

# B I B L I O G R A F I A

MANUEL TOUSSAINT: *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano*. Edit. Comisión Diocesana de Orden y Decoro. México, 1948.

A la vista de todos y desconocida por todos, he aquí la Catedral de México. Las pocas obras escritas acerca de ella se hallan agotadas desde hace mucho tiempo. Comprendiendo esta situación, la Comisión Diocesana de Orden y Decoro encargó a don Manuel Toussaint, el más destacado entre los historiadores del arte colonial mexicano, la edición de una monografía, con el doble fin de que el máximo templo de México tuviera una descripción digna de él y de allegar a la vez fondos para la construcción de un museo anexo, donde se puedan guardar decorosamente los tesoros catedralicios.

La primera finalidad ya se ha conseguido: la catedral más importante de la República Mexicana cuenta ahora con una monografía monumental, en la que no se ha escatimado esfuerzo de investigación y de presentación. El lector más exigente, el historiador más profundo y el crítico más penetrante no encontrarán punto en qué reparar.

Escribir acerca de la Catedral de México no es tema fácil. Peligra el escritor de caer en exageraciones y superlativos baratos o de convertir su libro en un aburrido catálogo de documentos u objetos con ridículas apreciaciones monetarias. Don Manuel Toussaint evita esos escollos: aún con la fluidez del estilo, la seguridad del criterio artístico y el más completo conocimiento de las fuentes ya sean impresas, ya sean documentos inéditos procedentes tanto del archivo de la propia Catedral como de otros archivos de México. Ya antes había medido sus fuerzas con esta tarea, y todos los artículos y libros que de 30 años atrás ha venido escribiendo acerca de la Catedral se ven ahora, que los miramos retrospectivamente, como felices esbozos para ésta su monografía definitiva.

La dicción empleada por Toussaint es mesurada y con el modesto aserto contenido en el preámbulo: "Ahora en la madurez de los años que opaca la frescura del estilo", oculta en realidad un sacrificio, porque el autor de la monografía de ninguna manera ha perdido la frescura del estilo como se puede constatar en otros libros escritos por él recientemente. Ha escogido un estilo en consonancia con el objeto de que trata, supeditando a él cualquier vanidad propia. Por otra parte si tiene razón, porque únicamente en la madurez de los años, tras un constante cul-

tivo del criterio estético y un completo agotamiento de todas las fuentes históricas disponibles, se puede escribir un libro que perdurará en tiempos venideros.

Pero si bien Toussaint se inclina reverentemente ante lo sagrado, en manera alguna se pliega ante lo humano. Creyente de profundo arraigo cristiano católico, corrige errores donde quiera que los encuentre y rectifica opiniones que no están en armonía con la verdad. Frases como: "...pudieron salvarse del vandalismo reformista y del vandalismo conservador...", revelan a las claras que la obra no fué escrita por un cegado sectario sino por un historiador que solamente se guía por la verdad, única norma en realidad que puede aceptarse por un historiador que se precia como tal.

Veamos ahora cómo Manuel Toussaint ha compuesto su libro:

Inícialo con un breve capítulo dedicado a la historia canónica de la Catedral para pasar luego a la historia de la fábrica material. Gracias a los cuidadosos estudios del material histórico, el autor logra hacernos participar, mentalmente, en la construcción de la Catedral, empezando desde la primera primitiva hasta la feliz terminación de la final y actual; estamos en presencia de unos trescientos años de construcción. Ideada en su traza por el más importante de los arquitectos en México del siglo xvi, Claudio de Arziniaga, sus fundamentos empezaron a colocarse por el año de 1563. De paso Toussaint refuta la creencia harto arraigada con respecto a la participación de Juan Gómez de Mora, arquitecto de cámara del rey Felipe III, y asimismo sitúa correctamente la intervención del arquitecto Alonso Pérez de Castañeda, a quien otros autores han querido darle méritos desproporcionados. Después, la obra se iba adelantando poco a poco, cerrándose la primera bóveda entre 1581 a 1615 y la última el 22 de junio de 1667. Con cierta premura la Catedral fué dedicada por primera vez en 1656 y más tarde otra vez en 1667. A pesar de las dos dedicaciones aún faltaban las dos torres, que no fueron levantadas sino hasta fines del siglo xviii por el arquitecto mexicano José Damián Ortiz de Castro, quedándole reservado a Manuel Tolsá el terminar la obra en su aspecto exterior con la cúpula y las balaustradas sirviendo estas últimas para armonizar el conjunto.

En la tercera parte del libro nos familiarizamos con el interior de la Catedral. Más afortunada que sus demás hermanas novohispanas, la Catedral de México conserva casi íntegro su mobiliario colonial de un valor que se sustrae a estimación numérica. Aquí están todavía la bella sillería de su coro, la reja del mismo, traída de la lejana China, los estupendos órganos, el Altar del Perdón con una linda virgen pintada por el flamenco Simón Pereyng, el Altar de los Reyes, deslumbrante obra churrigueresca, hecho por el sevillano Jerónimo de Balbás y un sinnúmero de otros colaterales coloniales existentes en las capillas de las naves extremas. Únicamente el Altar Mayor colonial ha sido víctima de destrucción, ofrendado en aras de los cambios de moda. En la actualidad lo sustituye una sencilla mesa de altar en vez del desagradable ciprés de falsa pompa levantado durante el siglo pasado.

Pero la Catedral no sólo contaba con estas obras de arte siempre a la vista de los fieles, sino también de un tesoro que iba acumulándose al correr de los siglos y que Toussaint nos describe en el siguiente capítulo utilizando los viejos inventarios. Eran joyas destinadas a embellecer los actos del culto. Por su valor intrínseco despertaron —en los años turbulentos del siglo pasado— la codicia de hombres

menos piadosos que los donadores originales y así se perdieron para siempre. El tesoro actual es únicamente un pobre reflejo de grandezas pasadas, si bien todavía conserva piezas de mucho valor como el gremial del arzobispo fray Juan de Zumárraga; una bella colección de pinturas, marfiles, ornamentos bordados, etc.

Luego es analizado el Sagrario anexo a la Catedral. Así como el Altar de los Reyes es, en tiempo, el primer altar churrigueresco en el país, así el Sagrario, construido por Lorenzo Rodríguez, es el primer templo hecho en este estilo. Trazado sobre la original planta de una cruz griega, sus dos fachadas son de lo más rico que el churrigueresco mexicano ha producido.

Un deleite muy especial para el historiador, cualquiera que sea su interés particular, lo constituye el "Apéndice de Documentos", casi todos inéditos. En la selección de ellos el autor nuevamente demostró su maestría, desechando todo lo secundario, con que fácilmente hubiera podido editar colecciones voluminosas de libros, ciñéndose exclusivamente a documentos clave, de los cuales cada uno constituye una verdadera revelación. Sin restar méritos a otros, deseo destacar únicamente los siguientes documentos: los autos sobre cambiar de sitio el Altar Mayor, donde al final de largas discusiones se impuso el parecer del maestro de ceremonias, que siguió la usanza española, diferente de la que se practicaba en la misma iglesia de San Pedro en Roma; los documentos acerca del órgano, fundamentales para la historia de la música en el México colonial; los correspondientes a la reja del coro; las cuentas de la fachada y torres de 1789 y los documentos relativos a las campanas, cuya historia había permanecido ignorada completamente hasta ahora. El control de su sonoridad se hizo en la forma más minuciosa, observándose hasta la diferencia de dos comas de tono.

En las últimas páginas Toussaint agrupa por oficios a todos los artistas de quienes se tiene noticia que contribuyeron en una u otra forma a la construcción o embellecimiento de la Catedral y agrega además biografías sucintas de todos los arzobispos que ocuparon la Sede. Ambas listas fueron elaboradas con el mayor cuidado: la primera extractando las fuentes documentales y la segunda con ayuda de muchas noticias dispersas, reunidas ahora por Toussaint en forma de catálogo para cómodas consultas.

La presentación exterior del libro ha sido preparada con igual esmero: magníficas fotografías, hermosas láminas a colores, maderas alusivas, deliciosas viñetas multicolores, planos antiguos y modernos coadyuvan para ilustrar visualmente la riqueza del texto.

Es, en suma, un libro que no solamente llena en forma admirable los fines directos para los cuales fué escrito, a saber, ser la más amplia y mejor monografía de la Catedral de México, sino que rebasa tales límites. Desde su fundación hasta nuestros días esta Catedral ha jugado el más importante papel para el arte en México; entre las dos siempre ha habido estrecha reciprocidad. Como todas las buenas catedrales del mundo, también la de México ha sido, a través de sus largos años, fecunda para el desarrollo de los estilos y un aliciente para la creación de obras de arte desde sus comienzos hasta el día de hoy. El arte en México sin la Catedral sería inconcebible. De ahí que también el libro de Toussaint, aunque re-

dactado, lógicamente, como monografía, ocupe un lugar preeminente entre las obras que abarcan la historia toda de nuestro arte.

ENRIQUE BERLÍN

GEORGE KUBLER: *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*. 2 vol. New Haven. Yale University Press, 1948.

Para aquellos que han conocido al autor de esta impresionante obra no sorprenderá que haya dado cima a su más reciente trabajo publicando, en dos preciosos volúmenes, su historia, si así puede llamarse, de la Arquitectura Mexicana del Siglo XVI. Los antecedentes académicos y de erudición de George Kubler, su amor a los monumentos del pasado americano, su laboriosidad, inteligencia y sensibilidad, garantizan al estudioso que se embarque en la lectura de su obra la mayor seriedad, conocimiento y comprensión de nuestras cosas, así como un tratamiento metódico y coordinado de primer orden. De todos modos George Kubler no necesita presentación, pero sí un reconocimiento de sus méritos, tanto más, cuanto que con cordial compañerismo ha dedicado su obra al maestro Manuel Toussaint y a los amigos mexicanos, entre los que tengo el honor de contar.

La obra es ambiciosa y postula novedades en el tratamiento del tema, en relación con los autores que anteriormente se habían ocupado en él. Esas novedades consisten en el esfuerzo hecho por Kubler para relacionar la demografía, el urbanismo y la historia de las instituciones al análisis de los monumentos que estudia. El autor ha limitado el área geográfica de su estudio a aquella que corresponde a la diáspora de la construcción monumental en Nueva España durante el siglo XVI, resultando una especie de gran triángulo cuyos vértices son: Nombre de Dios, en Durango, Tampico y Tehuantepec; considera el autor que Yucatán y las provincias al oeste pertenecen más directamente a otra tradición en Latinoamérica —sin que nos aclare a cuál propiamente— y así, ha circunscrito, con todo derecho, su tema, a la visión de acuerdo con su criterio.

En la introducción, dedicada a dar un fondo histórico a los frailes mendicantes que pasaron a este continente en la primera mitad del siglo XVI, el problema más interesante que surge es el del erasmismo, el de fray Juan de Zumárraga de manera importante —que recientemente ha tratado José Almoyna (*Filosofía y Letras*, núm. 29)— y de una élite de religiosos directores intelectuales de la colonización, que representaban la *avant garde* de las ideas sociales y religiosas en España, por eso Kubler concluye —no sin base— que los doce primeros franciscanos que vinieron a estas tierras representaban la España de Cisneros, mientras que los grupos que vinieron después, bajo la dirección de Zumárraga, representaban el pensamiento erasmista en México. Y claro está que considera a Vasco de Quiroga y la Utopía de Moro, a fray Martín de Valencia y a fray Alonso de la Veracruz y su decidida simpatía por fray Luis de León. Una de las fuentes importantes para esta parte es Bataillon, que no se encontraría mejor autoridad.

