

## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Varios autores. *Kohunlich, una ciudad maya del Clásico temprano*. San Ángel Ediciones. México, 1981.

La monografía intitulada "Kohunlich, una ciudad maya del clásico temprano" es, sin lugar a dudas, la publicación más lujosa realizada con motivo del descubrimiento, exploración y restauración de una ciudad prehispánica. El trabajo arqueológico realizado por Víctor Segovia se inició en 1968 y culminó con una publicación que se inicia con un corto y emocionado prólogo del licenciado José López Portillo. La obra se planeó como obsequio para un público restringido. La difusión de este libro, lamentablemente, excluyó a las bibliotecas y resultó, por ello, inaccesible o difícil de conseguir, a investigadores, maestros y estudiosos del México prehispánico.

El formato del libro, 48cm. × 33cm., la cubierta de tela grabada con un mascarón de perfil, el lomo de piel, también con el nombre de Kohunlich grabado, las doscientas quince fotografías a color y las dieciséis páginas de dibujos, atestiguan el carácter espectacular de esta edición.

El ambicioso programa editorial organizó el material escrito y el fotográfico de manera que la sección dedicada a Kohunlich, la antigua ciudad maya en el sur del actual estado de Quintana Roo, resultase el corolario de dos sustanciosos capítulos que, a manera de preámbulo introductorio, ubican a este centro dentro de la cultura mesoamericana en general y la maya en particular. En doscientas páginas y con ciento treinta y ocho fotografías, Arturo Romano y Carlos Navarrete en enjundiosos artículos tratan, respectivamente, sobre Generalidades de Mesoamérica y Panorama de la Cultura Maya.

En el tercer capítulo, Víctor Segovia aborda el tema que le da título a esta edición. El autor maneja el tema en ochenta páginas con cerca de setenta fotografías, once dibujos y dos planos.

Antes de hacer un breve comentario sobre el texto del arqueólogo, quiero referirme especialmente a las fotografías realizadas en su mayoría por Enrique Franco Torrijos. Todas ellas, especialmente las de color, son de excepcional calidad artística y técnica. Revelan, en la variedad de motivos, aproximaciones e intensidades lumínicas, la fina y aguda sensibilidad de este excelente fotógrafo, quien, sin restricciones presupuestarias, registró la intensa expresividad visual contenida en las obras de arte así como, en ocasiones, el espléndido marco natural que rodea a los monumentos.

Respecto a Kohunlich, Segovia no cumple cabalmente con los requerimientos que exige un buen trabajo académico. Le sobran, a este capítulo, fotografías; le falta, por otro lado, mapas geográficos generales del área maya y del área de Kohunlich, dibujos más completos, análisis de edificios y cuadros comparativos. La información que el arqueólogo proporciona es valiosa. Sin embargo, las referencias que hace sobre aspectos generales de la cultura maya resultan dispersas e inconsistentes por un manejo poco riguroso de la bibliografía, tanto en relación a la arqueología, las fuentes documentales, la etnología y las aportaciones de la investigación moderna.

Las analogías y diferencias formales y simbólicas que existen entre los vigorosos rostros humanos que decoran la llamada Pirámide de los Mascarones (Estr. A<sub>1</sub>) y representaciones similares en otros edificios mayas de los periodos temprano y tardío del Clásico Maya, requieren de una rigurosa metodología estilística e iconográfica para establecer hipótesis objetivas sobre la significación del mascarón como una antigua forma de decoración arquitectónica maya. La evolución estilística y de contenido debió sufrir cambios importantes, temporales y regionales, los que el autor trata superficialmente.

De igual manera, el autor desatiende, posiblemente por los requerimientos de la edición misma, aspectos urbanísticos, análisis de elementos arquitectónicos, figurillas y vasijas de barro, por la atención desproporcionada que le concede al detallado desglose de los elementos que integran a los rostros humanos superpuestos en las Pirámides de los Mascarones.

Para terminar, segura de la capacidad del arqueólogo Segovia, de su amor y entusiasmo por Kohunlich, los estudiosos de la cultura maya esperan de él una monografía más amplia que, académicamente, enriquezca los trabajos de investigación respectiva, aun cuando ésta la lleve a cabo dentro de un programa editorial menos ambicioso.

M. F. M.

Berlin, Heinrich. *Arte maya. Historia del arte mexicano*, volumen 2, Editorial "La Muralla", Madrid, España, 1982.

Heinrich Berlín es bien conocido entre los historiadores del arte mexicano por sus numerosos estudios que, con base en documentos en archivos y en trabajos de campo, lo han acreditado como investigador distinguido en la arqueología, en la historia y en la historia del arte mexicano, tanto en la época del virreinato como en tiempos prehispánicos. De estos tiempos, su preferencia se ha dirigido al siempre fascinante y novedoso mundo de los mayas.

El libro que ahora reseño, la más reciente publicación de Berlín, se titula precisamente *Arte maya*, es el segundo volumen de la serie *Historia del Arte Mexicano* publicado por la editorial española La Muralla. Los textos de esta serie, aunque escritos por especialistas, van dirigidos principalmente, a profesores de enseñanza media de Historia del Arte; es así que en lugar de las consabidas ilustraciones de página, llevan sesenta diapositivas a color con el objeto de facilitar la exposición de los textos.

Ahora bien, el libro está estructurado en tres partes: la primera se refiere a la cultura maya, la segunda trata de las artes de los mayas —arquitectura, escultura, pintura, cerámica y artes menores— y la tercera se ocupa de la descripción y análisis de los sitios mayas más importantes a juicio del autor.

La primera parte se inicia con una actitud positiva por "el respeto mostrado por los inmigrantes hispanos hacia lo maya", que contrasta con lo generalmente expresado en contra de los españoles que tuvieron contacto con los mayas de Yucatán. Tal respeto se debió, según el autor, a varios factores, entre los cuales destacan la sólida

calidad de las construcciones mayas y, sobre todo, el hecho de que para el siglo xvi los edificios de Yucatán tenían ya carácter arqueológico; es decir, no eran considerados como sitios de culto pagano, “ni les concedieron beligerancia en una competencia metafísica”. En lugar de abundar en la tantas veces comentada y condenada, quema de los códices mayas en Maní, Berlín hace uso de dos citas, poco conocidas, una de fray Lorenzo de Bienvenida, y la otra de Miguel de la Puebla, para probar la admiración que los españoles tenían ante la calidad y la antigüedad de las construcciones mayas y el cuidado por no destruir sus “ídolos antiguos”.

Siguiendo el método que parte del conocimiento de la cultura para entender los hechos artísticos, Berlín procede a definir el concepto de cultura maya, enunciando los conocidos rasgos: la original bóveda falsa, la escritura jeroglífica (inconfundible) y “una estética propia que engloba una buena parte de su producción ceramista”. Define después el área de ocupación, el hábitat, el clima y acuña una frase que merece repetirse: “Piedra calcárea y calor tropical son la señal, la impronta que dieron el ser y el sostén a la cultura maya”. Sólo voy a hacer mención de algunos aspectos culturales que trata el autor y que tienen importancia porque han cambiado, en los últimos años, algunos de los conceptos que se tenían como fundamentales para entender al pueblo maya prehispánico. Es así, que al hablar del Popol Vuh, considerado como la “Biblia Maya”, o sea la “llave maestra para entender, por ejemplo, escenas dibujadas sobre vasos policromados”, el autor señala la “suma ligereza” con que proceden los intérpretes de tales escenas a la luz del documento quiché. Ya que el dicho Popol Vuh no es precisamente la fuente maya más idónea para comprender la vida de los mayas del periodo clásico; es una versión recogida por fray Francisco Ximénez en el siglo xviii y está impregnada, primero, de influencias europeas y, segundo, de aspectos culturales no mayas, derivadas de las altas culturas del valle de México.

Otros aspectos importantes en el texto de Berlín son: el concepto de continuidad lingüística y físico-biológica de los mayas a través de dos mil años, debido a la marginación geográfica de la península, y el que a pesar de la organización política, con base en ciudades-estados independientes, haya una definida integración cultural, que se muestra con gran individualidad local y regional y que se revela, por ejemplo, en los diseños urbanos, en la naturaleza de los monumentos de piedra (una “estela” en Palenque y cuarenta en Piedras Negras) y en el contenido de las inscripciones.

Por otra parte, desde el descubrimiento de las pinturas de Bonampak, seguido de toda suerte de escenas bélicas en dinteles y en estelas, se ha modificado la idea romántica de los viejos arqueólogos, acerca de una sociedad pacífica, dominada por reyes-sacerdotes “sumergidos sólo en profundas especulaciones astronómicas y en ideas filosóficas sobre el tiempo”, y así ha surgido una nueva visión, menos idílica, pero más acorde a la realidad. Quiero señalar dos últimos puntos de esta primera parte: el hincapié que hace el autor sobre el desconocimiento de las causas reales que propiciaron el abandono de las ciudades mayas hacia 900 d.C., ya que a pesar de que el asunto se ha discutido desde hace decenios, ninguna de las hipótesis planteadas hasta ahora, se ha podido verificar. El otro punto es, una vez más, en torno a la visión constructiva del autor; cuando menciona a fray Diego de Landa, lo hace exclusivamente para apuntar que merced a los dibujos de los jeroglíficos, en su equivalente ideomático, “los epigrafistas conocen las voces mayas correspondientes”.

La segunda parte del libro trata de las reglas que gobiernan la arquitectura: "Cierta urbanismo regido sobre todo por consideraciones hidráulicas..." (ríos, cenotes, represas artificiales); de las distinciones entre templos (de uno o varios aposentos) y de palacios (de múltiples cuartos alrededor de plazas); de cómo "para el arquitecto maya... la finalidad primordial era delinear espacios externos"; del sentido de simetría: "las puertas normalmente se construían en número non... con lo cual el acento estético visual recae siempre en una puerta central"; de las diferencias locales en los frisos de los edificios, y de las variantes en las cresterías.

Es evidente el entusiasmo que exhibe el autor —acaso su mayor conocimiento— al abordar la escultura. Hace una espléndida y minuciosa descripción de un dintel de Yaxchilán, que se guarda en el Museo de Leyden, y que introduce, de lleno, al lector en el lenguaje plástico y temático, propio y original de los mayas. O sea, que un solo ejemplo artístico le es suficiente para mostrar lo esencial y lo constante en los relieves mayas. Pero además, no deja fuera nada de lo importante, en lo general, de la escultura, tanto de la escultura-arquitectónica del norte de Yucatán y de Copán, con detallado análisis de mascarones de fachadas, hasta la temática en estelas, dinteles y tableros cuyo "motivo principal es la figura humana..." y sin olvidar la identificación precisa de gobernantes, de mujeres, de niños y de enanos, dentro de un contexto definidamente histórico. Con el fin de probar el carácter litúrgico de los escultores, cita extensamente a Landa. Acerca de la pintura, aclara la procedencia de los colores: todos son de origen mineral, salvo el negro carbón, y añade que la técnica empleada consiste, siempre, en la aplicación de los colores sobre un aplanado de cal ya seco, de modo que no se trata de frescos. En este apartado se refiere, además, a las formas y a los temas, y desde luego a los tres códigos conocidos.

En la tercera y última parte describe las "ciudades mayas con fuerte personalidad", y aunque es la parte más extensa y las más útil, si se aplica precisamente a impartir clase o conferencia, me voy a referir a ella brevemente, ya que de otra manera tendría que transcribirla en su mayoría. Señalaré lo que me pareció novedoso o importante. Las ciudades descritas son: Copán, Tikal, Palenque, las del Puuc (Uxmal ocupa la mayor extensión, y de manera sucinta trata de Sayil, Kabah y Labná), Chichén Itzá y Tulum. He de señalar que no se omite referencia histórica, ni descripción arquitectónica, ni análisis formal, ni anécdotas acerca de "compras" de sitios o de transferencias de esculturas o museos de Norteamérica y de Europa, ni de comentarios acerca de las destrucciones que se han hecho en las ciudades mencionadas.

Ahora bien, de Copán sobresale el comentario de la escasa presencia de armas y de figuras femeninas, lo que da una apariencia de "un mundo de hombres pacíficos, serenos y poco dados al mundano quehacer". De Tikal, la ausencia de mujeres en los temas escultóricos, la iguala con Copán, y la reiteración de escenas con cautivos la hace diferente. De Palenque, el concepto triádico, aunque previamente soslayado, es apoyado y explicado de manera original, "debíó de arrancar o relacionarse con la creencia en tres diferentes seres mitológicos". Del estilo Puuc, ejemplificado en Labná, habla de la presencia de una cabeza humana dentro de las fauces de una serpiente fantástica, motivo antiquísimo entre los mayas, pero que da pie al autor para que lo vincule con la cabeza azteca del caballero águila, demostrando de tal manera la continuidad simbólica y cultural de Mesoamérica. De Chichén-Itzá, como

la única ciudad maya que revela sincretismo, al ser asiento de tradiciones y de estilos diferentes que, en ocasiones, llegaron a bien logradas fusiones. Y finalmente, de Tulum, la semejanza, entre sus muros con inclinación divergente y la de los muros de las construcciones incaicas, semejanza que es estrictamente formal y que no obedece a influencia o interacción alguna.

El libro que he reseñado revela en síntesis apretada los conocimientos y la experiencia de Heinrich Berlín, mayista renombrado, quien hace posible a un público no especializado, a través de un lenguaje puro y sencillo, el complejo universo del arte maya.

B. de la F.

*Falsifications and Misreconstructions of Pre-Columbian Art. A Conference at Dumbarton Oaks.* Elizabeth P. Benson, Organizer, Elizabeth H. Boone, Editor, Dumbarton Oaks, Washington, D. C., 1982.

Entre los libros sobre arte y cultura prehispánica de la prestigiada institución Dumbarton Oaks, de Washington, destacan los que constituyen la serie de las conferencias que se han llevado a cabo anualmente, desde 1967, en el local de dicha institución. El que ahora reseño corresponde a 1978, y aborda el interesante y discutido problema de las falsificaciones artísticas prehispánicas.

El libro contiene ocho artículos, cinco de los cuales se ocupan de objetos procedentes de la región andina, dos más tratan sobre piezas de Mesoamérica, y el último se refiere al difícil asunto de la restauración de edificios arqueológicos. Los autores son conocidos especialistas en diversos aspectos de las culturas del Viejo Mundo.

