

126

"Biblioteca Nacional"



JORGE A. DIEZ

Director del Archivo Nacional de Historia

La Pintura

Moderna

en el Ecuador



Anotado por el Jefe de Canjes

QUITO — ECUADOR

Talleres Gráficos de Educación

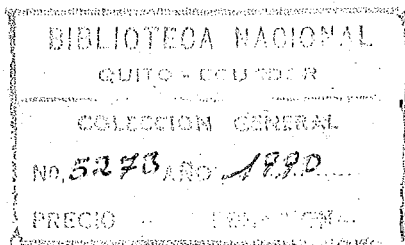
1938

5(866)
568

Publicaciones del Archivo Nacional
de Historia y del Museo Unico

LA PINTURA MODERNA EN EL ECUADOR

CONFERENCIA dictada en el Salón
Máximo de la Universidad Central, el
día 27 de Junio de 1938, para clausurar
el 2º Ciclo del Curso de Capacitación
del personal del Museo y Archivo



JORGE A. DIEZ
Director del Archivo Nacional
de Historia

0000224 - I

8250300

NOTA:

Para todos aquellos que pudieron creer que sus nombres han sido omitidos ó postergados, advertimos que aquí vamos a hablar de la pintura moderna en el Ecuador, en consecuencia trataremos sólo de los pintores, no de los dibujantes.

Este trabajo no comprende sino la pintura desde la época de Dn. Joaquín Pinto hasta la generación a que pertenece el autor. De los nuevos pintores, de los de las últimas generaciones, nos ocuparemos en otro lugar.

los maestros que les guiaron en su iniciación; y acerca de las influencias determinantes de su obra.

Para referirse a la pintura moderna en el Ecuador, creemos que es indispensable arrancar de la aparición del Profesor francés Paul Bar. Pues es, solamente entonces que este país — que vive un retraso lamentable de algunas décadas respecto de los meridianos espirituales del mundo — realiza el sorprendente descubrimiento de que aparte de las saludables **madonnas** de Murillo y de los plácidos campesinos de Millet, existe otro arte inquieto, vibrante, lleno de luz, de colorido y de sentido plástico. Es sólo a partir de este instante que llegamos al conocimiento de que, a más de David, incensato artístico de las glorias del Imperio, y de Delacroix, inmortalizador de homicidios colectivos — vulgarizados en todo el orbe por la litografía y la oleografía — hubo también en Francia artistas de la estatura de un Manet, de un Degas, de un Rousseau, de un Renoir. Acaso también por él, por Bar, los que adolecen de inquietudes artísticas del 910 al 20 descubren la existencia — ya consagrada, por cierto — de un Matisse, de un Cézanne, de Gauguin, de un Van Gogh, de un George Gross.....

¿Qué fueron, pues, entonces los pintores ecuatorianos del último tercio del siglo pasado y de los comienzos de este siglo? Dónde podemos ubicar, si no es entre los modernos, a artistas como Joaquín Pinto, Juan Manosalvas, los Salas, Antonio Salguero, Cevallos, Luis Martínez, Juan León Mera y Eugenia Mera de Navarro? ¿Cómo clasificar a estos virtuosos del pincel, calificados por gentes "doctísimas" como ilustres representantes de una inspirada y robusta floración artística? Si, por otro lado, en

arte como en política son indispensables las definiciones, ¿qué etiqueta ponerles, al considerar, sobre todo, que algunos de ellos vivieron en épocas simultáneas a aquellas que fueron testigos del maravilloso espectáculo que ofrecían Manet o Renoir?

Antes de contestar estos interrogantes debemos permitirnos recordar las sugerentes alusiones de André Lhote — pintor y crítico de arte francés — citado por Pedro León, en una brillante conferencia anterior, acerca de lo que los pintores modernos han querido llamar “la perspectiva del color” y “la metáfora plástica”, elementos distintivos de las nuevas escuelas artísticas, a partir del Impresionismo. No es del caso repetir aquí las explicaciones de Lhote sobre la “perspectiva cromática”. Ya León dejó magistralmente fijado este punto. Únicamente, quiero insistir en lo que se refiere a la metáfora — poética o plástica — como inapreciable conquista y base incommovible sobre la que se sustenta el arte moderno. Se me permitirá también que, de nuevo, invoque el auxilio de Ortega y Gasset, autor de “La deshumanización del Arte”.

