

IMAGEN

Nº. 5

Revista oficial de la Escuela Superior de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata



DICIEMBRE DE 1948

LA PLATA

J.V.E. 6/949
B. E.

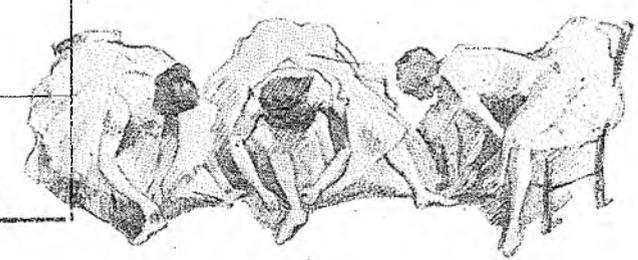
I M A G E N

Nº 5

Revista oficial de la Escuela Superior de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata

SECRETARIO DE REDACCION
ANGEL OSVALDO NESSI

Sig. top. H7(05) I5 5
de ent. 16.869



05:4
I5
5

LA PLATA (ARGENTINA)

Nº Entrada..... 1948

Topografía.....

v. En.....

AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

*

- RECTOR DE LA UNIVERSIDAD:** Dr. Carlos I. Rivas
Secretario General: Dr. Victor M. Arroyo.
Decano de la Facultad de Agronomía: Ing. César Ferri.
Decano de la Facultad de Ciencias Fisicomatemáticas: Doctor Héctor Ceppi.
Decano de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales: Dr. Julio A. Laffitte.
Delegado Interventor en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación: Dr. Enrique S. Pilorge Mora.
Decano de la Facultad de Medicina Veterinaria: Dr. Guido Pacella.
Decano de la Facultad de Ciencias Médicas: Dr. Julio Lyonnet.
Decano de la Facultad de Química y Farmacia: Dr. Roberto A. Crespi Gherzi.
Director del Instituto del Observatorio Astronómico: Capitán de Fragata Guillermo Wallbrecher.
Director del Instituto del Museo: Dr. Emiliano Mac Donagh.
Director de la Escuela Superior de Bellas Artes: Prof. César Sforza.
Director del Colegio Nacional: Dr. Vicente Bertini.
Director del Colegio Secundario de Señoritas: Dr. Luis Ma. Bergez.
Director de la Escuela Graduada "J. V. González": Prof. Heriberto Piombo.
Director de la Biblioteca Pública: Sr. Germiniano Sbuscio.
Director General de Educación Física y Sanidad: Dr. Angel T. Albina.

IMPRESO EN FEUSER.
PATRICIOS 567, BUENOS
AIRES, EL DIA 8 DE
DICIEMBRE DE 1947

16-868

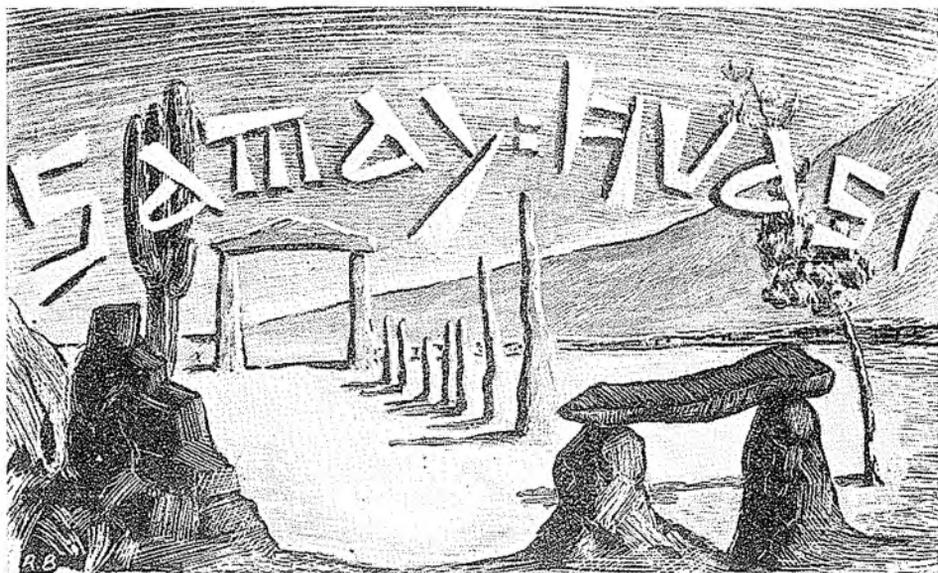
Sumario

	Pág.
Samay-Huasi, <i>Discurso del Rector de la Universidad de La Plata, Dr. Carlos I. Rivas</i>	5
En torno a Dégas, <i>por José R. Destéfano</i>	9
Hoja de álbum, (<i>In memoriam</i>) <i>por Adolfo Morpurgo</i>	23
Carpaccio, <i>por Rodolfo Franco</i>	25
Viaje Musical a través de los milenios, las razas y las naciones, <i>por Adolfo Morpurgo</i>	50
La hora de América, <i>por Fernán Félix de Amador</i>	55
“Joven sentada” y “Noemi” <i>por Guido G. Amicarelli</i>	58-59
La variación poética en Herrera, <i>por Angel Osvaldo Nessi</i>	60
Zamba, <i>por Aldo Quadraccia</i>	68-69
Consejos a los pianistas, <i>por Ignacio I. Paderewski</i>	70
Labor de Graduados.....	73
El músico santo, <i>por Esther de Monteagudo Tejedor</i>	77
Enseñanza de la música en la escuela primaria, <i>por Lía E. Anselmino de Tortonese</i>	81
El Renacimiento, <i>por Giovanni Papini</i>	87



Escuela superior de Bellas Artes

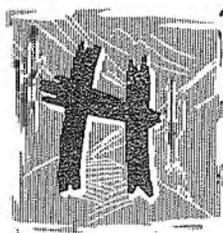
DIRECTOR: César Sforza. **SECRETARIO:** José Díaz Peña.
CONSEJO ACADEMICO: (Plástica) César Sforza, Emilio A. Centurión, Rodolfo Franco; (Música) Tobías Bonesatti, Hermes Forti, Adolfo Morpurgo, Víctor Vezzelli. **PROFESORES:**
Cursos superiores: Amador Fernán Félix de, "Historia del arte"; Amicarelli Guido Goliardo, "Dibujo de taller"; Arranz López Fernando, "Cerámica y esmalte"; Bonesatti Tobías, "Historia de la música"; Centurión Emilio A., "Pintura"; Curubeto Godoy María L., "Piano"; Forti Hermes, "Organo"; Franco Rodolfo, "Grabado"; Gilardi Gilardi, "Contrapunto" y "Composición"; Heredia Juan, "Teoría y seño"; López Buchardo Brígida F. de, "Canto individual"; Martínez Solimán Guillermo, "Pintura de paisaje"; Merediz José A., "Composición"; Morpurgo Adolfo, "Conjunto instrumental y de Cámara"; Sánchez Ricardo, "Mosaico"; Sforza César, "Escultura"; Spivak Raúl "Piano"; Ugarte Floro, "Armonía" (int.); Valenti Costa Pedro, "Canto coral"; Vezzelli Víctor, "Violín".
Profesores de cursos especiales: Ogando Rufino A. (regente); Aragón Carlos, "Composición decorativa"; Calabrese Salvador, "Dibujo de ornato y croquis"; Capurro Roberto J., "Dibujo yeso"; Ciochini Cleto, "Figura modelo vivo"; De Santo Francisco "Dibujo objetos del natural y manufacturados"; De Urraza Estanislao, "Historia del arte"; Díaz Peña José, "Elementos de matemáticas"; Gabrieli Ricardo, "Perspectiva y descriptiva"; Gazzarri Julio, "Dibujo arquitectónico"; Guardia Pío, "Caligrafía y composición caligráfica"; Gómez Crespo Herminia Antola de, "Guitarra" (int.); Lima Edgardo Luis, "Dibujo de máquinas"; Ogando Rufino A., "Geometría aplicada"; Pessacq Pedro, "Elementos de topografía"; Riccio Ernesto, "Anatomía artística"; Romano José Elías, "Dibujo cartográfico". **Cursos básicos para niños y extensión cultural:** Aiello Marta Susana F. de, Aloy Catalina Eivira, Barengo Edelvira Sandri de, Bongiorno Ezic Raúl L., Cañizares Sara Cobresman de, Díaz Rolón Miguel Angel, Giménez Aída Gaudencio de, Harispe Dora Bonesatti de, Micheletti Renée Cengarle de, Spampinato María Carmen, Torres Alberto Emilio. **Cursos nocturnos para obreros y empleados:** Aragón Carlos, "Dibujo de ornamentación y composición decorativa"; Bares Juan Francisco, "Dibujo de máquinas y Geometría aplicada"; Martínez Víctor J. B., "Dibujo de arquitectura y Preparación de planos"; Martínez Otto Luis, "Croquización y Dibujo de máquinas"; Ogando Rufino A., "Proyecciones ortogonales y nociones de perspectiva"; Penido Manuel "Dibujo de ornamentación y perspectiva de observación"; Ponce de León Arturo S., "Herrería artística y carpintería y composición decorativa"; Ramírez Gronda Osvaldo H., "Caligrafía industrial y Geometría aplicada".



Con motivo de cumplirse el 139 aniversario de la fundación de la Universidad de La Plata, se realizó el 2 de agosto, en Samay-Huasi, La Rioja, un acto de gratitud nacional hacia la figura ilustre de Joaquín V. González. En la llamada "Tribuna de Demóstenes" de la histórica residencia fué erigida una estatua colosal en la que el granito dispensador de eternidades expresará desde hoy el símbolo que vela en ese oculto valle de LA TRADICION NACIONAL, con un perfil au-

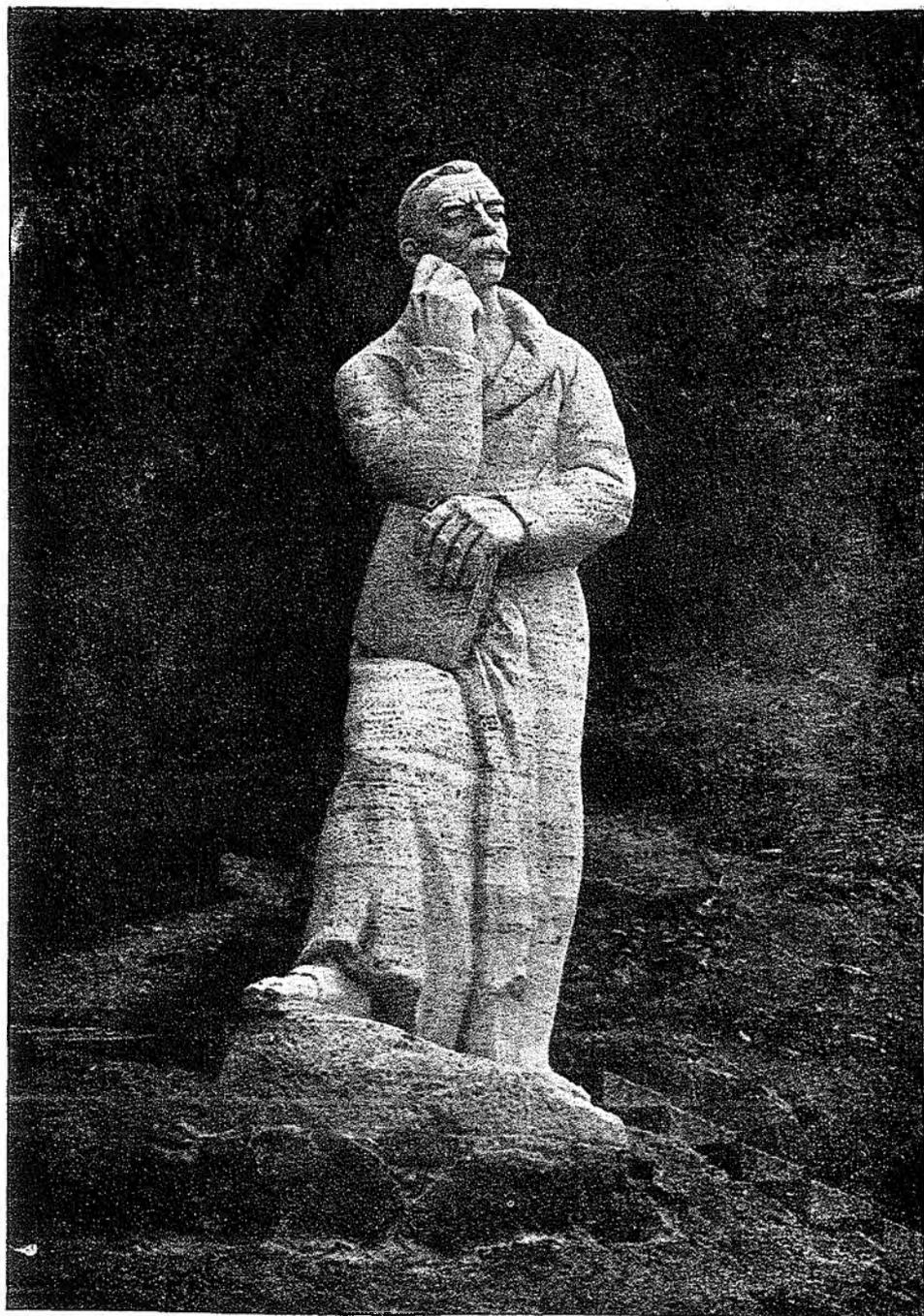
gusto que impone el parangón de las estrellas.

La presencia del secretario de Educación, doctor Ivanissevich; del interventor en la Universidad de La Plata, doctor Rivas, cuyo discurso ofrecemos; del escultor César Sforza, autor de la estatua, y de otras altas autoridades, había elocuentemente de la importancia que se ha querido dar a la celebración, la cual, por su significado argentino y por su jerarquía artística, adquiere el valor de un hecho histórico.



HOY la Universidad de La Plata cumple con una deuda de gratitud y reconocimiento. Hoy la Universidad de La Plata hace pública, una vez más, su admiración y su respeto hacia su ilustre fundador, doctor Joaquín V. González.

En ese granito, símbolo humano de lo eterno, las manos inspiradas del maestro Sforza han plasmado con extraordinaria fidelidad lo que la Universidad de La Plata ha visto, ve y seguirá viendo en Joaquín V. González: la figura señera del creador, el gesto soñador del hombre de letras, la mirada que otea el horizonte de quien realizó para el porvenir el libro como apoyo permanente de toda su vida, en esta generosa tierra riojana, en esta casa de reposo, en la que cada piedra sabe aún de su poesía y en la que cada flor entiende todavía de su caricia.



C. Sforza, J. V. González

El país entero se ha puesto de pie para recordar a quien supo servirlo con tanta eficiencia. A Joaquín V. González, que como profesor, como educador, como publicista, como historiador, como diputado, como senador, como jurisconsulto, como gobernador, como Ministro y como fundador y Presidente de la Universidad, marcó bien hondo su paso por la vida en el sentir argentino y dejó huellas perdurables de su acción múltiple, constructiva, tesonera, con visión del porvenir.

En este mismo instante, en la Universidad de La Plata, que Joaquín V. González instituyó, planeó, creó y dió vuelo, se está realizando un acto académico en el que se pretende resumir en pocos minutos su tarea extraordinaria de muchos años. Labor tan amplia que fuera increíble se cumpliera en una sola vida. Vida intensa, sin tregua, que no fué parábola, sino que, como un rayo de luz, se prolonga y sigue siempre rectamente hacia el infinito de la inmortalidad. Vida que no supo de ocaso, sino sólo de superación constante. Que amó y veneró el trabajo, porque lo realizó en grado sumo, lo hizo realizar con sus propias obras y lo proyectó hacia el futuro con extraordinaria visión de hombre público. Porque solamente un hombre público de extraordinaria visión puede ofrecer casi simultáneamente (1904) un proyecto de Ley Nacional del trabajo, en la que habla de la jornada de ocho horas, del descanso semanal obligatorio, del trabajo de los niños, de las mujeres y de los indios, de las asociaciones gremiales, del seguro y de los accidentes del trabajo, etc... y en 1905, un proyecto de Ley para el establecimiento en La Plata de una Universidad, que responde a una nueva concepción, lo fundamenta, lo realiza, y deja escrito con letras indelebiles la forma completa de llevar a cabo la obra, no olvidando ni aún la acción social de la Universidad, que con tanto interés propugnamos en estos días. No puedo menos que leer ante vosotros un párrafo que, escrito hace 43 años, cobra actualidad y brillo esplendorosamente hoy, legitimando aún más, si cabe, la verdadera orientación de la auténtica Universidad argentina, del pueblo y para el pueblo, en cuyo logro estamos empeñados, consecuentes con la obra extraordinaria de recuperación nacional que realiza el Superior Gobierno de la Nación. Decía González en la memoria enviada al Gobernador de la Provincia de Buenos Aires el 12 de febrero de 1905: "Si, como creo, el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, cede al de la Nación el edificio completo del Banco Hipotecario destinado, en el pensamiento de aquél, a la instalación de la dirección y oficinas administrativas de la Universidad, la Facultad de Ciencias Jurídicas

y Sociales y a las clases de Pedagogía, Filosofía y Letras, será, además posible realizar otra de las fases más importantes de la educación moderna: la extensión universitaria hacia las demás clases sociales en forma de lecturas, conferencias o demostraciones experimentales que transmitan al pueblo en forma sencilla y elemental, las influencias educadoras e instructivas de las diversas ramas del saber, principalmente las más útiles para el bienestar de las gentes laboriosas”.

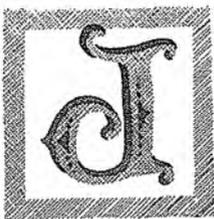
Estamos de ello bien seguros; si en todo lo mucho que llevó a cabo Joaquín V. González hubo cerebro y hubo corazón, cuando fundó la Universidad de La Plata, utilizó a éste en más subidas proporciones que en obra alguna nacida de su dedicación integral a servir a su patria.

Por ello la Universidad Nacional de La Plata reclama para sí los honores del homenaje más cercano, más personal, más sentido de todas las horas y de todos los días, como hija preferida que fué de quien le dió origen y con él su corazón y su cerebro, y como si fuera poco, hasta sus queridos libros. El mismo Joaquín V. González dejó esta preferencia claramente establecida, cuando exclamó: “Nunca he emprendido con más fe una obra de mi idea y de mis manos, que en esta fundación. Ella nació de un sentimiento directivo de mi vida pública toda, se calentó a la llama de una profunda emoción de amor humano y se fortaleció en el yunque de la lucha pues cuanto más recios eran la contraola y el escollo, mi corazón sonreía porque se convencía de la verdad del propósito”.

En nombre pues de esa obra que hizo sobreír su corazón hace 43 años, en nombre de esa Universidad de La Plata que él creara, prestigiara, difundiera y en obsequio de la cual no perdonara esfuerzo ni escatimara sentimientos, al descorrer el velo de esta estatua que lo inmortaliza, sólo puedo decir al pie de la figura de Joaquín V. González: Maestro: para los que vivimos parte de tu obra, de tu gran obra de argentino, ya no eres un hombre. Ya has cruzado serenamente los umbrales de la inmortalidad, y te has convertido en un símbolo. Y en este monumento que simboliza nuestro afecto, desde el más allá, recibe nuestra promesa de dar a la Universidad de La Plata lo mejor de nuestro esfuerzo, para que sea como Vos la concebisteis, para que alcance el rango rector con que la soñasteis, para que recoja en verdad nuestra herencia de trabajo y vuestro afecto de hija predilecta.

En torno a Dégas

por JOSÉ R. DESTÉFANO



EGAS traduce el mundo de sus visiones por medio del juego de líneas raudamente dinámicas. Apártase, en consecuencia, de lo más esencial del impresionismo, o sea, de la captación radiante de la luz y la desmaterialización de los objetos.

Edgardo Dégas (1834-1915), hijo de un banquero —como Cézanne—, no padeció jamás vicisitudes económicas que le impidieran entregarse libérrimamente a la pintura. Con todo, va hacia ella, no atraído por un ansia sin freno de interpretar la naturaleza, sino enajenado por los dibujos de Ingres. Desde su partida perfíllase ya Dégas como un observador implacable que anota, con frialdad,

los rasgos y gestos, tanto de la burguesía como de la gente del pueblo. Elabora así páginas con tanta verdad que se diría las confesiones mismas de sus modelos, al par que revela en todas ellas su carácter cáustico aliado a un temperamento muy sensible, propio de un ser caprichoso en extremo.

Por otra parte, gozoso de soledad, y huyendo sin cesar del renombre, y más todavía de las muchedumbres, Dégas vivió sólo para el arte, ajeno a todos los vaivenes de la política que encadenaron a Courbet o Manet. En esto, Dégas se asemeja a Mallarmé que fué un solitario como él, atento sólo a la creación de un mundo de belleza.

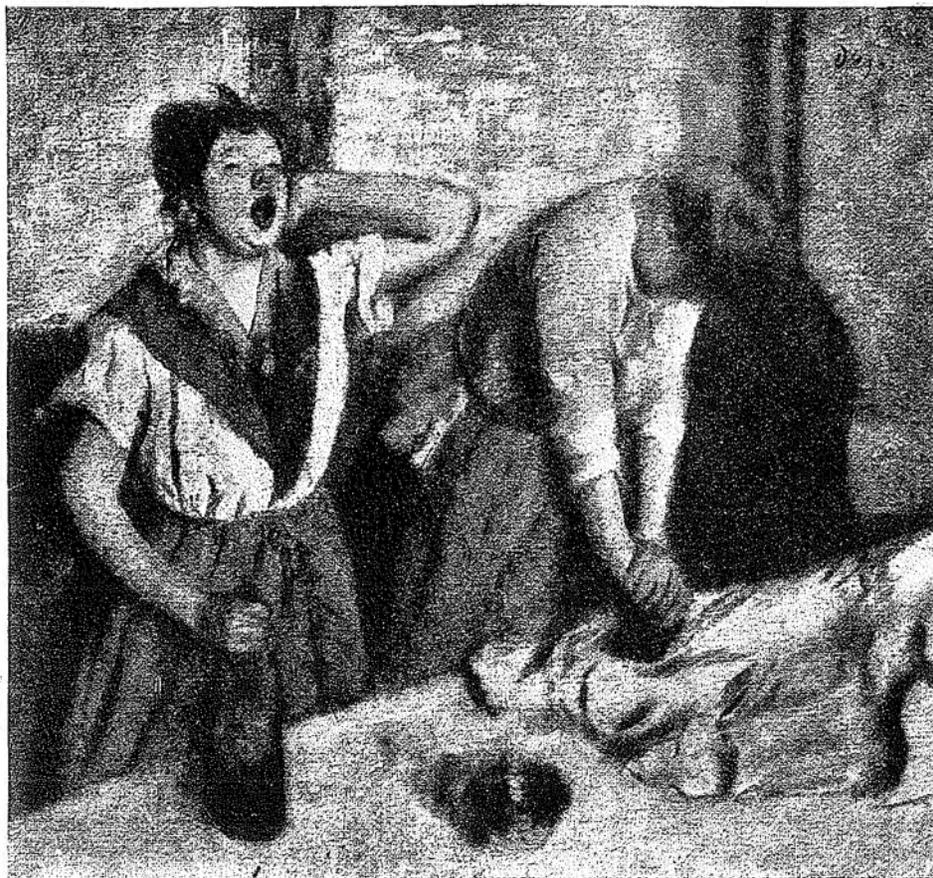
Dégas no poseyó eximios maestros, pero Ingres dióle este consejo que será el paradigma de toda su existencia de pintor: "Copiar siempre, copiar mucho. Sólo co-

piando a los grandes pintores serás un artista". Y esta disciplina la cumple con voluntad inflexible durante sus días de juventud en Italia, donde analiza a los más notables dibujantes. Ejecuta allí prolijas copias de algunos fresquistas del cuatrocientos como Carpaccio, Mantegna y Ghirlandajo; luego en París copia, en el Louvre, el Retrato de Ana Cleves, del pintor alemán Holbein, y muchas obras de Ingres que será siempre su constelación más preferida.

