

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS



KUBLER, GEORGE. *Arquitectura de los siglos xvii y xviii*. Vol. 14 de *Ars Hispaniæ. Historia Universal del Arte Hispánico*. 1957. Páginas de texto: 362. Ilustraciones: 467.

El ilustre autor de *Mexican Architecture in the XVIth century* y otros libros de arte de primer orden, George Kubler, ha escrito ahora el decimocuarto volumen de la *Historia Universal del Arte Hispánico* que publica la Editorial Plus-Ultra. Esta editorial se propone la noble tarea, bajo el rubro general de *Ars Hispaniæ*, de hacer la historia completa del Arte Hispánico, que ya intentó admirablemente el Marqués de Lozoya sin necesidad del adjetivo petulante de "universal".

Estudia Kubler la arquitectura de los siglos xvii y xviii y prescindiendo de los "estilos" (no emplea la palabra "barroco" sino por excepción), parte directamente de las obras mismas y de sus creadores, criticando y valorizando con certero tino y sin disecar en clasificaciones eruditas la rica vitalidad de los fecundos siglos del Barroco, palabra que nosotros sí usaremos siempre.

Su primer capítulo trata de *La relajación del canon*, cosa que implica ya el conocimiento previo de lo clásico —el canon— y su transformación en algo que no es el canon. Estudia en él a los discípulos y seguidores de Herrera y a los "manieristas", última clasificación en la historia del arte que es la única que Kubler se permite. Distingue las personalidades de Mora y Tolosa y las escuelas o variantes regionales con sus artífices provincianos, así como las formas arquitectónicas: la "de cajón", de una sola nave en paralelogramo y la influencia "manierista" italiana en estas obras del primer tercio del siglo xvii, sobre todo en fachadas y retablos.

Las yeserías decorativas de los interiores, que le parecen "una tendencia barata", pero que habrá que ver con menos rigor, comienzan en la catedral de Córdoba, que resulta "el punto de partida de la desviación del procedimiento, desde las obras en piedra a las decoraciones de estuco del siglo xvii". Ciertamente que los materiales para la obra de arte tienen importancia, pues no es lo mismo el alabastro que el ladrillo, o la madera que el barro, mas para el solo efecto estético pueden ser indiferentes, salvo cuando se usan impropriamente. Así que, cuando las yeserías adquieren caracteres plásticos tan extraordinarios como Santa María la Blanca, de Sevilla, o la Sacristía de la Cartuja, de Granada (sin hablar de las yeserías moriscas), merecen no sólo nuestro respeto, sino nuestra ilimitada admiración. Mas todo esto no es cuestión sino

de rigorismos verbales. George Kubler admira y ama al barroco, así sea de yeso, como todo ser sensible al dinamismo de la forma.

Agudamente distingue Kubler que en esta época los retablos “imponen un orden casi arquitectónico”, a pesar de que “son con frecuencia pedantes ejercicios derivados de las publicaciones italianas sobre arquitectura”, cosa en la cual el autor lleva toda la razón, en esos pseudoclásicos retablos de la primera mitad del siglo xvii. Y también distingue la absoluta correspondencia entre fachada y retablo como “puntos focales” de carácter simbólico y didáctico, de tal manera que llegan a ser, como dice con gracia, unos *hors d'oeuvre*, relacionados entre sí pero no con la composición del resto de la iglesia. Y esto se agudiza más aún en el siglo xviii.

Otra novedad capta Kubler: los imafrentes porticados, como nártex, que comienzan en La Encarnación, de Madrid, con anterioridad a parecidos proyectos de Bernini en Roma. Esta novedad está estudiada en el capítulo llamado atinadamente *La arquitectura temprana de superficie activa*, con Juan Gómez de Mora y Francisco Bautista a la cabeza, poniendo en su lugar —muy modesto, de *entrepreneur*— al que antes, por ligereza, se le atribuían tantas obras importantes, o sea, Giovanni Battista Crescenzi. Destaca en cambio, como se lo merece, a Alonso Carbonell, autor del Palacio del Buen Retiro.

Cosa rara es que en un tratado breve de arte se hable de los escritores y teóricos de la época y por ello hay que sumar los elogios a George Kubler cuando toma la pluma para defender a los tratadistas de arquitectura del siglo xviii. Ya en parte lo había hecho el Marqués de Lozoya, pero aún se imponían los estrechos y fáciles juicios peyorativos de Menéndez Pelayo, por ejemplo de fray Lorenzo de San Nicolás, con su magnífico libro *Arte y uso de arquitectura*, del cual Kubler dice con entera razón: “Es el mejor libro sobre instrucción arquitectónica escrito jamás.” Y así también elogia el *Tratado* de fray Juan Rizzi (que hubiera indignado a Menéndez Pelayo si lo hubiera conocido), con la creación del nuevo orden arquitectónico, el “orden salomónico”. Asimismo Caramuel, con su arquitectura “oblicua”, que es el apoteosis del Barroco del siglo xviii.

