vemos al espíritu echar su vuelo al impulso de nuevas ansias, en pos de lo desconocido y llevando la convicción de otear misterios antaño no sospechados. Refiriéndonos en especial a estos tiempos sigloventinos, se pueden anotar los fracasos, signarlos con cruces negras, contarlos por el número de días y multiplicarlos al anejo. Todo ello es dable hacer. Menos hablar honradamente de decadencia, mientras al unísono sentimos que el pulso histórico, antes caído en marasmo, levanta su són y se agita con ritmo fuerte. En tales casos el número de los fracasados nos demuestra en verdad, el número de las resurrecciones o de los intentos de resucitar.

El segundo motivo aducible en oposición a la fórmula decadentista y del símil tal como suele plantearse — recordemos otra vez el libro de Julien Benda, acompañado de muchos brotes por el mismo estilo consiste en que el ejemplo o término de comparación es mal traído y, por tanto, la consecuencia ilógica. En verdad el sigloventismo ofrece muy poca analogía con el final greco—romano, entre otros muchísimos síntomas, por uno solo: a diferencia de nuestro tiempo, en aquel entonces nadie soñaba con posibilidades nuevas, antes bien se las cerraba el paso ni menos los dueños del mundo padecían por realizar alguna conquista permanente o por librarse del pretérito irremisible, que les obligaba a llevar la cabeza vuelta hacia atrás, como ciertos condenados que Dante halló en su infierno. Pero marchar con la cabeza vuelta hacia atrás no es postura de caminar correctamente, sino actitud de cadencia, donde uno a uno van muriendo los estatutos y las creaciones peculiares de la cultura en liquidación. El cristianismo representó entonces, como ahora, una fuerza extraña y enemiga, tan poderosa y capaz de echar por tierra violentamente aquella ruina en descomposición, tanto que los amos del Imperio lo miraron con horror.

La tradición como fluido.

Comienzo por citar a Paul Valéry: "La gloria para los hombres de otras épocas, consiste en servir de marionetas a los retóricos del presente". Tal manera de ser tradicionalistas, condensada en la ironía de esta frase, acabamos de dejarla atrás, por considerarla inepta y, más aún, asesina de lo actual. Guiado por el propósito de acercarme a la tradición con los miramientos que le son indispensables, traslado otra cita, ahora de Fray Luis de Granada: "Regla es también de prudencia no mirar a la antigüedad y nove ad de las cosas para aprobarlas o condenarlas, porque muchas cosas hay muy acostumbradas y malas, y otras hay muy nuevas y muy buenas; y ni la vejez es parte para justificar lo malo, ni la novedad lo debe ser para condenar lo bueno, sino en todo y por todo hinca los ojos en los méritos de las cosas, y no en los años".

Al amparo de los introductores traídos a cuento, cuyos modos de ver el problema de la permanencia y de la continuidad son aparentemente opuestos, mas cuyos espíritus son dos ríos que van al mismo mar, se puede repetir que la modalidad tradicional expresada en misenismo, es tan injusta como la modalidad contemporánea traducida en gerofobia.

La tradición es un personaje de primera fuerza en la Historia universal, y en los canales particulares donde decurren actividades humanas como el arte, la ciencia y tantas otras, cada generación nueva tiene indispensablemente que beber y, además, pagar su tributo condigno. Pues la tarea de beber en el agua tradicional, sobre parecemos un compromiso ineludible y resultarnos algo muchísimo más imperioso que la inconsciente satisfacción de la sed histórica, apareja deberes de cultura y de recíproco intercambio. La actualidad tiene deuda con la tradición. La tradición debe también a la actualidad, porque sólo así alcanzan a prolongarse de manera explicable los hechos humanos en el tiempo, y se vuelve factible el traspaso del cúmulo de valores históricos laborados.

Alguien encontrará extraño que la tradición deba algo a la modernidad, estando en circunstancias de no satisfacer el compromiso. Pero en verdad debe, y una inmensa deuda: la de sentirse obligada siempre a dejarse contemplar en panorama y a prestarse a un escrutinio de todas sus partes, sometida como se

encuentra al ojo implacable de las generaciones que va hallando a su paso. Cada una de éstas posee calidad visual propia y maneja un método de observación peculiar.

Algún otro preguntará ¿cómo es posible que las generaciones venideras sepan mejor los hechos que los actores de ellos y comprendan con más profundidad las obras que sus creadores? Pero a quien tal cosa pregunta vale recordarle que el proceso humano, por luminoso y explicable que parezca, no es del todo consciente, ni al tiempo de acaecer, es dueño cabal de las consecuencias; como quiera que la obra histórica es en ocasiones obra de la iluminación, o sea de la supraconciencia de unos pocos, y es en incontables veces obra del impulso elemental, o sea de la subconsciencia de las mayorías. Que las generaciones supervenientes comprenden con mejor fortuna a las pretéritas, es tan cierto, que en prueba aduciré dos hechos corrientes. Primero: los actores del drama histórico, por iluminados que se encuentren, jamás podrán prever el cúmulo de posibilidades y lecciones que sus faenas contienen en germen; por otra parte, pueden estar informados plenamente del detalle de los acontecimientos a que asisten, pero la comprensión panorámica de los mismos, por ser obra de largo alcance en el tiempo, les escapa definitivamente. Segundo: es general la falsa estima que hacen los creadores de sus obras, habiendo creado desacertados en casi todos sus presentimientos: son tan pocas las obras maestras declaradas tales por sus autores. Muchas veces oímos decir con ingenuidad que Cervantes o Shakespeare o Dante jamás habrían pensado en el cúmulo de valores creados en las obras o por las obras de ellos. Gran verdad que deja manifiesta la afirmación anterior. Las llamadas obras eternas se hallan sujetas a un género peculiar de acrecentamiento que, en definitiva, no es sino el tributo que cada grupo humano posterior va pagando al torrente tradicional.

Tradición y Creación.

La vida de los grandes maestros de la humanidad pretérita, se hace por gracia de la cantidad de vida que logramos incluir en las obras de ellos. Su actualidad es la muestra, la que hallamos originalmente encubierta o, adaptándola a nuestro acomodo, desglosamos de las viejas enseñanzas. Cuando decimos que un escritor de la antigüedad o de las altas horas de la cultura nos recrea, expresamos un hecho positivo; pero sería más cierto y positivo decir que la afección de un lector sigloventino por

Cervantes, es la que verdaderamente le re-crea o vuelve a darle existencia, del mismo modo que un hombre del siglo XIX le recreó también.

El contenido de las llamadas obras eternas consiste en una suma de riquezas móviles y acrecentables. No sólo adquieren plusvalía por acción lenta del tiempo, lo cual en sí mismo es mucho y poco. Lo que adquieren, en definitiva, es nueva vida, vida fresca para cuantos vienen después y viven de diverso modo, vida creciente, prolífica y nunca descubierta o apresada en totalidad, por ser muy grandes los continentes de su secreto.

Cuánto se ha escrito sobre Dante, Shakespeare o Cervantes y sin embargo los personajes de ellos y sus faenas, continúan descubiertos a medias para los sigloventinos y están aún totalmente inéditos en muchos pliegues de su misterio existencial. Creo firmemente que Hamlet y Don Quijote no acaban de vivir todavía y, por tanto, aún no acaban de ser escritos. Cada generación devota de estos símbolos humanos, que son gigantescas realidades al mismo tiempo, aporta a la vida y al conocimiento de ellos más de un grano de arena. El siglo XVIII tuvo mucho que hacer con los dos personajes. Las generaciones novecentistas los edificaron a su modo y para su uso exclusivo. Los contemporáneos nuestros, asimismo, realizan su Hamlet y su Quijote, porque el texto es uno, mas el espíritu se multiplica.