Otro factor que actúa en la formación de Dégas es su descubrimiento del arte japonés, que se conoce en París por la apertura del célebre "magasin" de Mme. Desoye en 1862, por las Exposiciones universales de 1867 y 1878, y por las repetidas actividades comerciales de Byngy y Hayashi en establecimientos parisinos. El primero que introduce el aporte japonés en el arte de occidente es el pintor norteamericano Whistler, que vive alternativamente en París y Londres. Luego serán propagadores de este exotismo escritores como los Goncourt, Baude-laire, Zola y Champfleury. No sólo Dégas experimenta el hechizo de lo japonés, sino también Manet, Monet y Fantin-Latour. ¿Qué elementos extraen estos pintores de los japoneses? ¿A qué se debe el súbito fervor de los artistas franceses por Hiroshige, Outamaro y

Hokusai? Quedan seducidos por la representación de la vida moderna que ofrecían los nipones; por los temas pintados en series, bajo diversas variaciones de luz; por la tendencia a elegir tipos humanos del pueblo: bailarinas, luchadores, cantantes; por la captación de la luz y del movimiento valiéndose de una gran fineza de gamas; por la emoción que ponen en traducir las impresiones pasajeras, por lo imprevisto en la representación de las figuras en acción plena, y por la compleja combinación de las líneas en arabesco, que comunica a la estampa japonesa un ordenamiento decorativo.

Las obras primeras de Dégas evocan temas de historia. Por ellas se eleva imaginativamente a las épocas pasadas en una corriente de humanismo, que él rejuvenece, con la observación de la vida. Pinta en el período 1860-65: Jóvenes espartanos ejercitándose en la lucha, Semíramis construyendo una ciudad, Alejandro y Bucéfalo, Desdichas de la ciudad de Orleáns, estudios en blanco y negro que testimonian su gusto por la arqueología, lo que coincide con los caudalosos descubrimientos de Champollion en Egipto y Sarsec en la Mesopotamia. En esas obras, la composición, los desnudos, los ropajes, todo trasunta una belleza impasible. Trátase de una pintura fría, mental, de rigidez primitiva, en que Dégas acciona como



Les Repasseuses, 1852

un dibujante clásico, bien empapado de Ingres. De continuar por tal ruta de arte, sin variaciones posteriores, Dégas se entroncaría a esa exhumación de lo antiguo que practicaron Puvis de Chavannes y Chasseriau.

Antes de alcanzar su originalidad máxima pintando bailarinas o planchadoras en movimiento, Dégas practica el retrato. En este

género acusa ya tanto su inteligencia sagaz, como su pasión por el realismo. Las obras iniciales —Retrato de la duquesa de Morfilli (1853), Retrato de la familia Belleli (1859), Retrato de Bonnat (1863), Retrato de Valernes (1868)— concebido con un dibujo preciso, de contorno casi cristalino, lo acercan a Holbein, La Tour e Ingres, principalmente a este último. En todas esas efi-

gias de hombres y de mujeres, Dégas transparente, sin esfuerzo, la vida en los rostros y en lo espontáneo de los gestos. Esos retratos, pese a la juventud del pintor, son tan innovadores que sobrepasan lo que dentro del género se practicaba por entonces. Además, están pintados con una gama muy austera, al margen de las exploraciones que intentaban Manet, Monet, Renoir y Cézanne en los dominios del colorido. Al contrario, como lo ilustra Rivière (Dégas, París, 1935), es más bien Whistler quien lo apasiona "por sus variaciones de una infinita delicadeza sobre las tintas crepusculares, difusas, vaporosas, que no son ni el día ni la noche".

En una serie posterior de retratos, el estilo de Dégas se torna más amplio, más maduro. Traduce, con toda complejidad, las costumbres de sus contemporáneos; le atraen, dentro de la sociedad de su tiempo, los miembros de la burguesía a quienes inmoviliza en una actitud reflexiva. Conviértese así en el historiógrafo de la época de Luis XIV. El concentrado realismo de su arte, y la sagacidad con que escruta el modelo hasta traducir los rasgos más salientes de su carácter, hacen de Dégas un psicólogo auténtico de la vida moderna.

Dégas actuó como animador de diversas exposiciones de los im-

presionistas, aunque se defiende celosamente de pertenecer a la misma tendencia. Este apartamiento de Dégas se justifica por muy diversas causales. Desdén por el paisaje y, en consecuencia, por la pintura de "plein-air" tan cara a los impresionistas. Atracción perentoria más por el dibujo que por el colorido, lo que le lleva hacia Ingres, aunque admira a Delacroix. Dégas afirmaba que el color es algo accesorio en pintura, y que el dibujo perdura por sí mismo sin el auxilio de la policromía. (Tal declaración reproduce casi el principio estético de Ingres: "El dibujo representa la honradez en el arte. El color es sólo una dama de compañía"). Luego, a despecho del luminoso cromatismo de los impresionistas, Dégas sostiene "que el blanco y negro son suficientes para ejecutar una obra maestra". Y así como Renoir, que adora el negro, afirma que Manet ha degradado su paleta en contacto con los impresionistas, Dégas zahiere a Manet por alejarse de su hermoso "jus pruneaux", para pintar claro como los impresionistas.

Dégas, al margen de la tradición, aporta a la pintura del siglo XIX infinidad de temas inéditos, que extrae de los hipódromos, los pasillos de la Opera, los cafés conciertos y la intimidad de la vida femenina. Él observa con

atención concentrada, largamente, las actitudes de jockeys, bailarinas, cantantes, planchadoras y mujeres desnudas, que capta siempre accionando, en movimientos rápidos y libres. Su visión analítica, de nítida decantación, nos representa un mundo móvil siempre, con una óptica visiblemente nueva en pintura, casi como la del teatro.

¿Cómo procede Dégas para alcanzar esta novedad inmensa? Traza primero innumerables croquis y bosquejos ante la figura que acciona; luego los completa y deduce, por comparación, el trazo peculiar que mejor traduce los gestos. Pero por la animación, por la dinamicidad que infunde a la figura nos sugiere las continuas fases del movimiento. Veinte años pasa Dégas en esta observación virgen, enriquecida día a día, en que los ojos y la inteligencia actúan en un juego recíproco. Obtiene así, partiendo del modelo vivo, esa sensación de vida que fluye, de devenir perpetuo, que diferencia su arte entre todas las creaciones del siglo XIX.

Entre otros, uno de sus motivos favoritos es la representación de caballos de carreras guiados por los conductores. Aparece en esto un nuevo Dégas, un pintor que apartándose de la frialdad de las obras iniciales, anota ahora la vida en lo más arrebatado. Cuantio-

sos croquis que dejó el artista demuestran la exactitud de los movimientos, anotados con un alarde, sin ejemplo, de técnica dibujística. (Sábase por Vollard que Dégas observaba atentamente los caballos en las pistas durante sus fogosos ejercicios; después pintaba en el taller con modelos que reproducían diminutos caballos de madera que giraban en la luz). Antes que Dégas, un pintor preromántico francés, Géricault, pintó caballos de carrera al trote o al galope simplemente; en cambio, Dégas descompone el movimiento, anota los más variadísimos pasajes del mismo, proporciona una imagen más verídica del mecanismo del andar lento o raudos de los corceles.

En lo que atañe a la composición en sí, ¡qué maestría en la agrupación de los caballos en el espacio! ¡Cuánta realidad trasunta en sus ordenamientos! ¡Con qué tacto nos comunica la sensación de distancia! Con mirar crítico, Dégas ve a los conductores en poses grotescas, "casi de simios" sobre los caballos; retrata a las delgadas bestias cuando piafan o se encabritan, cuando caracolean o se alargan nerviosas en el esfuerzo final. Dégas sorprende las actitudes más vivas, los más raros escorzos, el desenfreno de los animales lanzados vertiginosamente. Y anota todo lo que es subitáneo

o violento, con un ondeante grafismo, afiebrado como una escritura. Y ¡cuánta sutileza en la sensibilización de los valores! Hínchense las casacas de raso con tonalidades abigarradas; se estampan los colores sombríos de los caballos en el aire sensible; lucen los verdes del césped tocados por claridades; ábrense los cielos de perla, la infinitud de los horizontes entre coloraciones difusas. Todo, ¡oh!, traducido con pincelada sintética, con la rapidez del esbozo que armoniza con la velocidad de los movimientos.

A Dégas —como a sus coetáneos Odilon Redon, Gustavo Moreau y Fantin-Latour— apasiona la música. Explica esto la asiduidad con que frecuenta el teatro, más que todo la Opera, donde se entrega afanosamente a observar la psicología y las actitudes de las bailarinas. No hay que decir que su conocimiento de las cosas del teatro era amplísimo. Dégas estudió a fondo escenografía. Cada tela suya con episodios de danza, ¿no semeja la invención de un experto escenógrafo? Obtuvo extrañas confidencias de los directores de ballets y de las grandes estrellas de la danza. Gustó, además, asistir a diario no sólo a las representaciones, sino a los ejercicios de baile en las escuelas de danza y a los ensayos en el foyér del teatro. Tantas observa-

ciones entrañan en sus obras —al margen de su valor artístico— ese aire de saber consumado de Dégas.

Como en el caso de los caballos de carrera, para pintar las bailarinas sométese a una labor ímproba. Toma notas y más notas; cúmulo de dibujos que copian movimientos en diferentes poses siempre: un busto en torsión, un brazo combado, un pie en puntillas, una mano al vuelo. Ensayos y más ensayos. Trazos veloces, agilísimos, que apresan lo esencial (casi diríamos lo eterno) de un gesto o de una actitud momentánea.

Dégas en sus escenas de danza, refleja admirablemente la síntesis de esfuerzo físico y concentración mental que verifica la bailarina durante el ensayo o la danza ante el público. Dégas es “el pintor de las bailarinas”, el gran sorprendedor de gestos femeninos; pero como los japoneses deléitase en el análisis cruel y sutil de la vida contemporánea. Muestra, con ojos despiadados, en esas pobres criaturas —masa de hambre, enfermedad y vicio— las taras físicas; exhibe cínicamente las deformidades profesionales. ¿Influye su posición de aristócrata en el desdén con que enfoca a las gentes de rango distinto al suyo? Sin duda; pero Dégas analiza sólo con franqueza de artista, y no con el odio que pone Forain en su sátira con-



L'Étoile, pastel (Louvre)

tra los burgueses. Probable es va de Dégas provenga del realismo de Courbet, quien arremete también que la visión despreciati-

contra las convenciones de lo académico y la sensiblería romántica. Huysmans exigía ya que se pintase "la verdadera carne empolvada, la carne con maquillaje de teatro y de alcoba tal como es".

Dégas pinta así, muchachas de rostros feísimos, hombros salientes, manos muy grandes, gruesas piernas y carnes desnutridas. Su paleta crítica obtiene maravillas de análisis psicológico; su observación cáustica, propia de un ser desencantado, causa asombro. Como en Toulouse-Lautrec, su sátira encierra la verdad más inexorable.

Tal penetración de Dégas corre pareja con una técnica insuperable. Las bailarinas cubiertas de escarolados tulés blancos y rosas ondulan airosamente; la luz es de una sin par fineza; el color lúcido, como pulverizado, da la sensación de lo fugitivo; las sombras son siempre ligerísimas. La composición, asaz moderna, tiende a la asimetría como en los pintores del Japón. ¡Y qué audacias en los ordenamientos! ¡Y qué valentía para fijar lo imprevisto que pasa! A veces, la escena es observada desde una mira muy alta, o de abajo arriba. En ocasiones crea escenas de ilusionismo con la luz de los reflectores. En otros casos ubica la figura en un ángulo para dejar vacía toda la sala, o la corta con una cuerda, o la colma con un

piano que negrea en posición estratégica. Y la línea que rapidísima corre, en arabesco, da a toda la escena un sentido decorativo, un ritmo de ensueño.

Paralelo al tema de las bailarinas trata Dégas el de las cantantes de café-concierto. Estas, como aquéllas, le ofrecen un rico filón para sus estudios de estética de las actitudes. Con los numerosos croquis que extrajo del natural compuso obras del más expresivo encanto. El ambiente es aquí más prosaico que en el caso de las bailarinas, pero persiste la misma sed de verdad que le induce a anotar, imperturbablemente, el rostro encanallado de la cantante, los gestos vulgares, la boca abierta con desmesura para la nota final de la canción y el aspecto tenebroso de los auditores. Coincide tal pintura de Dégas con la creación que de cierto tipo femenino hace Zola en Naná y Assommoir; aunque Dégas, con su sensibilidad alta, no se dejó nunca seducir por las violencias del naturalismo.

En estos croquis y dibujos de cantantes la visión realista de Dégas alcanza un vigor sumo, en tanto que su humor viértese más acre. En lo plástico, reaparece igual gracia en la policromía, la misma milagrosa tenuidad en las luces y las sombras, e idéntica ciencia en la iluminación del espacio.

En su rebusca de temas, Dégas fija la mirada en las lavanderas. Es cierto, que Daumier pintó antes las lavanderas de la isla de Saint-Louis, pero lo hizo con otro criterio, más bien para obtener vivos contrastes de clarooscuro. Dégas va hacia ellas fiel a la estética del realismo que esgrimía el argumento de que sólo la fealdad expresa nítidamente la verdad. También, porque el tema préstase, como pocos, para la captación de actitudes en movimiento.

Dégas pinta a las planchadoras feas, embrutecidas, con todas las deformaciones del cuerpo propias del mismo trabajo repetido. Más que como seres humanos, las ve como escorias, como máquinas de trabajo. (Renoir buseó iguales modelos, pero puso en ellos una gracia sobria, un no sé qué de encanto. Y en Toulouse-Lautrec florece algo más libre y más gayo). Con todo, Dégas realza lo vulgar del motivo con el preciosismo de su técnica. Ennoblécelo con la pulcritud del dibujo, los raros enlaces tonales y las variedades de blancos (el azulado de la ropa húmeda, el nevado de la ropa planchada). Edmundo Goncourt pensaba que Dégas elegía esos modelos por su bella cualidad pictórica. "En efecto —escribía—, es el rosa de la carne en lo blanco de la ropa, en la niebla lechosa de la gasa el pretexto más encantador para

las coloraciones doradas y tiernas". Sin embargo, Dégas procedía más como psicólogo que como artista. De nuevo asoma aquí su humor, su verbo irónico en la anotación de los gestos, en la tipificación que no rehuye ni las violencias, y en la valentía con que desentraña el carácter de cada personaje.

Idéntico hondor de análisis emerge de la serie de desnudos de mujer, que trazó a lápiz o al pastel. Como son obras tardías —Dégas frisaba ya los cincuenta años cuando las compuso— condensan acabadamente todo su saber plástico. Diríase que, al pintarlas, rememora unas inolvidables pala-



Portrait de De Valernes (Oleo 1869)

bras de Benvenuto Cellini: "Todo el fin del arte consiste en dibujar un hombre y una mujer desnudos".

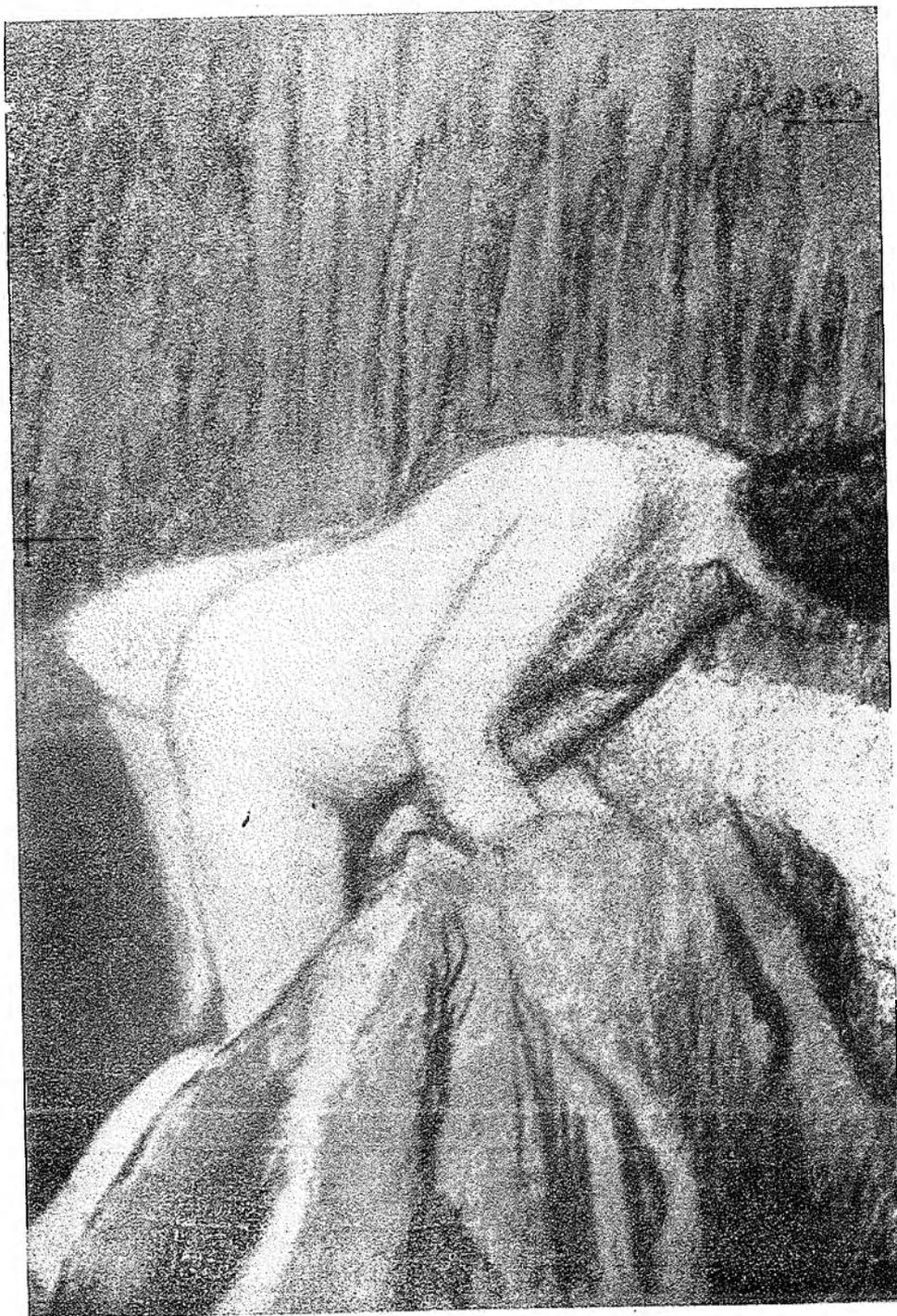
No son los suyos, desnudos de taller, ni académicos, ni estéticos. Nada de la hermosura jocunda que les imprime Renoir. Lo venusino no cuenta para Dégas. Traspasada en esos desnudos todas las deformaciones que engendran los vicios orgánicos, las modas (uso del corset y de calzados y ropas ajustados), y el exceso de maternidades. Dégas procura, por sobre todo, señalar nos el rango social del modelo en cada uno de sus desnudos.

Pero también juega en ellos su pasión por el movimiento. Lo plasma en las poses más audaces e imprevistas. Sorprende a las mujeres en el instante del baño, o mientras se lavan, o se secan, o en tanto se peinan despaciosamente. Todo en torno a los desnudos es silencio, pues sólo les acompañan: el pequeño recipiente de cine con agua, los vasos de porcelana, las flores, las sábanas y las telas íntimas. Mas, ¡qué ciencia en la trasposición del movimiento! ¡Qué ondear energético emana de cada desnudo de pie, o inclinado, o acostado! Dégas selecciona las actitudes, de manera que éstas acumulan un repertorio inagotable. Una figura aparece de frente o de espalda; otra enarca el brazo para friccionarse; otra se comba en un forzado ondeamiento; otra tuerce

con las manos la negra masa de los cabellos. Todó, formas y actitudes, está escrupulosamente observado por Dégas.

¿Llegó, acaso, Dégas a esta visión del desnudo hojeando las estampas del pintor japonés Outamaro, donde pululan cortesanas, actrices y mujeres en el tocador, en muchas ocasiones, en poses eróticas? Es muy posible. Mas los desnudos de Dégas están tan distantes de ese erotismo de Oriente, como lo están de las desnudeces galantes que en el siglo XVIII pintaron en Francia Boucher y Lancret. Dégas obra más bien cruelmente, con desprecio a la carne. Afea sus desnudos con todos los defectos físicos; los envilece pintándolos en poses que humillan al modelo, con tal crueldad que toda onda voluptuosa se desvanece, para dejar en nosotros sólo una sensación amarga, turbadora.

Lo sensual no actúa en estos desnudos como en los de Renoir, porque Dégas mira siempre con frío brío, con impassibilidad, sin que su emoción o deleite afloren nunca en sus figuraciones. ¡Qué terrible es esta abstracción que sólo indaga en la geometría de las formas glacialmente, despiadadamente! Pero en la forma, qué plenitud. Dégas amasa la estructura del cuerpo. Como si fuese un Rodin pintor, marca los relieves, acentúa los planos, modela la ma-



Baigneuse - Paris

sa orgánica. Esto da a sus figuras una rotundez estatuaria. Y, qué decir de la línea. Corre esbelta y dinámica, ciñe un volumen, acusa el resalto de un músculo, el recorrido de una vena, la blandura o el rosado prieto de la carne. Su realismo ve siempre las cosas como son, sin ennoblecerlas, sin modificarlas, con ojos de juzgador sagacísimo. Esto hace que de sus desnudos en gris y negro, o en colores austeros, fluya siempre como una tristeza altiva y casta.

La obra de Dégas, en su conjunto, señálale como un observador inflexible de la sociedad de su tiempo. El pintor escruta tan en lo hondo a los individuos, que establece directa y limpiamente las diferencias de carácter de cada uno. Como lo hacía Courbet, maestro del realismo pictórico, Dégas lleva al lienzo intacta su visión de los seres, sin embellecerlos, sin conferirles ningún ficticio encanto. Su pincel practica unos análisis tan mordentes que son paralelos a los que en literatura acumulan un Goncourt o un Flaubert.

(Esta orientación de Dégas está imbuída por el realismo propio de la época. El escritor Duranty —amigo de Courbet— exigía en un manifiesto que los artistas se inspiraran en los obreros y campesinos auténticos, aunque éstos fueran feos. Y Huysmans —en el *Art moderne*— propiciaba la pin-

tura de la mujer desnuda hasta establecer la nacionalidad, la condición social, etc.).

