DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1942.9.324

BIBLIOGRAFIA

MUSICA Y POESIA POPULAR DE ESPAÑA Y PORTUGAL.—Colectada por Kurt Schindler. Publicada por el Instituto de las Españas de Nueva York, con una introducción bilingüe por Federico de Onís.

La obra se encuentra dividida en tres fracciones que son: una Introducción en la que se reseñan los trabajos, viajes e investigaciones del autor del trabajo a través de España y se hace un resumen de su labor desde su salida de la Schola Cantorum, de Nueva York, que él fundara y dirigiera en 1926 para dedicarse a la especulación de la música hispánica en el propio terreno.

La segunda, abarca 985 ejemplos de melodías recogidas en las siguientes regiones de la Península: Asturias, Avila, Badajoz, Burgos, Cáceres, Jaén, León, Logroño, Madrid, Salamanca, Santander, Segovia, Soria, Toledo, Valladolid, Zamora, Zaragoza y Portugal.

La tercera contiene textos y notas a las canciones, a los romances y relaciones contenidos en la segunda parte; así como textos de cantares de los cuales no pudo reunirse la música.

La Sección de Asturias encierra melodías de romances, de danzas como el *Corri-corri* y el *Pericote*, otros de gaita y tamboril, de Hogueras y noches de San Juan y cantos sumamente característicos propios de esta región con melismas en tresillos y en grupos vocalizados, de una gran libertad, para cantar a cielo abierto; los más característicos son: *A la salida del Sella* y los cantos de *Carromateros*.

La Sección de Avila, que es muy abundante, puesto que abarca 171 ejemplos, mantiene semejanzas y numerosos puntos de contacto con la música de Asturias, incluye canciones de vaqueros, villancicos para pedir Aguinaldo, cantos de soldados,

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1942.9.324

de toreros, de ronda, jotas de boda, villancicos de Noche Buena, romances, tonadas, cantos de labor, cantos de danzantes y melodías de gaita y tamboril que los acompañan, mezclados con cantilenas religiosas y danzas regionales como el *Rengue-Rengue*, *La Charramandusca*, *Las Agachadillas* y relaciones de influencia andaluza como la del *Corregidor y la Molinera;* también se incluyen cantares de ronda y de labor, así como otras de influencia muy antigua que se entonan en la mañana de San Juan. Realzan por su belleza canciones como la *Barca de Oranda*, *El Maquilandero*, *Los villancicos de Navidad* señalados con el número 88, *¡Ay Gitano!*, la canción del *Torillo* número 160 y la número 159: *Límpiate con mi pañuelo*, de la cual encontramos huellas en México.

La sección correspondiente a Burgos, no es la más abundante y sólo representa la parte baja de la provincia fácilmente accesible, dejando sin reseñar la correspondiente a las montañas. Ofrece como sorpresas el ejemplo titulado *La Firmeza de los hombres* de donde tuvo origen el género americano: *Firmeza; la ronda del gallo* que encontramos transformada en chilena, muy difundida en México, en la Costa Sur y que principia: "Quién tuviera la suerte que tiene el gallo"... y, por último, la tonada *El abuelo de los nabos*, también con derivaciones en México.

La Provincia de Extremadura, incluyendo las dos secciones: Badajoz y Cáceres, se encuentra representada por romances, canciones de corro de niños, villancicos y cantos de Navidad, *El Rosario de la aurora*, cantos de faenas campestres, canciones muy divulgadas como la de *La Cigüeña y la Culebra*, las *Doce palabras retornadas*, canciones de baile como el de *Las Carrasquillas*, *La Jeringoza*, mejor conocida en Asturias con el nombre de *Jerigonza del fraile;* pero es curioso que en medio de todas estas canciones que hallamos representadas en el Cancionero Extremeño de don Bonifacio Gil García, aparezca con una extraordinaria supervivencia la cantiga 10 de don Alfonso el Sabio: *Rosa de las Rosas*, maravillosamente conservada en la población de Ceclavín y por suerte salvada del olvido por Kurt Schindler.

Entre las canciones características muy difundidas en la Península está la del *Trébole*, que en ocasiones es el *Trébole Treboleado* y el *Trébole verato*, que es una de las costumbres nórdicas de la Península más arraigada el cantar esta melodía la mañana de San Juan: la canción *Era de nogal*, la hemos escuchado en México aunque con el siguiente verso: "Era de nogal el santo"... Se distinguen dos canciones propias de esta región y son: *Jotitas de la Vera* y *En el hoyo de tu barba*, y, además: *Manojito de geranio* de indudable influencia arábiga. Hay además cantos de alborada de boda, de molinera, de toros y de albada. Podemos señalar la número 367 que parece por su texto haber dado origen a nuestras mañanitas del Bajío: *Despierta, mi bien despierta*. Abundan las canciones de cuna con igual circunstancia, como aquella que dice: Este niño lindo que nació de noche, quiere que lo lleven a pasear en coche, conocida en todo México, e igual caso acontece con la número 386 que es una Alabanza bien conocida de nuestro pueblo.

La región de Jaén se encuentra representada únicamente con dos romances: el de *Don Bueso* o *Moralinda*, que aquí se llama *El caballero y la mora*, y el de la *Peregrina* o *Caminito de Roma;* pero hay que hacer constar que ambas melodías son típicamente andaluzas.

La región leonesa sufre influencias tanto de Asturias por medio de la giraldilla como de Extremadura por medio del romance; ya que encontramos ejemplos de am-

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1942.9.324

bas regiones incrustados en dicha zona. Sobresalen cantos religiosos para acompañar el rosario, de rogativa, de domingo de Ramos, y la relación de San Antonio. Existen también cantos de soldados, de corro, de baile; pero se distinguen canciones netamente regionales como *Corazón Aleonado, Vamos a León*, la *Montaña de León* y *Vamos a Villa baltere.*

La provincia de Logroño se encuentra representada con 36 ejemplos de los cuales sobresalen ocho cantos de corro de niños y diez de danzantes, cuatro romances, algunas canciones de ronda, dos villancicos y dos canciones religiosas: *Albada de Navidad* y *El Rosario de Aurora.* Además, encontramos cantos de ronda como los *Siete Sacramentos del Amor* y los *Diez Mandamientos del Amor*, estos últimos indudablemente pasaron a México, lo mismo que el ejemplo 451: *Ajos y Puerros* del cual hallamos huellas en alguna canción procedente del Estado de Hidalgo.

