

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

MENDES DE ALMEIDA, Paulo. *Ianelli, do figurativo ao abstracto*. São Paulo, Brasil, 1978.

En el amplio panorama de arte actual de Latinoamérica hay una personalidad sobresaliente en el área de la *pintura*: el brasileño Arcangelo Ianelli. He subrayado con toda intención la palabra *pintura*, pues la obra de este maestro es antes que cualquiera otra cosa, *pintura*, tomada ésta tanto en su concepción más tradicional como asimismo en el sentido más actual en que se considera la creación pictórica. Pues de eso trata precisamente la obra de Ianelli, de *pintura* y nada más. *Pintura* para el gozo de los sentidos y para el disfrute del intelecto.

A Arcangelo Ianelli está dedicada esta monografía, en la cual a través de una serie de textos se resaltan los valores existentes en lo que ha producido el artista paulista. Contribuye de manera fundamental a tal reconocimiento la alta calidad lograda en la reproducción de un número considerable de cuadros, realizados ininterrumpidamente entre 1945 y 1977. Gracias a la calidad señalada el libro adquiere otra dimensión, independiente de los textos, se convierte en un testimonio gráfico de primera magnitud, para seguir el desarrollo de todo un proceso artístico que va de lo figurativo-naturalista a la abstracción.

El autor de esta monografía es el conocido crítico de arte Paulo Mendes de Almeida, quien dispuso como antecedente a su estudio, una introducción escrita por Aracy Amaral, presentación que lleva el mérito de indicar en breves líneas, lo más relevante del artista, visto éste en el conjunto del arte contemporáneo de São Paulo, del cual por otra parte, es uno de sus máximos exponentes. Doce textos de apretado contenido fueron redactadas por Mendes de Almeida, con la intención de mostrar sin mayores complicaciones teóricas, las etapas significativas por las que ha atravesado Ianelli en el proceso de su trabajo; proceso que desde su arranque parecía llevar ya una dirección lógica: llegar a la abstracción, según quiere el autor, pues en la página 11 dice lo siguiente:

Ianelli começou desenhando "academias", nus, retratos; e pintado paisagens e naturezas-mortas, com os enfoques em arranjos correntes nas escolas de belas-artes. Mas, mesmo nas produções desse noviciado, algumas notas bem pessoais se entremostrem... que já revelam a tendência á abstração e á geometria, ao lado da crescente sobriedade no colorido, que viria a constituir o seu apanágio no correr dos anos.

Parte importante de la obra del pintor y que destaca Mendes de Almeida, es la referente a una abierta transición hacia lo abstracto; es ésta una etapa en la que Ianelli

apela para os tons graves da paleta, sua cor se torna dramática e sombria. Utiliza verdes e azuis escuros, terras, cinzas e negros surdos. Aí raramente encontramos uma nota luminosa. A textura é, por vezes, rugosa, chegando a formar relevos com a própria tinta...

Si bien a esta etapa siguió otra de “grafismo”, no cabe duda, como lo indica el autor, que tal momento marca un contraste violentísimo con lo que son sus interesantes composiciones actuales; con justa razón concluye que el pintor *estava o caminho da liberdade*.

Fue mediante el hecho significativo de haber alcanzado la libertad, al desprenderse de toda carga figurativa dependiente del pasado, como Arcangelo Ianelli llegó a la fase actual de su arte, a ese depuradísimo y sugerente estilo, mismo que lo ha convertido en un clásico como anota con buen juicio Mendes de Almeida:

Fundamentalmente, grosso modo, na concepção e na prática dos misteres (e dos mistérios) da arte, por duas grandes famílias se distribuem quantos se dedicam a esse nobre ofício: a dos românticos e a dos clássicos. Numa, a exaltação dos sentidos, os arroubos da imaginação; noutra, o império da razão e do equilíbrio emocional. Tal formulação nao contém novidade alguma, evidentemente. Não obstante, gostaríamos de ilustrá-la com dois exemplos notórios: Picasso —um romântico; Bracque —um clássico. Se a alguma dessas famílias devemos filiar Arcangelo Icanelli, diremos que ele é um clássico, por excelência; pela sobriedade, pela continencia, pelo sentido de ordem e de medida que su obra respira.

