

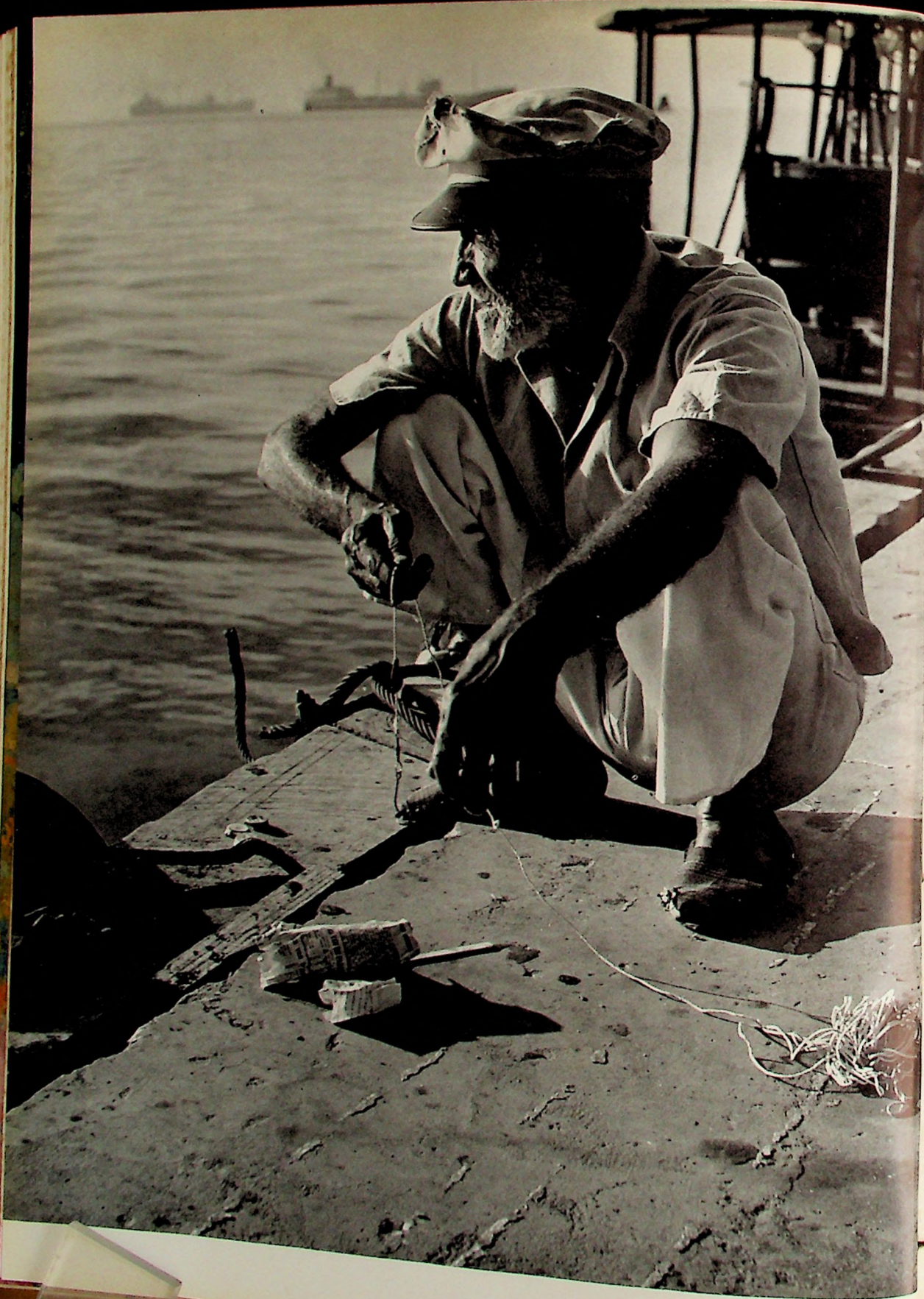




REVISTA SHELL

P O R T A D A

El mar tiene una inconsciente resistencia a entregar su riqueza, y así la pesca es lucha apartada a merced de la inmensidad enardecida o paciente pericia en el oleaje decadente de la resaca. La alegría vigorosa del pescador, el chispeante colorido de los pueblos costeros y ese todo emotivo que hay entre el mar, el hombre y la orilla —extendida en casas, costumbres, anécdotas...—, se resumen en "La Pesca", del pintor venezolano Jacobo Borges.



S U M A R I O

- DE CÓMO UN OFICIAL DE MARINA NORTEAMERICANO
ENTREVISTÓ A BOLÍVAR ANTES DE AYACUCHO. por *Luis Alberto Paúl*: 4
- NOTAS SOBRE LA ECONOMÍA AZUCARERA EN EL PAÍS. por *Carlos Felice Cardot*: 11
- LA EXPERIENCIA PEREGRINA: LIBROS DE VIAJES. por *Luz Machado de Arnao*: 20
- EN TORNO A LA OBRA DE UN POETA LARENSE: ANTONIO ARRÁIZ. por *Enrique Castellanos*: 24
- PINTORES VENEZOLANOS: CARLOS CRUZ-DIEZ: 28
- UN LIBRO DE MUSICOLOGÍA AMERICANA. por *Israel Peña*: 30
- CORO: PRIMERA SEDE EPISCOPAL DE VENEZUELA. por el *Pbro. Jesús Hernández Chapellín*: 36
- COLECCIONES PRIVADAS DE ARTE EN CARACAS:
LA COLECCIÓN DEL DR. ALEJANDRO PIETRI. por *Jaime Tello*: 42

"NUESTRA FOTO"

Un día, cuando la sangre era un hervor creciente de voluntad y cada noche abría un ancho camino de víspera de aventura, alguien lo vio fornido desde lo alto de una nave y lo invitó a subir. Se hizo marino y sintió la grata espera de muchos puertos extraños, andando por todos los cauces de la tierra, oyendo decir amistad en modos muy diferentes. Lo que le queda hoy es un desdibujo de tanto navegar sin noción de distancia y destino, y —olvidado un momento de su anzuelo— trata de arrancarle esos recuerdos al más allá del horizonte marino. (Foto Leo Matiz).

De cómo un Oficial de Marina Norteamericano entrevistó a Bolívar antes de Ayacucho



POR LUIS ALBERTO PAUL

Un día de junio de 1824, ya con el sol de los venados encima, llegaba al cuartel general de Bolívar en la villa peruana de Huaraz, cierto rubio oficial de marina norteamericano, cuyo aspecto denotaba a leguas las penalidades de una travesía difícil. El viajero puso en conocimiento del coronel-prefecto encargado de mantener el orden público en aquella localidad, que su propósito era entregar personalmente al Libertador un mensaje de suma importancia.

—Entonces, pase ahora mismo al despacho de Su Excelencia —replicó el funcionario—. Lo conducirá uno de mis ayudantes.

—Sin embargo, quisiera asearme un poco. Llevo una barba de quince días y este traje es una vergüenza.

El coronel-prefecto movió negativamente la cabeza. Cierro que al recién llegado le hacían falta los favores de la navaja y el agua, pero las órdenes eran estrictas: cualquier forastero que cayese por allí en solicitud del jefe supremo, tenía que ser llevado al cuartel general sin dilaciones de ninguna especie.

Y fue así cómo, con toda su pelambre y sin sacudirse siquiera el maltratado vestido que le cubría, el rubio marino norteamericano no tuvo más remedio que dejarse conducir, casi en volandas, hasta el alojamiento del Libertador.

UN CURIOSO RELATO

¿De dónde viene esta anécdota que parece haberse escapado de las crónicas chispeantes y malévolas de don Ricardo Palma? No hay misterio en ello. Viene sencillamente de uno de esos libritos anónimos y prodigiosos que se quedan como escondidos en los escaparates de las bisabuelas, penetrados de antigüedad y encanto. El azar, óptimo colaborador de los periodistas, quiso que una clara mañana avileña rescatásemos de manos de un cordial carnicero cierto amarillento volumen, en cuyas hojas habían dejado el recuerdo de sus vigiliat quén sabe cuántos lectores. El título era ya un hallazgo: "Un rasgo de Bolívar en campaña". Salida de la imprenta de don Juan de la Granja (Nassau Street 35, Nueva York, 1834), la obra es, en realidad, traducción de otra en inglés (*A Sketch of Bolívar in his Camp*), donde un oficial de marina del norte narra la prolongada entrevista que sostuvo con el Libertador en vísperas de Ayacucho. El trabajo está dedicado a don Juan de Francisco Martín, uno de los albaceas testamentarios del héroe, por L. M., desconocido personaje que quiso con este noble gesto, rendir a Bolívar un póstumo tributo de gratitud. Y vio la estampa precisamente cuando el General Páez, heredero de los laureles independentistas, empuñaba con firmeza en sus ásperas manos de jinete las riendas del poder en Venezuela.

Pero el libro debió tener circulación muy restringida, a juzgar por las escasas referencias que hacen de él los historiadores. Quizá llegaron por aquí unos pocos ejemplares que naufragaron al cabo en la odisea de las mudanzas domésticas y los saqueos políticos. No se perdieron todos, sin embargo. Allí por 1923 el desaparecido escritor venezolano doctor Eloy G. González, dio a conocer en su Revista Semanal (Nº 2, junio 11, Tip. Mercantil) un extracto del volumen, aunque sin precederlo de ningún comentario. Mucho tiempo después la Revista de Indias de Bogotá reprodujo parte de la narración, aunque no sabíamos decir si allí se mencionaba el nombre del oficial norteamericano que dejó a la posteridad el testimonio de sus diálogos con el Libertador en un apartado burgo del Perú.

REVISTA SHEL

Cuando el azar trajo a nuestro poder el documento, hubimos de iniciar, como era lógico, toda una pesquisa para dar con el oculto autor del relato. Y la pesquisa comenzó por la Biblioteca Nacional, en cuyos anaqueles existe un ejemplar vendido al Estado por el profesor Rudolf Dodge. Lamentablemente la nota de éste sobre el libro es muy pobre. Tampoco el erudito don Manuel Segundo Sánchez se muestra más explícito. En su Bibliografía Venezolana (Nº 688, pág. 308) limitase a decir que "fue su anónimo autor cierto marino norteamericano". Y más adelante, que "abunda el relato en apreciaciones interesantes y justicieras acerca del grande hombre".

Nada más. La huella del marino que recogió, sin adobos ni fantasías, el pensamiento bolivariano en horas de perfecta madurez espiritual, se nos perdía, pues, en el laberinto del pasado, como la estela de su fragata en las soledades del Pacífico. Hasta que un buen día la Biblioteca del Congreso de Washington —formidable venero donde reposan, técnicamente ordenados, los más sorprendentes secretos de la Historia de América— nos dio la clave del enigma. El gallardo oficial de marina que permaneció tres días con el Libertador en su cuartel de Huaraz se llamaba Hiram Paulding, y llegó a ser, andando el tiempo, Vicealmirante de la Flota de los Estados Unidos.

LA GRAN AVENTURA

Comisionado por sus superiores para poner en manos de Bolívar ciertos pliegos relativos al comercio marítimo con el Perú, el oficial a que se refiere este curioso capítulo de historia menuda, recibe del Comodoro Hull tan delicado encargo, y pronto a servir la causa de los suyos, sale en busca de los patriotas a través de un país desconocido para él, y lleno, además, de los peligros que supone la situación beligerante de dos ejércitos que se espían mutuamente, ansiosos de dilucidar para siempre el problema de la dominación española en el Nuevo Mundo.

No era empresa fácil, desde luego, la que se propuso cumplir el bizarro oficial sacado fuera de su elemento. El mismo nos cuenta cuánto tuvo que luchar para salir adelante, caballero en malas bestias, decomisadas las más de las veces a los vecinos, y conducido por guías no siempre dignos de confianza. Sin embargo, hombre culto y alerta, tiene tiempo de observar con aguda pupila el paisaje que atraviesa, las gentes que le salen al paso en los desnudos caminos, la manera como se desenvuelve la vida en aquellas regiones desoladas donde el viento hiere las carnes y el hambre es fiel compañera de los que llegan por la noche a los tambos.

El relato es objetivo a más no poder. Los hombres que pasan por sus páginas evocadoras son criaturas de carne y hueso: indios taciturnos, macedores de coca, que huellan las sepulturas de los Incas, ajenos a la grandeza del imperio ancestral; mujeres que ofrecen con rural coquetería cigarros extraídos graciosamente del seno; taimados alcaldes, que tienen más de bandidos que de funcionarios; militares curtidos por la intemperie y el fuego de las batallas. Un mundo, en fin, de sangre americana, que bulle, inquieto y rudo, en el dilatado espacio que va de los arenales del Pacífico a los fríos despeñaderos del Ande.

La o las entrevistas del oficial norteamericano con el Libertador rebosan de interés histórico. Con la misma pulcritud con que habría de anotar después en su cuaderno de bitácora las incidencias de sus cruceros, el marino consigna aquí las palabras que oyera de Bolívar en el curso de sus conversaciones con el grande hombre. El Libertador no se recata frente al



Miniatura de
El Libertador,
hecha por el
pintor italiano
Antonio Meucci



Almirante Hiram Paulding.

REVISTA SHEL



Capitulación de Ayacucho.
(Del boceto original de Martín Tovar y Tovar).

joven forastero, sino que, cual si adivinara en él a un devoto de su genio, le hace oír el torrente de sus ideas. Habla de su juramento en el Aventino, de sus campañas en Colombia, del carácter de los jefes españoles a quienes hubo de enfrentarse en las llanuras venezolanas. Y cuando entra en el resbaladizo campo de la política, repite con desconcertante franqueza su concepción del gobierno en estos pueblos apenas salidos del tutelaje colonial. Para él "este país (la Gran Colombia) no puede prosperar en los próximos cien años: es menester que pasen dos o tres generaciones..."

Habló también Bolívar del porvenir de otros pueblos. Y lo hizo con la clarividencia que siempre iluminó sus conceptos, especialmente cuando tratábase de analizar a los hombres y al medio en que se movían. "Con exacto sentido de la realidad y don profético", como dijo alguna vez don Vicente Lecuna.

ENTRE DOS FUEGOS

Comienza el marino su relato, que vamos a seguir al pie de la letra, planteando el problema que le dio origen. Era un

problema económico, comercial. El Virrey español quería sostener, por medio de los subalternos que aún le quedaban en la costa, el derecho de apresar a los buques neutrales con arreglo a las Leyes de Indias, mientras que el Almirante Guise, al mando de las fuerzas navales de los patriotas, y con plena supremacía en el mar, declaraba en estado de bloqueo todo el litoral ocupado por los realistas. En consecuencia, los barcos neutrales encontrábanse entre dos fuegos. No contraban con seguridad, y a tanto llegó la crisis, que algunos comerciantes angloamericanos perdieron, bajo comisio, sus naves y sus mercancías. "Simpatías individuales, así como consideraciones nacionales —anota el autor— nos inclinaban de todos modos a evitar un conflicto que pudiese perjudicar la causa de los patriotas, y por otra parte, los españoles no tenían sobre qué pudiéramos nosotros ejercer represalias por las presas que hacían ilegalmente, aun cuando hubiésemos estado dispuestos a ello".

Sin perder de vista, pues, los cálculos mercantiles del Norte y la conveniencia de mantener las relaciones amistosas con los republicanos, "pareció lo mejor recurrir al General Bolívar.

quien al frente de los ejércitos combinados de Colombia y Perú, atravesaba los Andes, para salir al encuentro del Virrey La Serna". Con este fin —explica el oficial— "se pidieron a los individuos interesados las pruebas de haber sido despojados de su propiedad por el comandante naval peruano, y cuando todo estuvo dispuesto, se me dio a mí la orden de pasar al cuartel general de Bolívar con despachos del Comodoro Hull. El saber un poco el castellano fue lo que me proporcionó este interesante servicio, y yo entré a desempeñarlo con todo aquel celo propio de la novedad de su carácter. Mucha incertidumbre había sobre la situación que ocupaba el General Bolívar, y todos aquellos a quienes preguntaba sobre los caminos que pudiera aproximarse en su marcha, sólo manifestaban la más profunda ignorancia".

DE HUACHO A HUARAZ

Los informes, frescos al parecer, de un oficial peruano que encontró en el caserío de Huacho, donde había desembarcado el 4 de junio, decidieron el itinerario del marino y de su discreto compañero Mr. Hunter. Había que aventurarse tierra adentro. Provisto de un pasaporte "que hubiera hecho honor al gobernador de la insula Barataria", y en el cual el jefe de la plaza mandaba olímpicamente a todos los gobernadores civiles y militares del Perú que le proporcionasen alojamiento, bagajes, guías, víveres y auxilios de todas clases, nuestro animoso viajero emprendió la marcha, jinete sobre un gordo caballo decomisado por las autoridades locales a una vendedora de frutas y hortalizas. El oficial aplaca las lamentaciones de la pobre mujer indemnizándola con esplendidez. Y conducido por un silencioso guía indio tomó el rumbo de Huaura por el arcádico valle del mismo nombre. La perspectiva es estimulante: el suelo se adorna de plantíos, y el aire mueve cadenciosamente las copas de los algarrobos, limoneros, higueras y guayabos. Después de tanta lozanía apareció un arenoso yermo y la pequeña villa de Huaura. Pero como la casa del gobernador promete pocas gollerías, los caminantes resuelven continuar, por el pueblo de Supé, hasta Barranca, donde se proponen hacer noche.

Cuenta el oficial que a dos o tres millas del inhóspito sitio encontraron un área de promontorios desiguales de tierra, que algunos suponen catacumbas, y otros, depósitos para guardar los tesoros de los Incas. Con respecto a los que tenían delante los viajeros, no recibieron éstos más noticias que las del guía. Según el callado aborigen, en esas guacas habían sido enterradas las gentes sin bautismo, malos cristianos que pagaban ahora su culpa en los infiernos.

Aunque Supé era inferior a Huaura, encontraron allí los viajeros mucha más hospitalidad. El gobernador los recibió con afecto en su casa y les invitó seguidamente a comer en compañía de algunos jóvenes amigos suyos. Había un cuarto de cordero asado en la mesa, y todos atacaron con ánimo la vianda. El patrón pasó a la redonda su vino, aderezándolo con oportunas chanzas, de modo que los huéspedes abandonaron el banquete optimistas y comunicativos. Para colmo de satisfacción, las señoras convidaron al concurso al corredor para fumar sendos cigarros, y una de ellas sacó del seno una petaca, que alargó gentilmente a todos. Al atardecer llegaron a Barranca, situada cerca de la desembocadura de un tormentoso río, y el gobernador mandó a un joven oficial que los llevara a casa de una señora anciana para que les diese alojamiento por esa noche. La señora prorrumpió en lágrimas y lamentos. Quejábase de la injusticia del gobernador, diciendo que si no tenía pan para ella misma, mal podía suministrarlo a los

oficiales del Estado. Por segunda vez el comisionado del Comodoro Hull arregla las cosas alojando los cordones de su bolsa.

El recorrido es pródigo en incidentes pintorescos. Paulding y mister Hunter pasan a Pativilca, no ya por los arenales costeros, sino por la montaña donde evolucionan los cóndores. El gobernador de aquella ciudad, un patriota de nombre José Rojas, los agasaja con carne de cabra y vino poco aventajado. Después encontraron una antigua fortaleza incásica con restos humanos esparcidos por el suelo. Jinetes en sus cansados caballos llegaron a Huaracanga, donde a pesar de ofrecer dinero, no les fue posible conseguir otra comida que unas esqueléricas raíces de yuca. De aquí a Guleán. El alcalde del pueblo era un viejo indio a quien tuvieron que amenazar con la cólera del Libertador para que les facilitara bestias, guía y alimentos. No obstante su pobreza, el indígena rechazó las monedas que los viajeros quisieron poner en sus manos. En Chancallan, sobre las cumbres, toparon con gobernador accesible que les obsequió caldo y casabe. Como sintieran a media noche movimiento sospechoso de gente, el oficial y su compatriota, amartillaron las pistolas y esperaron así al guía, quien les informó que necesitando el gobernador marcharse de pronto a evacuar ciertos negocios urgentes, les había mandado los caballos a esa hora.



ALCALDE



ALCALDE

El itinerario corre por espantables precipicios e incluye a Marca, poblada por indios que llevan el pelo en largas gudejas trenzadas. Más adelante hallaron plétora de pan y un gobernador, "político farandulero", que anduvo diligente en proporcionarles toda suerte de socorros. Mister Hunter es afectado por el soroche o mal de altura. Llegan rendidos a Arecuái. Pero consolados con la cercanía de Huaraz, donde se encuentra el Libertador, duermen allí en compañía de oficiales y viajantes, acostados en el árido suelo, con las sillas de montar por cabeceras.

COMENSAL DEL LIBERTADOR

Tras el diálogo que sostuviera con el prefecto de Huaraz, el marino norteamericano entra con su acompañante en un gran patio. El oficial de guardia —"un mulato arezado"— lo anuncia, y a poco es introducido a un espacioso salón donde el General Bolívar estaba sentado a comer con cuarenta o cincuenta oficiales vistosamente uniformados. Paulding se da a conocer como oficial de marina de los Estados Unidos, y Su Excelencia se levantó de la mesa y le hizo sentar a su lado. Luego le invitó a comer, pero lo disculpó cuando se excusó de hacerlo.

—Yo presumo —dijo, entonces— que usted no habrá tenido mucho vino por el camino que ha traído, y así espero que no se negará a tomar un vaso de champaña.

Hízole después algunas preguntas sobre el viaje, habló libremente acerca de otros temas, invitó a los oficiales a llenar los vasos, y le introdujo con ellos brindando a su salud con una copa. La cordialidad, la franqueza y la cortesía exenta de toda ceremonia de que hizo gala el Libertador, disiparon enteramente la cortedad del visitante, que se sentía incómodo con su traje astroso y su barba de quince días.

Cuando terminó la comida, el mensajero preguntó a Su Excelencia si quería recibir en el acto los despachos que había tenido la honra de traer, o si se los entregaba al día siguiente.

—Ahora mismo los recibiré y examinaré inmediatamente —respondió el caudillo—. Y cuanto antes me sea posible, despacharé la respuesta para que usted la lleve a su comandante.

Y en seguida se disculpó con el recién llegado por no poderlo hospedar allí mismo, pues no había un cuarto desocupado en la casa. El capitán Wilson dejó al forastero en la residencia de don Manuel Sal y Rosa, uno de los alcaldes de la ciudad.

A las once del día siguiente Paulding pasó al alojamiento del Libertador en compañía del general Miller, quien con su afabilidad y caballeresca valentía habíase granjeado el aprecio común. El Libertador salió a recibirlos a la puerta, reprochó al oficial no haber ido a almorzar con él, y en seguida los llevó a su despacho. Entonces, dirigiéndose al general, le reclamó el hecho de no haberse reunido aún a su división, que estaba ya muy avanzada, y se extendió en un elocuente alegato, notable por el doble sentido que envolvía de consejo y reprensión.

Tan pronto como se retiró el general Miller, el Libertador, enterado ya de las quejas contra el Almirante peruano, desaprobó el proceder de aquel marino. Dijo que no había seguido sus instrucciones; que iba a enviarle otras nuevas, y que si no las observaba desatendiendo el Derecho de Gentes, él haría que fuese castigado. Luego habló en términos encomiásticos de la tolerancia y moderación que distinguían la conducta del Comodoro Hull, concluyendo que no debía esperarse menos de un oficial que había dado tantos días de gloria a su patria.

De la conversación sobre Guise, Bolívar pasó a un tema de mayor vuelo: el estado político de Europa con relación a las nuevas repúblicas americanas. Se revelaba por ese tiempo de la Santa Alianza, y Bolívar trató sobre esto en el discurso de sus reflexiones, aunque expresó que él estaba seguro de que ni

Francia ni Rusia intervendrían en la independencia de la América Española. Cuanto a los Estados Unidos, dijo que era natural que desearan buen suceso a los nuevos Estados de América, puesto que ese país había pasado por la misma prueba. Que su causa era la de la libertad. Que ni Francia ni Rusia podrían hacer la guerra a las nuevas repúblicas del continente joven, sin ser contrariadas por Inglaterra y Estados Unidos, lo cual no ignoraban aquellas naciones. Tampoco se les ocultaba a ellas el resultado de exponer a sus súbditos al contagioso ejemplo que presenta un pueblo libre cuando lucha contra sus tiranos.

—Francia —agregó el Libertador— no ha olvidado todavía su revolución, que si no ocasionada, al menos fue acelerada por los principios liberales de que se habían imbuido las tropas enviadas en auxilio del pueblo de los Estados Unidos.

EL "DON PROFETICO"

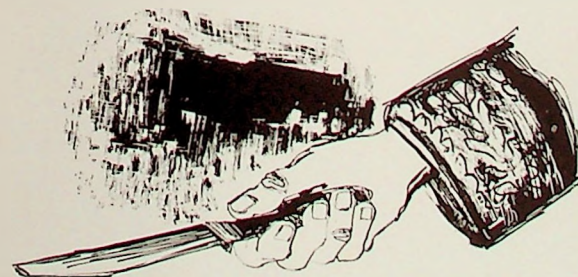
Asiduo comensal del Libertador, el oficial norteamericano tuvo el privilegio de alternar a todas horas con éste, y con la flor y nata de los futuros vencedores del poderío español en el Perú. O'Higgins, el chileno, y Necochea, el argentino, que están en el campamento, le muestran mapas militares, y los bravos infantes de la Guardia le ven con simpatía. Una vez más come con el guerrero, y le oye elogiar al veterano coronel Sandes y a su regimiento (Rifles) que había llegado en esos días a Huaraz. "La cena —dice el marino— se sirvió, según la costumbre española, en diferentes entradas. El Libertador comió con apetito. También bebía francamente del vino, y animaba a los comensales a hacer lo mismo. Improvisó varios brindis, uno de ellos a la memoria de Washington, con cuyo motivo, apuramos nuestras copas levantados de pie".