De tal manera acierta a construirse la verdadera tradición: afectuosa o agresivamente, cada época re-crea el pasado en una simbiosis intransferible, apoderándose de él, infundiéndole su existencia peculiar, infundiéndole, en suma, una función vital insospechada antes, pero siempre posible. Por eso resulta diverso el Dante del siglo XVIII del Dante del siglo XX; allá fué mirado con la acrimonia racionalista, mientras para nosotros constituye un organismo tan acabado como una catedral gótica. Las obras eternas, con más propiedad, merecen el nombre de *suma de posibilidades*. El secreto de las generaciones supervenientes consiste, entonces, en descubrir hacia qué puntos cardinales se abren o cierran dichas posibilidades; cuáles caen como observatorios abiertos sobre el tiempo y cuáles no.

Una vez descubierto el lugar de acceso de la obra maestra o del espíritu egregio, queda por cumplir la otra mitad de la faena, que consiste en conquistar aquella porción de novedad iné-

dita o de valor adecuado a la existencia actual, luego convertir la obra en un valor contemporáneo y, por fin, transformar al autor en uno de los nuestros. Porque no es tradición envejecernos gastando inútilmente energías hasta dar con Guillermo Shakespeare, sino todo lo contrario, o sea traer a Shakespeare hasta los días en que vivimos y hacia la modalidad que revestimos, haciendo otra suerte de creación dentro de la obra de él, abriéndonos un ámbito de luz propia en la constelación de sus pensamientos y de sus emociones.

Tal es la prueba de fuego que han de soportar los altos valores. Su esencia pretérita resiste y llega a proporcionar jugo a otras existencias más jóvenes, su recia calidad cósmica soporta, sin pena, constantes edificaciones en la intimidad que, a pesar de esto, no se desfigura, antes rejuvenecida, sale otra vez en busca de horizontes. Porque el sino de la verdadera tradición constituye una perpetua obra creadora; y la inmortalidad de los inmortales finca en recibir la vida que les prestan los demás.

Las grandes obras de la cultura son por sí mismas. Esto es indudable. Mas lo son principalmente por las semillas internas, por las revelaciones o apocalipsis en potencia de iluminarse que guardan en su seno múltiple. La tarea de las generaciones posteriores, si tienen conciencia histórica, consiste en llevar una antorcha confeccionada a semejanza propia, a fin de contagiar con su vida aquel fuego en receso o aquellas brazas dormidas en el tiempo. Pero comprendámoslo bien: la lumbre de las obras grandes está sólo en potencia para nosotros y, como todo ser posible, exige una nueva causa para abandonar el estado inerte y entrar en acto. La cultura es serie de actos, concatenación de actos humanos dotados de intencionalidad clara u oscura, actos que se suman o se engarzan, se supeditan o se refuerzan, se apoyan o se combaten; pero siempre actos que prolongan la vida y llenan sus cometidos. La tradición, por ser un acto que suma actitudes nuevas o viejas creaciones, no subsiste sino en virtud del intercambio del aliento nuevo con la lumbre vieja. Como en el cuento de Aladino, hay que cambiar de lámpara para adueñarse del tesoro. Sin esto no hay tradición. Habrá, cuando más, conservación, que es cosa muy distinta. La cultura será un museo, pero no el taller del máximo artista que es la Historia.

Si la cultura acumulada no vive en nosotros, si no se hace carne, sangre y nervio en las generaciones sobrevivientes, está

muerta. Sólo la reencarnación o la modelación adecuada a las formas futuras la hace vivir. Una cultura está definitivamente periclitada cuando sus posibilidades no sólo de reencarnación, sino ante todo de cambio, se han agotado. La conciencia histórica es demasiado fina en este sentido y no se engaña repitiendo inútilmente o copiando formas en donde no bebe originalidad.

Ante la cultura pensamos de modo análogo que ante la galería de retratos de una estirpe. Si sólo se repiten los rasgos fisonómicos y se han evaporado las virtudes que determinan a los miembros de una familia a adoptar posiciones vigorosas y concretas, si esas virtudes que el tiempo transforma en virtualidades ya no obran, la estirpe está extinta, por más que el último nieto repita al primer abuelo en su apostura y continente.

Nada hay tan inepto para la vida, como la repetición insustancial.



Sección Literaria



Dibujo de M A S

Oculto Signo

Dame tu rosa náutica, palabra alucinante,
Palabra de mi verso, y un rastro de resacas,
y cunda el mar sonámbulo, y un coro de emigrantes
Asombros hienda el piélago que comienza en sí mismo.

Y venga de mi sangre, violeta estremecida,
La lámpara que grite sobre vientos antiguos,
Y muévanse en mis manos territorios jadeantes,
Y rueden sobre mi alma universos marinos.

Entrégame, oh sustancia poética, el aliento
que esparces sobre el agua sedentaria que vivo.

Entrégame un dormido archipiélago en brumas,
Un licuado fantasma, un rostro ennegrecido
de dolor; y que ruja el huracán melódico
Su cántico agresivo.

Entrégame la pronta escafandra, y la verde,
Arrastrada, cabellera de música, y el grito
Soterrado en el pecho del hombre sumergido.

Sea el cambiante rostro del canto, y sea el trémulo
Reverberar del agua con danzantes tritones,
Y el gesto de esperanza del piloto, y las fauces
Del viento que no inquieta ni conmueve en la noche
La eternidad del Signo.

Costumbre

Comarca engendrada en azul, alma mía,
pequeña geografía del caracol y aroma
de tierra que va en ello y de salobres
mareas y tempranos jazmines en la noche.

El llanto agita a veces líquidas mariposas
y algo como una mano nos llama en sus cristales.

Acude tú, alma mía,
acude allá, terrible, fuerte, azul poderosa,
y date al viento, al sol, a la tarde ambarina,
a la montaña quieta en el domingo.

Una paloma se desprende y atraviesa
mi pecho triste a veces o repleto de fechas,
de nombres, de palabras, de gemidos
y quietas pesadumbres;
una paloma lánguida o mejor un venablo
qua alza un arroyo blanco de ángeles en derrota.

De impracticable mano, de tácita cintura
te tomaré, alma mía, y juntos marcharemos
bajo el viento brioso y los álamos nuevos;
irémonos asidos, cavilosos,
a sorber nuestro antiguo bocado de silencio;
iremos hasta el mar y en las rodillas
tendremos resplandores y nerviosas espumas;
tendremos las gaviotas con su pliego de cielo,
y la arena y su prieto universo cambiante.
Iremos hasta el mar, resplandecientes,
y nuestro resplandor será de modo
que el mar venga a esconderse en nuestras manos.

Trepando, discurriendo,
me llevarán muy lejos tus pasos de gacela
y tu costumbre oculta, vagabunda y sonámbula:
y rodará tu risa por las yerbas azules,
y habrá luna en los pinos y ese olor a violetas
que se alza de los ojos.

Trepando, discurriendo, fugitiva,
cuán bellos son tus seños meciéndose al suspiro.
Y que bello el abismo vagamente plateado
de tu órbita, y la llama de lenguas inauditas
con que crece mi anhelo y se agolpa en tu veste.
Y que bella tu incauta soledad, y que bello
el mar que se ha quedado dormido entre tus manos.

Comarca azul y dulce palabra sucesiva,
doncella vaporosa, fugitiva sonámbula,
estrella vagabunda en la noche unigénita,
acúdeme, alma mía,
y dame tus cabellos de música, y entrégame
tus muslos de alta luna en la noche estival.

CESAR ANDRADE Y CORDERO

Canción para una muchacha desconocida

Cuándo he de oír colmarse tus cabellos
de ese puro rumor de las colmenas,
y de alondras tus venas, y de fuego
la proa de jazmines de tu seno.