El lector de esta monografía tras haber agotado los breves textos de Paulo Mendes de Almeida, que cumplen satisfactoriamente con la finalidad de mostrar el proceso artístico de Arcangelo Ianelli, se encuentra con la afortunada inclusión, a manera de apéndices, de varios textos debidos a diversos autores, los cuales vienen a enriquecer con sus juicios este libro. Así se ha insertado un trabajo de Aracy Amaral referente a la proyección mural que Ianelli ha dado en 1975, a su obra, con sorprendentes resultados según creemos. El enfoque crítico del que está desprovisto lo escrito por Mendes de Almeida, lo cubren atinadamente Juan Acha y Jacob Klintowitz. El primero ahonda en lo que para él es la principal característica de la producción reciente del artista Paulino, debido a ello su estudio lo tituló: “Cor formativa e espacial.” En tanto que Klintowitz, desde otro punto de vista, pero no por ello menos interesante, emite sus juicios en “Da pintura e do pintor”, sobre lo que es reconocido como esencial en la producción de Ianelli. De un carácter revelador, puesto que expone las ideas del propio pintor y su obra, es el “Diálogo imaginario”; más que imaginario se trata de un diálogo vivo mantenido por más de veinte años *entre dois amigos, mas também entre artista e crítico*.

Todo el aparato expositivo de la monografía concluye con una brevísima selección de “Consideraciones críticas”, que a partir de 1960 han publicado conocidos escritores de arte. No faltan, como parte final, tanto la biografía del pintor como el *curriculum* de lo que ha realizado en cuanto tal. Visto el libro en conjunto no se puede menos que pensar, que es el que todo artista desea ver publicado respecto a lo que ha creado; pero también el crítico de arte, si bien con otros propósitos, se deja seducir ante la posibilidad de realizar libros como el que aquí se ha reseñado, a tal propósito Aracy Amaral escribió las siguientes líneas:

Saudamos com satisfação esta monografia sobre Arcangelo Ianelli. Uma iniciativa isolada, mas que deveria constituir-se numa série sobre nossos artistas contemporâneos de maior envergadura.

X. M.

CHÁVEZ MORADO, José. *Apuntes de mi libreta*, Ensayo crítico y referencias biográficas de Raquel Tibol. Ediciones de Cultura Popular. México, 1979.

Las colecciones especializadas de dibujo en México, tanto oficiales como particulares, son punto menos que inexistentes. Los dibujos de los grandes maestros contemporáneos tales como pintores, escultores, artistas gráficos e incluso arquitectos, han despertado escaso interés entre los coleccionistas, quienes han gustado más de la pintura y también del arte gráfico, que no así del dibujo en cuanto manifestación autónoma de arte. ¡Y vaya si han existido magníficos dibujantes en el país, tanto en el pasado como en el presente! Y es que el dibujo en cuanto tal, requiere de un determinado gusto para su apreciación; el coleccionista de dibujos es mucho más exigente y esmerado en sus preferencias que no así, por ejemplo, el coleccionista de pinturas. En los medios habituales donde se habla y se manejan las distintas manifestaciones de la producción artísticas, en escasas ocasiones se toma en cuenta la importancia que en sí tiene el dibujo; ya sea éste de una simple expresión en el trazo de las líneas, a tinta o a lápiz, o de complicadas estructuras en su composición en donde incluso el color desempeña importante papel, color complementario aplicado a la aguada, a la tinta o al guach. La falta de sensibilidad y conocimiento de los valores del dibujo, funciona como un factor negativo en su apreciación estética, mismo que impide se organicen muestras públicas de este arte básico.

Si la ausencia de un interés específico por el dibujo es tal, entre los coleccionistas de obras de arte y los encargados de los canales de difusión a través de las exposiciones, los libros dedicados al dibujo resultan una *rara avis* en un medio como el nacional, de allí que cuando alguno aparece constituya toda una novedad como es el caso del libro que aquí se reseña.

Apuntes de mi libreta, es un libro que reúne una esmerada selección de los dibujos que José Chávez Morado ha realizado a lo largo de una fructífera y congruente existencia dedicada sin mezquindades a la creación artística; algunos están fechados en la década de los años treinta, los más recientes corresponden a la década de los setenta. Buena parte de los dibujos reproducidos provienen de las libretas de apuntes diarios, libretas en las que Chávez Morado se ocupaba de retener aquello que contenía un significado visual de identificación con los propósitos que él ha dado a su profesión artística. Otros tuvieron distinto origen, fueron realizados en el taller como punto de arranque de sus pinturas tanto de caballete como murales. Los dibujos reproducidos en el libro fueron hechos con distintos medios, desde el lápiz común y corriente hasta la plumilla de punta fina; en algunas ocasiones y como auxiliares complementarios a lo perseguido en la expresión, Chávez Morado echó mano de los colores.