Menos edificante que todo lo anterior, según atinada frase de Kubler, es el aspecto de los encomenderos, el problema de la encomienda, y los choques con los frailes y los de éstos y el clero secular, hasta que la centralización de la autoridad en la Corona, vino a modificar la situación y con ello entra en decadencia, en la segunda mitad del siglo, la acción benéfica de los frailes en favor de los indios, que Kubler encuentra renovada hasta nuestro tiempo, ahora por la acción gubernamental.

Se podría pensar que las estadísticas en relación con los problemas demográficos resultasen, como toda estadística, aburridas, si bien reveladoras, pero George Kubler ha sabido dar a este capítulo un positivo interés y por medio de tablas e inteligentes discusiones presenta visiones convincentes, tanto de los movimientos de población indígena, como de la fijación de ésta en centros urbanos, para lo cual el experimento de Vasco de Quiroga fué tan importante por el buen éxito que obtuvo organizando comunidades, ejemplo sin paralelo que fué seguido por los frailes mendicantes. Mas el problema se presenta en relación con los fenómenos de despoblación, ya por epidemias o por otras causas, que Kubler analiza y discute, trayendo a colación las teorías de los cronistas, entre ellas las evidentes exageraciones del padre Las Casas, para concluir que no sabemos la causa real, si bien varias posibilidades se ofrecen como solución. Muy finamente Kubler hace notar la distinción del concepto de "trabajo" en la mente indígena antes y después de la Conquista y en la mente occidental; para el indígena del mundo antiguo toda actividad, salvo excepción, era ritual y así su vida estaba "ocupada"; en el cambio de valores, de vida, el indio siguió trabajando, pero quedó "psicológicamente sin quehacer". Este delicado problema ya había sido visto por Ricard.

El problema en pie consiste, como Kubler lo plantea, en que a mayor despoblación, mayor actividad constructiva puede demostrarse. Hay diferencias entre las formas de desarrollar establecimientos por las tres Ordenes, no sólo en la calidad de las construcciones sino en su relación con los centros de población en que se erigían; también en cuanto al menor o mayor esfuerzo requerido a los indios por las distintas Ordenes, los franciscanos menos, los agustinos más, los dominicos término medio. Por otra parte, la población de los frailes fué siempre en aumento y así sus actividades constructivas, hasta su declinación, alcanzan la cima entre 1560 y 1570, no obstante que las epidemias se hacen notar en distintos períodos, si bien los agustinos continuaron construyendo a pesar de ellas.

Al final, Kubler explica que urbanizar la población indígena era dislocar y destruir los presupuestos de su cultura, lo cual trajo como consecuencia el decrecimiento de la población, en el acomodo a la nueva vida. La arquitectura, dice, fué hecha a expensas de una de las grandes configuraciones históricas de la sociedad humana. Por último, agrega, que hay que distinguir entre las obras de arte que afirman una tradición no rota sobre su propio suelo y las que emergen de la destrucción de una cultura. Y ahí nos deja en punto y coma, porque según lo anterior, para la interpretación de la arquitectura del siglo xvi cabe preguntar: ¿emerge de una cultura destruida, la indígena, o de una floreciente, la occidental?

Al entrar al capítulo sobre el urbanismo, hace notar Kubler la diferencia entre las innumerables fundaciones de pueblos en Nueva España en el siglo xvi, que responde a una campaña sistemática sin paralelo en la colonización española, y la

diferencia que existe en el espíritu con que se desarrolló el urbanismo en el Perú, diferencia que consiste, según el autor, en que la colonización mexicana en su inicio estuvo animada por el humanismo, mientras que la peruana pertenece a una reacción contra él.

Principia el estudio de ciudades y pueblos con la fundación española de la ciudad de México por Cortés; no me parece que Kubler haya utilizado convenientemente los estudios sobre los planos de la ciudad de esta época que hace tiempo publicamos (Toussaint, Gómez y Orozco y Fernández, 1938), ni, por otra parte, se expresa en contradicción con las conclusiones a que allí llegamos, positivamente novedosas, creo; en general se extiende más sobre la parte arquitectónica, utilizando muchos datos interesantes de las Actas de Cabildo y logra dar una visión precisa; concluye diciendo, atinadamente, que México surgió como la primera ciudad moderna de América, como el asiento del Gobierno y la industria, sin fortificaciones, sin defensas y abierta al comercio y al viajero. Mas no sólo México sino, en general, pueblos y ciudades, salvo los puertos, carecieron de murallas o construcciones defensivas, puesto que, nota Kubler, las iglesias y conventos tenían ese sentido de protección, en caso dado. La separación de la población europea de la indígena estaba basada más en la protección de ésta que en razones de prevenir el contacto; la separación respondió a la política de los franciscanos, discutida y a la postre cambiante.

Discute y compara Kubler el plan de retícula, tan usado en las poblaciones de Nueva España, y se refiere al *Plano en papel de maguey*, para indicar que ese tipo de plan, independientemente surgió en el viejo y el nuevo continente. Después trae a colación las fundaciones franciscanas de carácter urbano en Francia en el siglo XIII y recuerda que entre los frailes del siglo XVI encargados de la evangelización hubo varios de origen francés, como fray Jacobo de Testera y fray Maturo Gilberty, entre otros. Por último, menciona a Alberti y sus prescripciones urbanas en relación con las plazas y concluye el capítulo diciendo acertadamente, que las fundaciones urbanas del siglo XVI en México tienen interés no sólo para la historia de la colonización española sino para la del urbanismo en general y que constituye quizá uno de los más importantes capítulos del arte cívico de la historia de occidente.

En el capítulo titulado "Diseños y Supervisión", Kubler da buena cuenta de la situación de Nueva España en materia de constructores y arquitectos antes y después de 1550, tocándole a los frailes mendicantes una gran parte de la tarea y el mérito de haber creado una arquitectura que si bien conserva por modelos las grandes construcciones españolas que la memoria tenía presentes, está, por la urgencia de la vida misma, por las necesidades que fueron sus maestras, dice Kubler, llena de invenciones. El caso es que antes de que vinieran a Nueva España arquitectos profesionales, la técnica del estilo estaba establecida antes de 1550 y con la llegada de éstos fué llevada a un refinamiento, con tendencia herreriana. Arquitectura con carácter como de aficionados —que lo eran los frailes— es para Kubler la de la primera mitad del siglo XVI, pero no sólo los frailes sino también los constructores de ese momento, de los cuales logra listar veintiuno; de ellos salieron los diseños para pueblos y fábricas, hasta que con Arciniega y otros aparecen las reglas estrictas del Renacimiento; Kubler señala la necesidad de una mono-

grafía sobre Arciniega. Es curioso encontrar a un inglés entre los constructores de la segunda mitad del siglo. En cuanto al enigmático caso de Acolman sabemos que no se trata sino de una mala lectura de la inscripción y que "Palomira" no es sino un error ya aclarado y debe leerse, si bien está allí abreviado: *Maestro fray Alonso de la Vera Cruz. Provincial*. Un indio se encuentra también entre los proyectistas y constructores; educado por franciscanos trabajó en Nueva Galicia.

Kubler logra poner en claro la situación del trabajo, gracias al documentado detalle con que la trata y así logra distinciones que dan la mejor idea que hasta ahora tenemos de esa realidad. Se ha exagerado, dice, el papel desempeñado por la esclavitud, virtualmente terminada en 1561 y conservada sólo como castigo; explica la función del "repartimiento" y agrega que no se ha dado suficiente importancia a los servicios voluntarios, resultado de la persuasión moral y el ejemplo de los frailes y en cambio L. B. Simpson ha oscurecido la situación al hablar de los servicios por presión; en todo caso la intención de la Corona fué que el trabajo fuese voluntario y pagado. Es importante la relación necesaria que Kubler señala, entre el colono y el jefe de grupo de trabajadores indígenas y así concluye que sin esta relación el trabajo de colonización hubiera sido imposible.

El entrenamiento de los trabajadores para hacerlos competentes en nuevos oficios necesarios a las construcciones de los europeos, se llevó a cabo de manera importante por los frailes, pero también por particulares; la especialización tradicional de ciertas tribus en determinadas técnicas, fué protegida en algunas regiones; mas, con la organización de los "gremios", no puede pasar desapercibido, dice Kubler, que los indios resultaron víctimas de prejuicios y, además, quedaron en lugares secundarios, como aprendices, por la competencia que sin duda podían hacer a los obreros europeos.

Y ahora Kubler va un poco más lejos y se plantea como problema ¿qué sensibilidad aportaron los trabajadores indígenas en la obra manual? ¿qué preferencias estéticas y gustos tenían? ¿qué ajuste psicológico desarrollaron en cuanto al estilo de construir del conquistador?

Las dotes artísticas de los indios, su habilidad y virtudes han sido reconocidas; en la ciudad de México, sobre todo, estaban ávidos de experiencia técnica; pero no estaban interesados en aprender nuevas técnicas por razones económicas, que no entendían, sino que, dice Kubler volviendo al concepto indígena del trabajo que más arriba explico, trataron de identificar el trabajo con la conducta religiosa, invocaron las personas divinas como patronos de las obras, instituyeron cantos y, en general, dieron al trabajo un carácter de ceremonia; así acabaron por darle un sentido trascendente que llenara el vacío de la "desocupación psicológica" en que habían quedado, ya notada por Kubler, quien trae a colación una carta de Mendieta en que se demuestra, por la declaración de un indio mismo, que la mucha libertad —otro concepto por aclarar— que tenían los indios les hacía mal y propensos al vicio, sobre todo de la borrachera, a diferencia de los tiempos anteriores a la conquista en que el principio de autoridad era incuestionable. Estos aspectos están finamente vistos por Kubler y no cabe duda de que son atinados, quizá la supervivencia de ese espíritu queda patente hoy día en la celebración del 3 de mayo, el día de La Santa Cruz, de los albañiles, por ejemplo.

Las herramientas, las hojas de metal y la rueda, antes sólo una forma ceremonial, sobre todas, entraron pronto en la cultura colonial indígena y marcan un punto crítico en los conocimientos autóctonos, no sólo usaron los instrumentos europeos, sino que los fabricaron. La tracción animal y los vehículos, vinieron después, cuando se construyeron caminos apropiados, primero el de Veracruz, en 1530-31. Se construyeron iglesias y otros edificios simbólicamente sobre las ruinas indígenas y se emplearon materiales tomados de éstas; se explotaron canteras, se introdujo el uso del *tezontle* y del *tecali*; se usaron morteros de varias clases para substituir la cal, que era escasa y cara; a fines del siglo XVI, tabiques y ladrillos entraron en el uso común, pero el adobe y la "tierra pisada", usados antes de la Conquista, se siguieron usando para construcciones menos permanentes sobre todo, con techos de paja y de hoja de maguey; la carpintería fué una de las glorias de la arquitectura del siglo XVI en el Valle de México; los techos de plomo se emplearon en algunos casos para las iglesias; se importó fierro de Europa y se requirió el que había para fundir campanas, especialmente. Las ventanas se cubrían con lienzos encerados o pintados y a veces con transparente *tecali*, pues el vidrio no se usó sino hasta el siglo XVII. En cuanto a las cimentaciones y otros aspectos de la construcción se adoptaron ampliamente técnicas indígenas anteriores a la Conquista; las bóvedas de nervaduras aparecieron después de 1540 y otras de diversos tipos. Así, se desarrollaron técnicas desconocidas en España y de acuerdo con la práctica indígena y, en resumidas cuentas, dice Kubler, es notable que hayan subsistido, a pesar de muchos errores y fracasos, las obras de proyectistas e ingenieros aficionados; pero es que las construcciones fueron hechas, como diríamos hoy, "a lo desconfiado". Kubler ha logrado establecer, pues, los momentos de introducción y el desarrollo del uso de materiales y técnicas, que sin duda ayudará, entre otras cosas, a distinguir siquiera *grosso modo*, las épocas de muchas construcciones.