En el capítulo *Los Heresiarcas* trata a Alonso Cano, para nosotros tan poco importante como arquitecto, a Pineda, el magnífico autor de esos retablos “escenográficos”, como los ha llamado Sancho Corbacho, en los que triunfan, junto con el orden salomónico, la escultura, en teatrales nichos-escenarios, la pintura, el relieve y la policromía. Ahora sí entramos al verdadero Barroco, al Arte Barroco, tan nuevo y fecundo como el Arte Renacentista, del que parte, es cierto, ineludiblemente, pero del que se distingue tanto como un padre severo y rígido se distingue de un hijo dinámico y frondoso. Concluye con José Ximénez Donoso, el “corruptor” para los neoclásicos pero que, para Kubler y con toda justicia, es el “precursor”, precursor de las nuevas formas del siglo xviii. Ximénez Donoso, hay que hacer notarlo, fue uno de los primeros que usaron el estípite en el siglo xvii pero en su forma limitada de pilastra adosada con sólo la pirámide invertida, sin más elementos, como lo había ya hecho Miguel Ángel en la biblioteca laurentiana.

Por otra parte, la posible —o segura— influencia de España en la original y esplendorosa obra de Guarini, hace decir a Kubler: “España debió menos a la Italia de hacia 1675, de lo que le dio, sin duda alguna.”

Exalta la egregia figura de Leonardo de Figueroa, el gran arquitecto castellano en Andalucía. Desde el Hospital de Venerables (1687), en donde usa el estípite a la

manera de Donoso y, más ornamentado, en el patio de San Acasio, pasando por la aún "conservadora" iglesia de San Salvador, hasta la extraordinaria de San Luis y el Colegio de San Telmo, en donde su fantasía cumple, con sus tres diferentes cuerpos y sus tres diferentes tipos de columnas, con el barroco más rico del siglo XVII español. Francisco Hurtado, el autor de los espléndidos Sagrarios de las cartujas del Paular y de Granada y otras muchas obras, es, con Figueroa, el puente fecundo entre los dos siglos.

Pero cuando Kubler se acerca a los Churriguera parece que lleva *parti pris* contra José Benito. Al hablar del catafalco de la reina María Luisa nos dice que hubo *dos* proyectos, uno para la iglesia de San Jerónimo el Real "pero que no se ejecutó por ser demasiado grande para San Jerónimo" y que "otro proyecto *menor* fue construido en la capilla de las monjas agustinas; difiere del primero en que estípites desplazan a las columnas jónicas con su aspecto más frontal y más fúnebre".

¿De dónde vienen estos *dos* proyectos? La fuente para Kubler es Martín E. Sarmiento en su artículo *Masks and Monuments of the Spanish Baroque*, de "Architectural Review", 1933, N° 73, en el cual el señor Sarmiento toma el catafalco publicado por Otto Schubert (*El barroco en España*, pág. 205) y lo declara el "primero" y luego recurre al de Vera Tassis Villaroel y lo declara el "segundo".

Confesamos nuestra ignorancia al respecto pero creemos que la cuestión es así: Schubert, tanto en la primera edición alemana como en la española de su libro, publica *un* catafalco con *columnas* jónicas y dice que es el de Churriguera para las honras fúnebres de la reina María Luisa. El único dato que trae Schubert es el libro *Noticias historiales de la enfermedad, muerte y exequias de doña María Luisa de Orleans... las dirige y consagra don Juan de Vera Tassis y Villarreal... Madrid, 1690*, y en ese libro *no está* el catafalco que publica. ¿Cuál es ese catafalco que Schubert da como el de la reina María Luisa? No lo sabemos. ¿De dónde se arguye que ese sea el *primero* que no cupo en San Jerónimo el Real? En el propio libro de Vera Tassis debería decir qué se hizo ese primer monumento funerario. Mas no dice nada. Se refiere sólo al que se puso en la Encarnación el día 22 de marzo de 1689 con un grabado firmado: "Joseph de Churriguera inbentó." Y este grabado de Vera Tassis es el que reproduce Kubler en la figura 183. Si hubiera habido uno anterior ¿acaso el minucioso Vera Tassis no lo hubiera dicho? Todo el error parte pues de Otto Schubert, según parece.

Y el único proyecto que hubo fue el del catafalco *estípite*, el de Vera Tassis.

De aquí que cuando Kubler nos dice que el catafalco de Churriguera "poco agrega de nuevo al monumento de Pineda de 1671 para San Fernando en la Catedral de Sevilla", se refiere al publicado por Schubert y no al verdadero, del cual dice sólo las líneas citadas antes. Y esto es lamentable pues el verdadero José de Churriguera es, no el de las columnas jónicas, sino el de las poderosas columnas salomónicas y sobre todo el del estípite, usado *por primera vez* en su forma barroca, es decir, como su orden arquitectónico completo y peculiar. Justamente esta *novedad* le valió su fama posterior, pues de esta pira pasa a trabajar a Salamanca y es luego Maestro Mayor del Real Palacio. Y de estos estípites y de los retablos de Salamanca en Santo Domingo (1693) y de otros, saldrán todos los estípites barrocos de Castilla, parte de los de Andalucía y todos los de México.