La región madrileña caracteriza sus melodías con la abundancia de seguidillas alcarreñas y de jotas. No carece ni de romances ni de villancicos; pero mantiene contacto con la región de Burgos y Extremadura con canciones como *La Baraja de los naipes* y las *Doce palabras Retornadas.* Mantiene su antigua tradición por medio de sus *Serranillas* y acepta de paso la giraldilla asturiana, como: *Al pasar el arroyo de Santa Clara.*

Las melodías correspondientes a la provincia de Salamanca nos convencen con sus ejemplos que esta región, además de guardar tradicionalmente sus costumbres mantiene un sentido lírico muy alto, y esto lo comprueba lo mismo el fluir de sus cantilenas que el variar de sus coplas. Es preciso señalar como los ejemplos más bellos y más interesantes por su contenido el fragmento de los *a la Asunción de María* la jota *Madre mía, cáseme*, el villancico *A Belén Pastores* y la espléndida canción de ronda número 493, seguida del romance: *Rosa fresca, rosa fresca*, siguen las tres melodías de danzantes en la fiesta de San Antonio y a continuación el romance: *El día de la Candelaria...* que debe ser indudablemente anterior a la parodia de el que incluye Cervantes en La Gitanilla, de las Novelas Ejemplares, con motivo de la *Sacamisa* en Valladolid de la Reina Margarita.

Como canción genuina y espontánea de esta región sobresale: *Una estrella se perdió*, y tanto ésta como la canción siguiente: *Los pastores en el campo*, parecen haber ejercido influencia directa en los cantos de México, pues su desarrollo en coplas lo encontramos en canciones como nuestra *Estrellita marinera* de una semejanza manifiesta, no sólo en esta copla, sino en las demás.

Las melodías correspondientes a la región de Santander mantienen un parentesco muy cercano por el idioma bable que emplean una buena porción de ellos, con los de la provincia de Asturias. Se distinguen algunas melodías de danza como el *Corri-corri*, la danza de *Palos*, la danza *de Arcos*, la danza de *picayos*, la de *Romance* o bailable a lo *Llano* y el canto: *Viva la montaña.*

Segovia colabora con melodías de arrullo, con canciones de corro y de baile que lo mismo pertenecen a ésta que a otra provincia.

La provincia de Soria es quizá la mejor explorada por el autor de este Cancionero, quizá por simpatía a la región, ya por facilidad de transporte y por cercanía al centro, contribuye con 361 melodías, y es natural que por medio de este acerbo proporcione numerosos ejemplos de villancicos y cantos de Navidad, muy familiares en México, como el que dice *La Virgen lavaba, San José tendía y el niño lloraba*

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1942.9.324

de hambre que tenía, y además de éste da una gran variedad. Existen numerosas rimas infantiles y canciones de corro, así como multitud de juegos que aparecen incrustados en diversas regiones de México, como aquel que llamamos *A la víbora de la mar*, cuyo texto coincide con el canto procedente de la región que estudiamos. Los romances aparecen en abundancia y se pueden señalar el de la *Madre desalmada*, *la Cristiana cautiva*, *don Gato*, *El estudiante de Salamanca*, *Gerineldo*, *Las señas del esposo*, *La peregrina*, *Doña Arbola*, *El convidado de piedra*, *Las tres cautivas* y *Silvana*.

La sección de bailes se encuentra representada por las melodías de danzantes de la Villa de Almajano, los de la de Cameros, los de Casarejos, los de Cidones, los de Fuentetoba, los de Montenegro de Cameros, los de Ocenilla, los de S. Leonardo, los de Sotillo del Rincón, los de Valdeavellano, y los de Yanguas, sin faltar jotas seguidillas, el baile antiguo del *Triscao*, la *Danza de espadas*, las *Agachadas*, el *Corre-corre*, la danza de la *Rueda*, el *Villano* antiguo y moderno, que es quizá de lo más valioso por su antigüedad, el baile de la *Mula Coronela*, el del *Carretín*, el del *Cardo*, el *Baile al Agudo*, ejemplo 847, el de la *Mañana de San Juan*, y la Jota Soriana de *Valonsadero*.

Es rica también esta provincia en cantos religiosos de rogativa, de Semana Santa, de invocaciones de diversos santos y algunos otros que glosan pasajes de los evangelios. Además, hay cantares de boda y Albadas de lo mismo, y cantos de faenas campestres, sin faltar canciones de ronda en que se glosan los Sacramentos y los Mandamientos de Amor. Esta región sufre, además, influencias de las circuvecinas, y así se encuentran en ella cantos que corresponden a las que les están alrededor.

Por último, señalaremos una buena cantidad de cantos que han sido trasladados de esta provincia a México, ejemplos indudables son: *Estando la mora la Pájara pinta*, y el ejemplo 614; *De colores se visten las flores*.

Toledo se encuentra representado por sólo cuatro ejemplos de los cuales dos son cantos de boda, otro es canción de ebriedad y el cuarto es de vaqueros. Valladolid en cambio, sólo está representado por un ejemplo de melodía religiosa a San Antonio sin texto.

La región de Zamora contiene 16 melodías de lineamientos muy característicos, generalmente recargados de ornamentación; de este modo vemos que cantos que aparecen como prestados de otras provincias se enriquecen en ésta extraordinariamente; trinos mordentes, apoyaturas y grupos en forma de melisma adornan canciones de boda, de ronda o de primavera. El ejemplo más característico puede ser el número 914: *La lucha de la cigüeña*. Tanto por los ornamentos como por las modalidades en las que aparecen concebidas las canciones, se nota una influencia muy marcada del Sur, es decir, de Andalucía.

Zaragoza sólo ofrece un villancico de Navidad con un estribillo que indica el uso de la *Zambomba*.

La sección correspondiente a Portugal incluye 13 canciones de Lazo entre las cuales hay *Canario*, *Mirundún*, que es la versión portuguesa del Mambrú, el *Villano de Zamora* y por la puente de *Dingueleindeira;* además, existen cantos religiosos para adorar al Niño Dios y de los Reyes Magos, de enramar, una Tención, la número 949, entre los romances está el de doña *Silvana*, el de don *Fernando*, doña *Angela*, la *Cautiva*, el *Príncipe don Juan* y doña *Filomena*. También hay cantos de ronda, de labores,

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1942.9.324

canciones de cuna, canciones de mayas, y sobresalen la *Danza de las ligas verdes*, una melodía de alborada, un *Alalá gallego*, y un canto de las ánimas.