Es asombrosa la cantidad de objetos falsificados o grandemente reconstruidos que se encuentran en colecciones particulares y en museos; por otra parte, no son pocas las "reconstrucciones" de edificios arqueológicos en Mesoamérica y en la región andina. En muchas ocasiones, los objetos falsificados han servido para ilustrar, en artículos y en libros, hechos artísticos que se han tomado como si fueran originales. Estas "recreaciones" distorsionan el verdadero conocimiento y propician interpretaciones estilísticas e iconográficas equivocadas.

El primer artículo, de Robert Sonin, se titula "The Art Historian Dilemma: with remarks upon the state of Art Falsifications in Central and North Andean region". El autor señala que en los últimos veinte años se ha incrementado notablemente la demanda de objetos arqueológicos de la región andina. Las falsificaciones son, por tal razón, más abundantes y varían desde las de factura burda, hasta las que dificultan su apreciación, por estar cuidadosamente elaboradas. Piezas famosas en importantes museos han servido de modelo para muchas de estas falsificaciones. El ejemplo más notable que analiza Sonin es una pieza de oro que fue copiada de una vasija inca de barro negro que se encuentra en el Museo del Sitio de Pachacamac en Perú.

Alan Sawyer es el autor del segundo artículo que lleva por título "The falsifications of Ancient Peruvian Slip Decorated Ceramics". Todos aquellos involucrados en detectar falsificaciones de arte prehispánico, sean mesoamericanistas o andinistas, enfrentan problemas similares y emplean, esencialmente, el mismo método. Los obje-

tos que deben juzgar carecen, sin excepción, de datos científicos acerca de su procedencia. La habilidad para reconocer una falsificación se apoya, en última instancia, en que la comprensión del estilo, de la iconografía y de que la tecnología sea mejor que la del falsificador, dice Sawyer. El autor estudia vasijas policromas que, con gran esmero y precisión, han sido restauradas por un hábil falsificador a quien denomina el "Falsificador Wari", en recuerdo de la cerámica Wari-Tiahuanaco.

Los artículos siguientes, tercero y cuarto, de Christopher B. Donnan y de Raphael X. Reichert, titulados "The identification of a Moche Fake trough iconographic analysis" y "A counterfeit Moche-Recuay Vessel and its origins", respectivamente, se ocupan en analizar dos piezas de estilo Moche. Los autores muestran cómo los falsificadores competentes hacen uso de dibujos y de fotografías que ilustran los libros de arte precolombino. Donnan identifica como falsa una característica vasija Moche de asa y estribo, cubierta de complicados diseños lineales, que fue llevada a la Universidad de California en los Ángeles. Por su parte Reichert descubre que dos espléndidas vasijas, de los museos Linden de Stuttgart y del Nacional Danés de Copenhague, son también falsas.

S. Henry Wassén es el autor del artículo que se titula "On Faked Peruvian Silver Head Jars Distributed as Pre-Columbian", y que es un cuidadoso análisis de vasijas-retrato en plata, en sus dos modalidades, cabeza y efígie, atribuidas a la cultura Moche. Wassén relata cómo, además de aplicar análisis iconográfico, somete a las vasijas a análisis espectrográfico; el resultado de dicho análisis es que varias de las vasijas fueron fabricadas por plateros modernos. Para el autor, la vasija publicada por Kélemen en su libro *Medieval American Art*, descrita como "de la cultura Mochica pero con marcada influencia chavin", es también imitación.

Los tres últimos artículos de esta publicación son los que tienen mayor interés para nosotros porque se refieren a Mesoamérica.

El primero de éstos, de Esther Pasztory, se titula "Three Aztec Masks of the God Xipe"; la autora cuestiona la autenticidad de tres famosas máscaras aztecas que representan a Xipe: dos de ellas se encuentran en el Museo Británico de Londres y la tercera en el Museo del Hombre de París. Estas máscaras se han exhibido y fotografiado tan frecuentemente que han llegado "a representar para nosotros la verdadera esencia de la habilidad escultórica azteca y de su sensibilidad". Henry Moore reinterpretó en su propia escultura las máscaras del Museo Británico; en ellas encontró ciertos valores inherentes a la verdadera escultura: la "petricidad", la "plena concepción tridimensional" y "la lealtad al material". Sin embargo, al parecer de Pasztory, cuando se examinan las máscaras con detenimiento surgen dudas inquietantes. Lo que inicialmente motivó su suspicacia fue la presencia de cuatro brazos en movimiento en la figura de un Xipe danzante en la cara posterior de las máscaras del Museo Británico; las imágenes de Xipe llevan siempre dos brazos y cuatro manos, las manos inertes y flácidas cuelgan a los lados de las manos tensas y vivas. Otros rasgos, dudosos, de carácter formal o iconográfico, son descubiertos por la autora: el cabello, por ejemplo, es representado en estas máscaras a manera de estrías paralelas y partido al centro y por lo tanto diferente a como se suele representar en otras esculturas aztecas; el tocado triangular de las figuras danzantes es también excepcional, no guarda semejanza con algún otro conocido. En fin, que después de un exhaustivo análisis, Pasztory considera ciertamente dudosa su autenticidad.

El estudio no se limita a la investigación artística, sino que recuerda aspectos históricos del siglo XIX, cuando aparecieron las dichas máscaras y que vienen a reforzar el planteamiento de la autora. Varias ciudades arqueológicas fueron descubiertas, y viajeros y exploradores recorrieron el país y dieron a conocer sus monumentos. Se inició el coleccionismo de objetos prehispánicos entre ingleses, franceses y norteamericanos. Uno de estos coleccionistas, el inglés Henry Christy, tuvo en su poder una de las máscaras que posteriormente pasó al Museo Británico, la otra fue llevada por el conocido explorador Alfred Maudslay y la máscara del Museo del Hombre fue coleccionada por Boban para Napoleón III, hacia 1860. Pasztory sugiere que fuentes visuales para la reproducción de las máscaras que estudia pudieron ser las imágenes de Xipe ilustradas por Nebel en 1836, o la ilustrada por Chavero en 1887 o la gran cabeza de Coyolxauhqui encontrada en 1829. Pasztory extiende el tema de su estudio y pone en duda otra obra maestra de la escultura azteca, la Tlazoltéotl, diosa del parto, del Museo de Dumbarton Oaks y un pequeño Xipe de piedra verde en el mismo museo. Dos posibles conclusiones resultan de este interesante trabajo: o las máscaras de Xipe son obras excepcionales dentro de los cánones de representación y de iconografía azteca, o bien fueron talladas después de la primera mitad del siglo XIX por alguien a quien le era familiar el arte azteca del Museo Nacional de México, aunque ajeno a la comprensión de su iconografía.

El penúltimo artículo de esta publicación es de Dickey Taylor y versa sobre "Problems in the Study of Narrative Scenes on Classic Maya vases". Entre las piezas mesoamericanas más falsificadas durante las últimas décadas están los vasos pintados mayas del periodo clásico. Casi todos muestran elaboradas escenas de la vida de las clases dominantes, como audiencias palaciegas, procesiones de la corte, guerreros en combate, juegos de pelota y, desde luego, numerosas y variadas escenas de ceremonias religiosas y de carácter mitológico. Tales vasos representan para el historiador de arte una fuente insustituible para la justa apreciación estética y para una comprensión más cabal de aspectos poco conocidos de la vida y de las creencias de la clase "cultura" maya. Taylor muestra la transformación que sufren tres vasos mayas después de que fueron reconstruidos y repintados. Aunque auténticos, estos vasos cambiaron definitivamente de aspecto cuando fueron rehechos para que se vieran más bellos, mejor acabados y estuvieran también mejor cotizados en el mercado.

El libro se cierra con un artículo del arqueólogo mexicano Augusto Molina sobre "Archaeological Buildings: Restoration or Misrepresentation". El autor manifiesta su adhesión a los principios sobre restauración establecidos en la "Carta de Atenas" de 1931 y en la "Carta de Venecia" de 1964 y con base en estos documentos dice que en la restauración es necesario respetar el valor histórico y el valor estético de los monumentos. Los edificios prehispánicos deben ser consolidados para evitar mayor destrucción y tratados por un procedimiento de anastilosis. Entre las décadas de 1940 a fines de 1960 se exageró la importancia de la reconstrucción arqueológica de edificios de Mesoamérica. Esta actitud reconstructiva es apreciable, entre otros casos, en los edificios de la ciudad arqueológica de Tula. Molina cita otros ejemplos de reconstrucción; la pirámide del Adivino de Uxmal, el Edificio B de Cholula y el Quetzalpapalotl de Teotihuacán.

De la lectura de los artículos antes mencionados queda claro que las falsificacio-

nes pueden ser reconocidas, por pruebas científicas de costos muy elevados, o por comparaciones con otros objetos artísticos. Es aquí en donde la integridad estilística e iconográfica de un objeto es crucial. Sonin y Sawyer se refieren a fallas de estilo, en tanto que Donnan, Reichert y Pasztory señalan inconsistencias iconográficas. En todos los casos las irregularidades de los objetos son sutiles; identificables solamente porque cada autor tiene amplio conocimiento de las reglas que determinan la forma particular de representación visual. Las malas reconstrucciones pueden distorsionar el conocimiento del arte precolombino, ya que implican una actualidad prehispánica que no existió. El artículo de Taylor apunta los peligros de interpretaciones basadas en vasijas maya clásicas repintadas, y Molina denuncia cómo algunos de los más importantes monumentos arquitectónicos de Mesoamérica han sido extensamente reconstruidos.

En suma el libro reúne aportaciones valiosas en estudios que ahondan y esclarecen problemas de la falsificación de objetos de arte prehispánico.

B. de la F.

Carlson, John B. "A Geomantic Model for the Interpretation of Mesoamerican Sites: An Essay in Cross-Cultural Comparison." En *Mesoamerican Sites and World-Views*, pp. 143-215, Dumbarton Oaks, Washington, 1981.

Este artículo es un ejemplo interesante de los estudios que pueden hacerse con base en analogías existentes entre culturas, en este caso las culturas prehispánicas y las del Lejano Oriente. La ventaja de este tipo de estudios es que contamos con una mucha mayor información de estas últimas que se puede aplicar para un mejor entendimiento de las primeras. Concretamente el artículo se refiere a la geomancia que es un arte adivinatorio para orientar las construcciones y hasta las ciudades en su totalidad según los accidentes topográficos, pero en el Lejano Oriente tiene un fondo filosófico más profundo pues se trata de lograr una armonía entre lo hecho por el hombre y el medio ambiente, inclusive se trata de lograr un equilibrio entre las fuerzas naturales cuando se ha roto por alguna causa.

Las analogías existentes entre las culturas antes mencionadas y que permiten realizar este estudio comparativo son de dos tipos: en los sistemas cosmológicos y en las similitudes de las estructuras y la localización de las unidades arquitectónicas. El autor explica que en su búsqueda por encontrar paralelismos entre estas culturas no lo hace con el fin de comprobar hipótesis difusionistas, sino sólo para aumentar nuestro conocimiento de culturas con documentación escasa al emplear datos de culturas conocidas más a fondo.

Múltiples son las semejanzas en los sistemas cosmológicos mesoamericanos y orientales, entre las más importantes tenemos: un dualismo, el concepto de que las fuerzas naturales tienen aspectos animales y vegetales, la idea de que la tierra tiene forma de monstruo, la concepción del plano horizontal de la superficie terrestre con



cuatro direcciones fundamentales asociadas cada una con un color, un animal, un árbol, una deidad, etcétera, y la idea de que el centro funcionaba como una quinta dirección. Otra creencia común es la división del Universo en niveles verticales, creencia que se refleja en los cuerpos que componen las pirámides tanto en Mesoamérica como en Cambodia.

La práctica de la geomancia en las culturas prehispánicas podría explicar el por qué se empleaban ciertas orientaciones en los sitios prehispánicos o por qué se escogían ciertos lugares para la construcción de los edificios, ya que es evidente que en la mayoría de los centros ceremoniales no se escogía un orden simétrico para su disposición. Es característico el que se hayan localizado los sitios prehispánicos cerca de cuevas, cenotes, montañas, prominencias rocosas y otros accidentes topográficos.

El autor continúa su artículo con un estudio profundo de la geomancia en el Lejano Oriente y de quiénes eran los encargados de practicarla. Éstos deberían de adivinar la naturaleza de las fuerzas cósmicas para determinar el tiempo y el lugar más adecuados para realizar las nuevas construcciones, además de determinar cuál debería ser su diseño y cuál su orientación.

En seguida, Carlson cita ejemplos concretos de la arquitectura mesoamericana que pudieran indicar la práctica de la geomancia. En el caso de El Castillo de Chichén-Itzá piensa que su localización, su orientación y su estructura se relacionan de manera diversa con otros elementos tanto naturales como hechos por el hombre. Tenemos que las dos direcciones opuestas, norte y sur, llevan de El Castillo a dos cenotes, los cuales eran considerados entre los mayas como las entradas al inframundo. El autor piensa, además, que la disposición radial de esta pirámide pudo haber estado relacionada con la ceremonia del año nuevo tal como la describe Landa, ya que las cuatro escalinatas conducirían a las avenidas procesionales usadas en los ritos del año nuevo.

Con referencia a Teotihuacán, Carlson piensa que un sistema armónico que tomaba en cuenta multitud de principios cosmogónicos y geománticos se manifestó en el diseño de la ciudad. Así, consideraciones relativas al inframundo, a la topografía y a las direcciones celestes se utilizaron para escoger la localización más benéfica, así como para orientar y diseñar la Pirámide del Sol, la Avenida de los Muertos y, en general, toda la planeación reticular de la ciudad. Es posible que hubiese individuos versados en la práctica de la geomancia que determinarían tanto el marco espacial como temporal de la situación de los edificios.

Otro aspecto importante de la geomancia oriental es el relacionado con la fuerza benéfica que fluye de los restos de los antepasados. Hay razones para creer que, tanto en el altiplano como en el área maya, se pensaba que había una energía vital que poseían los huesos de los ancestros. Esta idea bien pudo haber influido la construcción de las tumbas y de ciertos elementos como, por ejemplo, el ducto que comunica la tumba con la cúspide de la pirámide en el Templo de las Inscripciones en Palenque.

En resumen, el lugar más adecuado para construir un templo, una tumba o una habitación debe haber sido influido por una especie de geografía mística sobre todo por la localización de cuevas o de lugares sagrados. Es una lástima que las fuentes que tenemos sobre el mundo prehispánico no contengan datos que permitan darnos una idea más cabal sobre este tema.