Con todo, pese a su realismo, nada de bajo exhibe el arte de Dégas. Cualesquiera de sus obras —croquis, dibujos, pastel— acusan una distinción mesurada. El tema puede ser prosaico, la intención felina, mas del estilo dimana siempre levantada nobleza.

El instrumento técnico de Dégas, instrumento de deliciosa armonización, algo se afina, sin duda, en contacto con los maestros japoneses del siglo XIX. Su sistema de composición irregular, tan distinto de la severa geometría de Occidente, viene de esa fuente. Lo mismo la osadía con que hace uso de los escorzos, y más todavía de la línea de trazo veloz, cargada de dinamismo. Igualmente de los japoneses proviene su gusto de representar los personajes en movimiento, pero ubicados en ambientes donde todo yace inmóvil. Este contraste introduce un motivo de rareza en todas sus composiciones. También influyen los japoneses en el gusto de Dégas por las tintas sobrias, amortiguadas, sin brillo, y en el dibujo concebido como un valor puro. Sin embargo, nótanse en esto diferencias. El dibujo de los japoneses es de una limpidez neta; en cambio, el de Dégas es sombreado; el dibujo de los japoneses alcanza la síntesis por un



Danseuse novants on chausson, pastel, 1878, (Paris, Louvre)

proceso selectivo; en vez, el de Dégas persigue la síntesis por acumulación.

Con el dibujo Dégas evoca no el movimiento en sí, sino la sugestión del mismo. ¿Cómo? Vá-

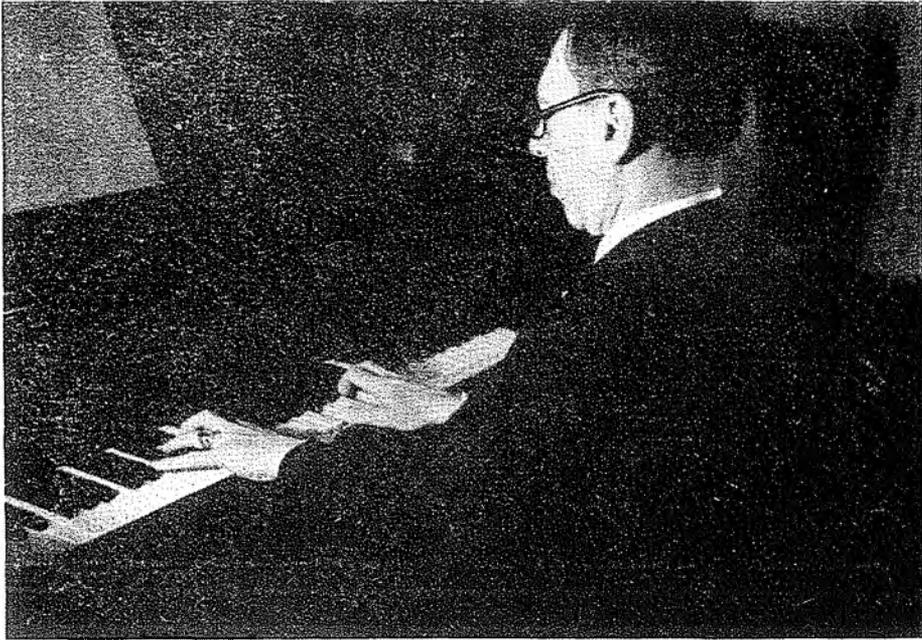
lese del mecanismo del cuerpo, de los gestos en sí, que concentran la íntima energía. ¡Lástima grande que su pasión haya quedado oculta en un teorema de líneas! Dió el maestro al dibujo un rigorismo abstracto, aunque siempre móvil, y no estático como la línea lapidaria de Ingres. Los dibujos y los croquis de Dégas constituyen por eso la masa plástica más clarividente y más instructiva de la pintura.

Dégas fué un ser dotado de una vibrátil sensibilidad. Su pasión por el análisis, como en un hombre de ciencia, le conduce a las más sutiles evanescencias psicológicas. Detrás de su delicadeza, más allá de su fino mirar alienta siempre en él una ironía casi felina. ¿Dégas es, como se ha dicho, el Merimée de la pintura moderna?

Dégas arriba por un lento proceso a una pintura visionaria, tanto por la expresión instantánea de los gestos como por la exaltación de la policromía. Por defecto visual —que culminará en la ceguera— válese Dégas en sus años postreros de manchas fulgurantes, de un cromatismo intensísimo que

parece casi una alucinación. Las obras de este período se singularizan —como las Nínfeas, de Monet— por la supremacía de la sensación pura. Esta etapa acusa un grande formento en el alma de Dégas. Es la tragedia de su sensibilidad que ansía establecer armónicamente un acorde entre su pasión, por todo lo fugitivo (casi lo impalpable), y el rigor plástico de la forma.

El aporte de Dégas al arte del siglo XIX es cuantioso. Con Rodin comunicó al desnudo, en la variedad de los gestos y actitudes, una interpretación novísima. Su visión de una acuidad soberana apresa lo fugitivo del ser, lo que dura sólo un instante, y raudamente pasa. Diríase que la misión de Dégas fué eternizar las líneas que ondean en el espacio, apresarse lo pasajero, lo inestable, el devenir sin fin de las cosas. Cuando se abraza el conjunto de sus obras, ¿no se recuerda, sin esfuerzo, el “todo fluye” del viejo Heráclito? ¡Ah, yo pondría al frente de un álbum que reprodujera lo esencial de las creaciones de Dégas, este sublime pensamiento de Alfredo de Vigny: “¡Amemos todo aquello que no veremos dos veces!”.



Hoja de Album

(In memoriam)

por ADOLFO MORPURGO

A muerto un artista, un poeta de la música, de cuyas armonías emana el perfume de la pampa y aromas de Francia; son sus cantares reflejos de la noble alma criolla, cincelados en una Schola Cantorum; flores sonoras de nuestras llanuras en vasos de Sévres, joyas

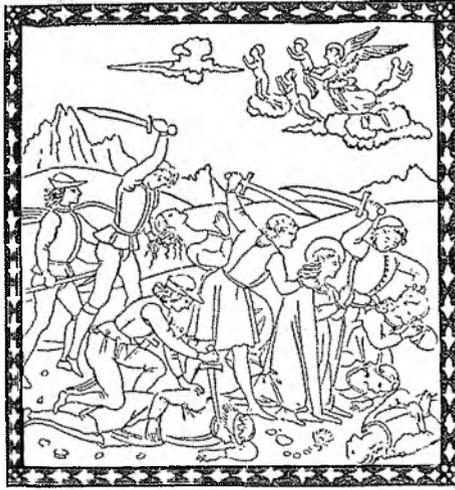
melódicas finamente engarzadas en sutiles e inquietas armonías, en arabescos de movimientos, de ricos matices y variados ritmos.

Cuadros musicales que sobrevivirán como el recuerdo de su noble espíritu, irradiando bondad, verdad y belleza.

Páginas que al escucharlas, aun sin conocerlas, revelan un nombre querido: CARLOS LOPEZ BUCHARDO.



Las dos cortesanas - Museo Civico, Venecia



Carpaccio

por RODOLFO FRANCO



VENEZIA. Una bandada de palomas gira en torno de la torre enhiesta del Campanile .

En la ría reposan las aguas, cortadas por el chasquido de un remo, acompasado a una canción que modula un gondolero.

Al fondo, Santa María della Salute, vestida de blanco, brillante, irreal, con destellos que la proyectan al infinito.

Nuestro espíritu se eleva mediante el sortilegio de la esplén-

dida decoración, cuya suntuosidad nos ofrece la realidad de un ensueño en esta Venecia fascinante, cuya vida material y espiritual está latente en su arte espléndido de belleza y de historia.

Es que en Venecia el arte vive en todas las manifestaciones de la vida.

Era este un pueblo de conquistadores, cuya situación topográfica excepcional los aislaba de la península; así crecían y se desarrollaban en medio de una indiferencia hostil por todo lo que ocurría en torno a ellos. La importancia de sus relaciones comerciales, así como el intercambio de

mercaderías con los pueblos del norte y levante, facilitaron las primeras influencias del arte tradicional en el suyo propio, el cual se plasmaba en su período inicial en las normas y técnicas bizantinas.

Los artistas pintan entonces, en las salas de los consejos y en los muros de las iglesias y conventos, leyendas épicas, confundidas con las religiosas. Pero sus figuras, sus santos y sus madonnas conservan la dureza y la austeridad simbólica de Bizancio, viviendo una existencia extraterrena en la profundidad de sus cúpulas doradas.

El Renacimiento tuvo la virtud de poner en manos de estos artistas las formas y conceptos creados por las civilizaciones antiguas, que se podían adaptar a las nuevas ideas y también a la nueva técnica.

La consideración de las normas clásicas vendrá mediante la evolución de esas figuras bizantinas tan esplendorosas como irreales, que se acercarán más a la tierra por amor a la humanidad que nace de sus entrañas. Facilitaba la adopción de los preceptos clásicos el respeto que en Italia había por la tradición, sirviendo también como una reacción contra el espíritu feudal que no concebía otra cosa que la fuerza física. El arte reemplazaría a la guerra. Duran-

te el tiempo que va del siglo XVI la pintura tendrá gran preponderancia, así como en el anterior período gótico fue la arquitectura la que alcanzó mayor desarrollo.

El gusto por la suntuosidad le venía a Venecia de Bizancio, estimulado, desde luego, por las grandes ganancias que provenían de su dominio marítimo, convirtiéndola en una meca generosa para todos aquellos artistas extranjeros que, primero de Bizancio, luego de Grecia y de Roma y por fin de todas partes, se establecían en ella para trabajar.

Durante el siglo XV vive Venecia una atmósfera de esplendor. El arraigo de su cultura y de su arte es manifiesto, estableciéndose su emancipación, que en la pintura inician Gentile da Fabriano y Víctor Pisano, los cuales habían sido llamados para realizar los paneaux de la sala principal del palacio Ducal.

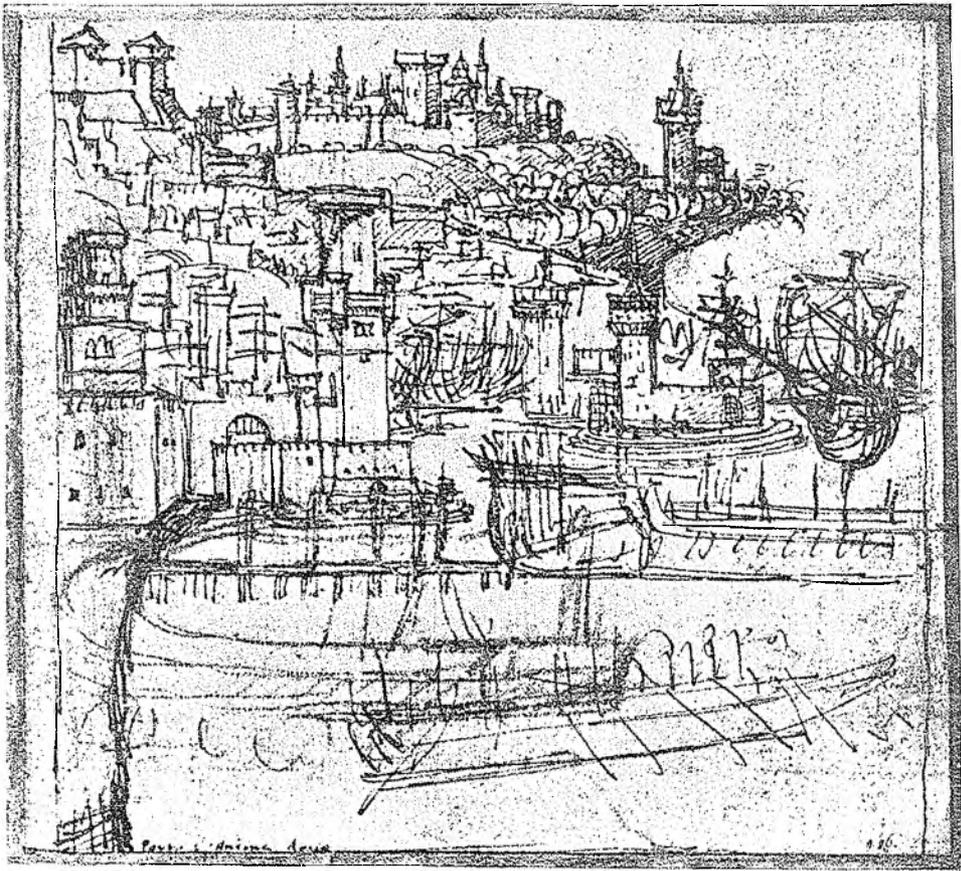
La fisonomía artística de este momento la revelan tres grupos de pintores o escuelas. La de Vivarini y la de Jaime Bellini que, partiendo de las enseñanzas del Fabriano y de Pisanello, habían obtenido gran número de alumnos y de adeptos, y la de un tercer grupo de pintores modestos, bizantinizantes, a la que pertenecían Jacobello de Fiore, Miguel Giangobone y de donde procedía también Lázaro Bastiani, maestro y amigo del

Carpaccio, que ejerció una influencia tan manifiesta en sus primeros años hasta el punto de que varios de sus cuadros se confunden.

Pertenece, pues, Carpaccio a este último grupo, donde comenzó a destacarse por su viva imaginación, así como por una técnica ágil, señalándose desde sus comienzos por lo equilibrado de su dibujo y por la fuerza y armonía de su color, en aquel ambiente en que bastaba a los artistas asomar-

se a las espléndidas ceremonias en los palacios o en el gran canal, para descubrir los motivos para la inspiración de sus obras más felices.

La sociedad en medio de la cual vivían les ofrecía constantemente los temas más variados y extravagantes; pensad que estamos en la Venecia de los palacios de ensueño, de las verdes lejanías, de los hermosos jardines cubiertos de glicinas, de las flores más varia-



Dibujo para el cuadro La partida de los novios

das, en sus predios cautivos, que, mirados a través de las rejas, tienen la suntuosidad y el misterio extraordinario de un paraíso perdido.

Reyes, príncipes, embajadores, dogos y dogaresas con sus saraos, con sus banquetes, con sus fiestas, habían convertido a Venecia en la más hermosa y triunfante ciudad que los ojos habían visto. Era verdaderamente un sueño este torneo de elegancia y de maravillas, cuya magnificencia establecía su rango, en medio de una opulencia soberana.

Así, pues, poco costó a Carpaccio introducirse en la intimidad de la vida veneciana, para idear y componer sus cuadros, cuyos elementos principales y coloración característica se los brindaba con generosidad el mismo ambiente.

En las horas de bonanza es la ilusión la que ilumina nuestra senda, y es el mágico señero tanto en la hondura del bosque cuanto en el fondo del valle.

Llega Carpaccio en su madurez a la holgura económica y también a la posesión de sus medios técnicos de pintor; su alma y su vida las ha entregado al amor de su arte, cuya visión se plasma en una síntesis de la verdad y de la naturaleza.

Con los halagos del éxito le era difícil concebir otro horizonte que esa serenidad en los días sin sombra, al abrigo de las borrascas de

la vida, cuando se adentra el espíritu en su propia ventura para servir los más puros ideales.

Sus vastas composiciones se inspiran en un realismo ingenuo; es entonces cuando busca un arbitrio geométrico que subyugue y armonice sus figuras, arquitectura y paisaje. Encuentra en la mística del número de oro esa armonía del todo que aplica particularmente en sus obras del segundo ciclo y sus problemas y abstracciones le permitirán ensamblar con mayor lógica los elementos de sus cuadros; sus principios y razonamientos son la síntesis matemática y geométrica de las proporciones.

En lo que deja escrito y que transcriben Ludwig y Molmenti, sus biógrafos máximos, se ve a un empírico, al que su curiosidad le hace hurgar incesantemente, sobre todo lo que se refiere a la preparación de los principales colores que utiliza en su paleta.

Es colorista de nacimiento; la sensibilidad de su retina le permite valorar las combinaciones cromáticas más singulares.

Su técnica tanto de dibujo como de color es límpida y precisa, antítesis de Leonardo, cuya voluntad de oponer grandes sombras a la luz, lo señalan como el maestro del claro-oscuro.

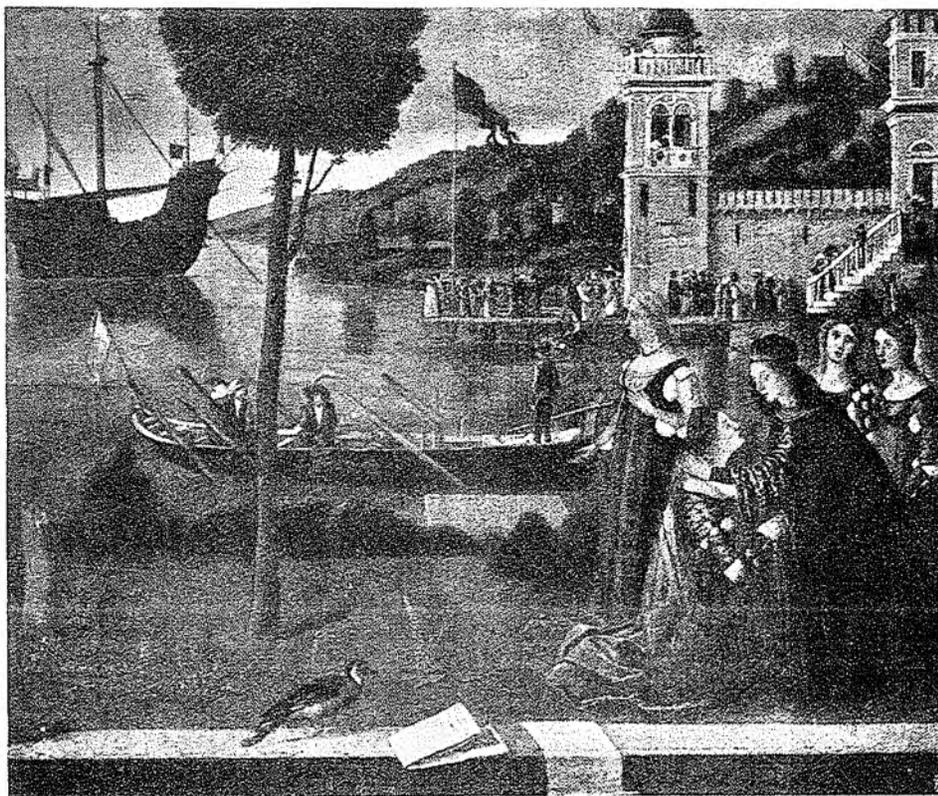
Probablemente los venecianos utilizaban el procedimiento y técnica que emanaban de Van Eyck,

introducida en Italia por Antonello de Messina, lo que les permitía obtener una materia magnífica en el modelado, así como les facilitaba el retoque.

Si observamos las obras de los pintores del siglo XV es fácil comprobar la fiereza y bondad del procedimiento que utilizaban, derivado o no del inventado por el maestro de Brujas, ya que el secreto absoluto rodeó a su fórmula y que no develó su muerte ocurrida en 1450. Esta preparación, que

consistía en que el molido y mezclas de colores se hacía con aceites y resinas, se pintaba sobre superficies enduidas a la cola, lo que les proporcionaba una pasta brillante y transparente.

Carpaccio prefería las superficies absorbentes con una preparación que le era propia; en sus mezclas empleaba aceite de lino o de clavel bien clarificado y depurado, el que también le servía para sus barnices; para el molido de los colores recomendaba una piedra de pórfido y espátulas de madera.



Santa Ursula se despide de sus padres

Los colores de su paleta, químicos o naturales, estaban formados por la sinopia y los rojos de tierras, cinabrios, amarillos de orpimento y de azafrán, las tierras amarillas que le daban el ocre y las oscuras, los tonos pardos; el azul de Alemania, índigo y de ultramar; el blanco de plomo, los negros de hueso y de viña.

Esta paleta que adoptó casi toda su vida era formada por tonos básicos y complementarios de materia bien flúida, lo que le permitía una pincelada suave que se fusionaba fácilmente al dibujo sin emplear ni glacis ni restregones.

En su esfuerzo constante de mejoración llega a su plenitud, despojando de la influencia de Bastiaani, así como de la de Bellini, compenetrado cada vez más de la expresión humana, la que expresa con intención, gracia, belleza y armonía.

Más tarde simplifica el arabesco de la composición, se hace más austera la paleta, el oficio más depurado, más sobresaliente su personalidad.

Es un verdadero creador, profundo e idealista, que pinta episodios humanos mezclados siempre a la vida de Venecia, anotando los hechos como comentador al que nada le escapa, por ese puro amor a lo nativo, voleándose con todos sus sentidos en la exaltación del patrio lar, enamorado por la belleza y por la ternura que en-

cierran sus leyendas ingenuas y expresivas.

De él decía María Zanetti que "tenía la verdad en el corazón, así como sabía fijar en sus obras la realidad interior y la realidad exterior de la vida veneciana, la expresión más pura de su humanidad, el carácter y la propiedad de su época."

Había alcanzado el momento de imponer su ideal elevando su obra de pintor por encima de la naturaleza, exaltando el encanto de su Venecia, la gracia particular de sus rías, la coloración de sus construcciones, la irización de sus aguas, el prodigio, en fin, de la riqueza decorativa que envuelve todo su ambiente.

Durante el período de consagración inicia la realización de los *panneaux* sobre la vida de Santa Úrsula que le fueran encomendados para la capilla de la hermandad del mismo nombre. Era esta una cofradía en que al amor de Dios todopoderoso juntábase al de Santa Úrsula y el de sus felices acompañantes en el glorioso martirio.