La tercera sección contiene los textos de las canciones iniciadas con las notas que el autor juzgó indispensables, seguidos de otra sección titulada: Romances y Relaciones en las que hay más de cien versiones a cual más interesantes, concluyendo con una última parte de textos titulados *Cantares sin música*, con indicación de los lugares de donde proceden.

Por tanto, el lector se da cuenta perfecta de la honradez del recolector al presentar lo mismo melodías de las que no obtuvo textos, que textos de los que no obtuvo melodías.

V. T. M.

GUSTAVO DURAN.—14 Traditional Spanish Songs from Texas. Music Division, Pan American Union, Washington, 1942.

Transcripción de los siguientes cantos: Corrido de *La Pérdida de Puebla*, Corrido de *José Mosquera*, Corrido de *Leandro Rivera*, *La Corrida de Kansas*, *La indita*, *Yo me casé con usté*, *Señora Santa Ana*, *Para cantar este indito*, *Volemos partorcitos*, *Vamos a ver a este Astro*, *¡Ay, qué hermosura de Niño!*, *Adiós, Niño chiquitito*, *Pastores todos*, *¡Ay, tierno, qué tirano!*

De los Archivos de Música popular de la División de Música de la Biblioteca del Congreso, de Washington, de las colecciones hechas por los señores John y Ruby T. Lomax, han sido separados estos cuatro corridos, tres canciones, un arrullo y seis cantos de Navidad con el objeto de celebrar el Día Pan-Americano, o sea el 14 de abril del presente año, como símbolo de la persistencia y vitalidad de la cultura hispánica de América.

Puede decirse que todo este material existe en México y ha sido trasladado por los emigrantes mexicanos a Texas, aunque algunos cantos ya han sido modificados por los vaqueros y les han impreso un sello característico propio del sur de los Estados Unidos.

Aparecen canciones antiguas como el Corrido de la Pérdida de Puebla, que no solamente conmemora el sitio de dicha ciudad en 1863, sino que aparece en su primera estrofa conectado con la Canción de la Muerte, muy difundida por todo el país y que es reminiscencia de la Danza de la Muerte del medievo europeo, la parodia humorística aplicada a la Emperatriz Carlota, dice: "Por ahí viene la chinaca toda vestida de gris, preguntándole a los mochos dónde está la Emperatriz", en tanto que la adaptación de la misma canción que se canta en Mazatlán durante las fiestas del Carnaval se encuentra concebida así: "Por ahí viene la Muerte con su aguja y su dedal, pregun-

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1942.9.324

tando dónde vive la Reina del Carnaval". Los Corridos de José Mosquera y de Leandro Rivera, pueden considerarse como fronterizos, por los indicios que contienen sus textos, de que la acción se desarrolla cerca de la línea divisoria entre México y Estados Unidos. La Corrida de Kansas es indudablemente el mismo que recogí de labios del escultor Asúnsolo, y procede de Chihuahua; la melodía se desenvuelve en forma de *secuencia*. La canción de la indita tiene indudablemente origen tlascalteca, aunque mezclada con elementos tarascos que aparecen entre los componentes de las *canacuas*. El canto: "Yo me casé con usté", el autor de esta Colección asegura que mantiene un muy cercano parentesco con "La Cachucha" española, introducida en Estados Unidos y en México por el famoso cantante Manuel García. Se comprueba bien la influencia indígena derivada de danza en la Canción: "Para cantar este indito", y por lo que toca a los Cantos de Navidad y el arrullo: "Señora Santa Ana", son completamente tradicionales españoles, y tal como aparecen en Texas los hemos oído cantar en las distintas ferias de México.

V. T. M.

JUAN DRAGHI LUCERO.—Las Mil y una noches argentinas. Colección de Autores cuyanos. T. I. Ediciones OESTE. Mendoza, Cuyo, Argentina, 1940. 388 pp.

Trece cuentos y una dedicatoria al Padre ANDE. Obra que cautiva desde sus primeros párrafos por su estilo llano, simple y diáfano, que reproduce la manera característica de expresión de los criollos del oeste argentino.

Relatos tradicionales que hemos oído desde niños, pero que transpiran todo el sentimiento regional y nacional, y no sólo, sino que en su ingenuidad y mediante la fluidez con que son desenvueltos, transportan al lector a la región preandina y le hacen vivir ese folklore que no se ve ni se palpa, y sin embargo, se siente latir en el ambiente, como el mismo autor señala.

Las series de pruebas mágicas que muestra en muchos de sus relatos, las transformaciones que sufren los protagonistas, los números cabalísticos, las fuerzas encontradas que luchan, símbolos primarios que desde que el mundo es mundo se han enfrentado como representativas del bien y del mal, adentran al lector en la tradición de las culturas mágicas de oriente y que justifican el título de la obra.

Los trece cuentos son: *El Cuerpo sin alma. El Negro Triángulo, Juan de la verdad, Los tres ladrones, El mal guardián, La flor de vira vira, Donde irás y no volverás, El santo del naranjo, El media res, Garabato va, garabato viene, Las tres torres de Hualilán, La libertad del negro, y ¿Te acordarás, patito ingrato?* No sólo hablan elocuentemente de la semilla del cristianismo que sembraran los misioneros, sino también

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1942.9.324

ilustran la situación social del negro y del criollo; las supersticiones enraizadas en el alma del pueblo; vemos desfilar por sus páginas a Jesús del Ande, a la Virgen María, a los Santos, a las brujas, hechiceras y demonios, y también se desprende la huella de los incas del Perú precolombino. En fin, que siendo una obra completamente argentina y cuyana, se convierte en una manifestación de la cultura netamente americana.

V. T. M.

MOYA, ISMAEL.—*Romancero.*— Dos Volúmenes con 573 y 439 páginas, respectivamente.—Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, Director: Ricardo Rojas. Estudios sobre materiales de la colección de Folklore. Núm. 1. Buenos Aires. Imprenta de la Universidad., 1941.

Se trata de un estudio de conjunto aprovechando los materiales recogidos por maestros en todo el territorio argentino por los años de 1920, Archivo gigantesco que abarca 4,000 legajos. Después del Catálogo de esta Colección de Folklore que llena seis gruesos volúmenes, el primer trabajo que se desprende es el iniciado por el Sr. Doctor Ismael Moya sobre el ROMANCERO.