En medio de la comida, Bolívar se encaró con el oficial extranjero:

—Mis enemigos me calumnian mucho, y entre otras mentiras, dicen que yo uso cubiertos de oro.

Y mostrándole el cuchillo, desgastado y ordinario, que utilizaba a la sazón, añadió, sonriéndose:

—¿Tiene esto traza de oro?



—Dicen también —prosiguió— que quiero fundar un imperio en el Perú, o agregar el Perú a Colombia, para establecer un gobierno absoluto, poniéndome yo a la cabeza; pero todo eso es falso, y me hacen un gran agravio. Si el corazón no me engaña (y se llevó la mano al pecho) mas bien seguiré los pasos de Washington y preferiré tener una muerte como la suya, antes que ser monarca de toda la tierra, y esto lo saben bien los que me conocen. Mi única ambición es la gloria de Colombia, y ver a mi patria colocada en la línea de las naciones cultas.

A propósito de la formación social de los pueblos americanos, el "don profético" envolvió la palabra del caudillo:

—Este país —dijo— no puede prosperar en los primeros cien años; es menester que pasen dos o tres generaciones. Se debe fomentar la emigración de las gentes de Europa y de América del Norte, para que se establezcan aquí con sus artes y sus ciencias. Estas ventajas, un gobierno independiente, escuelas gratuitas y los matrimonios con europeos y anglo-americanos, cambiarían el carácter del pueblo y lo harían ilustrado y próspero.

Cuando se habló de la diferencia entre la Constitución norteamericana y la de Colombia, el Libertador expuso sin rodeos su parecer:

—El gobierno de ustedes no puede durar: el ejecutivo no tiene poder bastante, y los estados tienen demasiado. Disensiones y desunión debe ser, por último, el resultado, lo que es muy de sentirse. Con un gobierno más fuerte, sería su nación en cincuenta años la más poderosa del mundo. Su comercio debería ser muy vasto, porque los paisanos de usted son valientes y emprendedores. Ustedes tienen buenos puertos, abundancia de maderas de construcción, y hierro, y con el tiempo superarán a los ingleses en la mar.

Y añadió:

—Toda Europa vendrá a ser libre embebiendo los principios de América y viendo los efectos de la libertad en la prosperidad de los pueblos; el mundo civilizado en menos de cien años será gobernado por la filosofía, y no existirán los reyes.

—No hay uno solo entre mis paisanos —dice entonces Paulding— que no sienta un vivo interés en los episodios de la vida de V. E. Permítame V. E. que le pregunte: ¿Qué cosa fue la que le indujo a emprender la revolución de Colombia?

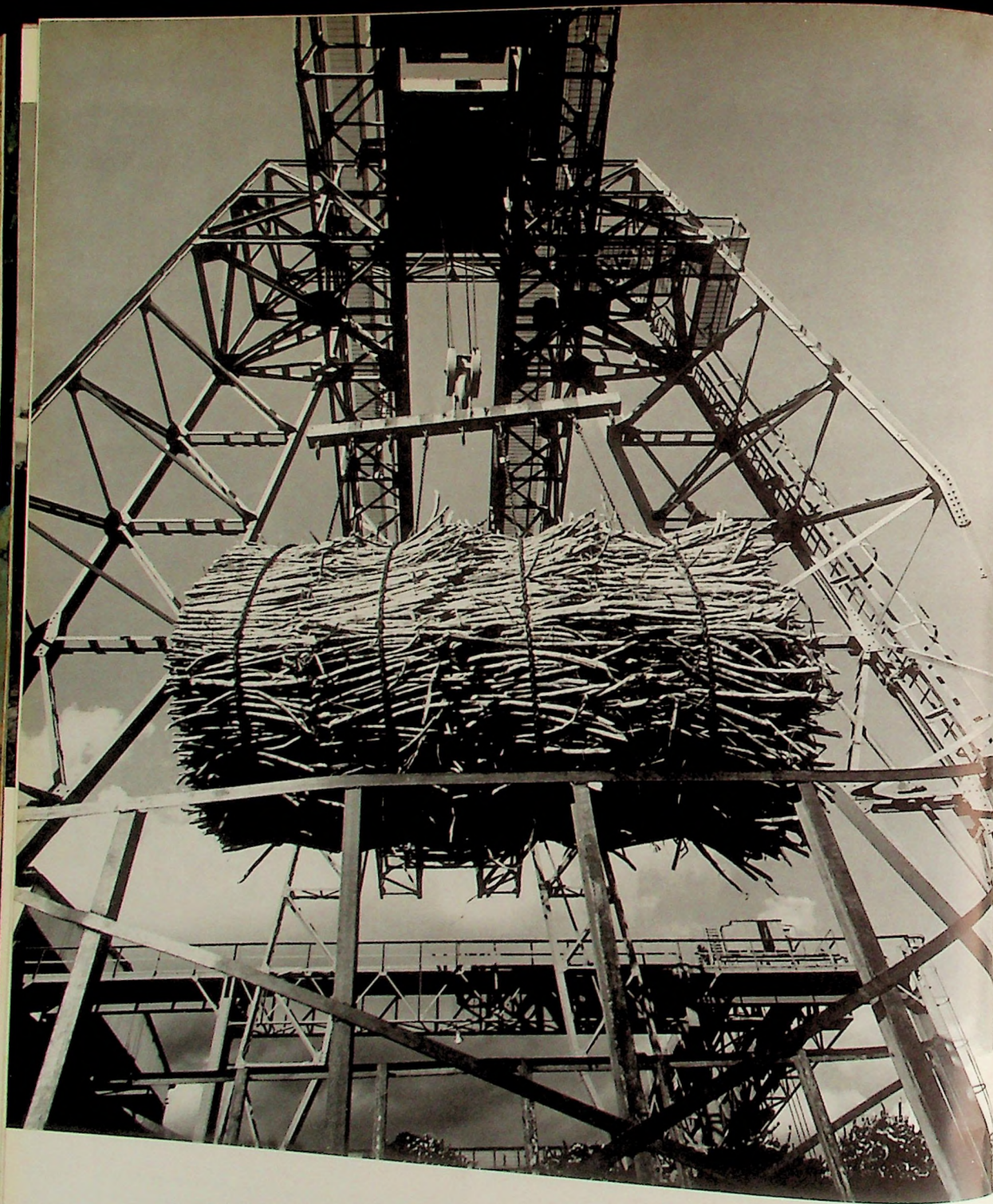
—Desde mi niñez —respondió el Libertador— no pensaba en otra cosa; yo estaba encantado con las historias de Grecia y Roma. La revolución de los Estados Unidos era reciente, y presentaba un ejemplo. El carácter de Washington, sobre todo, encendía en mi pecho la emulación.

Luego recordó su estancia en París, el juramento del Aven-tino, las penurias de sus destierros. Finalmente evocó la barbarie de los cabecillas españoles: Boves, "peor que un tigre", y otros de la misma laya que arrebataron a Colombia, es decir, a Venezuela y Nueva Granada, no menos de quinientas mil vidas en el trágico ciclo de la guerra a muerte.

EL REGRESO

Con la respuesta de Bolívar al Comodoro Hull en las alforjas, y armado de un pasaporte tan enérgico como el del gobernador de Huacho, Paulding tomó el camino de vuelta por los medanales de Trujillo. Ha cubierto una distancia de 1.500 millas a través de un país desconocido y peligroso. Pero su hazaña no ha sido estéril. Lleva en la memoria y el espíritu las múltiples imágenes de una gran experiencia geográfica y humana. Ha conquistado la estimación de uno de los hombres más extraordinarios de la época, y ha ganado, él también, con su misión de correo, un lugar en la encendida historia de América.

LUIS ALBERTO PAUL. Es oriundo de la región fronteriza de Arauca, Colombia. Ha publicado los siguientes libros: "Cartulinas, crónicas del Avila" (1935); "Noche de indios", relatos (1939); "Barlovento, riqueza dormida" (1944); "Italia y Venezuela" (1951), premiado por la Sociedad Italia Libre, de Caracas. Es miembro fundador de la Asociación de Escritores Venezolanos, de la Asociación Venezolana de Periodistas y del Sindicato de Trabajadores de Prensa.



Moderno sistema de descarga de la caña.

Notas Sobre La Economía Azucarera en el País

POR CARLOS FELICE CARDOT

La economía de la caña de azúcar se inicia en Venezuela, desde los tiempos de la Conquista, y se dilata, con proyecciones ascendentes, a través de cuatro siglos, a partir de la constitución material de nuestro país.

No es el caso entrar en disquisiciones eruditas sobre el origen de esta preciosa graminea. Originaria para unos de China, y para otros de la India, es lo cierto que todos coinciden en su remota procedencia del centro del Asia, Cochinchina y Bengala. La conquista árabe extendió su cultivo. Ya en el siglo IX refinaban azúcares procedentes de la antigua Persia, y extendieron su refinación a Venecia y su cultivo hacia España y otros lugares del Mediterráneo dominados o controlados por ellos. Pasó a las Islas de Madeira, luego a las Canarias, Azores, Cabo Verde y Santo Tomé, aprovechándose de ella como coadyuvante de la dieta alimenticia y en no pocas ocasiones, hasta como eficiente medicamento. A América la trajo Cristóbal Colón, quizá procedente de las Canarias, e impulsó los primeros ensayos en Santo Domingo, en donde, con posterioridad, se realizaron grandes cultivos, y de allí se extendieron a las Antillas Mayores y Menores y al territorio continental del Nuevo Mundo.

A Venezuela llegó cuando aún empezaba la conquista definitiva del Occidente, y apenas estaban fundadas, en esta región, las ciudades de Coro y El Tocuyo. Posiblemente entró por las costas corianas. No hay duda que el cultivo comenzó en esta última ciudad y se extendió hacia el Centro y otras regiones del país.

La economía azucarera, empero, no fue un factor determinante de nuestra potencialidad económica, producto que haya fijado una etapa decisiva en la riqueza colonial, como otras especies que sirvieron para estructurar la riqueza privada, y contribuir, asimismo, a la pública.

El tabaco, el añil, el cacao, el café, la ganadería, cada una en su lugar y en su época, fijaron con caracteres indelebles en la economía venezolana, etapas definidas, que hasta podríamos señalarlas con el nombre del producto respectivo, como sucedió también en el Oriente venezolano, en el período de las perlas, agotado prontamente por la abusiva explotación de los placeres.

El cultivo de la caña de azúcar fue una industria coadyuvante a la dieta humana, pero sin definir una época precisa, caracterizada por un amplio bienestar económico. Lo fue tal vez, para alguna determinada región del país, cultivador de ese producto desde nuestros remotos orígenes, pero venido a menos ese bienestar, cuando otras regiones, alentadas por tal índice de prosperidad, iniciaron también y desarrollaron ampliamente dicho cultivo. El malestar se dejó sentir. Fue un espejismo, mantenido durante largo tiempo, pero el cual se vino a menos ante duras realidades negativas.

Razones diversas han debido incidir en la poca prosperidad derivada de su cultivo. A diferencia del cultivo y beneficio de otros productos de la tierra, el proceso de la caña como meta a la producción en grande escala, requiere una serie de factores económicos y naturales que no fueron fáciles de vencer en nuestros días coloniales. Por otro lado, la competencia antillana y las facilidades del comercio constituyeron, sin duda, factores determinantes de que esta producción tuviera un curso lento e inseguro. El capital de trabajo para incorporar grandes extensiones de tierra y para establecer ingenios, en veces demasiado costosos, no permitieron la consolidación de una industria que en otros pueblos ha constituido factor decisivo de una economía próspera. La riqueza en Venezuela vino a aparecer en el siglo XVIII. La Compañía Guipuzcoana contribuyó a ello. Pero poco se interesó por los productos de la caña. Otras fueron sus preocupaciones. El añil, el tabaco, y principalmente el cacao, sus metas favoritas. A ellas, principalmente, estaba dedicada.

Hemos dicho con anterioridad, que fue posiblemente por las costas corianas por donde entraron a Venezuela las primeras semillas de caña. Y, sin duda, puede haber sido obra de Don Juan de Ampies, fundador de Coro, quien ha debido introducirla, pues él anteriormente la cultivaba con éxito en Santo Domingo, hasta el punto que merced a sus esfuerzos, pudo "enriquecerse". De allí pasó su cultivo a El Tocuyo, posiblemente después de la expedición fundadora, ya que es constante que para 1579, según el Informe firmado el 28 de enero, y comenzada su redacción el 13 de diciembre de 1578, se habla de los ríos y quebradas que "pueden aue regadíos

El viejo trapiche —como éste, de la región carabobeña— ha cedido el paso a más adelantados equipos técnicos, que dan mayor rendimiento y mejor calidad.



para abastecimientos de la tierra y cañaverales de azúcar... y luego, al referirse a los elementos en que derivan el "tracto y contratación principal de esta tierra", declara que dichas transacciones se basan en la cría de "ganados mayores y menores y labranzas de conucos de maíz, yucas e cañas y algún azúcar y algodón que se hace hilar y hilado se hace lienzo..." (Boletín del Centro Histórico Larense. N° XI. Julio-Agosto-Siiembre de 1944. Barquisimeto).

La evolución del cultivo de la caña de azúcar fue bastante lenta. Para 1607, Venezuela exportó 139 arrobas de azúcar, de a 30 reales la arroba, lo que produjo 4.170 reales (Eduardo Arcila Farías. "Economía Colonial de Venezuela". 1946). Para 1656 se exportaron 200 arrobas de azúcar, de a 28 reales cada una. En 1706 la exportación fue de 100 arrobas "para la posesión francesa de Santo Tomás" (Arcila Farías. Ob. Cit.). Según Olavarría (Pedro José de... "Instrucción General y Particular del Estado Presente de la Provincia de Venezuela en los años 1720-1721". Obra inédita, de inapreciable valor, que reposa en la Academia Nacional de la Historia), para los años citados, había en Caracas, Guanare, Trujillo y El Tocuyo, trapiches destinados a la producción de azúcar, y alambiques en donde se fabricaba aguardiente de caña que era muy codiciado por los criollos. En jurisdicción de Carora había también algunos trapiches, pero su producción no bastaba ni siquiera para el consumo local. No obstante que se cultivaba caña en muchos lugares, había que traer azúcar de sitios distantes, especialmente de las Antillas.

El incremento en la producción de azúcares se observa, durante los últimos años del siglo XVIII, principalmente en Caracas y sus alrededores y en El Tocuyo. Según Arístides Rojas, "el primer torcón que lanzó a los aires su penacho de humo en el Valle de Caracas indicando el nacimiento de la industria sacarina, estuvo más abajo del Anaeco". La licencia para este establecimiento data de 1609. El progreso de la industria se palpa con el correr de los años. Ya para fines del mismo, había en la región metropolitana, 99 ingenios y trapiches que producían azúcar valorada en 219.628 pesos de a

8 reales cada uno. En el valle de El Tocuyo, abundaba la siembra de caña, tanto en los sitios regados por el Río Tocuyo, como por algunas quebradas y manantiales tributarios del mismo. Según una relación de Don Diego Hurtado de Mendoza, de 1768, había en la región 28 haciendas de caña, regadas por el Río; 5 con la quebrada de Guajira; 5 con aguas de la Hereque; 2 en Humocaro Bajo y 6 más regadas con otras quebradas y vertientes. En total 46 haciendas que posiblemente correspondan a las que en la actualidad existan en el propio valle, con la diferencia de que los cultivos, en cada una, se han aumentado geométricamente.

Haciendas de muy buena producción las había también en los valles del Tuy, en Guarenas y Guatire; en los valles de Aragua, que en cierto modo se convirtieron desde el siglo XVIII en el principal reservorio de la riqueza nacional; en La Guaira, San Sebastián, San Luis de Cura, San Carlos, Barquisimeto, Mérida y Trujillo. En Valencia existían 19 ingenios con una producción de 19.250 pesos.

El incremento del cultivo de la caña en diversos valles de la Provincia tuvo como consecuencia una baja considerable en los productos elaborados, tales como azúcar blanca y prieta, papelón y aguardiente de caña, y un menoscabo en aquellas regiones que habían sido prácticamente monocultivadoras de la gramínea, tales como El Tocuyo. Esta ciudad, casi desde su fundación, por razones de la bondad de su tierra, su clima seco, la facilidad de riego, y algunos otros factores necesarios, había sido fuerte productora de azúcares, los cuales enviaba a diversos y distantes lugares de la Provincia, que mantenían escasez. Tuvo su supremacía por cerca de cien años, y desde mediados del siglo XVII en adelante, prácticamente fue monocultivadora. A mediados del siguiente, según la Relación de 1766 publicada por Don Angel de Altolaguirre y Duval, su economía estaba duramente lastimada por la competencia que a su principal producto le hacían otras regiones. Su comercio, tan próspero, se venía abajo. A la bonanza y uniformidad de precios que habían tenido sus productos, por más de un siglo, vino la crisis. Los precios tradicionales, o sean 6 pesos la carga

de papelones, y 6 pesos la arroba de azúcar, se redujeron en más del cincuenta por ciento. Los hacendados tocuyanos ante la crisis, tanto más grave cuanto que la región sólo producía papelón y azúcar, aspiraron, e hicieron las gestiones respectivas —pero con negativos resultados—, de que se les diera la exclusiva de aquella producción, ya que otros pueblos que le hacían la competencia tenían sus frutos propios, que le permitían mantener una economía firme y sostenida. Una de las muchas crisis locales y generales, que ha experimentado la industria derivada de la caña de azúcar. Muchas otras anteriores y posteriores podrían apuntarse.

En las últimas décadas del siglo XVIII, llegó a un alto incremento el cultivo de la caña de azúcar. Según Cisneros (Joseph Luis de, "Descripción Exacta de la Provincia de Venezuela", 1764), la Provincia está "Cultivada de muchas Haciendas de Caña, ingenios de azúcar o trapiches de grandes fondos, en que se labra gran cantidad de azúcar blanca y prieta; y es el segundo fruto de más crédito en esta Provincia, de el que se consume con grande exceso en el País, por no hacerse comercio para la Europa". Esta situación se mantuvo casi siempre ascendente hasta finales del siglo, y comienzos del siguiente, en donde hubo como consecuencia de la guerra de la Emancipación, una natural y brusca paralización de las labores agrícolas, y la lógica devastación en zonas de producción. Sin embargo, el laboreo de este cultivo no se suprime totalmente, pues hubo regiones en donde siguió cultivándose, pero quizá en escala menor, y sujeto a los problemas políticos y militares que aquella contienda imponía. Por otra parte, las confiscaciones operadas en algunas regiones, detuvieron, lógicamente, las labores agrícolas. Para 1810, época en que estalló el movimiento independentista, la riqueza agrícola venezolana había adquirido posiblemente su más alto nivel, así como también lo habían logrado otras facetas de la vida nacional. Según datos de José Domingo Díaz, en el "Semanario de Caracas", en 1809 se exportaron un total de 486.523 libras de azúcar, buen índice del progreso agrícola de la época.

Pasada la hecatombe guerrera, y reconstituida la República,

bajo el signo de su propia autonomía, los dirigentes intelectuales y políticos comienzan la ingente labor de reestructurar nuevamente la destruida economía, y de inmediato dirigen la mirada sobre la agricultura y la cría.

La paz, la austeridad y el progreso que caracterizaron la etapa de la Oligarquía Conservadora, contribuyeron mucho a esos patrióticos propósitos. La fundación y desarrollo de la Sociedad Económica de Amigos del País, en 1829, tuvo una noble finalidad nacionalista. Había que impulsar la economía, pero era menester hacerlo con cierto criterio científico y estadístico. La labor de esta Sociedad, durante una década, quedó para la posteridad en la multitud de Memorias y Estudios que reprodujo el Banco Central de Venezuela (Litografía y Tipografía Vargas, dos volúmenes, Caracas, 1958). El Coronel Agustín Codazzi, en su Geografía de Venezuela, escrita en la misma década, a base de valiosos trabajos geográficos y datos diversos, muchos de los cuales fueron tomados de los que había recopilado la Sociedad Económica, ofrecerá nuevos aportes para el conocimiento de nuestro País.

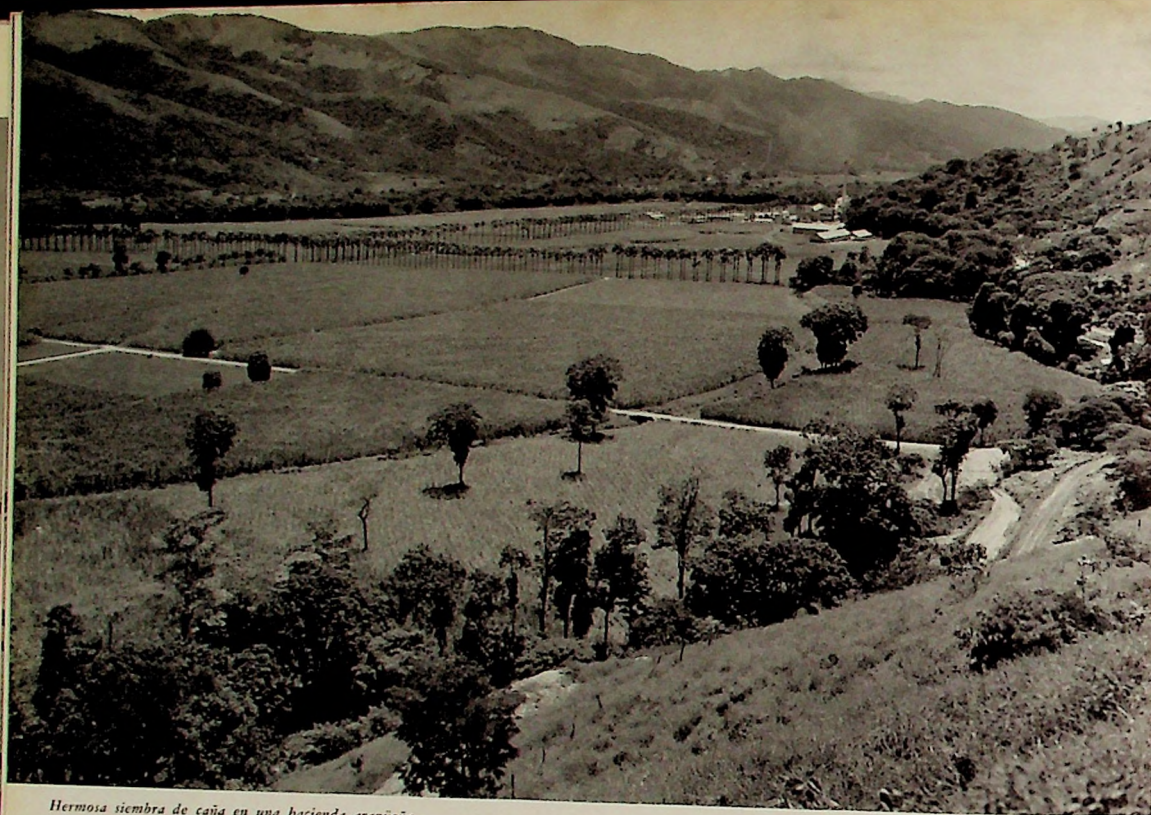
La Sociedad Económica nos dará el índice del cultivo de la caña en la Provincia de Caracas. Había para la época de su existencia, 173 trapiches de caña, la mayoría de los cuales existían en Guarenas, La Victoria y La Guaira; un total cultivado de 2.425 tablones de caña; producción 36.610 arrobas de azúcar, y 50.733 cargas de papelón y 43.529 cargas de aguardiente. Es de lamentar que sus observaciones no hayan sido extendidas a las demás provincias.

Landaeta Rosales, en sus "Datos sobre la Agricultura en Venezuela" (Caracas, Imprenta Bolívar, 1897), consigna un cuadro estadístico sobre la exportación de azúcar desde 1830 a 1896, no del todo completo por la omisión de algunos años, tales como el período de la Federación y parte del correspondiente al régimen de Guzmán Blanco, pero constituye, sin embargo, un índice, posiblemente bastante cercano a la realidad sobre dicha exportación, no obstante las diferencias que se observan con los que consigna la Sociedad Económica en los años 1830-1832.

EXPORTACION DE AZUCAR

(Datos de Landaeta Rosales)

1830-1831	Lbs. 111.660	\$ 20.047,05	1849-1850	" 429.946	" 26.457,22
1831-1832	" 647.102	" 61.737,97	1850-1851	" 261.494	" 21.002,10
1832-1833	" 525.036	" 47.137,34	1851-1852	" 16.896	" 1.707,61
1833-1834	" 303.999	" 20.532,59	1852-1853	" 35.995	
1834-1835	" 167.872	" 9.994,59	1853-1854	" 88.195	
1835-1836	" "	" 39.546,66	1854-1855	" 72.902	
1836-1837	" "	" 53.979,31	1859-1860	" 7.455	
1837-1838	" "	" 40.586,33	1872-1873	Kgs. 2.371.575	Venezolanos 237.157,00
1838-1839	" "	" 63.974,03	1882-1883	" 25.546	Bs. 43.485,00
1839-1840	" 358.761	" 59.061,41	1885-1886	" 212.807	" 55.261,00
1840-1841	" 404.629	" 48.371,55	1886-1887	" 130.307	" 39.792,00
1841-1842	" 182.641	" 148.154,10	1887-1888 (Papelón)	" 501.041	" 136.358,00
1842-1843	" 108.909	" 12.187,00	1888-1889 "	" 462.119	" 131.812,00
1843-1844	" 297.947	" 25.951,59	1888-1889 (Azúcar)	" 1.177	" 2.289,00
1844-1845	" 374.678	" 44.815,20	1889-1890 (Papelón)	" 289.739	" 125.625,00
1845-1846	" 367.465	" 46.528,25	1890-1891 "	" 399.488	" 122.768,00
1846-1847	" 658.053	" 62.414,45	1892-1893 "	" 306.186	" 92.905,00
1847-1848	" 588.023	" 60.889,30	1893-1894 "	" 462.286	" 132.170,00
1848-1849	" 544.190	" 51.572,45	1895-1896 "	" 1.842	" 417,00



Hermosa siembra de caña en una hacienda aragüeña, muestra de cultivo técnicamente dirigido.