Cree, al respecto, el maestro que la metáfora es, probablemente, la potencia más fértil que el hombre posee. Su eficiencia — agrega — llega a tocar los confines de la tauturgia y parece un trabajo de creación que Dios se dejó olvidado dentro de una de sus criaturas, al tiempo de formarla, como el cirujano distraído se deja un instrumento en la entraña del operado. Todas las demás potencias nos mantienen dentro de lo real, de lo que ya es. Lo más que podemos hacer es sumar o restar unas cosas de otras. Sólo la metáfora nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimientos de islas

tico acerca de don Rafael Salas, de Vicente Pallares Peñafiel: "Salas — dice — es una verdadera gloria ecuatoriana, sus trabajos arrancan protestas de admiración y entusiasmo en muchas de las capitales del viejo mundo; como pintor religioso pertenece a la escuela de Murillo y ha pintado innumerables ejemplares de las célebres "Concepciones" del artista sevillano y de la casi inimitable "Madonna de la Seggiola" del Sanzio, y no es atrevimiento decir que, en muchos de los primeros, ha puesto algo de su propia inspiración y que el andaluz no estaría descontento de ver las reproducciones del pintor ecuatoriano." Inútil remarcar la ingenuidad de semejantes afirmaciones, que atribuyen a simples copias el valor de auténticas obras de arte. Pero me complace en citarlas, como una muestra de lo que ha sido y sigue siendo nuestra crítica de arte, perfectamente sentimental e indocumentada.

Nos resta el grupo más reciente, constituido por Luis Martínez, Juan León Mera y Eugenia Mera de Navarro. Aparecieron éstos, sin lugar a duda, con gran posterioridad respecto de los otros. Pero no, por esta feliz circunstancia, fueron pintores más modernos que aquellos. Como sus antecesores, se ubicaron voluntariamente, o porque no tuvieron otro recurso, en el verismo romántico — que, acaso, en este país no desaparece todavía — y, como ellos, ignoraron olímpicamente todo lo relacionado con la sensibilidad nueva y con la técnica de las modernas escuelas de arte. De ahí que, a estos pintores que, lo repetimos, han sido consagrados como "maestros" por la crítica nacional — patrióticamente benévola — no nos atrevamos a clasificarlos tampoco dentro del arte moderno y hayamos preferido colocarlos entre los "precursores". Atendiendo a sus

facultades intuitivas y, en ocasiones, a sus atisvos geniales. Especialmente, en lo que a Don Joaquín Pinto se refiere.

Las anteriores afirmaciones no pretenden socavar, en modo alguno, el prestigio personal de los citados artistas. Si ellas pecan de alguna severidad, esa severidad debe recaer más bien en el medio en que actuaron. Y que llevaba a cuestras la trágica herencia del siglo XVIII ecuatoriano. Y de parte del siglo XIX. Siglos sombríos, vacíos y estériles en lo que se refiere a manifestaciones del espíritu. Pues, mientras iluminaban, con su eterna sonrisa, los jardines de Francia los Watteau, los Poussin, los Corot, los Fragonard, aquí se había perdido hasta la huella de la tradición pictórica quiteña, borrada por los cascós de los caballos de los ejércitos libertadores y opresores. ¿Qué mucho, pues, que nuestro arte, que nuestra literatura careciesen de originalidad y estilo? “En arte — asegura Ortega — es nula toda repetición. Cada estilo que aparece en la Historia puede engendrar cierto número de formas diferentes dentro de un tipo genérico. Pero llega un día en que la magnífica cantera se agota. Esto ha pasado, por ejemplo, con la novela y el teatro romántico-naturalista. Es un error ingenuo creer que la esterilidad actual de ambos géneros se debe a la ausencia de talentos personales. Lo que acontece es que se han agotado las combinaciones posibles dentro de ellos.” Algo semejante podríamos insinuar acerca de la venturosa época de la pintura ecuatoriana, iniciada con don Joaquín Pinto: Todas las combinaciones románticas estaban al agotarse en Europa, en el momento de la aparición de nues-