El capítulo sobre arquitectura civil no tiene el interés ni la novedad de los anteriores, tanto porque no es comparable en volumen este tipo de construcciones con el de las religiosas, como porque es poco lo que ha subsistido y así hay que rastrear entre documentos y fragmentos aislados, salvo excepciones. Pero Kubler ha reunido en esta parte todo lo importante que conocemos y logra dar una visión más bien general de la arquitectura civil, en la que no abundan los detalles. La situación, dice, recuerda la de Europa en los siglos XI y XII, por la mayor necesidad de iglesias que de habitaciones monumentales. Trata las construcciones con patios, a la andaluza, o sin él, a la asturiana y aquellas con *loggias*, cuyo antecedente se encuentra en las villas romanas del Renacimiento. Observa el autor que es difícil distinguir entre arquitectura doméstica e institucional, ya que en ocasiones, un edificio sirvió para lo uno y lo otro, como las casas nuevas de Cortés en México, vendidas después a la Corona con lo que resulta ser el primer especulador en materia de inmuebles. Cervantes de Salazar es la fuente de información más importante para la ciudad de México. Se ocupa, pues Kubler, en todos tipos de construcciones, con cierta brevedad, tales como: edificios y casas urbanas, de campo (haciendas), fortificaciones marítimas, los "rollos" (Tepeaca), los "tecpan", las "ventas" o mesones, los teatros, los hospitales, los acueductos, las fuentes y los albarradones para prevenir inundaciones, y con esto termina el primer volumen, que lleva al final una hoja con mapas que ayudan a comprender el área geográfica considerada y



el estudio de los monumentos en distintas regiones. Por lo demás, las ilustraciones de este volumen son más bien escasas, de tipo documental, pero son suficientes y están reproducidas con finura lo que las hace interesantes a pesar de sus pequeñas dimensiones.

El segundo volumen se inicia con un capítulo dedicado a las iglesias de una nave, las cuales por ser numerosas y por constituir un tipo dominante en el período estudiado, merecen tratamiento especial. Existe el mismo tipo en Yucatán y el Perú, regiones que caen fuera del estudio de George Kubler. ¿Cuál es la forma normal de las iglesias mexicanas de una nave? Dejando excepciones aparte, Kubler da una serie de características, todas aceptables, y pregunta ¿qué es una iglesia de una nave? La sencillez de su planta es ilusoria y costará esfuerzo determinar sus antecedentes y objeto. Sólo las iglesias de tipo mexicano pueden llamarse propiamente de una nave; las que tienen capillas laterales, como San Juan de los Reyes en España, las llamará Kubler *criptocolaterales*.

Los antecedentes españoles pueden ser: la iglesia de Yuste, San Antonio de Mondéjar, Santa María de Arnedilla y Ovila; pero el tipo no es original de España ¿cuál es su origen? Kubler sugiere como hipótesis el sureste de Francia, de donde vinieron algunos frailes a la Nueva España. También las cartujas de Miraflores y Montealegre tienen relación con este tipo de construcción en México. Pero ¿a qué factores de necesidad espiritual o litúrgica de la época da solución esta forma tan compleja en su simplicidad? Un movimiento hacia la primitiva sencillez apostólica de la Iglesia, que fué preparado en las iglesias monásticas españolas mencionadas y que en México fué llevado a sus últimas conclusiones por los frailes mendicantes en su deseo de simplicidad, de fe y de ceremonia. La necesidad progresiva de unificación y de concentración del volumen de las construcciones corresponde a las mismas necesidades en cuanto a la congregación de fieles para lo cual las naves simples servían mejor al objeto que las criptocolaterales; así pues, no obstante los antecedentes españoles aislados, las iglesias de una nave son intrínseca y específicamente mexicanas, dice Kubler, quien agrega que es tentador relacionarlas con las tendencias españolas pre-reformistas y aún con las ideas erasmistas promulgadas en México por Zumárraga.

A continuación el autor examina en detalle y medida un buen número de iglesias y variantes y originalidades, como por ejemplo, la incorporación del confesionario al muro, que no parece tener antecedentes europeos. San Agustín de México fué la primera iglesia con techo de bóvedas y fuera de la capital se usaron en el Valle de Puebla, en el del Mezquital, en la Mixteca Alta y en el noreste del Valle de México; escasas como fueron en un principio parecen haber sido prerrogativa de los franciscanos. Kubler señala las diferencias constructivas de las bóvedas mexicanas y las europeas de los siglos XII, XIII y XIV y dice, con razón, que es un abuso aplicar el término "gótico" a edificios que incorporaron solamente un elemento estructural de ese estilo, a saber: la bóveda de nervaduras. Con conocimiento emanado de sus propias observaciones, Kubler discute larga y comparativamente sobre las formas y técnicas constructivas de las bóvedas de las iglesias mexicanas y señala que estructuralmente están más cerca del románico que del Renacimiento.

Muchas observaciones interesantes se refieren a los diferentes elementos de las construcciones, tales como los contrafuertes, las fachadas, las torres, los coros, las

ventanas, los ábsides "ciegos" y su razón de ser así, para contener los retablos, solución que se anticipa al barroco europeo del siglo xvii. Justamente opina que el carácter de fortalezas militares de estas iglesias no es sino reminiscencia caballeresca y simbólica, y casi nunca tuvo sentido utilitario.

Otros tipos de construcciones religiosas son tratados en capítulo aparte, que empieza por ocuparse de las iglesias criptocolaterales, pocas en número y que se encuentran en México y en Oaxaca, pues fué una especialidad de los dominicos. Sus antecedentes pueden encontrarse en abundancia en España, que Kubler señala en varios casos, y el antecedente europeo general en el sistema de meter los contrafuertes en el interior de la nave y en última instancia en las construcciones romanas. Una vez más sugiere Kubler que fué por las ideas humanistas que los franciscanos prefirieron las iglesias de una nave, pero no obstante que este tipo domina, se pregunta Kubler ¿de qué corriente de gusto o de antecedente pueden derivar las construcciones primitivas de tres naves?, las cuales se usaron para iglesias de poca permanencia y sobre todo para las primeras catedrales de México, Puebla, Oaxaca y Morelia, estructuras que después de 1555 fueron elevadas en algunos casos a carácter verdaderamente monumental. Discurre largamente el autor sobre las fechas primeras de la Catedral de México para poder fijar si su estructura se debió a los franciscanos o no, si bien parece que es a ellos atribuible.

Como posible explicación de las estructuras de tres naves, hechas en madera, Kubler dice que quizá era una solución más rápida de ejecutar y más barata; pero tal explicación no le resulta suficiente y entonces señala algo positivamente interesante, a saber: que hay que tomar en cuenta la diferencia de cultos, el del antiguo mundo indígena y el cristiano; el primero al exterior, el segundo congregando a los fieles en espacios cubiertos. Para resolver su problema los europeos contaban con la limitada tecnología indígena en materia de espacios cubiertos y, claro está, con sus propios recursos; así, la evangélica obligación de impresionar a los indios por la magnificencia de las nuevas iglesias, encontró una fácil solución de exceder los espacios cubiertos alcanzados por la técnica indígena, si bien usaron ésta y el trabajo de los indios. La magnificencia del templo indígena radica en la pirámide, la del cristiano en la amplitud de los volúmenes, por lo tanto, para los europeos se trataba de una vieja y simple solución, mas para los indígenas era un tratamiento del espacio sin antecedentes, de lo cual, sin duda, estaban conscientes los colonos, dice Kubler.

En cuanto a los antecedentes del tipo de estructura, según Angulo, que Kubler cita, se trata de derivaciones de la arquitectura mudéjar de Sevilla, de fines de la edad media, unión de los estilos gótico castellano y almohade, antes de 1248. Kubler encuentra la tesis plausible, pero sólo en lo que se refiere a la planta de los edificios, porque las estructuras mexicanas se apartaron del prototipo mudéjar sevillano y repitieron soluciones más viejas y primitivas; la vieja Catedral de México, agrega, se explica como la combinación de un sistema primitivo medieval y de técnicas indígenas anteriores a la Conquista.

Después de 1540 no hay estructuras de tres naves, hasta que el tipo queda resumido, en el tercer cuarto del siglo en Cuilapan, Chiapa de Corzo y Coyoacán, iglesias dominicas y en las franciscanas de Quecholac, Tecali y Zacatlán de las Manzanas, todos más o menos renacentistas y con elevación de la nave central —que no

tenía ninguna del grupo anterior— con antecedente en las estructuras basilicales romanas del siglo iv. Este grupo se ha atribuido a Arciniega (Mc Andrew, Toussaint); su fuente se encuentra en Portugal y en España, sin embargo, dice Kubler, ningún tipo peninsular tiene las arcadas ambiciosas y las masas prominentes de las iglesias mexicanas; Cuicuilan, Quecholac, Tecali y Zacatlán no se pueden identificar con ningún edificio europeo y no obstante ser obras de aficionados, tienen cualidades de libre y original invención en la estructura y el volumen, de manera que no tienen paralelo exacto en Europa.

Pero las iglesias de tres naves no fueron rivales del tipo prevalescente de una sola, más bien fueron destinadas para el uso de europeos en las dos primeras décadas de la colonización, ya que sólo se elevaron en las ciudades de México, Puebla y Oaxaca; prematuramente se extendió el tipo a algunas grandes comunidades indígenas antes de 1540, pero fué substituído por el de capilla abierta y en última instancia por el de una nave. Así, tanto las iglesias criptocolaterales como las de tres naves, se erigieron contra la corriente, los hábitos y las preferencias prevalescentes del siglo.

Caen fuera del objeto de Kubler las grandes catedrales definitivas y dice que poco puede añadirse a su estudio después de los trabajos de Toussaint y Angulo, quien da sus antecedentes españoles, a los que Kubler agrega los italianos y las influencias flamenca y germana. La Catedral de Pátzcuaro, concebida por el obispo Quiroga es objeto de especial atención, con su antecedente recordado por Bevan: la Catedral de Granada, pero aquí añade también Kubler otro antecedente interesante, el proyecto para San Pedro de Roma, de fray Giocondo. Las catedrales significan, dice, la ascendencia del clero secular sobre el regular, y como símbolos espirituales, la estrategia y la política de la contrarreforma en oposición al humanismo cristiano de los primeros frailes.

Respecto a las “capillas abiertas” hace Kubler ciertas atinadas observaciones acerca de su función; distingue entre las propiamente tales y las “capillas de indios”, con función administrativa y no litúrgica, que pueden identificarse con las “porterías” y sugiere que García Granados no distinguió unas y otras; la discusión concluye en que no toda estructura con arcadas es “capilla abierta”. Además, hay que considerar tanto las “capillas de indios” como las “abiertas” en relación estrecha con los atrios también usados para fines administrativos y sociales. Así, Kubler, aclara ese “tipo confuso” de estructuras y pasa a estudiar las “capillas abiertas” claramente tales como: Tlaxcala, Tlalmanalco y Teposcolula, integrantes muy originales de la arquitectura del siglo xvi, sin precedente en la historia de la arquitectura; las “capillas abiertas”, dice, son la contribución más original de México al repertorio mundial de formas especiales de la construcción. Las “capillas posas” plantean el mismo problema que las “capillas de indios”; ¿tuvieron altares? ¿sirvieron para la liturgia o para la administración, o para ambas? Otros elementos de las construcciones son estudiados: las celdas, las salas *De Profundis*, los refectorios, las cocinas y el desarrollo histórico de los claustros con arcadas y contrafuertes. Este importante capítulo de la obra de Kubler termina con unas tablas en que aparecen distintos tipos de molduraciones de arquerías.