PRODUCCION DE AZUCAR EN EL PAIS, ESPECIFICADA EN KILOGRAMOS, POR ENTIDADES, DESDE 1937 HASTA 1943

(Datos del Ministerio de Fomento)

Entidades	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943
Anzoátegui	—	—	—	—	—	—	—
Apure	—	—	—	—	—	—	—
Aragua	—	—	—	—	—	—	—
Barinas	—	—	—	355.624	603.550	379.360	692.310
Bolívar	—	—	—	—	—	—	—
Carabobo	745.170	955.310	1.372.510	1.482.200	1.697.890	8.269.920	10.862.540
Cojedes	—	—	—	—	—	—	—
Falcón	—	—	—	—	—	—	—
Guárico	—	—	—	—	—	—	—
Lara	—	—	—	—	—	—	—
Mérida	1.031.010	1.396.470	2.104.860	1.915.180	1.874.830	1.948.500	2.293.030
Miranda	2.359.400	3.235.420	4.084.450	4.291.510	4.388.940	6.759.131	7.211.870
Monagas	—	—	—	—	—	—	—
Nueva Esparta	—	—	—	—	—	—	—
Portuguesa	—	—	—	—	—	—	—
Sucre	—	—	—	—	—	—	—
Táchira	—	—	—	—	—	—	—
Trujillo	—	43.170	116.740	—	—	—	—
Yaracuy	—	—	—	—	—	—	—
Zulia	901.920	884.830	533.980	1.636.130	1.196.180	1.934.840	1.530.690
TOTALES	9.218.620	10.890.460	9.681.330	9.439.960	9.454.470	10.784.340	12.079.085

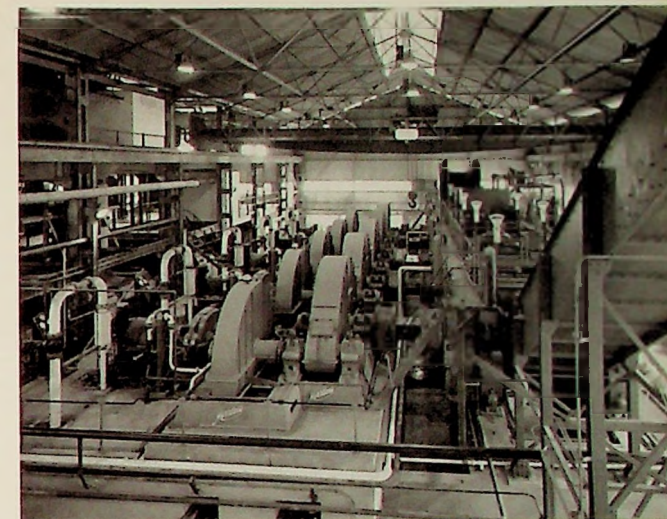
PRODUCCION DE AZUCAR

(Datos de la Distribuidora Venezolana de Azúcar)

CENTRAL	1955-1956	1956-1957	1957-1958
Venezuela	18.136	18.740	16.968.064
Ureña	6.989	5.209	(4)
Morotán	10.033	6.226	3.151.200
Tacarigua	19.824	20.612	9.481.120
Santa Epifania	5.078	5.427	2.969.610
Mopía	3.762	3.412	2.314.500
Mérida	5.092	3.294	2.095.600
Santa Rosalía (2)	1.621	(4)	(4)
La Pastora	1.883	2.076	(4)
Las Mercedes (2)	1.252	1.707	(4)
Mocoties (2)	502	(4)	(4)
San José (2) (3)	—	(4)	(4)
San Marcos (2)	165	518	(4)
Santa Lucía (2)	349	375	(4)
Tocuyo	19.019	18.154	14.789.450
Matilde	31.354	35.494	26.055.000
Palmar	41.101	33.707	33.245.635
Santa Teresa	9.564	—	(4)
Turbio	14.507	23.004	18.697.630
Cumanacoa	15.458	15.285	11.816.395
Montalbán	—	153	(4)
Tarabana (2)	154	956	(4)
TOTAL	205.843	194.349	141.584.205

- (1) Estimado.
(2) Lavado.
(3) Se incluye con Matilde.
(4) No se tiene información.

Vehículos especialmente acondicionados, han creado un eficiente y más rápido medio de movilización de la materia prima de los campos a los centrales azucareros.



El alto costo de maquinarias como ésta, el valor de las tierras de buenas condiciones, los trabajos de cultivo, etc., han llevado la inversión de la industria del azúcar en nuestro país a cerca de cuatrocientos millones de bolívares.

AZUCAR 1938-1959

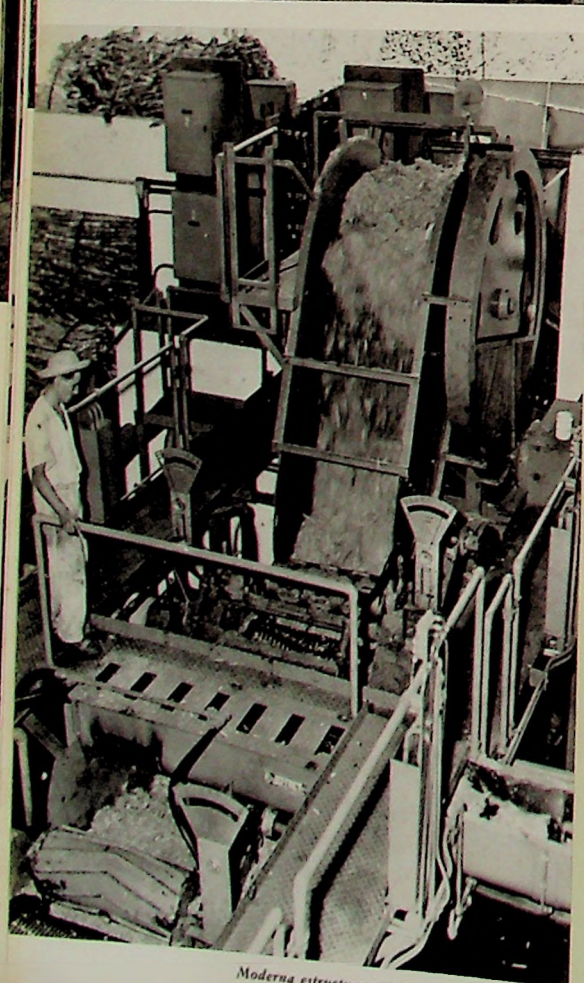
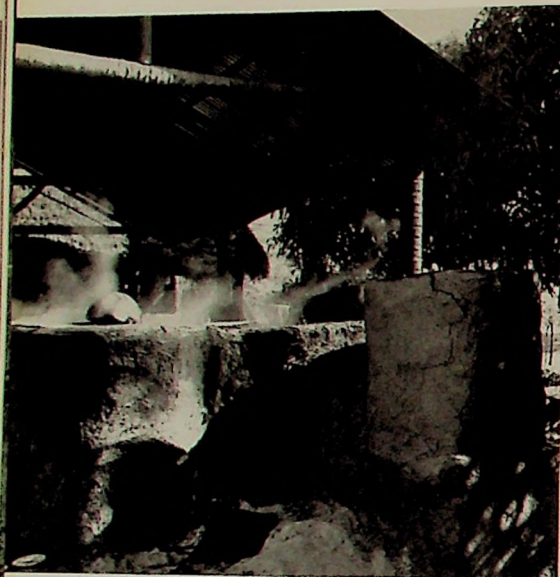
PRODUCCION, IMPORTACION, CONSUMO, SOBRANTE TONELADAS METRICAS DE AZUCAR REFINADO

(Datos de la Distribuidora de Azúcares)

TONELADAS

Años	Producción	Importación	Consumo	Sobranse
1938	17.406	25	17.431	—
1939	17.894	27	17.921	—
1940	19.173	1.047	20.220	—
1941	19.300	3.137	22.437	—
1942	30.380	6	30.386	—
1943	34.938	4	34.942	—
1944	32.660	4	32.664	—
1945	27.241	11.279	38.520	—
1946	27.369	38.042	65.411	—
1947	28.501	45.000	73.501	—
1948	26.552	59.686	86.238	—
1949	41.033	55.695	96.728	—
1950	50.369	51.621	101.990	—
1951	45.265	49.014	94.279	—
1952	64.907	30.631	95.533	—
1953	71.815	44.476	116.291	—
1954	97.116	25.862	112.978	10.000
1955	144.500	—	119.500	25.000
1956	205.843	—	130.000	75.000
1957	194.349	—	—	—
1958	141.584	—	—	—
1959	150.000 (Estimada)	—	—	—

Viejo trapiche apureño, débil resistencia de la práctica caduca ante el impulso de técnicas y maquinarias modernas.



Moderna estructura para la molienda de la caña.

PRODUCCION DE AZUCAR Y PAPELON

(En Toneladas Métricas)

Años y Meses	Azúcar	Papelón
1945	27.241	
1946	27.369	71.615
1947	28.501	77.009
1948	26.552	88.467
1949	41.033	83.595
1950	50.369	77.963
1951	45.265	80.138
1952	64.907	80.582
1953	71.815	76.627
1954	93.669	63.576
1955	144.061	67.676
1956	198.586	66.214
1957	192.770	65.026
Enero	19.891	5.382
Febrero	34.189	5.761
Marzo	40.965	5.457
Abril	31.305	5.123
Mayo	26.820	5.757
Junio	13.593	6.107
Julio	5.452	5.942
Agosto	2.610	5.528
Septiembre	3.379	5.226
Octubre	2.625	5.115
Noviembre	4.647	5.004
Diciembre	7.294	4.644
1958	156.311	(1) 61.138
Enero	17.175	5.914
Febrero	26.849	5.724
Marzo	33.150	5.453
Abril	24.837	5.811
Mayo	18.925	5.366
Junio	7.413	4.728
Julio	5.038	4.888
Agosto	3.728	4.724
Septiembre	550	4.711
Octubre	2.021	4.951
Noviembre	4.766	5.154
Diciembre	11.859	(1) 3.714

(1) Cifras provisionales.
Ministerio de Fomento - Boletín Mensual de Estadística.
Diciembre 1958 - Año XVIII - Mes 12 - Nº 12.



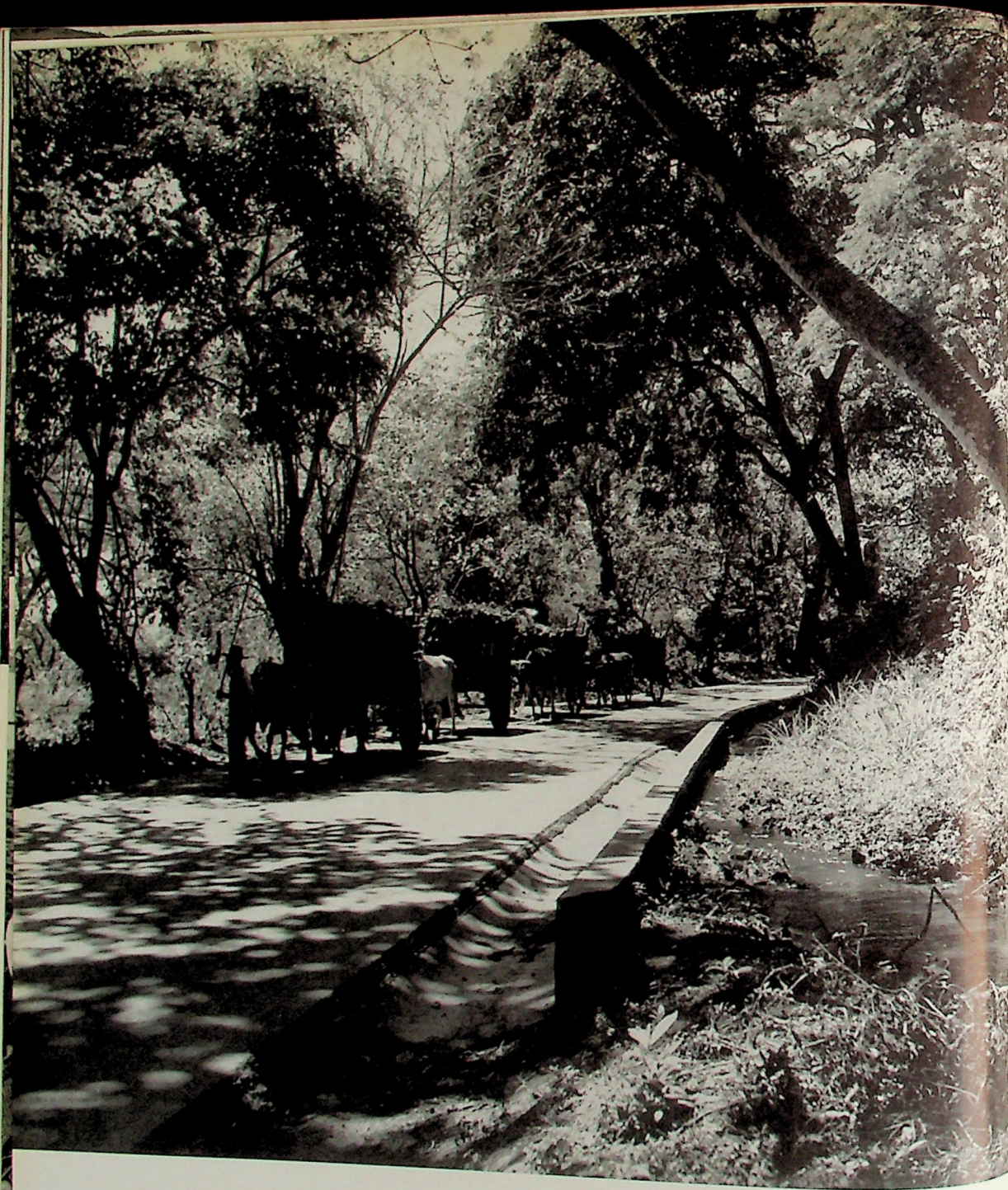
El empleo de gran cantidad de mano de obra en esta parte de la producción —el corte de la caña—, contribuye notablemente a elevar los costos.

CUADRO Nº 1

El período comprendido entre 1859 a 1870 fue de una profunda descomposición social y política. Por una parte, la Guerra de los Cinco Años que paralizó la mayor parte de las actividades normales de la población, y luego, al finalizar ésta, el gobierno débil y vacilante del General Falcón, que cargaba con todas las secuelas de la larga guerra, y la consecuente anarquía que se hizo presente durante el mismo. Todo impidió el desenvolvimiento de la riqueza nacional.

Al advenimiento del General Guzmán Blanco, en 1870, comenzó una nueva etapa para el país, bajo su régimen personal y al amparo de la paz que había logrado imponer. Y de inmediato se aboca a afrontar los principales problemas nacionales. El fomento de la riqueza, con base principalmente a la agricultura, fue una de sus tantas preocupaciones. En lo que respecta al incremento y cultivo de la caña de azúcar, tomará medidas de trascendencia. El 16 de diciembre de 1870, el Ministro de Fomento, Dr. Martín J. Sanabria, dictará una memorable "Resolución" al particular. Expone que "nuestra industria de caña ha tenido que limitar su producción a las necesidades del consumo interior so pena de perder todo excedente". Y continúa: "Explicase sin grande esfuerzo esta desfavorable condición atendiendo a que los productos de esta industria, no obstante las ventajas naturales del suelo venezolano, no han podido sostener competencia con los similares de otros países que podían producir más barato al favor de

circunstancias artificiales. Las Antillas españolas han sido nuestras poderosas rivales; y han gozado casi de un monopolio absoluto en los mercados extranjeros, no porque allí la naturaleza sea más generosa, sino porque el factor salario no ha figurado como justa remuneración del trabajo humano, sino como gasto de conservación de máquinas o de alimento de animales útiles, que no de otra manera ha sido considerado el hombre esclavo; y porque las máquinas han podido perfeccionarse con capitales más ansiosos de seguridad que de ganancias". Luego entra en algunas consideraciones sobre la próxima libertad de esos pueblos, porque "los principios de independencia y de libertad batallan también en las Antillas españolas por establecerse de una manera irrevocable"; se refiere a la correlación entre la libertad del hombre y la libertad de la industria; a la desaparición de los monopolios; y luego afirma: "Venezuela está llamada ya a llenar el vacío que comienza a formarse por la escasez de azúcares en los mercados extranjeros. Los precios de este artículo están subiendo en proporciones tales, que bien pueden exportarse nuestros azúcares con utilidad; y llegará no muy tarde un día en que la industria de la caña dé ocupación y bienestar a las clases menos acomodadas del país...". En consecuencia, dispuso: "1º) Que los azúcares no ofrecidos al consumo interior, y que se destinen a la exportación, no están sujetos a ningún género de contribuciones en los Estados; 2º) Se declaren así mismo libres de todo derecho de cabotaje y de otro gravamen aduanero los azúcares que se exportan para el extranjero o que se guíen de un puerto o punto de la costa a otro puerto habi-



El anticuado sistema de carga va reduciendo el paso al servicio motorizado que reduce en gran magnitud el lapso de transporte.

litado; 3º) Pidase a los consules de la República en los Estados Unidos del Norte, nota del precio de los azúcares y publíquese quincenalmente; 4º) Se establece una comisión permanente de agricultores de caña para que recoja datos, acerca de la mejor clase de semilla, del mejor método de cultivo, y de los procedimientos más fáciles y baratos para la elaboración de azúcares de caña e informe al Gobierno del resultado de sus trabajos; 5º) Se excita a los Presidentes de Estados a promover el cultivo de la caña y a informar al Gobierno de los inconvenientes y ventajas que ofrezca en el territorio de su mando".

¿Hasta qué punto incidió en la producción nacional la iniciativa oficial de 1870? Según las cifras de Landaeza Rosales, hubo un notable aumento en la producción y subsiguiente exportación en el período 1872-1873, pero por el alto volumen, parece que no estuvieran conformes con la realidad. Podría pensarse que por confusión de los datos, toda la producción del período de 1860 hasta 1871, hayan podido quedar englobados en la misma. Contemplando las cifras posteriores, tampoco se nota un palpable aumento en la exportación, a pesar de que los datos acusan un creciente optimismo.

A fines del pasado siglo, y en los años primeros del presente, la producción de azúcar fue asaz limitada. Apenas una que otra maquinaria de cierta magnitud, por lo que resultaba su producción un tanto antieconómica. A la elaboración de papelón y panela y fabricación de aguardiente, casi estuvo encauzada la industria. La primera guerra mundial favoreció el precio del artículo, pero la exportación de papelón, a más de ser inconveniente, resultaba, a la postre, antieconómica. Era menester encauzar la industria a base de la sola producción de azúcar y comenzaron a surgir pequeños y medianos ingenios destinados a su elaboración. Para 1940, según datos de la Distribuidora Venezolana de Azúcares, la producción de azúcar refinada y lavada era de 19.173 toneladas, aumentada a 59.938 en 1949, por la incorporación del Central Matilde, en el Estado Yaracuy. El déficit para el consumo nacional era ostensible, lo cual hizo que el Gobierno Nacional importara fuertes cantidades a fin de suplir el propio consumo interno. Una estadística de la producción de los años 1937-1943, es bastante sintomática.

CUADRO Nº 2

Se hacía necesario, ante el desequilibrio de la producción y el consumo, incrementar la producción nacional, al mismo tiempo que ir limitando o eliminando el papelón. Allí surgió el programa azucarero de la Corporación Venezolana de Fomento, y la instalación, por ella, de los Centrales de Motatán, Cumanacoa y Ureña, directamente, al tiempo que favorecían con altos créditos la instalación de otros grandes o medianos establecimientos. Por su parte, la iniciativa privada levantó también otros centrales de mediana o gran capacidad, lo que trajo como resultado un aumento vertical en la producción, que puede verse en el siguiente cuadro.

CUADRO Nº 3

Esta producción ocasionó un desajuste en la economía, ya que si es cierto que cubrió el déficit, pero por otro lado creó los excedentes que hubieron de exportarse a precios que no cubrían el costo de producción, a fin de mantener estable el

mercado interno, pero con el natural perjuicio en la economía de los productores que habrían de cargar proporcionalmente con las pérdidas. Es de justicia, consignar que el establecimiento de la Distribuidora Venezolana de Azúcares S. R. L., que ha manejado y continúa haciéndolo con habilidad y prudencia este difícil problema, fue altamente beneficioso. La máxima producción de azúcar fue alcanzada en 1955-1956, con 205.843 toneladas, pero la capacidad de nuestros ingenios, actualmente, llega a 246.000 toneladas, lo que permite cubrir las necesidades por varios años sin necesidad de aumentar los actuales efectivos. Es cierto que la situación crítica contemplada principalmente en 1956 con los excedentes, hizo que los años siguientes disminuyera la producción, hasta verse en el caso de importar alguna cantidad para cubrir ciertas eventualidades, pero es evidente, por otra parte, que con las instalaciones actuales, y ante la posibilidad de establecer un equilibrio entre la producción y el consumo interno, o de lograrse una exportación que permita, a lo menos, cubrir los costos, podría aumentarse aquélla, hasta límites aconsejables, sin incurrir en excesos, y sin necesidad de aumentar, por varios años, la capacidad de los centrales existentes.

Hasta mediados de 1955 el precio de la tonelada de azúcar fue de Bs. 950. A fines de ese año, y como consecuencia de los excedentes, bajó a Bs. 850. La Distribuidora Venezolana de Azúcares logró estabilizarla en Bs. 872. Se estima que en el período 1956-1958, la baja del precio acusó una pérdida de Bs. 31.856.000,00. Como consecuencia de los excedentes en la producción, hubo necesidad de buscar salida al producto en los mercados internacionales. En 1956, se exportaron 13.235 toneladas; en el año siguiente, 106.000; y en 1958, 30.765. La primera exportación fue a muy bajo precio, pero la subida de éstos en el mercado internacional, mejoró notablemente las condiciones. Exportó en los tres años un total de 150.000 toneladas. (Marcel Carvallo. "Charlas informativas sobre proceso azucarero").

La industria del azúcar representa una inversión que se acerca a los Bs. 400.000.000,00, tomando en cuenta el valor de las tierras, factorías, cultivos, maquinarias, etc., y está todavía en proceso de consolidación, por los grandes reveses sufridos a partir de 1955, en virtud del brusco crecimiento de la producción y la baja acusada casi de inmediato. Imprudencia grande sería hacerla soportar más cargas, cuando aún no puede considerarse la industria como reproductiva, sobre todo para los cultivadores del campo que constituyen la gran mayoría. En la actualidad se estima un total de 17.000 trabajadores en esa industria, que sostienen a más de 100.000 personas, los cuales trabajadores son, entre los del campo venezolano, quienes viven en mejores condiciones y derivan un mejor salario. La perspectiva, empero, no debe considerarse con pesimismo, pero no es recomendable la desmedida impaciencia de los trabajadores ni la incomprensión de los patronos.

Un justo equilibrio, armónico y equitativo, constituye, sin duda, la mejor manera de actuar, a fin de mantener una economía, que puede, en el futuro, traer realmente firmes y positivos beneficios para unos y otros.

CARLOS FELICE CARDOT. Nació en El Tocuyo, Estado Lara, en 1913. Doctor en Ciencias Políticas en la Universidad Central de Venezuela. Dedicado a los estudios históricos, ha investigado las causas económicas de los fenómenos entrañables de nuestra historia. Es Individuo de Número de la Academia Nacional de la Historia y pertenece a otras instituciones nacionales y extranjeras. Sus libros: "Décadas de una Cultura" (Caracas, 1951); "La Rebelión de Andresore" (1952); "Tierra y hombres" (Madrid, 1953); "La libertad de cultos en Venezuela" (1959). El presente estudio se liga a los numerosos de la misma índole a que ha dedicado tiempo y talento en los últimos años.

Libros de Viajes

POR LUZ MACHADO DE ARNAO

Millares de páginas han sido escritas relatando viajes. Desde los orígenes de la humanidad, el tránsito de uno a otro pueblo de la tierra, el paso de los mares y de los ríos, todo accidente geográfico, ha despertado en ilustres viajeros la necesidad de relatar esas aventuras. Unas veces llenos de sola emoción, en otras para anotar observaciones, viajeros sabios han dejado a la posteridad valiosísimos documentos que han servido las ciencias y las artes o la literatura. Todo descubrimiento halló resonancia en la escritura, y leyenda e historia se han nutrido de esas fuentes.

En los textos antiguos hallamos entre los primeros la relación de Jonás y su prisión en el vientre de la ballena, lleno de símbolos cuya pervivencia no decae jamás. La tierra de promisión, buscada a través de todos los desiertos, imagen de la ansiedad del hombre por culminar en la conquista de la paz y de la alegría, llamamiento de la esperanza a mantenerse firmes en la consecución de los fines más nobles y válidos en la vida del hombre. La hermosa huida a Egipto, salvación a costa de sacrificio, amparo de la gran verdad del cristianismo en el máximo significado del Redentor. Ulyses y las guerras de Troya, persecución del bien temporal mientras el signo de la feminidad y de la fidelidad correspondían en una de las más hermosas estampas en la creación de símbolos humanos. Los vikingos, los vándalos, las huestes que para poblar comenzaron por asolar las tierras por donde habían de pasar, Atila y los moros, Constantino y las cruzadas de Jerusalén, Marco Polo y su preciosa relación, los descubrimientos del Nuevo Mundo, todos han dejado heredad invaluable que sucesivamente pasa de mano en mano, de una a otra generación, enseñando aquellas realidades y permitiendo iniciar el conocimiento de otras cuyo fin superior ha ido alcanzando término y evidencia, según fueron planteadas y asentadas en sus orígenes.