N. G. S.

Cabello Carro, Paz. *Escultura mexicana precolombina en el Museo de América*. Ministerio de Cultura, Madrid, España, 1980.

Cuando terminé de leer el libro de la señora Cabello, me vino a la memoria la ocasión en que una amiga me pidió que la sustituyera para dar, durante una semana, clases de taquigrafía; debo advertir que ni entonces ni ahora he logrado descifrar uno solo de esos glifos extraños con los que una reducida parte de nuestra población transcribe el habla humana. Con un gran esfuerzo, angustia y manipulaciones poco honestas, logré terminar la semana, aunque siempre guardé esa experiencia como manifestación de una temeridad justificable quizás por mi juventud.

¿Por qué me ha venido a la memoria esa asociación?, porque este libro adolece de dos limitaciones graves, especialmente si consideramos que un catálogo está destinado a ser consultado por un amplio número de personas. La primera, una catalogación dudosa del material, con relación a procedencia, y antigüedad de las piezas; la segunda, no menos grave, una inadmisibles falta de información de terminología, teoría, historia y hasta geografía del ámbito mesoamericano.

La falta de cuidado con el que la autora maneja los datos, la lleva a aseveraciones tan aventuradas como, por ejemplo, decir que las culturas mesoamericanas “son en realidad variantes regionales de una misma civilización que va evolucionando a través de los siglos y que va asimilando los nuevos pueblos que la invaden” (p. 8).

Respecto a la terminología empleada por ella, cabe anotar que en primer lugar, al periodo Preclásico en los estudios más recientes se le llama Formativo porque se ha pensado que este término está más de acuerdo con el contexto que el mundo mesoamericano vive en esa época y, por otro lado, no sé de dónde toma las denominaciones de preclásico antiguo y reciente, clásico antiguo y reciente y posclásico *idem*, cuando la mayoría de los autores coinciden en dividir esos periodos en temprano, medio y tardío.

En repetidas ocasiones, la señora Cabello utiliza los nombres de las deidades correspondientes al clásico, por ejemplo, Tláloc, Chac, Tlazoltéotl, etcétera, para denominar a deidades de periodos más antiguos cuyos nombres desconecemos y que en su opinión contienen atributos iconográficos que presentan las enumeradas primeramente; esto quizás denote una suspicacia muy acusada de mi parte, pero creo que la postura del doctor George Kubler al respecto es suficientemente clara con relación a los riesgos que conlleva utilizar la nomenclatura del posclásico tratándose de periodos más tempranos.

Es lamentable su falta de ubicación geográfica cuando cita a Palenque como ejemplo de las ciudades del Petén: “justo tras el colapso de las grandes ciudades mayas clásicas del Petén —como fue el caso de Palenque— . . .” o su poco cuidado al analizar los numerosos trabajos que hablan de la caída de las grandes metrópolis del clásico cuando afirma que los toltecas (*sic.*) invadieron Teotihuacan y de ahí su desaparición.

Puede tal vez justificarse que el desconocimiento de trabajos tan fundamentales como los de la doctora Beatriz de la Fuente, Michael Coe o Román Piña Chan, la induzcan a pensar que entre los olmecas existió una deidad femenina relacionada con la “casa real”, cuando es bien sabido que en esa cultura no existen representaciones femeninas

y que las que hay de personajes que llevan en los brazos niños, aludan probablemente a algún ritual o sacrificio; del mismo modo, es totalmente inexacto hablar de una casa real en el mundo mesoamericano, asimismo, me parece muy aventurado que afirme que las figurillas sonrientes del centro de Veracruz evolucionan “del rictus agresivo del jaguar” (p. 86).

Finalmente, su falta de información, la lleva a asentar que la escultura mexicana —que por supuesto ella considera perteneciente al “Imperio Azteca”— carece del “elemento fantástico —que no es producto de la fantasía, sino de la representación plástica de las concepciones míticas—” y el decir que “Los atributos y símbolos de las divinidades se tienden a transcribir también muy concretamente simplificando su contenido” (p. 161), cuando existen desde varias décadas atrás estudios como el del doctor Justino Fernández sobre la diosa Coatlicue, en donde precisamente se destaca la profunda simbología contenida en esa pieza monumental de la escultura mexicana.

Creo que es verdaderamente lamentable que habiendo en España investigadores positivamente interesados en el mundo prehispánico, mismos que han demostrado su profundo conocimiento sobre el arte mexicano, se sigan publicando trabajos como el de Paz Cabello Carro, que al final de cuentas nos hacen sentir el refrán popular que dice “zapateo a tus zapatos”.

Teresa Uriarte

Artigas, Juan B. *Capillas abiertas aisladas de México*, Facultad de Arquitectura, UNAM, México, 1982.

El tema de las capillas abiertas novohispanas resulta tan inquietante que no ha habido investigador que no haya mostrado interés por ellas ya sea en obras generales o incluso en estudios especializados. Algunos han puesto más énfasis en su origen y antecedentes, otros en sus funciones y otros más en sus características formales y estilísticas. Al parecer, al arquitecto Artigas le interesaron todos estos aspectos, pero para explicar un solo tipo de capillas abiertas: las aisladas.

Según aclara el autor, dos son los objetivos básicos del libro que ahora reseñamos: primero, “... presentar y analizar una serie de capillas abiertas novohispanas, desconocidas muchas de ellas por la crítica de la arquitectura” y, segundo, “... establecer una valoración respecto al género de edificios que conforman, considerados como grupo y no como casos aislados, el grupo en cuestión es el de las *capillas abiertas aisladas*”.

Para llevar a cabo sus objetivos, Artigas dividió el libro en diecinueve capítulos. El primero lo tituló *Generalidades*, y nunca tan acertadamente, pues en efecto son generalidades en torno a las capillas abiertas, en las cuales no nos detendremos porque los tópicos que toca han sido estudiados por otros investigadores con mucho mayor profundidad. El segundo capítulo se titula *Capillas abiertas*, y en él Artigas centra su atención en la definición de capilla abierta y los elementos arquitectónicos que la constituyen. El tercer capítulo se refiere a las *Capillas abiertas aisladas e historiografía* en el cual el autor trata de probar la escasa atención que se ha prestado en los estudios de arte colonial a este género de capillas abiertas. Del capítulo iv al xviii,

Artigas realiza un estudio histórico y arquitectónico de quince edificios que a su juicio se pueden considerar capillas abiertas aisladas. El último capítulo está dedicado a exponer las principales hipótesis planteadas a lo largo del trabajo y algunas conclusiones que de él se pueden extraer.

Como el propio autor explica, una de las aportaciones de este libro es la metodología, ya que, ciertamente, son muy pocos los estudios propiamente arquitectónicos de monumentos coloniales. Sin embargo, creo que el trabajo hubiera resultado mucho más sólido en este sentido si, en efecto, el autor se hubiera concretado al análisis arquitectónico de los edificios, pues quizás por la necesidad de abreviar ciertas hipótesis para dar paso a los planos, a las fotografías y a las descripciones, los capítulos explicativos resultan muy superficiales lo mismo en relación a su interpretación de la historia de la Nueva España, como en lo referente a las manifestaciones artísticas surgidas entonces. Lo mismo podemos decir de su estilo literario que, en ocasiones, es francamente confuso, lo que aunado a ciertas fallas en la edición, entorpece la lectura y la comprensión del texto. Los magníficos planos y las fotografías que ilustran el trabajo, en especial los que muestran edificios poco conocidos, resultan de gran utilidad para todos los interesados en la arquitectura colonial; lo único objetable es que, en vista de las características del texto, el lector no se puede dar una idea clara de las modificaciones que sufrieron los edificios, a punto tal que llega a poner en tela de juicio lo que se aprecia en las ilustraciones.

Ahora bien, como todo trabajo que aborda temas de interés, éste abre muchas interrogantes, pero dada la poca profundización de los planteamientos, también presenta ideas sumamente discutibles. Estas últimas son asimismo numerosas, por lo que me centraré en las que considero fundamentales para los objetivos del libro.

En primer lugar, para llegar a la definición de capilla abierta aislada, el autor partió de la definición capilla abierta. Esta, dice, "...es, ante todo, un edificio que sirve para decir y oír misa, y por ello, las partes características de su programa son el ábside y la nave", el primero cubierto y la segunda descubierta. En este sentido y a lo largo de todo el estudio niega que el solo presbiterio pueda considerarse templo, al mismo tiempo que supedita las funciones de los atrios conventuales exclusivamente a servir de nave de las capillas abiertas, tanto que deja la impresión de que si no hubieran existido las capillas abiertas, tampoco habrían existido los atrios. De la misma manera, por carecer de un buen atrio, se resiste aceptar la utilización de ciertas construcciones como capillas abiertas, por ejemplo, la que conocemos en el convento franciscano de Tlaxcala, aun cuando en ella se oficiaron misas. Por lo tanto, entiende la existencia de los atrios en los conventos donde la portería cumplió las funciones de capilla abierta a partir de que, según él, los claustros vienen a ser un añadido de esas capillas, y relega a las porterías a la condición de simple vano de acceso.

Tengo para mí que la equivocación del autor radica básicamente en no hacer ninguna diferenciación entre los géneros de templos y capillas y las características arquitectónicas de los mismos. Al hablar de los conjuntos conventuales distingue tres "grupos" de templos: a) de "nave rasa", b) de planta basilica, y c) capillas abiertas. Según entiendo, los dos primeros son templos cerrados de diferentes plantas, mientras el tercero es otro género de templo, en este caso abierto, que también adoptó diferentes tipos de plantas: las capillas abiertas no son plantas arquitectó-

nicas sino un género de edificios. Esto, amén de que por alguna razón que ignoro, no mencionó dentro de los templos cerrados un tercer tipo de planta que alguna vez representó: la de cruz latina, como la del templo de Yuririapúndaro. Tal vez de aquí deriven asimismo sus dudas acerca de las capillas de San José de los Naturales y Real de Cholula a las que no considera abiertas por dos razones: por falta de jerarquización de los elementos arquitectónicos y porque no queda clara la participación de la gente que quedaba en el atrio. Ambas objeciones las contradice el propio autor al ilustrar el texto con las plantas de ambas capillas en las que se señala perfectamente el ábside y además se muestran abiertas hacia el atrio a lo largo de todo su imafrente.

Lo verdaderamente trascendental es que, partiendo de estas ideas y de otras más que por razón de espacio no mencionaré, define la capilla abierta aislada, tema central del libro.

Así nos dice que las “...capillas abiertas aisladas son aquellos edificios que además de cumplir con las generalidades del programa arquitectónico y de creación espacial que venimos comentando, se hallan separados de los conjuntos de construcciones religiosas que cuentan con iglesia de nave construida con paredes y techo...”

En general, dos son los tipos de capillas abiertas que se han considerado aisladas: las que dentro de los conjuntos conventuales tienen una construcción independiente de los templos y los claustros, tal como Tlaxcala, y las capillas *ex atrium*, como por ejemplo Chimalistac. De acuerdo a la definición que transcribimos, Artigas considera capillas abiertas aisladas a las últimas, y hasta aquí el texto es claro. No obstante, más adelante asienta que este concepto puede “variar ligeramente”, pues según el autor, las capillas abiertas novohispanas “...antecieron a las iglesias techadas, cuando no fueron construidas simultáneamente, por eso son *capillas abiertas aisladas*. No sé si en algún caso excepcional se haya construido la capilla abierta con posterioridad a la iglesia”. Por lo tanto, no queda claro el concepto que defiende el autor en relación a las capillas abiertas aisladas, de suerte que el lector no alcanza a explicarse con claridad el tipo de capillas abiertas que analiza. Por la misma razón resulta incomprensible el capítulo relativo a la revisión historiográfica de las capillas abiertas aisladas: si es indistinto que sean parte o no de un conjunto conventual, tal revisión viene a resultar por demás incompleta y fuera de sentido.

En vista de lo reseñado podemos decir que de los objetivos que se propuso el autor en este libro, alcanzó con éxito el de dar a conocer algunos edificios interesantes, pero en vista de las confusiones de conceptos que presenta el texto, resulta difícil establecer una valoración de las capillas abiertas aisladas de México.

Para terminar, deseo hacer una última observación. Quizás lo que más llama la atención en el trabajo es la facilidad con la que el autor maneja la cronología de los edificios. Todos los que de alguna manera nos hemos acercado al estudio del arte novohispano del siglo xvi nos hemos encontrado con que, aún en edificios de gran fama, no sólo no podemos fijar las fechas de construcción, sino que ni siquiera podemos hacerlo con las de la fundación, de tal manera que sería de gran utilidad que en estudios posteriores el arquitecto Artigas diera a conocer las investigaciones y los métodos que ha llevado a cabo para llegar a tan contundentes datos cronológicos.

M. F. G.

Tovar de Teresa, Guillermo. *México barroco*, México, SAOP, 1981.

Dice el adagio popular que “el hábito no hace al monje”; otro tanto puede decirse de algunos libros cuyas excelentes fotografías y pulido formato no sólo resultan engañosos para el público en general sino, lo que es más, engañosos, pues hacen pensar a más de un lector que se encuentra ante la obra clave sobre el tema. Si a lo anterior añadimos que el libro en cuestión ostenta un título anacrónico, se caerá en la cuenta por qué tenemos más de una objeción al estudio que llama nuestra atención.

La edición de libros llamados de arte en México —aunque en realidad debieran denominarse acerca del arte mexicano— no sólo es limitada, sino, en términos generales, deficiente. Razón fundamental para que quienes nos dedicamos al estudio del arte mexicano contemplemos con beneplácito la aparición de un nuevo título. Sin embargo, el entusiasmo puede tornarse en enojo, cuando no en cólera pues las limitaciones de muchos de estos libros justifican tal actitud. Nos referimos a las limitaciones de forma y, más aún, de contenido.

El *México barroco* de Tovar de Teresa es un bello libro desde el punto de vista tipográfico: excelente papel, magníficas fotografías y buen diseño; por lo cual deberíamos felicitar al equipo en cuyos hombros recayó la “edición”. Sin que pasemos por alto algunos graves errores: el no poner pie a las ilustraciones y el distribuirlas un tanto al azar, por ejemplo. Pero, la verdad sea dicha, esas fallas no resultan sino *peccata minuta* comparadas con los errores que se cometen en el contenido del libro.