quietud, de nerviosidad, de dinamismo y de ese "afán formidable de ampliar fronteras" de que nos habla Ortega, para quien las convicciones más arraigadas, más indubitales son las más sospechosas amenudo. Falto de una sólida cultura clásica, acaso, y de una orientación académica, — solía decir que sus maestros en Italia fueron Sartorio, Quattrocciochi y Leonardo Bistolfi — Egas es, por encima de todo, un pintor intuitivo, pero genial. Poco o nada sabía él de escuelas artísticas modernas, cuando, revelándose contra el frío academismo de los pintores que eran calificados como "maestros" e insurgiendo contra su "verismo" romántico, comenzó a llenar sus cuadros de valientes manchas de color y a inundarlos de raudales de luz, como lo hacían los impresionistas, que habían proclamado ya al color como instrumento exclusivo de la expresión artística. Cometeríamos una grave injusticia si no anotáramos, principalmente, aquí la influencia de Bar.

Camilo Egas no era, indudablemente, a raíz de su primer viaje un verdadero pintor moderno. Pero trataba ya de orientar su obra hacia la modernidad. No tenemos sino que recordar sus lienzos de esa época: "El Sanjuanito", "Las floristas". ¿Eran impresionistas, talvez? ¿Quizá expresionistas? — Del cubismo no teníamos todavía ni noticias —. Se puede anotar en ellos, desde luego, reminiscencias de Anglada, de Zuloaga, acaso de Federico Beltrán, seguidos con atención a través de las páginas de "La Esfera". Pero su arte era también romántico, — conocemos un "Bolívar" de esa época que recuerda, inevitablemente, el de Tito Salas — romántico, como el de sus antecesores. — Esas indias esbeltas, hermosas y rozagantes lo denuncian sin piedad. — Pero tuvo más inquietud, más

intuición artística, más curiosidad que ellos. Y sobre todo, nació dotado ya de una sensibilidad nueva.....

Pero Egas no devenía aún el pintor que ya palpitaba dentro de él. En su arte de esa época — 1918—1920 — había quizá mucho de “pastiche”, mucho de voluntaria concesión al gusto de la clientela, compuesta de diplomáticos y burgueses pseudo-ilustrados. Pero hay que reconocer en él algo que más tarde había de convertirle en el pintor más grande de este país. — Hay quien asegura que aquello le fue sugerido por un maestro extranjero y hasta se cita el nombre del profesor Casadío. Lo ignoramos. — Ese algo a que hacemos referencia es haber incorporado definitivamente al indio a la temática de la pintura, haber descubierto en la raza autóctona el más feliz y fértil elemento del arte nacional. “También otros pintaron indios — se me dirá — y antes que Egas”. No lo dudamos. Pero ellos pintaron indios, como habrían podido pintar naturalezas muertas: tan sólo por el valor decorativo del indio y de su indumentaria. Acaso hubo también cierta sentimentalidad, cierto romanticismo, al reproducirlos plásticamente, más como una concesión benévola al pasado muerto que como una reivindicación del presente sombrío. Nunca intentaron, como Camilo Egas, hacer del indio ecuatoriano la expresión más enérgica de la raza, el documento vivo más interesante.....

No obstante, el pintor moderno no estaba maduro todavía. Fueron precisos unos dos viajes más para que se nos revelara en su plenitud. Por entonces ya teníamos noticias de la obra lograda de Diego Rivera y Clemente Orozco, en México y de las felices tentativas de Sabogal y de Camilo Blas, en el Perú. Sabíamos también de una expo-

sición de arte autóctono abierta por Egas en París con el caluroso elogio de Gonzalo Zaldumbide y de su grupo diplomático-literario. Egas se presentaba entonces como una incógnita inquietante para nuestras capillas artísticas y literarias. Había recibido, en cierto modo, la consagración de París, mas ¿qué era su arte en ese momento? ¿Qué rumbo tomaba? Fue necesario que Egas viniera y exhibiera ante nuestros ojos las primicias de sus nuevas conquistas artísticas.