Uno de los más fecundos experimentos en el orden científico se realiza con el llamado Año Geofísico Internacional. Cuadrillas de hombres incansables, dispuestos a luchar contra

las inclemencias de los climas polares, centralizan allí sus acciones. Habidas ya otras que han servido de antecedentes, las que realizan forman la cadena sucesiva de experiencias cuyo valor indiscutible está dejando a la ciencia y a la humanidad el tesoro de sus observaciones y descubrimientos. La vida por largos meses entre las nieves, las excavaciones subterráneas, el viaje a través de las aguas heladas, la conquista y el vencimiento del hielo polar, constituyen los puntos álgidos de la esforzada aventura. Un mundo con características diferentes a las de la tierra fecunda, se ofrece a la conquista. No son ya las vastas tierras fértiles, los grandes espacios verdes, los reinos de la madera y de los animales salvajes, las torrenteras donde la muerte acecha como una bestia líquida, el reconocimiento de un suelo rico en minerales, el acopio de especies vegetales y animales, los que mantienen eficazmente ocupada la mente de los descubridores. Son, en vez de los soles tórridos y de los venenos de animales mortíferos, los otros fuegos fríos del hielo, la quemadura de la nieve, el asalto del ventisquero, la ausencia de la luz, el color uniforme y tremendo pesando sobre los hombres como una mano de Dios castigadora. Barcos y aviones, armas y decisión, voluntad de servir a la humanidad sustentan estos viajes, las largas permanencias en aquellas lejanas regiones de fantásticos límites. Una cristalería de maravilla sorprende a veces con sus luces abisales los ojos acostum-



Jonás termina, vivo, su viaje de tres días dentro de la ballena...

"La huida a Egipto" (Giotto)



Marco Polo



Arriba: Uno de los grandes viajeros y narradores — creador de imaginarias travesías — fue Julio Verne. ¿Quién no ha leído sus historias?

Derecha: Américo Vespuci

Abajo: Cristóbal Colón



brados a la luz de estos exploradores; y es cuando junto a la lección y al descubrimiento nace una palpación de la belleza, la emoción ante las maravillas de la naturaleza. Como si fueran las razones mismas asintiendo aquellos relatos fantásticos del inmortal Julio Verne, aguas y extensiones son, en su riqueza de elementos puros, verificación de aquellas casi profecías. Unos y otros, viajes y exploraciones, literatura e imaginación, ya están mereciendo del cine — la máxima atracción de la humanidad actual — la atención necesaria para difundir tales acciones; y parece mentira que a tanto tiempo de Verne y de sus libros, muchas de aquellas proposiciones formuladas a la inteligencia del hombre, hallen no sólo justificación y cabida, sino que a veces hasta ratificación rotunda y cierta. Asimismo, estos viajes polares cuya normalidad se desenvuelve en una constante evolución hacia fines precisos de la conquista de la tierra y su posibilidad de prestar mayores servicios al hombre, se cumplen con apasionante eficacia y cada hito suyo conmueve a quienes, estudiosos del alma humana y ansiosos de descubrirle al universo sus secretos, siguen sus pasos en la gran aventura de la inteligencia.

Las conquistas de los vastos territorios no descubiertos, dieron motivo suficiente a largas narraciones. América cuenta



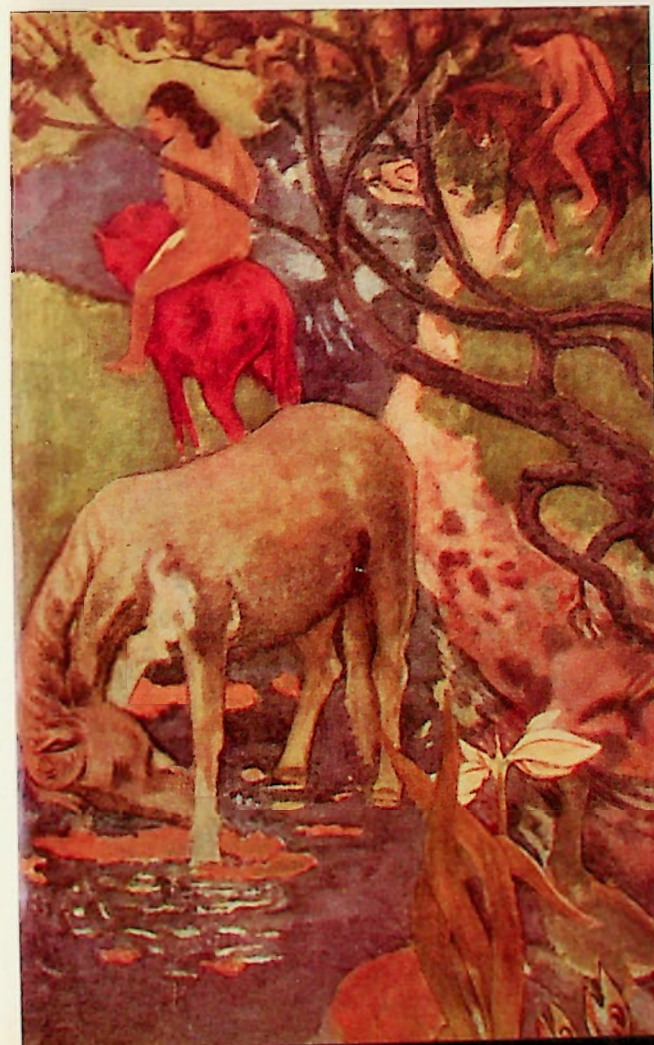
con una buena porción de esta bibliografía cuya riqueza extraordinaria serviría para realizar documentales cuyo origen histórico bastaría para acreditar su elaboración. Informar sobre nuestros orígenes, aquellas misiones de la conquista que sirvieron no sólo el interés específico sino el conocimiento vivo entre pueblos y sus costumbres; después, el peregrinaje de la libertad, la fusión de pueblos y razas, el amparo de la ambición de las coronas para expandir dominios allende el mar, la razón y hasta las sinrazones del nacimiento de estos territorios sumados en buena hora a las filas de la civilización. Asimismo, los que servirían para acercarnos a otras naciones, salvajes o no, cuya verdad humana ha de interesarnos tal y como en épocas remotas nos interesaron aquellos conocidos que de uno a otro extremo del continente nos dijeron de las costumbres de las

tribus, nos enseñaron el cultivo de ciertas especies vegetales y conmovieron nuestra fe en la esperanza de acercarnos alguna vez a sus íntimas verdades humanas. Pueblos de todos los límites del universo, cuya existencia ha de servir siempre de lección en el aprendizaje común de los hombres.

Hacia las cimas levantan los hombres sus empeños. Y se dominan los picos mayores del mundo. Hacia el abismo se vuelven sus ojos y la entraña del mar es un espejo donde la luz del conocimiento alumbra la revelación de las especies submarinas. Ya no bastan las adquisiciones que en estos límites se han realizado y ahora los viajes interplanetarios asombran la humanidad. La Luna, el lejano y melancólico astro de los poetas, se convierte en circo de atracción. Y para estudiar sus condiciones se han lanzado al reconocimiento, como si el hombre jugara a una suerte de números contra el tiempo y el espacio. Ya la cintura del universo conoce la intención humana. Rodeándola, como en un abrazo mitológico pero que nace de la misma entraña del número, los cálculos de la criatura humana alcanzan las constelaciones y una experiencia de concretas afirmaciones sustituye todas cuantas hasta hace poco fueron suposiciones que así encuentran razón de existencia.

A cuantos han dirigido sus pasos a la conquista del espacio y del tiempo, a cuantos han arrancado a la tierra sus verdades, duramente escondidas, a todos los que en una o en otra forma

"El caballo blanco", de Gauguin. Tahiti, 1898.



"Detenido, señor caballero, el paso, y no rompáis las redes".

contribuyen al sometimiento de las causas y de los efectos en esa relación de cantidades y calidades capaz de hacer tangible lo que hasta ayer o hasta hace poco fuera solamente atracción suficiente para iniciar tales trabajos de investigación, la humanidad va a estar debiéndole si bien el dato científico, la pérdida de uno de los más poderosos alicientes de la mente humana, los que nacen de la ignorancia y del misterio que ella auspicia, si bien en su dominación siempre hallará nuevas fuentes de mantenimiento donde abreviar la larga e inacabable sed de resistir la temporalidad. Lejos de estas obras están unas que permanecerán como discreta información vital. Son los libros que los grandes solitarios del mundo, los artistas a la manera de Gauguin y de Van Gogh, hicieron memoria de cuando abandonaron todo cuanto es circunstancia normal para adentrarse en lo que fuera paraíso de su vocación, límite de sus vidas, en la entrega absoluta y definitiva por alcanzar la máxima expresión de la belleza.

A éstos habremos de recurrir cuando, en la sucesión de los días, nos despierte curiosidad no ya el viaje ilimitado en el espacio y por su conquista, sino ese otro periplo hacia adentro, hacia el alma misma, en la que, tal y como se hallan en el universo, los descubrimientos a veces superan toda resistencia a aceptarlos, tanta es la profundidad y el misterio que los sustenta.

Unos y otros, libros y hombres, fantasía y conocimiento, verdades todas en la búsqueda de su ratificación, son la ganancia que la inteligencia logra para los fines de la sabiduría y su reino en el reino de los hombres.

LUZ MACHADO DE ARNAO. Nació en Ciudad Bolívar en 1916. Graduada de Bachiller en Filosofía y Letras en Barquisimeto, 1940. Poetisa de destacada actuación en el mundo de la cultura venezolana. Libros publicados: "Ronda" (1941); "Variaciones en tono de amor" (1943); "Vaso de Resplandor" (1946), con el cual obtuvo el Premio Municipal de Poesía; "La Espiga Amarga" (1950); "Canto al Ori-noco" (1953), traducido al francés. Prepara en la actualidad un nuevo libro de poemas: "La casa por dentro". Cultiva la prosa en ensayos de fina textura, como el publicado en estas páginas.

En Torno a la Obra de un Poeta Larense:

ANTONIO ARRAIZ

POR ENRIQUE CASTELLANOS

El poeta nace para desentrañar de la levadura lírica la imagen latente en el río de la sangre, en la tierna estalactita de la gruta interior. Abre el arca —olorosa a sándalo— que encierra el luminoso deleite de los metales y, ya suelto el caracol de los cristales, despliega, a la rosa de los vientos, el caramillo enlunado de su fiebre poética. La palabra, que hasta hace poco se sacudía en la brasa chispeante de la sangre que rueda de manera precipitada, surge, justa y precisa, de su carcaj de oro, en el luminoso arabesco que la contiene y expresa. Como los minerales en las oscuras entrañas de la tierra, ya alimentados por el escarabajo del tiempo; igual que la perla, ya erigido su castillo en la valva aprisionadora; como la crisálida que aguarda el evangelio de la hora para comenzar una nueva parábola, así la poesía se forma en los sótanos interiores, hasta que el surtidor del parto abre sus grifos; y ahora fluye violentamente como un metal incontenible el vasto orinoco del canto, envuelto en la clámide de su luz para sembrar un hito de armonía sobre la faz grotesca de las cosas.

El epítelo de una experiencia, que primero se padece y sangra, cuya mejor expresión la encontramos en el concepto que sobre la poesía mantenía Horacio, o la mejor demostración que en vida hiciera Paul Valéry, evidencia el proceso que es

necesario que siga la creación, para que así pueda la poesía levantarse sobre el tallo poderoso de acumulativas observaciones, en las que primero se estableció un juego de emplazamientos y desplazamientos, para sólo quedar, vivo y palpitante, aquello en cuyas cavernas late el furioso lobo de la sinceridad.

La poesía es paralela a la marcha del tiempo; va con él, viaja en sus furgones; nada la detiene; si es de buena ley, nada la apaga, por el contrario, exhumada, como un metal precioso del tiempo del olvido, es más puro su brillo. Recuerdo que Azorín ha dicho que El Quijote no lo escribió Cervantes sino la posteridad. Sujeta queda al tiempo la obra del poeta. Como decía Martí —ángel de luz y espada de justicia—, sólo las partes sanas podrán sobrevivir; lo demás, hojarasca sin peso. Lianas perezosas y tristes, al peso del olvido quedarán remitiadas. De ahí que el poeta tenga que asumir, con fiebre y vocación insoslayable, la perenne defensa de su personalidad; su voluntad es paciencia, estudio, vocación. Su ardor debe ser eternamente recomenzado, como la tela de Penélope, que debe diariamente pulir sus instrumentos de trabajo, sin tregua ni descanso;

Sculpte, lime, ciselle;
que ton reve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant!
(Emaux et Camées, Gautier)

Tiene el poeta que oírse y reírse; iniciado en el comienzo el recomienzo es la atmósfera que debe rodearle; es, ¡oh! divino Paul Valéry:

La mer, la mer, toujours recommencée!
(Le Cimetière, Marin)

A la paciencia del poeta está sujeto el que busque e indague, solicite y entregue; a su fiebre está examinar el cromatismo de las vocales rimbaudianas; a su pasión está encomendado el que encuentre su espacio poético, en donde

Les parfums, les souleurs et les sons se repondent
(Les Fleurs du Mal, Baudelaire)

II

La poesía que no se corresponde a sí misma, la que establece una barrera entre el pensamiento expresado y lo que se quiso decir, es falsa, inunitiva, sin solidez ni fuerza. Cuando Neruda dice que no escribe sino aquello que roza y sacude su íntima sensibilidad, está enseñando lo que debe ser la auténtica y verdadera poesía. No es el arreo ni el manejo métrico —producto de academicistas y retóricos— lo que vigoriza y alimenta el caudal poético e identifica al creador, en su parto, con la "alchimie" inconsciente, que se apodera de un Novalis o un Rilke; no, es la fuerza vital, sacudida, dinámica, llamante. La poesía de encargo huele a la más grande mentira que pueda pesar sobre un hombre; tiende a desaparecer en el continuo flujo y reflujo de su asqueante insinceridad. No me refiero a la poesía social, esa que se siente en su urgencia de fiebre, de lucha; esa que vive para hacer más digno al poeta, para darle ubicación en el medio en que se desarrolla y actúa, para unirle al grito poderoso de su pueblo, sino esa otra que, detrás de su barata pedrería, sin pensamiento ni núcleo vital, quiere adquirir patente de seguridad, de audacia y permanencia. Poemas como este de Antonio Arraiz se explican por sí solos:

Mozas de pelo en pecho,
húmeda yerba por lecho,
olor a vacada y afrecho.

un vaso de leche sana,
tanto azul en la mañana,
y una hembra de pelo en pecho.
(Moza de los Caminos)

Flamea, con orgullo, su fuerza poética, la vivificante sangre que le circuye, la vitalidad desbordada que le nutre. Vigor en la expresión, naturaleza como *background* de un pensamiento recio, sirven de tela a una poesía que sólo puede residir en un lirida de humana reciedumbre. "Húmeda yerba por lecho", "olor a vacada y afrecho", son desprendidas expresiones de quien gira dentro de la sangre, en la fuerza vital de su contenido y adquiere esa brillantez sensual y poética, de la turbulencia agitada de sus aguas vivientes. Aquí, en esta gruta de aguas claras se lava una poesía que se filtra a través de todos los poros de quien la goza; y ella entonces nos eleva hasta una fruición donde el cántico nutre nuestro sueño y nos abre extraños universos poéticos; allí se cruzan la ternura, la claridad, la vitalidad llamante y el alma delicada del poeta de siempre.

REVISTA SHELL

III

En prólogo al libro "Parsimonia", de Antonio Arraiz, concebido de manera muy inteligente por Juan Liscano, éste dice en palabras de gran aliento: "¡Qué espléndido semillero es, por ejemplo, un libro como "Parsimonia", para el que quiera ver, y quiera dejarse poseer! ¡Qué río confuso, caótico, encrespado, desbordante de vida; de vida en bruto, de vida virgen!





¡Qué inexpressado canto germina en el cauce poderoso de este libro!"

Es, precisamente lo anotado por Liscano, el leit-motiv en que se desangra y padece esta gran poesía de Antonio Arráiz, esta sinfonía tendida sobre su vida en donde el poeta aguarda las "nuevas raíces rebosantes" con las que habrá de enfrentarse al avasallante torbellino de la vida: "Y otro día, y otra lucha, y otro estío, y otra lucha", "sin descanso posible" integran el norte en que gira y se desenvuelve su espiritualidad inacabable, su fuerza tremenda, su avasallante voluntad.

Nietzsche aconsejaba: "Escribe con sangre y aprenderás que la sangre es espíritu". En este escudo, en esencia y potencia, en latitud y altitud, se contiene y está contenido Antonio Arráiz. Escribe con el barro de su espíritu para luego ver reflejado en los cristales el menudo contorno de las cosas. Sobre la ancha y tendida Venezuela, su voz poética está sembrada en los cardonales de Lara, en las quiebras andinas, en los tendidos horizontes del llano. Su nietzscheana expresión poética se quiebra en gritos angustiosos. Caricaturiza las cosas y se caricaturiza él, se araña y sacude como un tigre furioso, porque su aliento es vida:

Me paro; la escudriño, sonrío abyectamente:
por entre la ventana, mi licor hecho fauno
les grita obscenidades.
(Por entre la ventana)

Su contenido esencial, su voz potente como un río que se desborda por el cauce de sus venas profundas, está presente en la virilidad pujante de su mensaje poético, en sus aguas fuertes que crecen en el cogollo de sus palabras, palabras que queman como un horno encendido, palabras que no son palabras sino la vida misma de las palabras que son contenido y continente de ese microcosmos suyo, que ha tenido la virtud de reflejar el macrocosmos, de llevar a su mapa interior las imágenes fieles de todo cuanto nos circunda:

De nuevo, sin saber de mí
lentos de sangre cálida la nariz y los ojos,
pienso que no he cambiado,
canto con voz constante la mañana, la luz,
la vida olorosa y cruenta,
las hojas, la fina tierra,
la fresca tierra del bosque,
la tierra venezolana, voluptuosa y dúctil al tacto,
que provoca besarla.
(Matinal)

Vagado hemos tanto en el mar!
Se agotaron el feroz aguardiente,
la carne, la sal y los plátanos.
Y una tropical tarde olorosa
nos matamos dos hombres abordo
por un último rancio pellejo.
Sin uña, con barbas, sedientos,
a la luz cegadora del mar...
(Cuando las Barcas Crujientes)

porque Antonio Arráiz, como poeta de su poesía que es poesía vital, es el hombre apegado a la naturaleza, el *ars est homo additus naturae* de que Bacón habló; sabe llegar hasta el corazón esencial, hasta la presencia íntima de las cosas telúricas, armónicas, perfectas; sobre el árbol descubre las huellas del pájaro, sobre el junco las de la mariposa, sobre la parda tierra las del hombre que se curva sufrido bajo el peso inquietante de su horrible miseria; y ahí está él, no sólo para sentir y encontrar las cosas, sino para incorporarlas a la voz de su sangre, al humano y lírico acento que viene desde sus talones al sentir éstos el contacto con la tierra; ahí está él para tratar de domar y hacer suya la naturaleza, porque "lo esencial, dice Valéry, no es el encontrar, sino el incorporar lo que se encuentra"; y Arráiz sabe encontrar los elementos con que trabaja en



Un dilatado, imperturbable horizonte,
y hacia arriba siempre,
la vida lenta se resiste al medio hostil.

su barro poético; con puros y luminosos elementos de sentimientos que saben latir a la altura del pecho, trabaja en cantos como éste:

La madre es una sombra.
¿Lo sabes?
La madre es un sombra acostada a los pies

y esta sombra se acurruca, se siente pequeñita ante los continuos triunfos del hijo, está velando, como un perro al pastor, el más mínimo gesto del hijo, nada le importa cualquier reproche, ella está allí, vigilante, "acostada a los pies"; pero cuando

"la cabeza robusta que coronaron rosas,
desmaya mudamente exangüe de voluntad"

entonces, poderosa, indestructible:

"la sombra,
la sombra imperceptible que nadie tomó en cuenta,
es una exaltación desesperada
se hace de nuevo enorme, se envuelve sobre el hijo,
se hincha y vivifica, fiera, rabiosa y trágica".

"Y cuando el héroe muere, la sombra se hace noche".

a su poesía queda incorporada su desbordante vitalidad de hombre, la esencia terrígena de nuestra vasta geografía, todo, incorporado en uno de los más viriles poetas venezolanos, porque ha padecido, junto a su vida, la más humana poesía de las cosas.

IV

"Si quiero escribir —decía D. H. Lawrence— escribo y si no quiero no escribo. La dificultad está en hallar exactamente la forma que mi pasión —en mí la pasión es lo que produce la obra, como los besos— le sucede a usted lo mismo?". En Arráiz la forma justa de su pasión, esta pasión de que habla

Lawrence, hombre visceral, que tenía del instinto y de la sangre, su más pura religión; que estaba por encima de las cosas abstractas, que consideraba a la estética formal, como cuestión de reglas de "modelos clásicos", según asienta Aldous Huxley, y la "moralidad formal como sujeción de los Diez Mandamientos y de la Imitación de Cristo", en Arráiz, digo, la forma justa de su pasión es tamizar su mundo orgánico con la experiencia sedimentada de esa vasta sinfonía que es nuestra naturaleza extraña, anárquica, accidentada, divina; hacia allí se encaminan los pasos de este hombre de "Aspero" y "Parsimonia", lo armonioso, frutal y dinámico de la naturaleza, para incorporarlo a su poesía, que es un puño alzado sobre el mundo infinito de las cosas. Ahí está el mensaje interior de sus cavernas humanas, su mensaje de fuego y piedra, vida vivida y presencia de hombres frente al alba, sueño, sangre y dolor de nuestro pueblo:

Soldado raso, soldado
que una mañana murió,
boca abajo en la quebrada,
calzado un pie y otro no,
con sangre y polvo en la boca,
hecho un guñapo el paltó,
y en las arterias el pulso
parado como un reloj,
me parece que abrazaba
la tierra donde cayó.

Soldado raso, soldado
que una mañana murió,
sin saber cómo, ni cuándo,
por qué sí, ni por qué no:
Boca abajo en la quebrada
me parece que abrazaba
la tierra donde cayó.
(Corrido del Soldado Venezolano)

Queda, dentro de la literatura nuestra, en sangrante pasión, como una muralla de granito, la poesía de Arráiz. Su tela desnuda, sin piedrecillas falsas que no resistirían el corrosivo del tiempo, es blanca, enérgica. Otros poetas de versos des- emocionados, productos de recogido gabinete sin tesitura lírico- visceral, sin fuerza vital ni honda presencia humana, desaparecerán porque la poesía, como decía Don Juan Valera, es aspiración, altura.

Antonio Arráiz es un poeta de venas oceánicas, llameantes y dinámicas; éstas inundan la fuerza vital que tienen sus sentidos para captar el alma dormida, despierta, vigilante de las cosas; el fuego de su poesía es contagioso, nos araña y señala otros universos, desde donde nace la fiebre, la piedra, el árbol, el hombre y la patria. Ahí está su mensaje en acción, presencia y esencia de su sangre que crece como un río gigante, el cual se riega por el mapa de nuestra nunca lo suficientemente amada Venezuela; sobre Ella, él, en vocación jurada, quiere permanecer, aun cuando ésta sólo le responda con "áridos cardos como sola comida", pero con todo, sobre Ella planta su tienda, su vida y su calcio, su hueso desnudo, su energía y su acento; y aquí, aquí se queda en su vocación jurada:

Quiero estar en ti, junto a ti, sobre ti Venezuela,
pese aun a ti misma,
Quiero quedarme aquí, firme siempre,
sin un paso adelante, sin un paso hacia atrás.

ENRIQUE CASTELLANOS. Nació en Chejendé, Estado Trujillo (1922). Ha desempeñado, por muchos años, diferentes cargos diplomáticos. Ha publicado "Bahía de Amor" (1946), editado por un grupo de artistas e intelectuales argentinos; "Sinfonías Terrestres", poemas (1947) y "Tiempo y Espacio", ensayos (1957). Actualmente edita en la Argentina "Júbilo de la Montaña" (poemas). Es Director de Cultura y Bienestar Social del Ministerio del Trabajo.

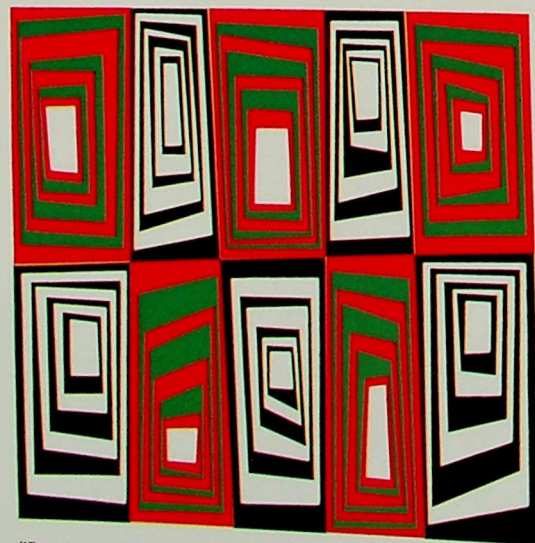
"Superficie en movimiento"



PINTORES
VENEZOLANOS

CARLOS CRUZ DIEZ

Nació en Caracas, el 17 de agosto de 1923. Estudió en la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas de Caracas. Exposiciones particulares: Instituto Venezolano Americano, Caracas, 1947; Museo de Bellas Artes, Caracas, 1955; Galería Buchholz, Madrid, 1956; Exposición de Bruselas, 1958; Fundación Mendoza, 1958; Museo de Arte Moderno, México, 1958. Exposiciones colectivas: Taller Libre de Arte, Caracas, 1948 y 1949; Ateneo de Valencia, Venezuela, 1946; 8º hasta 20º Salones Oficiales de Arte Venezolano, Caracas; Salones Planchart. Recompensas: Premio del Concurso "Cartel de Alfabetización", Caracas, 1946; Premio "José Loreto Arismendi", en el 11º Salón Oficial de Arte Venezolano, 1950; Premio "Emilio Boggio", Ateneo de Valencia, Venezuela, 1950; Premio "Aristides Rojas", en el 13º Salón Oficial de Arte Venezolano, 1952; Premio "Enrique Otero Vizcarrondo", en el 14º Salón Oficial de Arte Venezolano, 1953; Premio de Periodismo Gráfico, 1951; Tercer Premio Salón Planchart, 1956. Profesor de Pintura y Artes Gráficas en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas.