No te conozco, no. Nunca la música
de abejas de tu piel hirió mis yemas;
pero siento, cuando cierras los párpados,
que tus pestañas caen hasta mi alma

Ignoro tu estatura. ¡Qué imposible
precisar la altura de los sueños!
Alta debes de ser cuando la brisa
te llena de murmullos, como al álamo.

¿Tienes lila la voz? ¿Verdes los ojos?
¿Cintura de laurel o margarita?
¿Amas las cosas frágiles: la vida,
por ejemplo, o el perro entre la lluvia?

¿Usas el pelo suelto? Te lo trenzas?
¿Tienes andar de antílope o de nube?
¿Adviertes, como yo, la mansedumbre
del agua y el asno en el crepúsculo?

¿Tus dientes brillan como espada o rayo?
¿Tiemblas como el aroma? me pregunto.
No sé, sólo imagino que una cítara
gime de soledad sobre tu pecho...

Si al sonreír, el súbito narciso
del hoyo iluminara tu mejilla;
si al tocarte la frente yo escuchara
crujir las olas de la primavera.....

¡Oh evidencia de niebla, presentida
vecindad del fulgor y del espectro!
No te conozco, no. Ni te recuerdo,
si en otras vidas pronuncié tu nombre.

Sin embargo, yo amo tu incertidumbre,
amo tu errante polen de misterio,
tu isla de sal y rosas que desata
silenciosas espumas en el sueño.

Efraín Jara Idrovo

12 IV de 1947

La Epopeya del Arbol

Yo tuve antes que el hombre la vida en el planeta;
patriarca fuí en las cumbres con mi soberanía;
mis formas, ya gigantes, llegaron a su meta,
y, tranquilo y señor, gozaba y florecia,

cuando dieron mis flores toda su esencia pura.
a la hora eterna y santa de amor y bienadanza
en la que el buen Señor, desde su sacra altura,
dijo: ¡Hagamos al hombre a nuestra semejanza!

Yo fuí el primero en todo en proteger al hombre:
yo fuí prestigio y gala del dulce Edén florido;
despetalé mis flores porque él su senda alfombra;
fuí su primera casa, más que casa: ¡fuí nido!

Yo presidí el primer idilio de la vida;
a mi sombra, el primero de los hombres fué amado;
presenció su triunfo, presencié su caída;
yo cubrí la primera vergüenza del pecado!

Fué dolorosa como clamor de una elegía
su erranza por el mundo, tan sólo y abatido;
y su único consuelo fuiste tu, sombra mía,
convertida en refugio, en protección, en nido!

Yo fuí para él perpetua salvación y consuelo.
Mis ramajes formaron sus únicas barreras;
yo fuí su amparo, bajo la inclemencia del cielo,
y le defendí siempre del furor de las fieras....

Pero él ha sido ingrato con todos mis favores:
me ha desnudado en cambio de que yo le he vestido.

Sin que le importen nada mi angustia y mis dolores,
me ha arrancado la vida, por la que él ha viuido!

Este mismo ramaje que le da fruto, luego,
cuando viejo y enfermo, se marchita, se mustia,
él lo lleva a la hoguera, donde crispera de angustia
y crepita vibrando en mil lenguas de fuego....

He dado todo al hombre; y, al causarme una herida,
él de nada recuerda, en su frío egoísmo:
¡carpintero: esas hachas que me cortan la vida,
se mueven con un trozo formado de mí mismo!

Llegué un día a vengarme de la crueldad del hombre
que gozó de mis flores y después me dió muerte:
¡me convertí en patíbulo para infamar su nombre;
en mí le torturaron, en mí le he visto inerte!

Mas, aquello fué triste.... Mejor es que mis flores
impregnen los senderos de su esencia sagrada,
y dén sombra mis ramas.... Olvidé los dolores
causados por el hombre.... No recordé de nada,

y perdonando la honda tortura en que me he visto,
y perdonando todas mis angustias sin nombre,
dejé de ser patíbulo, al mando de Cristo,
y fui el augusto trono de redención del hombre!

Hice altar de mis pobres ramas viejas y rotas,
y henchido de alto gozo celestial y profundo,
sentí caer en él esas sagradas gotas
de sangre, que sellaron la Redención del mundo!

Hoy, yo me siento hermano, muy hermano del hombre:
él me da su cariño, y yo le doy mis flores;
acato fiel las órdenes que recibo en su nombre;
soy sostén de sus casas, trabajo en sus labores,

y hago el bien, satisfecho, pues mi auxilio es fecundo
cuando de mí se vale para algun grande anhelo:
¡yo acompañé a Colón para encontrar un mundo,
y hoy ando con el hombre por el azul del cielo!

Alzado sobre el campo, presido algún idilio,
mientras la tarde apaga sus cárdenos fulgores;
y después, canto y lloro, cual si fuese un Virgilio,
que dijera súz églogas sobre amor de pastores.....

Saluda desde lo alto mi ramaje a la aurora
y desde él lo saludan las aves con sus cantos;
despide al sol mi copa, que en sus rayos se dora,
reflejando en su torno sus últimos encantos....

La clara agua del río junto a mí se desliza
y desnuda mis pies con besos de sus olas;
las auras me despeinan de otoños con su brisa,
y van mis hojas secas en la corriente a solas ...

Me prestan los remansos sus límpidos cristales
para la gloria dulce de mirarme florido,
y copian en su fondo paisajes ideales:
un cielo azul.... la luna... y un árbol con su nido!

Tribuna soy del canto de las nostalgias hondas,
de tórtolas que lloran sus muertos amorios:
¡ha, cuántas veces ellas lloran sobre mis frondas
con las alas abiertas sobre nidos vacíos!

Yo le acompaño al hombre con afán inefable:
soy grande con los grandes: en las Cortes, soy trono.
Soy humilde y pequeño con todo miserable;
trabajo en sus hogares y nunca le abandono....

Hasta en sus emociones vibro en toda su pauta:
yo canto en los pianos, me quejo en los violines,
y, si el hombre es humilde, soy humilde: soy flauta
y lloro con el indio por todos los confines....

¡Oh, el martirio sublime de ser flauta que llora!
Ser la voz de una herida profunda que da quejas....
No es la misión del trono más dulce y seductora
que ser flauta y quejarse en las casucas viejas!

Con el Señor me vuelvo de infinita grandeza,
cuando El llega a mis hostias hechas de espigas de oro;

yo soy la regia cárcel de su santa Realeza
cuando en el Tabernáculo custodio su Tesoro!

Extendiendo mis brazos secos y descarnados,
en medio del silencio profundo del olvido,
medito —decorando paisajes olvidados—
en todos esos grandes poemas que he vivido:

Me siento estremecido de júbilo profundo
con la excelsa valía que tiene mi renombre:
¡yo acompañé a Colón; para encontrar un mundo,
y fui, con Jesucristo, la redención del hombre!

Manuel Coello Noritz

CUENCA—ECUADOR

DOMINGO

Por Teodoro Vanegas Andrade.

Siete días;
domingo.....
Una semana más que cuentan los avaros
en fúnebre almanaque.

Silencio de martillos.
Locura de campanas,
voz implacable para los que creen
aún en la esperanza

Domingo.
Sol estéril;
calles transitadas
por esqueletos ági es
que pasean un traje momentáneo,
que olvidaron apenas
la maldición primera del cansancio.

Domingo.
Ambiguo día.
En las ventanas
hay ojos tristes y hay murmuraciones;
muecas de entrega inútil;
cristales turbios,
húmedo aliento de sexo estrangulado.

Tarde esquiva.
Alcobas que se cierran;
deseos que se nutren a media luz inmóvil.

Al fin.....
 la noche unánime.
 Zaguanes que se abren con rumor de pecados;
 música hueca,
 odios perdonados
 en copas de sabor entumecido.