El trabajo es hecho a fondo partiendo desde la fundación de las lenguas, romances en España, siguiendo todas las peripecias del género romance bien definido, el autor sigue esta producción hispánica hasta dejarlo implantado en la República Argentina, en donde encuentra huellas de los ciclos carolongio y bretón. Incluye en un capítulo la manera de implantación del romance por los conquistadores, así como las influencias recíprocas entre lo hispánico y lo indígena. Luego analiza el romance como expresión propia del gaucho, y a éste como la célula de donde parte el pueblo argentino.

Como cosa pintoresca dedica varias páginas a los pájaros en la literatura y el romancero gaucho, como influencias indígenas del sur del Continente; cita las supersticiones relacionadas con las aves y muestra varias composiciones al efecto. Dedica atención a las coplas octosilábicas como desprendimientos del romancero que se ha incrustado en el cancionero criollo. Luego pasa al romancero histórico en que actúan los próceres argentinos y llega a los grandes poemas gauchescos deslindando el romancero nativo dentro del cual *El cielito* aparece como género típico. Desfilan por sus páginas Santos Vega, Martín Fierro, Fausto y la Cautiva, y junto con estos poemas pasan los autores: Echeverría, Hernández, Ascasubi del Campo, Hidalgo y Obligado. No olvida en su estudio el Dr. Moya la participación que el negro y el indio como

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1942.9.324

tema tienen en el romance gauchesco, ni tampoco el aspecto romancesco en los juegos infantiles.

Aborda valientemente en su estudio (el autor de este Romancero) los Romances Tradicionales españoles y analiza más de treinta con sus respectivas variaciones procedentes de las diversas regiones argentinas. Considera los romances criollos pasando por los ejemplos de animales y aborda aquellos romances criollos de aventuras e históricos, jocosos y amatorios; y concluye con los Romances vulgares españoles implantados en el país.

V. T. M.

CANCIONERO POPULAR DE TUCUMAN.— Recogido y anotado por Juan Alfonso Carrizo. Dos Tomos.— Universidad Nacional de Tucumán.—Buenos Aires.—A. Baioco y Cía.—Editores. 1937.

El autor dedica trescientas cuarenta páginas a la exposición de su trabajo en donde trata, en dieciocho capítulos, la descripción del Valle de Tucumán las parcialidades indígenas sus costumbres, el descubrimiento y conquista de Tucumán la colonización y evangelización de la Provincia, la búsqueda del material que va a exponer más adelante, la influencia y antecedentes hispánicos que aparecen en las diversas manifestaciones tradicionales de la misma y habla pormenorizadamente de los poetas populares y la tradición payadoresca tucumana.

A continuación presenta el material recolectado, clasificado en la siguiente forma: romances, rimas infantiles, canciones históricas, religiosas, y para concluir el primer tomo, un apéndice de melodías que acompañan juegos infantiles y villancicos de Navidad.

El segundo tomo, que bien podemos decir consta de trescientas páginas, presenta el siguiente material clasificado por grupos, a la manera de Rodríguez Marín: Declaraciones, finezas y juramentos; penas, dolor, tristezas y amarguras; celos, quejas y desavenencias; desdén, desprecio y olvido; despedidas; ausencias, recuerdos y cartas; sentenciosas y morales; descriptivas, costumbres, locales, saludos; jocosas y afectivas; payadorescas; adivinanzas; matonescas; cariños y penas filiales. Todo esto en décimas y coplas romanceadas.

En seguida viene una nutrida sección dedicada a la copla con una división parecida a la anterior, agrupándolas en históricas, patrióticas y políticas; religiosas; piropos, declaraciones, finezas y juramentos; penas, dolores, tristezas y amarguras; celos, quejas y desavenencias; desdén, desprecio, odio y olvido; despedidas, ausencias y recuerdos; sentenciosas, conceptuosas, reflexivas y morales; descriptivas y costumbres lo-

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1942.9.324

cales; jocosas y festivas; jactanciosas y matonescas; familiares y referentes al hogar. Dedica 20 páginas a la sección de adivinanzas y sigue con las secciones de: payadorescas y cantares propios de guitarreros, vidalitas, pareadas y triadas y tras de presentarnos una serie de villancicos de Navidad, de oraciones y ensalmos, sigue con cuatro secciones de folklore infantil, en las que aparecen cuentos de nunca acabar, destrabalenguas, nanas o copas de cuna y pegas. Para concluir con cantares de loros y cotorras, de bailes y coplas disparatadas. Termina la obra con un apéndice de recolecciones de última hora.

Obra magistral que afianza el prestigio de su autor y que deja como residuo un profundo conocimiento de las manifestaciones populares de la Provincia de Tucumán y muestra de lo que es capaz la generación actual argentina cuando emprende investigaciones a fondo con profundo conocimiento y técnica de la materia que estudia.

V. T. M.

BOSQUEJO DE UNA INTRODUCCION AL FOLKLORE. Por Augusto Raúl Cortazar.—Dos conferencias pronunciadas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, en agosto de 1941.—Publicación II de la Sección de Folklore, número VII del Instituto de Historia, Lingüística y Folklore, del Departamento de Investigaciones regionales.—Universidad Nacional de Tucumán.—Tucumán, Argentina. 1942.

En este opúsculo de 60 páginas, el autor tras de discriminar qué es Folklore, discute la caracterización de esta materia y la manera como se ha llegado a la constitución de la ciencia folklórica. En la segunda plática trata acerca del contenido del folklore. Presenta un ejemplo de clasificación de motivos de cuentos populares, según el índice del Prof. Thompson, de Indiana, E. U. A., analiza los mejores métodos para la investigación, se declara a favor del histórico-geográfico comparativo. Trata de la necesidad de una amplia bibliografía folklórica y enumera los esfuerzos que se han hecho en la República Argentina en pro de estas disciplinas, que tan urgentes resultan en estos tiempos que vivimos.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1942.9.324

ANTIGUOS PREGONES DE LIMA. —Rosa Mercedes Ayarza de Morales, Lima, Perú. Talleres Gráficos de la casa editora "La Crónica" y "Variedades", S. A., 1939.