Pasemos a éste. Su autor no pudo buscar título más desafortunado para la obra. Hablar de un *México barroco* equivale a considerar que hay un barroco eterno, recurrente, tal como lo imaginaba Eugenio D'Ors. ¡Y Dios sabe cuántos sinsabores le trajo esta manera de pensar al sabio catalán! Vayamos por partes. Nuestra objeción al título del libro estriba en que ambos términos: México y barroco no sólo son confusos, sino antagónicos. Todos sabemos que el territorio que constituye la actual República Mexicana se denominó Nueva España durante los tres siglos de vida colonial. México, en tanto que entidad política y cultural es obra del siglo pasado y lo que va del presente.

Por otra parte, al barroco, en tanto que “estilo” —término en el cual no creemos mucho— hace mucho tiempo que le fue otorgada una vigencia cronológica precisa en el Viejo y el Nuevo Continente.

Además, los estudiosos del arte barroco han aceptado la existencia no de uno, sino de varios barrocos en el arte occidental. Al menos así quedó demostrado en el congreso acerca del Arte Barroco Latinoamericano, efectuado en la ciudad de Roma, la primavera de 1980 y en el de Ouro Preto, Brasil, en 1981. Es curioso que el autor del libro que tratamos no haya reparado en la rica exposición de ideas discutidas y vertirlas correctamente en su libro; toda vez que él fue uno de los participantes del primero de esos congresos.

Quizá de ahí lo fallido de sus “Dilucidaciones en torno al barroco”, precedidas por una introducción, que en realidad debieran denominarse generalidades acerca del arte barroco pues, más que introducir al lector al estudio del barroco, lo ponen en guar-

dia respecto a un texto que promete todo, menos la claridad y el orden: requisitos mínimos de todo aquel que se precie historiador del arte, aún en ciernes. De ahí que juicios como el siguiente: “lo que yo entiendo por barroco es expresión de un comportamiento humano desproporcionado y sustitutivo”, resulten, para cualquier lector, absolutamente sibilinos. O bien exagerados e inconscientes; como exagerada e inconsciente es la selección de textos incluidos al margen del texto principal, cuya utilización, por otra parte, peca de maniquea.

No cabe duda que el autor no asimiló, con la justeza debida, la historiografía europea acerca del arte barroco; por ejemplo cuando dice que Weisbach “al penetrar por vía de la psicología y de la historia en el fenómeno, logra una obra que, a diferencia de lo que sostiene Wolfflin, muestra signos sociales, religiosos —históricos— que hoy se consideran fundamentales para una amplia y decisiva lectura del estilo (!!!). No obstante, hay otras incongruencias más graves en el texto, que el lector medianamente informado en la materia le reprochará al autor. Repetimos: debido a una apresurada lectura de los textos de Croce, D’ors y otros estudiosos. Por supuesto, para no quedar atrás, Tovar de Teresa lanza su cuarto a espadas para darnos una “visión” del arte y la cultura occidental desde la Edad Media hasta el inicio del arte barroco en Italia y su difusión por el resto de Europa y posteriormente en el Nuevo Mundo, repartiendo adjetivos a diestra y siniestra, a personajes, obras y monumentos; por ejemplo, dice que Felipe IV no pudo controlar “el derrumbe del imperio español” pues era “incapaz de gobernar” y estaba “ocupado en la cacería y las aventuras amorosas, perezoso y débil, entrega el destino de España a Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares y posteriormente a Carlos II” (p. 29). Nos gustaría saber cuál es la reacción de aquellos estudiosos del arte y la historia de España —Elliot, Domínguez Ortiz, Jonathan Brown— ante tales juicios del autor del *México barroco*. Hubiera sido más recomendable que el autor ahorrara tan extenso texto aclarando —lo que hace a manera de conclusión— que “el barroco es un fenómeno muy complejo... toca al lector ampliar su perspectiva del arte barroco a través de la bibliografía que acompaña a este texto y que comprende a los autores citados de quienes se han tomado algunas ideas para confeccionar este trabajo sobre el barroco en México” (p. 32).

Al hablar del barroco en “El ámbito novohispano”, Tovar de Teresa comete, desde el principio, otra serie de errores de apreciación histórica pues dice que “no resulta fácil señalar con precisión la fecha en que aparece el barroco en México. Pero es factible que ciertos hechos precisables (!) cronológicamente determinen el origen de las formas artísticas novohispanas que se denominan barrocas”. Pues, según él, siguiendo a Jorge Alberto Manrique, con la construcción de las catedrales se inicia “una nueva época artística en México: el manierismo que se produce en las ciudades y el ciclo de construcción de catedrales es el mayor signo de obra citadina” (p. 38). Ver una oposición entre el arte citadino y el arte rural frailuno es algo que no podemos aceptar bajo ningún punto de vista. En cambio para el arte barroco no encuentra ningún obstáculo “aunque sí es admisible que las ciudades dictan modalidades artísticas predominantes” (p. 38). Es en México y Puebla, dada su importancia económica, producto de su ubicación, que surge el barroco. Y es la iglesia la principal *fomentadora* del arte; en general es ella quien dirige o guía las actividades del hombre novohispano. Trata, en vano, de explicar la religiosidad de éste. Añade que “el arte barroco (retórica, discurso demostrativo, método de persuasión) cumple perfectamente su

función en México”; como si el barroco hubiera sido algo concreto, aprehensible, que hubiera encontrado su lugar en este ámbito novohispano. La idea del autor por probar que existe un barroco novohispano parece confirmarse por las fotografías acompañadas de textos de la época manejados muy a su gusto, pero no como recomienda la técnica de la investigación histórica.

“De las catedrales al barroco: el comienzo del estilo”, denomina el autor el siguiente capítulo de su libro, donde trata de explicar el porqué del estatismo, en cuanto a espacio se refiere, de las iglesias construidas durante los siglos XVII y XVIII; y en consecuencia el énfasis que se dio al aspecto ornamental, diciendo que: “en ello estriba un aspecto fundamental del barroco en México: trasfigura el espacio arquitectónico a partir de un impulso decorativo y exuberante, fastuoso” (p. 64). Eso le sirve de pauta para afirmar que la “creación de espacios” implica un “plan elaborado”, en cambio “la decoración improvisa soluciones francamente originales”. Luego, entonces, piensa que “un elemento vital del barroco es su afán de novedad decorativa”. Uno de los signos de esa decoración-arquitectónica es la columna salomónica cuyo desarrollo temporal ocurre “entre el manierismo clasicista y anticlasicista, y el auge del estípite, que de alguna manera se constituye como neomanierismo” (p. 65).

De ahí pasa el autor a decir cómo pudieron trabajar los arquitectos novohispanos, apuntando las etapas de la “arquitectura mexicana”. No se olvide que en este capítulo se proponía hablar “del inicio del estilo”. Lo que sigue de este capítulo no es sino un galimatías que difícilmente él mismo podría explicar pues ni siquiera lo concluye, se le quedó en el tintero o al cajista en la imprenta.

Poco afortunado es el título dado al siguiente capítulo “La profusión barroca del centro”, pues en realidad lo que hace es proporcionar una serie de informaciones acerca de artistas que trabajaron en el virreinato durante los siglos XVII y XVIII; sobre todo en la ciudad de México. Desgraciadamente el autor no delimita los informes que él mismo ha logrado compilar a través de su investigación personal en los archivos, y la ya publicada por otros estudiosos.

Las iglesias de Tepotzotlán y de Taxco son estudiadas en el capítulo que, no sin falta de ingenio, denominó “Ecos metropolitanos”. Aquí lo más importante, a nuestro modo de ver, es la publicación —fragmentaria— de los documentos que acreditan a Miguel Cabrera e Higinio de Chávez, como autores del retablo mayor del templo jesuita. Información que, por otra parte, se pierde dentro del maremagnum de juicios erróneos emitidos por Tovar de Teresa, a propósito de las obras y de los artistas. Otros “ecos metropolitanos” los ilustra el autor con monumentos de las entidades federativas aledañas al Distrito Federal: México, Hidalgo, Morelos.

Algunos datos acerca de obras y arquitectos llenan las dos páginas que pomposamente denominó “Ladrillo, talavera y estuco”. Capítulo donde sus juicios no son menos aventurados que en las páginas anteriores; por ejemplo identifica a la modalidad *neóstila* como “el estilo de Guerrero y Torres” (p. 144).

Su recorrido por el México barroco lo llevó a estudiar el “Barroco de la región sísmica”, haciéndose eco de Carlos Flores Marini. Aquí no hace sino enumerar los principales edificios de la zona de Oaxaca y Chiapas, tratando de explicar —por supuesto de modo fallido— sus detalles ornamentales más sobresalientes. Sin embargo, resulta absolutamente incomprensible por qué incluyó también la región de Yucatán, sin decir nada fundamental respecto a las obras de esa región cuya arquitectura no le merece



más que el juicio siguiente: “la arquitectura yucateca en tiempos del barroco resulta simple y ruda si se le compara con los motivos ornamentales que caracterizan al resto del país”. Afortunadamente el arte no se cuantifica ni se califica por la ornamentación de los monumentos.

En “Dos estilos, dos ciudades” comenta los monumentos de Querétaro y Morelia. “La riqueza artística del Bajío” también lo divide en dos partes: en una se refiere a los monumentos guanajuatenses y en otra a los de Aguascalientes. Con “La difusión barroca en los confines novohispanos” termina la parte consagrada a la arquitectura barroca en el ámbito “mexicano”.

Hay que añadir que en todos estos capítulos el autor no hace sino repetir la mayoría de los juicios expresados por otros autores, especialmente Diego Angulo Iniguez; sin expresar su personal visión del problema que está estudiando.

Enseguida pasa a estudiar la escultura, en un apartado que denomina: “Piedra, argamasa y madera”, aunque a lo largo de los capítulos anteriores ya había aludido a varios ejemplos. Aquí se reduce a enumerar obras, artistas, muchas veces sin ningún orden cronológico y geográfico. Concluye con unas cuantas consideraciones acerca del mobiliario de la época.

“La pintura en México de los siglos xvii y xviii”, tituló el autor a la última parte de su libro. Resumen harto apretado pues en cinco páginas hace la historia de la pintura novohispana durante dos siglos, precedida por algunas consideraciones respecto a cierta pintura europea de la época. Como en el caso de la arquitectura y la escultura, el presente texto contiene algunas afirmaciones acerca de artistas y obras que pecan no sólo por temerarias sino por erróneas. Por ejemplo, decir que “José Juárez es el más importante pintor mexicano del virreinato”, es no conocer el panorama de dicha expresión pictórica pues ¿dónde dejamos a Arteaga, Pedro Ramírez, Juan Correa y Cristóbal de Villalpando? O más aún, señalar que Antonio Rodríguez es un “artista de escaso talento” cuando vemos que algunas de sus obras se cuentan entre las mejores de aquella época.

Completa el libro una serie de apéndices: índice general (en realidad se trata de un índice onomástico); índice de ilustraciones; bibliografía (mal citada e incompleta); relación de documentos (ésta hubiera constituido un apéndice original y novedoso) e índice fotográfico. ¿Rasgo de originalidad o carencia absoluta de método? Nos inclinamos más bien por lo segundo.

Enterados del “contenido” del libro no podemos pasar adelante sin hacernos algunas preguntas. ¿Cuál fue el criterio del autor para estructurar su libro? En realidad debemos admitir que ninguno pues para él no cuenta ni la geografía, ni la cronología, ni la naturaleza de los materiales; por más que unos y otros sean evocados en cada uno de los capítulos que constituyen el libro. Estamos por creer que el autor nunca tuvo en mente, de modo preciso, lo que quería decir en su *México barroco*. Y esto sin duda se debe a su falta de método.

Se trata de un estudio emprendido con bastante buena fe, pero cuyos resultados nos hacen recordar aquel dicho popular que dice: “no hay que hacer cosas buenas que parezcan malas”. Ciertamente, en este libro hay una gran cantidad de información, la mayoría de las veces vertida sin ton ni son. Hubiera sido deseable que el autor sistematizara sus informaciones; algunas de ellas valiosísimas y que por vez primera se

dan a conocer. Se echa también de menos un mínimo aparato crítico, tal como lo recomienda la más elemental técnica de investigación histórica.

Las observaciones que pueden hacerse al contenido del libro son interminables; casi página por página. Es evidente que el autor y sus editores saben que la mayoría de los interesados en el libro lo harán solamente para hojearlo y admirar la mayoría de sus excelentes fotografías. Pero no debemos perder de vista que existe otro tipo de lectores, más atentos, y es pensando en ellos que nos pareció conveniente hacer las observaciones anteriores. Había que prevenirlos de que estamos frente a un libro que sólo cuenta tipográficamente.

En resumen: tenemos la impresión de que el autor quiso mostrar una espléndida colección de fotografías, acompañadas de textos antiguos y modernos, cuyo maridaje le permitían comprobar o hablar sencillamente de un *México barroco*. El resultado es un libro espectacular, bonito, pero inutilizable —desde el punto de vista científico— para propios y extraños. Y no se olvide, además, como certeramente lo ha expresado Damián Bayón, “hay otra belleza mejor que consiste en que el libro sea un instrumento de trabajo manuable, un compañero de estudios y de viaje”. Desgraciadamente los empeños de Tovar de Teresa no cumplen ninguno de estos objetivos.

J. G. V.

Luján Muñoz, Luis, *El arquitecto mayor Diego de Porres, 1677-1741*, Guatemala, Editorial Universitaria, 1982, 433 p., ilus.

Después de una investigación de muchos años sobre la vida y la obra del arquitecto guatemalteco Diego de Porres, entreeverada y superpuesta con otros estudios sobre el arte de Guatemala, Luis Luján ha podido entregar su libro a las prensas de la Editorial de la Universidad de San Carlos de Guatemala. El estudio que ha producido quedará inscrito entre los mayores —muy pocos— que existen sobre los alarifes de la América colonial.

Baste tener presente la poca importancia social de los arquitectos durante los siglos xvii y xviii, condición que Luján recuerda y demuestra en su trabajo, para hacerse cargo de lo difícil que resulta obtener los datos de la vida y obra de alguno de ellos. Luis Luján ha debido hurgar en gran cantidad de archivos de Guatemala y de otras partes para poder trazar un bosquejo, siempre con zonas a veces dudosas, de la biografía del constructor más importante de la ciudad de Santiago de Guatemala durante la primera mitad del siglo xviii. Y ha apelado a sus propios conocimientos en historia del arte y su familiaridad con el arte guatemalteco para delinear el estilo del arquitecto, sus fuentes y su repercusión en el ámbito centroamericano.