El último capítulo está dedicado a pintura y escultura, siempre en términos, dice Kubler, de su uso arquitectónica. Se inicia propiamente con una discusión so-

bre la existencia demostrable o no de la mano indígena, de hecho casi invisible, salvo hipotéticamente en algunos casos; pero la discusión principal se refiere a la pintura mural en iglesias y conventos. Kubler hace un esfuerzo por establecer las fuentes iconográficas, que derivan principalmente de libros ilustrados, así como la tipología, los asuntos y otros aspectos del desarrollo de la pintura mural; es interesante la sugestión de que Juan Gerson, autor de las pinturas de Tecamachalco, haya pintado también los tableros del claustro de Epazoyucan; los murales quedan, dice, como documentos de la cristiandad popular y patética de la alta Edad Media, trasplantada por los misioneros a América. La aportación de Kubler en este capítulo es muy estimable e interesante, pero está lejos de agotar el tema, más bien ha añadido datos de erudición.

La escultura arquitectónica ornamental principalmente, concentrada en determinados puntos de los edificios, es tratada por Kubler con cierto detalle, considerando las fuentes españolas y portuguesas, ya que similar variedad de estilos florecen en México, si bien a la postre puede verse que en Nueva España se desarrollaron estilos propios, que Kubler hace un esfuerzo por clasificar en grupos que van desde aquellas "obras europeas", platerescas y académicas, hasta "obras coloniales" y "obras indígenas", conceptos que explica, llamando la atención sobre la dificultad que existe para establecer cronologías y la difícil identificación de la labor indígena con carácter propio. Hace Kubler interesantes observaciones sobre contrastes y relaciones, mas, en conjunto, el capítulo deja la impresión de ser insuficiente.

El segundo volumen está más ampliamente ilustrado que el primero con excelentes fotografías y dibujos y relevés tomados, en parte, del Catálogo de Construcciones Religiosas. Por último, hemos de dar atención a la conclusión que cierra el libro, el que se completa con una extensa nota bibliográfica, unos apéndices y un índice bien organizado.

La conclusión es relativamente breve, pero rica en ideas y en su principio aparecen replanteadas cuestiones fundamentales: la explicación de la actividad constructiva y la aceptación de la nueva cultura por los indígenas, principalmente.

Dice Kubler, con acierto, que por lo general se sobrestima o se desestima la actitud autónoma de los indios en la colonización y que el grado de indudable coerción pasó de un sentido militar a formas sociales sin las cuales ninguna sociedad puede persistir, menos onerosas y destructivas que las aplicadas por la confederación azteca en el siglo xv. Así pues, trata de la conducta indígena y su reajuste y señala dos niveles de cultura, el de urgencia vital y el de "cultura excedente". Tal parecería que se trata de una interpretación materialista de estructuras y superestructuras, pero Kubler pasa inmediatamente a explicar la necesidad de substituir la organización religiosa y ceremonial del antiguo mundo indígena por las vastas posibilidades ofrecidas por el cristianismo y hace notar, finamente, que los indios de la meseta, bajo la hegemonía azteca, estaban ávidos de asimilar experiencias de otros pueblos y que por lo tanto aceptaron rápida y cabalmente la nueva religión y su ritual en forma jamás repetida en la colonización; fué el ceremonial, dice, la base de toda otra aceptación y así, las actividades constructivas del siglo xvi son un índice del proceso general del cambio de cultura en México.

El análisis de los edificios fué llevado a cabo por el autor para determinar las formas predominantes y sus antecedentes históricos; las iglesias de una nave que-

daron explicadas como la expresión de ciertas preferencias de los mendicantes, de carácter liberal o reformista; el orden en el tiempo en que el indio aceptó la nueva cultura demuestra que las grandes construcciones de los mendicantes coinciden a la vez con su decadencia y con la afirmación del espíritu social de empresa del indio, afirmación iniciada por los mendicantes humanistas de la primera generación.

Una discusión más se refiere al desarrollo del aprendizaje de las nuevas técnicas, considerando los factores negativos y positivos, para concluir, tentativamente, que entre 1520 y 1570 existió un estado en extremo favorable a la producción arquitectónica y que ninguna otra colonización española en América alcanzó semejantes resultados, de manera que puede decirse que, por un corto tiempo, los mendicantes realizaron el ideal como agentes colonizadores de la historia moderna. ¿Dónde quedan los "ídolos tras de los altares", el "exotismo reptilisco" y una "prehistoria viva"? Kubler desvanece de una vez por todas tanta mala literatura acerca del México actual y explica, a mi modo de ver con justicia, que por un proceso de convergencia y de eliminación ha resultado una cultura nativa en la que los principales componentes son manifiestamente europeos y en la que las configuraciones sugieren cierta continuidad del carácter nativo. Si esto es verdad, añade, la arquitectura del siglo xvi es un paradigma del proceso: exclusivamente formas europeas, sujetas a una organización no enteramente europea, ni siquiera india, sino colonial.

Kubler lleva a término sus tesis al intentar definir el estilo de la arquitectura del siglo xvi y dice: que la realización de los planos de ciudades, de origen italiano, no tiene rival en el tiempo en Europa; que las iglesias de una nave deben reconocerse como una expresión distintamente mexicana; que los planos y elevaciones de los grandes establecimientos mendicantes no pueden identificarse con otros del siglo xvi en Europa; que las "capillas abiertas", los atrios y otros elementos, ponen en relación el culto al aire libre del mundo antiguo mexicano con el cristiano y con las viejas fórmulas de la arquitectura eclesiástica apostólica, esto, dice, como resultado de necesidades que dictaron formas y soluciones lo que hace a esta arquitectura apropiada a las pautas de la cultura a que pertenece. Por último, concluye Kubler: el estilo del siglo xvi es el de constructores sin escuela que lograron formas monumentales sin la ciega dependencia de un texto o de un canon y el estilo de hombres de apostólica integridad en su fe y en sus obras, motivada por las más avanzadas doctrinas de la sociología del Renacimiento; a este respecto, dice, puede hablarse de estilo como de la arquitectura humanista del Siglo de Oro de España en América.

He necesitado seguir con algún detalle la obra de Kubler porque creo que de este modo puede uno hacerse cargo del desarrollo de sus tesis, que se van afirmando hasta quedar sintetizadas en la conclusión; espero no haber dejado fuera nada que sea fundamental, si bien el lector encontrará una gran riqueza de detalle erudito y de observaciones de positivo interés en cada una de las partes de que se compone tan excelente trabajo.

Una cuestión he dejado para el final y es la que se refiere al libre uso que Kubler hace desde el título de su libro de la palabra México. Parece conveniente en la actualidad caracterizar el arte de nuestro país por el nombre del mismo, porque así queda fija la atención en determinado lugar y pueblo inmediatamente, mas no hay que pasar por alto que se trata de una convención que no deja de hacer cierta violencia a la historia, porque al fin y al cabo lo que hoy es México no lo fué antes

de la Conquista, ni Nueva España puede identificarse plenamente con el país independiente; por otra parte, el México actual sí que es lo que es hoy con todo su pasado y por lo tanto el título de la obra y el libre uso del nombre de México se justifica y, además, la originalidad que Kubler atribuye con buena base a muchas expresiones de Nueva España, reafirma también la idea de distinguirlas así de otras europeas. No se trata de estar en desacuerdo, pero creo que Kubler debió haber aclarado el punto, que ya se me había presentado hace tiempo como problema.

En el panorama de los estudios y la historiografía del arte de Nueva España, la obra de George Kubler viene a ocupar un lugar relevante por los conocimientos que aporta, por el enriquecimiento de visiones, por la mayor actualidad de sus métodos en relación con anteriores historiógrafos del tema, por la amplitud con que por primera vez se trata éste, con antecedentes al día, por el amor —que no imparcialidad— con sólida base en el estudio y el análisis que le abre los ojos a una honrada visión, problemática en parte, pero convincente en general y, en fin, por las sugerencias y novedades de aliento vital que contiene; hablar del estilo de la arquitectura del siglo xvi, como del *estilo de unos hombres* en determinadas circunstancias históricas, llamar humanista a esta expresión, es no quedarse solamente con las cosas, sino a través de ellas entablar un diálogo con hombres que fueron y que son por la categoría de sus obras. Y lo que es mejor, la obra de Kubler puede servir de punto de partida a otros estudiosos porque abre horizontes más que cerrarlos a nuevas aventuras, en las que es de desearse que la valiosa erudición y las pruebas sirvan de apéndices y en que la visión quede limpia y vibrante; y no es que se desdén el análisis y la discusión erudita de problemas, único método que puede dar hoy día buenos resultados, sino solamente el lugar que ha de ocupar en la realización definitiva.

Con su libro sobre la arquitectura religiosa de Nuevo México y con éste de la mexicana del siglo xvi, Kubler además de ganarse un lugar prominente entre los historiadores del arte, ha dejado unas obras que marcan un nivel superior en este tipo de estudios y ha contribuido a la comprensión de los pueblos al establecer un diálogo auténtico con nosotros, sus amigos mexicanos de ayer y de hoy.

J. F.

ROBERT GOLDWATER: *Rufino Tamayo*. The Quadrangle Press, N. Y., 1947.

La monografía sobre Rufino Tamayo, con texto de Robert Goldwater, profusamente ilustrada y editada con buen gusto, es una excelente adición a la no abundante bibliografía sobre la pintura mexicana actual. El señor Goldwater es, sin duda, un inteligente crítico cuya participación, con Marc Treves, en el volumen *Artists on Art* es suficiente prueba de su atinada erudición; ahora, con gran tacto, ha sabido localizar el valor de la obra de Tamayo y al reconocer las fuentes del artista, que éste ha sabido utilizar, dice: "It is in this, the best sense, that I have called Tamayo's art personal, rather than wholly original." Más adelante vuelve a acertar cuando escribe: "...he has reversed the more common pattern and has used the sophisticated to refine the naïve". Después, una vez más, cuenta la historia externa y los antece-

dentes de la pintura mexicana contemporánea y a pesar de alguno que otro error (como por ejemplo: que Fabrés introdujo en México "... what was then the modern Spanish style, that of Sorolla and Zuloaga"), le sirve para dar un fondo de ambiente a la personalidad de Tamayo. Por otra parte, me parece evidente que el artista mismo estaba equivocado cuando pensó o sintió que el arte de México se iba volviendo provinciano y que los "mexicanistas" (¿en quién pensaría?), no estaban suficientemente al tanto de lo que pasaba en el escenario internacional; pues bien, siempre sucede lo mismo, excusas para poder desdeñar lo que hay en casa, sin comprenderlo, para buscar en otros sitios fuentes de inspiración; pero ahí está el caso opuesto y ejemplar del Orozco de 1913, quien se quedó en México y supo crear, ya entonces, todo lo que esencialmente, el arte ha venido a ser después.