Y si Pineda creó los retablos "escenográficos", Churriguera creó en Castilla los retablos monumentales de "orden salomónico" y comenzó el "orden estípite" (y ha-

blemos ya del “orden” estípitemos ante Churriguera, Ribera, Balbás, Rodríguez y... todo el México del siglo XVIII) en la pira de 1689, en Salamanca, en Madrid, en Fuenlabrada, en Leganés. Cuando Kubler dice que habla primero de Hurtado y después de Churriguera “a causa de que las obras arquitectónicas documentadas de José Churriguera no son anteriores al año de 1709”, creemos, con todo respeto, que comete una ligera injusticia, pues arquitectura es —cuando menos teórica— la de un catafalco o un retablo —monumentos o fachadas en madera— y así lo sintieron y lo dijeron quienes los ejecutaron. Y desde 1686 en Segovia, desde 1689 en Madrid y desde 1693 laboraba en Salamanca el joven José Benito de Churriguera. El “catalanismo” como influencia artística en José Benito es muy discutible. Al parecer no estuvo en Cataluña, así es que citar como posibles antecedentes de su obra la iglesia de Montbuy, de 1689 (año en que se ocupaba, como se ha repetido, de la pira de la reina María Luisa) o la casa Dalmases, no es prueba concluyente. Y resulta, además, que Churriguera fue “de expresión provincial y vernacular” y, peor aun, “retardatario”. Y concluye Kubler: “Por una divertida ironía de la historia, el nombre de uno de los menos aventurados arquitectos españoles ha devenido sinónimo de libertad y extravagancias barrocas”. ¿Cómo es posible que un ponderado sabio como George Kubler llegue a esta conclusión? Es tal vez porque se atiene a la arquitectura pura y a lo realizado en ella; olvida los retablos (salvo el de Salamanca), tanto los existentes como los destruidos, las iglesias y patios, las casas. Y claro, el Churriguera de una pira, de un retablo y de Nuevo Baztán resulta “retardatario” y de los “menos aventurados”.

En cambio con Joaquín y con Alberto Churriguera es más entusiasta. Acentúa en el primero el retorno al plateresco, quien parece ser el primero en efectuarlo, sobre todo en el patio del Colegio de Anaya y la cúpula de la Catedral Nueva, de Salamanca; el trascoro, con columnas de fuste cilíndrico y profundamente ornamentadas, recuerdan más bien al Figueroa del Colegio de San Telmo o al iniciador de la fachada de San Miguel, en Jerez de la Frontera.

La observación de que este “neoplatereesco” o, más bien, barroco con formas platerescas, “se debió en parte al temple emocional de las primeras décadas del siglo XVIII como expresión de carácter nacionalista y en reacción al gusto francés importado por Felipe V” es absolutamente justa. De aquí que los Churriguera —con José Benito a la cabeza— Pedro Ribera, Narciso Tomé, sean las legítimas glorias del barroco español de la primera mitad del siglo XVIII. Sin ellos todo hubiera sido en Castilla como el gélido y chocante —a pesar de su gran suntuosidad— Palacio de Oriente, en Madrid.

Por esto nos parece que Diego Antonio Díaz, con su interesante pero, eso sí, retardatario “purismo” y su severidad (Capuchinas de Sevilla, parroquia de Umbrete), ocupa más atención de la que se merece. Sin embargo sus movidos bocelones y molduras, que después se continúan en Córdoba (San Hipólito) y en Granada, tienen importancia para nosotros. El nicho de la fachada de San Hipólito no está lejos, en varios elementos, de los nichos del Sagrario de México. Por cierto que esta fachada de San Hipólito ¿de quién es? ¿de Sánchez de Rueda (pág. 155) o de Juan de Aguilar (pág. 157)?

En cuanto a la maravillosa sacristía de la Cartuja de Granada, si no es de Hurtado, tampoco puede ser de “alguien que pertenecía a la nueva generación de Diego Antonio Díaz”. ¿Qué tienen que ver Capuchinas, Umbrete y la “reaccionaria

e ingenua" (adjetivos de Kubler) fachada de San Miguel, de Morón de la Frontera, con la soberbia riqueza, variedad y novedad de ese milagro de la decoración que es la sacristía de la Cartuja de Granada? Y nos parece, con tristeza, que ante esta obra magna del barroco del mundo se queda frío el ilustre crítico. No se entusiasma. Y es inadmisibles que "los prominentes estípites y los endoselados nichos en cada vano se aplicaron a resguardar los trabajados armarios de madera embutidos con marfil y plata". Para eso son los nichos, pero no los estípites. La exuberante fantasía, la paciencia increíble de dibujar los infinitos adornos de estípites, arcos, cornisas y entrepaños ¿fueron para "aplicarse" a "resguardar" las cajoneras de ropa? En esta sacristía hay que ver la garra del genio del barroco español llevado a su apoteosis. Es la última obra de arte —con el barroco de la segunda mitad del XVIII trasladado a América— del catolicismo hispánico. Es la rebeldía ante el rococó de *boudoir* francés o el neoclásico que comenzaba. Es un grito ante el racionalismo de la Ilustración vertido en la forma torturada hasta lo imposible para hacerla atractiva y emocionante. Es casi seguro que si Dios se hiciera un templo, lo haría dórico, pero tendría que conceder a sus hijos —*homines ludentes*— el barroco. Y este barroco sin timideces, sin límites, como expresión sincera de una religiosidad en crisis, agónica, pero con una fuerza suficiente como para prodigar en la forma todas sus posibilidades, como sólo el Oriente lo ha podido lograr.