La búsqueda de Luján no sólo ha sido tenaz, sino afortunada. De pocos arquitectos creo que tengamos ahora una secuela tan rica de datos, que van desde su fe de bautizo hasta la de defunción, pasando por matrimonios, contratos e informes. Sin duda el hecho de que el maestro mayor Porres haya nacido y vivido siempre en la ciudad de Santiago hizo tal tarea menos dificultosa.

Luis Luján hace de entrada un pequeño pero enjundioso bosquejo de la ciudad en esos finales del siglo xvii y principios del xviii en que empieza a trabajar su personaje, con la idea de que en ese marco pueda inscribirse y entenderse más cabalmente la importancia de su obra. Después dedica diversos capítulos a su vida, a su obra, tanto la de gran envergadura como la menor y la de fontanero (que lo fue mayor de la ciudad), y a la obra no documentada que cree puede atribuirsele, así como a las características de su particular quehacer arquitectónico y la influencia en su medio y en un ámbito geográfico amplio. Una tabla cronológica que incluye los datos personales de Diego de Porres y los de su familia, más otros referidos a la historia de su ciudad, resulta de gran utilidad para quien consulte el libro. Lo mismo puede decirse del apéndice documental, de la muy amplia bibliografía, y de los índices onomástico, toponímico y de temas. Cincuenta y cinco ilustraciones, que incluyen fotografías, planos, plantas y dibujos de alzados son el complemento indispensable.

Por demás está decir que el conocimiento de un arquitecto de la importancia de Porres ilustra sobre los procesos generales del quehacer arquitectónico en la ciudad de Santiago de los Caballeros. El perfil de Diego de Porres nos los presenta como mestizo o bien como mulato o pardo (según las fuentes), hijo natural aunque luego indirectamente reconocido de otro importante arquitecto, también en su día maestro mayor de la ciudad, José de Porres (o Porras, pues no hay consistencia en la grafía), y padre a su vez de dos arquitectos destacados: Felipe y Diego José; que sin embargo de su gran aceptación como arquitecto murió en una situación económica poco holgada. Así se nos presenta la actividad constructiva como una ocupación de tradición familiar, que podía recaer en gente de color quebrado (o castas), lo que no impedía que alarifes de tal extracción estuvieran a cargo de las obras más importantes y tuvieran los puestos públicos más destacados en el ramo, como es el de maestro mayor de la ciudad; y que sin embargo esa situación sólo parcialmente favoreciera su ascenso en la escala social. Sobre la tradición artística heredada de padres a hijos cabe observar que para el caso de los Porres no estaba forzada o propiciada por la estructura gremial, puesto que en Guatemala no hubo gremios constituidos ni ordenanzas sancionadas. Por cierto, tal hecho hizo que en Guatemala no se dieran los conflictos entre gremios (como organización autónoma de los oficios) y maestrazgos mayores (como decisión de gobierno impuesta desde arriba), a los que hace alusión Martha Fernández en referencia a México. Tampoco la limitante que aquí había, para pertenecer al gremio, a “españoles” (es decir, no mezclados o que se hacían pasar por tales): si bien es cierto que tal limitación se violaba constantemente y que no era aplicada para las ciudades menores.

Al hacer la caracterización del estilo de Diego de Porres, Luis Luján quizá se quede un poco corto. Por más que encuentre con justeza que los pilastones partidos por molduras rehundidas (de “baquetón estriado” las llama Luján), tan usadas por Diego en sus primeras obras, proceden de su padre José, no hay un análisis más pormenorizado del ambiente arquitectónico guatemalteco en el momento en que Diego de Porres comienza a elevarse como figura central ni, por lo tanto, un deslinde mayor de sus aportaciones personales. Los arcos seisavados de la sacristía de la Recolectión, por ejemplo ¿de dónde proceden? ¿Cómo pudo Porres llegar a tal solución? ¿Hay antecedentes guatemaltecos o únicamente los mexicanos de arcos de ingreso? Y como esas otras cuestiones en las que el autor habría podido entrar más a fondo, dado su gran

conocimiento del arte de Guatemala y el muy amplio que también posee de otras regiones americanas.

Poco se nos dice sobre si Diego ofrece novedades desde el punto de vista constructivo, como no sea su inclinación a usar sillares como recubrimiento de muros, y la utilización esporádica de piedra pómez en bóvedas para aligerar el peso. En un estudio anterior, justamente célebre (*La pilastra estípita serliana en el reino de Guatemala, 1720-1790*, de 1965) Luján había establecido, a partir de una sugerencia de Francisco de la Maza, la relación entre la Guatemala del siglo XVIII y los tratados manieristas, especialmente Sebastián Serlio. Lo mismo había hecho al ocuparse de la fuente de la plaza mayor. Aquí retoma aquellas conclusiones y las amplía. No es fácil, sin embargo, aceptar su aserto de que esa relación con fuentes manieristas del siglo XVI convierta a Diego de Porres en un “iniciador del neoclasicismo”, ni nada de neoclásico tiene para mí la fachada de Capuchinas, pese a lo desnudo de las columnas que la exornan: veo ahí también una presencia manierista.

Yo entendería más bien los vaivenes de su estilo (ya riquísimo en Santa Clara o en la Recolectión, ya sobrio en Capuchinas o en San Felipe Neri) como un juego ambiguo que se da entre lo que llamaría “evolución y necesidades del estilo barroco” y, precisamente, la mira puesta en los tratados. O sea, dicho de otra manera, como un ejemplo más de un fenómeno general a América, que es la persistencia —a veces más subyacente, a veces más abierta— del manierismo a lo largo de todo nuestro proceso barroco, en la gran riqueza de variedades que tuvo en la geografía americana.

Vería su estilo como ejemplar del problema de la lectura de los tratadistas, que son, más bien, paradigmas intemporales que se usan, según la circunstancia y el genio del arquitecto, en maneras muy diversas. Tanto de estar presentes (Serlio, por ejemplo, y también Vignola) en el siglo XVI en Actopan; en el XVII en Guápulo cerca de Quito; en el XVIII en Guatemala con Diego de Porres y en el mismo siglo, más tarde, en México con Guerrero y Torres, etcétera. La misma fuente, los resultados muy diversos. Servirse de Serlio para Diego de Porres no implica neoclasicismo, como para Lorenzo Rodríguez no implica manierismo servirse de Ditterlin (como parece proponer Bird). Son, como digo, modelos intemporales.

Sobre la proclividad de Diego a la pilastra “serliana” creo que también debe situarse dentro de una “necesidad” de la evolución del barroco americano, que en todas partes y de diversas maneras parecía encaminado a romper verticalmente el apoyo arquitectónico como medio de destectonizar” la estructura, y como recurso decorativo. Así pasa en el reino del Perú con las pilastras ménsulas, así en México con los estípites, así en Guatemala con las pilastras serlianas de Porres. Se entra a saco de lo que se tiene, pero el modelo se transfigura: un recurso decorativo secundario para Serlio se convierte en el motivo capital de la arquitectura de Diego de Porres y su entorno.

Este tipo de reflexiones, y muchas otras seguramente, provocan la lectura del ejemplar libro de Luis Luján. Libro que se lee con provecho y con gusto y que está destinado, creo yo, a ser indispensable en toda biblioteca que incluya entre sus intereses el arte americano.

J. A. M.

Daher, Luiz Carlos. *Flavio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo*. São Paulo, Projeto, 1982.

El reciente trabajo de Luiz Carlos Daher sobre Flavio de Carvalho se inscribe quizá dentro de una generalizada preocupación de los arquitectos jóvenes latinoamericanos por analizar rigurosamente la obra de los arquitectos de su pasado reciente. Sería mucho decir que se trata de un movimiento como tal, con principios definidos en diversos países; pero creo que puede reconocerse un nuevo y cada vez más consistente esfuerzo, que se sitúa más bien en las generaciones recientes, y cuyo común denominador parece ser la preocupación del rigor. Un análisis arquitectónico que se apoya en un buen conocimiento de la historia de la arquitectura moderna, en un interés indudable por caracterizar los momentos políticos y sociales que hacen posibles o congelan tales o cuales tipos de actividad constructiva; que acude tanto al prolijo examen formal como al de los programas en relación a las circunstancias. Buscando hacerse propio un pasado, asumirlo como modo de tener una verdadera conciencia de arquitecto. En todo caso tales son las características del trabajo de Daher.

Flavio de Carvalho (Flavio de Resende Carvalho) fue una *rara avis* en el ambiente cultural brasileño, y más exactamente paulista, en el segundo cuarto de este siglo y hasta principios de los años 60. Vástago de familia rica y de prosapia, tenía la facultad de atraer sobre sí la atención escandalizada por sus actitudes arrebatadas y su espíritu de batalla. Sólo se perdió del primer gran escándalo de la vida artística de São Paulo en este siglo: la Semana de Arte Moderno de 1922, que tuvo lugar mientras estudiaba ingeniería civil en la Universidad de Durham y frecuentaba ahí la Escuela de Bellas Artes. De ahí en fuera participó como actor, parece, en casi todos los acontecimientos artísticos que conmovieron la vida paulista. Pero curiosamente su actividad constructiva fue mínima. De todos sus magnos proyectos para palacios municipales, palacios de gobierno, legislativos, universidades, faros y monumentos, uno solo de estos últimos fue realizado: junto con su propia casa de campo, la *Fazenda Capuava*, y un conjunto de casas habitación, es lo único construido por este hombre al que, en cambio, las ideas le brotaban en torrente.

Daher encuentra una explicación a ese hecho extraño en el carácter individualista del autor, que le hizo “perder paso” para mediados de los años cuarenta (la época de su máximo reconocimiento), en un momento en que un Brasil rico y en proceso de industrialización requería una arquitectura, si no precisamente colectivista, sí de soluciones amplias y generalizadas. Y asimismo quedaría casi inédito por la ausencia, en Brasil, de una burguesía suficientemente despierta y novedosa para “coquetear” con sus ocurrencias estrambóticas.

Ese individualismo típico lo refiere Daher a su condición de “expresionista”. *Arquitetura e expressionismo* es el subtítulo del libro, y es todo un programa. De hecho el autor no hace un estudio completo de Carvalho, en su muy variada actividad de teórico, artista plástico, escenógrafo, inventor, diseñador, sino que sólo toca estos puntos lateralmente y en tanto aportan a la elucidación del problema que se plantea de arranque y señala con todas sus letras en la nota introductoria: “analizar la arquitectura de Flavio de Carvalho desde el punto de vista de la corriente expresionista”.

Y como principio de orden indica que tomará como buena la apreciación de expresionismo dada por el importante escritor Mario de Andrade en 1934: “la tendencia artística moderna que procura someter a la visión expresiva personal que el artista tiene del mundo cualesquiera otros elementos del arte”.

Se nos muestra así cómo la participación de Carvalho en todo el movimiento “modernista” (como lo llaman ellos) de Brasil está limitada por tal condición. Su expresionismo es simultáneamente motor generador de ideas, y freno para el desarrollo “congruente” de las mismas en términos de su posibilidad real como arquitectura. Así sucede desde el primer proyecto, para el Palacio de Gobierno de São Paulo (concurso de 1927), primera manifestación de arquitectura moderna brasileña: lo personal expresivo —semicírculo del ingreso, simetría piramidal, juego violento de planos, tableros decorativos— viene en detrimento de la mesura y organicidad del programa. Algo parecido puede decirse de sus sucesivos proyectos de palacios, del faro de Colón y de la Universidad de Bello Horizonte. Y así sería hasta su último ambicioso proyecto, la Universidad de la Música (1954) cuyos edificios combinan paraboloides con grandes domos, cascarones de hormigón ondulante con formas rectilíneas (el tetraedro de la iglesia), dando un resultado que no por interesante deja de ser caótico por la presencia de una inventiva personal no tamizada.

En 1933 Flavio de Carvalho pudo realizar el proyecto de habitación de la Alameda Lorena, en São Paulo, compuesto por diecisiete casas en dos plantas, en predios de apenas más de 100 m<sup>2</sup>. Es en cierto sentido la parte más racionalista de su obra, en donde resuenan Le Corbusier y Rietveld, donde a veces parece acercarse (coincidencia) con O’Gorman. Aquí la imaginación y la corrección se dan la mano. La presencia de la personalidad propia lo lleva a ocuparse del tratamiento cuidadoso de materiales y soluciones de detalle —a diseñar los azulejos, por ejemplo— y a introducir diferencias entre casa y casa para, conservando la idea de conjunto, dejar a salvo la individualidad de cada una; y de pronto por ese camino llega a dar la sorpresa de estructurar una fachada como un rostro o gran máscara, con el cabello al aire. Por demás está decir la resonancia del manierismo de Zucchari a siglos de distancia. Luiz Carlos Daher la califica: “auge del expresionismo”, con toda razón. Puede verse esa presencia expresionista, irredenta, que aparece constantemente y califica todo el quehacer de arquitectura moderna de Carvalho.

Se detiene Daher en la propia casa de Carvalho, la *Fazenda Capuava* (1939) en Valinhos, obra verdaderamente interesante, en que combina un inmenso volumen en talud (la sala), flanqueado de pérgolas, con pequeños ambientes casi de arquitectura popular para el resto de la habitación y los servicios; todo dentro de una simetría casi egipcia. Otra vez esa incongruente relación de elementos, en este caso salpicados de citas, de lo arqueológico a Wright, a lo popular. Incoherencia quizá buscada, que tiende a una gran libertad expresiva, pero cuyo carácter personal limitaba su quehacer arquitectónico como modelo o escuela, por su propio sentido desmesurado.

Señala Daher que Carvalho nunca logró un repertorio y una sintaxis definidos, sino que prefirió “dramatizar la tensión entre realidad y artificio, entre tema y ejecución”, con lo que en realidad establece la relación persistente entre su obra y el expresionismo en el sentido de Mario de Andrade.

De tal manera va entretejiendo Luiz Carlos Daher el análisis de las obras y proyectos de Carvalho, con las otras actuaciones del ingeniero-arquitecto-artista (como

lo son su participación en los salones de mayo, la creación del Club de los Artistas, con Di Cavalcanti y otros, la escenografía de danza y las “experiencias psicológicas”), para echar agua a su molino: esto es, establecer la relación entre su arquitectura y el expresionismo, aunque cuidando siempre, en forma rigurosa, de no calificarlo llanamente como “arquitecto expresionista”.