Es injusto decir que el movimiento mexicano de pintura mural "... had lost sight, as was only natural, of the nuances (and occasionally of the fundamentals) of aesthetic construction"; no, señor Goldwater, ni *had lost sight*, ni *was natural*, porque, se quiera o no, ese movimiento es la más formidable *aesthetic construction* del siglo en materia de pintura. Supongo que se trata de simple desconocimiento o de miopía, pues no es de esperarse que frases como esa tengan por punto de partida la mala fe. Que Tamayo quisiera hacer algo diferente a los demás y ocuparse en "... other artistic values (that) had been neglected" (?), santo y muy bueno, pero jamás he comprendido el vulgar sistema de rebajar unos valores para subir a otros. Tamayo tiene su sitio bien conquistado en la pintura contemporánea y su obra no necesita de explicaciones por medio de resentimientos. Que su mural en el Smith College (1943) sea distinto a los de otros pintores mexicanos "que cuentan historias detalladas" (¿será una referencia a Rivera?) y que esté libre de propósitos didácticos, es algo que bien analizado está aún por verse y el saldo sería a favor de Tamayo y no en contra. Tamayo ha pintado su primer mural completo (1943) siguiendo la idea con que empezaron a pintar Rivera y Orozco (1922), *La Creación*, ambos con un trascendental sentido, y es problemático si lo que expresa es muy distinto a lo expresado por los otros; se trata de preocupaciones semejantes y de soluciones plásticas diversas; las formidables obras de aquellos dos pintores demuestran, en último término, que Tamayo se parece a ellos, conservando las distancias, en que es un artista; cada cual, a su manera, se expresa en plan de *re-creación artística*, con profundo sentido humanista. Tamayo no es caso único, desde este punto de vista, en la historia.

Si el público no está dispuesto a darse cuenta de qué se trata en el caso de la pintura mural mexicana, tanto peor para ellos, porque darán palos de ciego, pero de un crítico puede esperarse un intento, siquiera, de comprensión, para no atenerse a lo inmediato formal o temático y ver el sentido trascendente de un arte como éste. Tal parece como si se quisiera que los artistas pintasen la nada, que no expresaran realidades y que sólo hicieran piruetas con líneas y colores; eso sí que hoy día es un provincianismo insoportable y si a Tamayo lo ven así, creo que sale perdiendo y se le hace una injusticia; su última exposición en México (1948) mostró bien claro que también él, a su manera, sabe contar historias, hacer crítica y lo demás, pero, naturalmente, hay que saber leer en ellas.<sup>1</sup>

1 Véase mi ensayo sobre *Rufino Tamayo*, Universidad Nacional de México, 1948.

Sea como sea el texto del señor Goldwater es interesante y si algún ligero sabor amargo tiene, éste se olvida cuando se pasa a ver las láminas, que reproducen, hasta donde es posible, las obras del pintor, en las que el mejor Tamayo está presente y frente a las cuales se olvida uno de los dimes y diretes de los artistas, porque allí está la verdad no en ningún otro sitio.

J. F.

H. E. WETHEY. "The Problem of Toribio de Alcaraz". *Gazette des Beaux-Arts*, 1947.

Con el título de "El problema de Toribio de Alcaraz" se ha publicado un interesante artículo en la *Gazette des Beaux-Arts*, del cual es autor el señor Harold E. Wethey, quien empieza por reconocer que la importancia de Toribio de Alcaraz había sido observada, por primera vez, por Manuel Toussaint, quien hace tiempo llegó a la conclusión de que el constructor de mediados del siglo xvi fué el creador del tipo de iglesia con una sola nave que prevaleció en las construcciones monásticas, o conventuales como les llamamos en México, de esos primeros tiempos de la Nueva España.

La novedad del artículo proviene y consiste en el reciente hallazgo del señor Wethey de una serie de documentos, en el Archivo Nacional de Bolivia, relativos a un Toribio de Alcaraz que, por las fechas de su estancia en Arequipa y otros sitios, es prácticamente imposible que sea el mismo del que se tienen noticias como constructor en Nueva España. El problema creado, pues, por la aparición de esos documentos es casi un falso problema y lleva, en cierto modo, implícita su solución, puesto que no arrojan luz sobre la personalidad del Toribio de Toussaint, sino que descubren a un nuevo Toribio, el de Wethey, constructor, además, de obras desconocidas. La última comprobación que faltaría, para deslindar las dos personalidades, o para crear un verdadero problema, consistiría en encontrar en México, en algún documento, una firma del Toribio de Nueva España y compararla con las que aparecen en los documentos del Toribio de Bolivia y Perú.

El autor del artículo hace mención de las no por hipotéticas menos posibles atribuciones que Toussaint ha hecho a su Toribio de Alcaraz del proyecto para la Catedral de Pátzcuaro con cinco naves y de la iglesia franciscana de San Gabriel en Cholula. También incluye la opinión de George Kubler, contraria a la importancia concedida a Toribio de Alcaraz, primero por Toussaint y después por éste y John Mc Andrew, de la cual no parece participar el señor Wethey, por considerar extremosa la interpretación de Kubler.

En suma, los nuevos documentos dejan intactos tanto el escaso conocimiento sobre el Toribio de Alcaraz de Nueva España, como las hipótesis de Toussaint y Mc Andrew, a las cuales se inclina el señor Wethey, pero aportan el nombre y algunos datos del otro constructor del mismo nombre, al parecer más interesado en las minas de plata que en crear obras para mayor gloria de Dios.

J. F.



A GUIDE TO THE ART OF LATIN AMERICA. Edited by Robert C. Smith and Elizabeth Wilder. The Library of Congress, Washington, 1948.

La Biblioteca del Congreso de Washington ha publicado esta importante *Guía del arte de Latinoamérica*, de carácter bibliográfico, que es fruto del encomiable esfuerzo de dos distinguidos intelectuales norteamericanos y estudiosos del arte latinoamericano y del mexicano en particular: Robert C. Smith y Elizabeth Wilder.

Una guía bibliográfica como ésta viene a ser y será de gran utilidad para todo aquel que intente penetrar la densa selva de la materia. Es sorprendente ver que no obstante que el arte latinoamericano es una novedad en el campo de la historia, su bibliografía ya es un volumen como para arredrar a cualquier estudiante. El escrúpulo con que se han registrado en esta guía cuantos trabajos han aparecido impresos hasta 1942 y las notas que acompañan las fichas hacen de ella un útil instrumento, por lo que hay que reconocerle a sus autores el servicio prestado a los estudiosos.

México ocupa una buena parte del catálogo y puede verse allí que los historiadores y críticos que les interesa el asunto no han permanecido ociosos. Si se tiene en cuenta que después de 1942 la publicación anual *Handbook of Latin American Studies*, continúa reuniendo lo impreso acerca del tema, no se puede menos de felicitar tanto a los autores como a la Fundación Hispánica de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, que de este modo cumple con una importante función de difusión cultural.

Es de considerarse que en 1942 apareció en Madrid un volumen con la *Bibliografía de arte español y americano, 1936-1940*, cuya autora es Matilde López Serrano, publicada oportunamente por el Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, mas en lo que se refiere a Latinoamérica, la guía publicada en los Estados Unidos es más extensa; la española reúne todo aquello que se imprimió durante los años de la guerra en España y sin duda lo relativo al arte español es igualmente importante para el estudioso. El caso es que tratándose de dos bibliografías inteligente y escrupulosamente hechas, ambas deben tenerse a mano si se desea estar informado de lo publicado sobre el arte latinoamericano y el español en el período que abarcan.

J. F.

CODICE OSUNA. Ediciones del Instituto Indigenista Interamericano. México, D. F., 1947.

Una de las emociones más agradables que recibe cualquier estudioso de historia, se produce al tropezar en el escaparate de una librería con un volumen de su predilección. Son tan escasos los libros de historia dignos de ser adquiridos y saboreados, que uno nuevo provoca un deleite. Así sean de reconstrucción, de sínte-

sis, de exposición de un período ignorado, o de las fuentes, de los documentos. Estos, sobre todo, nos llevan al frenesí. Cansados de escuchar los juicios, certificados por sus autores, de que Cortés no fué tan bueno como aseguran unos, ni tan malo como vociferan otros; de que Iturbide no fué el padre de nuestra Independencia sino el padrastro, pues en él supieron inspirarse los autores de todos los cuartelazos que México ha celebrado o padecido, según el criterio de los habitantes, preferimos delectarnos buscando, en las fuentes de nuestra historia, informaciones más puras, despojadas, hasta lo posible, de todo comentario ocioso o inútil.

Por eso nos apresuramos a adquirir esta nueva publicación acerca del *Códice Osuna*. Conocíamos la edición *facsimilar* de Madrid y la habíamos utilizado en nuestros trabajos acerca de la historia de la arquitectura y de la Catedral de México. Es de observarse que ésa sí es una edición *facsimilar*: al mismo tamaño y con los colores que ofrece el original.

No importaba que esta otra no fuera *facsimilar* en el sentido estricto de la palabra, puesto que el volumen es mucho más pequeño —como así lo hace notar el editor— y no ofrece sino fotograbados de medio tono en negro, en vez de la perfecta litografía en color de la edición madrileña.

No importaba nada si me ofrecían, como yo lo creí, el texto del proceso que el código reproduce en figuras. ¡Hablar allí, sobre todo, el documento que corresponde a la fábrica de los cimientos de la Catedral de México!

Leí el libro y ¡cuál no sería mi asombro al darme cuenta de que los documentos que preceden al código nada tienen que ver con él! No sé cómo llamarles: son dos medios hermanos que se han encontrado después de siglos y se reconocen gracias a un padrino generoso.

En efecto, cualquiera puede darse cuenta de mis observaciones sin necesidad de leer el volumen, sino simplemente hojeándolo.

La primera parte comprende un largo proceso seguido por los indios de México contra sus alcaldes y regidores, también indios, porque en aquella época de oscurantismo y dominación los indios tenían sus propias autoridades, lo que hoy no acontece. El menos paciente lector podrá darse cuenta de que los indios-autoridad robaban a su salvo a los indios que sólo eran indios. Este proceso, según lo que publican los señores editores, va de 1562 a 1567.

La segunda parte del folleto comprende una reproducción bastante exacta del *Códice Osuna* que no ofrece con el documento anterior sino concomitancias de fecha ya que éste se desarrolla en el año de 1565. Si en el proceso que aparece al principio de la publicación que comento son los propios indios los que se quejan de sus jefes, también indios, en este segundo proceso son esos jefes indios los que se quejan, pero no contra otros indios sino contra las autoridades del virreinato, comenzando por don Luis de Velasco y siguiendo con todos los oidores. Lo ordenaba el visitador Valderrama. Buena suerte la de aquellos indios alcaldes y regidores contra quienes se habían alzado tantos motivos de queja por sus propios hermanos indios. Ahora se les ofrecía campo bastante para reclamar de las mayores autoridades del virreinato.

Se ve, pues, claramente, que se trata de dos documentos diversos. No sé qué pensar: si no tuvieron tiempo para leerlos, o si, simplemente comparando las fechas y los títulos, imaginaron que se trataba de un solo asunto. Son dos diversos

y se relacionan indudablemente porque comprenden una misma época de nuestra historia. El proceso inicial ofrece más datos acerca de nuestra historia que el Códice; por ejemplo, allí encontramos a Claudio de Arciniega que nunca aparece en el Códice.

El libro es útil, más que por la reproducción del *Códice Osuna*, ya conocido, por la de los documentos que le preceden que nada tienen que ver con él pero que, por sí solos, constituyen un valioso aporte para la historia de nuestras artes plásticas. Se echa de menos un índice alfabético, indispensable en toda obra de calidad, y, en fin de cuentas, pienso que la obra sería perfecta si sólo se le cambiara el título, cosa que no ofenderá en exceso a sus autores: "Códice Osuna y documentos contemporáneos".

M. T.

JUAN SUBIAS GALTER: *El arte popular en España*. Editorial Seix Barral, S. A. Barcelona, 1948.