Este primoroso álbum de música peruana de la costa, incluye diez pregones criollos cuyo texto y música se deben a la entusiasta divulgadora, y son: "La ramilletera", "El negro frutero", "Con ritmo de agua'e nieve", "La Sanguera", "Con ritmo de zocabón"; "La picaronera", con ritmo de cumbia; "La causera", con ritmo de festejo: "El listín de toros", en estilo de marinera norteña; "La tizanera", con ritmo de danza; "Revolución caliente", "El Cholo frutero" y "La tamalera", con ritmo de marinera.

El cuaderno, cuidadosamente impreso y litografiado, constituye un apretado gajo de folklore criollo limeño, destacándose con perfiles fuertemente indígenas el pregón "El Cholo frutero", que usa de la pentafonía quechua y de sus ritmos bailables. En el mismo cuaderno se anuncia la aparición de otra obra: "Cantos y danzas populares", pertenecientes también al folklore costeño que por la simple enumeración de sus temas, nos ha despertado una profunda curiosidad e interés.

V. T. M.

CATALOGO DE CONSTRUCCIONES RELIGIOSAS DEL ESTADO DE HIDALGO.—Vol. II.—Sría. de Hacienda y Crédito Público. Dirección General de Bienes Nacionales.—México, 1942.

En el número 7 de estos Anales, pág. 153, quedó reseñado el Vol. I de este importante Catálogo que ha publicado la Secretaría de Hacienda. El segundo volumen, editado en el curso de 1942, contiene los 38 municipios últimos de dicho Estado, según la enumeración por orden alfabético que la obra adoptó.

Desde el punto de vista arquitectónico lo más importante, en este tomo, se encuentra en los municipios de Pachuca, Tlaxcoapan (convento de Tlahuelilpa), Tula, Tulancingo y Zempoala; más eso no quiere decir que tan sólo allí se vean monumentos de valor artístico, ya que éstos abundan en todo el Estado.

A pesar de que algunos pueden preferir aspectos particulares y limitados como los estudios de Actopan, Ixmiquilpan y demás referentes a grandes edificios que sobresalen por su extraordinaria calidad, debe reconocerse que el sentido y el verdadero

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1942.9.324

valor de esta obra residen en su conjunto; porque, precisamente, no se trató de hacer un estudio monográfico de notables iglesias o monasterios del Estado de Hidalgo, sino que la intención fué presentar la totalidad de las construcciones religiosas de una vasta región mexicana, a sabiendas que se encontrarían muchos edificios sin valor artístico al lado de unos cuantos magníficos ejemplares. Pero la reunión de esta serie de datos, descripciones, plantas, relevés y fotografías, es lo único que permite una visión total y la posibilidad de trabajos comparativos, análisis de características generales, semejanzas, diferencias, etc., que los estudios parciales nunca podrían dar. Ese intento, repetimos, plenamente realizado por la dedicada labor y el esfuerzo del compilador Justino Fernández, es lo que justifica la publicación de una obra de tales proporciones como la que nos ocupa.

Magnífica fuente de investigación y estudio son esos dos volúmenes. El tiempo mismo lo ratificará cuando los investigadores e historiadores del arte, entre otros, vayan demostrando con sus trabajos la utilidad que entraña la preciosa información de ese Catálogo de Construcciones Religiosas.

J. R. G.

GUIA DE SAN MIGUEL DE ALLENDE. México. 1942.

La Sociedad de Amigos de San Miguel de Allende ha publicado, por medio de una comisión especializada y en conmemoración del cuarto centenario de la fundación de la ciudad, una útil e interesante guía con noticias de todos sus templos y casas principales y un plano, así como sus fiestas civiles y religiosas y los principales sucesos históricos. Las fotografías que lleva, en general magníficas, dan una idea bastante exacta de las bellezas arquitectónicas de la ciudad. Sin embargo, creo una necesidd corregir algunos errores.

Dice en la página 5 que la capilla del manantial del Chorro se edificó en el siglo XVI, cuando se transladó el pueblo de San Miguel el Viejo a Izcuinapan; en realidad es sólo una capilla antigua, pero no del siglo XVI y con un techo mucho más moderno que su problemática antigüedad. La bella cruz debe ser del siglo XVII.

En la página 7 se repite mi error de que la parroquia se construyó a principios del siglo XVIII. Fué construída entre 1683 y 1695 por Marcos Antonio Sobrarias. No tiene, además, un estilo "románico especial que podríamos llamar colonial mexicano", sino que es barroco, claramente barroco, en su matiz moderado.

En la página 8 se da como seguro que Tresguerras haya construído el camarín de la misma parroquia, cosa que debe ponerse en duda, pues en 1786 que se fabricó, Tresguerras tenía apenas 21 años y el estilo barroco de su cúpula no va de acuerdo con las ideas neoclásicas del arquitecto celayense. A propósito viene lo de la página 12 en la que con un tímido "se atribuyeron" se recuerda la absurda repetición de que

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1942.9.324

la churrigueresca fachada de San Francisco sea suya. Ya es tiempo de saber que Tresguerras *odió* el barroquismo en cualquiera de sus formas y que sólo consideró arquitectura buena la neo-renacentista.

En la página 17 se dice que Don Manuel de la Canal envió expertos a Italia para que tomaran las medidas de la casa de Loreto y hacerla así igual en San Miguel. ¿Qué en México no las sabría nadie? ¿Qué el propio de la Canal no las sabría si ya había construído con otros la de Tepotzotlán, según se dice en la misma guía? Hay que tener cuidado con las leyendas y no darlas como hechos históricos. En la misma página se dice que las paredes y el techo están tachonadas de "medallones de oro"; en realidad son medallones de madera dorada, que es cosa bien distinta.

Trae la página 21 la noticia de que la Virgen de la Salud es italiana, pero entiendo que fué hecha en Pátzcuaro; la que se dice italiana, y así lo parece, es la de Loreto. Se repite, además, que el Cristo de la iglesia de la Salud es de Rodríguez Juárez, siguiendo mi error y a pesar de la duda de don Manuel Toussaint en el prólogo de mi libro. La verdad es que está firmado por Tomás Xavier de Peralta y es mediocre, nunca digno del pincel de Juan Rodríguez Juárez.

En cuanto a las casas, el defecto principal consiste en elogiar en la misma medida las antiguas que las modernas (que si éstas fueran buenas y *modernas*, estaría bien.)

Es, sin embargo, digno de todo elogio el esfuerzo de la Sociedad de Amigos de San Miguel, así como la dirección tipográfica del volumen, hecho con todo buen gusto y con el tamaño y noticias indispensables de la bella ciudad de San Miguel de Allende.