Un apéndice de textos sobre Flavio de Carvalho, de 1928 a 1967, más una bibliografía y una hemerografía de y sobre el mismo, terminan este destacado estudio en el que Luiz Carlos Daher ha intentado, con conocimiento de causa, con honestidad y con imaginación, recuperar para su generación una imagen del arquitecto como manera de comprender la realidad actual de la situación de la arquitectura brasileña. Al hacerlo contribuye a ese esfuerzo de asunción de los valores artísticos de un pasado reciente que las nuevas generaciones latinoamericanas parecen necesitadas de hacer.

J. A. M.

Pérez de Salazar, Javier, *José María Velasco y sus contemporáneos. Una muestra de la pintura académica mexicana de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Época de José María Velasco (1840-1912)*. Perpal, S. A. de C. V., México, 1982.

Dado que José María Velasco es uno de los más connotados pintores mexicanos y el máximo paisajista del siglo XIX, siempre son esperados con interés, los estudios que contribuyan a esclarecer aún más la figura y obra de este artista, por lo que este libro de Javier Pérez de Salazar llama de manera especial la atención, pues contó en el momento de aparecer con el apoyo publicitario de algunos periódicos de la capital, entre otros, *Excelsior* (3 de febrero de 1983) en los que se dieron a conocer los motivos por los que este reconocido coleccionista y amante del arte mexicano se había dado a la tarea de escribir este ensayo: “que se haga justicia a este ilustre mexicano”, así como señalar errores vertidos en otras publicaciones en torno a la vida del pintor y avalar con este trabajo la solicitud de que los restos de José María Velasco, que se encuentran ahora en la antigua Basílica de la Virgen de Guadalupe, sean trasladados a la Rotonda de los Hombres Ilustres, etcétera.

Aparte del incentivo que representa la dilucidación de posibles errores que en torno a la vida y obra de Velasco pudieran haberse colado en publicaciones anteriores, un mayor estímulo ofrece al estudioso de la pintura de la segunda mitad de nuestro siglo romántico la lectura del trabajo de Pérez de Salazar. Sin duda ese estímulo es el subtítulo de la publicación que alude a una “muestra de la pintura académica de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX”, pues si bien existe el hasta hoy no superado libro de Justino Fernández, *El arte del siglo XIX en México*, en donde su propio autor señala que no se trata de un trabajo exhaustivo, ni de un catálogo completo del panorama artístico del México decimonónico, cualquier información que enriquezca ese panorama resulta inapreciable.

Pérez de Salazar indica en la introducción que este libro se realizó con el propósito de “divulgar en forma modesta y para el pueblo de México para que conozca y valore lo que en esta rama del arte han hecho los mexicanos que es motivo de orgullo nacional”. Noble deseo sin duda alguna, sólo que Javier Pérez de Salazar quizá no tomó en cuenta el costo del libro; el precio al que salió al mercado lo hace totalmente inalcanzable para el pueblo al que supuestamente va dedicado y aún difícil de adquirir para los estudiosos del arte.

En la misma introducción, Pérez de Salazar apunta el plan a seguir en su publicación como es el de colocar a “Velasco como el centro” del libro, “dar a conocer a sus discípulos” y también a “aquellos que siguieron su escuela”, “presentar a aquellos pintores que por la fecha de su nacimiento (el último en 1887) pudieron tener más conocimiento de su persona”. Agrega que en vista del largo lapso de vida del pintor, consideró pertinente “exponer el panorama histórico de esos años (1840-1912)”, así como el pensamiento estético y filosófico de esa época, una “breve historia de la Academia, notas de artistas extranjeros que pintaron en la primera mitad del siglo XIX y de pintores que sin ser alumnos de la Academia exponían en ella”. Indudablemente se trata de un planteamiento atractivo y tal vez demasiado ambicioso. Complementarían el libro o abundarían en su interés las profusas ilustraciones en color de obras pertenecientes a colecciones particulares de aquellos de los artistas que figuraron en el libro.

Ante tal planteamiento, la lectura se presenta como tarea grata y gratificante para el conocimiento no sólo del extraordinario pintor, sino de una panorámica información y visión de los artistas decimonónicos y de su mundo. Sin embargo, al iniciar la lectura encontramos que el libro adolece de una metodología adecuada, se inicia con un capítulo nada usual, la presentación de breves currícula, del grupo de personas que colaboraron en la manufactura del trabajo, cuando lo conducente es que la obra sea la que avale la calidad del autor y no sus títulos.

Debe aclararse que la reseña de este libro y el apuntar sus fallas no se debe a un afán de reconvénir al autor y sus colaboradores, cuya buena voluntad y conocimientos no se ponen en duda, sino de subrayar aquello que para publicaciones posteriores —ya que Xavier Pérez de Salazar advierte que probablemente seguirán otras a la presente— pudiera redundar en demérito de las mismas. De acuerdo con esta idea y en beneficio de una segunda edición depurada, me permito denotar en primer término que quienes hacen los ensayos preliminares, engolosinados con su tema, exceden el período a estudiar señalado por ellos mismos, en detrimento de una más cabal ambientación de los años en que vivió Velasco, como sucede, por sólo mencionar un capítulo, con el de la historia de la Academia de San Carlos.

Después de las imágenes vienen las notas biográficas de los pintores, y es aquí donde la falta de un buen método de trabajo se reciente aún más. El criterio fue mencionar a los artistas siguiendo el orden cronológico de las fechas de sus nacimientos, ¡cuánto mejor hubiera sido el citarlos por orden alfabético!, como es lo frecuente para este tipo de catálogos, ya que se facilita su consulta. Además se asentó en la introducción que las notas se referían bien a los compañeros o alumnos de Velasco o a quienes siguieron su escuela, mas en esas breves referencias biográficas se pasa revista a pintores que nada tuvieron que ver con Velasco y que no lo conocieron, e inclusive ni practicaron su escuela, se incluyen aquí al parecer



sin discrimen a quienes hicieron paisajes, tal es el caso del excelente pintor Pedro Galarza Durán, el que no conoció a José María Velasco y pintó dentro de la corriente impresionista que poco gustó al paisajista decimonónico. Y si bien hay notas significativas con valiosa y poco conocida información, existen otras como la referente a Andrés Ríos en la que después de manidos comentarios sobre la “menospreciada y vituperada” pintura del siglo XIX, el autor José Ramón Castillo afirma desconocer los antecedentes del pintor, y al analizar las obras de Ríos incluidas en el libro, se desborda en líricos comentarios en dicho análisis. Lo que sí resulta inadmisable es por ejemplo la nota sobre Severo Amador, de quien se subrayan sus valores como literato: poeta y novelista, pero no se asienta ningún juicio sobre su producción plástica y calidad de la misma. Aún más se puede añadir sobre lo que debía ser la parte medular de esta obra que se muestra carente de unidad y sentido.

En cuanto a las anunciadas rectificaciones y aclaraciones en torno a la vida de José María Velasco, no agregan nada substancial a lo ya dicho por Justino Fernández en su escrito sobre este artista y también por quienes se ocupan en la actualidad de él como Xavier Moyssén, el indicar la fecha del matrimonio del paisajista no cambia para nada el sentido de su obra.

Curiosa es la forma de terminar el libro con un capítulo titulado “Crítica a los críticos”, transcribiendo fragmentos del libro de Marín Busqued que ostenta el mismo título y que hace referencia a las injusticias sufridas desde épocas pretéritas por artistas de gran talla, a manos de críticos miopes, artistas a los que generaciones posteriores han colocado en su sitio adecuado, pero aquí cabría recordar que esto no sucedió a Velasco, que en su propia vida recibió homenajes internacionales y a quien la crítica y público en general del presente siglo lo ven con reconocida admiración.

Acercas de las anunciadas ilustraciones el autor no tuvo el cuidado debido. Los colores, la impresión y el diseño son malos, lo cual es una pena, pues muchas de ellas presentan obras de primerísima calidad y, creo, poco conocidas. De igual manera el descuido se encuentra en la revisión del texto, ya que no se corrigieron algunos errores, por ejemplo fechas que desconciertan a los lectores.

Desconcertante resulta asimismo la vasta bibliografía consignada que en muchos casos no tiene relación con lo tratado en el libro y que, por otra parte, revela omisiones importantes como es *Saturnino Herrán* de Fausto Ramírez, puesto que se incluye una nota biográfica sobre dicho pintor.

Es de desearse que, siguiendo el ejemplo y entusiasmo de Javier Pérez de Salazar, quien tanta admiración profesa al arte mexicano, se continúe el rescate de aquellos artistas que no por poco conocidos, carecen de calidad y conforman el vasto panorama artístico y cultural del siglo XIX.

E. G. B.

Paz, Octavio. Manuel Álvarez Bravo. *Instante y revelación*, Edición de Arturo Muñoz para el Fondo Nacional para Actividades Sociales, México, 1982.

Los estudios dedicados a la fotografía son cada día más frecuentes e interesantes en México, como lo son también las exposiciones que los museos y galerías de arte presentan dentro de sus actividades. Se publican libros sobre un artista en particular, o bien, se reúne la obra de varios. Se investiga, se hace teoría referente a la fotografía, a la cual ya nadie duda en calificar como arte, y quizá no está lejano el día en que aparezca el primer libro que nos muestre la trayectoria histórica que ha tenido en el país, desde su aparición hasta la fecha. Claudia Canales dio a conocer en 1980, mediante una bella publicación, la interesante obra de un fotógrafo de provincia, la de Romualdo García. Como en el caso de él, está por estudiarse un sinnúmero de maestros de la lente, que en una u otra forma han contribuido a la historia de la fotografía en México.

En el libro que se reseña a continuación se han reunido dos valores singulares de nuestra cultura: el poeta Octavio Paz y el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo. El primero ha escrito un interesante texto sobre el arte del segundo, complementándolo con una selección de sus propias poesías, mismas que se avienen tanto a las fotografías reproducidas como al enunciado del libro: *Instante y revelación*. No es ésta la primera ocasión en la que Octavio Paz dedica sus meditaciones a este tema, en su haber cuenta con valiosos trabajos que en cierta forma justifican el presente; incluso, él mismo lo cuenta, debe precisamente a la fotografía sus primeras experiencias artísticas.

Con una clara exposición relacionada con su poética, Paz comunica sus conceptos sobre el arte fotográfico; aun cuando la cita es extensa, creo que bien vale la pena reproducirla para puntualizar lo esencial de sus ideas mediante sus propias palabras: "En la foto se conjugan subjetividad y objetividad: el mundo tal cual lo vemos pero, asimismo, visto desde un ángulo inesperado. La subjetividad del punto de vista se alía a la instantaneidad: la imagen fotográfica es aquel fragmento de la realidad que vemos sin detenernos, en una ojeada; al mismo tiempo, es la objetividad más pura: la fijeza del instante. El lente es una poderosa prolongación del ojo y, sin embargo, lo que nos muestra la fotografía, una vez revelada la película, es algo que no vio el ojo o que no pudo retener la memoria. La cámara es, todo junto, el ojo que mira, la memoria que preserva y la imaginación que compone. Imaginar, componer y crear son verbos colindantes. Por la *composición*, la fotografía es un arte." O sea, que la imagen fotográfica no es más que una parte de la realidad que nos rodea, la cual es captada por la cámara en un instante y una vez procesada la película, se hace la revelación de la realidad. La demostración de sus conceptos está aplicada a una serie de fotos que en el libro se reproducen.

No dudo, fuera de toda hipérbole, al calificar a este libro como el más sobresaliente entre la nutrida producción de publicaciones de arte que en los últimos años se han impreso en México; desde la sobria y elegantísima camisa, hasta la impresión de los textos y, sobre todo, en la calidad alcanzada en la reproducción de las obras de este artista clásico de la fotografía que es Manuel Álvarez Bravo.

X. M.

Bedat, Claude. *L'Academie des Beaux-Arts de Madrid*. Toulouse, Association de Publications de l'Université de Toulouse-le Mirail, 1973.

La reciente revaloración del arte académico entre los historiadores del arte ha dado como resultado muchos estudios, entre los cuales figuran algunos de gran interés para el mundo hispánico. Pienso, por ejemplo, en las múltiples exposiciones de la Nápoles borbónica con sus excelentes catálogos, *Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799* (Florencia, Centro Di, 1980) y en el libro fundamental de Francis Haskell y Nicholas Penny, *Taste and The Antique, the Lure of Classical Sculture, 1500-1900* (New Haven, Londres, Yale University Press, 1981).

El libro de Claude Bédat que se reseña aquí no ha tenido ni tendrá la difusión de los estudios mencionados, pero, es de notable interés para la historia del arte de México. El principal propósito del autor fue llenar un vacío en los estudios de historia del arte español. Basado en documentos y enfocado hacia intereses actuales sobre la función del arte en la sociedad, el libro de Bédat es la primera obra general hecha con criterios modernos sobre la Real Academia de San Fernando de Madrid. Sólo se le podría objetar una tendencia algo ingenua que de vez en vez lleva al autor a proponer explicaciones basadas en un supuesto carácter nacional. Tal vez este carácter existe, pero no se avanza mucho en el conocimiento recurriendo a la apasionada y violenta "àme espagnole".

Pero esta objeción viene a ser mínima en una obra cuya utilidad se manifiesta inmediatamente en el índice. El libro se divide en tres partes. La primera trata de la fundación de la Academia y sus estatutos: se examinan los pasos burocráticos y políticos que llevaron a su fundación en 1752 y todos los cambios en los reglamentos y estatutos desde 1744 hasta 1757. En la segunda parte se estudia la vida interior de la Academia: el marco físico en el cual se llevaban a cabo los estudios, el personal y sus funciones, la organización de los estudios y las ideas artísticas vigentes, las becas para estudios en Roma, las relaciones artísticas con París, especialmente respecto al grabado y, finalmente, la biblioteca y las colecciones. La última parte examina el papel de la Academia en el desarrollo del arte español: estudia el conflicto entre la Academia y los gremios, la lucha para el control de la arquitectura y los decretos de 1777, la fundación de otras academias, entre ellas la de San Carlos en México, y la protección del patrimonio artístico nacional. Un índice onomástico facilita la consulta y las listas de funcionarios y la bibliografía complementan el texto.

Vale la pena examinar el libro con más detenimiento en lo que se refiere a la Academia de San Carlos de México. Aunque ésta nunca dependió formalmente de la Academia de San Fernando, la historia de las dos instituciones se entreteje en ciertos momentos y a través de algunos individuos precisamente en el periodo tratado en el estudio de Bédat.