La presentación de la obra de José Chávez Morado como dibujante, se debe a Raquel Tibol, quien puntualiza en un breve pero sustancioso texto, el proceso seguido por el artista en relación con sus dibujos, por cierto magníficamente reproducidos gracias al cuidado observado en la impresión del libro. El texto de la señora Tibol permite entender el significado que guarda lo hecho por el dibujante, frente a la realidad concreta con la cual él se ha identificado en los mejores años de su existencia; realidad que ha sabido retener mediante el arte que proviene de su talento y de sus manos. Cuando el lector atento recorre las páginas del libro, advierte que la mayor parte de los dibujos fueron realizados en espacios exteriores, en mundos abiertos por los que desfilan los hombres, de cara al sol, a la lluvia y al aire, es decir, de cara a la vida misma en su realidad concreta, que no es otra, en este caso, que la concerniente al pueblo en su sentido más amplio y generoso; por ello resulta acertada la definición de Raquel Tibol cuando asienta que lo hecho por Chávez Morado, no es otra cosa que “un arte con raíces en el pueblo”. Con la autoridad que le es reconocida la señora Tibol contribuye a un conocimiento mayor sobre el artista, con unas “referencias biográficas” ordenadas cronológicamente a continuación de su estudio.

Los dibujos contenidos en el libro tienen un orden que obedece a los doce temas en que su autor los dispuso en 1976, al presentarlos en una exposición en la Galería José Clemente Orozco, bajo el mismo rubro de *Apuntes de mi libreta*. Los temas están adecuados a la postura realista adoptada por el artista, misma que se indicó líneas atrás. Para cada tema Chávez Morado escribió unos breves textos introductorios, los que explican y guían a la vez sobre los propósitos del dibujante para disponerlos en ese orden y lo que pensaba al respecto. Así, bajo el título de *Viajes sobre el papel*, se reunieron aquellos apuntes o esbozos trazados en los distintos pueblos por los que él ha transitado. En *La cabeza a pájaros*, se hace una crítica abierta a ciertos aspectos de la sociedad y sus representantes los “chingamusas”, como él los denomina. Los dibujos de *España en la sangre*, guardan relación con la experiencia personal que el artista vivió en la Guerra Civil española. No puedo escapar a la tentación de transcribir aquí dos de esos textos; bajo el rubro de *Copa de amor*, se agrupan los dibujos relacionados con el desnudo femenino, en la nota introductoria se lee lo siguiente: “Sería inútil y torpe que intentara describir con palabras la belleza femenina. Si no lo logro con líneas, menos podría hacerlo por escrito.”

La última sección está dedicada nada menos y nada más, que a *La humana condición*, creo que el contenido del texto ofrece una amplia idea sobre el carácter de los temas retenidos mediante el trazo de un dibujo siempre preciso, personal, oportuno y valiente; leamos:

¡Qué fácil era antes clasificar a la gente! Unos eran buenos, los otros eran malos. Para los primeros el respeto, la riqueza, el cielo; para los malos la cárcel, el odio, el infierno. Desde que el padrecito Freud empezó a tomar nuestro cordón umbilical y lo desenredó hasta su lugar de origen, todo cambió. Ahora todos tenemos un poco de cada cosa: locuras, angustia, soberbia, bondad, represión, agresión. Es bueno saber esto para aprender a convivir.

X. M.

DONNAN, Christopher y D. McCLELLAND.
"The Burial Theme in Moche Iconography." *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology*, núm. 21, Dumbarton Oaks, Washington, 1979.

La serie *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology* ha publicado libros de importancia primordial para el estudio del arte prehispánico, referentes tanto al área mesoamericana como a la andina. A esta serie han contribuido autores de reconocido prestigio como son, entre otros: George Kubler, David C. Grove, Elizabeth Benson, Jacinto Quirarte y Esther Pasztory. A este loable esfuerzo editorial se suma este nuevo libro sobre una cultura de gran interés dentro del área andina: la cultura moche, que floreció, de 100 a.C. a 700 d.C., en la costa norte del Perú. El arte de esta cultura, además de su gran calidad estética, es de un valor inestimable por la información tan amplia que nos da sobre todos los aspectos de la vida de ese pueblo, información que desconoceríamos, de otro modo, pues no empleaban la escritura.