Domingo.
 Una mentira más;
 espectro prematuro;
 día muerto en espejos desiguales.....
 Pobre esqueleto lánguido
 te espera la mañana.

Cuenca, septiembre del 51.

CLARO DE LUNA

[PARA MI SANTA Y CARIÑOSA
 MADRE, DEVOTAMENTE.]

Y A se muere la tarde flotando en la ternura
 dulcemente dormida de la luz moribunda;
 y el eco melodioso que las cosas circunda,
 se vuelve más intenso, en esta noche pura.

Y O no sé por qué lloran los sueños de la tarde
 su llanto de blancura que suspira en las frondas;
 yo no sé por qué cantan esas ternuras hondas,
 en tanto se diluye el sol, que apenas arde.

A ZULIDAD de ensueño, verdores de esperanza,
 dulzuras inefables muriéndose en la nada....
 todas son cosas mías.... vagando en la alborada,
 de esta noche serena perdida en lontananza.

L ANGUIDECE la tarde ..., la noche ya se asoma,
 el blancor de la luna enciende el horizonte;
 los negros nubarrones que habitan en el monte
 se esconden solitarios, llorando tras la loma.

L A sendas traginadas por la chusma inconsciente,
 meditan quedamente en la dulzura blanca,
 en la dulzura dulce que la quietud arranca
 a la blanca blancura de la luna inocente.

B AJO la luna eterna, con asombro de arcano,
 retorna las nostalgias vestidas de amargura;
 y en la blanca silueta de mi santa locura,
 me siento más sufrido.... me siento más humano.

LA soledad me brinda el rumor de una queja,
llorando, ledamente, en las brumas lejanas;
las penas me parecen silenciosas hermanas,
hermanas silenciosas de abundante guedeja.

MEDITO en la blancura tan blanca de la luna,
mientras en mis jardines interiores, profundos,
renacen las dulzuras de dos lejanos mundos:
tus dos ojos perdidos, sin esperanza alguna....

Hugo de Jesús Moreno.

INVITACION

SI es que no habéis mirado con rencor al cielo.

SI os alegráis aún de que la tierra
por septiembre os entregue con júbilo una espiga.

SI alguna vez a solas y al acaso
mirasteis como nacen las estrellas
y pensasteis que al fondo de esa noche
hay una mano y un designio oculto.

SI aún erréis que el surco que pisamos,
el árbol y la lluvia y los otoños
son milagros de amor que no entendemos;
y sin embargo, así seguís amándolos
y pasáis junto a ellos,
con serena humildad ya sin palabras.

SI es que sencillamente amáis todo esto
que tiene un nombre bello y una historia.

SI en el fondo de vosotros mismos
encontráis que no ha muerto la ternura,

escuchadme,

venid a ver un niño:

LLEGO la otra mañana,
bajó por la pendiente de la aurora,
llamó a la vida con su llanto puro,
golpeó en la puerta altísima del alba.

PIDIO su sitio bajo el sol, su trigo,
su estrella que mirar, su primavera.

PIDIO su pan, su nombre, su agua y lecho,
exigió su final y su camino,
pidió su madre, su hijo, su alegría,
su pequeña ración de arcilla oscura;
y también la conciencia de su muerte.

Venid a verle llegó en el alba intacta,
venid con las palabras habitadas
por ángeles de amor, venid sin sombras.

VENID después de haber mirado al cielo,
después de acariciar la tierra oscura.

Eseuchame,

venid purificados,

y venid si al fondo de vosotros mismos
encontráis que no ha muerto la ternura.

Cuenca, de 1951.

Eugenio Moreno Heredia.

PAISAJE

Lus G. Rodríguez T.

Oh tu! paisaje regio de horizontes abiertos
que en temblor te he sorbido en mis mismas pupilas,
esbelto y majestuoso como en ronda de siglos,
en tu muelle esperar, y en tu espera intranquila.

Tienes todas las ansiedades mías...
en tí materializadas como niebla confusa;
tienes todas las vaguedades, todas
las infinitas gamas de mi alma infuita.

He querido verterme como un hondo suspiro;
llegar a tí y besarte abiéndonos mis brazos
ensanchados e inmensos en esta loca erranza
de mi volar ansioso y anhelante de flecha,
hacia tí, hacia tí, y sorber como en éxtasis,
tu dulce esencia extraña, tu apariencia, tú misma;
y verterme cual niebla, como el agua, cual fronda,
como el cielo infinito, como el río y su cántico,
y ser y ser cual lo hondo de aquel verdor marino
de tus frondas turgentes, cual tu mirar extático.

Tú has guardado de mil generaciones
de hombres y mujeres su dolor infinito,
de esas extrañas turvas como sombras errantes
que cruzaron la noche de los siglos malditos
que los desapareció.

Siento sus ajetreos, sus afanes, sus ansias,
y su anhelo y amor como flor en mi grito
que queda en tí vagando como vértigo loco,
como el vértigo dulce, misterioso que siento,
y que hoy te embarga cuando llega mi aliento
dirigido hacia tí, oh paisaje infinito!



GALERIA DE PROFESORES

SR. DN. LUIS PABLO ALBARADO.—DIRECTOR PROFESOR
DE LA ACADEMIA



Descendiente del reconocido artista escultor Sr. Dn. Daniel Alvarado, se pertenece a una familia de artistas, en la que cada uno de sus miembros se destaca en diferentes ramas del arte; música, escultura, pintura, xilogramados, poesía, etc. El Sr. Luis Pablo Alvarado, ha sabido también aquilatar los valores dentro del campo artístico, se destaca especialmente dentro de la composición (motivos históricos), el retrato, paisaje, acuarela, guache, pastel, etc. Discípulo de Abraham Sarmiento en dibujo y litografía en 1910. Fué

a Quito en 1921 ingresando a la Academia de Bellas Artes en el cuarto año y graduándose después de 3, teniendo de profesores en pintura a Camilo Egas que actualmente es Director de la Academia de Pintura en Nueva York, y a Luigi Cassadío. En el año de 1929 llamado por el Sr. Luis Toro Moreno, desempeña el cargo de profesor en la Escuela de Pintura de Cuenca, siendo Director de la misma desde el año de 1947.

Entre sus obras principales se destacan: "Soliloquio (El Quijote)", "Fusilamiento de Vargas Torres", "Cervantes", "Caravana", "Fray Vicente Solano", "Fundación de Cuenca", "Ofrenda".

Señora Doña Mina Moreno de Suárez.— Profesora de Primer Curso

Cultora del arte del color, su sensibilidad artística, pone la nota de una exquisitez y delicadeza admirable, en sus cuadros donde domina las notas preponderantes de la línea y de un colorido brillante. Graduada en la Academia de Bellas Artes de Cuenca, tuvo la dirección de los reconocidos artistas Luis Toro Moreno y Luis Pablo Alvarado. Sus obras son en especial al óleo, a la acuarela y al témpera. Entre sus cuadros principales se destacan: "Dolor", óleo; en acuarela. "En la Sombra", "Paisaje Suburbano", "Nostalgia", "Flores y Sol" Rincón de San Roque, "Barrio", etc., etc. Es profesora desde el año 1937.



Señor Don Emilio Lozano.— Profesor de Decorado



Eminente propulsor del Bello Arte, así lo han reconocido sus discípulos. Su vida misma es un perfecto culto del Arte que para él es un ideal inextinguible. Después de haber estudiado en la Escuela de Pintura que en ese entonces había en Cuenca, siguió sus estudios en la Academia de Quito en 1919, donde se graduara bajo la dirección de los eminentes artistas, José Abraham Moscoso, Camilo Egas, Nicolás Delgado, Paúl Bar, Víctor Mideros, Harold Putman Bron. Se destaca principalmente en decoración, figura hu-

mana, obras místicas, costumbres, al óleo y la acuarela en la que se cuenta entre pocos. Sus obras se caracterizan por lo intachable en la línea y por un colorido exuberante y magnífico

Entre sus obras principales se cuentan: "Huaynacápac", "Pase del Niño", "El Viático", "Páginas de Sangre y Fuego", alegoría en la que la historia se resiste a escribir en sus páginas los horrores de la guerra; exornó y pintó la Iglesia de la Merced de los Padres Salesianos en Riobamba, pintó los cuadros del presbiterio de la iglesia de los dominicanos en Guayaquil, etc., etc. Es profesor desde el año 1940.