¿Qué sentido pueden tener esas deformaciones monstruosas del indio ecuatoriano?, se preguntaban las gentes con asombro y repugnancia al mismo tiempo. ¿Qué significaba ese poema grotesco de la degeneración de la raza, llevado hasta los límites del delirio? Nuestras buenas gentes ignoraban que, justamente, el esfuerzo de Egas se dirigía a extraer belleza de la más repulsiva fealdad. Una belleza bárbara, grandiosa, acaso dramática, pero belleza, al fin. No sabían tampoco que sus cuadros querían traducir el clamor indignado de la raza, humillada por cinco siglos de esclavitud. Clamor que, al mismo tiempo, es himno, es oración y es blasfemia. Eso significa el poema grotesco. Ese es el sentido humano de las deformaciones. Que no son otra cosa que estilizaciones. Es decir, tentativas llenas de éxito para lograr lo que cierto maestro llama "voluntad de estilo". Porque estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización. Y es entonces que Camilo Egas deviene el pintor telúrgico, el pintor de la tierra. En igual grado que lo son Rivera, Orozco y Sabogal.

Víctor Mideros

Así como de Camilo Egás hemos afirmado que es el pintor telúrico, a Mideros tendríamos que calificarle como el "pintor cósmico". No porque su obra está llena de las vibraciones del universo, sino porque voluntariamente se ha extraviado en él. Algo hay de caótico y de infra-humano en sus lienzos. Artista que merece más bien caer bajo el dominio de las investigaciones de la psicoanálisis, que ser juzgado por la crítica de arte. Porque es, por excelencia, el pintor de los fenómenos oníricos. Acaso sólo entre los "orphistas", que no quieren mirar absolutamente lo real, que no aspiran de ningún modo a lo humano, podría encontrarsele remotos parentescos. Porque, en definitiva, ¿a qué escuela pertenece Mideros? En qué casillero conocido podríamos encuadrar sus visiones? Su arte, actualmente, se resuelve en un delirio cósmico, provocado por no se sabe qué complejos psíquicos. ¿Es sincero acaso? Tal vez ni él mismo sabría respondernos.

Mideros, no obstante, comenzó su carrera de pintor adhiriéndose al neoromanticismo. No hemos olvidado, no podremos olvidar esos cuadros eglógicos suyos, que le conquistaron el favor de un público, ávido lector de "María", de "Atala y Chactas" y de "Pablo y Virginia", cuadros que nos evocan irremediamente la falsa paz campesina, con que Millet emborrachó toda una generación de la burguesía francesa. Pero Mideros no le fue siempre fiel a Millet ni a sus églogas mixtificadas. Hubo también un tiempo en que intentó aventurarse por los dominios del impresio-

nismo — nuevamente, la influencia de Bar — y tomando prestados los colores a los modernos maestros españoles — Sorolla, Anglada, Zuloaga — ensayó su primera audacia. Nos referimos a su cuadro “Los Bohemios”, en el que el Quito colonial se transforma en el Toledo trágico, que sirve de fondo a los retratos de Maurice Barrés y Rodríguez Larreta, pintados por Zuloaga.....

En este momento, Mideros, en opinión de sus admiradores, reclamaba también el pensionado en Europa. Y un día hubo de partir a Italia. Agraciado por el Gobierno con el cargo de Adjunto de la Legación en Roma. El nuevo medio, sin embargo — lleno de la fiebre y las trepidaciones de la vida de las grandes urbes— que a otros pudo ser inmensamente benéfico, a Mideros — pintor eglogico y aquejado de cierto “complejo de inferioridad”— no le probó del todo. Los museos, los maestros célebres, las exposiciones, las nuevas escuelas provocaron en él una reacción de tal naturaleza que, comenzando por aturdirle, de poco acaba por aniquilarle como artista. El choque fue demasiado rudo, demasiado violento para sus nervios de habitante de aldea, para su temperamento tímido y apocado. El gran recurso era, pues, refugiarse en el ascetismo. De allí viene esa nueva manera suya, que entusiasma, justamente, a aquéllos que son incapaces de comprenderla.