Uno de los temas sobresalientes en el arte moche, al cual los autores Donnan y McClelland denominan "Tema de entierro", pudo ser comprendido gracias a escenas pintadas sobre seis vasijas de cerámica fechadas dentro de la fase V, última del desarrollo de la alfarería moche.

En cada uno de los recipientes se presentan cuatro actividades: el entierro, la asamblea, la transferencia de caracoles marinos y el sacrificio. La escena del enterramiento muestra a dos individuos que bajan un féretro, por medio de cuerdas, a una tumba de tiro; dicho féretro tiene, en un extremo, un rostro pintado que pudiera ser una máscara de metal.

La segunda escena, a la cual los autores dieron el nombre de "asamblea", representa varias hileras horizontales de figuras con bastones dispuestas a los lados del tiro de la tumba, y las cuales realizan algún ritual funerario.

La tercera actividad pintada es la transferencia de caracoles marinos llevada a cabo sobre una plataforma alta o pirámide. La última representación es el sacrificio de una mujer desnuda, la cual es atacada por pájaros. Los autores piensan que en las seis vasijas se dibujó un solo evento: el funeral de un individuo de sumo prestigio.

Para responder a la pregunta ¿cómo se relaciona el enterramiento con el sacrificio humano?, los autores recurrieron a las fuentes de la época colonial. En los escritos sobre las costumbres indígenas del padre Antonio de la Calancha, quien vivió en la costa norte del Perú en el siglo XVII, se relata cómo a los curanderos, si por ignorancia se les moría un paciente, se les mataba y se les abandonaba para que sirvieran de comida a los pájaros. Ciertos indicios parecen indicar que en la cultura moche los curanderos eran del sexo femenino, por lo cual es posible que en los recipientes se haya presentado el sacrificio de uno de ellos.

En este libro, al igual que en otro escrito por C. Donnan, y titulado *Moche Art and Iconography*, los autores opinan que, aunque pasaron unos mil años entre el auge de los moche y los escritos del siglo XVII, estos últimos se pueden emplear para ayudar a la comprensión de dicha cultura prehispánica, por la gran conti-

nidad cultural de los pueblos que habitaron la costa norte del Perú. La posibilidad de utilizar fuentes etnohistóricas de los siglos XVI y XVII para la explicación de rasgos culturales anteriores a la Conquista ha recibido un fuerte estímulo gracias a las investigaciones de estos dos autores.

N. G. S.

TOWNSEND, Richard F. *State and Cosmos in the Art of Tenochtitlan*. Dumbarton Oaks, Washington, 1979.

En los últimos años se han incrementado las publicaciones sobre el arte mexica. Entre las más destacadas tenemos el catálogo dirigido por Esther Pasztory que comprende las esculturas exhibidas en The Center for Inter-American Relations de Nueva York a fines de 1976; el artículo de Henry B. Nicholson sobre la escultura del altiplano central, incluido en el volumen 10 del *Handbook of Middle American Indians*; y el libro de Cecilia Klein titulado: *The Face of the Earth* el cual, aunque no se limita al arte mexica, trata varios aspectos primordiales del mismo.

El libro de Townsend, otra contribución importante a este campo de estudio, plantea varios puntos que creemos de interés discutir. El autor ofrece una interpretación novedosa sobre algunos monumentos conmemorativos de la cultura mexica como son: la Piedra de la Dedicación del Templo Mayor, la Piedra de Tízoc, el Teocalli de la Guerra Sagrada y la Piedra del Sol. Después de un análisis cuidadoso, Townsend establece que en la iconografía de estas obras se integraba a la ciudad de Tenochtitlan como centro de un amplio territorio tributario al orden cósmico. También por medio de la iconografía se presentaba al señorío mexica como el sucesor de las antiguas culturas del altiplano central.

Como señala acertadamente el autor, sin duda es importante estudiar la ideología religiosa del Estado mexica a la luz de la afinidad estructural entre la naturaleza y la sociedad (p. 9). En base a estas premisas estudia la iconografía de la cultura monumental mexica y toma como punto de partida el aspecto cosmogónico (la naturaleza) y la manera como ésta influye y se manifiesta en los diversos aspectos del acontecer histórico y el funcionamiento del Estado (lo social). Efectivamente, existe una correspondencia y relación estructural entre el cosmos y el Estado, pero faltaría matizar el problema y señalar a qué se debe ésta y no otra concepción del cosmos; en otras palabras, indicar que no se trata de un proceso unilineal: el orden cosmogónico y cosmológico es producto de las condiciones, el desarrollo y las necesidades sociopolíticas concretas que lo determinan y sobre los cuales éstos a su vez actúan. Tal como se plantea el problema en el texto, el orden social aparece como un concepto abstracto, regido realmente y no ideológicamente por los conceptos cosmogónicos.