F. M. C.

JUAN RUIZ DE ALARCON "Las Paredes Oyen". With introduction, notes and vocabulary by Peter A. Ortiz, Ph. D.—Ed. Séneca, México, D. F.

Una nueva edición de "Las Paredes Oyen", precedida de una introducción de más de treinta páginas en inglés y seguida de notas y un vocabulario bastante amplio traduciendo a ese idioma los vocablos castellanos del texto. Se trata, pues, de facilitar a los lectores de habla inglesa el conocimiento de una de las mejores comedias de este autor mexicano que es una de las más altas glorias de la literatura clásica castellana.

La introducción proporciona, desde luego, un resumen de los datos biográficos de Alarcón y pasa, después, a varias consideraciones críticas sobre el autor y su obra. Acepta la tesis presentada por Abreu Gómez sosteniendo que Ruiz de Alarcón fué un hombre sin patria, alegando que México todavía no estaba formado a fines del siglo XVI: seguramente que Alarcón se hubiese sorprendido mucho de tal cosa pues él, como todos los criollos de su época no podía sino sentirse y decirse español. La cita, bastante larga, de "La Verdad Sospechosa" no demuestra a nuestro

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1942.9.324

juicio que, como lo pretende el Sr. Ortiz, Ruiz de Alarcón estuviese en contra del sentimiento ambiente del honor, en todo caso ese sentimiento o, más correctamente, ese concepto, se encuentra en Alarcón más afinado y más cristiano pero siempre en consonancia con su propia época.

Otras dos apreciaciones del Dr. Ortiz también nos parecen erróneas: primera, la del pretendido espíritu "democrático" de Alarcón basado en la forma como presenta los criados de sus comedias, efectivamente son más compañeros que sirvientes (en sentido actual) de sus amos, pero debe recordarse que ello no es invención del dramaturgo, sino dato de la realidad de su tiempo, pues entonces los altos títulos tenían siempre a su servicio hidalgos, que nunca se confundían con los plebeyos que desempeñaban los menesteres más bajos o pesados, aunque todos sirviesen y formasen parte de la "casa" del mismo señor; los pajes iban con sus señores a Salamanca y con ellos asistían lo mismo a las aulas que a las fiestas y serenatas de estudiantes, etc. Sólo el desconocimiento de esas formas de vida que, procedentes de la Edad Media llegaron hasta el Renacimiento, puede llevar a confusión dando a ciertas palabras y acciones de los personajes alarconianos un alcance indebido.

Por último, el Dr. Ortiz aduce como prueba de modernidad en D. Juan, la rapidez de la acción, pero mayor rapidez puede encontrarse en Lope y mucha menor en autores de los últimos 50 años.

En resumen, hay varias apreciaciones del autor de la introducción que adolecen de un viciado punto de enfoque: tal parece como si, para juzgar al clásico del siglo XVII, en vez de partir de la España de entonces, con la respetabilidad de su tradición y de sus altos valores, se hubiese partido más bien desde el bajo nivel del norteamericano actual, que ni siente ni sabe de una sociedad organizada jerárquicamente, ni puede apreciar los matices de honor que da la conciencia del señorío.

J. R. G.

MAURICE EDGAR COINDREAU.—"La Farce est Jouée. Vingt-cinq ans de théâtre français. 1900-1925".—Eds. de la Maison Française. New York, 1942.

El prefacio de Simone de Caillavet Maurois es media docena de ligeras páginas con anécdotas y recuerdos personales de las grandes figuras del teatro parisiense.

Desde el comienzo del libro el autor define su posición: él no cree que deba hablarse de muerte del teatro sino de su transformación, hay formas teatrales envejecidas y muertas pero el teatro, como arte, vivirá siempre.

Una de esas formas acabadas es la pieza de tesis, el juicio de Coindreau, tan certero, perdería su agilidad al traducirlo, por ello más vale citarlo así: "La pauvre pièce à thèse prit alors l'allure d'une vieille dame bien démodée, un peu ridicule, et qui

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1942.9.324

n'avait même pas l'excuse d'avoir été jolie. La comédie en vers lui tint compagnie dans cette mise à la retraite. Ce serait donc une erreur que d'étudier ces deux aspects du théâtre français comme les organismes vivants. Respectables cadavres, ils ont été rejoindre les crinolines, les tournures et les cadogans".

Distingue claramente las piezas de sátira social y el teatro de ideas: a los autores de esas obras de sátira superficial les llama "autores digestivos" no tanto en sentido despectivo para ellos sino por cuanto su público buscaba en sus obras sólo el divertirse para facilitar la digestión, pero Coindreau reconoce que entre ellos hay "quienes merecen grandemente el favor de que gozan".

Un capítulo está dedicado al Teatro de Pasión, absorbido por la pasión amorosa. Al referirse al teatro poético encontramos una severa, acaso demasiado severa, crítica sobre Edmond Rostand, aún más dura para su hijo Maurice, lo que en parte se explica cuando nos dice que "el drama romántico es un género absolutamente antifrancés". En cuanto al teatro femenino, a pesar de reconocer varios nombres y obras loables que deben registrarse, el autor afirma que "la inferioridad de las mujeres en materia dramática es un hecho tan evidente que los más convencidos feministas no tratan de disimularlo", apoyando su tesis en argumentos muy interesantes.

La segunda parte del libro se inicia con un capítulo sobre el teatro del pueblo. "Si es verdad que el Infierno está pavimentado de buenas intenciones, nadie dudará que los condenados no tengan, con frecuencia, que hollar los bellos proyectos de teatro popular". Ejemplos de buenas piezas en ese género no escasean en tales páginas pero, a la postre, resulta descorazonante ver que, en efecto, casi la totalidad de ensayos de un teatro para el pueblo han fracasado, y no se crea que tales ensayos fueron dos ni tres, ya que la preocupación por un teatro popular encuentra antecedentes desde hace más de siglo y medio.

Muy interesante son también, aunque no mucho más prósperos que los ensayos de teatro popular, los realizados en torno al teatro religioso. El autor presenta varios ejemplos y explica con qué frecuencia esos fracasos se han debido a falta de verdadero espíritu religioso en los dramaturgos; sólo algunas excepciones se salvan, principalmente la del gran poeta Paul Claudel.