Por otra parte es interesante, aunque discutible, la teoría de que los pinjantes (o guardamalletas) deban su origen a la costumbre española de colgar paños en los balcones con motivo de festividades y procesiones religiosas. Es muy posible pero, por lo pronto, se nos ocurre preguntarnos: si esta costumbre es medieval ¿por qué hasta el siglo XVII se ocurrió incorporar los paños colgantes a la decoración arquitectónica?

Con la Catedral de Valencia, comenzada en 1703 y obra del alemán Conrado Rudolf, la fachada española "recibió por primera vez una estructuración de curvatura compuesta con superficies de intersección convexas y cóncavas". Esto nos interesa porque si bien en México no hay este tipo de fachada curvilínea, la hay en diversos planos, a la manera de biombo, como La Soledad, de Oaxaca, (1687) o la Catedral de San Luis Potosí (fines del siglo XVII) y sería interesante dilucidar si son anteriores a las que haya de ese tipo en la Península. Angulo afirma, sin reticencias, que "es una de las creaciones más importantes del barroco seiscentista neohispano", porque tanto San Miguel de los Reyes o el Carmen, de Valencia, como la parroquia de Liria, lo que hacen es adelantar la calle principal de la fachada sin presentar planos oblicuos y la Catedral de Guadix, que sí los tiene, es ya de 1720.

Otro capítulo importantísimo es el de *Los fatuos delirantes*, o sean Pedro Ribera, Alberto Churriguera, Narciso Tomé y Andrés García de Quiñones. Sólo elogios merece Kubler en este magnífico capítulo, con su justo entusiasmo por Ribera y Tomé. Del Transparente de Toledo dice: "Este diseño ha despertado siempre, o arrobadas alabanzas o moralizadoras reprobaciones, no consiguiendo nunca normal aceptación". Y todo el secreto es que el Transparente no es "normal". Es la exaltación misma y toda exaltación, desde la dionisiaca a la barroca no son, por fortuna, normales. Observa Kubler, con acierto, que el Transparente "anticipa en seis generaciones las formas características del *Art-Nouveau* como aparecen en las invenciones de Antonio Gaudí", observación que nosotros habíamos señalado en el estudio

*Sobre arquitectura Art-Nouveau* (Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Núm. 26).

Después cambia el panorama con *La reorganización borbónica*. A partir del primer tercio del siglo XVIII comienzan a sonar nombres extranjeros en el campo de las artes plásticas. Ardemans (nacido en Madrid, pero de padre alemán) comienza el Palacio de La Granja, terminado por italianos; el Palacio Real de Madrid (llamado de Oriente), de "barroco francoitaliano", es de Juvara, lo prosigue Sacchetti y lo pintan Tiépolo y Mengs. Sabatini construye El Pardo sobre viejas construcciones con formas francesas, alemanas e italianas, pero, como dice Kubler con graciosa justeza "en su totalidad es inequívocamente hispánico; algo así como la placentera y rústica figura de Carlos III en el usado traje de caza con que lo retratará Goya".

El gran arquitecto español de esta época es Ventura Rodríguez. Suya es la iglesia de San Marcos, de Madrid, cuya planta es a base de elipses; después la gran basílica del Pilar, de Zaragoza, para luego ejecutar, hasta su muerte en 1785, gran cantidad de obras en las que el "funcionalismo", es decir, la estricta adaptación de las formas a sus fines y a sus materiales, fue la idea motriz. Esto le hizo volver la mirada, como es natural, a Juan de Herrera, y de allí el carácter escurialense de los Agustinos Filipinos, de Madrid, el anfiteatro de Cirugía en la Academia de Medicina, de Barcelona, la biblioteca de La Granja —ya no es todo iglesia y palacio—. Sin embargo un contrincante lo venció cuando se presentaron proyectos para San Francisco el Grande, en Madrid: fray Francisco Cabezas. Su última obra fue la fachada de la Catedral de Pamplona, vigorosa y magnífica inspiración de la arquitectura romana. Su continuador fue Juan de Villanueva, cuya enorme obra estudia Kubler minuciosamente. Basta recordar que este gran arquitecto fue el autor de la célebre Puerta de Alcalá, del Museo del Prado y de la reconstrucción de la encantadora Plaza Mayor de Madrid.

Los últimos capítulos de este libro ejemplar son para *Los estilos regionales en el siglo XVIII*, es decir, Andalucía, con su "bosque" de torres, algunas tan barrocas y tan bellas como las de Écija, en donde la de la iglesia de San Juan hace recordar en su movida filigrana la de Taxco; otras tan barrocas pero tan dislocadas como en La Victoria, de Estepa.