Es éste uno de los más bellos libros que han llegado recientemente de España. Su tema, de un interés enorme, casi apasionante por lo nuevo, por lo vívido y a veces trágico, nos atrae en forma única. La presentación tipográfica es perfecta así en sus láminas a color como en sus fotograbados en negro. Verdaderamente honra a las prensas catalanas.

No se sabe, el autor no lo dice, la influencia que una colección personal, la de Junyent de Barcelona, haya ejercido sobre este libro, pero el lector supone que es enorme ya que casi todas las láminas en color proceden de ella.

Ahora bien, estudiando a fondo la obra, nos damos cuenta de que no viene a ser sino un conjunto admirable de ejemplares de arte español, unos de legítimo arte popular; otros de imitaciones populares de arte clásico, o barroco, o lo que sea, pero imitaciones. Así, darnos el patio de la casa del Greco en Toledo como obra de arte popular, equivale a popularizar todo el arte mudéjar o poco menos. Lo mismo acontece con ejemplares del arte barroco: ¿Es que el autor no se da cuenta de que esos ejemplares no son populares sino imitaciones defectuosas de obras ejecutadas según las reglas de arquitectura? Y lo mismo podemos afirmar de las casas románicas, que nos encantan: no serán perfectas pero ofrecen en su copia un encanto de ingenuidad, de pureza, de concepción, de popularidad que pueden ser asimiladas al arte popular pero que no pertenecen a él.

Es así como este libro viene a corroborar nuestras ideas acerca del arte popular que hemos expuesto en ocasiones anteriores. Presenta, además, el interés de ofrecernos ejemplares de arte popular español en casos que considerábamos exclusivos de México: los llamados *retablos*, ex-votos pintados en pequeñas láminas o cartones. Lo mismo acontece con juguetes de barro policromado: se dijera que proceden de un mercado pueblerino de México. Es que el arte popular, y eso sí nos lo dice el autor en su prólogo, es el arte de todos los pueblos, de la infancia de todos los pueblos

que coexiste con su madurez y sabe expresarse ingenuamente en esta manifestación que llamamos así: arte popular.

M. T.

F. PRAT PUIG: *El pre-barroco en Cuba. Una escuela criolla de arquitectura morisca*. La Habana, 1947.

Desde su título este libro nos indica su falta de organización y de sentido. Porque, designar una obra, no con un nombre propio para su asunto, sino con otro, no nombre sino antelación a un estilo definido, el barroco, el *pre-barroco*, indica una falta absoluta del conocimiento del tema. Y esto se corrobora con el subtítulo de la obra: *escuela criolla de arquitectura morisca*: ¿no se llama eso en España y en sus colonias arte mudéjar? Esta palabra *mudéjar* no ha sido conocida por este arqueólogo. Y no se ha dado cuenta de que tal manifestación artística no es exclusiva de Cuba, sino que se extiende a todo el continente, desde los Estados Unidos a la República Argentina. Representa una modalidad estilística bien cara a los pueblos americanos puesto que en ella se encuentran las manifestaciones más entrañables, más emotivas del arte hispanoárabe y su reproducción auténtica en un continente que ofrecía características diversas.

El libro que reseñamos es útil —cuál no lo es— por las minuciosas descripciones que el arqueólogo nos ofrece. Pero no para aprovechar sus teorías y divagaciones, ni para creer que él ha descubierto la arquitectura colonial de Cuba como lo supone, sino para poder describir con datos gráficos relativamente exactos los monumentos cubanos que tanto nos interesan.

M. T.

MARIO J. BUSCHIAZZO: *Bibliografía de arte colonial argentino*. Buenos Aires, 1947.

El conocido crítico de arte, don Mario J. Buschiazzo, ha editado en la primera publicación del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Universidad de Buenos Aires, una *Bibliografía de arte colonial argentino*.

Después de una Advertencia Preliminar y de un Cuadro General Sistemático, divide su trabajo en dos grandes secciones, a saber: *Obras de Historia del Arte Argentino* y *Materiales Documentales para la Historia del Arte Argentino*, cada una con las subsecciones correspondientes, y termina su obra con un utilísimo índice analítico.

Salta a la vista la importancia de esta publicación, que por cierto está excelentemente impresa, y demuestra la acuciosidad con que el señor Buschiazzo la ha llevado a término. Asombra verdaderamente el número de papeletas —más de ochocientas— que ha reunido este crítico de arte, especialmente si se toma en considera-

ción que la Argentina es, quizás, el país hispanoamericano en donde abundan menos los monumentos de arte colonial.

Ocioso es decir que con esta publicación, el señor Buschiazzo reafirma una vez más su ya reconocida fama como historiador del arte hispano colonial.

M. R. de T.

VICENTE T. MENDOZA: *La décima en México. Glosas y Valonas*. Buenos Aires, 1947. Con ilustraciones y ejemplos musicales.

Tan importante como *El Romance español y el Corrido mexicano*, que desde la fecha de su publicación es, por su espléndido material, alivio de investigadores, viene a ser ahora el nuevo libro, *La Décima en México* que para abrevadero y solaz de estudiosos presenta Vicente T. Mendoza, uno de los primeros en la investigación de la literatura popular mexicana.

Prologa el interesante libro Juan Alonso Carrizo, distinguido folklorista argentino, quien da a conocer los propósitos del Instituto de la Tradición, propósitos demasiado loables, pues no es poca cosa el pretender que por medio de la difusión, conocimiento y estudio de la literatura popular que tiene un común denominador —España— los pueblos hispanoamericanos se sientan entre sí más unidos, más compenetrados; ésta es la causa fundamental por la que se publica en Argentina la obra de un mexicano como complemento del folklore argentino, ya que no es posible estudiar aisladamente la literatura popular de un país hispanoamericano, sino que investigación y estudio deben hacerse en función de los demás para que la labor sea fructífera. “El Instituto de la Tradición —dice Carrizo— creado para recoger directamente de boca del pueblo argentino su patrimonio cultural heredado, entiende que para llenar científicamente su misión le es imprescindible el conocimiento de los patrimonios culturales de otros pueblos de Iberoamérica, a los cuales le unen lazos cuatro veces seculares del común origen.” Estas alentadoras palabras de Carrizo se cumplen en las investigaciones de Mendoza sobre décimas, glosas y valonas. A poco de empezar Mendoza su estudio vino a caer en cuenta “que la décima cantada no se circunscribía a México” y como ocurre siempre que hay el deseo de encontrar poesía popular, fueron apareciendo muy pronto, ya en forma literaria, ya musical, ejemplos de obras que procedían de Cuba, Puerto Rico, Perú y de otros países iguales a las cantadas en México, o que estaban compuestas sobre “temas comunes” y de esta manera, lo que Mendoza escribió sobre décimas, glosas y valonas en México, llega a ser, en realidad, obra de consulta que ayudará a la investigación del tema en cualquier país hispanoamericano; no en balde, el prologuista compara, sin exagerar, la obra de Mendoza completa y sustanciosa compilación de documentos, con el *Romancero general*, de don Agustín Durán. Para formar esta compilación inapreciable de documentos, Mendoza hurgó en bibliotecas, allí encontró décimas impresas en hojas sueltas “a la manera de los antiguos romances de cordel, o en pliego impreso con materias de actualidad”, después salió a los pueblos, al campo, para recoger de boca del pueblo, “de labios de los trovadores trashumantes que van

de feria en feria, o de gente humilde que sólo sabe conservar la tradición en la mente", décimas, glosas y valonas. Mendoza no olvida tampoco "las imprentas, autores y responsables que produjeron este género".

En dos partes se divide la obra: análisis literario y clasificación por asuntos.

En la primera se analizan minuciosamente los orígenes literarios de la décima, orígenes clásicos, pues son Góngora, Quevedo o Calderón los poetas a quienes el poeta americano, casi siempre popular imita; pero muy a pesar de esos elementos clásicos que a nuestra décima nutren, va ésta a adquirir con el transcurso del tiempo un tinte mexicano y a ser muy gustada y preferida por los poetas populares y a sufrir la misma transformación que el romance español, y es que la poesía española nutrida permanentemente en la savia del pueblo, posee la virtud de irse adaptando —como el español mismo— a las diferentes regiones a donde fué llevada, en un principio por los conquistadores y después, según dice Mendoza, difundida principalmente por las órdenes religiosas: franciscanos, dominicos, agustinos y jesuitas que en los primeros tiempos del virreinato entre sermón y sermón, en las oraciones y festividades religiosas fueron dando a conocer las "letras españolas", y de este modo se conoció y difundió la décima a la cual antes de concluir el siglo xvi, Espinel había otorgado su forma definitiva "mientras sus contemporáneos la aprovechaban para glosar toda clase de asuntos". Y así como el español gustó de la décima, en México es aprovechada también "para diversos usos, los más extraños si se quiere" que ponen de manifiesto la familiaridad con que el poeta popular trata esta forma literaria.

En la segunda parte de la obra se analizan los temas abordados por la décima, la glosa y la valona, temas por demás sugestivos que muestran "la realidad de la circunstancia mexicana" en diferentes épocas con el registro detallado de acontecimientos, de costumbres. Hay décimas literarias sobre *peticiones de matracas, adivinanzas, anuncios comerciales, funciones de teatro y maroma*. Y junto a las décimas a lo humano las *religiosas o a lo divino*, en las que se canta a vírgenes y santos más venerados en México, entre otros muchos, a la Virgen de Guadalupe, al Señor de Chalma, al milagrero Niño de Atocha y al casamentero San Antonio.

Se consignan también *décimas producidas en la Inquisición, de conventos, de índole moral, de Pontífices, proféticas, de calamidades y hechos espeluznantes, de ajusticiados y malhechores*.

Las décimas que tratan algún asunto histórico de México, comprenden, en realidad, la historia de nuestro país, a partir de la colonia hasta nuestros días. Figuran en ellas Carlos IV, Santa Anna a quien están dedicadas muchas, algunas preciosísimas; Iturbide, el padre Jarauta; se aluden asimismo las batallas entre centralistas y federalistas, la intervención francesa, la norteamericana de 1847 y también la de 1914.

Las décimas filosóficas se dividen en *Petitorias de matrimonio, de circunstancias, de sucesos varios, locales y de hechos particulares*.

No podían faltar las décimas relacionadas con el amor, en verdad encantadoras, como tampoco las alusivas a la muerte: *décimas de calaveras y muertos en tiempo de todos santos*, que revelan el sentimiento mexicano de la muerte, que hace burla y desprecio de ella, que no la teme, antes bien la provoca, pues la muerte, nos vienen a

decir décimas y corridos, es para el mexicano fin de sufrimientos y desengaño, es reposo.

Y otras muy graciosas sobre asuntos diversos completan la visión de la décima en México que aparece, según se demuestra con el análisis de la documentación, desde los días primeros de la colonia y se prolonga hasta los nuestros. Cada uno de los asuntos tratados por décimas, glosas y valonas es estudiado por el autor con gran detenimiento, quien aclara antecedentes, relaciones para la mejor comprensión de esta poesía, interesante documento para conocer sentimientos y modos de ser del mexicano.

La parte final del libro se ocupa del "examen literario y musical de la valona"; su aparición en el segundo y tercer tercio del XIX, el origen de la palabra, su uso en México, así como otros muchos detalles de gran interés: formas literarias, desarrollo, finalidades y asuntos de que se ocupa son revelados por el autor.

Una vez más, Vicente T. Mendoza abre espacioso campo para posteriores investigaciones que ahondarán el tema y otorguen aspectos nuevos y valiosos a nuestro despreciado acervo folklórico.