El capítulo denominado "Martirologio" habla de los que se han esforzado "por volver al teatro francés un poco de aquella dignidad que los románticos y los fabricantes de *piezas bien hechas* le habían restado". La labor de Antoine y de Jacques Copeau principalmente, están muy bien reseñadas. Es a propósito de este último comediógrafo que escribe frases lapidarias sobre cierto público teatral: "En todo tiempo, el gran público no ha buscado en el teatro más que un descanso o un afrodisíaco. Todo espectáculo que reclama un esfuerzo y no excita los sentidos está abocado a una muerte cierta", y luego cita a Octave Mirbeau: "Tout ce qui les dérange de leurs petites affaires, tout ce qui les distrait d'une belle cuisse, d'une belle croupe et d'un beau téton, tout ce qui les force à penser, voilà l'ennemi". Por lo cual, concluye Coindreau, "la faute de Jacques Copeau, c'est d'avoir prétendu forcer le public à penser et de s'être refusé à deshabiller ses actrices" (págs. 241 y 242).

El capítulo final, sobre estos transformadores del teatro lleva un epígrafe de La Fontaine, revelador y depresivo: "Ils ne mouraient pas tous, mais tous étaient frappés". Desfilan Paul Fort con su Théâtre d'Art, el teatro de l'Oeuvre con el escándalo que provocó "Ubu-Roi" de Jarry, luego Gide, Crommelynck y su "Estu-

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1942.9.324

pendo Cornudo". La influencia del exotismo, que se presenta en los finales del siglo XIX, prosigue en el XX y ahí está Lenormand como ejemplo, aunque acusado de hacer sólo grand-guignol, pero Coindreau marca bien los puntos cuando al respecto aclara: "La plus grande différence entre ses pièces et celles du Grand-Guignol c'est que, chez lui [Lenormand], l'épouvante est le résultat logique de l'action alors qu'au Grand-Guignol elle en est le but" (pág. 266). Estamos ya en pleno *Après-guerre* y Jean Cocteau escandaliza con sus innovaciones; algunas palabras más sobre el Teatro de l'Atelier de Dullin y, como se ha llegado a 1925, el libro termina con un párrafo optimista en el que Coindreau expresa su esperanza en un resurgimiento del teatro y, opinión contraria a la de Díez-Canedo, el crítico francés piensa que el cine puede ayudar al teatro en cuanto lo libra del *gros public* que sólo busca distracción haciendo imposible todo espectáculo de alto vuelo.

J. R. G.

"RODRIGUEZ LOZANO".—Texto de José Bergamín y 71 láminas.—México, Imp. Universitaria, 1942.

La Universidad Nacional de México editó esta lujosa y preciosa monografía sobre el pintor Manuel Rodríguez Lozano, con una espléndida serie de fotograbados que reproducen sus pinturas y dibujos, entregando una visión general de su obra, bastante para sugerir la calidad plástica, aunque como siempre ocurre, insuficiente para el goce perfecto y el juicio último que solamente pueden resultar de la visión directa, casi diríamos del contacto con la pintura misma.

Pero, dentro de las forzosas limitaciones que, hasta ahora, encuentra la difusión y publicación de toda obra pictórica, esta obra constituye una magnífica aportación para el conocimiento de un gran pintor mexicano.

La monografía lleva un texto de José Bergamín que, más que prólogo, es apreciación y estudio, no solamente del pintor referido, sino de la existencia y condición del arte de México.

Justo ha sido dedicar una publicación de tal calidad para reproducir la obra de Rodríguez Lozano; es éste, sin duda, uno de los mejores pintores actuales de valores bien definidos y resueltos; es cierto que en él no encontraremos la fuerza ni la pasión de Orozco, ni el colorido de Diego Rivera, pero, en cambio, el fino dibujo que llega con frecuencia a lo exquisito, la composición que siempre parece llena de sencillez, aunque en el fondo tiene una elaboración muy cuidadosamente estudiada, son cualidades, entre otras, que en Rodríguez Lozano destacan más que en ningún otro de nuestros pintores contemporáneos.

J. R. G.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1942.9.324

JUSTINO FERNANDEZ.—"José Clemente Orozco. Forma e Idea".

Entre los libros de arte que la historia tipográfica de México habrá de registrar cuidadosamente en 1942, dos son los que siempre habrán de llamar nuestra atención: el de Rodríguez Lozano, prologado por José Bergamín, y el de Clemente Orozco, comentado por Justino Fernández. Impecablemente y con gran fineza en la reproducción, dos pintores contemporáneos no tuvieron un reconocimiento tan excelente como justificado.

Justino Fernández ensayó por vez primera enfocar al pintor desde un punto de vista crítico: la forma y la idea en la pintura de Orozco. Casi sin excepción —por lo menos antes de que Cardoza escribiera su preciosa monografía— la crítica de la pintura contemporánea era fundamentalmente literaria; privaba en ella el aspecto anecdótico y el carácter pintoresco. Justino Fernández tuvo que enfrentarse primordialmente a este problema; él mismo, citando a Orozco, declara que es *equivocado y falso* este aspecto literario de la crítica y añade: "esto se podría aplicar al presente ensayo, sólo que yo no trato de escribir cuentos o historietas acerca de sus pinturas, sino de describir la conciencia que contienen, que les dió vida, y hacerme cargo de sus calidades para llegar a una síntesis final".

El método seguido por nuestro crítico es, primeramente, descriptivo y, en segundo término, conceptual. En la primera parte Fernández nos lleva a la pintura de Orozco, como un guía virgiliano, conduciéndonos al través de los mundos poéticos y terribles del pintor: allí queda descrita la grandeza del Prometeo de Pomona —con páginas inolvidables—, la angustia de los frescos de Guadalajara, el historicismo pictórico del Darmouth College, lo majestuoso de la Revolución expresado en la Preparatoria y la ironía cruel y sutil, no pocas veces caricaturesca, de las murales de la Suprema Corte. Pero de pronto nuestro invisible guía nos abandona y ensaya esa síntesis precitada: es aquí en donde debemos buscar la parte medular del libro, en ese Orozco filosófico que podrá ser equivocado, pero desde luego el primero y el más importante de los ensayos para un estudio esencial de la obra de Orozco.

En primer término analiza la idea del hombre, la mujer, el pueblo, la masa y la humanidad, es decir, el elemento antropológico del pintor; en segundo término la idea del mundo, como vida e historia —añadiendo un capítulo final a la idea de América—, es decir, al mundo cultural.