El camarín llama justamente la atención de Kubler. No resistimos la tentación de copiar un párrafo por la importancia que tiene para nosotros, continuadores a nuestro modo, de esos preciosos camarines andaluces: "El camarín español es una extensión axial discontinua con acceso indirecto, lo más comunmente dispuesta encima y detrás del altar. Su elevación sobre la iglesia es usualmente de dos metros o más. El camarín es directamente visible desde la iglesia, debajo, pero se inserta en un acceso fuera de eje por un camino tortuoso (esta última frase no es clara; el traductor debió pulirla). Todo en torno al camarín acentúa su carácter de espacio trascendental con acceso limitado. Es un tesoro y un vestidor, una habitación íntima y un *sancta sanctorum*. La más cerrada analogía con el camarín, en la arquitectura contemporánea, está acaso en los depósitos abovedados de las cajas de seguridad de los bancos, visibles para el *vulgum profanum* pero inaccesibles fuera de la apropiada autoridad". La comparación es forzada pero justa. Más nos interesa la definición como vestidor y habitación íntima. Los más espléndidos y lujosos son, sin duda, los del Rosario y San Juan de Dios, en Granada. También las fachadas



“churriguerescas”, como la de San Juan de Dios, de Linares, tan extraordinariamente parecida a las de Cata y Valenciana que debe tomarse como antecedente necesario, y los Sagrarios de yesería de Priego y Lucena, dignos de la Sacristía de la Cartuja de Granada, son estudiados por Kubler, así como los palacios de Andalucía. Las otras regiones, Valencia, Murcia, Cataluña, Galicia, son la parte final del libro, terminando con el barroco de Santiago de Compostela.

Aceptando las teorías de Fernando Chueca y de Oscar Hagen, resume las “invariantes” de la arquitectura española: “espacios múltiples y divididos en compartimientos confinados en sistemas de planos cristalográficos; el ornamento no expresa la estructura, es como una capa independiente de ella”.

Sin fatiga y con la misma reposada sabiduría, concluye George Kubler su bello y utilísimo libro, uno de los mejores que a mediados de este siglo se hayan escrito sobre arquitectura española.

F. de la M.

OTTO SEEMANN. *Mitología Clásica Ilustrada*. Ed. Vergara. Barcelona. 1958.  
Págs. de texto: 630. Ilustraciones: 547.

El libro original de Seemann se llamó *Mythologie der Griechen und Römer*, del cual los editores españoles hicieron una *Mitología Clásica* con “ilustración y montaje artístico” del Prof. Carlos Cid, y lanzaron al mercado —carísimo— el grueso volumen para *épater le bourgeois*. El texto es elemental, como si no se hubiesen escrito obras más profundas sobre mitología, sin una sola idea ni menos interpretación de ese complejo y rico mundo de los dioses clásicos.

Pero lo más absurdo son las ilustraciones. Llegan a 547, de las cuales 249 son de artistas del Renacimiento a la época actual y 298 de obras de arte antiguas —griegas las menos— más algunas vistas de templos o reconstrucciones de ciudades para dar ambiente. Y en alguna hay error, pues el templo puesto como de Agrigento, es de Pestum (p. 163). Ahora bien, de esas 249 ilustraciones de artistas posteriores, 104 son barrocas; 65 renacentistas o medievales; 40 de arte moderno y 40 de arte del siglo XIX. ¿Qué sentido puede tener este galimatías? Ya se dijo: *épater le bourgeois*.

Por allí anda Saskia, la esposa de Rembrandt, disfrazada de Minerva, y si el cuadro es maravilloso como arte e iconografía, y algo más, no lo es como “ilustrativo” para la veneranda diosa. Anda también el feo cuadro —como interpretación— del Baco de Rubens (p. 214) y a su lado, para definitivamente odiar a Dionisios —¡el dios amado de Oriente y Grecia, el dios productor de la tragedia, el dios hondamente estudiado por Nietzsche!— el señor Cid coloca a “La Monstruo desnuda en figura de Baco” de Carreño (!). Como buen español, considera un deber colocar junto a los auténticos dioses que nos quedan, las pinturas mitológicas de Velázquez o Ribera que, si bien es cierto que son obras maestras de la pintura mundial, no lo son “ilustrativas” del mundo clásico. Ni Rubens. Ni Jordaens. Es decir, ese ambiente barroco de opulentas carnes y un mar de grasa “ilustrando” a los dioses del Olimpo (!). De Rodin hasta repite una figura (págs. 307 y 349) y anda por allí rodando un centauro de Picasso hecho en un rato de buen humor. Es tal el afán de lucir a

Rubens —el pintor anticlásico por excelencia— que redibujan clichés defectuosos (págs. 264, 285, 409). La austera esfinge de Gizeh se presenta inopinadamente como “probable modelo de las griegas” (?) y el sarcófago del Museo Capitalino de Roma, con la leyenda de Aquiles, se repite tres veces (págs. 567, 576 y 600), que, por más bello que sea, bastaría con el detalle de la pág. 567 y eso sin cortar la pierna de Patroclo. Si el libro fuera algo así como: *La mitología según la interpretación de los artistas del Renacimiento al siglo xx* (tema de primer orden que no se ha estudiado) se justificaría esta costosa e inútil y engañosa publicación.

F. de la M.

MULK RAJ ANAND. *Kâma Kâlâ*. Interprétation philosophique des sculptures érotiques hindoues. Les Editions Nagel. Geneve (1958).

Entre los numerosos libros de arte publicados en Europa en 1958 se destaca este volumen extraordinario: *Kâma-Kolâ*, que se compone de una “Interpretación filosófica de las esculturas eróticas indúes”, por Mulk Râj Anand, y de una serie de espléndidas láminas, tomadas de fotografías de Raymond Burnier, Moti Ram Jain, Sunil Janah y D. H. Sahiar. La edición es excelente en todos sus detalles.