C. D. O.

FRANCES TOOR: *A Treasury of Mexican Folkways. The Customs, Myths, Folklore, Traditions, Beliefs, Fiestas, Dances and Songs.* Illustrated with 10 Color Plates, 100 drawings by Carlos Mérida, and 170 photographs. México Press. México, 1947. 566 pp.

Es ésta la obra más importante que sobre folklore de México se ha publicado hasta la fecha. Representa realmente una síntesis de la labor desarrollada en México por la autora, desde el año de 1922, y resume un esfuerzo de 25 años. Aunque una buena parte del material contenido fué extractado de la revista *Mexican Folkways* la que se ocupó al mismo tiempo de arqueología, etnología, etnografía y folklore; en este trabajo el folklore se ha desembarazado de las otras materias y sólo mantiene un ligero contacto con la etnografía. Muestra, por tanto, una verdadera independencia de fines como se ha podido comprobar en estos últimos años en que la materia folklórica se va aislando cada vez más hasta constituir el auténtico campo de la ciencia folklórica.

A la autora de este trabajo tocó en suerte, desde los años en que el licenciado Vasconcelos organizaba el renacimiento de la cultura de México, impulsar los estudios folklóricos mediante su revista *Mexican Folkways*; por tanto, merece se le reconozca el mérito de ser la sostenedora de estas disciplinas junto con los pintores, escultores, grabadores, poetas y músicos que desde esas fechas gravitan alrededor del mencionado movimiento cultural. Así encontramos prestando su colaboración a la obra que se comenta, los nombres de Alfonso Caso, Carlos Mérida, Concha Michel, Jean Charlot, Carlos Chávez, Salvador Novo, J. de J. Núñez y Domínguez,

Diego Rivera, y aun los desaparecidos: Pablo González Casanova, Miguel Othón de Mendizábal y Moisés Sáenz, por sólo mencionar a los nacionales.

El contenido de esta obra se desliza fácilmente a través de su medio millar de páginas, ofreciendo una visión panorámica de la cultura tradicional de México, la cual aborda la autora desde las épocas precortesianas, el coloniaje, nuestra vida independiente y los años álgidos de la revolución, llegando hasta nuestros días. Las cuatro partes esenciales en que se divide se hallan pletóricas de datos, ofreciendo el aspecto multiforme y polifacético del México de todos los tiempos.

Aunque no estoy de acuerdo con el ordenamiento de sus capítulos, el trabajo en sí muestra un gran cuidado en su disposición, pues en las primeras páginas se trata lo concerniente al hogar: las habitaciones, mobiliario, alimentos y bebidas; siguen diversas consideraciones sobre la agricultura y ceremonias, abarcando todo el país con cierta tendencia indigenista; a continuación se reseñan las diferentes artes populares desde tejidos, hilados, cestería y artes conexas; dedica un buen número de páginas a la cerámica, vidriería, orfebrería y trabajos en metal, cuero, madera, pluma, etc.; a los fuegos artificiales, juguetes, pintura y escultura popular, para concluir con el vestido y el adorno; mencionando de paso algunos instrumentos musicales. La segunda parte se dedica a los aspectos social y familiar y a las costumbres, especialmente el matrimonio a través de los grupos indígenas principales; lo mismo hace con la medicina, la magia y los enterramientos. Las fiestas religiosas aparecen muy bien tratadas y tanto las principales dedicadas a las vírgenes de Guadalupe, Los Remedios, San Juan de los Lagos y Zapopan o al Señor de Chalma, van seguidas de las de fecha fija: Año Nuevo, San Antonio, Candelaria, Carnaval, Cuaresma, Semana Santa, Santa Cruz o Corpus, continuando con las que se desarrollan en los meses de junio a diciembre, concluyendo con las Posadas y Navidad. Termina el capítulo con juegos infantiles cantados, juegos y deportes de adultos, charrería y corridas de toros.

La tercera parte, que corresponde a música, poesía y baile, principia por las danzas ceremoniales, mezclando las de origen indígena con las de ascendencia española.

La segunda mitad de dicha parte, detalla los cantos y las danzas empezando por los indígenas, los religiosos y de pastorela; un grupo pertenece a las Posadas y Navidad; a continuación incluye los ejemplos musicales aparecidos en el cancionero de *Mexican Folkways*, así como los jarabes, cuatro huapangos y la danza del venado; siguen diversos cantos que utilizan los concheros y tras de incluir las canacuas, las danzas de moros y cristianos, del tigre, de la pluma y algunas tarahumaras, salta a "las mañanitas" (cuatro ejemplos), para concluir con los cantos de cuna y la relación de "La rana". También en esta serie de ejemplos pudieron separarse los cantos indígenas de los francamente españoles, agrupándolos por géneros.

La cuarta parte está dedicada a mitos, cuentos y miscelánea. Los mitos, cuentos y leyendas consignados casi en su totalidad son de procedencia indígena, exceptuando las de Pancho Villa y Emiliano Zapata. La sección miscelánea incluye nombres de pulquerías, de carros de mano, y de camiones; apodos, adivinanzas, expresiones del hampa, insultos y refranes, siendo ella quizá la menos importante por la brevedad en que aparecen concebidos dichos temas.



La parte ilustrativa tanto de dibujos como de fotografías obedece al plan general y aparece en la misma proporción en que se mencionan los temas en el escrito. Quizá sea realmente lo más interesante y como recomienda la autora, por su examen debe empezarse la lectura de esta obra. En suma, es un impulso bien logrado, magníficamente impreso e ilustrado; de hecho fué concebido así: con planchas a color y dibujos de artistas que conocen los géneros populares, y aunque desde el punto de vista estricto del método folklórico no alcanza a ser una obra maestra, la salva el entusiasmo y el cuidado con que fué preconcebida y ejecutada, y viene a comprobar en su totalidad que los veinticinco años de estancia en México de la autora han sido bien aprovechados.

V. T. M.

FRAY LUIS DEL R. DE PALACIO,  
O. F. M.: *La Catedral de Guadalajara*.  
Artes Gráficas, S. A., Guadalajara, 1948.  
76 pp. de texto, 32 pp. de *Notas* por José  
Cornejo Franco. 37 ilustraciones.

En 1904 —cuarenta y cinco años hace— escribió el padre Palacio esta breve descripción de la Catedral de Guadalajara como un capítulo inicial de su “magna” *Recopilación de noticias que se relacionan con la imagen de Ntra. Sra. de Zapopan*, cuyo primer volumen apareció en 1942. Como siempre, el estilo del padre Palacio es horrendo. Todo pudo ser el benemérito franciscano menos escritor e historiador. Conoció, amorosamente, las iglesias de México; las dibujó; las describió; quiso hacer sus historias, pero falló por su mal gusto, su incultura, su inadaptado espíritu a la época en que le tocó vivir. Por esto don José Cornejo Franco, en esta edición, tuvo que poner 34 notas aclaratorias que resultan tan importantes como el propio texto. El libro es útil, claro está, pero con ese cuidado que hay que tener cuando se está ante un libro o folleto del padre Palacio, lleno de inexactitudes, de críticas absurdas, de atribuciones erróneas como aquella sobre Simón Pereyns en su librito sobre Huejotzingo. Tiene, además, obsesiones, como la de que casi todas las esculturas de la Catedral son de Perusquía, del “napolitano” Perusquía (?), cuyo napolitanismo no impide que el queretano Mariano Arce sea su “compañero individuo” (página 23). En fin, las atinadas ilustraciones que Cornejo Franco añadió al capítulo del franciscano hacen de este libro un necesario manual de historia de la Catedral de Guadalajara, de la cual bien poco se ha escrito.

F. de la M.

30 ESTAMPAS POPULARES: Prólogo de Carlos Alvarado Lang. Instituto Nacional de Bellas Artes. México, 1947.

Nuevamente el amor y el conocimiento —que son lo mismo— de Carlos Alvarado Lang, por el grabado, nos regala una preciosa edición de 30 estampas populares

de México. La impresión de las estampas es perfecta; mucho mejor que la hecha en su propia época, en hojas sueltas de magnífica cartulina sepia. La selección de los grabados va desde la gracia incomparable de los anónimos en los que la gubia trabaja con dureza pero con cariño, hasta las finuras de un Galicia, de Puebla, que dibuja su Niño Dios con una exquisitez y una dulzura, en tan reducido límite, que recuerda un camafeo. Escenas de la Pasión del Señor, Purísimas, doctores de la Iglesia, una Santa Rosa de Viterbo a la que revuelan pájaros —pájaros inocentes— que buscan de su canasta las migas de sus dulces manos; Dolorosas con puñal al pecho entre desnudas rocas; Señores de la Humildad y Cristos con la cruz a cuestas; Vírgenes de la Soledad —el “triángulo sombrío” de López Velarde— entre las que hay que distinguir ese portento de ingenuidad que es la de “la hacienda de Santa Inés” firmada por García, que inclina tan forzosamente la cabeza que no se sabe si es de dolor o porque no cupo en el marco rococó que la envuelve; la corona imperial que porta no se cae, claro está, de la cabeza; el Cristo de Zacatecas, sólo existente ya en ese grabado de Troncoso y en la fachada lateral de la Catedral, con su Virgen y su San Juan enanos, de juguete, que le acompañan en sendas peanas barrocas; digo que sólo existe, como era, en este grabado y en su fachada de la Catedral, porque el que ahora se venera en su altar es casi moderno. La solemnidad del San José y del San Joerónimo y el “milagroso entierro de Cristo” con sus devotos, sus enfermos, sus retablos y sus milagros de plata.

Todo este mundo, ingenuo, doliente, devoto y cariñoso, es como un espejo en el que podemos contemplar un trozo de vida mínima, pero interesante, de nuestro pasado colonial.

F. de la M.

#### NOTA BIBLIOGRAFICA

GABRIEL MENDEZ PLANCARTE:  
Don Guillén de Lámport y su “Regio Salterio”. Bajo el signo de “Abside.” México, 1948.

El humanista Gabriel Méndez Plancarte a su fina y excelente obra agrega el “estudio, selección, versión castellana y notas del *Regio Salterio* M. S. inédito de 1655” de aquel desventurado e inquieto don Guillén de Lámport desconocido poeta quien “doscientos cincuenta años antes que Paul Claudel —dice el erudito ensayista— tuvo la intuición estética del gran valor poético y religioso de los salmos hebreos, y en ellos vació toda su ardiente inspiración de *iluminado*, en un latín no muy clásico pero sí de extraordinaria fuerza y energía”.

¿Quién era este inquieto y por demás dolorido personaje que se mentaba a sí mismo “Rey de la América Citerior y Emperador de los Mexicanos”? Para el psiquiatra, un psicótico, para el crítico literario que tras minucioso estudio de viejos papeles (tomos 1496 y 1497 del Ramo de Inquisición del Archivo General de la

Nación), hubo de sacarlo del anonimato y verter al castellano preciosamente sus salmos y poesías, un poeta, un delicadísimo poeta que no merecía el olvido de tres siglos.

Méndez Plancarte con la seriedad y mesura que lo caracteriza, estudia la vida del "genial aventurero irlandés", los misterios de su apellido, las causas injustas, fallaces, aquellas de "sectario de las sectas y herejías de los malditos herejes Calvino... y Lutero... astrólogo judiciario" y que determinaron su prisión en las tenebrosas cárceles del Santo Oficio durante los diecisiete años que duró su proceso hasta que se decretó su muerte infamante en la hoguera, pero estas imputaciones, como lo prueba con sereno juicio el doctor Méndez Plancarte, al hacer un detenido examen de ellas al sesgo de la ortodoxia no fueron, a decir verdad, las reales, don Guillén entró preso por sus ideas libertarias peligrosísimas para la metrópoli: vehemente defensa de los indios, abolición de la esclavitud que dió a conocer en proclama vigorosa, de enorme sentido humano y la liberación del "Imperio Mexicano" que deseaba con toda su alma realizar; ideas que lo hacen continuador de la "nobilísima tradición del humanismo mexicano".