Ahora bien, la magnitud de la investigación forzosamente dejó lagunas cuyos reparos no queremos dejar de expresar. Justino Fernández, como hemos visto, excluye deliberadamente el elemento anecdótico de Orozco; nosotros nos preguntamos ¿es posible reconstruir las ideas de Orozco olvidando su biografía? Uno de los caracteres, ya señalados por Villaurrutia, para la pintura de Orozco, es el "horror", la expresión de "angustia", y ¿qué en parte no podrá explicarse este sentimiento *tremendo* en su pintura por sus condiciones físicas y económicas en su adolescencia?

Más aún, hay un capítulo que olvidó Fernández y que consideraríamos fundamental: Orozco y su tiempo, es decir, la pintura en tiempos de Orozco. Su vida, sus ideas y su forma, que no deben sólo relacionarse, como lo hace el autor, con Boticcelli,

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1942.9.324

Miguel Angel, Tintoretto y el Greco —olvidando una tradición india que emerge en la obra del pintor, casi sin conocimiento de éste, como una expresión de la tierra—, sino también con Diego Rivera, Rodríguez Lozano, Goitia y Siqueiros.

Y, por último, no queremos dejar de anotar algo que el crítico llamó la IDEA de Orozco. José Clemente pertenece a la escuela Revolución: significativamente —como lo hace notar Justino Fernández— su obra tiene un carácter historicista; hay una preocupación por la historia de México, que revela, en mayor o en menor grado que la obra de Diego Rivera, una honda preocupación nacionalista. Más aún, en la obra anárquica y desgarrada del artista existe siempre una piqueta demoledora, expresión de las ideas sociales de José Clemente Orozco, pintor cristiano y pintor comunista, paradójica pero significativamente.

En el libro de Justino Fernández saludamos el primer ensayo de crítica estética en sentido integral: con él se abre un nuevo período en la historia del arte mexicano.

S. T.

JOSE MORENO VILLA.—"Escultura Colonial Mexicana".

La literatura artística de México se ha enriquecido recientemente con una investigación monográfica sobre escultura colonial mexicana que no dudamos de calificar de excepcional por su interés. Su autor, José Moreno Villa, nos era bien conocido en la pintura y en la poesía, pero sólo por excepción en la crítica estética, para la cual estaba bien capacitado por sus conocimientos y por haber trabajado en la materia junto con Gómez Moreno. Un excelente gusto, unido a un conocimiento profundo de la escultura española, permitieron al autor reconocer con claridad y amplitud la escultura virreinal mexicana, punto menos que desconocida. Observaciones por otra parte, escritas con gran finura, con la prosa llana y el humor malagueño del autor.

El plan de la obra está trazado siguiendo las líneas cronológicas tradicionales: siglos XVI, XVII y XVIII. Su autor nos bosqueja, primeramente, los estilos artísticos generales de México, puristas e indígenas en el XVI, barroco y churrigueresco en los siglos siguientes, analizando las aportaciones españolas (principalmente granadinas y sevillanas), guatemaltecas y asiáticas (marfiles filipinos), procurando substraer los rasgos de los mexicanos que él nombra con una voz de origen nahua, *tequitqui* (tributario) que, infortunada o no, es el primer ensayo para calificar un estilo indígena que subsistió en la Colonia.

Sin embargo, el plan de la obra nos parece, quizá por demasiado ambicioso, falto de proporciones: su autor, en efecto, después de trasmitirnos las observaciones precitadas, digamos los elementos generales del arte escultórico de la Nueva España, prefiere analizar los ejemplos artísticos existentes y describirlos exhaustivamente. No obstante, tales descripciones no dejan de ofrecernos magníficas sorpresas: oigámosle hablar de la Vir-

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1942.9.324

gen del retablo de Xochimilco, la obra purista y renaciente más importante del siglo XVI: "Una Virgen María viuda, vestida como una señora recatada y ensimismada . . . El espíritu de esta mujer es granadino; y el modo de plegar y recoger el manto parece modelo —aunque duro todavía— para las vírgenes andaluzas de Montañés, Cano y Mena". Ahora bien, más que una individualización quizá habría convenido, frente a este ejemplar italianizante, compararlo con las esculturas de mano indígena, digamos la Virgen de las Espadas de Calpan, para así definir las pugnas paradójicas de nuestro siglo XVI, en el cual la cantería indígena, profundamente impresionada por los grabados góticos, aparece en amplia oposición al purismo Renaciente español, granadino o sevillano. La fusión de tales elementos en siglos posteriores, da origen a la escultura mexicana.

Pero cuando el autor olvida este plan exhaustivo, nos proporciona capítulos tan ricos en observaciones y matices como el que dedica a la escultura barroca. Después de substraer una definición del estilo barroco de una poesía de Jáuregui (1641), Moreno Villa añade: "México es famoso por su arquitectura barroca. Veamos si en este trémolo, tremor y concurso de ondas a que se entrega la madera de los retablos y las piedras de las fachadas, las esculturas se pierden o luchan por afirmar su personalidad . . . México, dentro de su valiente churrigueresismo, vive y expresa todos estos modales, pero con notas propias, porque siempre, y allí donde puede, brota el sentido indígena".

Más aún, Moreno Villa, no obstante que con prudencia nos señala el carácter anónimo de la escultura colonial mexicana, nos proporciona tres nóminas cronológicas de escultores, nóminas obtenidas en lo fundamental de las investigaciones del maestro Toussaint, la autoridad en la materia, pero no sin que el autor añada sus propias investigaciones y observaciones. Tales listas de escultores, hoy escuetas y frías, seguramente serán la base para reconstruir el pasado histórico de la escultura virreinal, cuando en el futuro vayan saliendo documentos que aclaren la personalidad y obras de los artistas consignados.

Por último, no quiero cerrar estas líneas sin comentar tipográficamente el manual. Una investigación artística obliga siempre a una más que honorable reproducción objetiva de los ejemplares analizados; sin embargo, el criterio de los directores tipográficos del Colegio de México —la casa editora—, parece haber sido otro, vista la baja calidad del papel escogido para las reproducciones y, sobre todo, el descuido que muestran los fotograbados, cuya retícula abierta es impropia de un papel satinado, todo lo cual desmerece en conjunto en valor indiscutible de la monografía artística.

S. T.