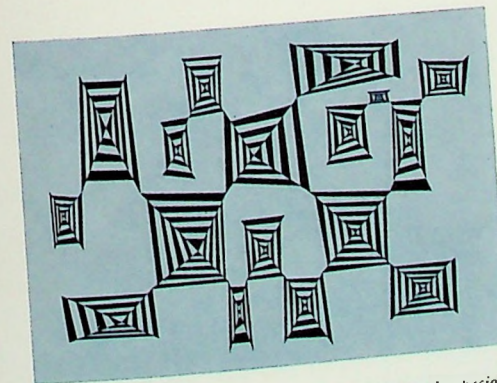
"Espacio en movimiento"



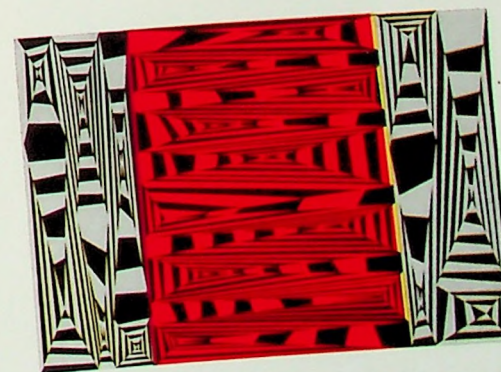
"Construcción en cadena"



"Vibración en el espacio"

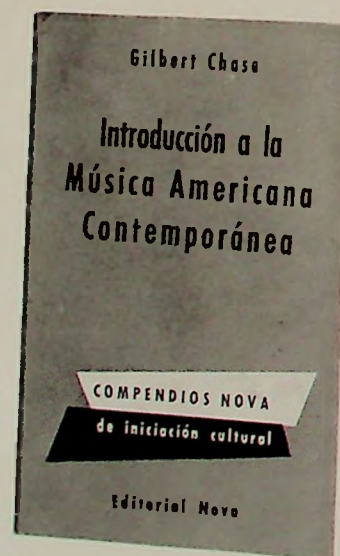


"Construcción en el espacio"



"Espacios en movimiento rojo, blanco y negro"

UN LIBRO DE MUSICOLOGIA AMERICANA



Portada de "Introducción a la Música Americana Contemporánea", por Gilbert Chase

Hay libros aparentemente especializados que merecen los honores de la divulgación cuando su contenido resulta índice general de un aspecto de la cultura. Y cuando se refieren a un arte universal como la Música en uno de sus aspectos continentales como el de nuestra América, resulta impositivo llamar hacia ellos la atención de los hombres cultos y estudiosos del continente. Sin arrogarnos el papel de guías —bastante ajeno a nuestra posición modesta— nos limitaremos a recomendar hoy a los lectores cultos de nuestro país la lectura de uno de estos libros, vertido al español no hace todavía un año e intitulado *Introducción a la Música Americana Contemporánea*. Su autor es el eminente musicólogo norteamericano Gilbert Chase.

Recordamos a Gilbert Chase en dos visitas que hizo a Caracas. La primera fue alrededor de 1940, a poco de la fundación del Centro Venezolano-Americano, instalado para ese entonces en las cercanías del hoy demolido Hotel Majestic. Allí le oímos una conferencia sobre folklore y nacionalismo musical en un castellano suelto y correcto. Su segunda visita ocurrió en 1957 y apreciamos de nuevo sus dotes de conferencista y su excelente español una noche en el Salón de Lectura de la Biblioteca Nacional. Gilbert Chase muestra la seriedad sencilla del profesor especializado que, aun sabiendo mucho, quiere saber siempre más. Parodiando una expresión bastante oída creemos que él podría decirse hiperbólicamente a sí mismo que "mientras no lo sepa todo no sabrá nada". Es un hombre que habla y que escribe sin literatura —ajeno por lo tanto a compromisos de estilo—, pero sí con una claridad y un buen gusto al parecer innatos.

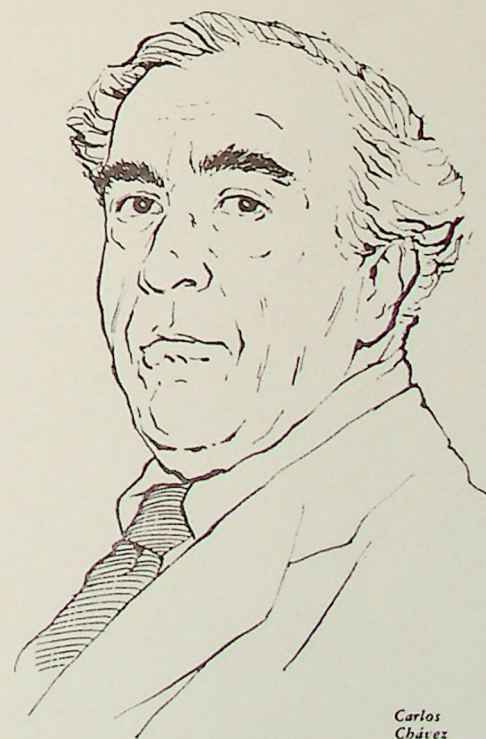
Con esta claridad, este buen gusto y además sobre la base de un conocimiento auténtico y vivo del asunto, está escrita la *Introducción a la Música Americana Contemporánea* de Chase. Aquí lo americano no se limita, como por frecuente generalización podría creerse, a Norteamérica. El autor empieza, sí, muy justamente, su recorrido de investigador musical del continente de norte a sur, con un análisis de su propia tierra, buscando en ella las raíces de esta contemporaneidad y citando "como punto de arranque" —según su propia frase— la visita a Estados Unidos del compositor bohemio Antonin Dvorák, entre 1892 y 1895, cuando la ya vieja sociedad "Händel y Haydn" y los músicos reunidos bajo el nombre de "Grupo de Boston" actuaban como plenipotenciarios de la hegemonía musical alemana en su país. Dvorák no sólo escribe la inmortel *Sinfonía del Nuevo Mundo* utilizando temas indígenas, sino que declara enfáticamente a la prensa: "En las melodías negras de América encuentro todo cuanto es necesario para una escuela de composición musical noble y grande..." e incita a los compositores norteamericanos a acudir a esos temas para vigorizar y dar carácter americanizante a sus composiciones. Esta declaración condujo a una polémica con Edward MacDowell, quien había estudiado en Alemania y sólo veía en aquello una muestra "del patrón para un traje de música nacional americana" hecho por el artista bohemio, tachando su tesis de pueril. Pero a despecho de semejante oposición la semilla lanzada por Dvorák cayó en buena tierra, y ya para 1903 Arthur Farwell abogaba ante los compositores norteamericanos por un conocimiento de la música rusa y francesa "de actualidad", para compartir así con Alemania su "conversación como iguales". Luego de esta asimilación extra-alemana los compositores estadounidenses se orientan dentro de sus propias fronteras empapándose de la música típica de su país, desde los cantos religiosos y seculares de los negros hasta el tono popular del *ragtime*, que se alargarán más tarde hasta el *blue* y el *jazz*. A partir de 1920 buscarán su alimento musical en el París de la post-guerra, en donde triunfan Ravel, Stravinsky

y Prokofiev. Allí se depuran en una suerte de neoclasicismo que sabe tomar en cuenta la música vernácula como elemento de expresión y de estilo. Esta motivica a la vez folklórica y popular norteamericana atrae a los grandes compositores europeos. ¿Seguirían insensibles a ella los mismos compositores de Estados Unidos? Claro que no. De 1920 a 1930 transcurre la llamada "era del jazz". Triunfan en ella como músicos cultos Carpenter, George Antheil... y por sobre todos —partiendo de la simple canción popular hasta la imponderable *Rapsodia en azul* y *Un americano en París*— el genio espontáneo y plural de George Gershwin. La caravana de músicos norteamericanos se alarga con Roy Harris, Henry Cowell, Virgil Thomson, Aaron Copland, Howard Hanson, Samuel Barber... hasta el operismo breve y chispeante de Jean Carlo Menotti.

Concluido el capítulo de Estados Unidos entramos en el de México, Centroamérica y el Caribe. México asoma en el nacionalismo de Ricardo Castro, José Rolón y Manuel Ponce, hasta elevarse en la potencia constructiva de Carlos Chávez, verdadero abanderado de la música contemporánea en el suelo azteca, sin excluir los méritos del equipo que colabora en la erección de este bloque sonoro: el inolvidable Silvestre Revueltas, Daniel Ayala, Pablo Moncayo, Blas Galindo (premiado en 1957 en el Festival de Caracas), Luis Sandi, Candelario Huízar y otros músicos más recientes. De Centroamérica aparecen citados los guatemaltecos Jesús Castillo, Ricardo Castillo y José Castañeda, director del grupo "Ars Nova"; los costarricenses Julio Fonseca y Alejandro Monestel Zamora, este último compositor muy inclinado hacia el género religioso; Jesús Alas y la folklorista María de Baratta, salvadoreños; Juan José Laboriel y Paco Medina, músicos todavía populares de Honduras... y el maestro nicaraguense Luis A. Delgadillo, quien hizo a Venezuela una visita hace más de treinta años, ofreciendo una conferencia sobre música centroamericana en el Club Venezuela y un concierto en el Municipal, ambos bien pronto y no muy justamente olvidados de la Caracas de aquel tiempo. En Panamá se destaca por sobre los demás compositores a Roque Cordero, cuya *Segunda Sinfonía* fue estrenada en el último festival caraqueño de música americana contemporánea. Una página más extensa está dedicada a Cuba, en donde se recuerda como bases los nombres de Ignacio Cervantes y de Manuel Saumell, quienes incorporaron al piano en los ritmos de sus *Danzas* y en la sensualidad isleña de sus melodías la savia caribe que se expandirá más tarde en una amplia arborescencia. Siguen Sánchez de Fuentes, autor de las óperas *Yumuri* y *Doreya* y de la cantata *Anacaona*, llena esta última de una aparatosisidad con pretensiones de tradicionalismo histórico; Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, del "Grupo Minorista" que se formó en La Habana en 1923; los músicos del "Grupo de Renovación Musical" fundado en 1942 bajo la dirección del compositor español José Ardévol, entre quienes figura nuestro amigo Hilario González; Carlos Borró, discípulo de Louis Aubert en París, donde editó sus *Cuatro sonos cubanos* para piano; Pablo Ruiz Castellanos, Gilberto Valdés, Aurelio de la Vega... y para rematar este desfile aparece por fin el más que célebre Ernesto Lecuona, cuya frondosa producción popular oculta casi la música seria que por rareza escribió. De Santo Domingo quedan destacados: Juan Francisco García, autor de la *Sinfonía Quisqueyana*; Enrique Mejía Arredondo, con la suite para orquesta intitulada *Evocaciones*; y Eduardo Maseras con *Doce Danzas de Concierto* para piano. De Haití sólo se menciona a Justin Elie, quien murió en 1931 dejando sólo unos arreglos de merengue y de otras danzas antillanas, retazos de un folklore riquísimo que no ha tenido todavía su traductor a un lenguaje culto en



Antonin Dvorák



Carlos Chávez



José Antonio Calcaño



Antonio Estévez

dicho país. Luego llegamos a Puerto Rico, considerado desde el punto de vista artístico dentro del conjunto hispanoamericano aun cuando políticamente forma parte de los Estados Unidos. Aparecen allí como cultores iniciales de la *danza portorriqueña* Manuel Tavárez, autor de la popularísima *Maragarita*; Braulio Dueño Colón y Juan Morel Campos, y entre los músicos más serios José Quintón, autor de *Danzas de concierto* para piano; Augusto Rodríguez, director del famoso Coro de la Universidad de San Juan; y Héctor Campos París, quien estudió composición en el Conservatorio de Nueva Inglaterra en Boston y luego en París con Nadie Boulanger, y está considerado hoy día como el compositor más notable de toda la zona boricuena.

Gilbert Chase dedica luego casi cinco páginas a la música de la Venezuela actual, señalando su punto de partida hacia lo contemporáneo en el fecundo magisterio del maestro Vicente Emilio Sojo. Alude a su folklore influido por el cancionero afroantillano y a los temas de los indios taurepanos de la Gran Sabana, citando en este sentido a Luis Felipe Ramón y Rivera y al Padre Baltasar de Matallana, respectivamente, y mencionando también los aires de los Llanos. Luego se detiene en los nombres y en las obras de Juan Lecuna, José Antonio Calcaño, Juan Bautista Plaza, Antonio Estévez, Evencio Castellanos, Antonio Lauro, Gonzalo Castellanos, Andrés Sandoval y Angel Sauce.

En Colombia aparece Guillermo Uribe Holguín, nacido en 1880, como el más destacado compositor del país, figurando también entre otros compositores menores José Rozo Contreras, Jesús Bermúdez Silva, Adolfo Mejía y Luis Antonio Escobar, quien además de cultivar un neoclasicismo asimilado en Estados Unidos y en Austria ha dado un paso hacia el nacionalismo con su ballet *Avirana*, compuesto sobre temas chibchas. Escobar nació en 1925, lo que permite esperar de él, sobre las bases de su sólida preparación, un futuro de creaciones definitivas. Ecuador se nos presenta musicalmente todavía como un estado incipiente, en el que se cuentan muy pocos compositores dignos de mención —Segundo Luis Moreno, Luis H. Salgado—. Perú arranca del nombre de José María Valle Riestra, autor de la ópera *Ollantay*, sobre un argumento de asunto incaico, y sigue con Teodoro Varcárcel, verdadero precursor de una música genuinamente nacional que aún no ha tenido su Mesías, pues por un lado el país ha estado lleno de talentos musicales sin técnica y por otro de compositores de formación europea. Estos últimos, con todos sus intentos nacionalistas, no han sabido formar una auténtica escuela peruana. Entre los músicos peruanos que buscan afanosamente un lenguaje propio queda citado Enrique Iturriaga, mencionándose también su *Suite N° 1* como obra premiada en el Festival de Caracas de 1957. De Bolivia sólo se nombra como compositor representativo y serio a José María Velasco Maidana, fundador y director de la Orquesta Sinfónica Nacional. Chile ofrece una especie de estado mayor de músicos cultos: Pedro Humberto Allende, nuestro muy conocido Domingo Santa Cruz —abogado, erudito, diplomático y autor de una música de tendencia universalista—, Carlos Isamitt, Carlos Davín, Acario Cotapos, Alfonso Letelier, Jorge Urrutia, Adolfo Allende, Carlos Riesco, el fecundo y superdotado Juan Orrego Salas, Alfonso Montecino —a quien oímos en un magnífico concierto de piano en la Biblioteca Nacional— y muchos más de diversas tendencias y promociones que mantienen al país en un alto nivel musical.

Argentina, Uruguay y Paraguay se llevan un largo capítulo. La primera es nación de alto desarrollo artístico y su música una de las más amplias manifestaciones de este desarrollo. Después de citar a los precursores del nacionalismo musical



Vicente Emilio Sojo



Alberto Ginastera

argentino, Chase se detiene en la figura patriarcal de Alberto Williams, de cuyos noventa años de existencia ochenta por lo menos fueron consagrados a su arte. Nombra también a Julián Aguirre, su continuador inmediato, y luego entre otros compositores menos conocidos a Luis Giannone, a Juan José Castro, a Carlos Guastavino, a Juan Carlos Paz y a nuestro admiradísimo Alberto Ginastera. La Argentina cuenta, pues, con una dotación ejemplar de música y de músicos que ya hacen historia; y dado que Buenos Aires es uno de los grandes centros artísticos del mundo —acaso el primero en Hispanoamérica— la actuación en él de los más grandes directores de orquesta y de los más grandes intérpretes de concierto, ópera, ballet y otros altos géneros musicales ha tenido una repercusión inmediata y directa en sus compositores, estimulándolos a una creación que es apreciada o juzgada rápidamente en medio tan propicio. También el Uruguay, como digno y culto vecino rioplatense, ofrece un amplio panorama musical, destacándose allí los nombres de Dalmiro Acosta y Pablo Faget, precursores; Alfonso Broqua, Eduardo Fabini (de quien conocimos en 1945 la obertura *La isla de los ceibos* adaptada para ballet por el grupo del Coronel Basil), Vicente Ascone, Carlos Estrada y Carlos Tosar. Este último, nacido en 1923, se inclina hacia las formas tradicionales y hacia las grandes partituras de tipo religioso. El Paraguay, sin mayor desarrollo musical en el plano artístico, cuenta en cambio con un nutrido acervo popular y folklórico que ha sido explotado por muy pocos, pero entre éstos figuró un artista de gran renombre en Latinoamérica a quien en más de una ocasión tuvimos de huésped los venezolanos como concertista: el genial guitarrista "Mangoré" Barrios. Mangoré —su nombre de pila es Agustín— ha

estilizado, o más bien creado, la *Danza Paraguaya*, dejando para el instrumento de su predilección una producción mayor de ochenta obras. Jamás lo popular ha sido elevado en América con tanta naturalidad y tanta gracia, conservando toda su frescura original, como en la producción guitarrística de Mangoré y en sus ejecuciones inolvidables. Y a nosotros los venezolanos nos complace singularmente el culto activo que profesa a la memoria de Agustín Barrios nuestro compatriota Alirio Díaz, intérprete incomparable de algunas danzas del admirable maestro paraguayo.

El capítulo quinto y último del libro de Chase abarca totalmente al Brasil, la tierra de Carlos Gomes, autor de la ópera *El Guarani* y precursor del nacionalismo musical brasileño. Pero la página más vasta y justiciera de esta sección está dedicada, naturalmente, a la figura de Heitor Villa Lobos, verdadero gigante de la música contemporánea latinoamericana. En él la cantidad y la calidad de creación se conjugan maravillosamente, y todas las cualidades —vigor, entereza, ternura, lirismo, potencia dramática, melodismo, nacionalismo, universalidad— aparecen en su obra juntas, separadas o alternativamente, en una incesante demostración de arte vital, humano, responsable. En un plano inmediato pero notoriamente más reducido, a pesar de su solidaridad nacionalista y continental con Villa Lobos, aparecen los demás músicos brasileños del siglo —Fernández, Mignone, Guarnieri, Viana, Santoro, Guerra-Peixe, etcétera— destacando, tanto por su número como por su continuidad e importancia creadoras, el exponente de altura y valer que distingue a las últimas generaciones de compositores cariocas en el concierto americano.

En el Epílogo de este libro —intitulado "Hacia una conciencia americana en la música"— Gilbert Chase expone la tesis predominante del nacionalismo en la música del continente a través de la pluma de eminentes compositores continentales. Pero en el fondo de este propósito nacionalista, mejor dicho, de este afán de americanismo expuesto en común, hay una aspiración hacia lo universal. Al definirse y producirse en un lenguaje continental y netamente americano la música culta de América se incorpora con un alma propia, con una expresión inconfundiblemente americana, a la música culta de todo el mundo. Y así como se dice con plena conciencia *música europea*, se podrá decir también con la misma conciencia *música americana*.

Gilbert Chase nos ofrece en su *Introducción a la Música Americana Contemporánea* el fruto condensado de muchos años de investigación y de continuo contacto con los problemas musicales del continente. Como la obra de los músicos americanos de la actualidad este libro es también, pues, obra de americanismo musical que deben leer no sólo los compositores y los artistas, sino también todas las personas preocupadas por la cultura americana de ayer, de hoy y de mañana.

ISRAEL PEÑA. Nació en Aragua de Barcelona (Estado Anzoátegui). Cursó bachillerato en el Liceo Caracas y en el Colegio Salesiano, al mismo tiempo que cursaba estudios de piano en la Escuela de Música y Declamación, hoy Escuela Superior de Música, en donde obtuvo el título de Profesor. Ha cultivado desde muy joven las letras y el periodismo, publicando poemas, cuentos y crónicas de tipo artístico en diarios y revistas venezolanas. Ha trabajado también en radio y televisión en programas musicales, como ejecutante, animador y redactor. Libros publicados: "Visperas" (poemas), 1933; "Amor, sagrado íntimo" (novela), 1942; "Teresa Carreño" (biografía para escolares y liceístas), 1953; "Música sin pentagrama" (crónicas sobre compositores, concertistas, ballets y conciertos), 1955; "Nombres, sombras y huellas" (notas sobre música, pintura, literatura y arte en general), 1957. Fundó la revista "Cultura Universitaria" en junio de 1947, como Encargado de la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela, en donde trabajó hasta 1958. De allí pasó a la Dirección de Cultura y Bienestar Social del Ministerio del Trabajo, cargo que desempeñó hasta fines de marzo del presente año.



Angel Sauce

CORO

PRIMERA SEDE EPISCOPAL DE VENEZUELA

La ciudad episcopal de Coro puede presentar en su historia una serie de hechos eminentemente gloriosos. Es Coro cuna y madre de Venezuela. Fue la primera ciudad fundada en tierra firme que aún, a lo largo de cuatro centurias, está de pie confiando en sus propias fuerzas y en la vitalidad de sus hijos. Fue Coro sede de la Primera Gobernación. En sus tierras soleadas celebróse la primera Misa de la antigua provincia de Venezuela. Misa que tuvo por templo la sombra de un cují, por celebrante un humilde hijo del pobrecito de Asís y por oyentes, nuestros aborígenes rudos y leales.

De Coro partieron las expediciones de Felipe de Hutten, Nicolás Federman, Ambrosio Alfínger y tantos otros que se regaron por lo largo y ancho de lo que es hoy Venezuela para fundar pueblos y ciudades como El Tocuyo.

Pero una de las más imperecederas glorias corianas, y es lo que enfocaré en este trabajo, es haber sido la Primera Diócesis de la Patria.

El Papa Clemente VII firmó la Bula de Erección de la Diócesis de Coro que había sido fundada en 26 de julio de 1527 por el Factor Juan Martínez de Ampies o Ampúes. La erección se hizo a petición de Doña Juana la Loca y de su hijo el Emperador Carlos V.

El primer obispo

Según Oviedo y Baños, el primer obispo fue Don Rodrigo de Bastidas o de las Bastidas, como suelen decir algunos historiadores. A este propósito nos dice el Excmo. Mons. Nicolás E. Navarro: "La Elección del Primer Obispo recayó en Don Rodrigo de Bastidas quien a 4 de junio de 1532 dictó en Medina del Campo, Diócesis de Salamanca, España, las reglas para el establecimiento y gobierno de la nueva Iglesia, o sea lo que diríamos su Carta Fundamental".

Era Bastidas nacido en La Española. No se sabe, a punto fijo, la fecha de su nacimiento. Era hijo del otro Rodrigo de Bastidas que encabezó, acompañado de Vasco Núñez de Bal-

boa, la conquista de tierra firme, y que vino a ser el fundador de la ciudad colombiana de Santa Marta, hecho ocurrido en 29 de julio de 1525. Bastidas llegó acompañado de su mujer en 1500. Llamábase ella Doña Isabel Rodríguez de Romero, la cual fue madre de nuestro Primer Obispo. Este debió hacer en La Española los primeros estudios y recibió allí mismo los órdenes sagrados.

Luego aparece Rodrigo de Bastidas con el cargo de Deán de la Catedral de Santo Domingo. Cargo que ejercía, con el de Provisor General. Era el año 1527. Al erigirse la Diócesis de Coro, estando él en Madrid en negocio de su Iglesia, fue nombrado para dicha Diócesis, honra en la cual se dice que, "tal vez influyera la circunstancia de haber sido su padre en 1502 el descubridor de aquella provincia del Continente americano". Hasta aquí Mons. Navarro.

Desde Medina del Campo, como queda dicho más arriba, erigió Bastidas el Capítulo Catedralicio de su Diócesis. Instituyó seis Dignidades, seis Canongías, cuatro Raciones y cuatro Media-Raciones junto con los demás servidores del templo-catedral. Ahí también se señala como patrona a Santa Ana. El decreto de Bastidas tiene fecha 4 de junio de 1532.

Abajo: Firma autógrafa del primer obispo de Venezuela, Don Rodrigo de Bastidas. Derecha: La Cruz de San Clemente, que presenció la celebración de la primera misa en Venezuela.

R. de Bastidas
Ep. de Coro





Portal de una casa colonial coriana

Iglesia de San Nicolás, en Coro



Toma de posesión

El Obispo Bastidas dio instrucciones y poder para tomar posesión del Obispado de Coro al primer Deán, Don Juan Rodríguez Robledo. A éste acompañó el primer Chantre, Don Juan Frutos de Tudela. Ambos llegaron a Coro en 1534. Mas, el propio Obispo llegó a Coro en 1536. Oviedo y Baños atribuye semejante tardanza a una visita pastoral que hiciera a Puerto Rico por orden del Monarca español.

Primeros obispos de Coro

El orden que aparece en todos los documentos que a esto se refieren es el siguiente: 1º) Rodrigo de Bastidas, 2º) Gerónimo de Ballesteros, 3º) Bartolomé, no ocupó el Obispado, 4º) Fray Pedro de Agreda, 5º) Fray Juan Manzanillo, 6º) Fray Pedro Maeti, 7º) Fray Domingo de Salinas, 8º) Fray Pedro Palomino, no llegó a tomar posesión, 9º) Fray Pedro de Oña, 10º) Fray Antonio de Aliaga o Alzega, 11º) Fray Juan de Bohórquez, 12º) Fray Gonzalo de Angulo y 13º) Fray Juan López Agurto de la Mata, quien trasladó la Silla Episcopal a Caracas en el año de 1636.

La Bula de Clemente VII y la Pastoral del Sr. Bastidas

Dos documentos de singular valor para la historia eclesiástica de Venezuela lo constituyen la Bula de Erección de la Diócesis de Coro y la Pastoral o Instrucción del Obispo Bastidas. De esa Bula ha dicho Mons. Navarro: "He aquí el

Estatuto ereccional de la Primera Diócesis de Venezuela, la Diócesis de Coro, que más tarde fue el Obispado de Caracas. Es éste, por ende, el primer documento propio de nuestra historia eclesiástica y a nadie se escapará la importancia de conservarlo en su carácter de venerable vetustez. En la forma en que aparece representa la copia más auténtica de la traducción oficial que se hizo del Decreto expedido por Don Rodrigo de Bastidas".