Uno de los puntos de este libro que se presenta a discusión es el relacionado con el tipo de creencias religiosas que existía en Mesoamérica en el posclásico tardío. Según el autor, la palabra náhuatl *teotl* que ha sido traducida como dios, correspondería más correctamente al término *mana* empleado en la Polinesia. Es decir,

que al referirse a Tláloc o a Teteo innan, por dar algún ejemplo, “no se describe un personaje sobrenatural sino más bien se describe directamente un fenómeno natural” (p. 28). Para Townsend no hay realmente una identidad personal de los supuestos dioses. En los códices y en las esculturas se puede observar que los atributos de las imágenes son, en ocasiones, intercambiables; pero podemos encontrar una explicación más adecuada para ello sin tener que pensar en que se trata simplemente de la representación de las fuerzas naturales. Una explicación acertada al problema de los dioses de atributos variables es la dada por Alfredo López Austin en su artículo mimeografiado sobre El Monolito del Templo Mayor. En este artículo nos aclara:

Los dioses no eran concebidos como seres estáticos. Se les imaginaba dinámicos en un proceso cíclico en el que el tiempo y el espacio particularizaban sus diversas personificaciones y atribuciones —agrega—: En sus tiempo-espacios míticos y en sus ciclos cósmicos, dos o más dioses podían coincidir en las características fundamentales, y tal participación produciría en ocasiones una fusión transitoria de los seres divinos (p. 4).

A través de las páginas de su libro, Townsend considera el arte mexica como un arte destinado no solamente a todos los habitantes de Tenochtitlan, sino también a los que visitaban dicha ciudad. En la página 22 nos dice: “Eran los dirigentes mexicas los que estaban interesados principalmente en concretar visualmente la necesidad de un nuevo y poderoso arte público.” Posteriormente, en la misma página, comenta: “La escultura monumental... debería ser inteligible a todos los que la contemplan en esta ciudad cosmopolita.” Al hablar sobre la escultura mexica es un error caer en generalizaciones. Algunas esculturas, que presentan una iconografía sencilla, es probable que sí estuvieran destinadas a ser vistas por el pueblo; pero esto es dudoso en relación a obras que sabemos, por los conquistadores, que estaban colocadas en el interior de los templos a los cuales no tenían acceso todos los habitantes. Otras piezas estarían enterradas, como en el caso de la Coyolxauhqui, y otras más presentarían símbolos complejos que no comprenderían los *macehuals*.

Al inicio del libro Townsend establece algunas características del periodo posclásico. Entre otros puntos habla de la fragmentación política del Altiplano Central (p. 11). Hay que decir que no tenemos certeza alguna acerca de la unidad política de esta región en el periodo anterior (el clásico). Las culturas que precedieron a los toltecas y a los mexicas, si bien tuvieron ciertas afinidades en sus manifestaciones que hoy consideramos como artísticas, esto se pudo haber dado sencillamente por una difusión de estilo o por un intercambio comercial, sobre el cual Teotihuacan podría haber tenido el monopolio.

Se afirma (p. 33) que las personas que morían en la guerra combatiendo eran divinizados. Si bien, a nuestra manera de ver, hubo una marcada tendencia —sobre todo en la última etapa del desarrollo cultural mexica— de divinizar al *tlatoani*, no había una divinización de los guerreros muertos en el campo de batalla. Los guerreros privilegiados por su muerte valerosa iban a acompañar al sol, o si se quiere, al dios solar. Esto, como lo sabemos, era su tarea durante cuatro años; después descansaban o se convertían en maipos y aves de precioso plumaje.

Por último, nos parece interesante la hipótesis acerca de que las figuras antropomorfas representadas en la escultura mexicana pudieron haber tenido una influencia huasteca.

N. G. S. y D. S.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Instituto de Estudios madrileños. Madrid, 1973.

Importantísima es la aparición de este libro del más alto interés sobre la arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX, ya que enriquece enormemente la parva bibliografía que sobre ese tema y arquitectura española decimonónica en general existe.