La historia nos relata cómo fueron masacradas por los germanos las once mil vírgenes a cuyo frente marchaba la Santa. Narrada esta leyenda de diversas maneras, su vasta literatura está llena de contradicciones, sobre todo al especificar la fecha de iniciación. Adopta Carpaccio la versión de

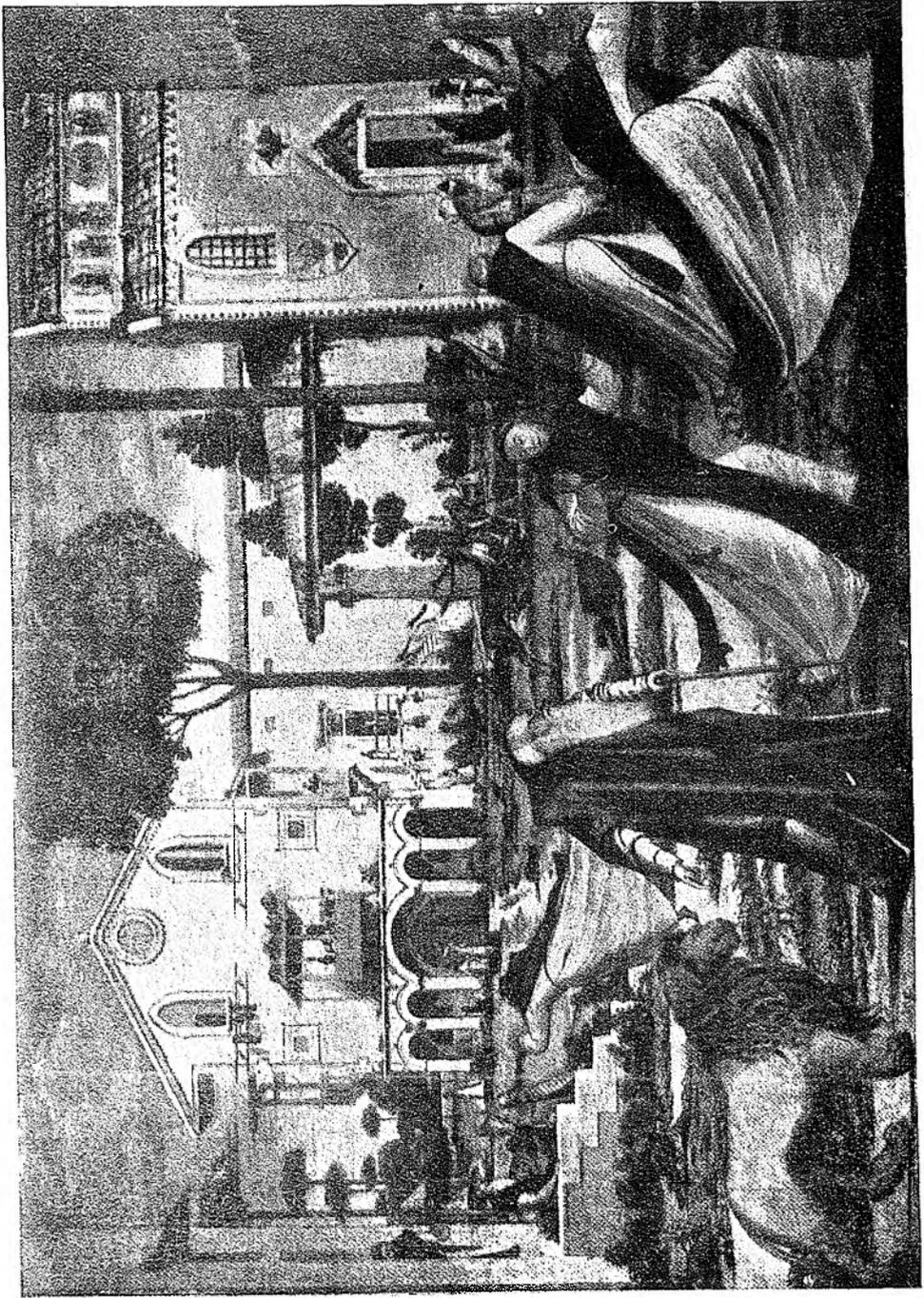
Jacques de Voragine para seleccionar los temas de sus panneaux. Esta es según se cree la más verídica y en sus detalles y particularidades la más minuciosa.

Sufre la obra varias demoras para comenzarla, debido principalmente al régimen que para sus decisiones imponía la cofradía; por fin resuelven que sean los cuadros del tamaño de las paredes de la capilla. Una vez reali-

zada, queda reconocido en las actas que es tanta su importancia como el alcance del prestigio con que se engalanan la capilla y la hermandad, pues la admiración que causan los cuadros del Carpaccio es no sólo por la interpretación que ha dado a los santos manuscritos, sino también por la extraordinaria calidad de la pintura así como por la religiosidad de que hace gala.



La visita (Museo degli Schiavonni)



San Gerónimo doma los leones (Oratorio degli Schiavouiti)

Comenzada en el año 1390, la termina seis años después.

Los elementos que le ofrece la descripción de Jacques de Voragine son satisfactorios para las condiciones del pintor, tanto en lo que se refiere al clima de la obra como a la humanidad o paisaje; en cuanto a los detalles de arquitectura o de vestido, ya sabemos con cuánto interés los estudia.

La composición la resuelve a la manera clásica, amplia, los conjuntos de figuras destacados, según se lo permitía el desarrollo de las escenas. Fué la obra dividida en ocho cuadros, para ilustrar correctamente los principales pasajes de la leyenda. Hay en la composición de cada panel agudeza en la concepción, equilibrio, agilidad en la técnica; están todos los cuadros impregnados del ambiente veneciano, a pesar de que los sujetos viajaban por otras tierras. La figura es siempre austera, solemne; los personajes trasuntan espíritu, acción, energía, bondad; los héroes son valerosos, íntegros; los santos, recónditos en su virtud, mostrándonos su humildad en los sufrimientos y resignación en los sacrificios: eran seres venerables, cuyas almas habían ya volado fuera de la realidad de la vida.

En el primer cuadro los embajadores del Rey de Inglaterra son presentados al Rey de Bretaña; la magnífica embajada va a solicitar

la mano de la princesa, su hija, para el príncipe inglés.

El ambiente está logrado, la arquitectura que sirve de fondo concebida y dibujada con maestría, las figuras graves, imponentes; los vestidos extraordinariamente ricos, los mantos con sendas franjas de oro, los aderezos, cadenas, alhajas y accesorios, de este mismo metal.

El relato nos dice que el rey de Inglaterra es pagano; no obstante, la Princesa de Bretaña acepta con la condición de que su novio envíe diez jóvenes nobles, las que a su vez encabezarían cada una a mil vírgenes como acompañantes, constituyendo esta escena el tema que se desarrolla en el segundo cuadro.

En el tercero, los embajadores se encuentran de regreso de su misión con el príncipe, el que los conduce junto al rey. Este episodio, cuidadosamente compuesto con las figuras de los gentiles y del pueblo, tiene como fondo edificios en los que luce gran cantidad de elementos de arquitectura.

En el cuarto episodio Carpaccio divide su panel en dos partes mediante un estandarte; en el lado izquierdo trata de la despedida del príncipe y su padre, rodeados por la corte y pueblo, mientras que en el de la derecha vemos el encuentro de la princesa Úrsula con las vírgenes.



El hijo del Rey de los Hunos. Fragmento del cuadro Martirio de Santa Úrsula

Este panel está firmado y tiene una fecha, el año 1495.

En el quinto cuadro aparece la procesión precedida por el Papa Ciriaco rodeado por numerosos cardenales y séquito, quien bendice a la real pareja, invocando la protección de Dios; el fondo lo constituyen dos grupos de edificios de la ciudad de Roma.

En el sexto nos hallamos en una sala de hermosa arquitectura; Úrsula aparece dormida en un magnífico lecho; a los pies un ángel le anuncia el martirio que sufrirá al finalizar el largo peregrinaje. Al fondo, una ventana que nos permite ver cómo alumbran las estrellas; abajo, la ciudad (la ciudad que obsesiona a Carpaccio en toda la obra), cubierta con un velo de niebla y de luna; es la noche en la cual el canto de los ángeles llena el ambiente con su melodía.

En el séptimo representa el barco que transporta las vírgenes llegando al puerto de Colonia. Se ven numerosos soldados en otras embarcaciones, pueblo y gentes de mar; al fondo, un caserío de abigarrada y bellísima composición arquitectónica.

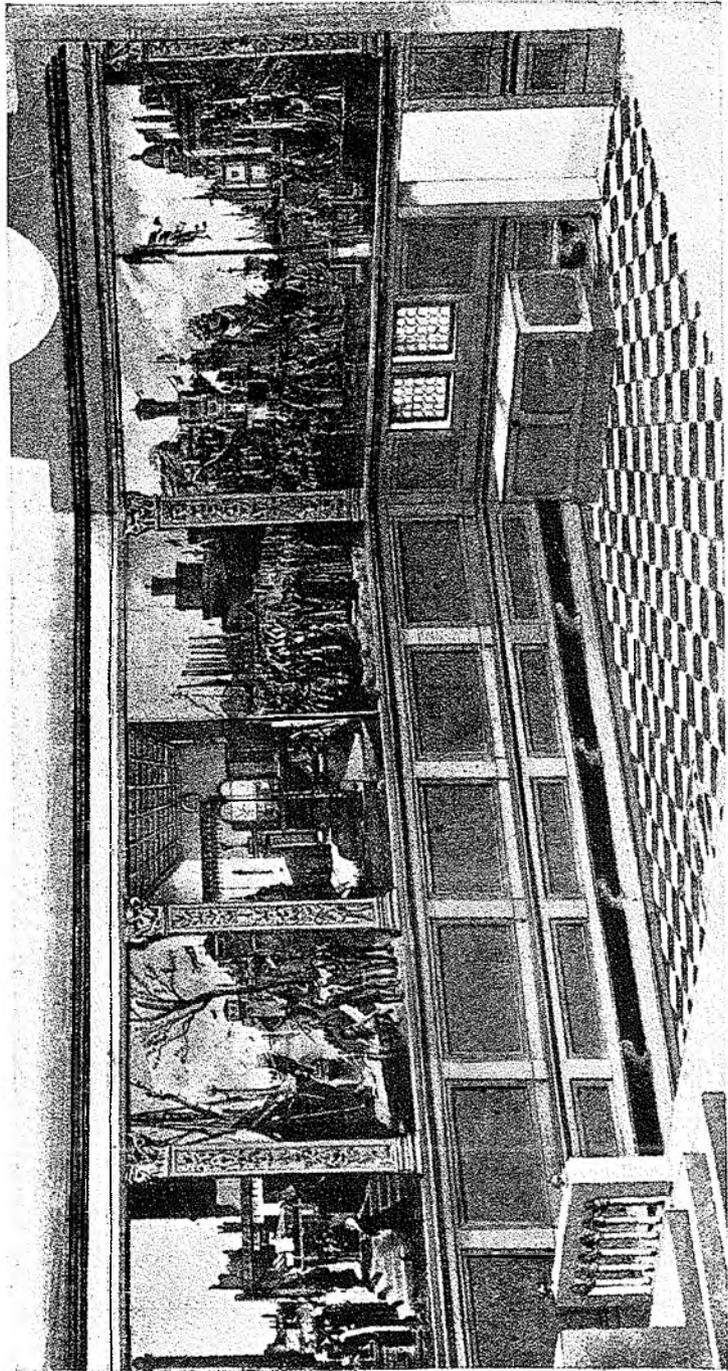
En el octavo asistimos a la masacre de las vírgenes por los bárbaros. Este cuadro también ha sido dividido en dos partes mediante una columna pintada. En un lado, vése a Santa Úrsula y las vírgenes martirizadas por los hunos; la escena es emocionante y

sencilla; el arabesco de la composición tiene un movimiento simbólico que armoniza con los grupos de la soldadesca enardecida, a quienes acaudilla el viejo y fiero rey. En el centro del cuadro está la santa, serena y resignada; ha hecho abandono de todo, mira a los que la rodean sin rencor, puesto que ella no cree que el supremo bien de este mundo es la propia vida.

La otra parte más reducida de superficie se refiere a la ceremonia de los funerales de la santa. El cortejo es solemne y sencillo; cuatro obispos sostienen el túmulo dorado donde descansa Úrsula en su sueño inmortal, cubierta por un dosel de seda transparente, magníficamente decorado, el que es sostenido por cuatro jóvenes colocados detrás de los obispos.

Trasunta toda esta obra, en su invención como en su técnica, un realismo primitivo, ternura y espíritu en la expresión de los visajes, gallardía en los ademanes y un anhelo de superación cuyas características se pueden ver en las principales escenas.

Los dálmatas acogidos a la protección de Venecia formaban una sociedad próspera y unida; resolvieron al par que otras colectividades, fundar una cofradía que pondrían bajo la advocación de San Jorge, la que utilizarían a más de socorrer a sus pobres, para



Disposición de los cuadros en la Escuela de Santa Ursula

conmemorar las fechas de la patria y de los santos.

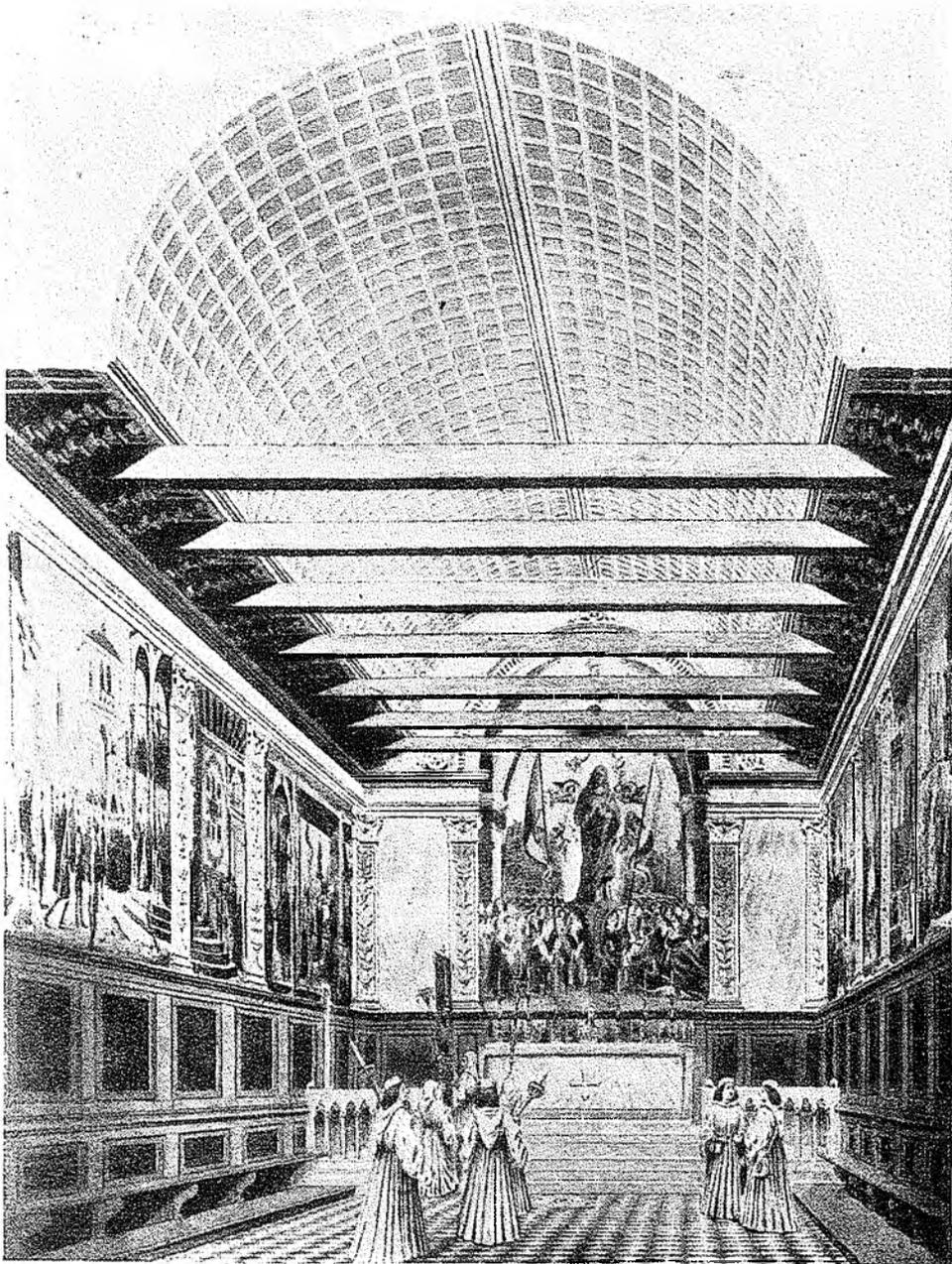
En forma precaria se instalaron en la pequeña iglesia de San Juan, donde a cambio de una pequeña renta obtuvieron el permiso de disponer de un altar que les serviría para realizar sus oficios divinos, así como también el de ocupar una pequeña casa donde constituirían la sede de la compañía. Prosperaron tan rápidamente que en breve tiempo pudieron ornar su sede con objetos preciosos, y más tarde encomendar a Carpaccio, ya que en ese momento no tenían los dálmatas un artista nativo de su importancia, que pintara una serie de cuadros que representarían la vida de sus santos. Como el estado de la capilla era precario, resolvieron construir otra en el mismo solar, encargando la obra a Juan de Zon, principal artífice del arsenal; con ello, también se dispondría de una mejor iluminación para los cuadros de Carpaccio, cuyo lucimiento dependía en cierta forma del ambiente con que se los quería rodear y de la acertada colocación y cálculo de los espacios murales.

Ruskin describió en una forma muy acertada el interior de la nueva capilla, y de la sala donde estaban colocados los cuadros, la que era, según sus palabras, de aspecto agradable y sencillo, de tonalidades cálidas; las pinturas ofrecían la impresión de estar ba-

ñadas por una suave luz del poniente, que, reflejando sobre las paredes, daba la sensación de que la estancia estuviera iluminada por la claridad del fuego de una chimenea hogareña. Se dispusieron los cuadros en una forma más lógica; a ambos lados del altar estaban San Jorge y el dragón y el Triunfo de San Jorge, así como San Jorge bautizando a los gentiles, San Trifón, La vocación de San Mateo, Jesús en el jardín, y la serie dedicada a San Jerónimo, es decir, San Jerónimo con el león, la muerte de San Jerónimo y la habitación de San Jerónimo.

En el triunfo de San Jorge representa al guerrero montado en un magnífico caballo lanzado a la carrera; el héroe cristiano lleva armadura, la cabeza sin casco. Para matar al dragón le hunde la lanza en su hocico jadeante; se ve refugiada en un rincón a la virgen, que está en actitud de orar. El monstruo se mueve en un piso cubierto de esqueletos y de cráneos, así como también de toda clase de alimañas, como ser víboras, sapos salamandras. Es un lugar en el que se respira terror, desolación y muerte.

En el triunfo de San Jorge vemos cómo éste ha atado la cabeza del dragón con una cuerda donde descarga su último golpe. Un friso de personajes circunda la escena, entre los que se encuentra el rey y su corte.



Interior de la antigua Escuela de Santa Ursula en 1800 - Reconstrucción

En el último cuadro San Jorge bautiza al rey Aia y a su mujer. La escena ocurre frente a la gran puerta de la iglesia; el rey y la reina, de rodillas, reciben el bautismo de manos del guerrero; el fondo está formado por una plaza de muy justas proporciones; en lontananza, una torre y una colina; en un ángulo, a la izquierda, se levanta una plataforma cubierta de hermosos tapices, dentro de la cual hay cuatro músicos orientales vestidos con trajes típicos, que sirven para equilibrar la composición.

Esta serie de San Jorge es un paso certero en su carrera, se ajusta a los principios clásicos, cubriendo con inspiración y fantasía la composición de las obras.

De la historia de San Jerónimo narrada por Voragine extrae el episodio donde el león, herido por una espina en una pata, se arrastra a los pies del santo para que lo cure, convirtiéndose luego en su fiel compañero. La aparición del león en la paz del monasterio asusta y aterroriza a los pobres monjes, que huyen desordenadamente. En la severidad del ambiente la desmañada posición de las figuras y la expresión de las caras están logradas con acierto.

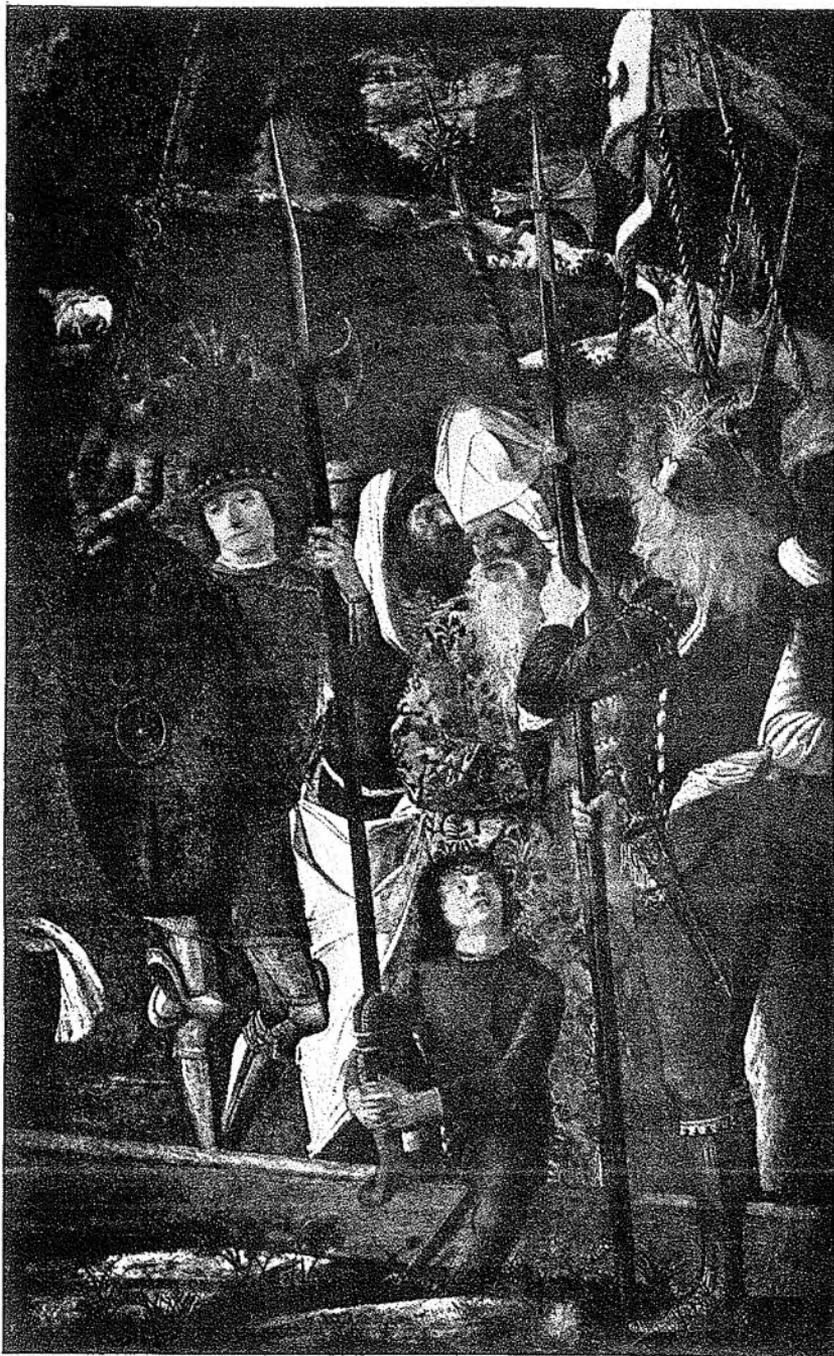
El siguiente cuadro representa la muerte del santo. Nos hallamos en el mismo convento; es otro ángulo del jardín; a la derecha, un pabellón del convento; a la iz-

quierda se encuentra la iglesia; descansa sobre el piso el cadáver del santo, de una flacura sobrenatural, la cabeza apoyada sobre una piedra; rodéanlo los monjes con sus vestiduras blancas y sus capuchones negros. Rezan ensimismados, serenos, resignados por ese amor de Dios que está por encima de nuestras vidas para ampararnos con su bondad y con su sabiduría.

La palmera central es el vértice del ángulo que forma con la representación humana, en esa típica composición escalonada. Está pintado en tonalidades bajas ligeramente plateadas.

El cuadro en el cual pintó la escena, en la que San Trifón libra del demonio a la hija del emperador, es una obra de composición graciosa, sin perder su rigor constructivo; los personajes son jóvenes y las actitudes plácidas. Detrás del templete, donde se realiza la ceremonia, véanse los edificios engalanados. La tonalidad es en general clara, se respira felicidad.