El texto de Mulk Râj Anand da sentido a las esculturas eróticas indúes ya que se trata de un aspecto profundo de la religiosidad de aquellos pueblos, en que la polaridad masculina-femenina y las representaciones de su acoplamiento significan el amor como base misma de la vida y de la exaltación religiosa. *Kâma* puede interpretarse por: deseo, placer, satisfacción sexual, concupiscencia, amor, afecto, y constituye toda una filosofía en que viene a tener su causa el Universo. “El acto sexual permite una profunda experiencia del misterio metafísico de la entidad única que se desdobra al manifestarse. La aproximación de los principios masculinos y femeninos y su goce prueban su intrínseca unidad y su identidad metafísica”, según explica el autor, y más adelante: “La energía de *Mahâlingam* se designa por el nombre de Bindu y está caracterizada por *Kâma-Kolâ*, fuente de la atracción entre lo masculino y lo femenino y depósito de la vida eterna.” El autor del texto conduce hábilmente al lector a través del complicado desarrollo religioso indostánico y hace una breve pero útil exposición de las diversas doctrinas del induismo, del budismo y el jainismo y sus interpretaciones a lo largo del tiempo. Con vigor y con razón defiende Mulk Râj Anand tanto el sentido religioso como las representaciones escultóricas de estrechas, vulgares o mogigatas consideraciones y censura la actitud moral cristiana que ha calificado de “obscenas” tan excelentes obras de arte, manifestaciones de religiosidad. Es decir, que opone un sentido religioso a otro, pero no sólo sino que ve como positivo el de su tema y como negativo el que ataca, lo que viene a restar fuerza a sus bizarros argumentos. Sea como sea el *Kâma-Kalâ* fue origen de un arte supremo y esto queda bien probado en las abundantes ilustraciones del volumen.

El libro contiene representaciones escultóricas de varios templos de Khajuraho, todos del siglo x de la era cristiana, y otras de Konarak, que pertenecen a los siglos

xI y xII. Las formidables estructuras del templo de Kandariya Mahadeva, en Khajuraho, y del Templo del Sol, en Konarak, se ornamentan en parte con esculturas eróticas en relieve casi de bulto redondo. No ha sido menuda hazaña fotografiarlas con excelentes detalles y técnica perfecta, por lo que merecen especial felicitación los fotógrafos. Es la primera vez que podemos contemplar cómodamente tan maravillosas obras de arte, que no son sino algunos ejemplos del rico tesoro indostánico. El libro tendría un interés secundario a no ser por sus espléndidas láminas.

Es interesante pensar que cuando se construían los templos de Khajuraho entraba en decadencia nuestro período clásico maya, cuyo relevante ejemplo es Palenque. No deja de haber alguna relación del concepto escultórico, de la elegancia y refinamiento de formas y actitudes entre lo uno y lo otro, si bien, la escultura maya carece propiamente de un sentido erótico obvio, ya que la religión no exigía, a lo menos, las claras manifestaciones indúes. Estas son diversas también de la formidable, pero señera, escultura azteca del siglo xv. No puede uno menos que poner en relación ciertos conceptos y obras con los de la cultura náhuatl. Omotcutli y Omecihuatl constituyen un desdoblamiento también de un solo principio creador, si bien en lucha eterna en su manifestación masculina y femenina. Las serpientes que con frecuencia aparecen en el arte indostánico y en el mexicano y las figuras humanas que sobresalen de los hocicos de aquéllas, son asimismo conceptos comunes. Pero no se trata sino de coincidencias que, de todos modos, deben ser estudiadas cuidadosamente.

Se contemplan las interesantes láminas del libro y una vez superada la natural curiosidad por el tema, surgen las formas artísticas mismas en todo su esplendor, fuerza y refinamiento. Los cuerpos se entrelazan tiernamente, de manera que reina una fina sensualidad y espiritualidad por encima del franco erotismo, que expresan no sólo los rostros sino cada una de las partes de los cuerpos. Los artistas han logrado algunas composiciones que nosotros calificaríamos de un *tour de force* barroco. Todo es ondulante en estas esculturas que están lejos de un naturalismo vulgar; por el contrario las formas están simplificadas para decir lo necesario y los atavíos, cuando los hay, les dan un encanto singular. Además, como se trata de alto relieve, a veces casi de bulto redondo, lucen las formas todo su vigor en los contrastes de luces y sombras. Ciertamente, como dice Mulk Râj Anand, nada hay en la historia universal de la escultura semejante a este prodigioso arte de la India, tan franco y a la vez tan recatado, tan pujante y refinado. El autor del texto, los fotógrafos y el editor han contribuido a nuestra cultura con una obra que los honra.

J. F.

Zuno, José Guadalupe. *Posada y la Ironía Plástica*. Guadalajara, 1959. Biblioteca de autores jaliscienses modernos.

Por el volumen anterior de José Guadalupe Zuno sobre *Orozco y la Ironía Plástica* (1953) (reseñado en estos Anales Núm. 21, 1953, p. 124), por el que ahora ocupa nuestra atención y por los estudios que promete, el autor se ha propuesto llevar a cabo algo así como una gran tesis sobre la ironía en el arte.