En el espléndido prólogo, el notable historiador del arte, Chueca Goitia, afirma que se trata del primer libro en el que se aborda de una manera sistemática, extensa, con claridad metodológica, con rigor documental y con exhaustivo manejo de fuentes un capítulo muy desdeñado de la historiografía artística española: la arquitectura del siglo XIX.

La solidez y profundidad de este trabajo es palpable, así como lo arduo que ha sido el esfuerzo llevado a cabo por Navascués Palacio, quien aparte del enfrentamiento con la propia arquitectura, es decir, su localización, toma de datos, permisos, fotografías, en una palabra su estudio minucioso, también abrevó en las fuentes hemerográficas y archivos inéditos para lograr el vasto material con el que edifica esta primordial obra, no sólo para el estudio de la arquitectura, sino aparte para guardar constancia de construcciones decimonónicas que desafortunadamente hoy han desaparecido.

En la introducción el autor manifiesta que la total y sistemática destrucción de la arquitectura madrileña del siglo XIX, lo movió a pensar y trabajar acerca de ella como tema para este estudio, que fue su tesis doctoral y, además, el hecho de que un siglo tan significativo por lo que tiene de renovador en todos los órdenes de la vida, tendría que ser también sustancial para la historia de la arquitectura, disciplina en la que a través de sus análisis encontró un germen innovador y revolucionario.

Asimismo advierte Navascués que su trabajo no pretende ser un catálogo de la arquitectura madrileña, que ha dejado de lado muchos edificios, inclusive notables, porque su labor consistió esencialmente en "marcar los momentos fuertes o débiles según los casos, de la arquitectura madrileña del siglo XIX, llamando la atención sobre lo que es más sintomático y representativo..." y para finalizar, agrega, que se trata de un primer paso y de sentar las bases para el estudio de esa arquitectura tan vilipendiada.

La obra se inicia con la revista de la arquitectura en torno a la guerra de independencia de 1808 al 1814, periodo en que sigue imperando el estilo neoclásico del

siglo XVIII, realizado todavía de manera muy ortodoxa, años en que se hicieron pocas construcciones de interés, debido a la situación económica de España, al entrar en guerra con Francia y al perder sus colonias americanas, y en los que solamente se trabaja en mejoras de orden sanitario y urbano, al lado de una arquitectura de carácter popular, barata, con estructuras de madera y ladrillo que trae a la mente construcciones populares del siglo XVIII, cuyos antecedentes se pueden rastrear casi hasta el siglo XVI.

Las construcciones neoclásicas continúan aún durante la corte de Fernando VII (1814-1833), pero con un estilo más libre, tradición clasicista que se prolonga hasta 1868 en lo que se conoce como arquitectura isabelina, alternando con otras manifestaciones arquitectónicas, al parecer los primeros brotes románticos, bajo la regencia de Ma. Cristina, en la etapa de entorno a la creación de la Escuela de Arquitectura. Tiempo en el que se construyen los primeros pasajes comerciales con sentido italianizante, aparece a la vez el goticismo y surgen los primeros pastiches arábigos, al mismo tiempo, Madrid sufre una modificación urbana y es ensanchada al querer transformarla en ciudad abierta a la manera de París o Londres.

Para Navascués Palacio el último tercio del siglo (1868-1898) es el que caracteriza a la arquitectura del siglo pasado y a eso podemos agregar que no sólo en Madrid sino en toda Europa, y cuyo reflejo se acentúa también en México. Durante esta fase el autor apunta las influencias de tratadistas extranjeros de la talla de Viollet-le-Duc, cuyas ideas y teorías son aplicadas por los arquitectos madrileños, dando lugar a la arquitectura del hierro, al historicismo neogótico y a la resurrección de otros estilos también con patrón historicista. Historicismo que trajo consigo la restauración de estilos "internacionales" como el románico y el bizantino, etcétera, y que también respetó otros aspectos de carácter nacionalista entre ellos el neomudéjar como expresión castiza.

El autor señala igualmente que no hay que confundir estos aspectos del historicismo con los *revivals* que se manifiestan posteriormente dentro del eclecticismo. El inciso dedicado al eclecticismo y sin duda alguna uno de los aspectos más sugestivos y al mismo tiempo más discutidos de la arquitectura del siglo XIX, es la parte medular de este libro y resulta esencial, sobre todo para comprender no sólo la arquitectura decimonónica española, sino también la mexicana.