Entre los datos específicos para la historia de la Academia de San Carlos está la información sobre los maestros españoles que llegaron a México en 1786. Genaro Estrada, *Algunos papeles para la historia de las Bellas Artes en México* (México, 1935), y Thomas A. Brown, en el primer volumen de *La Academia de San Carlos*

de la Nueva España (México, SEP/Setentas, 1976), también nos informan sobre ellos. Sin embargo, Bédar aporta noticias adicionales.

Se confirma la imagen de Cosme de Acuña como un individuo de carácter difícil con la noticia de que, después de su regreso a la península en 1791 y de haber llegado a ser uno de los pintores del rey, el exdirector de pintura de la Academia de San Carlos fue expulsado de la Academia de San Fernando en 1807 por un pleito violento con su colega Maella. De Andrés Ginés de Aguirre, también director de pintura en México, aprendemos que había hecho copias de Luca Giordano y Corrado Giaquinto.

En cuanto a Antonio González Velázquez, maestro de arquitectura en México, podemos deducir que perteneció a una numerosa familia de artistas constituida por Alejandro (arquitecto) y Luis y Antonio (pintores). Sin duda, esta situación explica una confusión en el libro de Bédar. Éste junta muchos datos sobre Antonio González Velázquez, quien trabajó con Francisco Bayeu en el Pilar de Saragoza, llegó a ser director de pintura en la Academia de San Fernando y pintor del rey, y murió en 1794. Bédar no advierte la contradicción, pero es obvio que este Antonio González no puede haber sido el mismo Antonio González Velázquez quien colaboró con Tolsá en la creación de la elíptica Plaza Mayor de México en 1796.

La información más interesante aportada por Bédar sobre un individuo de la Academia de San Carlos, concierne a Gerónimo Antonio Gil. Ya sabíamos por Brown que Gil era un personaje importante y un artista reconocido en la Academia de San Fernando antes de pasar a México en 1778. De Bédar aprendemos que era un nacionalista obstinado. Estaba orgulloso de no haber estudiado en Francia y fue el principal opositor de que los españoles fueran a París para aprender el arte del grabado. Son antecedentes interesantes si pensamos en su actuación en México, en su tenacidad en los proyectos y su intransigencia, especialmente hacia los recién llegados maestros españoles, quienes eran casi todos más jóvenes que él. De hecho, las polémicas que se armaron en San Fernando por la posición de Gil nos llevan a preguntar si no habrá más que explorar para encontrar las razones de su traslado a México, razones que podrían arrojar luz también sobre su comportamiento en la Nueva España. Son problemas que preocuparon a Brown, aunque no los pudo resolver. Finalmente, el libro de Bédar aporta datos sobre la escultura en la Academia de San Fernando, los cuales son útiles para entender la obra de Manuel Tolsá.

A nivel de cuestiones más amplias, Bédar considera algunos problemas de San Fernando que tuvieron sus equivalentes en la Academia mexicana. Por ejemplo, explora las relaciones conflictivas entre los artistas dentro y fuera de la Academia y, especialmente, entre los artistas y los consejeros de la Academia los cuales no eran artistas y, además, pertenecían a un estrato social distinto y privilegiado. Examina los problemas de la censura en las artes plásticas, y considera en su contexto la opinión de Bernardo Iriarte de que no debería existir más Academia que la de San Fernando, idea externada precisamente en una discusión respecto a la de San Carlos. Estudia ampliamente las fricciones ocasionadas por el nacionalismo, problema que se hacía tremendamente más complicado en México. En San Fernando uno de los resultados del nacionalismo fue la orientación hacia Roma en lugar de París.

En síntesis, el valor principal de esta obra de Bédar para la historia del arte mexicano radica en este tipo de consideración de problemas en contexto. Estimula a plan-

tearnos nuevos interrogantes que pueden fructificar en investigaciones que lleven a una comprensión más profunda de cuál fue el significado y la función de la Academia mexicana en sus primeras décadas.

C. B.

Escobar, Ticio. *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*. Tomo I, Asunción, Centro Cultural Paraguay Americano, 1982.

El trabajo de Ticio Escobar pretende, y logra, referir las características fundamentales del quehacer visual paraguayo. La organización de este primer volumen incluye las manifestaciones plásticas indígenas, coloniales y las del siglo XIX. Por decisión excluye la arquitectura, la cual por su naturaleza escapa al método de análisis usado por el brillante crítico del arte, activo en los certámenes del Cono Sur.

En este volumen, primero de una serie de dos, el arte indígena se interpreta bajo una nueva metodología, el análisis de sus sistemas estéticos lleva a comprender cómo los indígenas absorben y expresan la experiencia colectiva; para explicar la estética de los guaraníes el autor los ubica como una cultura neolítica seminómada, dependiente de las fuerzas naturales. Como resultado la estética guaraní se opone a la naturaleza. Dentro del sistema predominan más que la imagen, la palabra y la danza; aun cuando existen y son analizados los sistemas decorativos de tejidos y cerámica, el análisis de Escobar se ocupa fundamentalmente de expresiones vitales y actuales.

El apartado de artesanía popular y mestizaje refuerza el panorama que nos conduce a la parte medular del libro, la cual se ocupa del arte colonial. De entre los varios temas abordados por Ticio Escobar destaquemos el del barroco, cuyos variados aspectos son tratados con incisión. Uno de los aspectos más interesantes del estudio es el de su dependencia como estilo; al indio sujeto en las misiones le fue negada la libertad de expresar sus experiencias estéticas anteriores, controlado por el maestro de oficios, pudo, sin embargo, expresarse con rasgos similares a los del arte de otras zonas de América, como son el esquematismo, la desproporción y “un sobrio sentido de la forma”, con lo cual se superó el modelo. Para apoyar esta idea el autor analiza varios aspectos colaterales del fenómeno plástico e histórico, como el papel que cumplió el barroco tanto en Europa como en América, aquí la táctica de evangelización de los jesuitas explica la vinculación de pintura y escultura al desarrollo de rituales. Las particularidades del barroco como lenguaje impuesto son cuestionadas en los siguientes términos: ¿Tiene el arte paraguayo el suficiente carácter para considerarlo distinto? Esta y otras preguntas son formuladas y contestadas a lo largo de concentradas páginas.

Los jesuitas promotores de las obras barrocas conocen el valor de los actos y apariencia externos, así lo ponderan en sus escritos y nos los hace partícipe el ensayista, quien maneja con habilidad esa información.

El carácter efectista del barroco también es considerado por Escobar, sobre todo en el grabado. Introducido en Paraguay a fines del siglo XVII, sirvió de complemento a textos adoctrinadores y cumplió la finalidad de ilustrar conceptos no existentes en el

mundo indígena, como el miedo al pecado. Para ilustrar esta idea fueron creadas imágenes muy convincentes que han producido la denominación de barroco hispano-guaraní. Como bien se sabe, los jesuitas en Paraguay produjeron una experiencia artística sólo comparable a la del noreste mexicano, Sonora y Sinaloa. Sin embargo, Ticio Escobar señala el carácter dirigido a esa práctica y la ausencia de libertad. La actividad controladora del maestro de oficios no fue lo suficientemente efectiva y aun dentro del ámbito controlado por los jesuitas, la obra artística se hace distinta. En esta sección del libro son analizados varios aspectos del barroco misionero, como el nivel, objetivo, y particularidades como el origen y el destino, todo ello vinculado con los Ejercicios de San Ignacio.

El importante papel que cumplen los talleres dentro del ámbito jesuita es referido con amplitud por el autor; se señala el carácter ocupacional con que operaron y su carácter de remedio contra los vicios. Apoyado como en otros casos con bien seleccionadas citas donde se explica la producción que resultó excesiva para las necesidades de los guaraníes y la carencia del sentido educativo, caso contrario a los talleres de Vasco de Quiroga en Michoacán.

En el aspecto de la imagen, las opiniones y reflexiones son de lo más sugerente, al reconsiderar la ausencia de la figura dentro de la estética guaraní, donde con exclusividad se acude a lo geométrico. Escobar advierte el esfuerzo que hubieron de hacer los jesuitas para incorporar ese recurso de lenguaje y usarlo como instrumento de colonización. Con el uso de estampas se condicionó la actividad plástica en las reducciones jesuitas como lo ha advertido Jorge Alberto Manrique para el caso mexicano. En el Paraguay del siglo xvii la habilidad para apegarse al modelo es ponderada como una cualidad, un proceso similar se había advertido en el siglo xvi mexicano. En contraste durante la centuria decimoctava la actividad creadora de los guaraníes se desborda y produce una serie de imágenes plásticas de gran originalidad.

Para apoyar estas y otras muchas ideas contenidas en el libro, el autor se vale de los análisis al pie de ilustración, ahí se manifiesta como conocedor del arte europeo y paraguayo, sin tomar en cuenta la estética que impone el arte culto, analiza las diferencias operadas en el mundo de las misiones y más tarde en el periodo independiente.

El libro reproduce una serie de imágenes donde se unen y analizan producciones de lo más disímulo, en el caso del arte misionero trátase de pintura, escultura lítica o de piedra, son detectados sus rasgos diferenciadores; los análisis mencionados junto con la reflexión histórica del cuerpo del texto producen un libro del mayor interés por su contenido y sugerencias respecto al arte paraguayo y al del resto de América.

Tras los capítulos referidos al arte indígena, popular y barroco, es interpretado el peculiar siglo xix paraguayo; historia y cultura son trenzados con habilidad, con ello se explican imágenes visuales de gran originalidad en apariencia, extravagantes y europeizadas costumbres de los asunceños.

Un especial interés tienen los grabados convertidos en vehículos de concientización política y moralización del pueblo y ejército, como complemento de los textos de diarios combativos como el *Cabichu* y el *Centinela* de 1867, año de grandes conflictos, como en México, esos grabados tienen acentos muy variados y calidades formales que nos son transmitidos por el lúcido autor quien encuentra imágenes de resistencia,

término usado para significar una tendencia de oposición que Escobar desarrolla con cierta amplitud.

En el caso de la pintura contemporánea, da explicación a la presencia de modelos y autores europeos como un afán de la sociedad por identificarse con su tiempo. Tónica que caracteriza todo el libro.

M. D.

Fesperman, John. *Flentrop in America*. An account of the work and influence of the Dutch organ builder D. A. Flentrop in the United States, 1939-1977. The Sunbury Press. Raleigh, 1982.

John Fesperman es una de las más grandes autoridades del mundo en materia de órganos. Su propia carrera de organista le ha dado la firme base pragmática que sus inmensos conocimientos expresan en su amplia labor como curador de la división de instrumentos musicales del Instituto Smithsonian de Washington. Esa gran erudición le permite realizar síntesis de diáfana claridad, que tocando todos los puntos claves y aportando los elementos técnicos más relevantes, exponen un panorama completo en un ámbito breve y de lectura estimulante. El libro que nos ocupa tiene un interés extraordinario ya que reseña concisamente la gran aventura musical, artística y artesanal que significa el trabajo realizado por uno de los más distinguidos organistas del siglo xx, el maestro holandés Dirk Flentrop, quien se retiró de su puesto de director de Flentrop Orgelbouw en mayo de 1976, tras una carrera de inusitada brillantez en este campo.

Las palabras del propio Flentrop son más que verdaderas respecto del rey de los instrumentos: "...es extremadamente difícil escribir acerca de los órganos. Los órganos deben ser vistos, tocados y —sobre todo— escuchados. Primero tenemos que aprender cómo cuidarlos y cómo escucharlos, de modo que no abriguemos esperanzas de que un órgano parezca lo que no es, o que suene como algo diverso de un órgano". La construcción de órganos en Estados Unidos acusó un claro renacimiento después de 1950, cuando principió a repetirse el florecimiento que había caracterizado al país al final del siglo xix y principios del xx. Este postulado no se refiere al instrumento en general, cuya fabricación y mercado han sido siempre ricos en ese país, sino al órgano clásico, obra original de diseño y fabricación, realizado según los antiguos cánones europeos de voces, aspecto y mandos, por más que los cambios originados en el devenir creativo de la evolución histórica permitan una verdadera renovación en el aspecto exterior del órgano tubular, no sólo por las líneas de la caja sino por la adaptación moderna del *habitat* del instrumento, no únicamente en el terreno acústico sino en el campo visual y arquitectónico.

El libro nos ofrece también un atisbo del valioso aspecto humano de Flentrop y de su ciclo profesional basado en la rigurosa investigación del pasado y la meticulosa y legítima restauración de los antiguos instrumentos. A través de los ochenta y siete órganos construidos por Flentrop para una verdadera constelación de ciudades norteamericanas, podemos vivir una real aventura en cuanto a diseño se refiere, para no mencionar ahora el amplísimo espectro técnico y musical que ese mundo de instru-

mentos significa. Desde el órgano del museo Busch-Reisinger de Harvard encargado por Edward Power Biggs y construido en 1957, cuando Flentrop llevaba ya tres años instalando en Estados Unidos, instrumentos contruidos previamente, hasta el órgano de la Escuela de Música Eastman de Rochester, la trayectoria de Flentrop en ese país implica todo un estrato de la evolución del arte organero en América y ello está bien puesto en relieve en el libro de Feserman.

Flentrop trajo su primer instrumento de muestra a Estados Unidos a la Feria Mundial de Nueva York en 1939 y el hecho de que en un periodo de menos de veinte años, con una guerra mundial en medio, se hayan principiado a instalar instrumentos y que en menos de cuarenta haya sido posible proveer con casi cien órganos es positivamente asombroso. La colaboración de Flentrop con los organeros americanos significó un paso más en la evolución de la técnica de construcción en este lado del mundo y la sabiduría de tal paso puede apreciarse al contemplar la extraordinaria floración de conocimiento que ahora existe en Estados Unidos en este campo, proveniente no sólo del asiduo, acertado y competente trabajo de los organeros nativos sino también del aprovechamiento de aportaciones europeas, como la de Flentrop.

Algunos instrumentos, absolutamente excepcionales, como el de la catedral de San Marcos en Seattle, están reseñados con todo detalle y amplitud. Feserman hace notar también las influencias recíprocas entre las escuelas organeras norteamericanas y holandesas, así como la unidad en el diseño característica de Flentrop, concepto que lleva al punto resultante de que en cada órgano "cada parte esté relacionada con cada una de las partes". También la integridad artística y el desinterés lucrativo de Flentrop han sido interesantemente referidos por Feserman.