Una de las más viejas razas de los Balcanes es la que aún puebla Albania. Después que los venecianos conquistaron a su país en el siglo XI, los albaneses, residentes en Venecia, fueron poco a poco adaptándose a las costumbres y a los cultos que los católicos practicaban en la ciudad de las lagunas. Así, resolvieron ellos también



Fragmento de la Crucifixión - Galería de los Oficios, Florencia

tener su cofradía, que en 1442 formaron en el Monasterio de San Severo, el que, más tarde, había de ser el de San Gall. Es curioso que el primer patrón de los albaneses fuese este santo inglés; también invocaban la protección de la Virgen y, cuando cinco años más tarde pasaron a ocupar la Iglesia de San Mauricio, fué éste el tercer patrono que tuvo la hermandad.

Los cuadros que Carpaccio pintó, con el tema de la vida de la Virgen, son considerados como ejemplares por el estudio y representación de las leyendas, por el relato de las dolorosas historias de los mártires y santos que se referían a los principales acontecimientos de la vida de la Virgen María.

Estos cuadros comienzan con el primer tema, o sea con el nacimiento de la Virgen María. Como de costumbre, el artista nos muestra un dormitorio veneciano, bien característico, tanto en la decoración como en los vestidos de los personajes, en los cuales pone la misma sugerente minuciosidad. Al fondo, a través de una puerta, vemos un patio donde gentes del servicio realizan sus tareas.

El cuadro de la presentación de la Virgen en el templo es el segundo de la serie: posee una rica y aparatosa composición, donde abundan preciosos ejemplos de arquitectura del Renacimiento, así

como también motivos de decoración que se complementan con las numerosas figuraciones de sacerdotes y de pueblo que aparecen en la plaza o entre las columnatas que le sirven de fondo. El plano de fondo es abigarrado y típico en su arquitectura; los personajes que en él actúan se agrupan en un arabesco que se complementa con los planos de la edificación.

El cuarto, o sea el de la Anunciación, está realizado dentro de las formas tradicionales. Dividido el cuadro en dos partes, o sea, a la derecha, el del interior de la habitación de la santa y en el de la izquierda un hermoso exterior de jardín, donde está el ángel con una flor de lis en una mano y la otra en actitud de bendecir, es un conjunto armonioso de planos y de iluminación, que trasunta una expresión general de beatitud; la Virgen ha pasado toda la noche en oración, su lecho está intacto, y en este radiante amanecer el ángel, el cielo y los pájaros constituyen su única compañía. La Visifación es la quinta obra, rica en contrastes de planos blancos, grises y negros a que da motivos la arquitectura del palacio y de la torre que le sirve de fondo. Pocas figuras, y siempre compuestas en parejas equilibradas en un triángulo armónico que forman con las del centro. La muerte de la Virgen es el último de la leyenda. La parte terrena está representada



Antonio Loredan y su hijo Nicolás

por el túmulo, donde reposa la Virgen, rodeada por los Apóstoles y los Santos. Sobre ésta se eleva un nimbo de pequeñas cabezas de ángeles alados, y en el centro, en lo más alto del cuadro, Jesús re-

eibe en sus manos purísimas el alma de María.

La cofradía de San Esteban y de San Juan Evangelista fué fundada en el año de 1495 y tuvo por sede, en su iniciación, la sacristía de la iglesia de San Agustín; más tarde, con el desarrollo que adquirió, llegaron a un acuerdo con los hermanos de la congregación para edificar una capilla en un terreno que éstos le cedían. Esta primera edificación fué ampliada por otra más pequeña que servía para sus reuniones, y como esto coincide con la época de prosperidad de los laneros y de las industrias derivadas, resolvieron decorar la capilla, completándola con varios cuadros de Carpaccio. Hasta el final del siglo duró su auge, puesto que habiendo desarrollado en el continente esta misma industria, la competencia que les hacían ingleses y holandeses trajo la ruina de las manufacturas venecianas, y, como consecuencia, la pobreza y disolución de estas congregaciones que, como la de San Esteban, tuvo que dejar su local y alquilar la parte baja a un comerciante en quesos; en tanto que los cuadros y enseres de la casa fueron enviados a un depósito. Las obras de Carpaccio propiedad de la congregación eran La consagración de los diáconos, La predicación de San Esteban al pueblo, La discusión del santo con los doctores y El martirio. Los dos primeros fue-

ron enviados a Milán al Museo de Brera, hasta que en 1812 el emperador Napoleón dispuso que fueran cambiados varios cuadros del Louvre por otros del de Brera, y La predicación con algunos más fueron remitidos a París. La consagración vendida a un comerciante de Milán, y de éste, a su vez, al Museo de Berlín; El martirio de San Esteban fué comprado por el coleccionista Bossi, de Milán, quien lo vendió más tarde al museo de Stuttgart.

Para la realización de estas obras se sirve Carpaccio también de la descripción de la vida del santo que hace Jacques de Voragine. En La consagración de los diáconos los personajes aparecen a un lado del templo, cuya arquitectura del Renacimiento es del más puro estilo, y como para contrarrestar con la esbeltez de estas líneas, coloca a su lado un castillo medieval. A la izquierda se ve una extraña colina, en cuya cima hay una torre oriental, en los escalones de la iglesia cristiana San Pedro bendice a los diáconos. Encontramos las cualidades principales de la pintura de Carpaccio, en su coloración diversa, así como también en algunos grupos de mujeres; éstas nos hacen pensar por varias de sus características, en los dibujos de Renwich, dibujante alemán que había hecho varios viajes a Oriente, de los cuales trajo gran cantidad de dibujos y graba-

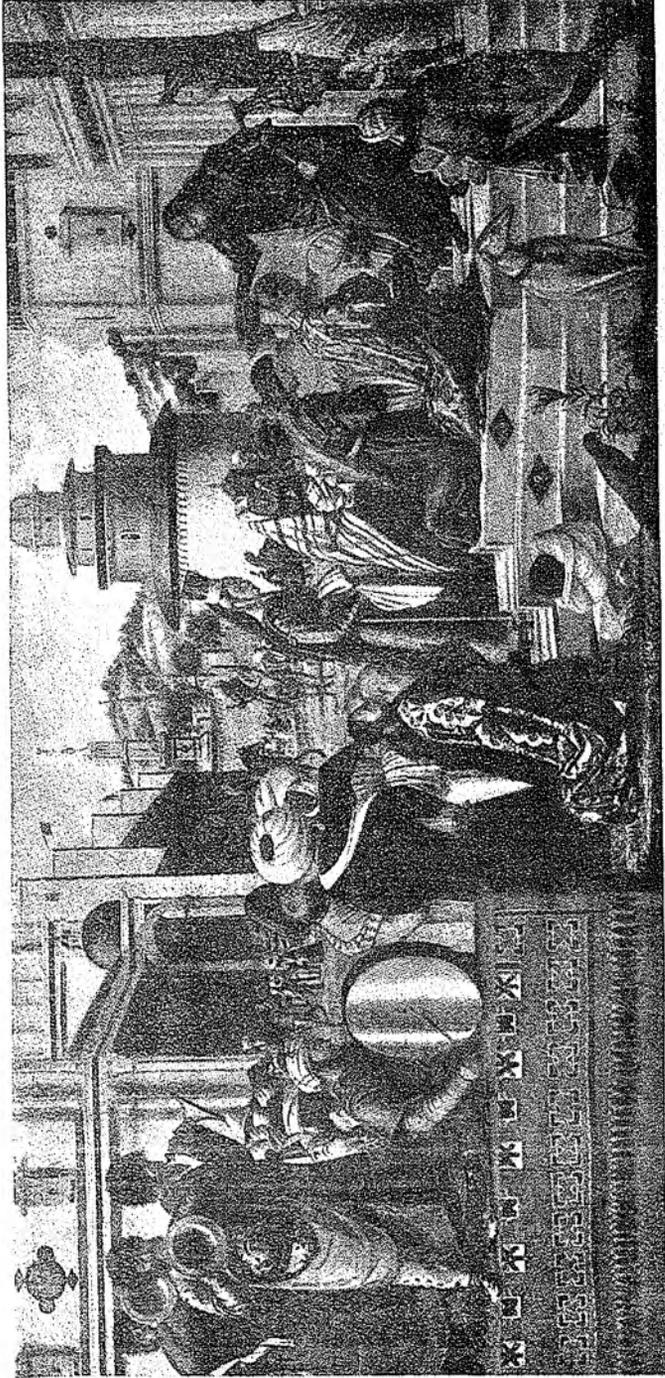


Cuadro del altar de la catedral de Capodistria

dos que parecen ser los que proporcionaron a Carpaccio algunos elementos decorativos en el paisaje o en las figuras, con los cuales ampliaba y completaba la visión oriental que obsede su imaginación de artista por los viajes extraordinarios. La Predicación en el templo es el cuadro que sigue a la Consagración. El pintor, evidentemente, quiere representar a Jerusalén, y para ello no hay nada que le ofrezca mejores documentos que el mismo Reuwich. En el primer plano un diácono sobre un pedestal arenga al público, al que vemos con una atención profunda que se marca en su expresión y gestos; en el centro un grupo vestido a la oriental, contrasta con varios personajes elegantes que son peregrinos romanos. Al fondo una colina, y en lo alto la iglesia del Santo Sepulcro, con sus minaretes que se elevan por encima de los edificios en una posición dominante. Con la lapidación de San Esteban, estamos siempre en Jerusalén; es evidente que continúa inspirándose en los motivos orientales de Reuwich, puesto que Carpaccio reproduce casi exactamente la parte de Jerusalén del grabado que figura como ilustración en el libro de Breydenbach. En la escena del martirio el Santo aparece vestido con su traje sacerdotal, está arrodillado, los ojos mirando al cielo, mientras que varios hombres vestidos a la

oriental le arrojan piedras. La coloración y el dibujo de este cuadro, no son de los más felices, y si la gloria y el prestigio que le dieron los cuadros de Santa Úrsula y San Jorge no hubieran iluminado su nombre con esta serie de San Esteban, hubiera quedado Carpaccio confundido con la mayoría de pequeños pintores que abundaban en ese momento. Había hasta entonces trabajado y producido las obras que por su técnica y su concepción lo señalaron a la atención del mundo. “Suficiente para más que ninguno —dice Mollinelli— expresar la pureza de los sentimientos religiosos y suficiente para más que ninguno extraer el sentido místico de los temas que adoptaba; por ello, no se puede juzgar con la severidad que algunos emplearon, en las pocas obras en que este artista no alcanzó su mismo nivel”.

En la vejez se acerca a los Alpes en el Cadore; allí pinta una de las obras más hermosas y más sentidas de su vida: El entierro de Cristo. Es una escena de tristeza y de horror. Sobre una madera larga se ha colocado el cuerpo rígido de Cristo; detrás, apoyado en un gran árbol, véese a un anciano de larga barba, cuyos ojos están fijos en el cuerpo del Maestro; del otro lado del árbol, María cae desmayada en los brazos de una mujer que la sostiene; en el fondo, el Calvario, con sus tres



El rey Aia y su corte son bautizados por San Jorge

cruces, Nicodemo y José de Arimatea preparan lo necesario para la colocación del cuerpo en la tumba. La tonalidad tétrica de la totalidad del cuadro, así como la originalidad de la factura del pintor, la sitúan como una de sus obras más interesantes y características. Ha transecurrido mucho tiempo desde la época en que solía buscar sus inspiraciones en las fiestas magníficas que ofrecía la corte, cuando se delectaba en los saraos o en los desfiles del gran canal; cada vez más se aleja de todas aquellas alegrías de sus días de juventud. Malhumorado y áspero, no quiere aceptar las innovaciones que para el perfeccionamiento de la pintura aportan otros artistas; así, le consideran retardatario e intolerante hasta sus mismos amigos, a este veneciano, contemporáneo de Leonardo (puesto que nace tres años más tarde y muere seis años después que él), aferrado a sus conceptos artísticos, así como al silencio, en que se había recluso en sus últimos años.

Cierran su vida varios cuadros realizados en ese clima, que le ha creado la congoja de su senectud, en medio de las tristezas que le proporcionan sus achaques, así como la pesadumbre y las dificultades de su familia; cada vez más se acrecienta su misticismo, busca la soledad. En su pintura, trasuntan una gran melancolía sus figu-

ras, languidece el linaje de la arquitectura; toda la naturaleza, en fin, participa de ese ambiente sombrío, característica del estado de espíritu del que se va alejando de este mundo para penetrar en la senda iluminada.

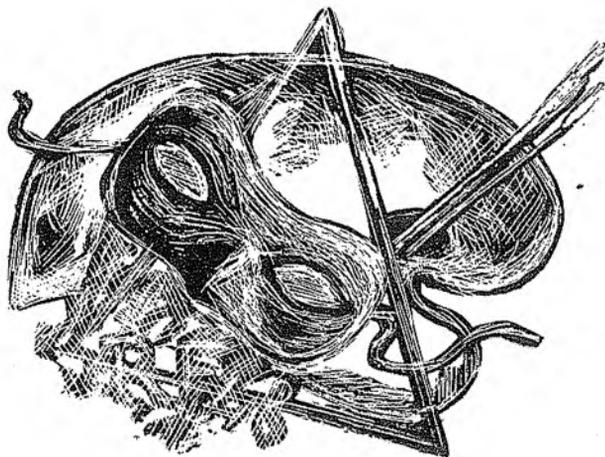
Es posible que otros artistas de la misma Venecia hayan eclipsado su nombre durante mucho tiempo, mas, al estudiar sus obras, al encontrarnos frente a su vida, comprendemos que no hubo ninguno con más arraigo, ni con más amor a su terruño, ni tampoco, quien sobrepasara en sus obras, una exaltación mayor, ni un recogimiento más místico.

Lo característico en sus cuadros, reside en la variedad de su inspiración, en la búsqueda constante por hallar la expresión de la fisonomía humana, en la armoniosa distribución del color en la totalidad de la obra, en su arquitectura, en sus montañas, en sus árboles, en sus ríos, en sus cielos, esos cielos exóticos que figuran en casi todos sus cuadros, poblados siempre por ciudades imaginarias, con colinas alucinantes, con árboles y montes de arteificio, cuyo conjunto simbólico nos dicen la nostalgia del artista por esos horizontes desconocidos, como el destino del hombre, o las ansias de vivir.

En avatares políticos empalidecía el signo pujante del León de San Marcos, mermaba constante-

mente aquella perspectiva maravillosa de arte y de buen gusto, las fiestas de los Dogos habían perdido su brillantez y boato, en las corporaciones aparecen inconfundibles las huellas de la declinación: queda como auténtico remanente de todo ese pasado fastuoso el testimonio inalterable de las obras magnificas de sus artistas, fieles observadores y mejores narradores de los hechos de aquel siglo de gloria.

Así, en estas horas agitadas que vivimos, vuela nuestro espíritu en las alas inmensas de la esperanza, hacia otros horizontes, hacia otras épocas; cuando aquellos imperios de la cultura y del arte no se habían derrumbado como castillos de naipes; cuando se podía soñar y ser feliz, cuando se podía trabajar, con fe y con confianza, en esta nuestra misión de arte, que, cuando se ejerce dignamente, se prolonga más allá de la vida.





Cristo en el Jardín de los Olivos

Viaje Musical a través de los milenios, las razas y las naciones

por ADOLFO MORPURGO

b) PREHISTORIA



En mi viaje musical he llevado el "carnet" de viajero con mil apuntes, observaciones, divagaciones y bagaje de

los más increíbles instrumentos. Mi tarea consiste ahora en ordenar esos escritos procurando desentrañar el arcano que encierran esos instrumentos, en buscar los eslabones que unen la inmensa cadena de su evolución histórica.

¡Cuántas lagunas hubo que llenar con la fantasía! Compases de espera y silencios que, por falta de documentos, habrá que mantener indefinidamente.

La historia empieza cuando sus hechos se pueden documentar con el testimonio de la escritura; más allá de este límite entramos en la prehistoria. Pero en la historia misma, mucho se ha escrito, sobre lo que se sabe, con opiniones diversas y encontradas; y mucho también se ha opinado sobre lo que se ignora.

Cuando hablamos de las primitivas arpas arqueadas egipcias nos estamos refiriendo a una fecha anterior en más de tres mil años a la era cristiana, a la época del primer imperio. En el segundo encontramos arpas triangulares, el trigonon ¡pero ya estamos a la distancia de un milenio! ¿Cuándo y cómo se produjo la evolución de ese instrumento musical? ¿Cuáles son los pueblos creadores de las nuevas formas? ¿Impusieron los



Arpa egipcia
Primer Imperio

vencedores su música, o adoptaron los cantos e instrumentos de los vencidos?

Y en lo que respecta a Europa, ¿fueron los árabes quienes trajeron, allá por el 700, en sus incursiones por España, los primitivos instrumentos de arco? ¿Fueron los Cruzados, tiempo después, o existía ya una cultura musical desarrollada, venida del Norte, donde mucho antes se conocía el "crouth", especie de lira cuyas cuerdas eran frotadas con un arco? ¿A qué distancia estamos de las primeras manifestaciones de vida musical, y desde cuándo puede hablarse de arte?

La música, con sus hermanas la danza y la poesía, forma un tríptico de artes del ritmo. Las artes de belleza inmóvil, las artes plásticas —pintura, escultura, arquitectura—, crean sus obras con ma-

terial visible, existente; se inspiran en cosas delineadas, corpóreas: la fantasía y la sensibilidad del artista transforman objetos de la realidad, sublimándolos; estáticas, emocionan ante la obra terminada.

La música es arte de la imaginación: refleja sus imágenes de un modo inmaterial, nos envuelve en constante renovación con sus encantos como si fuese un velo etéreo y armonioso. Nace, se desenvuelve y desaparece, sumándose a la energía cósmica, después de grabar en nuestras almas constantes y diversas emociones.

La danza, siempre ligada al ritmo, puede concebirse como una transposición musical de la escultura, de cuyo estatismo nos va dando cambiantes y fugaces siluetas.

Las artes del ritmo combinan, además, la obra del artista creador con la sensibilidad del intérprete, lo que acentúa su immanente libertad.



Arpa egipcia



Escena de Il ballo delle ingrato. Amor y Venus (Monteverdi)

Para remontarnos a los albores de la música, vocal e instrumental, y de la danza, observemos las costumbres del hombre de la selva: habremos actualizado así la prehistoria, con la posibilidad de conocer una época anterior a los documentos.

Evoquemos, pues, al hombre primitivo con sus artes mágicas que se transforman en danzas; con sus rudimentarios instrumentos, frente a la naturaleza, frente a infinidad de espíritus —buenos o malos— a los que trata de ahuyentar unas veces atribuyéndoles sus desgracias, o de atraer a su causa o de testimoniar su gratitud: música y danzas que permitirán vencer al enemigo, curar dolores físicos o morales, triunfar en las conquistas amorosas. Estamos en la época de la magia: cantos mágicos, encantos, encantamientos de la música, cuyo significado sobrenatural perdura a través de los milenios.

Teniendo por escenario la naturaleza, los primitivos creaban una verdadera pantomima, un espectáculo de "ballet", no desde luego como expresión artística, sin preocupaciones de orden estético, sin el afán de agradar, imaginadas como un éxtasis frente al misterio de lo inexplicable. Todas las razas y todos los tiempos documentan estas creencias y costumbres. Cantos y danzas sirvieron para

curar distintas enfermedades, epidemias, locura, mordedura de insectos venenosos... La historia abunda en ejemplos de milagros y hechicerías realizados por medios musicales, que atestiguan la influencia psíquica de la música en bestias y hombres: recordemos las doctrinas éticas en la antigua Grecia, adoptadas luego por los árabes.

Era la música que modificaba el ritmo de la Naturaleza con las románticas leyendas del influjo mágico de cantos e instrumentos.



Trigonon - Arpa egipcia
Segundo Imperio

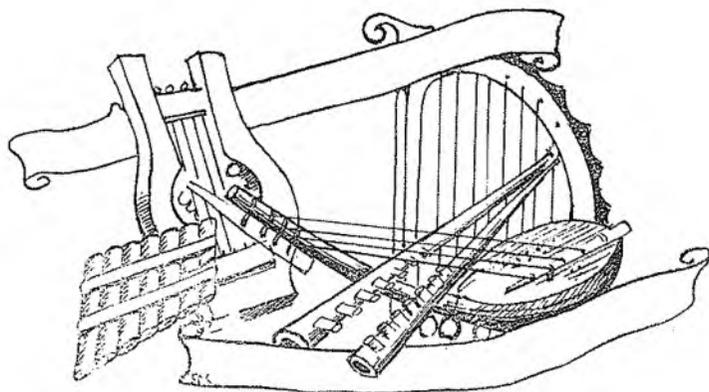
En nuestros días, las virtudes curativas de la música pasan de la magia a la ciencia: bien sabido es que para el tratamiento de ciertas enfermedades nerviosas se emplea la meloterapia.

En las primitivas ceremonias mágicas interviene todo un conjunto musical. Voces, instrumentos y sobre todo movimientos que modulan un dibujo imitativo de los deseos, de las aspiraciones. Los que ejecutaban tales gestos eran verdaderos mimos que desconocían arte o artificio, pero que a fuerza de repetirlos llegaban a formas convencionales, creando así, involuntariamente, verdaderas danzas organizadas.

Con el tiempo, esos seres habrán tenido que convencerse de su inferioridad, de su impotencia frente a fuerzas superiores y sobrenaturales. Cae entonces el prestigio de sus ritos salvajes, que empiezan a transformarse en ruegos y en adoraciones más o menos fervorosas: el hombre individualiza a sus espíritus; nacen los ídolos, los dioses; tras la creación de los cultos, se organizan ritos más sistemáticos, nacen las religiones. En la esfera de la música, se agrupan los instrumentos.

Entramos en la época de la antigüedad documentada.

(Continuará)



LA HORA DE AMERICA

por FERNAN FELIX DE AMADOR



El Oriente lux, escribió sobre el mármol pentélico la sabiduría de Roma. De Oriente viene la luz; a manera de parábola maravillosa, tendida sobre el "anchuroso lomo" del mar homérico, para romper como un ígneo e inmenso huevo el nefando cascarón de las tinieblas. Vióla pasar el armonioso y sublime Mediterráneo —venerable espejo de los siglos, cuna gloriosa de la raza, corona del mundo—; y luego, prendida como una estrella en el mástil aventurero de las carabelas colombianas, se empinó sobre el misterio genésico del mundo nuevo, y desgarró para siempre las sombras letárgicas del País de Occidente, donde sólo yacía, para Europa, la superstición y la muerte.

Ha llegado, pues, el momento en que se cumplen los sagrados vati-

cinios. El momento de entrar en el Oriente por el Occidente. De volver a la luz originaria por su propio camino.

Como una virgen india, espléndidamente morena y desnuda, ceñidas las palpitantes sienes con ligera corona de madre selvas, América despierta y corre ágil y sensitiva a sonreírse a sí misma, en el espejo iridiscente de sus ríos caudales.

Ha llegado la hora que no puede perderse. La hora que es el principio de todas las horas del futuro. La hora que lleva en su seno fecundo, como un huevo magnífico, la Eternidad.

América, debemos afirmarlo con el verbo iluminado de José Martí, poeta y mártir de su libertad, "vive en nosotros mismos, como una luz y como una hostia".

Amanece una nueva concepción de la vida. Quiébranse en el estrépito de los huracanes apocalípticos de los tiempos cruciales la confusión y el escándalo de todos

los sistemas caducos y apenas, como un murmullo de ensueño y de recuerdo, como una cadencia nostálgica de algo lejano, querido y triste, deja la ola en nuestras playas el eco de un mundo que va a desaparecer.