El presente volumen sobre Posada no supera, a nuestro entender, y ni siquiera iguala el dedicado a Orozco. La pluma de Zuno sigue corriendo con agilidad y gracia, pero aprovecha la oportunidad para hacer una serie de interpolaciones y se fatiga por acercar a Posada el pasado indígena antiguo, inútilmente. El resultado es que el meollo del asunto queda como pálido y desdibujado. Y es que, con buena o mala suerte, Zuno se propuso algo nada fácil; él mismo dice: "Queremos hacer posadismo escrito, si ello es viable y nosotros aptos. En la letra, pretendemos una traducción de la ironía popular de su espíritu mismo." La intención sin duda es buena, sólo que a veces las intenciones quedan como tales sin lograrse del todo en la obra. Posada alcanzó una gran expresión comprensible a todos y logró sus intenciones plenamente, un poco antes o un poco después en el tiempo.

Lo anterior no implica que el ensayo de Zuno no se lea con agrado e interés, por el contrario, algunas de sus reflexiones interpoladas son valiosas, por ejemplo una sobre el "Humorismo" (p. 27). El capítulo sobre "La obra de Posada" es ágil, pero no profundiza ni detalla y cuando lo hace comete algún errorcillo, por ejemplo cuando dice que Posada dibujó caricaturas para la publicación que se hacía en Mérida, Yucatán en 1847, que se tituló *Don Bulle Bulle* (p. 33). Posada ni siquiera había nacido. El grabador de *Don Bulle Bulle* es Gaona ("Picheta"). Por otra parte es interesante el comentario de la histórica fotografía en que Posada aparece en la puerta de su taller. En otro pasaje dice Zuno: "Hizo Posada de lado cuanta regla le habían soplado en el oído algunos amigos de la Academia de San Carlos. Nada de sectores de oro, ni de diagonales para organizar la composición." En esto se advierte que el autor no se ha molestado en analizar, a lo menos, algunos de los principales grabados de Posada. El mérito de éste consiste en haber sido conocedor de las reglas y en haberlas utilizado según su conveniencia para lograr su original expresión.

En un capítulo final reúne el autor una serie de opiniones fragmentarias sobre el gran artista mexicano.

La parte de ilustraciones interesa pues reúne un buen número de grabados y algunas fotografías y litografías.

En suma: el ensayo de Zuno tiene más bien un valor literario y el libro en conjunto es de los que contribuyen a conservar presente entre el público lector el nombre y la obra de Posada.

J. F.

*Nuevas aportaciones a la Investigación Folklórica de México.* (Enero de 1956). Publicada bajo los auspicios de los Dirigentes de la Sociedad folklórica de México. Editorial Libros de México, S. A. México, D. F., junio de 1958. 139 páginas.

El contenido de esta Segunda Serie de Aportaciones a la Investigación del Folklore en México engloba temas tan apasionantes como el que constituye el primer capítulo: "Visión General del Folklore" asunto de urgente necesidad entre nosotros,

pues se piensa a la ligera que la disciplina folklórica es asunto baladí, intrascendente y sólo cosa de mera curiosidad, sin pensar que ya los países más avanzados en la ciencia le han prestado extraordinario interés. Así se subraya lo hecho por Alemania, Inglaterra, Italia, Francia y Finlandia, citando obras y autores desde los siglos XIII y XIV hasta nuestros días y aún ofrece las raíces procedentes de la India de fechas aún más remotas.

Enfatiza el autor la importancia de su disciplina mencionando las diversas escuelas folklóricas: mitológica, mitográfica, filológica, antropológica, psicológica, histórica, geográfica, la histórico-geográfica finlandesa y aún la escuela sociológica a cuyo frente se hallan actualmente el noruego Reidar Th. Christensen y el belga Alberto Marinus. En resumen se ofrece en este escrito lo esencial de las enseñanzas del doctor Ralph Steele Boggs, quien fue en realidad quien estableció las bases del folklore científico en México.

El segundo capítulo está dedicado a explicar la razón de ser de un Calendario Folklórico de Fiestas en la República Mexicana. Está escrito por un especialista en la materia, que ha viajado, presenciado y estudiado multitud de celebraciones, recabando al mismo tiempo informes numerosos de diversas localidades de la república. Tras de exponer las fuentes de que dispuso para la elaboración de su trabajo, explica el contenido y funcionamiento de su aparato en el que incluye no solamente fiestas sino también ferias y así habla de festejos de diversos géneros, tales como religiosos, patrióticos, populares, deportivos, carnavalescos, de fundación, comerciales, etc., todo lo cual lo apoya en datos históricos de muchos países de la tierra.

El tercer capítulo está desarrollado por un especialista en investigaciones en archivos, el tema que elige es el de "Las creencias populares en el siglo XVIII en México", deduciendo sus observaciones del contenido de los documentos que guarda nuestro Archivo General de la Nación. Ramo de Inquisición, riquísimo en informes.

Aborda el asunto de su trabajo principiando por la magia como fuerzas de la naturaleza domeadas por el hombre primitivo. De ahí la presencia entre nuestro pueblo de brujas, adivinos y saludadores; menciona la existencia de tonas y nahuales. Luego enumera los amuletos animales y vegetales, los talismanes de igual procedencia y señala varios de estos objetos de buena suerte.