Una breve referencia apendicular al trabajo restaurador de Flentrop en la catedral de México cierra el texto. En este campo, debemos recordar el libro *Organs in Mexico* (Sunbury Press, Raleigh, 1980), en el que Feserman detalla con amplitud la cuidadosa y magnífica labor de Flentrop en la restauración de los grandes órganos barrocos españoles, los monumentos históricos musicales más importantes del continente, que ahora se han dejado enmohecer por la falta del continuo cuidado y la constante promoción y difusión que obras de esta magnitud requieren.

Una discografía de las voces de los órganos de Flentrop, así como un catálogo de registros enriquecen los apéndices de esta útil publicación.

J. V.



## BIBLIOGRAFÍA MEXICANA DE ARTE

XAVIER MOYSSÉN

A partir de este número de *Anales* se incluirá una relación, únicamente, de las publicaciones dedicadas a las artes visuales editadas en México durante el año. En éste de 1982 la producción fue en verdad considerable a pesar de las circunstancias económicas por las que el país atraviesa. El propósito principal de esta bibliografía organizada por secciones es el de registrar los distintos títulos publicados por el interés directo que guardan con los fines de este Instituto: la investigación y estudio del arte en México en sus diversas manifestaciones.

Los libros de arte en 1982 estuvieron dedicados en su mayor parte a los temas relacionados con las artesanías, el arte colonial y la arquitectura: importante fue también la aparición de los que se destinaron al arte fotográfico, y es que el interés por este tema, por parte de los estudiosos, crece día con día y se manifiesta en las muestras públicas que continuamente se presentan. Por cierto, no se han incluido aquí los libros que bajo el rubro de *Memoria y olvido: imágenes de México*, coeditan la Secretaría de Educación Pública y Martín Casillas Editores, pues más que ocuparse de la crítica o historia de la fotografía, ésta sólo se utiliza para ilustrar unos textos de contenido ajeno al arte de la fotografía en sí. No deja de ser significativo el hecho de que los estudios dedicados al arte prehispánico hayan brillado por su ausencia.

No se incluyen en esta relación los catálogos de las exposiciones de arte que presentaron las galerías y museos, tanto públicos como privados; algunos de esos catálogos, por su organización y la seriedad de los textos que incluyen, son obras de consulta obligada para el estudio e investigación del arte de este país; cito, como ejemplos, el que publicó Fomento Cultural BANAMEX a propósito de la exposición que organizó sobre el pintor Julio Castellanos, y el correspondiente a la muestra de la obra de Gabriel Fernández Ledesma, presentada por la Dirección de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes.

En este año una de las casas editoras trasnacionales más importantes de las establecidas aquí, principió una ambiciosa empresa: publicar una *Historia del arte mexicano* mediante fascículos que aparecen semanalmente. En la mayor parte de esta obra han colaborado los miembros del Instituto de Investigaciones Estéticas. Sin su participación quizá esta historia no habría sido posible.

## ARQUITECTURA

*Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX: 1900-1980. Vol. I.* Propósitos arquitecto Juan Urquiaga, prólogo Víctor Jiménez. Estudios por Vicente Martín, "Arquitectura porfiriana. Análisis comparativo de la colonia Juárez, 1910-1980"; Antonio Toca, "Arquitectura posrevolucionaria en México, 1920-1932"; Ramón Vargas, "Las reivindicaciones históricas en el funcionalismo socialista"; Patricia Rivadeneyra, "Hannes Meyer en México, 1938-1949"; Rafael López Rangel, "Algunos antecedentes sobre el funcionalismo arquitectónico y el pensamiento de Hannes Meyer en México". Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico. Núms. 20-21, INBA, SEP, México, 1982.

*Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX: 1900-1980. Vol. II.* Prólogo Víctor Jiménez. Estudios por Marisol Aja, "Juan O'Gorman"; Carlos González Lobo, "Arquitectura en México durante la cuarta década: el maximato, el cardenismo"; Salvador Pinoncelly, "La arquitectura en México 1940-1980"; Humberto Ricalde y Gustavo López, "Arquitectura en México 1960-1980". Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico. Núms. 22-23, INBA, SEP, México, 1982.

*Arquitectura popular mexicana.* Presentación arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, introducción arquitecto Valeria Prieto. Investigación de campo: Santos E. Ruiz y Sonia Lombardo de Ruiz. Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, México, 1982.

Barbero, Óscar. *Catálogo bibliográfico de teoría e historia de la arquitectura en México.* Prólogo de Víctor Jiménez. Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico. Núms. 24-25, INBA, SEP, México, 1982.

De la Encina, Juan. *Fernando Chueca-Goitia. Su obra teórica entre 1947 y 1960.* Prólogo de Agustín Piña Dreinhofer, Escuela Nacional de Arquitectura, UNAM, México, 1982.

García Barragán, Elisa. *Manuel F. Álvarez. Algunos escritos.* Selección y prólogo de... Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico. Núms. 18-19, INBA, SEP, México, 1982.

García Oropeza, Guillermo y Gómez Barbosa, Alberto. *Ignacio Díaz Morales*. Guadalajara, Jal., Universidad de Guadalajara, 1982.

Maya Rubio, Víctor José. *La vivienda de México y del mundo*. México, UNAM, 1982.

Moyssén, Xavier. *Los dibujos de arquitectura de Justino Fernández*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1982.

Noël, Louise. *Agustín Hernández. Arquitectura y pensamiento*. Prólogo de Federico Silva, palabras por Diego Rivera, consideraciones por Agustín Hernández. Monografías/Serie mayor 5, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1982.

Varios autores. *América Latina en su arquitectura*. Relator Roberto Segre. Segunda edición, UNESCO, Siglo Veintiuno Editores, S. A., serie "América Latina en su cultura", México, 1982.

Villaseñor Báez, Luis Francisco. *La arquitectura del comercio en la ciudad de México*. Disposición e historia. Viñetas de Alberto Beltrán, Cámara Nacional de Comercio de la Ciudad de México, México, 1982.

*Vivienda campesina en México*. Presentación arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, prólogo arquitecto Vladimir Kaspé, introducción arquitecto Valeria Prieto, Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, México, 1982.

Yáñez, Enrique. *Hospitales de Seguridad Social*. Prólogo de José Villagrán García, sexta edición, México, 1982.

## ARTE COLONIAL

Artigas, Juan B. *Capillas abiertas aisladas de México*. Facultad de Arquitectura, UNAM, México, 1982.

Báez Macías, Eduardo. *El edificio del Hospital de Jesús*. Presentación de Jorge Alberto Manrique, Monografías de Arte 6, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1982.

Carrillo, A., Rafael. *El arte barroco en México. Desde sus inicios hasta el esplendor de los siglos XVII y XVIII*. Panorama Editorial, México, 1982.

Castro Morales, E. y Armida Alonso L. *Churubusco*. Colecciones de la iglesia y exconvento de Nuestra Señora de los Angeles. Serie de catálogos de la Dirección de Monumentos Históricos. I. Introducción y Advertencia de E. Castro M., investigación de A. Alonso L., INAH, SEP, México, 1982.

Maquivar, María del Consuelo. *Los retablos de Tepotzotlán*. Segunda edición, INAH, México, 1982.

Monterrosa Prado, Mariano. *Templo de Santa Cruz Tlaxcala*. Presentación de Tulio Hernández Gómez. Proemio de Leticia Talavera S., INAH, Fonapas Tlaxcala, 1982.

Romero de Terreros y Vinent, Manuel. *Las artes industriales en la Nueva España*. Edición revisada y anotada por María Cervantes de Conde y Carlota Romero de Terreros Prévoisin. Fomento Cultural, A. C., Banco Nacional de México, México, 1982.

Salas Cuesta, Marcela. *La iglesia y el convento de Huexotzín*. Nota preliminar de Elisa Vargas Lugo. Cuadernos de Historia del Arte 18, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1982.

Toussaint, Manuel. *Pintura colonial en México*. Edición y notas de Xavier Moyssén, segunda edición, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1982.

Tovar de Teresa, Guillermo. *Renacimiento en México. Artistas y retablos*. Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, México, 1982.

Vargas Lugo, Elisa. *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*. Segunda edición, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1982.

Zavala, Silvio. *Una etapa en la construcción de la catedral de México alrededor de 1585*. Jornadas 96, El Colegio de México, México, 1982.

## ARTESANIAS

Anguiano, Marina. *Artesanía ritual-tradicional*. FONART. FONAPAS, México, 1982.

Beltrán, Alberto. *La pintura popular en México*. FONART. FONAPAS, México, 1982.

Cáceres Centeno, Gloria y Hugo M. Salas Fontana. *El mueble artesanal*. FONART. FONAPAS, México, 1982.

Cervantes, Luz Elena. *El cobre y el hierro en la artesanía mexicana*. FONART. FONAPAS, México, 1982.

Díaz de Cosío, Alberto y Francisco Javier Álvarez. *La cerámica colonial y contemporánea*. FONART. FONAPAS, México, 1982.

Guzmán Contreras, Alejandro. *Las lacas*. FONART. FONAPAS, México, 1982.

Iglesias y Cabrera, Sonia. *El pan popular*. FONART. FONAPAS, México, 1982.

Inzúa Canales, Víctor. *Artesanías en papel y cartón*. FONART. FONAPAS, México, 1982.

Lechuga, Ruth D. *Las técnicas textiles en el México indígena*. FONART. FONAPAS, México, 1982.

———. *La indumentaria en el México indígena*. FONART. FONAPAS, México, 1982.

León, Imelda de. *Escultura popular*. FONART. FONAPAS, México, 1982.

Martínez Peñaloza, Porfirio. *Permanencia, cambio y extensión de la artesanía en México*. FONART. FONAPAS, México, 1982.

Martínez Peñaloza, Porfirio. *Artesanía mexicana*. Ediciones Galería de Arte Misrachi, México, 1982.

Pomar, María Teresa. *Danza-máscara y rito-ceremonia*. FONART. FONAPAS, México, 1982.

Reuter, Jas. *Los instrumentos musicales en México*. FONART. FONAPAS, México, 1982.

Reinoso, Louisa. *La cerámica indígena en México*. FONART. FONAPAS, México, 1982.

Romero Reyes, Alfonso y Eder Mendoza Gallegos. *La comida mexicana*. FONART. FONAPAS, México, 1982.

Scheffler, Lilian. *Juguetes y miniaturas populares de México*. FONART. FONAPAS, México, 1982.

Varios autores. *Textos sobre arte popular*. Antología. Prólogo de Rodolfo Becerril Straffon. FONART. FONAPAS, México, 1982.

Varios autores. *El universo del amate*. Coordinación de Gobi Stromberg, Museo Nacional de las Culturas Populares, SEP, México, 1982.

Zaldívar, María Luisa Laura. *La cestería en México*. FONART. FONAPAS, México, 1982.

## PINTURA

Cardoza y Aragón, Luis. *Luis García Guerrero*. Gobierno del Estado de Guanajuato, Guanajuato, 1982.

Dallal, Alberto. *Alfredo Zalce*. Instituto Michoacano de Cultura, Morelia, Michoacán, 1982.

Eder, Rita. *Helen Escobedo*. Con un prefacio de H. Escobedo. Dirección General de Publicaciones, UNAM, México, 1982.

Felguérez, Manuel y Mayer Sasson. *La máquina estética*. Monografías/Serie mayor 4, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1982.

Morais, Federico. *Mathías Goeritz*. Coordinación de Humanidades, Laboratorio de experimentación en arte urbano, UNAM, México, 1982.

Paz, Octavio y Jacques Lassaigue. *Rufino Tamayo*. O. Paz: "Geometría y transfiguración"; J. Lassaigue: "Estudios y elección. Un muralismo distinto. Orientación. Mutaciones y química. Conclusión". Publicado en España por Ediciones Polígrafa, S. A., editado por Ediapsa, Librerías de Cristal, México, 1982.

Pérez de Salazar, Javier. *José María Velasco y sus contemporáneos*. Perpal, S. A. de C. V., México, 1982.

### FOTOGRAFIA

Álvarez Bravo, Lola. *Fotografías de escritores y artistas*. Salvador Elizondo, "El arte de Lola Álvarez Bravo". L. Álvarez Bravo, "Lo trabajoso del retrato". Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

Ortiz Monasterio, Pablo. *Testigos y cómplices*. Martín Casillas, México, 1982.

Paz, Octavio. *Instante y revelación*. Fotografías de Manuel Álvarez Bravo, Fondo Nacional para Actividades Sociales, México, 1982.

*La farándula en México, 1908-1925*. Catálogo de fotografías 1, Centro de información gráfica del Archivo General de la Nación, México, 1982.

Seligson, Esther. *Rogelio Cuéllar. Huellas de una presencia*. Artífice Editores, México, 1982.

### ESTUDIOS DIVERSOS

*Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Número 50, I y II, volumen XIII, UNAM, México, 1982.

Carrillo y Gariel, Abelardo. *Grabados de la colección de la Academia de San Carlos*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1982.

Covantes, Hugo. *El grabado mexicano en el siglo XX, 1922-1981*. Colaboradoras M. Eugenia Rodríguez y Esther Vázquez Ramos, México, 1982.

Fernández V., Miguel Ángel. *Homenaje a la Academia de San Carlos en su bicentenario*. Organización SOMEX, México, 1982.

Jahnig, Dieter. *Historia del Mundo: Historia del Arte*. Traducción de Guillermo Hirata. Colección Breviarios, 314. Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

Moya Rubio, Víctor José. *Máscaras: la otra cara de México*. Segunda edición, Coordinación de Humanidades, UNAM, México, 1982.

*Museo Nacional de Arte*. Presentación de Fernando Solana, nota por Javier Barros, introducción de Jorge Alberto Manrique, INBA, SEP, México, 1982.

Reyes, Víctor M. *Introducción a la educación estética*. Colección Ensayos 2. Coordinación de Extensión Universitaria, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, México, 1982.

Varios autores. *Teatros y museos*. México, FONAPAS, 1982.

*Arquitectura y escultura*. Enciclopedia Biográfica Universal PROMEXA. Vol. 7, México, 1982.

*Diseño y fotografía*. Enciclopedia Biográfica Universal PROMEXA. Vol. 9, México, 1982.

*Pintura*. Enciclopedia Biográfica Universal PROMEXA. Vol. 1, México, 1982.