América toma conciencia de sí misma.

Una es la palabra que define el anhelo de su porvenir y afirma la voluntad de su triunfo: fraternidad. Aprendió a deletrearla, sin duda, cuando niña, allá en el plinto immaculado sobre el que se yergue en tierras de la dulce Francia, la imagen sagrada de la Libertad. ¡Fraternidad! ...sin odio y sin envidia, sin dudas y sin recelos, sin jactancias de fuerzas ni ambiciones de predominio. ¡Himno puro que estremece el ámbito del Mundo Nuevo, canta con el fragor de los océanos y con el murmullo de las selvas, y cabalga en el viento que viene del sur, para perderse como titán desmelenado en la nevada y pura cima del Ande maravilloso!... No existen fronteras para esta nueva concepción de la vida. Próxima está en la hora jubilatoria, realización suprema de la unidad histórica de los pueblos de América.

Un rapsoda de la leyenda india, nuestro Ricardo Rojas, nos ha legado el símbolo puro de estas concreciones, que han de marcar en el horizonte de las edades la unidad espiritual del Continente.

El hijo de Ollantay, el Hombre de América, se yergue así en los dinteles del futuro, no ya en la aspereza granítica del altar de la montaña, cuna del mito, sino en la horizontalidad de las pampas fecundas, para aportar la verticalidad pujante del Huentu, prófugo del cataclismo y padre de innumerables generaciones.

Él sabe que la liberación plenaria de América está en el vuelo del Kuntur, en el murmullo de la selva, en el Sol —para Inti—, que madura las mieses, endulza el fruto, pinta el ala del pájaro y en el galope de los centauros que resuena en la dilatada grandeza de las pampas...

La tierra dice su lenguaje profético y el Hombre Nuevo escucha la vieja oración de Pachamama. Cuando Ollantay, el titán de los Andes, allá desde las ásperas alturas de Ollantay, lampo, trágico y agreste, exclama movido por evidencia profética:

“Desde aquí yo proclamo frente al terrible
[nombre
del Imperio y sus leyes, la libertad del
[Hombre
para alcanzar los dones supremos de la
[tierra...”

echa los fundamentos de la grandeza de la patria futura y por ellos Boanerges, el Hijo del trueno, bien puede regalarle, en signo de apocalíptica potestad, al término de su jornada cosmogónica,

la misma estrella de la mañana "Et davo illim stellam matutinam". Y te daré la estrella de la mañana.

El hijo del cóndor y la estrella, del Titán que trepa a la cima vidente de su alma, para alcanzar el más puro y perfecto ideal de la vida y entregarlo luego en holocausto a las generaciones venideras, es el espíritu de la libertad, que justifica y determina la grandeza de Adán. Su fuerza maravillosa es antigua como el mundo. Bien está el mito cosmogónico, entallado en el sílex de los Andes. Con efecto, mucho antes que los orgullosos pendones de Castilla tremolaran en lo alto de los mástiles colombinos, mucho antes que la dorada espuela de los conquistadores, de Cortés y de Pizarro, de Hernando de Lerma y de Mendoza o Mate de Luna, dejaran su sangrienta huella en los vírgenes breñales de Indoamérica, ya estaba su clamor rebotando de cumbre en cumbre con el alarido tremendo de los huracanes. Porque aquel grito sagrado que habrían de escuchar en la gloria de Mayo los "miseros mortales", transfigurados en héroes, por virtud de la epónima gesta, ha nacido hacia esta parte extrema donde se abren "Las puertas de la tierra", para decirlo con el poeta litoralense.

Si el Topa Inca Yupanqui, postrer hijo del Sol, es el orden in-

mutable, el número, la Esfinge, el Signo supremo de lo Absoluto—soberbiamente triste, inmensamente solitario como la Cifra frente al Infinito—, el Hijo de Ollantay es el Orden Nuevo, el taumaturgo, que ajusta al ritmo de su humano corazón la música del mundo. El revelador para el que no existen sombras, como que marcha, así el Nathanael de Novalis, guiado por la antorcha que lleva en su propia mano.

Cuando Coillur, la divina ñusta, abandona para siempre la insensible Coricancha, llevando como en un ánfora viviente al nuevo Ayar, más allá de los viejos caminos del Tawantiusuyu, guiada por las misteriosas pléyades hacia las

"pampas del sur sin árboles ni rocas
desolación de inmensas lontananzas
ámbito azul que en el misterio tocas
tierra de aún no nacidas esperanzas..."

sabía ya la magnitud de su destino de madre y su glorificación en el tiempo y en el espacio, cuando los hombres de buena voluntad, convocados al gran parlamento de paz por el Hijo de la Pampa, la bendigan en la hora augusta de la siembra, transmutada en Colli-pal: "el Lucero de la Mañana" La chasaka magnánima y fulgurante, que no es otra sino la estrella del pastor que enciende la lumbre del amor, sobre la mansedumbre de la tierra; Amor "Que divino torna el corazón de hombre".



Amicarelli Guido G., Joven Sentada, Oleo. Exp. Galeria Müller, 1948.



Amicarelli Guido G., Noemí, Oleo. Salón de Mar del Plata, 1944.



La variación poética en Herrera

por Angel Osvaldo Nessi



En historia es más fácil juzgar que predecir. Un movimiento de cultura se conoce también por su desenlace, lo que nos impele alguna vez a no comenzar por el principio. La obra de Fernando de Herrera, situada en las últimas pendientes

del siglo XVI, casi obliga a proceder de este modo.

A medida que la lírica española se adentra en el espíritu renacentista va sintiéndose que pierde su caudal anecdótico, fiel acaso a la idea de un arte cuyo fin se encuentra en sí mismo. Formas pomposamente ricas suceden a episodios prolijamente detallados: piénsese un momento en la fábula

de Leandro y Hero, de Boscán. El proceso¹⁾ nos conduce desde Garcilaso y Herrera, cruzados por la diagonal del Brocense, a las Soledades de Góngora y al drama calderoniano, singularmente los "autos" y producciones de su segunda manera. Al estudioso de estas cuestiones se le descubre cada vez más breve el contenido de la obra cuando trata de palpar su asunto o sus móviles más o menos ostensibles; al tiempo que, en lo formal, una coexistencia lo sorprende insólitamente: el lugar común alternado con hallazgos geniales.

Semejante comprobación empírica encamina a un desdoblamiento de perfiles donde el lugar común representa la substancia heredada —filosofía, mito—; lo que el autor genial agrega no suele ser tanto experiencia como arte, andadura neológica que rebrilla en los cánones del verso. Y la consecuencia es que, apurando el análisis, llegaríase a la paradoja de encontrar menos lirismo en las composiciones voluntariamente líricas; porque si el asunto es la participación del poeta en la obra, resulta de buena matemática que, disminuída esa participación quedará la obra menos efusiva, quiero decir con menos llamarada ardiente que funda el oro y separe la escoria de lugares comunes.

La obra lírica viene a quedar reducida al arte, a veces maravi-

lloso, de la variación. Francisco de la Torre es un poeta que, sumergido por la marea garcilasista, sólo tiene ojos libres para adivinar la noche; a su alrededor, todo es Garcilaso: flota en su escuela, rema con sus epítetos, alumbraba el paisaje con unas Floras, Auroras o Ecos que parecen la traducción del "beatus ille" a una técnica de dibujos animados... Tampoco hay nada fundamentalmente nuevo en la Égloga de las Hamadriadas, en la que Barahona desenvuelve una variación de dulces lamentos sobre el episodio de la ninfa muerta. Herrera, lo mismo que Figueroa, ha dejado muy atrás el tiempo en que un clérigo invitaba a escuchar el "buen aveniment". ¿Qué hace don Luis de Góngora en los mil ciento ochenta versos de su Soledad Primera? Diluir un argumento que cabe en una línea: las peripecias del querrelloso "náufrago y desdeñado sobre ausente". Saliendo de la literatura española tenemos un ejemplo de disolución en las poesías del italiano Giambattista Marini, inventor del marinismo. No amontonemos citas ociosas. ¿Por qué la novela termina prácticamente con el Quijote? La obra cuya base es el relato de algo ha cumplido su ciclo y se ha sobrevivido con exceso. La línea de fuerza fatal dice que al relato sucede la repetición de un acervo ilustre de cultura.

Este "desenlace" surge de causas al parecer individuales; en el fondo son causas históricas que rigen la precipitante desintegración de una cultura. El estilo es el hombre, se ha dicho; pero casi podría decirse con mucha razón que el estilo es la época. Y también que el artista es genial en la medida que su época se lo permite.

Boscán y Garcilaso asumen, frente a los acervos dados, una posición vital: la mentalidad cesárea del poeta de las *Églogas*, como la de su maestro Castiglione, es una afirmación de vitalismo que trasciende más allá de su propia existencia y se vierte en los moldes universales de su verso. (No vale la pena recordar, por sabido, que es la época en que España se sale de sus fronteras). Los que vienen después adoptarán una posición erudita: el acervo dado no será otra cosa que un yacimiento de temas, una cacharrería de exorno que valdrá más o valdrá menos, según el talento de quienes la usen. Claro está que una cultura no se entrega sin defenderse: frente al callejón sin salida, la renovación literaria del siglo XVII encuentra dos escapes: la válvula nacional popular (Lope de Vega) y la válvula universal erudita, "culto cítara de extremada armonía" (Góngora). Que ninguna va más allá de sus posibilidades lo demuestra ese lar-

go silencio apenas rumoreado por el elasicismo del siglo XVIII.

El humanismo renacentista descubre —ojos en blanco de sorpresa—, el mundo mitológico, no desde luego como creencia religiosa, sino como posibilidad estética. Tales consecuencias trajo el estudio de la Filología, que llevó corrientemente a concebir lo poético como una réplica mítica de la realidad. Subrayamos la palabra con el mismo sentido que tiene en la *Historia del Arte*. El procedimiento da sus frutos excelsos en Garcilaso, donde la novedad se combina felizmente con una lozana variación decorativa. Pero el mito deja de ser arte cuando se hace lugar común; y cuando, pese al ingenio del vate ya no es susceptible de admitir nuevas o sorprendentes formas, el filón está agotado. La poesía, por definición, es maravilla.

Como decía Novalis, "el poeta invoca el azar".

En la poesía de Herrera se invoca el azar por medio de la imagen. Fragua en ella el metal protolítico, el rápido somorgujar la sustancia del verso en una filosofía que saca a luz su desnuda belleza. La imagen, talismán e instrumento, abre un seguro cauce virtual que desagua en lo infinito.

Analícemos el amor.

Una lectura lineal convencé pronto de que esta poesía no se halla en la superficie del texto: requiere una fisión capaz de descubrir el punto de vista del poeta, su base de operaciones y su lirismo oculto bajo la resonante armadura técnica. En la riquísima cantera de los Sonetos, v. gr., se puede ver la poesía de cuño viril, del hombre vencido por el amor imposible, sin raíz ya de esperanza. El poeta habla de su "frío corazón esquivo"; alaba su pecho fuerte, rudo, armado de hielo; evoca mitos, crea y apostrofa a sus criaturas, o llena el verso de color a base de epítetos, algunos muy nuevos y raros. Pero esto es sólo el comienzo, fruto de una observación impresionista que sirve para Herrera y para muchos otros. La búsqueda de lo personal exige una indagación mucho más intensa.

"Osé y temí", en la psicología del amor herreriano, contiene una clave de exégesis al parecer válida para toda su creación de poeta galante:

Oh cómo buela en alto mi desseo,
sin que de su osadía el mal fin tema!

(SON. XLIII, 1-2)

El gran desseo vuela; por él se atreve. Pero es atrevimiento que lleva a lo ignorado, ya que el hombre carece de la necesaria experiencia: el amor a que estos versos aluden, ¿tuvo ocasión de ejerci-

tarse? Su psicología es aquí un ejercicio de introspección unilateral: corazón que va y viene, no sabemos si "en trueques deleitosos", como pella que agitan las dueñas locamente. Al dar "pudo la osadía"; al chocar,

perdí mi libertad, perdí mi brío,
cobré un perpetuo mal, cobré un tormento.

(SON. III, 7-8)

Ejemplos pueden aducirse hasta el colmo:

...amor se esfuerza en mi pasión doliente,
i finge, i me presenta un' alegría
vana, para que sienta en mi porfía,
d' el bien cayendo, el mal más duramente.

(SON. LXXIX, 5-8)

unas veces, como aquí, para quejarse: otras, desde el altibajo melancólico al desafío arrogante:

Un corazón d' impenetrable acero
tengo para sufrir, i está más fuerte,
cuanto más el assalto es bravo i fiero,

desenvuelve una elegía de contrastes graduados artísticamente. En todos los casos, la arremetida amorosa, de tono quijotesco, que perdura en los cuatro versos iniciales:

Osé y temí: mas pudo la osadía
tanto, que desprecié el temor cobarde.
Subí a do el fuego más m' enciende i arde
cuanto más la esperanza se desvía.

(SON. I, 1-4)

La Elegía V confirma hasta cierto punto la fórmula propuesta e ilustra, además, hasta dónde ese tema se repite como una serie de variaciones apoyadas en imágenes de todo tipo, en las que alternan

los más lamentables lugares comunes, como la socorrida y petrarquésca antítesis del fuego helado y la nieve ardiente, con ideas persistentes de vana esperanza, bien inconstante y otros del repertorio heredado:

Bien puedo, injusto Amor, pues ya no tengo
fuerza con que levante mi esperanza,
quejar (me) de las penas que sostengo,
No temo ya, ni siento la mudanza
que en la sombra d' un bien me dió mil daños,
nacidos de una vana confianza...
Anduve ciego, viendo la luz pura,
i, para no esperar algún sosiego,
abrí los ojos en la sombra oscura.
La fría nieve m' abrasó en tu fuego,
la llama que busqué me hizo hielo,
el desdén me valió, no el tierno ruego.
Subí, sin procurarlo, hasta el cielo;
que se perdió en tal hecho mi osadía:
cuando me aventuré me vi en el suelo.

(vv. 1-6; 24-32)

“Osé” alude a una estatura viril: pecho esforzado, rudo valor, aliento férreo; “temí” es el vencimiento del hombre por el amor, la experiencia del osar frustrado. A estas oposiciones hállase reducido el argumento, la participación del poeta, es decir, el trasiego emocional que humaniza la alquimia retórica.

Cuesta trabajo referir este “osé y temí” a la historia real de una pasión amorosa: el romance con la dama de Gelves tiene, si exceptuamos el insondable.

ya pasó mi dolor, ya sé qu' es vida

de la mal titulada Elegía X,
todo el aspecto de una construc-

ción elaborada de espaldas a la realidad. En el amor de Herrera no se define un retrato de mujer física, cosa que bien podría explicarse por un esencial deseo de pureza, de soberano idealismo en que el nombre de Luz culmina la creación intencionadamente.

No parece petición exagerada creer que por este camino se aclararían ciertas dificultades del texto herreriano, texto opaco, en suma, de intérprete y para intérpretes; texto necesitado, por de pronto, de una lectura vertical que atienda a la intención de las palabras tanto como a los tiempos particulares del verso.

Rastreando en los autores “los modos de decir que tienen novedad y grandeza”, este juzgador de ingenios comprende, como Miguel Angel —a quien recuerda por el amor y la obra—, que toda sustancia heredada es susceptible de una elaboración personal. A los procedimientos que podríamos llamar de base química une Herrera el asedio de ciertos tópicos repetidos con insistencia de “leit motiv”.

Por ejemplo, llama la atención en esas páginas una como obsesión por los ojos de la mujer amada, que lleva naturalmente a la sinédoque de aludirla por ellos sin nombrarla. Son. XV.

Ojos de mi desseo fin postrero,
sola ocasión del alto furor mío,
tended....

etc. Y el XIX:

Yo vi unos bellos ojos que hirieron
con dulce flecha...

la Canción VII:

Algún tiempo esperé d' aquellos ojos
gozar la dulce luz...

(vv. 1-2)

Sin embargo, este "eludir eludiendo", propio de la obscuridad poética, que aparece como un procedimiento estilístico de posibilidades culteranas, insiste en los ojos, pero también acentúa la visión del rostro, los cabellos y los ricos mantos con una hipérbole idiomática constante:

la trença que en mi afán se enreda y crece
(ELEG. X, 14)

el semblante que en púrpura y en nieve
(Id., 17)

...llorando voi presente
dos bellos ojos i un semblante onesto
(SON. LV, 8-9)

Cual d' oro era el cabello ensortijado...
tanto de más centellas ilustrado
(SON. LXI, 1 y 4)

Estos versos son típicos, pero ¡cuán lejos de la emoción vivida! Por de pronto carecen de la tracción que la carne primaveral ejerce en el hombre doblegado por las pasiones que el poeta describe; pero además, lo primero no es aquí la espina del amor, sino la piedra filosofal del estilo. Parecería que una ráfaga de la opulencia imperial penetra en estos versos:

Cubrió el sagrado Betis de florida
púrpura i blandas esmeraldas llena
i tiernas perlas la ribera ondoza.

(CANCIÓN V, 2758-60)

Una sensualidad inconsciente recoge el boato de la época, del oro indiano que sumerge a España. Herrera lo acepta, lo vive: su poesía refleja la euforia del momento histórico con una alquimia que todo lo transmuta; al contrario de Fray Luis, cuyo ascetismo previene contra el mundo y sus tesoros.

En Herrera, imagen y doctrina anudan sutilmente lo poético. Es una conducta surrealista de acceso a lo maravilloso mediante símbolos de ideal: oro, esmeraldas, fuego, luz, perlas, flores, erigidos en modelos de excelencia, pasan a ser, tras el bautismo platónico, acechos de belleza metafísica. Pronto el cabello es oro; la blancura del rostro, nieve; la color, rosas y azucenas; el agua, esmeralda. A veces el arrebató del verso es tal que en la acentuación de brillos, fulgores y durezas, la materia revive en sus propios atributos. Entonces comienza a valer por sí misma, aun a riesgo de su simbolismo ideal:

Ondoso cerco, que purpura el oro
de esmeraldas y perlas esmaltado,
y en sortijas lucentes encrespado...

La culminación de este proceso lleva a Góngora, en quien la espléndidez de la materia oculta ya

un vacío de lirismo que, en el fondo, tal vez reproduce el esplendor y la miseria del siglo XVII.²⁾

Pero sigamos con el amor. Entre tanto rebrillo, la mujer amada se convierte en una idea, una abstracción pura: el rostro, los ojos, el cuello son separadamente paradigmas ideales y no se aluden como partes de un todo, sino como un todo en sí. Lo cual resulta muy claro cuando se estudia el más hermoso y trabajado de los sonetos, el número treinta y ocho, donde ya la mujer se oculta espléndidamente, en el velo de las imágenes, como una realidad transcendental que el poeta persigue anonadado entre resplandores de Olimpo:

Serena Luz, en quien presente espira
divino amor, qu' enciende i junto enfrena
el noble pecho, qu' en mortal cadena
al alto Olimpo levantar (s') aspira;
ricos cercos dorados, do se mira
tesoro celestial d' eterna vena;
amonía d' angélica Sirena,
qu' entre las perlas i el coral respira.
¿Cuál nueva maravilla, cuál exemplo
de la inmortal grandeza nos descubre
aquesta sombra del hermoso velo?
Que yo en essa belleza que contemplo
(aunqu' a mi flaca vista ofende i cubre),
la inmensa busco, i voi siguiendo al cielo.

¡Parece increíble, con sólo esa "materia cíclica" de la belleza platónica y el amor petrarquesco, levantar una arquitectura de tan altas murallas y colmarla de lirismo! Había que sublimar los elementos, llamearlos tenazmente, descubrir su "callida junctura".

Herrera lo realiza, imprimiendo a la visión abstracta un progresivo movimiento clásico: "serena Luz no es un mármol de Jonia ni un petrificado resplandor: "espira", y casi se siente, como en Garcilaso, un ritmo que "enciende i junto enfrena"; y la imagen de la caverna, tan próxima como puede concebirse sin desvirtuar la distancia lírica, alza el vuelo del verso con la misma fuerza ascensional creada. En la sombra que produce el "hermoso velo", es decir, el cuerpo sensible, interpuesto entre los sentidos y la belleza, cabe un itinerario celestial. El nombre de Luz nunca ha sido tan cabalmente luminoso.

Cierto que en esa cumbre sideral de la fantasía, la Condesa no habrá llegado a reconocerse íntimamente en el espejo de su poeta. Éste trataba con un fantasma a tal punto divino que ya nada quedábale de humano. Para tal divinidad forjó a versos un cielo hecho de la última selección de toda belleza terrena: un paisaje que era la cifra de todos los estados de alma que la contemplación de su fantástica deidad suscitábale en lapsos de profundísimo arrobó. Para ello disponía, si no de una experiencia, al menos de una sabiduría armada con todos los artemientos poéticos; aunque tan alejados de este mundo que le de-

jarón irremediablemente solo con su soberbia imagen intangible.

Vossler, indagando en los motivos, define con acierto la raíz de la poesía herreriana como “doblemente hija de la soledad”: 1º, porque poetiza un amor sin esperanza; 2º, porque crea un mundo irreal e inasequible:

Silencio triste habita este desierto

exclama en el Soneto XXXV. Sí: la obra poética de Herrera es “una obra de arte personal” tanto en su lengua como en la escenificación imaginaria que, al decir de Vossler, “nace con arte propio de sí misma”; otro tanto puede decirse del amor que le sirve de base, amor sin realidad histórica, sin otra experiencia que su unilateral introspección matizada con glosas, ejemplos y comparaciones a propósito, con ruinas soberbias de grandes amores pasados, tejidas a medio fulgor en el mundo de las ideas platónicas. No es, por tanto, la suya una poesía íntima, pero sí “ingeniosa, metafórica y fantástica”. Herrera no es un maestro de la proximidad; su pompa

escénica no proviene de las andanzas de un ojo hormigueante: es más bien un maestro de la lejanía patética (según la distinción de Pinder), cosa que la eficacia de sus epítetos y syntaxomas pintorescos no alcanza a desvirtuar. Su paisaje no es el de la naturaleza: “eleva a lo místico y visionario lo que ve y oye”. Tiene, como Hugo, y también como Camoens, una especial manera de agrandar la realidad, trocando sus objetos en una visión desmesurada:

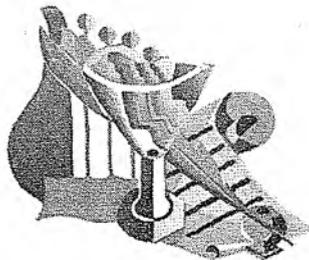
Cual d' oro era el cabello ensortijado,
i en mil varias lazadas dividido;
i quanto en más figuras esparcido,
tanto de más centellas ilustrado;
tal, de luzientes hebras coronado,
Febo aparece...

(SON. LXI, 1-6)

Esta hipérbole continua es propia de todos los escritores grandilocuentes; pero Herrera sabe manejarla con tal maestría que su “peligrosa tendencia a lo retórico” define con fuerza uno de los valores más espectaculares de su estilo.

1) Reduplicado y afín al de la poesía italiana del 500.

2) Con esto no pretendemos negar la sustantividad del Barroco, sino reducirla a sus justos límites.



Zamba

Aldo Quadraccia

The first system of the handwritten musical score for 'Zamba' consists of five staves. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The music is written in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece begins with a series of chords in the bass and a melodic line in the treble.