No podemos dejar de presentar al lector algunos fragmentos de tan importantes documentos. Los pondremos en el mismo castellano de la época en que fue escrito. Así se podrá saborear mejor el añejo sabor. Como quiera que la Bula Papal está inserta después de la Pastoral, primero pondremos la citada Pastoral y luego la Bula.

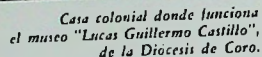
La Pastoral dice así: "Nos don Rodrigo de Bastidas, por la gracia de Dios y de la Santa Sede Apostólica, Obispo de Coro, a todos y a cada uno de los presentes y venideros, salud en nuestro Señor Jesuchristo. Como la Reina doña Juana y el inuitísimo Emperador Carlos semper sugusto su hijo, nuestros señores, reyes potentísimos de las Españas, de Castilla, de León, de Cicilia etc. encendidos en el fuego de diuino amor y estando feruientes con el celo de la casa de Dios y entendiendo siempre en la propagación y extendimiento de la sancta ffee cathólica de un mismo animo hayan determinado de ir a buscar e descubrir algunas islas e tierras no conocidas y hasta estos tiempos de ninguno otro halladas ni vistas para reducir los naturales abitadores dellas a adorar a nuestro Redemptor Jesuchristo y confesar la sancta ffee cathólica, entre las cuales está la prouincia de uenezuela en tierra firme llamada por otro



La Casa de los Urbina, comúnmente llamada "Casa de las ventanas de hierro", construida en el siglo XVI.

Erguida frente al tiempo y manteniendo sus rasgos originales, la arquitectura centenaria no esconde el vigor de su presencia.





“CLEMENTE, OBISPO DE ROMA, SIERVO DE LOS SIERVOS DE DIOS para perpetua memoria de esto, por la noble preeminencia de la Sede Apostólica en la cual estamos constituidos y puestos despues del bienaventurado Sant Pedro, Principe de los Apóstoles aunque desiguales en merito, empero con igual autoridad tenemos entendido ser cosas d'ignas al Romano Pontifice plantar nuevas sillas episcopales y poner nuevas Yglesias en el fértil campo de la militante Yglesia paraque mediante las nuevas fundaciones de pueblos nuevas gentes se lleguen a la Sancta Madre Yglesia y la confesión de su christiana religión y de la ffee cathólica se levante y extienda y fflorresca y los lugares ganados por los cathólicos principes y de los infieles adquiridos sean ilustrados y los naturales y ayudadores dellos fortalecidos con la doctrina y autoridad de las nuevas sillas y venerables prelados, y ayudando Dios Omnipotente a buen propositto a'cancen mas facilmente los prem'os de la eterna beatitud, y como entre otras prouincias de las partes de tierra FFirme del Mar Oceano nuevamente descubiertas y ganadas por nuestro amado hijo Carlos, Empe-

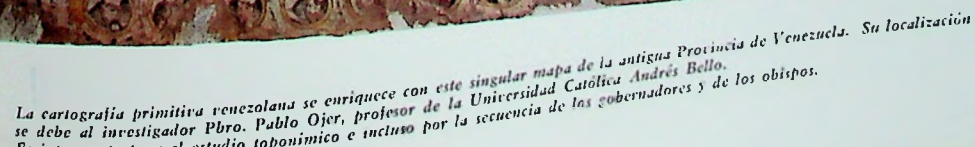
Hasta aquí parte del precioso documento papal. Lástima no poder transcribirlo en total, pero carecemos del espacio suficiente.

La ciudad de Coro, desprovista de fortificaciones, era víctima de frecuentes incursiones de piratas y contrabandistas que entraban a sangre y fuego en la inerme ciudad episcopal. A eso se sumaba el rudo aspecto geográfico, el clima duro y fuerte, la pobreza de los habitantes y faltas de recursos naturales. Todos esos factores unidos fueron fuerza determinante que movió al Obispo Fray Juan López Agurto de la Mata para trasladar la Sede Episcopal de Coro a Caracas en el año de 1636.

En 1847 fue de nuevo creada la Diócesis de Coro; no comenzó a funcionar, dice Mons. Navarro, sino en 1867. A poco, en 1870, se volvió a cambiar la Sede para Barquisimeto. Fue Obispo en ese breve tiempo, Mons. Víctor José Díez.

Coro es, pues, por mil títulos una ciudad que ocupa puesto de prestantia en la historia de la nacionalidad. Honor a la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Coro.

PADRE JESUS HERNANDEZ CHAPELIN. Nacido en Caracas en 1914. Ordenado de sacerdote en la Catedral de Coro, 1942. Curso estudios especiales de Sociología y Periodismo. Ha publicado el libro "Falconianas ilustres" (1959), y el estudio histórico "Origen de la Diócesis de Coro". Próximos a publicarse: "Historia del periodismo en el Estado Falcón" y "Editoriales" (colección de los editoriales publicados en el diario "La Religión" en 1957). Actualmente es Director del diario "La Religión", en Caracas.



POR JAIME TELLO

COLECCIONES PRIVADAS DE ARTE EN CARACAS

LA COLECCION DEL Dr. ALEJANDRO PIETRI

El turista desapercibido y desorientado que llegue a Caracas pensará que se halla en una rica y ruidosa ciudad en pleno crecimiento, una ciudad donde predomina el concreto, la máquina, el afán de hacer dinero. Y regresará a su país sin haber penetrado en el alma misma de la ciudad, cosa que, por lo demás, pasa generalmente con todos los turistas. Pero no habrá descubierto, por ejemplo, que Caracas posee el mayor número de colecciones de arte privadas de que pueda ufanarse cualquier ciudad latinoamericana. Porque, en realidad, tal vez no exista otra ciudad que en esto pueda competirle. Una explicación obvia de esto sería el extraordinario enriquecimiento que muchos de sus habitantes han alcanzado en los últimos lustros. Pero esta es una explicación demasiado obvia para ser lógica o verdadera. La realidad es que existen en Caracas millares de personas interesadas profundamente por la cultura. La mayoría de estas gentes son pobres: intelectuales, artistas, *dilettanti*. No son ellos quienes han podido reunir ricas colecciones artísticas. Lo curioso del caso es que han sido, en su mayoría, los hombres de negocios quienes, en vez de adquirir más propiedades urbanas, han destinado sus bien ganados reales a comprar y coleccionar obras de arte, y a hacer del arte un culto. Abogados, médicos, banqueros, arquitectos, comerciantes, financistas forman esta extraordinaria *élite* de coleccionistas.

En una serie de artículos me propongo examinar someramente algunas de las más importantes colecciones de Caracas un proyecto en el que me han apoyado generosa y entusiastamente el poeta José Ramón Medina y el filósofo Guillermo Morón, actual director de esta revista. No menos entusiastas y cooperativos han sido los propios afortunados poseedores de estos ricos tesoros, que en todo momento me han prestado su

colaboración y obsequiado su valioso tiempo para mostrarme sus colecciones, y contarme cómo las iniciaron y las han ido acrecentando con el tiempo.

En este primer artículo pasaremos revista a unas cuantas de las mejores pinturas del Doctor Alejandro Pietri —en el próximo estudiaremos sus esculturas— y poco a poco iremos reuniendo un rico álbum de reproducciones de tan hermosas obras de arte. Posteriormente se presentarán las otras colecciones caraqueñas más o menos especializadas: maestros flamencos, impresionistas, modernos, venezolanos, etc.

El Doctor Alejandro Pietri es uno de los más distinguidos juriscultores de Venezuela. Su fortuna personal la ha adquirido en el ejercicio de su profesión, como consultor jurídico de algunas importantes empresas que funcionan en este país. La mayor parte de esta fortuna está representada en los cientos de obras de arte que han hecho de su quinta un verdadero museo, donde ya no queda espacio para un cuadro más.

El Doctor Pietri inició su colección hace unos veinte años. Con la guerra, millares de obras de arte de colecciones privadas europeas se fugaron hacia los Estados Unidos, en busca de seguridad, o en busca de convertir estas obras en dólares para atender la necesidad elemental de vivir por la cual pasaba trágicamente Europa. La mayoría de estas obras provienen de lujosos salones de nobles europeos de Alemania, Checoslovaquia, Hungría, Austria, Francia, los Países Bajos. Una estuvo colgada alguna vez en el Museo Hermitage de Leningrado. A través de los *marchants* neoyorquinos el Dr. Pietri ha ido adquiriendo sus obras, con fervor de humanista sincero y entusiasta.

REVISTA SHELL



Bartolomeo Vivarini (1431-1499)
La Virgen y el Niño, con Pájaros y una Manzana. (0.445 x 0.32)

PINTURAS RELIGIOSAS

La pintura más antigua de la Colección Pietri es la *Madonna con el Niño y un Santo*, atribuida por el Profesor Carlo Grimaldi a Ambrogio Lorenzetti (?-1348). Grimaldi, al comentar la obra en su experticia, ha dicho: "La estatuaria majestuosidad parece ser precursora de la solidez monumental de Jacopo della Quercia. El modelo de la cabeza de esta Madonna se halla en la *Virgen y Santos* del mismo artista, en la Galería de la Academia de Siena y en el detalle de la Santa Dorotea que forma parte de dicho cuadro, y también en la *Madonna* de la Iglesia de Rapolano". A pesar de todo, no deja de sorprender la similitud entre esta obra y la *Madonna* del políptico pintado por Simone Martini (ca. 1284-1344) para la catedral de Orvieto, hoy en el Isabella Gardner Museum de Boston. Especialmente impresionante es el parecido del Niño de Martini con el de esta obra de la Colección Pietri. Con todo, vale la pena recordar que Martini y Lorenzetti eran sieneses y vivieron en la misma época.

Una hermosa pintura, atribuida por el Profesor W. Suida a Spinello Aretino (1308-1400), es la de la *Madonna con el Niño*, rodeada de ángeles y santos, dentro de un marco gótico. Suida se basó para su experticia en la similitud de composición y el tratamiento del tema con otra pintura que se halla en el Fogg Art Museum en Cambridge. El estilo de esta obra es muy diferente, sin embargo, del de los frescos que Aretino pintó en Pisa y Siena, llenos de figuras "macilentas y carcomidas".

Filippino Lippi (1457-1504). *Díptico de la Anunciación*. (0,29 x 0,1115).



Los tres Vivarini, Antonio, Bartolomeo y Alvise, mantuvieron por mucho tiempo en Murano una *bottega* donde fabricaban ricos paneles para iglesias, en cuyos marcos encuadraban pinturas de temas religiosos, algunas de ellas de gran hermosura. Buena muestra de la finura y delicadeza del pincel de Bartolomeo (1431-1499) es la *Virgen y el Niño con Pájaros y una Manzana*, que existe en la Colección Pietri. El manto oscuro de la Madonna enmarca ricamente el carmesí del traje. El marco es de la época y está primorosamente terminado.

Un caso extraordinario de conservación de una pintura es el de la *Sagrada Familia con San Juan Bautista y un Ángel*, de Lorenzo di Credi (1456-1537). Es una obra de riquísimo colorido, y gran justeza de ejecución. Allí están el equilibrio, la precisión, la belleza en todos los detalles, características típicas de Lorenzo. Y para complementar, no falta siquiera el tradicional paisaje toscano al fondo. La Madonna y el Ángel son casi idénticos a los personajes de su *Anunciación* del Museo de los Uffizi, Florencia. El tratamiento de los cabellos del Ángel, por ejemplo, es casi un calco del San Gabriel —hasta el número de bucles es idéntico! Di Credi estudió con el Verrocchio cuando Leonardo hacía allí mismo su aprendizaje. Con acierto ha dicho Pijoán: "Di Credi es el ejemplo de lo que hubiera sido Leonardo sin su gran genio" (1). El problema de los pintores renacentistas es que para descollar había que ser un genio auténtico, ya que todos eran maestros acabados del *métier* pictórico.

A diferencia de su padre Fra Filippo, que pintaba sus vírgenes "para expresar más su gozo en la belleza de la mujer que un ideal religioso", como dice Rosabianca Skira-Venturi (2), Filippino Lippi (1457-1504) es más espiritual. Hay un extraordinario sentido de unción y reverencia en los rostros de sus personajes sacros. Esta Virgen no parece la juvenil doncella, hermosa y lozana, tan común en las pinturas religiosas de la época. Es una mujer sencilla, ordinaria, ya pasada la lozanía de la juventud, y hay un rictus de amargura en sus labios. Los dos cuadros forman un *Díptico de la Anunciación*, el Ángel en manto rosa, y la Virgen ataviada en rosa y verde junto a un facistol de la época. El fondo es sobrio, el decorado mínimo. En vez del piso de ricos baldosines de mármol, tosca piedra. El conjunto produce una sensación de ascetismo rara vez hallable en pinturas de este tipo.

La *Virgen con el Niño* de Jan Gossaert (Mabuse) (1462-1541), que estuvo originalmente en dos colecciones moscovitas —la de Golenischeff-Kutusoff y la de Nicolás Riabouchinsky—, y luego en dos neoyorquinas —las de James Warren Lane y de J. E. Aldred— es una verdadera joya. La Virgen, con su opulento Niño en un lujoso trono casi rococó, con un paisaje de larga perspectiva al fondo, logra destacarse de entre el recargado marco que el trono le ofrece. Dentro de un círculo, en la parte superior, el Espíritu Santo, en forma de paloma, preside la escena. Pijoán (3) atribuye este cuadro de la Colección Pietri a los Van Coninxloo, y a fe que el Niño más parece de estos autores de Brabante, ya que los

(1) Pijoán, *Summa Artis*, XIII, Espasa-Calpe, Madrid, 1934, p. 512.

(2) *Italian Painting: The Creators of the Renaissance*, Skira, Ginebra, París, New York, 1950, p. 135.

(3) *Summa Artis*, XV, Espasa-Calpe, Madrid, 1957, p. 158.



Lorenzo di Credi (1456-1537). *Sagrada Familia con San Juan Bautista*. (1,00 diámetro).

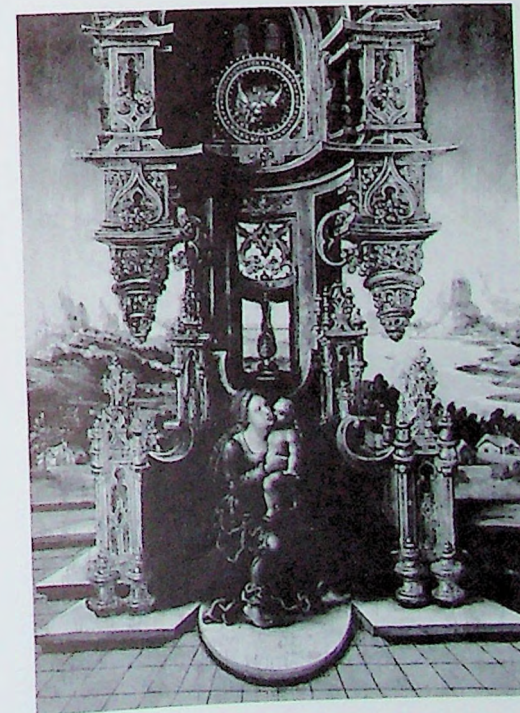


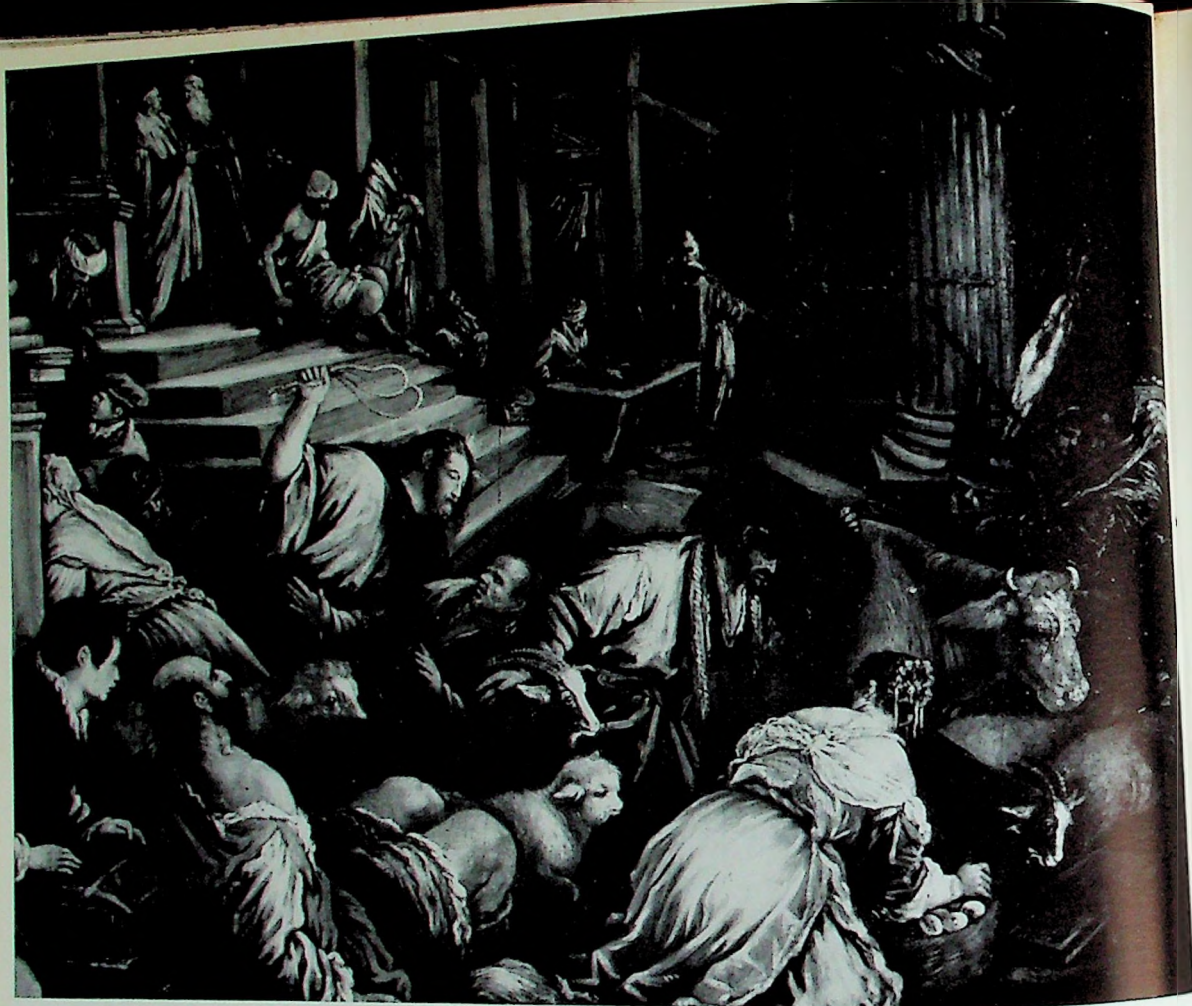
Joos van Cleve (1480-1540). *La Madonna de las Cerezas*. (0,51 x 0,66).

Giovanni-Girolamo Savoldo (1480/5-después de 1548). *Pietà*. (0,57 x 0,72).



Van Coninxloo. *La Madonna con el Niño*. (0,22 x 0,30).





Jacopo Bassano (1518-1592). *Jesús arrojando a los Mercaderes del Templo*. (1.01 x 1.295).

Niños de Mabuse son más descarnados, y generalmente de facciones feas. No sé a quién se deba la atribución de este cuadro a Mabuse. El mismo trono superelaborado es más típico de los Van Coninxloo que de Mabuse, como lo demuestran el *Triptico* de Palermo, y los varios cuadros de ellos que se hallan en el Museo de Bruselas. Vale la pena anotar que los Van Coninxloo fueron una larga familia de pintores, y que es imposible asignar con nombre propio una obra a alguno de ellos. Sea de Mabuse o de uno de los Van Coninxloo, esta pintura es una exquisita obra de arte. La precisión de los expertos no es totalmente segura, y cada uno se aferra a sus puntos de vista.

A propósito de Mabuse, existe en el Museo del Prado, en Madrid, la *Virgen de Lovaina*, atribuida a Mabuse, basándose en que la tela lleva por detrás la inscripción de que fue obsequiada por la ciudad de Lovaina a Felipe II, en 1588, esta obra de "Johannes Mabuse". Pues bien, a pesar de la inscripción y todo, el famoso experto Max J. Friedländer, en su obra *On Art and Connoisseurship*, Cassirer, London, 1943, p. 165, dice que no ha dudado un momento en adjudicársela a Bernard van Orley!

Joos van Cleve (1480-1540) fue conocido por siglos como "el Maestro de la Muerte de la Virgen" por los dos

hermosos cuadros que sobre este tema pintara el gran maestro flamenco, uno de los cuales se halla en el Museo de Colonia y otro en el de Munich. Fue el crítico alemán Carl Justi quien propuso la identificación, y desde entonces van Cleve, a quien calificó de "loco" en una biografía bastante fantástica y novelesca van Mander, se considera una misma persona con el Maestro famoso.

Van Cleve pintó varios cuadros de *La Virgen de las Cerezas*, y uno de ellos, autenticado por el experto Louis Goldscheider, está en la Colección Pietri. Parece ser ésta una de las últimas versiones, pues es evidente la influencia italiana sobre el autor. Más parece obra de un italiano que de un flamenco. Una versión anterior, que estuvo en la Colección del Duque de Meiningen, es más holandesa en su tratamiento y más complicada en sus detalles, como lo observa Goldscheider (4). Otra versión, ya más leonardesca, está en la Colección Faust, en Saint Louis, Missouri (5). Pero sucede algo intere-

(4) En 1954 esta pintura estaba en posesión de la Galería Abels, en Colonia. *The Connoisseur* (Marzo, 1954) la reproduce y anota que fue pintada "circa 1535" y agrega que "es la mejor de varias versiones diferentes de esta composición" (Pág. 123). Personalmente, encuentro mucho más hermosa la de la Colección Pietri, especialmente por el tratamiento del rostro de la Virgen.

(5) Véase Pijoán, *op. cit.*, XV, p. 239, donde se reproduce.

sante. Existe en Caracas, en la Colección del Doctor Gustavo Wallis (6) una pintura casi idéntica en composición y actitudes a las Madonnas de van Cleve. La diferencia esencial está en que el rostro de la Madonna es más flamenco, y en algunos detalles de decorado. Además, el Niño, en vez de cerezas, tiene en sus manos una cruz de oro. Y al paso que en las de van Cleve hay a la izquierda una ventana con paisaje al fondo (una ciudad, dos campos diferentes), en ésta, que ha sido atribuida a Mabuse por el famoso flamenquista de Detroit, Profesor Valentiner, una puerta sustituye a la ventana y muestra el interior de un palacio. Por otra parte, la Madonna de la Colección Meiningen fue juzgada y analizada por el Dr. Friedländer, en su monumental obra *Alt-niederländische Malerei* (14 vols., 1924 *et seq.*), y adjudicada a van Cleve por él y por Baldass y Wrinkler. La coincidencia es interesante de anotar. Sobre ella volveré al tratar, en un próximo artículo, de la Colección Wallis.

En el *Catálogo* del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, publicado en 1940, se lee: "Savoldo puede justamente llamarse el mayor innovador italiano antes de Caravaggio, cuyos audaces efectos nocturnales e iluminación artificial él anticipó por más de medio siglo (Pág. 158). Obvio descendiente espiritual de Giorgione y de Tiziano, Giovanni-Girolamo Savoldo (ca. 1480/5 - después de 1548), aunque nació en Brescia, al parecer, se formó en Venecia y allí pasó la mayor parte de su vida. La pintura de la Colección Pietri muestra claramente su técnica de contrastar violentamente las luces y las sombras para lograr efectos dramáticos. En esta *Pieta*, como en otras obras suyas, llama la atención el rico tratamiento de las telas.

El eminente Bernard Berenson, al hablar de Bassano, nos dice: "Su principal encanto se deriva del tratamiento vivo y espiritual de luz y sombra y de la belleza intrínseca de los colores". En contraste con esto, y con los otros elogios que Berenson y demás estudiosos del arte veneciano le prodigan a Jacopo da Ponte, que se firmaba Bassano por el lugar de su nacimiento (1518-1592), vale la pena anotar lo que observó el poeta Théophile Gautier en su *Voyage en Italie*: "Confesamos horror por los Bassanos grandes y chicos. Los eternos cuadros de animales salidos de su manufactura y esparcidos por toda Europa, enojosa pintura de pacotilla, reproducida maquinalmente, legitiman por demás esta aversión". ¡Qué ciego era el poeta de los *Emaux et Camées*! Si precisamente uno de los encantos de Bassano y de sus hijos fue esa manera suya de pintar animales tan llenos de personalidad y de vigor expresivo! En el cuadro *Jesús Arrojando a los Mercaderes del Templo*, Jacopo Bassano incluyó también sus amados animales. Y no sería aventurado afirmar que Valentiner se basó para su experticia en la comparación de estas vacas, ovejas y cabras con las que aparecen en *El Nacimiento* del Museo de Viena, en la *Anunciación a los Pastores* de la National Gallery de Washington, o en *El Sacrificio de Noé* de la Galería Doria de Roma. El dramatismo de esta pintura es tremendo. Y la riqueza arquitectónica, y el juego de luces y sombras, junto con el movimiento de las figuras y la fluida composición, dispersa y sin embargo sólida, hacen de esta pintura una de las más hermosas del original maestro veneciano. Hacia 1562 Tintoretto recibió un importante encargo de la Hermandad de San Marcos en Venecia. Debía pintar tres

(6) La Madonna de Mabuse fue reproducida en colores en la *Revista Shell*, diciembre de 1958, p. 79, ilustrando un artículo del pintor Luis Alfredo López Méndez, sobre una exposición de maestros flamencos de las colecciones caraqueñas, realizada en la Fundación Eugenio Mendoza.

grandes cuadros sobre los milagros del santo patrono de la ciudad. Bien conocidas son estas obras, en que se destacan los cuerpos alargados y el dibujo y el color se complementan sabiamente. Son obras francamente "maneristas". En la Colección Pietri se halla una pintura inusitada, autenticada como de Tintoretto por el Profesor F. S. Palozzi. Lo inusitado de esta obra está en sus dimensiones. Bien sabido es que Tintoretto pintó siempre lienzos gigantescos (su *Crucifixión* tiene cuarenta pies de largo), y esta es una pequeña tela. Evidentemente se trata de una nueva versión del tema del *Hallazgo del Cuerpo de San Marcos*, muy distinta de la que se halla en la Pinacoteca Brera, en Milán. Es obvio que fue una pintura de su última época, cuando el gran artista veneciano había abandonado ya definitivamente el manierismo, cuando su estilo es ya un anuncio del barroco y cuando su técnica de luminosidad hace precioso el luminismo del siglo diecisiete, como muy bien lo sentir el luminismo del siglo diecisiete, como muy bien lo anota Venturi (7). Similar a *La Última Cena* en que las figuras se aglomeran formando manchas sombrías, con hábiles toques de luz para destacarlas unas de otras, parecería que esta pintura fuera de la misma época de la *Cena*. "Sobre un fondo

(7) Lionello Venturi, *The Great Centuries of Painting: The Sixteenth Century: From Leonardo to El Greco*, Skira, Geneva, Paris, New York, 1956, p. 216.