En ese apartado Navascués glosa el discurso con el que Juan de Dios de la Rada Delgado entró a la Academia de San Fernando, discurso titulado: "El arte arquitectónico del siglo XIX tiene que ser ecléctico", y que Navascués Palacio considera el manifiesto del eclecticismo. En su conferencia Rada Delgado afirmó que el carácter del hombre del siglo XIX es ecléctico, que tal vez se trate de un eclecticismo inconsciente, pero que, de todas maneras, en su carácter primordial.

De la misma manera Rada perfila dos conceptos de eclecticismo en la arquitectura: primero el estudio a fondo de los estilos para que "no se haga un gótico de confitería y un arte árabe que únicamente tenga tal o cual accesorio en el ornato" y abunda en la idea de que un edificio neogótico puede perfectamente convivir con otro neobizantino o neogriego, sin exclusión alguna, y más adelante Rada agrega que:

Ecléctico también puede ser el arte, aun mezclando en un solo edificio elementos de estilos diversos, pero en saber combinarlos de modo que resulte un todo homo-

géneo y armónico está el secreto que sólo al verdadero talento artístico es dado penetrar —y añade que el eclecticismo así entendido forma o su juicio la nota inconfundible de la arquitectura del siglo pasado— sin que esto sea un obstáculo para que pueda formarse andando el tiempo y pasado el periodo de transición que atravesamos, un estilo propio con peculiares caracteres de originalidad.

Navascués hace la revisión de todo el eclecticismo hasta tocar con la reacción nacionalista, en la que surgen el neoplateresco y el neobarroco junto con una escasa producción modernista, y explica que dicho eclecticismo se alargó hasta este siglo más o menos alrededor de 1920.

Al reseñar los diversos estilos arquitectónicos que se dan en el siglo XIX, Navascués Palacio intercalo las biografías bastante completas de los arquitectos más destacados en cada época y hace la descripción minuciosa de sus principales proyectos y edificaciones con una amplia mención del repertorio formal más utilizado por cada arquitecto, y también da pormenores de los materiales empleados a través de todo el siglo en las diferentes construcciones.

Ya se ha visto que este libro, que es fundamentalmente de tema madrileño, tiene un alcance más amplio y su estudio incuestionablemente sirve para ubicar la arquitectura decimonónica mexicana, que coincide en diversas etapas, sobre todo en la ecléctica, con la española y, por lo tanto, creo que resulta también inestimable para el mejor conocimiento de la igualmente desdeñada arquitectura mexicana del siglo XIX.

E. G. B.

BARBÉ-COQUELIN DE LISLE, Geneviève. *El tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira*. Caja de Ahorros Provincial de Albacete. Albacete, 1977.

Geneviève Barbé-Coquelin de Lisle, profesora de arte en el Instituto Hispánico de la Universidad de París, es la autora de un libro que faltaba en la serie de tratadistas de arquitectura española del Renacimiento: *El tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira*, salido de la imprenta en 1977.

Con un prólogo de Fernando Chueca Goitia, la edición fue sufragada por la Caja de Ahorros Provincial de Albacete, en recuerdo del arquitecto autor del tratado que fue natural de la Villa de Alcaraz, en la misma provincia. Es al mismo tiempo logro de un esfuerzo sugerido a la autora por don Manuel Gómez Moreno y por la lectura de la *Historia de las ideas estéticas en España* de Marcelino Menéndez y Pelayo.

Acertadamente, Geneviève Barbé publica el tratado en dos volúmenes, siendo el segundo el facsímil del manuscrito y el primero su versión paleográfica modernizada con un magnífico estudio preliminar y las anotaciones necesarias para la mejor comprensión del texto.

Para su edición la señora Barbé se ha servido de dos manuscritos: uno que perteneció a la colección de Valentín Corderera y que Gómez Moreno rescató para llevarlo hasta su natural asiento: la Biblioteca de la Escuela Superior de Arquitec-

tura de Madrid; el otro, un manuscrito de la Biblioteca Nacional. Ambos son copias de otro anterior, si no es que del original mismo de Valdelvira, por desgracia desaparecido. Paleografiando el manuscrito de la Escuela de Arquitectura, que es el más completo, pero en cotejo con el segundo, que es copia mejor cuidada, se hizo la transcripción dándole como título el que le atribuyó fray Lorenzo de San Nicolás: *Libro de trazas de cortes de piedras compuesto por Alonso de Vende Elvira, arquitecto maestro de cantería. Compónese de todo género de cortes, diferencias de capillas, escaleras, caracoles, templos y otras dificultades muy curiosas.*