The second system of the handwritten musical score for 'Zamba' consists of five staves. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The music continues from the first system. It includes dynamic markings such as 'meno' (diminuendo), 'p' (piano), and 'f' (forte). The notation features complex rhythmic patterns and chord progressions. The piece concludes with a final chord in the bass and a melodic flourish in the treble.



CONSEJOS A LOS PIANISTAS

por IGNACIO I. PADEREWSKI



EN el arte de tocar el piano es la técnica el factor fundamental. Técnica quiere decir una porción de cosas; no destreza sólo, como se cree erróneamente, sino también pulsación, justeza rítmica y dominio de los pedales.

El estudio diario debe empezarse con posición fija y escalas. Estas últimas han de ejecutarse muy

ligadas e hiriendo la nota a fondo, cuidando especialmente el paso del pulgar bajo la mano y viceversa. El verdadero secreto de las escalas rápidas y brillantes reside en ese paso, ejecutado de prisa y con suavidad. Quien venza dicho obstáculo se hallará en disposición de dominar muchas dificultades de "doigté".

El estudio de las escalas, que a primera vista parece tan fácil, requiere, sin embargo, un cuidado particularísimo. No han de ser ejecutadas muy de prisa, sino len-

tas, cuanto más lentas mejor; ese es el único modo de que lleguen a adquirir los cinco dedos precisión e independencia.

Hay que hacer primeramente la escala acentuando las notas conforme a su ritmo natural. Luego se repite aquélla acentuando las notas débiles en vez de las fuertes, a empezar por la segunda nota, y en las veces sucesivas se hace recaer el acento sobre la tercera, la cuarta, etc. He aquí con lo que se consigue el absoluto dominio de los dedos. No hay ningún ejercicio que pueda sustituir a este de las escalas alternando el acento rítmico.

La posición de la mano durante el paso del pulgar es detalle importantísimo. Tanto al ejecutar la escala ascendente con la mano derecha, como la descendente con la izquierda, han de mantenerse los pulpejos bastante más altos que el borde exterior de la mano. De esa suerte, elevándose la parte interna de la mano y deprimiéndose por el contrario la externa e inmediata a los meñiques, se hace más sitio para que pase el pulgar bajo los dedos fácil y desembarazadamente.

A la inversa: cuando se ejecuta la escala descendente con la mano derecha y la ascendente con la izquierda, hay que volver la posición, o sea deprimir los pulpejos y levantar el borde exterior.

Los pianistas dotados de dedos gordos obtienen mejor sonido del piano, por razón natural, y de ahí que no tengan que vencer grandes dificultades para lograr una pulsación hermosa. En cambio, los que carecen de esa conformación de los dedos habrán de trabajar mucho y muy bien dirigidos para obtener una sonoridad vigorosa. En este caso aconsejo a los estudiantes la práctica de pasajes lentos hiriendo a fondo la tecla sin levantar exageradamente el dedo. Es un ejercicio que da magníficos resultados. Pero repito que ha de procurarse destacar aisladamente cada uno de los sonidos que se obtengan.

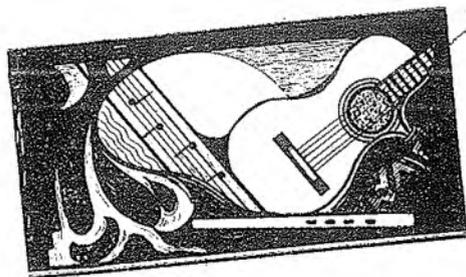
La posición de la mano en estudio debe variar según su textura. Si se trata de manos llenas y de dedos gruesos habrán de mantenerse horizontales con los nudillos bajos; y si, por el contrario, se tienen manos delgadas y dedos finos, se deprimirá el dorso de las mismas elevando los nudillos. En esto del aprendizaje de la mano es muy general, no sólo entre aficionados, sino entre profesionales, pulsar la tecla haciendo salir la articulación de la primera falange del dedo, de modo que hiera la nota verticalmente. Esa posición es incompatible con el logro de un buen sonido. Discípulos y maestros deben cuidar extraordinariamente ese punto,

haciendo jugar hasta amaestrarlas por completo las susodichas articulaciones, para que la molleja del dedo caiga sobre la tecla.

Me parece útil sacar de un error a aquellos amateurs que temen emplear el fuerte en las escalas. Cuando hay que ejecutar escalas rápidas el pedal puede ser usado para dar colorido y brillantez, ateniéndose a la siguiente regla: oprímase en las notas sin importancia, esto es, en el centro de la escala, y abandónese en las notas importantes o finales. Procediendo así se dará brillantez y color a las notas rápidas que conducen a la terminación del pasaje; luego, al soltar de pronto el pedal, destacarán las últimas notas con toda su limpidez, valor y efecto.

El pedal debe cerrarse, dicho está, cada vez que cambie la armonización. Si se hacen sonar las notas más graves del teclado, el juego del pedal debe ser aún más frecuente, a causa de las lentas vibraciones y de la poca claridad de los sonidos en esta parte del instrumento.

Una de las cosas más importantes para el pianista es la manera de sentarse; nada de actitudes rígidas que ponen obstáculos formidables al mecanismo; naturalidad y comodidad en la actitud. En cuanto al plan de enseñanza, recomiendo los ejercicios de Czerny (Op. 740) y los conocidos Grados ad Parnassum, de Clementi, en la edición Tausig. Los primeros son técnica pura; los segundos son intensivos y brillantes. Unidos estos a otros ejercicios especiales, adaptados a las condiciones del discípulo, bastan por de pronto. Después hay necesidad de emprender el estudio del Clavecín bien temperé, de Bach, o sean las famosas fugas, indispensables para adquirir independencia de dedos y nitidez de sonido. Vencidas las fugas, pásese a los Estudios de Chopin. En último término, perfeccione el pianista su educación técnica con las obras de Mozart en primer lugar, siguiendo después con las de Mendelssohn, Weber y Moszewsky.

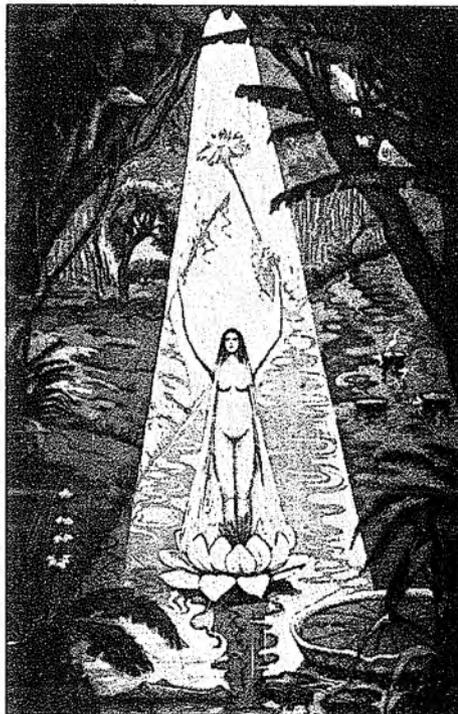


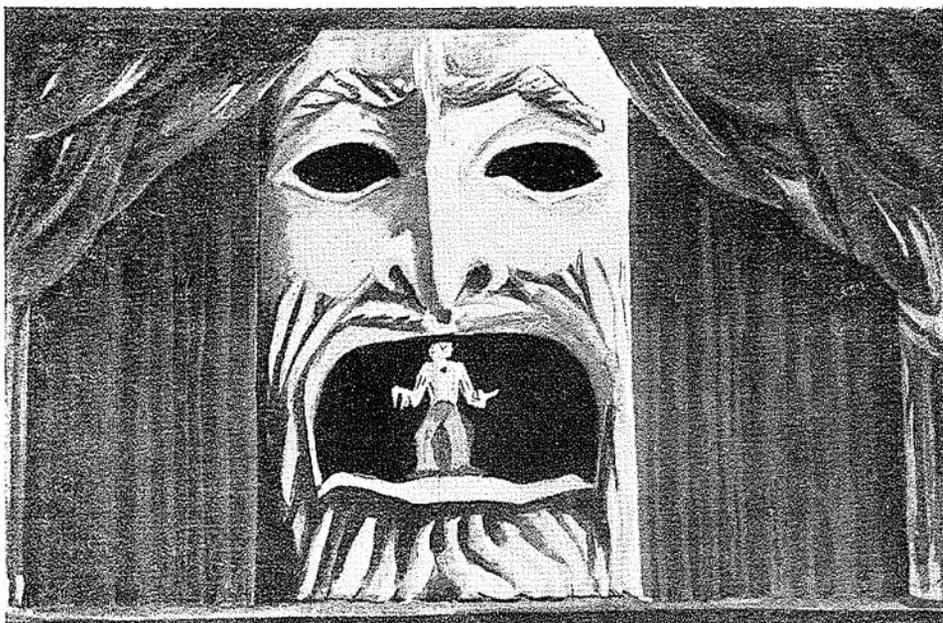


Elgarte Miguel, *Campeones*, aguaf.
Primer Premio Salón Nacional, 1943

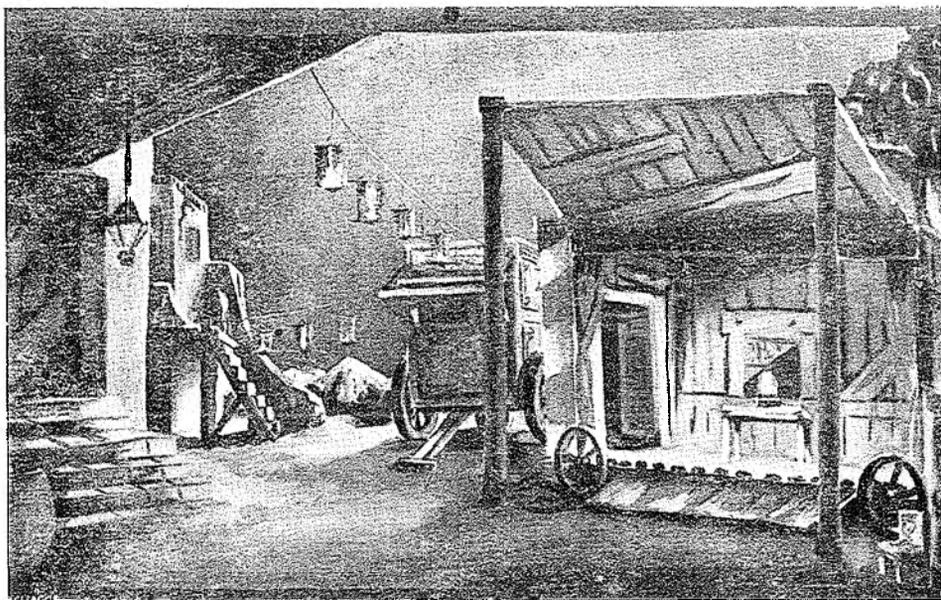
Labor de Graduados

Bongiorno E. Raúl.
Nacimiento de Taraguy, aguaf., 1948





Daughet Héctor, *Pagliacci*, prólogo. Primer premio concurso Teatro Argentino de La Plata, 1948.



Daughet Héctor, *Pagliacci*, Acto II. 1948



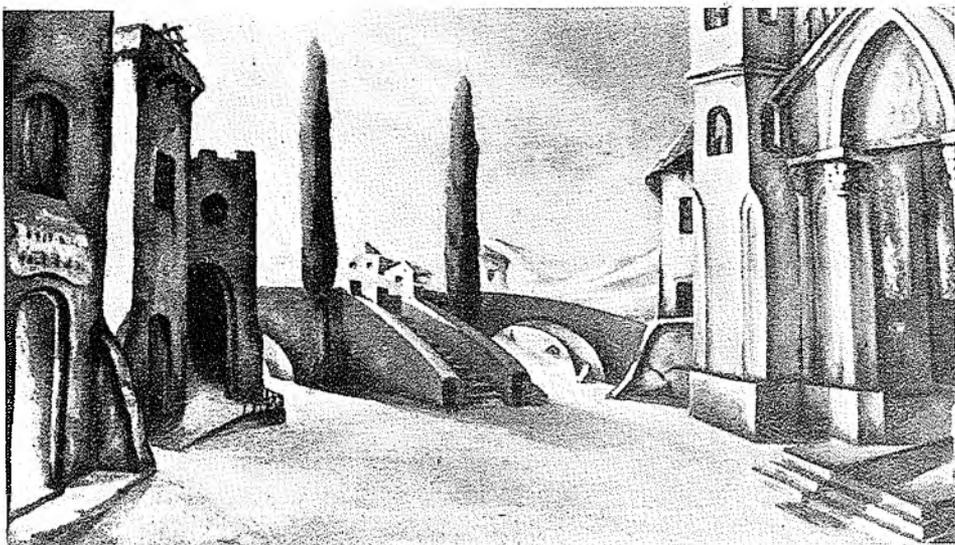
Triptico de barrio, grabado de Miguel Elgarte. 3er. Premio de Grabado, Salón Mar del Plata. 1948.



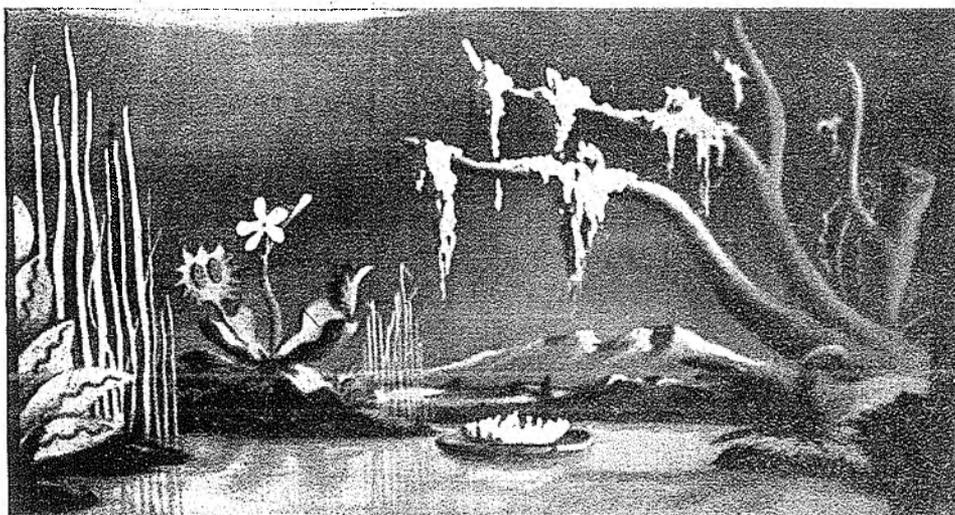
Mercadito, Grabado de Miguel Elgarte
1er. Premio grabado - La Plata



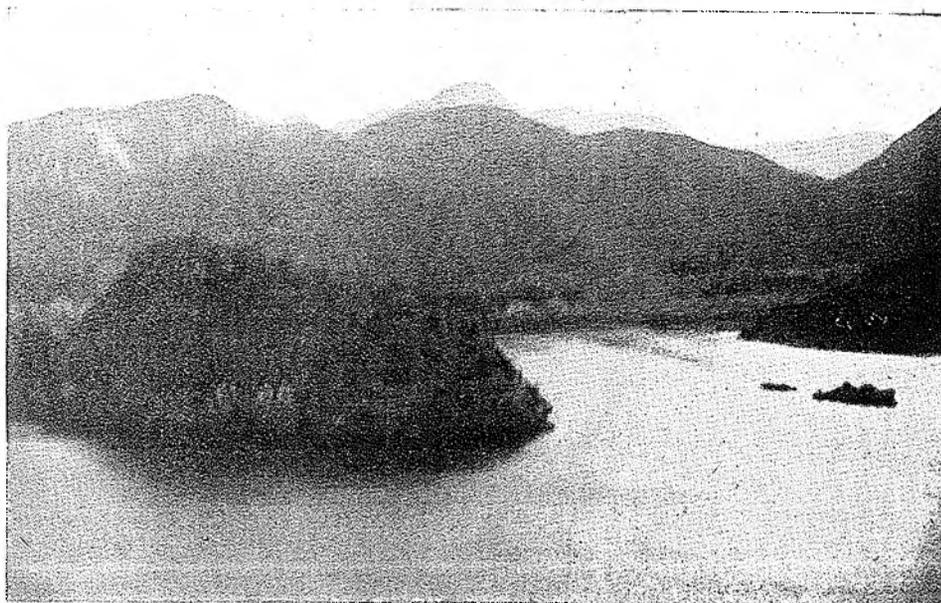
Jorge Maldonado, Busto de Julián Aguirre-1948



Raúl Pacha, *Cavalleria Rusticana*, Teatro Argentino de La Plata, 1948

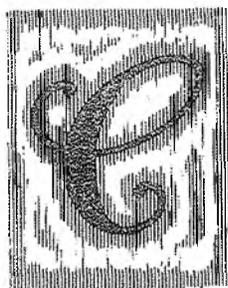


Alberto Otegui, *Flor del Irupé*, Ballet de C. Gaito. Teatro Argentino de La Plata, 25-V-48



EL MUSICO SANTO

por ESTHER de MONTEAGUDO TEJEDOR



AMINO del
Inca...

Camino que
robó la paz a
los diaguitas.

¡Cuánta his-
toria y cuán-
to dolor hay

en su apariencia de piedra!

Los Incas lo abrieron.

Por él llegó Juan Ramiro de Velazco, atraído por el oro del Pámatina. Lo acompañaban, junto con otros conquistadores, algunos indios peruanos que le servían de guía e intérpretes.

Los diaguitas, cuyo idioma era el "cacán", habitaban esa región precordillerana. A pesar de la penetración araucana y de algunas avanzadas de los incas, los diaguitas fueron, en sus días, reino único de los valles.

Ágiles, de piel cobriza, pómulos salientes, y una capacidad mental extraordinaria, comprendieron, aún los más salvajes, que la llegada de los blancos significaba el fin de su libertad.

Intentó, varias veces, Ramiro de Velazco levantar la ciudad en medio de las sierras. En la lucha

vió morir a miles de indios que entregaban su vida, pero no sus cerros y quebradas.

Al fin fundó la ciudad de La Rioja al pie de las sierras que hoy llevan su nombre, e impuso el quichua como lengua única entre los indios.

SAN FRANCISCO SOLANO

Camino del Inca...

Por él llegó el músico-santo.

Con él no hubo lucha.

El indio consideraba a la música como un medio de expresión para poder llegar a los seres invisibles. San Francisco Solano sabía no equivocarse al unir el motivo religioso y la emoción artística para conquistarlos.

Otra cosa no había hecho en su vida. Casi un niño, tomó ya los hábitos de franciscano, y desde entonces no conoció otro anhelo que ayudar a aquellos que no creían en Dios, y convertirlos.

En medio de una quebrada riojana, el Santo levantó con sus propias manos un oratorio. Allí reunía a los indios. Cuando su palabra no podía aplacarlos, tomaba su violín. Dominados por la música, le obedecían y se prosternaban a sus pies. Hízoles adorar a nuestro Dios, y "producir en las Indias una nueva floración de la fe católica". Hoy, del oratorio, que está protegido por una amplia construcción, solamente hay paredes de adobe de poca altura y



Naranjo plantado por San Francisco Solano

casi un metro de espesor. Allí cumplía su obra cristiana y hacía milagros.

En el Convento de San Francisco de La Rioja plantó un naranjo. Se conserva como reliquia, defendido por un templete de vidrio.

En la celda que habitaba en el Convento, hay una Capillita con tres filas de bancos de madera rústica. En el altar, la imagen del Santo, de tamaño natural, está con su violín. El piso y el techo son de ladrillos.

A pesar de su humildad, la Capilla está inundada de luz.

HISTORIA DEL NIÑO ALCALDE

Año 1593.

Se sublevaron los indios en La Rioja. Veinte mil diaguitas venían a destruir la ciudad. Su odio era contra el Alcalde, y contra los españoles que les seguían disputando el dominio del valle.

Los indios pidieron a San Francisco Solano que les permitiera realizar sus deseos. Hablaban en quichua, el Santo en español, y se comprendían.

San Francisco se fué a la puerta de la quebrada, y allí les convenció de que ya había destituido a las autoridades españolas.

Llevaba una imagen del Niño Jesús a la edad de doce años, con la vara de los doctores, y le proclamó ante los indios, como Alcalde de La Rioja.

Los diaguitas, engañados, con el Niño Alcalde al frente, bajaron mansamente a la ciudad. Querían "ver" cuál de los dos Alcaldes era más poderoso.

Los españoles se cobijaron bajo la custodia de la imagen de San Nicolás. ¡Triunfó el Niño Jesús: todos vieron asombrados, cómo el Santo Patrono de La Rioja se inclinó tres veces ante el Niño Alcalde, en señal de sumisión!...

Así, la palabra suave de San Francisco Solano, pudo más que la fuerza de los conquistadores.

LA FIESTA DEL NIÑO ALCALDE

El 31 de diciembre de cada año,

se recuerda fielmente aquella entrada de los diaguitas.

En casa de la señorita de Paz Barros, se visten los "allis", con atavíos indígenas. Los espejitos que adornan la frente de cada "alli", simbolizan el alma noble, fiel, límpida del indio, en la cual pueden mirarse como en un espejo.

Los "allis", están formados por el pueblo, por todo aquel que siente devoción por el Niño Jesús, y cariño por los indios.

El Santo Patrono, San Nicolás, es sacado de la Catedral por sus devotos, los "alféreces". Este título lo poseen hombres de abolen-go en La Rioja, y se hereda de padres a hijos, como una riqueza.

El Niño Alcalde es llevado desde San Francisco, bajo un arco de tules blancos, hacia el "encuentro".

Es mediodía. Todo es fuego en La Rioja.

Es el sol: queman las paredes, las calles, las casas, la tierra.

Pero es necesario estar allí para presenciar estas fiestas tradicio-



Construcción que protege el oratorio

nales que aún conservan sabor indígena.

Todos se arrodillan cuando el Santo Patrono se inclina tres veces. Las imágenes son llevadas a la Catedral hasta el día siguiente. A la tarde, cuando el sol deja de quemar, se realiza la procesión. Alféreces y allis hacen custodia. Miles de personas integran la procesión. Frente a la Catedral, un sacerdote "testimonia su gratitud al pueblo devoto y religioso".

El 3 de enero, frente a la Casa de Gobierno, San Nicolás despide al Niño Alcalde. Los "allis" cantan entonces el mismo cantar de 1593:

Año nuevo pacari
Jesús niño canchari
Inti tapa llallerpi
Tintillalli llallincho
Chuschanca, chuschanca
Corollalli llallincho
Belay quita quinchari
Mamay Virgen Copacái

Esta melodía es muy conocida y se repite en los ciento veinte versos. Hasta nosotros tiene que haber llegado con agregados y omisiones. El sentido del cantar es impenetrable. Un quichuista del Cuzco hace esta reflexión: "El compositor fué alguno que sólo escribía en fuerza de una marcada devoción a la Virgen de Copacabana, y mezcló sin orden cuanto tenía concebido sobre este culto".

Al contemplar con qué ingenuidad, pureza y devoción realizan

los riojanos estas fiestas, recuerdo a San Francisco Solano, y aquellos versos que le dedicara un poeta nuestro:

¿Que estará en los cielos,
igual que en el valle
tocando el violín?
¿Tata Dios, la Virgen,
y todos los santos,
que le han hecho una rueda
y no puede venir?