Zurbarán (1593-1662). *Santa Catalina*. (0.47 x 0.74).



arquitectónico grandioso", dice Palozzi en su experticia, "la muchedumbre se inclina y tiende hacia el grupo central. En la luz incierta, con contrastes espléndidos producidos por los choques de luces y sombras, y a través de una abundancia de tonos imperuosos y fantásticos, cada uno de los personajes parece vivo y en acción".

Como en todas sus obras de tema religioso, también aquí el espectador se siente sobrecogido por el ambiente ultraterreno que Tintoretto lograba impartir a sus escenas. Para realzar la curiosidad de esta pintura, la obra está montada en un marco de la época, raro y espléndido.

Zurbarán está representado en esta colección por una *Santa Catalina*, que estuvo muchos años en la Colección del General Widdrington, Maids Moolton House, Buckinghamshire, Inglaterra, y que al parecer fue adquirida en España en 1820. El rostro de la santa recuerda el *Retrato de una Dama Representando a Santa Margarita*, que se halla en la National Gallery de Londres, al paso que la riqueza del tratamiento del traje y del atuendo en general es claramente reminisciente de la *Santa Dorotea* del Museo Provincial de Sevilla. Jacques Lassaigue ha hecho un excelente análisis de Zurbarán, que bien cuadra a esta pintura: "Zurbarán no hizo esfuerzos por definir o describir personalidades; rara vez pintó retratos reales. Creó, más bien, símbolos, aunque dándoles el peso y la plenitud de seres vivos. En sus numerosas secuencias de pinturas sobre las vidas de los santos, su indiferencia por el sujeto *per se* es obvia; la figura es una 'estructura' de gestos, a menudo muy compleja y elaborada, encajada en telas relucientes" (8).

Llegamos, finalmente, al *San Pedro Arrepentido*, de Rembrandt, que apareció en el *Catalogue Raisonné* de Smith, 1836,

(8) Jacques Lassaigue, *Spanish Painting*, II, Skira, Geneva & Paris, 1952, p. 38.



Tintoretto (1518-1594). *Hallazgo del Cuerpo de San Marcos*. (0.76 x 0.48).

bajo el número 131, Vol. VII, p. 56. En su noble actitud recuerda más *El Pensador* (1633), del Louvre, que *El Teólogo* del Museo del Estado de Estocolmo (1631), y tiene, sin duda, más simpleza ascética y más unción que *Las Lágrimas de San Pedro* (1631) de la Colección Merode, de Bruselas (9), aunque en las cuatro obras el tratamiento de la luz es el mismo. Aunque no supiéramos que Van Vliet hizo un grabado de esta pintura en 1634, bien fácil sería adivinar la época de su factura, que debió ser alrededor del 1630, ya que el dibujo es más simple, menos acabado y menos detallado que el de las obras posteriores.

(9) V. Pijoán, *Summa Artis*, XV, pp. 406-7 y 409.

PINTURAS DE TEMA MITOLOGICO

Una obra extraordinaria de esta colección es la *Bacanal de Niños* de Lucas Cranach, no sólo por su perfección técnica y por su perfecto estado de conservación sino por lo morboso del tema. Similar en tema y tratamiento al dibujo del mismo título de Miguel Angel, que se halla en Windsor Castle, ambos tienen un ancestro común: un relieve romano que se halla en el camposanto de Pisa, aunque ya Mantegna —o algún discípulo suyo— había plasmado ideas y figuras similares en el grabado *Sileno con Cupidos y Niños* (Museo Británico), como lo ha expuesto en un excelente ensayo el crítico Ludwig Goldscheider (10). El tratamiento de la mujer tendida en el primer plano recuerda la *Diana Descansando*, del propio Cranach, que se halla en una colección privada en París (11). Esta obra estupenda estuvo previamente en la Colección del Príncipe Alexis Orloff. Como lo anota Goldscheider (*loc. cit.*), apareció ilustrada en Friedländer-Ronsenberg, *Lucas Cranach*,

(10) "Michelangelo Studies. II. Virtus et Voluptas", *The Connoisseur*, April 1954, pp. 147-9.

(11) V. Pijoán, *Summa Artis*, XV, p. 577.

1932, N° 212, y en el *Catalogue of the Loan Exhibition "Holbein and his Contemporaries"*, Indianapolis, 1950, Pl. 17.

Ovidio describe bellamente en sus *Metamorfosis* la historia de Daphne, quien, siendo perseguida con amoroso ardor por Apolo, invocó a su padre, el río Peneo, y le pidió la salvata de su perseguidor. No acababa de hablar cuando se apoderó de ella una extraña rigidez; su pecho empezó a cubrirse de una tierna corteza; sus cabellos se hicieron hojas; sus brazos se transformaron en ramas; sus pies quedaron arraigados a la tierra, su rostro se mutó en la copa de un árbol, no reteniendo de su propio ser más que su belleza. Apolo, que le daba alcance, se quedó estupefacto. Tocó un brazo y sintió temblar la carne bajo la nueva corteza. Abrazó las ramas, y besó el nuevo árbol por doquiera. Pero las ramas rehuían sus caricias. "Ya que no podrás ser mi esposa", dijo, "serás mi árbol. Te usaré para mi corona; decoraré contigo mi arpa y mi pluma; y cuando los grandes conquistadores romanos avancen triunfales hacia el Capitolio, tú estarás trenzada en guirnalda para sus cabezas. Y, como quiera que la juventud eterna es mía, tú serás también siempre verde, y tu hoja no conocerá la muerte". La ninfa, convertida ahora en un laurel (laurel en griego se



Poussin (1594-1655). *Apolo y Daphne*. (0.66 x 0.51).

dice *daphne*, inclinó la cabeza en gracioso reconocimiento (12).

Poussin, cuya obra se inspiró casi siempre en los temas mitológicos, ha captado el momento en que Apolo toca a Daphne y ésta empieza a convertirse en árbol. A la derecha, en reposo, el viejo dios-río, Peneo, observa tranquilo la escena, mientras el pequeño Eros, causante de todo, la mira divertido. Una ninfa los acompaña. A la izquierda, al fondo, otras dos ninfas reposan. La quietud de estos personajes hace un magnífico contraste con el movimiento de Apolo y Daphne. Aunque el joven dios se ha detenido, su clámide continúa aún flotando en airoso vuelo. Los árboles captan toda la hermosura del sereno paisaje romano que Poussin aprendió a amar y a sentir, y que habría de hacerle olvidar todo su intelectualismo y hacerle vivir la poesía, y transcribir ese paisaje y esa belleza con emoción y sentimiento de integración del hombre con la naturaleza. "Como observó P. du Colombier, en sus grandes paisajes la alianza entre cielo, árboles y agua y majes-

(12) Thomas Bulfinch, *Mythology: The Age of Fable*, The Modern Library, New York, s. a., pp. 21-4.

tuosas escenas de historia y de mitología, implementan una hazaña sin paralelos en la historia de la pintura, una hazaña cuyo secreto no aprendió él de los Carracci y que fue la desesperación de cuantos trataron de imitarlo" (13).

Este viraje hacia la poética del paisaje se efectuó en 1645. De modo que esta sería la fecha más temprana en que esta hermosísima pintura, *Apolo y Daphne*, debió de ser pintada.

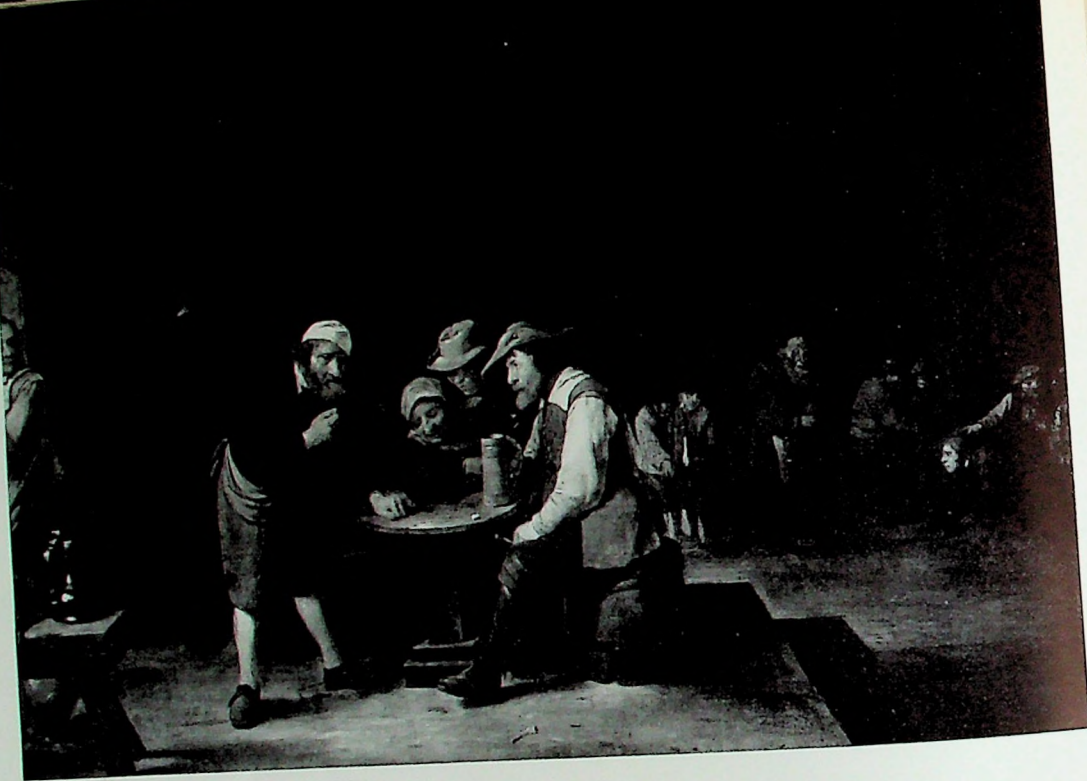
Dos deliciosas pinturas de Boucher adornan esta colección. Ricas de colorido, llenas de gracia y de esa sofisticación tan propia del pintor de lo "joli", como se le ha calificado (14), son, evidentemente, estudios preliminares para el notable *Triunfo de Venus*, pintado en 1748, que se halla en el Museo Nacional de Estocolmo. Un boceto representa a Venus sobre las aguas, acompañada de amorini, y la otra a la diosa a punto de ser coronada. Proviene estos cuadros de la Colección de la Condesa de Newcastle.

(13) Jacques Dupont & François Mathey, *The Seventeenth Century: The new Developments in Art from Caravaggio to Vermeer*, Skira, Geneva, Paris, New York, 1951, pp. 95-6.

(14) François Fosca, *The Eighteenth Century*, Skira, Geneva, Paris, New York, 1952, p. 86.

Lucas Cranach (ca. 1472-1553) *Bacanal de Niños*. (0.58 x 0.39).
Boucher (1703-1770). *Venus sobre las Aguas*. (0.24 x 0.19).





PINTURAS DE GÉNERO

A las pinturas llamadas "de género", que yo preferiría llamar "costumbristas" si esto no implicara una subestimación categórica, pertenecen varios cuadros de esta Colección, de los cuales hemos escogido tres para comentar.

El Dr. Valentiner, de Detroit, ha autenticado *El Juego de Pares o Nones* como de David Teniers el Joven. Como lo explican Dupont y Mathey (15), "desde 1525 hasta 1771, la familia Brueghel, hasta cierto punto, tuvo el monopolio de la pintura de género, aunque se lo discutía el clan Teniers, hasta que David Teniers el Joven se casó con la hija de Brueghel de Velours". Esta exquisita pintura, llena del humor y el realismo típico de Teniers, que ya ha superado lo caricaturesco de los Brueghel, y logra captar el ambiente de taberna que tantas veces pintó, tiene un gran carácter psicológico. Los personajes no son ya caricaturescos: son gente de la tierra, con sus pasiones, sus vicios y sus virtudes. Son fuertes campesinos que descansan y se divierten después de la diaria faena. En cierto modo, esta pintura recuerda la *Reunión Musical* y *Jugadores en un Mesón*, que se halla en la National Gallery de Londres; pero la distribución de las figuras en la pintura que nos ocupa es más hábil, dando como resultado una mayor profundidad al cuadro, y logrando una perspectiva satisfactoria sin apelar a líneas oblicuas que tiendan a juntarse en algún remoto punto de fuga. Teniers logra dar profundidad

(15) *Op. cit.*, p. 58.

Izquierda: Teniers (1610-1690). *El Juego de Pares o Nones*. (0.66 x 0.51).

Derecha: Daumier (1808-1879). *Wagón de tercera*. (0.335 x 0.42).

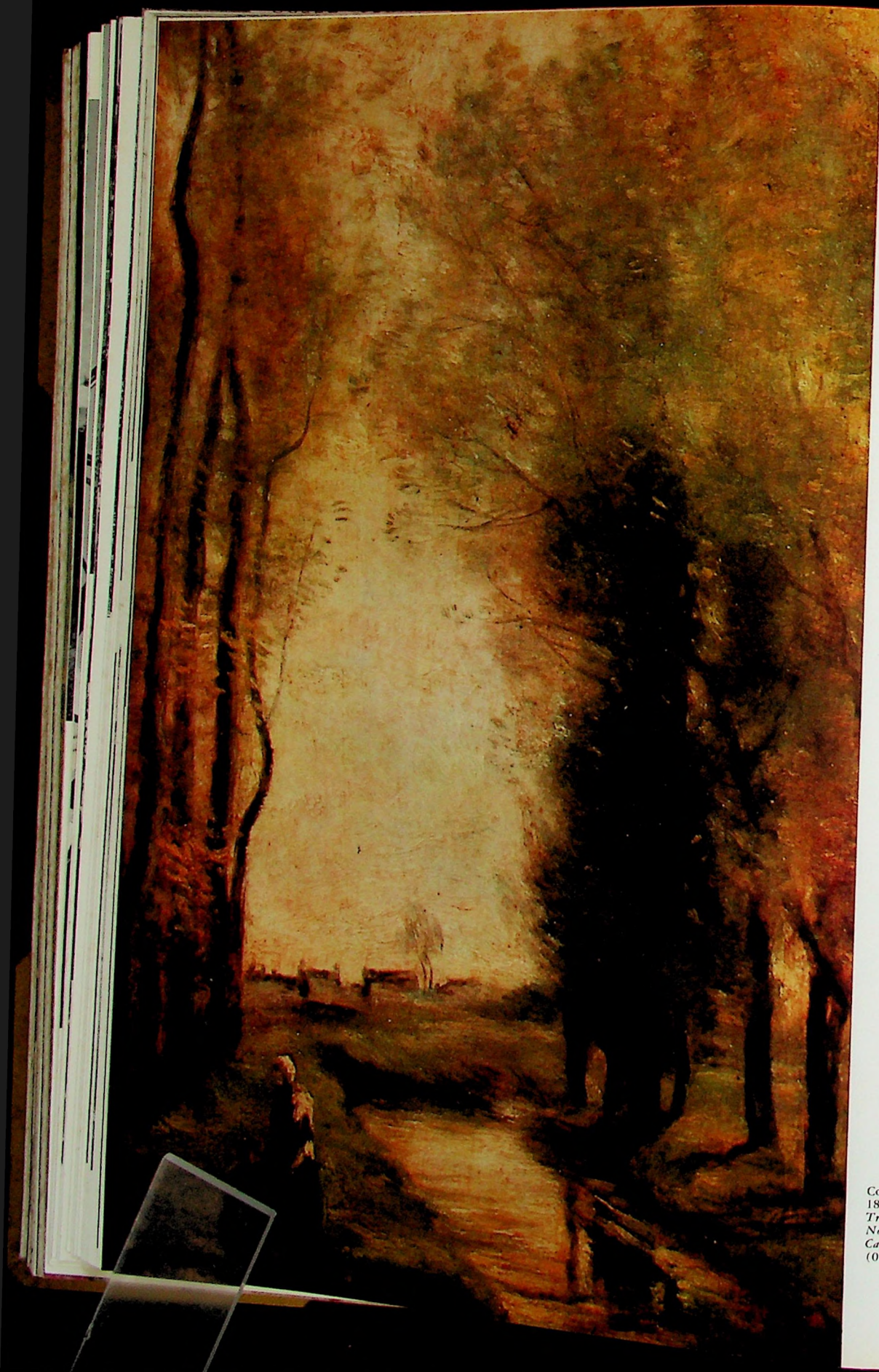
Abajo: Jean-Baptiste Pater (1695-1736). *El Banquete*. (0.23 x 0.17).



al salón oscureciendo el fondo, y disminuyendo la talla de los personajes progresivamente.

Si Jean-Baptiste Pater no hubiese sido contemporáneo de Watteau, hubiera tomado su sitio. Desafortunadamente, Pater no se contentó con ser un discípulo de Watteau por poco tiempo, sino que se hizo su imitador. Y esto resulta tanto más lamentable, cuanto que tenía un auténtico talento, y una extraordinaria habilidad para la ejecución. Pero es imposible evitar la comparación, y Pater sale perdiendo, naturalmente, porque es más superficial, se pierde en detalles, y carece de esa grandeza genial que Watteau sabía imprimir a sus escenas. Sin embargo, la perfección de su pincel, la riqueza de colorido, el ambiente sofisticado y alegre de la sociedad de su tiempo están perfectamente captados. Los rostros son preciosas miniaturas en su acabado. ¡Aunque no deja de ser absurda la tienda de campaña montada en pleno salón! *El Banquete*, de Pater, es, sin duda una deliciosa pequeña pintura, alegre, superficial, despreocupada, como la mayoría de las que salieron de su paleta.

Originalísimo, sin precedentes, sin antepasados artísticos, Daumier abre un nuevo capítulo en la pintura francesa, y da a la caricatura la categoría de arte mayor, como lo hacía en España Goya con sus *Caprichos*, por la misma época. *Wagón de 3ª* es el título de esta pintura llena de sarcasmo, de fuertes trazos, de poderoso colorido y de *impasto* protuberante, sin duda una de las más vigorosas muestras del pincel de Daumier. Se hallaba antes en la Colección de George M. Northrop, West Roxbury, Boston, Mass.



Corot (1796-1875). *Un Trocico de Normandía con Campesinos*. (0.22 x 0.33).



Turner (1775-1851). *Paisaje*.

PINTURAS DE PAISAJE

También se han escogido tres pinturas excelentes para llenar esta categoría: una de Turner, un encantador paisaje de Corot, y una dramática escena de jardín, de Renoir.

La pintura de Turner, un paisaje no identificado, muestra una catedral gótica en el centro de la pintura, que bien parece pertenecer a algún lugar del norte de Inglaterra. Evidentemente se trata de una obra más bien temprana de Turner, ya que se halla muy distante en el tratamiento de sus nebulosas escenas que vinieron a ser la causa de la furia de Ruskin y origen mismo de la gloria póstuma del gran pintor.

De la Colección de Alexander Cecil Fenton proviene el exquisito paisaje de Corot, *Un Trocico de Normandía con Campesinos*, una verdadera obra maestra de perspectiva y composición, imbuida de esa honda poesía del paisaje que predomina en toda su obra. Los altos y delgados álamos forman, a lado y lado del pequeño canal, una especie de arco ojival al través del cual brilla el claro azul del cielo en un golpe de luz maravillosa. Al fondo, la pequeña aldea normanda con un árbol suavemente mecido por el viento. Como Teniers —pero a la inversa—, Corot logra aquí dar una sensación de gran profundidad y distancia gracias al pequeño tamaño de las figuras del primer plano.

El Sendero en el Jardín es el título de esta exquisita mancha de Renoir, pequeña en dimensiones, pero rica en colorido, y típica, además, del período de Cagnes. Denis Rouart (16)

(16) Renoir. Skira, Geneva, Paris, New York, 1954, p. 89.

ha descrito con justeza cuál era la técnica del viejo maestro en este período: "Comenzaba por preparar sus lienzos dando un ligero glacis sobre el que colocaba sus masas. Este era el primer paso. El segundo consistía en modelar las masas, dándoles forma, iluminando las facetas que captaban la luz y oscureciendo el color de aquellas que permanecían en la penumbra. La tercera y última operación era acentuar e iluminar los detalles y golpes de luz que daban el tono y vida a las formas". Aquí están sus colores brillantes y translúcidos, en toda su gloria.



Renoir (1841-1919). *El Sendero del Jardín*. (0.31 x 0.33).

PINTURA ARQUITECTONICA

¿Qué mejor representante de esta categoría pictórica podría haber que Canaletto? "El don especial de Canaletto era su habilidad para representar edificios públicos y privados con exactitud absoluta y en una perspectiva infalible. En realidad, llegaba a ser meticuloso; ni un detalle arquitectónico escapaba a su ojo vigilante. Aun en los rincones más remotos de sus pinturas, la escultura en una cornisa, las tejas individuales de un techo aparecen claramente indicadas. A veces, es verdad, lo preferiríamos menos concienzudamente preciso, y si logra escapar a lo aburrido en estas ocasiones, es gracias a la maravillosa pureza de su luz, el cristalino lustre que envuelve a los

edificios en sus pinturas, dándoles la radiante claridad de la prosa de Montesquieu" (17).

Aunque la *Desembocadura del Gran Canal* no está firmada, la pintura ha sido autenticada por el Profesor Axel Sjöblom, Intendente del Museo Nacional de Estocolmo: "Las pinceladas en las figuras, el dibujo de los adornos de las casas, la posición de algunas góndolas en el agua concuerdan enteramente con el estilo de Antonio Canale. Hay también, aquí y allá, algunas imperfecciones, que se hallan asimismo en conocidas pinturas originales del pintor".

(17) François Fosca, *The Eighteenth Century*, Watteau to Tiepolo, Skira, Geneva, Paris, New York, 1952, p. 104.

NATURALEZA MUERTA

"Es natural que la naturaleza muerta como tal", dice J. B. Manson (18), "ocupara la atención de tantos pintores holandeses, porque a los holandeses les gustan las 'cosas' por sí mismas. La verosimilitud era su único objetivo al pintarlas.

(18) *Dutch Painting*, Revised Edition, Avalon Press and Collins, London, 1946, p. 20.

Simon Petersz Verelst (1644-1720/1). Flores.



Nunca usaron sus temas como medios para crear armonías de color o diseño, como por ejemplo lo habían hecho los franceses, sino solamente desde el punto de vista del realismo. Su ejecución era admirablemente eficiente, como siempre, y, dentro de su limitada percepción de los efectos de la luz sobre el color —que en esa época no preocupaba grandemente a los pintores— tienen un alto lugar en el estudio del arte de la pintura. Se deleitaban pintando flores, frutas, vidrio, objetos de plata, y demás; eran cosas que les daban oportunidad de desplegar su habilidad técnica. Sus pinturas de flores son una clase aparte. Inventaron una fórmula de tratamiento decorativo más bien plano, en que las flores son pintadas con gran cuidado y mucho detalle, como si se tratara de ilustraciones para libros botánicos de referencia. Son admirables como decoraciones, pero dejan mucho que desear como versiones de la sutil y fugaz belleza de las flores".

Bien poco podría agregarse a todo esto. En la Colección Pietri hay dos pinturas de Simon Petersz Verelst (1644-1720/1), hermano menor del retratista Herman, autor de un excelente retrato del filósofo inglés Locke, hoy en la National Portrait Gallery de Londres (19). Verelst, dentro de la pléyade innumerable de pintores holandeses de flores, no es de los más notables. Van Huysum, Rachel Ruysch, Jan Davidsz de Heem lo superan. Pero sus flores son fina y detalladamente pintadas, de acuerdo con los cánones de la época.

Antoine Vollon (1833-1900) fue un pintor de naturalezas muertas, paisajes y figura humana, nacido en Lyon, y es uno de los más notables pintores de naturaleza muerta del siglo diecinueve francés. Su colorido es rico y armonioso y en la manera de pintar metales, el color y la frescura de las flores, tiene pocos que le igualen. Varias de sus obras se hallan en el Museo de Luxemburgo. La composición de la Colección Pietri es de una gran belleza. Manzanas, uvas, peras, duraznos y nueces se derraman del plato en rica profusión de colorido.

(19) *The Connoisseur*, April 1954, pp. 178-9.

REVISTA SHELL



Canaletto (1697-1768). *Desembocadura del Gran Canal*. (0.63 x 0.435).