Y una vez preso, sin esperanza de ver más el límpido cielo, ni la bella ciudad de la que se creyó rey, sin comunicación alguna con el mundo exterior, don Guillén escribe, a falta de papel en los lienzos de sus sábanas "su infeliz estado en la prisión". Y como antes lo hicieran el jocundo Arcipreste de Hita y fray Luis de León decanta la angustia y la amargura que lo apresan en poesía, en auténtica poesía, cuyas calidades han sido mostradas con acierto de poeta y de crítico por Méndez Plancarte. En tan inadecuado papel va puliendo también salmos y poesías donde se condeule de su triste condición, pero sin rebelarse por ello contra Dios, sino todo lo contrario al sentirse desprotegido se acoge a Dios y a su Madre: "ensalza al Dios Niño y a su Madre Inmaculada, renueva la Pasión de Cristo, y canta en voces jubilosas los misterios del Amor y la Hermosura de Dios", posición bien cristiana que mal se conllevaba con las acusaciones. Y en estos salmos producto de su dolor y tormentos morales se confunden el hondo sentido filosófico y la belleza: "Fuí concebido —clama don Guillén— enemigo tuyo, manchado por el augurio del pecado: y siendo muerte que habita con la vida, nací con vida en la muerte."

Los Salmos se dividen y titulan: *Trofeos de Cristo*, *Cristo Rey*, *Salmos a María*, *Salmos a la Trinidad*, *Salmos de los Cantares*, en los que se revela un exquisito poeta místico y *Salmos del Amor*. Salmos analizados por el autor en el aspecto teológico y literario: forma, estilo, ideas influencias clásicas que en ellos se advierte así como el *Humanismo Barroco de don Guillén*. No olvida Méndez Plancarte el estudio de los poemas castellanos de don Guillén, inferiores cualitativamente a los Salmos, en estos poemas se muestra habilidoso en el manejo de los complicados recursos gongorinos y en la sátira.

Es así como vida y obra de este inquieto y singular don Guillén de Lámport se integran en el bello ensayo que el doctor Méndez Plancarte regala a las letras mexicanas, y con cuya lectura imprescindible, huelgan pobres y estrechos comentarios. Baste decir, que el ensayo seduce a más de la hermosa transcripción que de los Salmos hizo y del impecable análisis literario por la serenidad, veracidad y honradez de juicios por lo que respecta a las acusaciones.

C. D. O.

Arrume folklórico.—De todo el maíz.  
Suplemento de Tonadas. Por Benigno A.  
Gutiérrez. Notas de Roberto Jaramillo.

El presente Suplemento que viene a enriquecer las dos ediciones anteriores, amparadas con el mismo título, pone de manifiesto el entusiasmo y buena voluntad de don Benigno A. Gutiérrez por reunir documentos folklóricos de la tierra antioqueña; aunque en su afán de recolector de música mezcla documentos de fuente erudita.

Lo verdaderamente valioso aparece en la letra y comentarios de las Tonadas cuya simple enumeración alcanza cuatro decenas y cuya música se incluye al principio en cinco páginas bien nutridas.

Resultan sumamente interesantes las coplas de Los Monos, El Fandanguillo, La Guabina, El Gavilán, El *Salga el sol*, el canto del trapiche, de negros, y La salida de los animales.

Luego vienen los relatos populares de fuente literaria; pero con tema folklórico; en éstos aparecen ocho grupos; el más rico es el de las leyendas, que muestra una serie de seres fantásticos propios de la región y de Colombia; los más impresionantes son los de las brujas, duendes y el Judío Errante.

Las ciento veintiún notas de Roberto Jaramillo aportan un cúmulo de documentos científicos sobre habla popular de Medellín y sobre la flora y la fauna de la misma región.

México, D. F., a 23 de junio.

V. T. M.

*Musalla y Saria* en las ciudades hispanomusulmanas.—Por Leopoldo Torres Balbás. En la revista *Al-Andalus*, de las escuelas de estudios árabes de Madrid y Granada. Vol. XIII, 1948. Fasc. I. Págs. 167 a 180.

Nos describe el señor Torres Balbás en su artículo las *Musallas* o *sarias* musulmanas, o sea los oratorios al aire libre en los que los fieles hacían la oración común o *salat* porque no cabían en las mezquitas y estaban colocados "fuera e inmediato al recinto murado de las ciudades" y dirigidos al oriente.

Su objeto principal, según explica el señor Torres era para pedir al cielo lluvias y servían también como cementerios. Así fueron las *musallas* de Granada, Archidona, Tortosa, Málaga, Valencia, etc., que se convirtieron después en barrios o arrabales. En el siglo XVI Beuter las describe como "una casa de oración con una fortaleza de cerca que tomaban algunas casas y era a manera de arrabal delante de la puerta de la Ciudad". Ahora bien, el señor Torres sugiere que "como único recuerdo de la *musalla* o *saria* de las ciudades hispanomusulmanas quedó después del siglo XVI el nombre de la Exedrea de Valencia; pero tal vez a su influencia se deba

una disposición arquitectónica desarrollada por la época a centenares de leguas de la Península en tierras mexicanas que se ha afirmado era desconocida en Europa." Describe después que, en México "hay junto al templo monástico, un gran patio o atrio precediéndole con una o varias capillas en su perímetro, abiertas a modo de nicho o ábsides para que desde todos los lugares se pudiera ver la ceremonia de la misa".

Aquí confunde el señor Torres varias cosas: no hay lo de "una o varias capillas", hay siempre *cuatro* capillas en las esquinas llamadas "posas" para servicios de las procesiones en las que se *posaba* al Sacramento; son tan pequeñas, que no pudieron servir, de ningún modo, como capillas "doctrinales" o de enseñanza, según cree Kubler; además de estas, venía *una* capilla abierta, solo una, al fondo del atrio, en contraposición a la portería o arriba de ésta, en forma de arco, o al pie de la torre, en fin, en tan variadas formas que nos alejan de la posible influencia de las *musallas* musulmanas. Ni hay que recordar tampoco la cita de Mendieta de las hileras de indios en los atrios. Dice el señor Torres: "la colocación de los indios en hileras evoca el recuerdo de los musulmanes en las mezquitas". Las hileras en los árabes eran para orar, en los indios, como diríamos ahora, para pasar lista, pues a los que faltaban les daban los azotes de rigor y luego los agrupaban para la *enseñanza*, como puede verse en el grabado, de la época, de fray Diego Valadés, en su *Rhetorica Christiana*. Por tanto, nada tienen que ver las *capillas abiertas mexicanas* con las *musallas* árabes. Ciertamente es que el mismo señor Torres Balbás se rectifica al decirnos que: "pero el disponer un vasto recinto al aire libre con un nicho en uno de sus extremos para las necesidades del culto, al no caber los fieles en el interior del templo es una idea elemental que ha podido ocurrírsele a cualquier fraile evangelizador o arquitecto que trabajase en México en los primeros años del siglo XVI sin necesidad de recordar formas anteriores". Así debe ser la verdad. Ni nuestros primeros frailes conocieron las *musallas* andaluzas (fueron flamencos o castellanos o extremeños), ni tuvieron que recurrir a una construcción medieval para resolver sus problemas aquí, ni las, repito, tan variadas formas que adquieren las capillas abiertas mexicanas, desde grandes arquerías hasta escenarios y balcones, arcos peraltados en las propias porterías con columnas diferentes o verdaderos teatros con dependencias especiales. Es otro el espíritu, otra la necesidad, otros los problemas de nuestras capillas de indios, de tal manera que no es necesario recurrir a los tiempos de Abd-al-Rahman III para explicarse un origen que nos pertenece por entero.

F. de la M.

MANUEL TOUSSAINT: *El arte colonial en México*. Instituto de Investigaciones Estéticas. Imprenta Universitaria. México, 1948.

Manuel Toussaint lanza al fin el libro que todos esperábamos con ansiedad. Era él el llamado a hacerlo y el único que podía hacerlo. Por varias razones: por haber dedicado toda la vida al estudio del arte colonial, en todos sus aspectos; segundo, por su conocimiento de las artes en general y de las españolas en particular; terce-

ro, por el aplomo, la cautela y la serenidad de juicio que le distinguen y cuarto, por los años que lleva de profesor, ya que la disciplina de la enseñanza conduce a una criba de impresiones y a una fijación de conceptos esclarecidos.

Con mucho tacto hemos de acercarnos a una obra como esta que condensa la actividad de una vida entera. El lo dice en el prólogo y me consta por lo que he vivido a su lado y por lo que me dicen personas de crédito. Un caso como el de Toussaint, de absoluta dedicación a una rama de la cultura es insólito, especialmente en los países americanos de origen latino a indígena. Toussaint representa en México, por su firme vocación, lo que Gómez Moreno en España. Por la vocación y por otra cosa: por interesarle lo mismo una silla que un convento, una sortija que un acueducto, un baúl que un muro pintado al fresco, un misal que una casulla.

Nadie extraño a la investigación puede darse cuenta del número de horas que requiere el examen, el análisis de tantas cosas; las cuales, para ser relacionadas con otras exigen además conocer, es decir, haber empleado otras tantas en el estudio de éstas.

Nada más lejos de un libro improvisado o pasional que éste. Pertenece a esa clase de libros que llamamos profesoralmente "serios". Libros básicos a que todo estudioso ha de recurrir para informarse acerca de un autor o de lo que se sabe de una obra. En el de Toussaint tenemos condensado todo lo que se sabía de arte mexicano colonial hasta el año de 1945, que entregó su original. Ya por esto sólo es un libro indispensable en las bibliotecas universitarias y en las particulares de cultura general.

Pero el acopio de materiales gráficos y librescos sigue la estructuración de todo ello; y vemos que los pilares de la obra son estos seis: Introducción y bibliografía; El arte en tiempos de la conquista (1519-1550); La colonización o el Renacimiento en México (1550-1630); El estilo barroco y la formación de la nacionalidad (1630-1730); Orgullo y riqueza o apogeo del barroco (1730-1781); Ideas y realización de la Independencia y el arte neoclásico (1781-1821).

Cada uno de estos pilares encierra naturalmente el estudio pormenorizado de arquitectura, escultura, pintura, artes menores, arte popular, grabado.

El panorama es total. Ahora tienen ya los exégetas de arte un plano detallado y a la vez sintético sobre el cual ahondar y levantar, descubrir y llenar lagunas; porque, como dijo alguien, el arte es infinito. Y más en un país como México, tan lleno de problemas por la índole de su formación moderna.

Mi nota de hoy no es crítica, como se ve, sino informativa y de saludo alegre, animoso, para el amigo que todavía ha de comunicarnos muchas cosas.

Como con mi ejemplar me llega una papeleta con cuatro correcciones, quisiera añadir otras dos de diversa índole: en la página 55 dice: "Instituto de don Juan de Valencia", debiendo decir: *Instituto Valencia de don Juan*, pueblo de la provincia de León de donde fué Condesa la mujer del fundador del Instituto, señor Osma. En la página 48, primera columna se habla del empleo de las letras del alfabeto como ornato improvisado por los indios; el caso se dió en España y en Flandes igualmente, empleando letras árabes o góticas que no significaban nada.

Mi amigo el señor Toussaint y el lector comprenderán que tales observaciones no afectan para nada a la meritoria y ardua labor que representa esta obra.

JOSÉ MORENO VILLA