Hay quien opina que esta nueva modalidad del arte de Mideros que, acaso,— lo repetimos— sólo podría explicarse a la luz de las teorías freudianas, obedece al profundo espíritu de misticismo que anima su alma de asceta o de monje del Renacimiento. “Es— dicen— el renovador del arte místico nacional. El único que ha sabido recoger

la gloriosa herencia de los pintores de la Colonia". Sospechamos, no obstante, que otras razones, quizá menos espirituales, algo más terrenas, si se quiere, son las que han llevado a Mideros a enrumbar su obra por el equivocado derrotero en que ha caído. Y éstas no son otras que razones puramente mercantiles.— Mideros, antes que un tal artista, fue siempre un comerciante de buen sentido.— Con su arte místico tiene, en efecto, un mercado seguro en las órdenes religiosas, en las familias devotas de nuestra burguesía y en los medios artístico-piadosos de Colombia.

Desde luego, no podemos dejar de reconocer en él inapreciables condiciones de pintor. De pintor nato. Anuladas, desgraciadamente, por la acción implacable de su propio temperamento. Dibuja con bastante soltura, tiene sentido del color, ha sabido sorprender el secreto de la composición. Acaño, Mideros, —igual que Bellolio, que comenzó aquí reproduciendo las estilizaciones de Aubrey Berdsey y acabó en Italia por naufragar en el más terrible amaneramiento— de no haber ido a Europa, sería un artista más valiente, más sincero, menos comercial. Y no habrían renegado de él sus admiradores de la primera época, que conservan aún sus "églogas pictóricas" con cierto supersticioso respeto.

*

* * *

Pedro León

Como hemos afirmado en otra parte, Pedro León es el discípulo predilecto de Paul Bar. Por él conoció el de-

rotero del arte moderno. A través de sus enseñanzas descubrió los secretos de la decoración. Sus lecciones le condujeron a explorar en el milagro del color. Con él, por fin, se inició en la pintura impresionista. Cultivó el divisionismo y el puntillismo. Que, en esos tiempos de ensayos infantiles de "modernismo", provocaron más que sorpresa, estupor.

Corriendo el tiempo, Pedro León acaba por afirmarse en el impresionismo. Sus paisajes divisionistas aciertan a domesticar la pupila del público. Que ya no reacciona, escandalizado, ante sus manchas de color. Y hasta simula estar iniciado en los problemas de su técnica sorpresiva. El mismo Estado— consagrador eterno de la mediocridad dorada— accede a concederle honores oficiales. Que el artista comparte, resignado, con otros camaradas, que pretenden rivalizar con él plásticas audacias. Así lo juzgamos, por lo menos, en nuestra inexperiencia y en nuestro optimismo. Juzgamos, como aquel que se adjudicó a sí mismo el título de *king of life*, ser los amos de la vida. Imaginamos haber descubierto los misterios del Arte.

Un día, no obstante, todo esto acabó. El romanticismo de nuestros veinte años— es preciso aclarar que dentro de nuestro pretendido "modernismo" hubo siempre un incurable sedimento romántico —cedió su sitio a otros "ismos" más de acuerdo con la sensibilidad de la época. Pedro León, entre tanto, siguió conquistando medallas en las exposiciones y desengaños en la vida. Pero no se atrevió a apartarse una línea de las enseñanzas de Paul Bar, ni intentó evadirse de su divisionismo impresionista. A pesar de que toda las novedades de post-guerra fueron

llegando lentamente al país: El expresionismo es dado a conocer por pintores extranjeros. Luego, el cubismo. El surrealismo, el futurismo...

Implacables, siguen rodando los años. Se habla ya de una reacción europea contra el arte deshumanizado. Y se hace mención de nuevas teorías estéticas. Las doctrinas políticas en pugna influyen poderosamente en los sectores artísticos. Se insurge contra el arte intelectualizado hasta el paroxismo y se reclama un contenido social y humano. Gran número de escritores y artistas son arrastrados por esta corriente avasaladora. En Moscou, lo mismo que en París. En Nueva York y en México, como en Quito.

Para el artista éste es un momento de indecisión. Se busca a sí mismo, sin acertar a encontrarse. ¿Qué hacer? Casi sin quererlo, se deja arrebatar también por la corriente. Y ensaya la obra de sentido humano, entrando resueltamente a la Exposición Aguilera con un cuadro de composición, que no responde, por cierto, ni a su fama de paisajista ni a su buen gusto en el retrato. Hay que emigrar. Es urgente viajar. Y entonces nace el proyecto. Que sólo llega a realizarse años más tarde.