REVISTA SHELL

EL RETRATO

Quizás lo más rico de la colección pictórica Pietri sea su grupo de retratos, que van desde Van der Weyden hasta Miller, pasando por Tiziano y Rafael.

De la Colección de Charles Léon Cardon, de Bruselas, proviene el hermosísimo *Retrato de un Hombre Joven*, una pequeña madera de gran calidad pictórica, de noble expresión en el rostro, característico en todos sus detalles de la manera del pintor flamenco. "Parece, pues, natural que la contribución básica de Van der Weyden al arte de su tiempo sean sus retratos", dice Jacques Lassaigue. "Son elaboradas composiciones en que la figura se muestra generalmente de medio cuerpo en una actitud cuidadosamente estudiada, y la posición de las manos puestas la una sobre la otra o cruzadas, sosteniendo (por ejemplo) una flecha, un anillo o el martillo del joyero es igualmente significativa. Los retratos de Rogier muestran un evidente avance sobre los de Van Eyck, en los cuales los rasgos no estaban definidos por líneas que circunscribieran la zona del color, y el rostro emergía de sombras que formaban una mancha de luz trémula, en la cual diminutos

Rafael (1483-1520). *Retrato de Marcantonio Raimondi* (1510). (0.105 x 0.13).



toques superimpuestos eran sabiamente mezclados. Obtenemos una impresión de curiosas presencias que surgen de las brumas del pasado, pero poco hay que nos diga qué clase de hombres eran. Rogier, por otra parte, dibuja los rasgos, minuciosamente expresa los contornos de las cejas, los labios y nariz, ángulos y volúmenes. Además estas gentes tienen un contexto histórico, como en realidad era de esperarse, ya que Van der Weyden recibió el encargo de pintar muchos retratos de los notables de la época... Rogier descubrió tanto la manera de individualizar los rasgos como de explicar los rincones secretos del corazón de su modelo, al paso que los de Van Eyck dan simplemente interpretaciones subjetivas. Así pues, en sus retratos Van der Weyden nunca cae dentro de los procedimientos estereotipados que hallamos en algunas de sus Madonnas y en otras escenas religiosas (20). Todos estos detalles, todas estas características están presentes en este hermoso retrato —hasta las *craquelures*, tan similares a las que aparecen en el *Retrato de Francesco d'Este* (Metropolitan Museum de Nueva York) o en el *Retrato de una Mujer Joven* (National Gallery, Washington).

La "robusta exuberancia y el clasicismo poético" del Tiziano están bien representados en dos excelentes retratos en esta colección. En palabras de Lionello Venturi, quien lo autenticó, el *Retrato de un Intelectual* "recuerda otros retratos por el mismo maestro, tales como el retrato de Mendoza en la Galería Pitti, Florencia, en su efecto de luz y sombra y en la forma de la mano; el de Benedetto Varchi, Museo de Viena, en el tipo del modelo, que debe haber pertenecido a la misma familia; el de Filippo Strozzi, en el Museo de Viena, en su composición. La fecha podría situarse hacia 1540".

El otro, *Retrato de un Caballero Noble*, podría situarse hacia la misma fecha del anterior, según el Profesor W. Suida, quien lo autenticó. Este proviene de la Colección A. E. Silbermann, de Viena. Por los rasgos fisonómicos, especialmente la curva de la nariz, parece representar a Alfonso d'Este a quien tantas veces retrató el Tiziano, durante la época en que sirvió en su corte. Compárese, en efecto, este retrato con el de Alfonso d'Este con Laura Dinanti (National Gallery, Washington), y con el retrato del mismo, ya viejo, en una colección particular en Lucerna (21). De todas maneras, tiene esa nobleza de carácter, y esa vitalidad, tan características de la obra de Tiziano.

"Tiziano fue el inventor de un nuevo estilo de retrato", dice Venturi, "gracias a su visión sin prejuicios, plenamente objetiva de la realidad, y a su prodigiosa habilidad para crear armonías de forma y de color. Un excelente ejemplo de esto es el anónimo *Hombre con Guantes* (Louvre) que no sólo 'registra' a perfección un cierto tipo de hombre sino que tiene también la proximidad de algo hecho del natural, una instantánea fotográfica, como si dijéramos. El soberbio retrato que Rafael hizo de su amigo Castiglione era también el de un tipo individualizado pero no tenía esta verosimilitud. El don peculiar del Tiziano era el de grabar un momento de

(20) Jacques Lassaigue, "The Creators of Flemish Painting", *The Fifteenth Century: From Van Eyck to Botticelli*, Skira, Geneva, Paris, New York, 1955, p. 48. Véase también, Jacques Lassaigue, *La Peinture Flamande: Le Siècle de Van Eyck*, Skira, 1957, p. 92.

(21) Pijoán, *Summa Artis*, XIV, pp. 547, 659.



Tiziano (1477-1576). *Retrato de un Caballero Noble*. (0.80 x 0.95).



Jan Vermeijen (1500-1559).
Retrato de Carlos V. (0.255 x 0.33).



Veronese (1528-1588).
Retrato de una Dama. (0.90 x 1.105).

una vida. De aquí la honestidad sin precedentes en sus retratos, francos hasta cierto punto, e investidos sin embargo de una noble dignidad" (22).

El Profesor W. Suida identificó una obra de Rafael, de pequeño tamaño, pero de extraordinario valor artístico. Según el eminente experto, el retrato sería el de Marcantonio Raimondi —el mismo que biografiara Vasari como Marcantonio Bolognese—, famoso grabador, contemporáneo y amigo de Rafael. En efecto, los rasgos fisonómicos son muy similares, como él lo ha anotado, a una figura de un fresco del Vaticano, en que Raimondi aparece como palafrenero del Papa Julio II. Por detrás de la pequeña tabla aparece una inscripción que dice:

M. A.
RAIMONDI
ANN
XL
RAPHAEL VRBIN
PINXIT
M D X

Sin embargo, esta inscripción presentaría un conflicto cronológico. Se asigna aproximadamente el año de 1480 como el del nacimiento de Marcantonio, de modo que mal podría tener cuarenta años en 1510, como lo atestigua la inscripción. Es este un problema interesante de estudiar.

Una excelente pintura, atribuida a Hans Holbein el Joven, es el *Retrato de un Noble*. Parece pertenecer a una época temprana del artista, pues, curiosamente, se halla ausente esa magnificencia de detalles, ese exhibicionismo de maestría que Holbein desplegó en sus últimos retratos, destacando los ricos trajes, las lujosas pieles, los intrincados arabescos de los bordados y de los adornos. Pero el rostro es, evidentemente, holbeiniano, con toda la fuerza y el vigor expresivos tan típicos de su pincel. Como dice Venturi, "todo el mundo puede gozar un retrato de Holbein, tal es su unión de fina artesanía y sutil caracterización, de elegancia y dignidad, y tal su ambiente de seguro bienestar, trátese del Burgomaestre de Basilea, de Erasmo de Rotterdam o de Enrique VIII y sus malhadadas esposas" (23).

Otro hermoso ejemplo es el *Retrato de una Donante*, de Adriaen Isenbrant, que se le atribuye, como todas las demás, por eliminación, ya que el pintor de Brujas nunca firmó sus obras. Pero en ésta se halla esa característica esencial de Isenbrant: sus minuciosos follajes en que él seguía las huellas de su maestro Gerard David. Es una hermosa obra, estupendamente terminada, con gran riqueza de calidades, especialmente en la piel de leopardo que adorna el traje, con sus amplias mangas, y en la severa austeridad del terciopelo.

El mismo sarcasmo con que Cranach vio al Emperador Carlos V aparece, quizás más caricaturesco aún, en el *Retrato de Carlos V*, de Jan Vermeijen, el famoso pintor de la corte de Margareta de Parma, Gobernadora de los Países Bajos. Se nos arroja un retrato lleno de malevolencia, impulsada por el poco afecto que un ciudadano de los Países Bajos podía sentir, pese a su buena posición en la corte, por el dominador extranjero.

(22) Lionello Venturi, *The Sixteenth Century: From Leonardo to El Greco*, Skira, Geneva, Paris, New York, 1956, p. 183.
(23) Venturi, *op. cit.*, pp. 106-7.



Hans Holbein el Joven (1497-1543).
Retrato de un Caballero. (0.34 x 0.42).

François Clouet (1510-1572).
Retrato de Mademoiselle Chabot. (0.23 x 0.325).



Christofano Allori-Bronzino (?) 1577-1621).
Retrato de una Dama. (0.68 x 0.84).

Agnolo di Cosimo ("Il Bronzino") (1503-1572).
Retrato de un Joven. (0.22 x 0.28).





ANNOS AVO

Este retrato fue autenticado por el Profesor Friedländer, primero, y luego por Valentiner.

En la Colección Pietri hay dos retratos igualmente admirables asignados a dos Bronzinos: a Agnolo el *Retrato de un joven*, y a Christofano el *Retrato de una Dama*. Hay en esto una confusión: Bronzino, en realidad, no hubo sino uno; Agnolo di Cosimo, quien fue apodado "il Bronzino", tal vez por lo oscuro de su piel. De él es de quien habla Vasari. Agnolo (1503-1572), vivió en casa de un pariente suyo, Alessandro Allori, a quien enseñó a pintar. Un hijo de éste, nacido en 1577 y muerto en 1621, estudió con su padre, y se firmó Allori-Bronzino, o Bronzino, simplemente, a veces, por el natural prestigio que una conexión con Agnolo podría darle.

Refiriéndose a Agnolo, dice Leroy: "Sobre todo un excelente retratista, observador sincero de la naturaleza, amante de las siluetas netamente recortadas sobre un fondo de paisaje, usando una paleta rica y vigorosa en la que predominan los rojos, los negros, los tonos de oro, a la precisión florentina agrega un color cuya gama cromática recuerda la de los grandes venecianos" (24).

En este retrato, perteneciente a su primer estilo —se notan todavía recuerdos de la influencia de su maestro Jacopo da Pontormo— surge todo ese "refinamiento intelectual y elegancia de estilo" que anota Venturi: "Sentimos que estos personajes son los últimos sobrevivientes de un mundo aristocrático derrumbándose" (25).

El *Retrato de una Dama*, atribuido a Christofano Allori-Bronzino por algún experto, es de una belleza extraordinaria. No sólo por la hermosura del rostro de la modelo, sino por el prodigioso tratamiento del traje, ricamente bordado, por la nobleza de las largas manos aristocráticas, y ese gesto hastiado, típico del *tedium vitae* de los que ya todo lo tienen. Todos estos detalles hacen pensar en que quizás este retrato sea también obra del gran Bronzino y no de Christofano. Efectivamente, el citado Leroy dice: "Sobresale al traducir el carácter de sus modelos, sus estados de alma pasajeros; les da expresiones, frutos de un estudio profundo y perspicaz, y los sitúa en un cuadro susceptible de destacar mejor su personalidad. En sus retratos de mujeres, se observa un gusto pronunciado por los múltiples detalles del atuendo femenino; joyas, encajes, brocados, terciopelos, adornos complicados" (26).

Vale la pena comparar este retrato con el de Lucrezia Panchiatichi (Pitti), y cotejar las manos de una y otra modelo. Además, de Christofano sólo se conoce una *Judith*, también en el Palacio Pitti, y el estilo es francamente diferente. Aunque el traje de la Judith es espléndido, en damasco blanco y manto rojo, nunca da esa sensación de opulencia que el *Retrato de una Dama* tiene. No hay que olvidar que Agnolo Bronzino era "el retratista de una sociedad opulenta, preocupada por el arte y por las bellas letras, humanista, pero también orgullosa de sus bienes terrenales, y siempre lista a exhibirlos ostentadamente" (27) como es el caso del retrato que discutimos. Esa opulencia está presente, con toda la ostentación exhibicionista mencionada, en el *Retrato de Eleonora de Toledo y su hijo Juan*, en el Palazzo Pitti, Florencia.

En el Museo Británico hay un dibujo de François Clouet para el *Retrato de Mademoiselle de Chabot*, hija del Almirante de Chabot, que aparece en la Colección Pietri. Originalmente en las Colecciones del Conde Georges de Montbrison, Château

(24) Alfred Leroy, *Histoire de la Peinture Italienne*, Plon, Paris, 1948, p. 240.

(25) Lionello Venturi, *Italian Painting: The Renaissance*, Skira, 1951, p. 80.

(26) Leroy, *op. cit.*, pp. 240-1.

(27) *Id. ibid.*



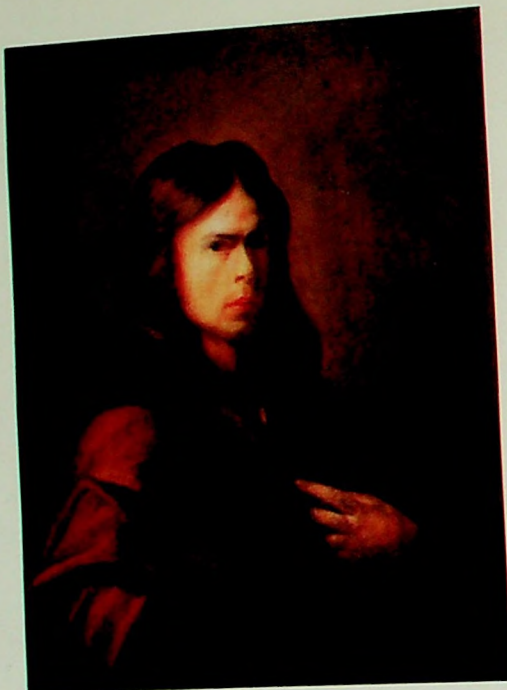
Frans Hals
(ca. 1580-1666).
Retrato de un Hombre.
(0.26 x 0.345).

St. Roch, y del Barón Jean de Charpentier, París, este excelente retrato recuerda en su actitud el dibujo que Clouet hizo de Margarita de Francia, futura esposa de Enrique IV, que se halla en el Museo Condé, en Chantilly.

En la *Revista Shell* de diciembre de 1958, en el citado artículo de López Méndez, aparece reproducido un *Retrato de Margarita de Parma*, atribuido en la leyenda a Antonio Rivera (?). Ahora bien; Margarita de Parma tenía, en 1556, 34 años y no 27, como reza la inscripción a la izquierda de la pintura. Es, pues, posible, que se trate, más bien, de una dama de la corte de Margaretta. En cuanto al autor, presumimos que se trate de una simple errata, ya que el estilo de la pintura cuadra perfectamente con el estilo de Antonio Moro. Lassigne y Delevo al hablar de Moro dicen lo siguiente: "Desde su llegada a la corte de Bruselas, Moro pinta, en 1549, el *Retrato de Granvelle* (Viena, Kunsthistorisches Museum). La obra, jalón capital en la historia de la pintura en los Países Bajos, inaugura, sobre un esquema del Tiziano, el retrato moderno: figura de pie, presentada a medio cuerpo sobre un fondo neutro (gris oscuro) y presentando tres cuartos de perfil. Una respuesta inmediata a las nociones sensibles individualiza la imagen del futuro cardenal, insaciable de dignidades, distante y perfectamente consciente de sí mismo. La luz se integra con el color y unifica la forma construida, precisa, inexorable. Las figuras inflexibles y la mirada fascinante de Felipe II, del duque de Alba o de María Tudor serán definidas con la misma autoridad. La disciplina de corte y los tipos de trajes confieren a los retratos oficiales una gravedad conforme a la etiqueta y al gusto españoles. Los retratos burgueses que Moro hará al fin de su carrera guardarán esta reserva, atenuada por una más franca humanidad y una factura suavizada" (28). Todas estas características debieron servir al Profesor Valentiner para identificar la obra.

Analizando el *Retrato de una Dama con un Perro*, que él autentica como de Veronese, el Profesor W. Suida dice: "Sabemos de otros retratos de Paolo que muestran una composición similar, la figura de pie delante de un fondo neutro, con una cortina a un lado, como por ejemplo la *Dama en la*

(28) Jacques Lassigne et Robert L. Delevo, *La Peinture Flamande: II: De Jérôme Bosch à Rubens*, Skira, 1958, p. 98.



Murillo (1618-1682).
Autorretrato. (0.615 x 0.775).

Pinacoteca de Munich, y el *Caballero en Traje Verde* de la Galería Colonna en Roma... La forma del collar... puede hallarse en un maravilloso retrato insertado en la gigantesca pintura *Las Bodas de Caná*, en el Louvre, pintada en los años 1562-1563. Este hecho indica la fecha aproximada de origen de la presente pintura".

De la Colección del Duque de Morny y de la del Dr. Leroy d'Eriolles proviene el *Retrato de un Monje*, que el Profesor Suida ha identificado como de Rubens, ya que "en concepción y en brochazo es similar a otros retratos de monjes en el Hermitage de Leningrado, en La Haya, en Munich, en Copenhague, etc., que se consideran pintados entre 1612 y 1618". Quizás el modelo haya sido un hermano del artista. De todas maneras, su estilo y tratamiento, y su fina caracterización psicológica recuerdan el *Retrato de Dr. Van Mulden* (1615), que se halla en el Museo de Munich.

Al hablar de Frans Hals, Dupont y Mathey, en su obra citada, dicen: "Sus pinturas muestran las influencias del período, si no sus desgracias personales, y en él hallamos la misma corriente directiva que inspiró a Caravaggio y que atraviesa la obra de Velázquez. Pero además de las tendencias realistas de la época en que vivió, Hals tenía una excepcional habilidad técnica y, como Velázquez, fue, ante todo, un virtuoso. Trabajaba duro y perfeccionó una manera que empleó con gran maestría. En sus obras hallamos una y otra vez ciertos elementos básicos típicos del hombre mismo: una simplicidad de tema y de representación, ejecución lúcida y economía de medios. Hals era un pintor rápido y su construcción era abocetada, pero siempre altamente hábil. La luz invariablemente venía de un solo lado, el modelo era puesto en primer plano, y el fondo reducido a un mínimo" (29). Todas

(29) Jacques Dupont et François Mathey, *op. cit.*, p. 77.



Van Dyck (1599-1641).
La Princesa Cattaneo. (1.005 x 1.335).

estas características aparecen de manera evidente en el *Retrato de un Hombre*, originalmente en las Colecciones del Conde Harrach, Viena, y del Vizconde Nostriz, Castillo Lustenice, Checoslovaquia. Las sombras son muy finas, los colores profundos. A la derecha de la pintura se ve borrosamente una fecha —16-6—, que sugiere la época en que fue pintada —al final de la vida de Hals, en plena amargura causada por la pobreza, que sin embargo no logró quitar a su pintura ese aspecto de optimismo y humor típico de todos sus retratos de hombres.

El grupo de retratos (cuarenta y cinco en total) que pintó Van Dyck durante su estada en Italia —1623-1627— muestran un fuerte contraste con los que realizó en Londres, cuya sociedad él admiraba, y de la que se sentía parte integrante. Los retratos italianos muestran gentes feas y vulgares, especialmente las mujeres. La única excepción es el retrato adorable de la Marquesita Balbi, que hoy se halla en la National Gallery, Washington.

A esta época pertenece el *Retrato de la Princesa Cattaneo*, identificado por Friedländer, Valentiner y von Bode, pintado hacia 1624, y procedente de las Colecciones del Príncipe Cattaneo y del Marqués de Cattaneo, de Nápoles, de donde fueron a dar a galerías neoyorquinas. Es un retrato de gran carácter. La personalidad de la Princesa que, al parecer, no era muy dulce ni atractiva, sale a flote con toda la malevolencia del pintor.

De un vigoroso realismo, más fuerte, en todo caso, que las figuras dulzarronas y blandengues de algunos de sus santos, que casi dan al traste con su prestigio, es el *Autorretrato* de Murillo, una gran tela de tamaño natural, de gran nobleza en el rostro, mirada penetrante y un excelente tratamiento de la mano izquierda y de las ropas. Claro que no llega a tener el vigor y maestría que Coello logró imprimir, por ejemplo, a

Barent Fabritius (1624?-1672)
Retrato de Hendrick Stoffels (?). (0.37 x 0.535)





Izquierda: Goya (1746-1828). *Retrato de una Dama Tocando el Arpa*. (1795). (0.81 x 0.995).

Arriba: Antonio Puga (?) (Siglo 17). *Joven con Aplos*. (0.865 x 0.865).

su *Retrato de Carlos II*, pero este *Auto-retrato* es una de las mejores obras del pincel de Murillo, aunque fue pintada en plena juventud del artista, hacia 1643.

Barent Fabritius, de la activa familia de pintores holandeses de ese nombre, nació, según Pijoán (30), en Middenbeemster en 1624. Otros autores apenas informan que se hallaba activo en Amsterdam y Leyden entre 1650 y 1672. De lo que si estamos seguros es de que estudió con Rembrandt, como lo acusa el estilo de este *Retrato de una Dama* que, al parecer, no es otra que Hendrickje Stoffels, la segunda esposa de Rembrandt, ya que el rostro se parece mucho a algunos retratos que de ella hizo su esposo.

Un caso curioso es el de la pintura *El Muchacho del Apio*, que el Profesor Suida ha autenticado como de Antonio Puga, un casi desconocido pintor, discípulo e imitador de Velázquez. El crítico español Juan de la Encina nos informa que "han desaparecido todas sus obras, a no ser que sea suya, como se supone. *El Afilador de Puñales*, del Ermitage de Leningrado" (31). Por su parte, el Marqués de Lozoya en su obra clásica menciona algunas otras obras suyas. Parece un poco traído por los cabellos adjudicar este excelente retrato a un pintor tan vago (se desconocen las fechas de su nacimiento y de su muerte), sobre la base de algunas obras que se le atribuyen. ¿No sería, acaso, posible, que se tratara, más bien, de una obra temprana del propio Velázquez?

Un hermosísimo retrato de la colección es el *Retrato de Alexandre Exariste*, de Fragonard. Es una sinfonía en blanco, azul celeste y grises de plata, con todas las cualidades poéticas

(30) Pijoán, *op. cit.*, p. 432.

(31) Juan de la Encina, *La Pintura Española*, Fondo de Cultura Económica, México, 1951, p. 192.

y la maestría del color del gran maestro francés. Este retrato es mucho más hermoso y mejor logrado que el famoso *Niño Disfrazado de Pierrot*, en la Colección Wallace, Londres. Hay más poesía y ternura en este niño: en realidad, el espíritu romántico de Fragonard se vuelca generosamente para mostrarnos, con legítimo orgullo, la hermosura de su hijo.

Una pintura de gran valor es el *Retrato de una Dama Tocando el Arpa*, firmado por Goya, y fechado en 1795. Este retrato pertenece al período inaugurado por Goya con su *Retrato de Don Sebastián Martínez* (Metropolitan Museum, Nueva York), pintado en 1792, con el cual inició el pintor sus esquemas de color gris y plata, "ese último refinamiento de 'forma' y la suprema hazaña técnica de la pintura del siglo dieciocho", como lo afirma Gassier (32). Es un período de transición, por así decirlo, entre la manera típicamente dieciochesca de Goya y su nueva manera que se inicia con el *Retrato de la Duquesa de Alba*, y ha de culminar en sus personalísimos e inquietantes lienzos de la revolución para acabar en los *Caprichos*.

Van Gogh vio en Millet al verdadero maestro de la realidad. Escapando al romanticismo de sus contemporáneos, huyendo de los paisajes domesticados y de las ninfas de hogar gozando de los placeres campestres, Millet volvió los ojos al suelo, a la tierra de la que él mismo provenía —era un campesino normando— y a las gentes humildes que viven en comunión constante con ella. Un fino ejemplo de su obra es esta *Muchacha Tejiendo* que se ha quedado dormida. El fondo no existe. Su mundo de irrealidad es un vacío gris. Y en la pincelada y en el tratamiento de los colores ya hay un presentimiento de impresionismo.

(32) Pierre Gassier, *Goya*, Skira, Genève, Paris, 1955, p. 32.

PINTURA DE DESNUDOS

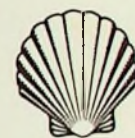
Hay un ejemplo admirable de esta categoría pictórica en el *Desnudo* de Renoir, más impresionista que cualquier otro de los desnudos que de él conocemos. El dibujo prácticamente no existe. Los golpes de luz y sombra dados por los colores

mismos se encargan de sugerir los contornos. El *impasto* es pesado, fuerte, y el tratamiento hay momentos en que llega a la espátula. Es una exquisita pequeña muestra del arte supremo de Renoir.

Esta breve ojeada a algunas de las principales pinturas de la Colección Pietri es signo de su importancia como núcleo de cultura pictórica en Caracas. En varias ocasiones algunas de estas obras han sido exhibidas al público en esta ciudad. Pero bien valdría la pena organizar una muestra completa de tan varios y ricos tesoros.

En un próximo artículo presentaremos algunas de las esculturas de la Colección Pietri, uno de los aspectos más importantes de esta colección, ya que se encuentran allí obras de Miguel Ángel, de Donatello, de Cellini y de Giovanni Bologna, para sólo mencionar algunas.

JAIME TELLO. Nació en Espinal, Departamento de Tolima, Colombia, en 1918. Bachiller del Instituto de La Salle, Bogotá (1936). Estudió Derecho y Ciencias Económicas en la Universidad Javeriana, Bogotá, y Música en el Conservatorio Nacional de la misma. Desde 1938 ha sido activo en el periodismo. Miembro de la Asociación Colombiana de Escritores y Artistas, del P. E. N. Club International (Londres) y de la Association Internationale des Critiques d'Art (Paris). Antiguo profesor de Literatura Inglesa en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá), y actualmente profesor de la misma cátedra en la Facultad de Humanidades de la Universidad Central de Venezuela. Obras publicadas: "Jaikais de Báshó y de sus Discípulos" (Bogotá), 1941; "Geometría del Espacio" (Bogotá), 1951, y "Colombia: el Hombre y el Pensamiento", una Antología Crítica (Bogotá), 1955.



ASOCIADOS AL PROGRESO DE VENEZUELA

COMPAÑIA SHELL DE VENEZUELA

Producción CORPA. Impreso en Venezuela por Cronotip, C. A. — 20.000 ejemplares