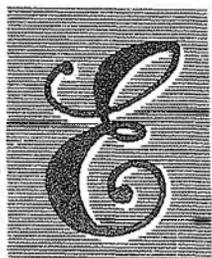
¡Pagrecito
Francisco Solano:
si supiera cómo
lo necesitamos,
nosotros,
los indios, dei llano!...



Camino en las Sierras de Velazco

Enseñanza de la Música en la Escuela Primaria

por LIA E. ANSEMINO DE TORTONESE



En un estudio precedente ¹⁾ he intentado resumir las condiciones que habilitan al profesor de música para iniciar con éxito al niño en el mundo abstracto de su arte, y también la importancia de éste en los nuevos programas de la escuela primaria, donde junto con el dibujo y el trabajo manual constituye la llamada educación estética.

Sabemos que la escuela nueva entabla sus primeros esfuerzos alrededor de centros de interés; y que en los grados superiores, cuarto, quinto y sexto, correlaciona materias, es decir, completa dichos centros con conocimientos más o menos elevados de acuerdo con la mentalidad de los alumnos. Estos "centros" comprenden un tema principal: hablando musicalmente diríamos un a manera de tono primitivo desde donde parten

infinidad de posibilidades que relacionan el centro de interés con las diversas asignaturas. Esto hace imprescindible que el profesor de música conozca el programa de materias y su dinámica ulterior a fin de incluir en cada centro canciones que, aunque no constituyan de por sí un nuevo acto de saber, tengan algo de común con los temas tratados, los complementen, ejerciten o fijen.

Resulta, pues, clara la vinculación que los nuevos métodos persiguen entre las materias instrumentales y las de estética, así como entre las tres ramas de esta última. Veámoslo con ejemplos.

Un centro de interés del programa de tercer grado tiene por asunto la montaña. Desde este punto céntrico partirá, según queda dicho, la relación con las demás asignaturas. Enseñemos una canción a propósito, v. gr., Canción del carretero, de Carlos López Buchardo, letra de Gustavo Caraballo.

Comencemos por analizar su poesía. La primera de sus estrofas describe el paisaje: existe, pues, una relación directa con los temas geográficos del centro de interés elegido. Un boceto de mundo exterior, con su pintoresca serranía poblada de seres y envuelta en melancólica veladura de anochecer, prepara el clima donde va a desarrollarse la anécdota. Los versos siguientes, con su sencillo lirismo confidencial, van glosando el estado de alma de un paisano, lo que nos permite considerar en seguida la expresión de sentimientos. De este modo, podremos agotar el análisis en un doble plano de intereses objetivos y subjetivos, o sea desmontar el mecanismo poético para reconocer sus elementos esenciales. La segunda parte de este trabajo nos lleva a profundizar en la música, donde hallamos la introducción lenta y pausada, evocadora del andar monótono y cansino de las carretas, y la dulce melodía siguiente que es todo un sentir de pena y desesperanza. Al final se vuelve al procedimiento descriptivo con una última visión del paisaje y la hora que ayuda felizmente la realidad exterior y el sentimiento.

Identificadas música y poesía, queda ahora relacionarlas con dibujo y manualidades. Ello consistirá en hacer que los alumnos representen, después del análisis que

acabamos de realizar, el resultado de ese análisis: en otras palabras, visualizarán la canción (fig. 1 y 2); y esa misma visualización la llevarán a la plástica con los elementos de trabajo que para tal fin poseen, materializando así el paisaje que se describe.



Fig. 1

Hemos relacionado las tres asignaturas estéticas; pero, además, ello servirá al maestro de grado como tema de conversación, vocabulario y frases en idioma nacional; en geografía, como accidentes geográficos naturales; en historia, como medios de transporte y comunicaciones de antaño; en naturaleza, como ejemplos de flora característica de los accidentes geo-

gráficos estudiados... Insensiblemente, una canción ha facilitado el repaso de temas y ha servido como tarea de fijación.

Otra canción vinculada a este centro de interés es Collita llanero, de Gilardo Gilardi y Cecilia Borja, donde música y poesía, bellamente aunadas, recogen

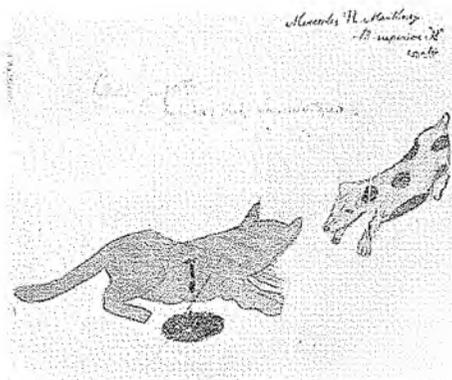


Fig. 2

un aspecto del norte argentino con los collas de la Puna, las llamas y sus cencerros y las características de ese paisaje agreste y solitario. La nota folklórica, presentada con alguna habilidad ante la clase, puede llevar a enfoques de la realidad nacional que sugieran formas realistas y sentimentales del ser argentino.

De esta manera se complementa la labor del aula con la clase de canto; por consiguiente, la del maestro de grado con la del profesor especial, única forma lógica de que la música cumpla su mi-

sión y contribuya a la educación integral del alumno.

Apartándonos ahora de este aspecto esencialmente práctico que considera la música como auxiliar, bien que importantísimo, de la enseñanza, debemos encarar el problema de la música en la escuela como arte, o sea como posibilidad de despertar un sentimiento estético.

Adentrar al niño en la temprana fruición del ritmo y el sonido; ir modelando su personalidad en cauces de hondura subjetiva; familiarizarlo con las distintas expresiones del arte es tarea sumamente difícil y de mucha responsabilidad, porque la psicología infantil necesita de una renovación constante de elementos que man-

El abba, con valiente por su inflexión de voz, se levanta, fútil dentro del cuerpo, le empuja hacia la leuda, por su libelulid, por su pata. Es la Plénesis como una mano invisible que levanta el espíritu y le eleva hasta las regiones celestes por un supremo poder de patulencia

Fig. 3

tengan su atención y despierten su interés, sobre todo porque no se puede forzar una comprensión por vía intelectual, sino afectiva. Tiene que ser el maestro una fuente inagotable de recursos originales. En música escolar hay innumerables canciones de autores ar-

gentinos que son expresiones decantadas de belleza, que brindan al maestro la oportunidad de ir educando musicalmente a su alumnado sobre una base sólida con la certeza de magníficos resultados y hacer que el niño al cantar sienta

primer grado inferior, trae consigo un complejo de timidez que estamos en el deber de vencerlo con un constante estímulo y ponderando individual o colectivamente cualquier manifestación positiva en el transcurso de la clase.

Va concretándose así, insensiblemente, el conocido precepto que aconseja establecer una corriente de confianza y familiaridad entre maestro y alumno, que llegará a feliz término en el momento en que todos se sientan capaces de imitar al profesor en la dirección de un pequeño coro o la interpretación animada de determinada canción. Habremos conseguido así algo esencialísimo en la formación educativa del niño; un paso más hacia el desenvolvimiento de su personalidad.

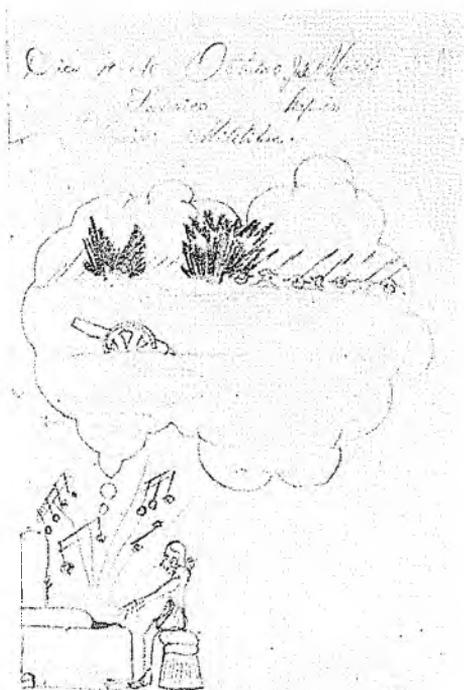


Fig. 4

el goce íntimo de una necesidad espiritual.

Habiendo experimentado personalmente en mi cátedra todo lo expuesto anteriormente, creo interesante referir algunas experiencias realizadas, que ya han dejado de ser tales para convertirse en plan de trabajo organizado.

No hay duda de que todo niño, desde su primer día de clase en

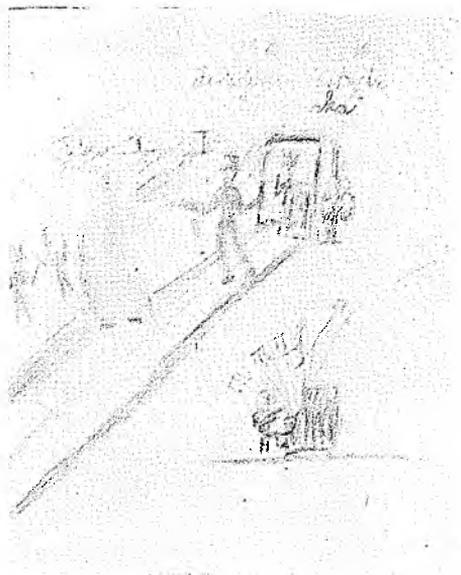


Fig. 5

Este aspecto de la enseñanza musical, el niño y sus condiciones como autoridad o como compañero, llevado gradualmente desde 1º a 6º grado, trae consigo un doble provecho: al par que despierta una posible vocación contribuye a darle seguridad en sí mismo.

He aquí el ejemplo:

Clase de música en 2º grado, edad media del alumnado, 8 años.

María del Carmen, con conocimientos rudimentarios de piano, pero de una gran sensibilidad musical, y Susana, con condiciones directivas definidas, "enseñaron" en su clase Arroz con leche, Santa Lucía y En coche va una niña, todas canciones incluídas en el libro Los primeros pasos del pianista, de Rita Kurzman Leuschter. El profesor pasó en ese momento a formar parte del alumnado. Estas tres melodías fueron transmitidas en perfecta forma, con clara dicción y exactitud en el matiz.

La atención fué completa y se mantuvo vivo el interés hasta rajar en entusiasmo.

Otra manifestación, por cierto interesante, es observar las distintas etapas evolutivas de la mentalidad infantil, frente a un mismo estímulo musical.

Habiendo escuchado al piano todos los alumnos, desde 2º a 6º grados, obras de Chopin, luego de una introducción a la clase sobre: época histórica en que actuó, épo-

ca musical, el romanticismo, sencilla biografía del autor y breve comentario de su obra, entre otras muchas se les hizo escuchar la célebre Polonesa militar, accesible al oído infantil, y luego de ser musicalmente analizada con sus pasajes emotivos unos, descriptivos otros, veamos cuáles han sido las opiniones vertidas espontáneamente en el transcurso de la clase "Música para escuchar". Se han tomado al azar entre otras:

Olga - 2º A, 8 años:

"Es una música estupenda, uno cuando la escucha se olvida de todo."

Nélida - 2º B, 8 años:

"En algunos acordes se conoce que estaba más emocionado porque se acordaba que su país estaba en guerra."

Mario - 3er. grado, 9 años:

"La música de Chopin es muy triste y la impresión que me ha causado es que un hombre como él no tenía un pensamiento alegre."

José - 3er. grado, 10 años:

Prefirió expresarlo gráficamente y la visualizó. (Observemos la realidad en el dibujo).

Manuel - 5º grado, 11 años:

"He aquí los armoniosos y triunfales acordes de la Polonesa militar, en la cual Chopin expresa desde lejos el carácter de triunfo que alentaba a los soldados de su patria".

Norma - 12 años, 6º grado:

"El alma, como exaltada por un influjo divino, se levanta, bulle dentro del cuerpo, lo empuja hacia la lucha por la libertad, por su patria."

"Es la "Polonesa" como una mano invisible que levanta el espíritu y lo eleva hasta las regiones celestes por un supremo ardor de patriotismo."

El análisis de estas ideas enseña cómo los conceptos van adquiriendo mayor profundidad a medida que aumenta la edad: está perfectamente delineado el nivel mental en cada uno de ellos; lo que demuestra que podemos estudiar en cada caso la evolución infantil frente a una manifestación artística.

Otra faz dentro de la música escolar es la formación de coros.

El coro estable necesariamente denota un índice más de cultura dentro de la escuela, ya que estará integrado por elementos seleccionados y clasificados según sus voces, con cierta intuición musical y facilidad de entonación, donde el profesor cuenta con un fértil y amplio campo de acción, brindando a los que lo integran la oportunidad de ir cultivando sus aptitudes y enriqueciendo su educación musical y más aún cultural. Pero la experiencia en los problemas escolares, considerados en su aspecto social, sumamente importante, nos demuestra que en

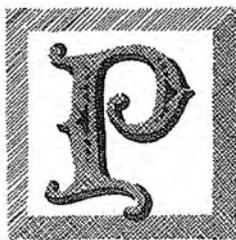
las escuelas todos los niños, sin excepción, deben cantar, para establecer ese lazo de unión espiritual tan necesario, aunque esto torne más ardua la labor del educador. Por eso en aquellos actos obligatorios dentro de la escuela donde los alumnos deban actuar, tratemos que la totalidad de la masa del alumnado participe, pues al mismo tiempo que implica un estímulo a aquellos que no tienen oído musical (que indiscutiblemente lo van adquiriendo y educando con el tiempo), se fomenta en esta forma el instinto de superación personal y de compañerismo imprescindible para lograr una mínima cohesión nacional y una completa armonía entre hermanos; por eso escogamos entre nuestras canciones aquellas que sean bellas en la forma y en el fondo.

Este es el problema de la música en la escuela primaria, doble problema pedagógico y artístico. Al enunciarlo, al proponer un punto de vista para resolverlo, no pretendemos, en modo alguno, haber agotado su análisis. Estas breves sugerencias, que sólo tienen el mérito de haber sido experimentadas con buenos resultados, son ejemplos de iniciativas que, a nuestro entender, convendría generalizar porque entreabren un futuro colmado generosamente de promesas.

1) V. EL PROFESOR DE MÚSICA EN LA ESCUELA PRIMARIA, en IMAGEN, Nº 4, p. 79.

El Renacimiento

por Giovanni Papini



PARA comprender el sentido del Renacimiento, forzoso es compararlo con la edad que le ha precedido y con la que le sigue. La historia es un vasto curso que se desliza sin interrupciones ni saltos. Sólo para mejor comprenderla y enseñarla nos está permitido dividir la gran corriente flúida en diversas cuencas, en diferentes canales.

De este modo encontramos en la más medieval Edad Media caracteres que, acentuándose con el tiempo en evidencia parecerán, a los historiadores de criterio estrecho, particulares del Renacimiento. Y no será tampoco difícil encontrar en la Edad Moderna, unas veces atenuados, otras visibles, rasgos que algunos imaginaban ser los más distintos y claros del Renacimiento.

Tengo para mí que el secreto del Renacimiento y de su grandeza se encuentra en la reconci-

liación del hombre consigo mismo y en su nuevo itinerario hacia Dios.

En la Edad Media el hombre quedaba casi anonadado frente a Dios. En la Edad Moderna, Dios es casi abolido frente al hombre. Durante el Renacimiento el hombre vuelve al lado de Dios, retoma su dignidad divina y terrestre, convirtiéndose, en cierto sentido, en un colaborador de Dios.

Al comienzo de la Edad Media el hombre no era más que un átomo espiritual destinado a anegarse en Dios. Dios era la única, sola existencia, y toda la vida tendía a él. La palabra predilecta de los monjes, de los anacoretas, de los místicos, de los moralistas y de los santos era el aniquilamiento. La vida perfecta para el hombre era la supresión progresiva de sí mismo.

La literatura estaba compuesta por manuales ascéticos, vidas de Bienaventurados, comentarios a las Escrituras, itinerarios hacia Dios, sumas teológicas. La poesía épica cantaba a los defensores de

la Fe y a los que partían en demanda de la sangre de Cristo. La propia poesía amorosa semejava a menudo una guía espiritual para la adoración de criaturas sobrehumanas, y casi desencarnadas, a fin de conducir más fácilmente al cielo a los amantes. El arte estaba llamado ante todo a representar la majestad hierática del Rey del Universo y de la Madre de Dios. A lo sumo, de algunos de sus discípulos privilegiados y transfigurados.

Los adversarios del Cristianismo —los hubo y los hay todavía entre los historiadores del Renacimiento—, por ignorancia o con intención, imaginan que este cristianismo es el único auténtico y perfecto, el único legítimo; pero cualquiera que conozca los dos Testamentos y las doctrinas de los más antiguos Padres de la Iglesia sabe muy bien que en él, por el contrario, se encuentra una concepción del Cristianismo extrema y particular, que no se afirmó sino después de las invasiones bárbaras y que pudo llegar hasta parecer, en algunos puntos, anticristiana.

Dicho está, en los Salmos, que los hombres son casi dioses. San Pablo proclama que los hombres juzgarán a los propios ángeles. En algunos Padres se encuentra la promesa y la teoría de la deificación necesaria del hombre.

La Encarnación no es tan sólo la redención del pecado; es, al mismo tiempo, la glorificación de la forma humana, de la dignidad del hombre. El cuerpo humano, modelado por la Primera Persona y revestido por la Segunda, no es un andrajo vergonzoso que debemos flagelar, martirizar, odiar, como el monaquismo oriental prescribe; es el templo sagrado de un espíritu hecho a imagen de Dios, la vestidura de un alma destinada a hacerse divina. Esto es tan cierto que Jesús concurría a menudo a los festines, amaba la Naturaleza, no desdeñaba el vino ni los perfumes y censuraba la ostentación de los ayunadores.

Su más perfecto imitador, San Francisco, volverá a encontrar, gracias a su ejemplo, el amor de las criaturas, la admiración por la belleza del mundo. Thode, en un libro célebre, hace remontar a él el alba del Renacimiento.

El cristianismo medieval se había hecho inhumano por culpa de los agnósticos helenísticos, del monaquismo oriental, del misticismo nórdico. Tocaba a Italia —tierra prometida de la armonía— recuperar la serena humanidad del Evangelio y la sinceridad natural del Antiguo Testamento. Entre Bizancio iconoclasta y el Norte masoquista, Italia reivindicó los derechos de las imágenes y de los

goces, es decir, la divina integridad de las criaturas.

El gran hallazgo del Renacimiento italiano consistió, pues, en devolver al hombre sus derechos y su herencia integrales. A todos los hombres, no solamente al de la contemplación y el silogismo.

Fué, bien mirado, un redescubrimiento cristiano antes que un retorno al paganismo.

En los siglos más oscuros de la Edad Media se había negado con exceso al hombre en provecho de Dios. Durante el Renacimiento el hombre se afirma y resucita no como antagonista, sino unido a Dios, intérprete y representante de Dios, partícipe de su divinidad.

El secreto de la grandeza del Renacimiento consiste precisamente en haber reunido de nuevo lo que nunca estuvo separado: Dios y el hombre, el Dios que se hizo hombre y el hombre que llegará a ser Dios.

.....

A su manera, el Renacimiento retorna a la Encarnación: carne y espíritu, hombre y Dios se unen y concuerdan. Quien lea atentamente el famoso Himno al Hombre, de Marsilio Ficino, comprenderá que, para nuestro platónico cristiano, la grandeza del hombre está siempre unida a la grandeza de Dios, de la que extrae su principio y su derecho.

LA SÍNTESIS RENACIENTE EQUILIBRA LO DIVINO Y LO HUMANO

En el transcurso del Renacimiento el hombre vuelve a su plenitud y a su gloria, como lo afirman los partidarios de los paganos, pero no para sustituir a Dios ni para renegar del Cristianismo.

El equilibrio maravilloso entre lo humano y lo divino no siempre ha sido estable y perfecto: en algunos la restauración del hombre pareció amenazar el ideal cristiano y la autoridad de la Revelación. Sin embargo, los grandes creadores del Renacimiento, desde Petrarca a Miguel Angel, fueron espíritus profundamente religiosos que amaron la belleza de las criaturas y del universo pero tuvieron un sentimiento vivo y casi trágico del pecado, y temieron a la divinidad.

La primera Edad Media fué teocéntrica; la Edad Moderna es atea y egocéntrica: entre ambas, el Renacimiento ha conocido la dicha de la creación y de la perfección fecunda, porque fué antropoteocéntrico. En todo lo que había mutilación reconstruyó la unidad. Su recompensa fué el brotar del genio.

El gran error, el más grande error que se puede cometer es la separación de las unidades necesarias. El Renacimiento siente

horror por toda mutilación: ha intentado reincorporar lo que había sido desechado, volver a soldar lo que había sido dividido.

En efecto, uno de los caracteres más evidentes del Renacimiento es la tendencia a la totalidad, a la síntesis. Con Marsilio Ficino quiso ver fraternizar de nuevo el Cristianismo y el platonismo y con Bessarión reunir el Oriente con el Occidente. Victoriano de Feltre ha sugerido que la cultura del cuerpo fuese a par con la cultura del espíritu, que el estudio de los clásicos acompañase las meditaciones de los cristianos. En pintura, el Renacimiento conjuga el hombre con la naturaleza. En escultura une la perfección plástica de los griegos con la pasión cristiana; ha llegado a conciliar en la vida, por lo menos en algunas almas, todo lo que había de sano y de viril en el paganismo con la ca-

ridad sobrehumana del Cristianismo.

Aun aquellos que llamamos hombres universales del Renacimiento, los que quieren saberlo todo y ser todo, prueban este amor a la totalidad unitaria que es el alma verdadera de esta época misteriosa y milagrosa.

Las épocas que intentan suprimir al hombre —como la Edad Media—, o suprimir a Dios —como nuestro tiempo— son épocas de decadencia y de barbarie. El Renacimiento, que ha sabido, al menos cuando alcanzaba sus más altas cimas, restablecer la unidad divina y humana, que fué cristiano sin ser inhumano y moderno sin ser titánico, pudo crear, justamente a causa de esta conjunción terrestre y celestial, una de las civilizaciones más sorprendentes que se hayan visto. ¹⁾

1) Traducción IMAGEN.



IMPRESO EN LA IMPRENTA
"EL LIBRO", 48 - 670, LA PLATA
EL DIA 18 DE DICIEMBRE DE 1948

PRESIDENTE DE LA NACION

~~General Juan Perón~~

MINISTRO DE EDUCACION DE LA NACION

Doctor Oscar Ivanissevich

SUBSECRETARIO UNIVERSITARIO

Doctor Carlos I. Rivas

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Doctor Julio M. Laffitte

VICERRECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Ingeniero Héctor Ceppi

CONSEJO UNIVERSITARIO

CONSEJEROS

Ingeniero César Ferri, ingeniero José M. Castiglioni, ingeniero Héctor Ceppi, ingeniero Arturo M. Guzmán, doctor Juan F. Muñoz Drake, doctor Eugenio E. Morleglia, doctor Roberto H. Marfany, profesor Arturo Cambousi Ocampo, doctor Guido Pacella, doctor Osvaldo A. Eckell, doctor Roberto A. Crespi Gherzi, ingeniero Martín Solari, doctor Julio H. Lyonnet, doctor Hernán D. González, doctor Emiliano J. Mac Donagh, capitán de fragata (r.) Guillermo O. Wallbrecher,

SECRETARIO GENERAL

Doctor José Armando Seco Villalba

PROSECRETARIO GENERAL

Don Victoriano F. Luzesi