Señor Don Manuel Moreno Serrano.— Profesor de Paisaje



AUTOXILOGRAFIA

Este paisajista, hijo del dulce y exquisito poeta molarco Miguel Moreno, se destaca como pocos dentro de este género. Sus paisajes se concreta a lo nativo, capta el alma de la morlaquía, de sus vegas, de sus campiñas, sus ríos y sus montañas. Cultor de la obra psicológica, cree encontrar un alma palpitante dentro de las cosas; el paisaje mismo se mostraría al artista según su sensibilidad profunda, arraigada, exquisita; habría notas de dolor, tristeza, alegría, triunfo, siempre en una irradiación plena y milagrosa, dentro de un ritmo infinito de color. Entre sus cuadros hemos distinguido: "Viento en la Altura", "El Miserere", "Tempestad en los Andes", siendo también de notarse una serie de óleos titulados "Las Obras de Misericordia", el "Color de las Horas", etc. Adquirió sus conocimientos pictóricos en especial bajo la dirección del Dr. Honorato Vázquez quién la entregara un significativo diploma. Es profesor desde el año 1940.

Señor Don Luis Moscoso Vega.—Profesor de Dibujo y Pintura.

Espíritu renacentista por la no común amalgama de caracteres y cualidades, pues es publicista, filólogo, periodista siendo jefe de redacción del Mercurio de esta ciudad durante ocho años, colaborador del Universo de Guayaquil, del Siglo de Bogotá así como de varias revistas. Dramaturgo, novelista, entre las que se destacan admirablemente dentro de la novelística ecuatoriana "El Bolsillo del Diablo", "Altura", que pinta el alma de la raza Cañari, "Supulali Grande", etc, escribe también poemas en prosa como Eriteia. Dentro de la pintura cultiva el folklore, el retrato, interpretaciones bíblicas de manera preponderante, ejecutados al óleo. Sus obras principales son "Simón Bolívar", que reposa en la Casa de la Cultura de Loja, una colección de retratos de hombres célebres de Cuenca que reposa en la Asociación de Empleados, las "Siete Palabras", colección particular del autor, una interpretación de la Marianita de Jesús, etc., etc. Ha viajado por los EE. UU. y el Canadá donde conoció muchas obras europeas que estaban encargadas en los E.E. U.U. durante la guerra mundial (1943). En su juventud cultivó también el xilgrabado con los que ha ilustrado algunos libros suyos como periódicos y revistas nacionales.—Es Profesor desde el año 1948.



Cabe cerrar este artículo con unas breves líneas que hablen de la distinguida cuanto apreciada Sra. Dña. Florencia Tamariz, Secretaria de la Academia de Bellas Artes y que también desempeña el cargo de Inspectora del Instituto. En los varios años que ha estado frente a su cargo, ha sabido llenar a cabalidad con sus funciones, dentro del estricto marco del deber sin que esté desligada de una delicadeza culta y fina para con los alumnos, por lo que el estudiantado ha marchado bajo un absoluto orden con dedicación esmerada hacia el aprendizaje y asimilación de las diferentes ramas artísticas.

LCDO. LUIS G. RODRIGUEZ T.

C R O N I C A



Sr. Blasco Albarado V.,
Presidente de la F.E.U.E.



Lcdo. Bolívar López G.,
Secretario de la F.E.U.E.

Desde hace unos tres años, se dió los primeros pasos para la formación de la Asociación Escuela de Bellas Artes «Remigio Crespo Toral», anexa a la F. E. U. E. (filial Cuenca). Con este motivo el Sr. Presidente de la F. E. U. E. (filial Cuenca), de ese entonces el Sr. Medardo Torres, procedió a convocar una asamblea de los estudiantes de la Academia, la que resolvió constituirse en Asociación Escuela cuyo primer presidente fué el P. San Andrés O. P., procediéndose igualmente a dotar de estatutos al organismo naciente. Por desgracia, todo quedó prácticamente sin ninguna realización concreta.

El día 19 de Febrero del año de 1951, el nuevo Presidente de la F. E. U. E. filial Cuenca, Sr. Blasco Alvarado Vintimilla, con el Secretario de la misma, Sr. Claudio Cordero, convocaron para una sesión al día siguiente para la constitución definitiva de la Asociación Escuela de Bellas Artes "Remio Crespo Toral", la que tuvo efecto el día precitado, o sea, el 20 de Febrero, siendo aprobado por unanimidad la anexión a la F.E.U.E. como Asociación Escuela. Se procedió a nombrar el Directorio, el mismo que fué integrado de la siguiente manera: Presidente, Sr. Luis G. Rodríguez T.; Vicepresidente, Sr. Julio Alvarez; Vocales Principales: Srta. Mariela Monsalve, Sr. Luis Zambrano y Srta. Argentina Carrion; Secretario, Sr. Tarquino Cabrera Arizaga, y Tesorera, Srta. Balvina Tinoco.

Fué representante del Alumnado ante el Consejo Directivo de la Academia, el Sr. Julio Alvarez.

Fueron representantes ante el Consejo Directivo de la F. E. U. E. los Sres.: Luis G. Rodríguez T., Tarquino Cabrera Arizaga y Julio Alvarez.

Se acordó por unanimidad la erogación de una cuota mensual, y habiendo prestado la promesa de ley los antedichos dignatarios se cerró la sesión.

Las gestiones llevadas a cabo han sido variadas. Acuerdos por la prensa y ofrendas florales cuando ha fallecido algún miembro intimo de uno de los estudiantes de la Academia; un agasajo en el día del Director del Instituto, Sr. Dn. Luis Pablo Alvarado, así como del Sr. Luis Moscoso Vega, profesores de la Academia. Un pequeño paseo campestre por fin de año con el fin de la mayor solidaridad y unión entre el estudiantado y de éste con el profesorado; un mayor afán de progreso artistico de la Academia, para lo cual se solicitó a los profesores de la misma que, a más de las clases técnicas dieran también en ciertos días en cada trimestre, sus clases teóricas, por lo que, generosamente el profesorado ha correspondido a este anhelo estudiantil con las clases semanales, los días viernes por la tarde, de Historia del Arte, dadas por el Profesor Sr. Luis Moscoso Vega; de Perspectiva los días viernes por la mañana, por el Sr. Emilio Lozano; clases teóricas del Profesor de paisaje, Sr. Manuel Moreno Serrano; de anatomía, teoría del color, etc., por el señor Luis Pablo Alvarado, así como las desarrolladas por la Sra. Mina Moreno de Suárez en el primer curso.



Ldo. Luis Rodríguez T.,
Presidente de la A.E. de B. A.

Cabe anotar la profunda necesidad de una mayor estructuración del sistema de estudio; es necesario un profesor independiente de Historia del Arte por ejemplo; clases de xilografía, arquitectura, etc., etc., que ya poseen las Academias modernas.