De vuelta de su peregrinaje, nos ha traído una colección maravillosa de impresiones. Que son todo un itinerario de viaje. Todo un diario de una alma meditativa. En ellas, el artista, sin intentarlo nos revela el descubrimiento de sí mismo. Porque León acabó por encontrarse y hallar su inspiración definitiva en tierras de Flandes. En los muros historiados de las fábricas medioevales. En los claustros sombríos de las catedrales góticas. En las ondas quietas de los canales. Nadie diría— al admirar sus cua-

dros— que la caravana abigarrada del turismo acaba de violar, con su frívolo rumor, la límpida serenidad de esas aguas muertas.

Pedro León fue siempre un paisajista temperamental. Pero ha retornado transformado en un pintor de ambientes. De estados de alma. Algo más sutil, de más refinada espiritualidad, que el simple captador de hermosas perspectivas. Porque eso significa el haber aprendido a sorprender el secreto del silencio. A penetrar en el misterio inquietante de la tranquilidad. En el insondable arcano de lo que no tiene voz sino para los oídos del espíritu. Para trasmitir el grave mensaje de lo inanimado, de lo estático. Que hay que buscarlo en el detalle insospechado de las torres, donde anidan las cigüeñas. En las chimeneas negras de humo... Un retorno a la forma clásica? ¡Quién sabe!

*

* *

Moscoso.—Delgado

Creemos que es un deber y un acto de justicia el intentar aquí — aunque en breves palabras— la reivindicación de la obra de un artista que, no sabemos por qué, en vida fue combatido rudamente y postergado, para morir silenciosamente no sabemos dónde. La opinión oficializada ha reclamado, en estos días, la redención del olvido para ciertos artistas nacionales, de menos valer, acaso, de menos originalidad, pero nadie ha querido acordarse de este

pintor solitario que, a toda oscura maniobra de publicidad y de propaganda, prefirió el refugio de su intensa vida interior. Nos referimos a José Abraham Moscoso.

Como muchos otros de sus camaradas, también Moscoso fue pensionado en Italia. Ignoramos los antecedentes de su viaje y los avatares de su permanencia en Europa. Recordaremos únicamente las obras que nos trajo de allá y que, al ser exhibidas en nuestras exposiciones, provocaron las más enconadas controversias. "Escenas de vida y muerte" fue, por ejemplo, un lienzo que tuvo la virtud de levantar, en nuestros medios artísticos e intelectuales, un gran revuelo. Motivado, de un lado, por la admiración incondicional, y de otro lado, por una especie de tácita conspiración de los que mejor comprendieron la obra, pero se resistieron a valorar su mérito.

Se argumentaba que "Escenas de vida y muerte" era un lienzo desigual. Y que, por lo tanto, no podía haber sido ejecutado por el mismo artista, en su totalidad. Puede que los críticos de esa época— los eternos eruditos a la violeta— hayan tenido razón. Por lo demás, nosotros no vacilamos en dársela. Hasta para que se consuelen de no haber tenido otra cosa...

Pero lo cierto y lo definitivo es que ese cuadro denunciaba, no sólo un pintor de gran temperamento, sino también un completo iniciado en los secretos de la técnica y en el arte de la composición. De no haberlo pintado Moscoso, quizá habría sido considerado por la crítica como un auténtico *chef d'oeuvre*. Desconocemos, por desgracia, el destino que le ha cabido en suerte. Pero nos permitiríamos insinuar que, en unión de muchas obras de nues-

fros pintores modernos, sea redimida por el Estado para iniciar la Galería de Arte Contemporáneo.

Moscoso, por lo demás, hizo también felices incursiones en el impresionismo. Conocemos algunos cuadros suyos de técnica divisionista y puntillista. A gran distancia, de sus obras primeras, ciertamente. Pero que, no por eso, dejen de colocarlo en un puesto sobresaliente entre los pintores modernos.