Vandelvira compuso su tratado entre 1575 y 1591, pero no se editó sino que, por infortunados azares, pasó a manos del alarife madrileño Pedro de la Peña, aparejador del Real Alcázar, quien estudiándolo y en parte aprovechándolo compuso un libro titulado *Breve tratado de todo género de bóvedas regulares como irregulares, ejecución de obrarlas y medirlas con singularidad y modo moderno, observando los preceptos canteriles de los maestros de arquitectura.* Tampoco éste se imprimió, pero según fray Lorenzo de San Nicolás (en la segunda parte de su *Arte y uso de arquitectura*) fue plagiado por Juan de Torija, aparejador de las Obras Reales de Madrid, quien lo publicó en 1661 bajo el mismo título. Si es exacto —como parece serlo— el baldón de plagio que pesa sobre Torija, gran desvergüenza tuvo cuando en la dedicatoria de su libro al marqués de Liche se describe él mismo como un “pobre honrado”... que se arroja “a sacar a la tabla del mundo mis desvelos”. Sin embargo, si comparamos el libro de Torija —como ya lo hizo la señora Barbé— con el manuscrito de Vandelvira veremos que éste solamente fue aprovechado, es decir, que el plagio fue propiamente De la Peña.

Muy importante es la aclaración de que el tratado, aunque publicado por Alonso, en gran parte se debe a su padre Andrés de Vandelvira, arquitecto de gran obra en Úbeda, Baeza y Jaén. Suyos son los dibujos que su hijo Alonso utilizó y no cabe duda de que en él fue bullendo y adquiriendo forma toda esta teoría sobre cortes de piedra, aunque en su estudio la señora Barbé deja inquietudes sembradas cuando plantea la vinculación de los maestros de cantería y los tratadistas españoles con el francés Philibert de L'Orme, sobre lo cual constituye ya prueba palpable el hecho de que mucha de la terminología empleada por los canteros españoles fuera de origen francés, como fácilmente lo advertirá el lector al revisar el glosario de términos de arquitectura que se incluye a continuación del índice.

Leyendo el libro vemos de inmediato que Vandelvira no encaja dentro de la línea de tratadistas que partiendo de Vitruvio se prolonga hasta Vignola y Palladio, determinando la influencia italiana en la arquitectura española del Renacimiento. No enseña edificios romanos como Marco Polión, ni es como Alberti el gran teórico (como lo expuso en un reciente curso impartido en Churubusco el doctor Antonio Bonet Correa) que propone arquetipos y soluciones arquitectónicas en función de problemáticas cívico-sociales. Ni es Vignola que procura esquematizar definitivamente los órdenes clásicos, ni el Filarete que derrama imaginación en sus plantas. El libro de trazas de los Vandelvira se enlaza en el pasado, como ya se dijo, Philibert de L'Orme, para ofrecerse después como un mero tratado de geometría y estereotomía, utilísimo a maestros y aparejadores, como lo acredita el hecho de que fuera muchas veces parcialmente copiado.

Valórese la importancia del tratado si reflexionamos —como en la introducción se dice— que pudo conocerse en círculos como el de Juan Herrera, en una época en que la fábrica del Escorial y otras menos ambiciosas, pero muy importantes, requerían siempre de excelentes maestros de cantería. Ciencia ésta que no sólo en la península sino también en las colonias preocupó a los arquitectos, según sabemos de Claudio de Arciniega que cuidadosamente instruía con moldes y medidas a sus canteros.

Como lo haría más tarde nuestro fray Andrés de San Miguel, Vandelvira inicia su libro con un capítulo de geometría, basándose seguramente en *Fragmentos matemáticos* de Juan Pérez de Moya, y acaso también en los *Elementos* de Euclides, que corrían impresos desde 1570 y que en 1576 fueron puestos en lengua de Castilla por Rodrigo Zamorano. Terminada la parte de geometría, realmente breve, entra a enseñar —siempre sirviéndose de los dibujos preparados por su padre Andrés— cómo se trazan en el plano las pechinas, arcos, capialzados, escaleras, capillas y troneras.

No escapará al estudioso de la historia del arte la importancia que reviste el poder consultar a un tratadista en la fuente misma, ahora accesible por la paleografía, anotaciones y estudio de un especialista como la profesora Geneviève Barbé.

E. B. M.