Al iniciarse el nuevo año escolar en Octubre de 1951, se procedió a llenar las vacantes producidas en el Directorio, ya que el Vicepresidente Sr. Julio Alvarez se había separado de la Academia después de haber terminado los respectivos cursos. Fué nombrado interinamente hasta la reorganización del Directorio que debía verificarse en la primera semana de Diciembre, el Sr. Luis Zambrano. En reemplazo del Sr. Luis Zambrano y de la Srta. Argentina Carrion fueron nombradas segundo y tercer vocal principal las Srtas. Estela Montesinos y Maria Elena Aguilar. Por la Srta. Balvina Tinoco quien se había graduado lucidamente, se nombró de Tesorera a la Srta. Laura Peña. Por el Sr. Julio Alvarez, fué nombrado representante del estudiantado ante el Consejo Directivo de la Academia, el Sr. Luis G. Rodríguez T.

Por comunicación del Sr. Presidente de la F.E.U. E. filial Cuenca, la Asociación Escuela acreditó dos representantes al VIII Congreso Nacional de la F.E.U.E. en Loja, siendo nombrados los Sres. Luis G. Rodríguez T. y Tarquino Cabrera Arizaga. Los puntos que desarrollaron y que fueron unánimemente aprobados fueron: asignación de mayor cantidad de fondos para la Academia, a fin de subvenir a sus crecientes necesidades: la creación de un órgano periodístico, y la creación de una biblioteca.

En la primera semana de Diciembre de 1951, se procedió a la reorganización del Directorio de la Asociación Escuela, el mismo que quedó constituido de la siguiente manera: Presidente, Ldo. Luis G. Rodríguez, reelegido; Vicepresidente, P. Hugo

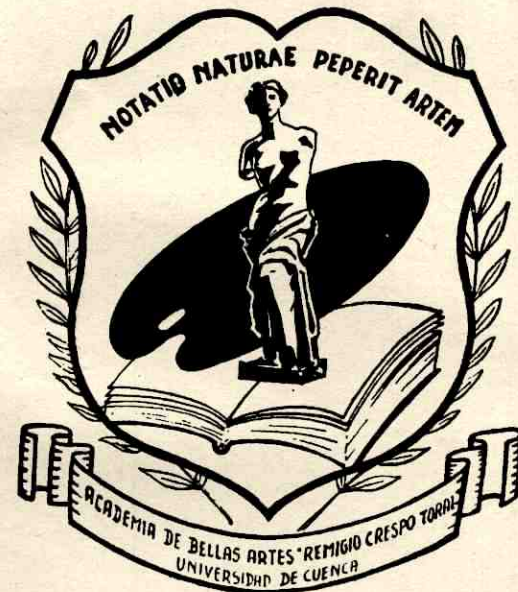
Moreno O. P., Vocales Principales: Luis Zambrano, Srtas. Mariela Monsalve y Estela Montesinos; Vocales Suplentes: Piedad Roldán, Lola Muñoz y Beatriz Pozo. Tesorera, Srta. Laura Peña. Bibliotecaria, Srta. Nora Alvarado; Secretario, Sr. Tarquino Cabrera A.; Prosecretario, Sr. Alejandro Beltrán. Representantes ante el Consejo Directivo de la F.E.U.E. Sres., Lcdo. Luis G. Rodríguez T., Tarquino Cabrera A. y Luis Zambrano. Suplentes, Srs. Alejandro Beltrán, Luis Orellana y Victor Huiracocha. En la reorganización del Comité Ejecutivo de la F.E.U.E. en que fuera reeligido el Sr. Blasco Alvado V. como Presidente para el nuevo periodo, fue nombrado vocal cuarto el Sr. Lcdo. Luis G. Rodríguez T.

Habiendo sido aprobados los Estatutos de la Asociación Escuela por Asamblea General del 24 y del 29 de Octubre de 1951 respectivamente, se procedió a conseguir la aprobación del H. Consejo Universitario, los que fueron aprobados en fecha 22 de Enero de este año; luego se procedió a conseguir la aprobación del Ministro de Educación Pública, nuestro Rector, Dr. Carlos Cueva Tamariz, quien viniera ejerciendo tan elevado cargo desde Mayo de 1951, el que nos aprobara en fecha 14 de Abril de 1952.

Con motivo de la Semana del Estudiante que se llevó a cabo del 5 al 11 de Mayo, que tan brillantemente se desarrollaron en nuestra Universidad, la Asociación Escuela de Bellas Artes eligió su Madrina, habiendo sido electa la gentil damita Srta. Mariela Monsalve O., la que en la sesión inaugural del día 5, junto con las demás Madrinas recibiera un artístico diploma. La Asociación Escuela presentó una brillante exposición de ochenta cuadros, en el Palacio Universitario, gracias a los renovados estímulos del Presidente la F.E.U.E. Sr. Blasco Alvarado y del Secretario de la misma Lcdo. Bolívar López G. La exposición se componía de dos secciones, de alumnos y profesores; la sección alumnos se dividía en cinco subsecciones, Primer Curso, Decorado, Paisaje, Dibujo y Pintura; al oleo, guache ténpera, pastel acuarela, etc. El público cuencano aquilató el notable valor de esta exposición que duró desde el 6 hasta el 11. Hizo la presentación el Sr. Luis Moscoso Vega quién entregara un pergamino a la triunfadora en el Concurso de Escudos de la Academia, Srta. Estela Montesinos Malo.

Se está dando los pasos consiguientes para la creación de

una Biblioteca de la Academia, una gira artística interprovincial, teniendo el gentil ofrecimiento de apoyo de la Casa de la Cultura; y gracias al generoso apoyo del Dr. Manuel María Ortiz Vicerrector quién ejerció el rectorado por el lapso de un año, así como del H. Consejo Universitario, la Asociación Escuela ha podido presentar esta revista de arte y cultura' como aporte primigenio de la Academia de Bellas «Remigio Crespo Toral».



Escudo de la Academia de
Bellas Artes "Remigio
Crespo Toral"

ESTATUTOS

de la Asociación Escuela de Bellas Artes
"Remigio Crespo Toral"

Quito, a 14 de abril de de 1952.

Señor Lcdo. Luis G. Rodriguez,
Presidente de la Asociación de la Escuela de Bellas Artes.
Cuenca (Universidad de Cuenca)

SE EXPIDIO el siguiente Acuerdo;

Nº. 506.

EL PRESIDENTE CONSTITUCIONAL DE LA REPUBLICA,

Visto el oficio número 6, de 5 del mes en curso, del señor Presidente de la Asociación Escuela de Bellas Artes "Remigio Crespo Toral" de la Universidad de Cuenca, y estudiados los Estatutos de la mencionada Asociación,

A C U E R D A:

APROBAR los Estatutos de la Asociación Escuela de Bellas Artes «Remigio Crespo Toral», de la Universidad de Cuenca, para los fines establecidos en el Título XXXIII del Libro Primero del Código Civil, con las siguientes modificaciones:

En la letra g) del artículo 6º., suprimase: «cuándo y cómo lo creyere conveniente»;

La letra a) del artículo 8º, dirá: «Reformar los presentes Estatutos después de un año de su vigencia, y sus reformas deberán ser sometidas a la aprobación del Poder Ejecutivo»;

En el artículo 22º, después de: «Aprobados», póngase: «por el Ejecutivo», y suprimase desde donde dice: «en segunda discusión».....hasta el punto final;

SURIMASE el literal del artículo 24; y

Al final de estos Estatutos, póngase el siguiente artículo:
Art. Queda prohiba la Asociación Escuela de Bellas Artes «Remigio Crespo Toral», de la Universidad de Cuenca, a tomar parte en luchas políticas o de carácter religioso».

COMUNIQUESE.—Palacio Nacional, en Quito, a catorce de abril de mil novecientos cincuenta y dos.—Por el señor Presidente Constitucional de la República.—El Ministro de Educación Pública, f.) **Carlos Cueva Tamariz**.

PARTICULAR que transcribo a usted para los fines consiguientes.