A Nicolás Delgado, en cambio, más que como pintor, simplemente, habría que considerarle en su aspecto de artista múltiple: virtuoso de la música, refinado dibujante, cuentista sugestivo, crítico de arte, retratista de buen gusto y, lo que es más que todo, entusiasta animador de toda obra de aliento dentro del dominio del espíritu. Desde muy joven se reveló, como en Egas, su temperamento exquisito. Por eso el Estado hubo de pensionarle también en el extranjero, donde cierta revista romana no vaciló en clasificarle entre las más valiosas promesas de la pintura americana.

Delgado, no obstante los numerosos retratos de nuestros próceres, con que ha poblado los salones oficiales y los frisos decorativos con que los ha exornado, debe más bien su prestigio artístico— en opinión de los inteligentes —a su elegancia en el dibujo, a su acierto en la ilustración y en el grabado, cualidades éstas que acaban por situarle, aquí en América, a no muy grande distancia de los Rivas, de los Sirio, de los Roberto, Montenegro, de los Alonso, de los Málaga Grenet.

Es en el retrato, sin embargo, donde Delgado hace alarde de sus magníficas facultades pictóricas: dibujo, colorido, interpretación perspicaz. Todo esto y ese cierto am-

biente de idealismo, en que suele situar sus obras, hacen de él uno de los buenos retratistas del país. Es de lamentar, eso sí, que las inaplazables urgencias de la vida hayan desviado a este artista, por largos años, del único norte de su vida, de su verdadera finalidad: el Arte. Felizmente, el Estado ha tenido el acierto de reintegrarle a sus propios dominios. Y le ha encomendado la dirección de la Academia de Bellas Artes, desde la cual ejerce su saludable influencia sobre todas las cosas que tienen relación con el terreno artístico.

Delgado, además, es uno de los pocos artistas que juzga que no es posible pintar "como cantan los pájaros". Y se ha cuidado por ligar una sólida cultura artística—igual que Pedro León— a las expresiones de su exquisito temperamento. Sería de desear que, entre las faenas cotidianas de la Academia, se diera un poco más de lugar para consagrarse con algo más de asiduidad a la ingrata, pero noble tarea de la crítica de arte. Que debe superar ya el terreno didáctico de la conferencia para invadir el del ensayo, el libro, la revista y —¿por qué no?— hasta el del periódico.

*

* *

Guarderas Latorre

Al hablar de Camilo Egas, intencionalmente, hemos olvidado remarcar la influencia definitiva de su obra en el arte contemporáneo. Y es que esperábamos hacerlo en este lugar. La importancia de Egas, en efecto, no sólo descansa en la fuerza y en la originalidad de su pincel. Está condicionada también a la poderosa influencia que

PUBLICACIONES DEL ARCHIVO NACIONAL
DE HISTORIA Y DEL MUSEO UNICO.

El Archivo Nacional de Historia y el Museo Unico, nuevos centros de la Cultura Ecuatoriana, aspiran a difundir en los ámbitos intelectuales de América y Europa las auténticas manifestaciones del elogiado Arte Quiteño, Colonial y Moderno, los gestos más salientes de la privilegiada historia del coloniaje y republicanismos ecuatorianos.

Con este fin, estos Centros, además de su REVISTA mensual de Arte, Literatura e Historia, editarán Álbumes de Arte y Volúmenes de escogida documentación.

A las instituciones, Academias y otros centros científicos que han enviado sus publicaciones al Archivo de la Biblioteca Nacional, suplicamos se dirijan al ARCHIVO NACIONAL DE HISTORIA, donde ha pasado a funcionar el Archivo perteneciente a la Biblioteca Nacional.

SOLICITAMOS CANJE
WE ASK EXCHANGE.
ON DEMANDE L' ECHANGE
SI SOLLECITA CONTRA CAMBIO
WIR BITTEN UM AUSTAUSCH VON
PUBIKATIONEM

Las instituciones, centros, Academias y personas, a quienes se les enviare las publicaciones, acusarán el recibo respectivo. La falta de este recibo nos obligará a suspender los envíos. No es necesario, si nos favorecen con el canje.

DIRECCION: **Archivo Nacional de Historia.** Quito
Ecuador.

Para todo lo referente a la correspondencia, canje, pedidos y otros asuntos relacionados con el ARCHIVO NACIONAL DE HISTORIA dirigirse al señor Rafael Euclides Silva, Secretario - Paleógrafo del Archivo Nacional de Historia.