ESTATUTOS DE LA ASOCIACION ESCUELA DE BELLAS ARTES ‘REMIGIO CRESPO TORAL’ DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA

CAPITULO I

CONSTITUCION, FINES Y MEDIOS

Art. 1.—Organizase con domicilio en Cuenca, la Asociación Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Cuenca.

Ar. 2.—La Asociación Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Cuenca está compuesta por dos clases de miembros: activos y honorarios.

Art. 3.—Son miembros activos los Estudiantes de la Escuela de Bellas Artes Remigio Crespo Toral, anexa a la Universidad de Cuenca que estuvieren inscritos en los Registros de la Asociación Escuela.

Ar. 4.—Son miembros honorarios aquellas personas que

por haber prestado servicios relevantes a la Cultura Nacional. o a la Asociación Escuela, mereciéren ser designados como tales por la Asamblea General

Art. 5.—Son fines de la Asociación Escuela:

a) propender al desarrollo del compañerismo entre sus miembros, y entre éstos y los demás estudiantes de la Universidad de Cuenca y del País entero;

b) procurar el adelanto y mejoramiento de la Escuela de Bellas Artes «Remigio Crespo Toral» tanto en el orden material como en el artístico;

c) propender al desenvolvimiento del Arte Ecuatoriano, especialmente del arte pictórico;

d) alcanzar la igualdad de derechos con los demás estudiantes de Universidad de Cuenca;

e) en fin, todos los demás propósitos que tiendan a realizar la solidaridad estudiantil o a impulsar, hacia su mejoramiento, al arte en el Ecuador.

Art. 6.—Para alcanzar los antedichos objetivos, la Asociación de Bellas Artes contará con los siguientes medios:

a) fundará un Club Social de la Asociación Escuela;

b) se pondrá en contacto con las demás organizaciones del País y del extranjero;

c) organizará con cursos y presentará exposiciones;

d) organizará giras artísticas y culturales;

e) auspiciará ciclos de conferencias;

f) publicará un órgano periodístico de la Asociación;

g) fijará las cuotas que deban satisfacer sus miembros;

h) conseguirá del Consejo Universitario de la Universidad de Cuenca, del Ministerio de Educación y de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, el apoyo económico y moral necesario para alcanzar sus fines.

CAPITULO II

Art. 7.—Son organismos de la Asociación Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Cuenca, la Asamblea General y el Directorio.

Art. 8.—La Asamblea General está integrada por todos los miembros activos que no estén suspensos en sus derechos, es la máxima autoridad de la Asociación y tiene principalmente las siguientes atribuciones:

a) Reformar los presentes estatutos después de un año de su vigencia, y sus reformas deberán ser cometidas a la aprobación del poder Ejecutivo;

b) elegir, por voto secreto, a los miembros del Directorio; dentro la primera quincena de Diciembre de cada año;

c) conocer, discutir y aprobar, negar u observar, los informes que sobre sus actividades debe presentarla trimestralmente el Directorio;

d) ordenar que el Directorio realice actividades o gestiones que, a juicio de la Asamblea, fueren necesarias;

e) fijar las cuotas o contribuciones que debieren satisfacer los miembros activos;

f) designar los representantes de la Asociación Escuela ante la FEUE en los Congresos de la Sede Nacional, ante el Consejo Directivo de la FEUE filial Cuenca, y ante otros organismos estudiantiles, y que por los menos hayan cursado un año en la Escuela;

g) designar un representante ante el Consejo Directivo de la Academia; y

h) absolver todas las consultas que le fueren sometidas por el Directorio.

Art. 9.—La Asamblea General tendrá sesiones ordinarias cada tres meses, a partir de la primera quincena de Diciembre, y extraordinarias cuando la convocaren, con ese carácter, el Directorio o la cuarta parte de sus miembros activos.

Habrá quorum para sus sesiones: a la primera convocatoria, cuando concurriere la mitad más uno de sus miembros activos; a la segunda, con el número de asistentes.

Art. 10.—El Directorio estará integrado por los siguientes dignatarios: un Presidente, un Vicepresidente, tres Vocales, un Secretario de Actas y comunicaciones y un Prosecretario. Estos últimos tendrán voz y voto en las deliberaciones.

Habrá además un Bibliotecario y un Tesorero de la Asociación Escuela, elegidos en la misma forma que los demás miembros del Directorio y por igual periodo.

Art. 11.—Son atribuciones y deberes del Directorio:

a) cumplir y hacer cumplir fielmente los presentes Estatutos y las resoluciones de la Asamblea General;

b) organizar la vida y las actividades de la Asociación Escuela;

c) encargarse de la gestión directa ante las autoridades universitarias o de educación, de los asuntos en que éstas tuvieran que intervenir;

d) informar cada tres meses, o siempre que la Asamblea General lo solicitare, sobre las actividades realizadas o las por realizar; y

e) por último solicitar a la Asamblea que imponga a los miembros activos las contribuciones que creyeren convenientes.

Art. 12.—El Directorio sesionará ordinariamente cada quince días, y extraordinariamente siempre que para el efecto lo convocare el Presidente, o tres de sus miembros con derecho a voto. No podrá sesionar sino con la asistencia de cuando menos tres miembros con derecho a voto.

Art. 13.—Ni el Directorio ni sus miembros cesarán en sus funciones mientras no fueren legalmente reemplazados.

Art. 14.—El Presidente tiene la representación oficial de la Asociación Escuela, y a él le corresponde, de modo directo, la supervigilancia de la marcha de la Institución.

Art. 15.— A falta del Presidente, le subrogará el Vicepresidente, y a falta de éste, los vocales del Directorio según el orden de su nombramiento.

Art. 16.— Corresponde al Secretario de Actas y Comunicaciones sentar y autorizar las actas de las sesiones del Directorio y la Asamblea General, llevar la correspondencia de la Institución, cuidar del Archivo de la misma y, en general, encargarse del trámite de todos los asuntos de la Asociación Escuela.

Art. 17.— A falta del Secretario, le subrogará el Prosecretario, y a falta de éste, el Directorio o la Asamblea en su caso, designará secretario ad-hoc hasta que el cargo sea debidamente llenado.

Art. 18.— El Tesorero tendrá a su cargo la recaudación y administración de los fondos de la Asociación Escuela.

Podrá hacer inversiones hasta de cien sucres con la sola autorización del Directorio y para inversiones mayores, necesita la autorización de la Asamblea General.

El Tesorero presentará al Directorio, mensualmente, y siempre que el Directorio o la Asamblea General lo solicite, informe detallado de sus actividades.

Art. 19.— Es obligación del Bibliotecario formar, conservar y manejar la biblioteca de la Asociación.

Art. 20.— Son atribuciones y deberes de los miembros activos de la Asociación:

a) acatar y obedecer fielmente los presentes Estatutos y cumplir las resoluciones y acuerdos de la Asamblea General y el Directorio;

b) concurrir con voz y voto a las sesiones de la Asamblea General, y solamente con voz a las del Directorio;

c) participar en los actos sociales y culturales que la Asociación organice;

d) elegir y ser elegidos dignatarios o representantes de la entidad.

CAPITULO III

DISPOSICIONES VARIAS

Art. 21.— El lema, la bandera y el escudo de la Asociación serán oportunamente determinados por el Directorio.

CAPITULO IV

DISPOSICIONES TRANSITORIAS

Art. 22.— Los presentes Estatutos entrarán en vigencia tan pronto como sean aprobados por el Ejecutivo.

Art. 23.— El Directorio nombrado, una vez aprobados los presentes Estatutos, continuará en sus funciones hasta que, en el mes de Diciembre de este año de mil novecientos cincuenta y dos, se proceda a elegir el nuevo Directorio de conformidad con la letra b) del Art. 8, de los presentes Estatutos.

Art. 24.— Queda prohibida la Asociación Escuela de Bellas Artes «Remigio Crespo Toral», de la Universidad de Cuenca, a tomar parte en luchas políticas o de carácter religioso.

CERTIFICAMOS: Que los presentes Estatutos fueron discutidos y aprobados en dos discusiones por la Asamblea General de los estudiantes de la Asociación Escuela de Bellas Artes «Remigio Crespo Toral» anexa a la F. E. U. E. (filial de Cuenca) en las sesiones del 24 y del 29 de Octubre respectivamente, del año de 1951. —Certificamos además que en los presentes Estatutos están incluidas las reformas hechas por el H. Consejo Universitario de la Universidad de Cuenca en fecha 22 de Enero de 1952, así como las del Ministro de Educación Pública, dadas en el Palacio Nacional de Quito, el 14 de Abril de 1952.

Cuenca, 1º de Mayo de 1952.

Lcdo. Luis G. Rodríguez T.,
Presidente.

Tarquino Cabrera A.,
Secretario.

Cuenca, a 23 de Enero de 1952.

Señor Presidente de la Asociación Escuela de Bellas Artes,
Ciudad.

Señor:

El Consejo Universitario, en sesión de ayer, aprobó los Estatutos de la Asociación Escuela de su presidencia, con las siguientes modificaciones constantes del Informe del señor Decano de la Facultad de Jurisprudencia, que fué comisionado para estudiarlos:

A la letra a) del Art. 8º debe agregarse la frase "previa aprobación del Consejo Universitario"; en la letra f) del mismo artículo debe suprimirse la frase "elegidos de la misma"; en el Inc. 2º del Art. 9º debe agregarse la frase "con el número de asistentes", desde donde dice "a la segunda....", suprimiéndose la parte final del inciso; y, de la letra e) del Art. 11 debe suprimirse la parte que comienza así: "o a las sanciones a que se hubiere...."

De usted atentamente,

Manuel María Ortiz,
Vicerrector en ejercicio del Rectorado.

CERTIFICO: Que los Estatutos de la Asociación Escuela de Bellas Artes, que anteceden, fueron aprobados por el H. Consejo Universitario en sesión de ayer.

Cuenca, a 23 de enero de 1952.

Víctor Lloré Mosquera,
Secretario General de la Universidad.

MINISTERIO DE EDUCACION PUBLICA:
SECCION GENERAL

Aprobados por Acuerdo número 506, de esta fecha, con las siguientes modificaciones:

En la letra g) del artículo 6º, suprimase: "cuando y cómo lo creyere conveniente";

La letra a) del artículo 8º, dirá: "Reformar los presentes Estatutos después de un año de su vigencia, y sus reformas deberán ser sometidas a la aprobación del Poder Ejecutivo";

En el artículo 22º, después de "aprobados", póngase: "por el Ejecutivo", y suprimase desde donde dice: "en segunda discusión"....hasta el punto final;

Suprimase el literal del artículo 24º; y

Al final de estos Estatutos, póngase el siguiente artículo: "Art....Queda prohibida la Asociación Escuela de Bellas Artes "Remigio Crespo Toral", de la Universidad de Cuenca, de tomar parte en luchas políticas o de carácter religioso".

Quito, a catorce de abril de mil novecientos cincuenta y dos.

Carlos Cueva Tamariz, **Aníbal Muñoz,**
Ministro de Educación Pública. Subsecretario,

GUIA PROFESIONAL

DR. GERARDO CORDERO Y LEON

A B O G A D O

Estudio: Padre Aguirre, 206—Teléfono: 28—17

DR. CESAR ASTUDILLO

A B O G A D O

Estudio: Padre Aguirre N° 216

DR. JULIO ABAD CHICA

A B O G A D O

Asuntos civiles, penales, de trabajo y gestiones administrativas. Estudio: Calle "Gran Colombia" N° 292.

Teléfono 27—15 Domicilio: calle Tarqui N°. 167

Teléfono 24—98

DR. JULIO INIGUEZ ARTEAGA

A B O G A D O

Estudio: Gran Colombia N°. 286. Teléfono 28—03

Cuenca—Ecuador

DR. REMIGIO ROMERO G.

A B O G A D O

Estudio: Juan Montalvo N° 97 Teléfono: 27—70

Cuenca—Ecuador

DR. FRANCISCO ALVARADO COBOS

A B O G A D O

Cuestiones civiles y penales. Reclamaciones administrativas. Estudio: "Gran Colombia" N° 296

DR. FRANCISCO MORALES V.

A B O G A D O

Cuestiones civiles, penales, mercantiles y administrativas. Estudio: Benigno Malo N°. 148

DRES. BENJAMIN RAMIRES ARTEAGA,
LUIS G. SANCHES O., JULIO C. VELEZ V.

A B O G A D O S

Estudio: Benigno Malo N° 27 Teléfono: 25--73

DR. MANUEL TORRES CASTRO

A B O G A D O

Estudio: Gran Colombia N°. 286 Casa: La Mar, N°. 89

Teléfono: 28—08 Apartado: 131

Cuenca—Ecuador

PAPELERIA E IMPRENTA

"M O N T E R R E Y"

DE VICENTE ZHAÑAY CARDENAS

Utiles escolares, papelería en general y toda clase
de trabajos tipográficos

Calle "Gran Colombia" N° 377. Teléfono 21—68

Dirección telegráfica: Vizcardenas"

Casilla Letra "L"

Cuenca—Ecuador.

EDITORIAL

"D O N B O S C O"



Apartado: 275.

Teléfono 20—97

Talleres de tipografía: se trabaja toda clase de etiquetas a colores.—Sección offset.—Fotograbado de clichés a trama y línea con precios módicos.—Trabajo garantizado.—Encuadernación: trabajos de títulos y albums.—Ejecución de toda clase de trabajos tipográficos en impresiones de libros, revistas, folletos y toda clase de trabajos comerciales, planillas, facturas etc., etc.

EMILIO LOZANO

Servicios en pintura
y decoraciones.

Etudio: calle
"Juan Jaramillo" N° 19

Cuenca - Ecuador

Miguel E. Ortiz

Propietario de los talleres de Imprenta y papelería
"El Tren", fundado en 1919

Dirección: Cuenca.—Casilla 159.—Teléfono 21—22
Cuenta con material moderno y maquinaria adecuada
para toda clase de trabajos tipográficos.
Entrega inmediata de las obras que se encomienden.
Precios equitativos, nitidez en las impresiones.

En los talleres Gráficos de la

U N I V E R S I D A D

SE TRABAJA CON TECNICA TODA CLASE DE
OBRAS TIPOGRAFICAS

DIRECCIÓN: Calle "Luis Cordero" N° 54—56.

GUIA DE BOTICAS

BOTICA UNIVERSAL

Dr. Manuel Piedra C.

• Guayaquil—Cuenca

Calle Bolívar y General Torres (esquina)

Apartado N.º. 4922.

Ofrece sus servicios a domicilio, sin recargo alguno
llamando a su teléfono 22—31.

BOTICA Y DROGUERIA "CENTRAL"

Sucesores de B. G. Sojos

Ofrece su buen servicio en toda clase de recetas y despachos

Callo Bolívar 268—278

Teléfono, 22—09

BOTICA "CUENCA"

del Dr. Victor M. Guillén E.

La Botica de su confianza

Situada en Vázquez de Novoa y Benigno Malo (esquina)

Teléfono: 24—23

BOTICA INDUSTRIAL

de M. E. Galarza

Local: Bolívar y Aguirre (esquina)

Teléfono 22—06

BOTICAS Y DROGUERIAS "OLMEDO"

Número 1 y 2

El Seguro de Salud

Locales: Vázquez de Novoa

[mercado central]

--Pasaje León--

y

Gran Colombia y

Luis Cordero

[esquina]

Teléfono: 21-99 y 27-59