Hace referencia a continuación a los ritos, maleficios, sortilegios, devociones, supersticiones, conjuros, tabús, etc., basándose en las ideas de Frazer quien resume la magia en simpatética y contaminante.

El tema aparece ejemplificado con datos concretos tomados de las denuncias al Santo Oficio, señalando nombres y lugares, ya de indígenas, negros o mestizos, ya de origen hispánico, ya de americano. En relación con la magia el autor señala diversas calamidades, enfermedades, y aún acontecimientos diarios de la vida. Alude finalmente a las artes mágico-eróticas en las que muchas veces se hacía intervenir al demonio. En resumen el autor opina que para entender todos estos problemas complejos durante el siglo XVIII en México se hace preciso examinar el mecanismo psíquico del alma de nuestro pueblo.

La secretaria perpetua de la sociedad contribuyó a estas nuevas aportaciones con un trabajo sobre *El informante como elemento humano en la recolección folklórica*. Constituye el cuarto capítulo de esta serie. Tras de señalar las condiciones de un buen informante y la táctica para captarse su voluntad, menciona sus experiencias, pasa a señalar los lugares propicios para la recolección de materiales en

relación con el informante mismo. Para esto alude a los trabajos de Redfield y de George M. Foster: "La Sociedad Folk", "La Cultura Folk" llegando naturalmente al "Hombre Folk". Aborda en seguida los problemas de la transculturación. El meollo del trabajo se desplaza luego hacia la "Autenticidad del informante y legitimidad del relato", continúa con el informante apropiado al tema por investigar y concluye con una breve nómina de relatores famosos.

Uno de los más jóvenes investigadores del folklore en México, preocupado con el desplazamiento del folklore, ya hacia los medios eruditos, ya procediendo de éstos y entremezclándose con las manifestaciones de la multitud anónima, bucea atinadamente en el tema: "Lo folklórico y lo erudito" a fin de delimitar bien el fenómeno.

Principia aclarando los conceptos FOLKLORE, ciencia, y FOLKLORE, materia. En seguida hace reflexiones sobre el *fenómeno* o *hecho folklórico* para lo cual señala sus requisitos: popular, anónimo, oral, colectivo, funcional, es decir, llega a los postulados de la escuela sociológica empeñada en aclarar el hecho folklórico como punto inicial de sus labores.

Viene a continuación la esencia del tema: penetraciones de lo folklórico y lo erudito. Se anilizan cuatro casos típicos: A. De lo folklórico a lo erudito. B. De lo erudito a lo folklórico. C. Lo folklórico con rasgos de erudición. D. Lo erudito con rasgos folklóricos.

El sexto capítulo está referido a una región determinada de nuestro país como recipiente de manifestaciones folklóricas: Chalma, Estado de México. Se inicia el trabajo con una breve reseña histórica del Santuario desde las épocas prehispánicas, incluye lo que tiene de legendario, pero principalmente lo que encierra de folklórico: ofrendas, exvotos, un corto calendario de danzas tradicionales: "arrieros", "cañeros", "pastores", "moros y cristianos", "vaqueros", "los arcos", "los aztecas", "tecuanes", "concheros", "los romanos" y otra vez "los pastores". Concluye con las despedidas que entonan los peregrinos.

El capítulo final de esta jornada de folklore está dedicado a la distinción clara y neta de lo que es folklore y lo que se entiende por nacionalismo. Con suma de razones el autor enfoca el tema y lo desarrolla brillantemente, pues todo lo que sea delimitar campos alrededor de esta ciencia reciente la favorece y aclara, no sólo en su contenido, sino en sus finalidades. Inicia su trabajo el autor disertando sobre la ciencia folklórica, señala sus orígenes, sus rasgos, así como su autonomía e interrelaciones con otras, junto con el grado de difusión que ha logrado esta ciencia en el mundo y en México. Pasa en seguida a analizar los fines del folklore, tanto en lo especulativo como en lo práctico, los fines y aspectos que presenta, para en seguida entrar a fondo en lo esencialmente diverso entre nacionalismo y folklore. "El folklore es una rama de la investigación, es una ciencia; el nacionalismo es una actitud, que en nuestro caso, tiene el contenido de las expresiones tradicionales que estudia aquella disciplina. El folklore resulta así un medio apropiado para la exaltación de los valores personales de una comunidad, pues despierta amor e interés patrios y sentimientos afines. El nacionalismo resulta ser una conciencia de lo que se posee como peculiar y que establece por tanto diferencias con otras comunidades; y nada más hábil y apropiado que el folklore para el afianzamiento de dicha situación."

"Nuestro nacionalismo y nuestro folklore, so pena de resultar carentes de sentido y de autenticidad, requieren una proyección universal y una conciencia de

esa universalidad, en cuanto México no es algo aislado del gran fenómeno de la cultura universal."

Termina el volumen con la relación de los trabajos anteriormente reseñados es decir, el lector puede disponer de una síntesis en unas cuantas páginas, realizada con habilidad y atingencia. La nómina de autores es en orden de aparición: profesor Vicente T. Mendoza, del Instituto de Investigaciones Estéticas; C. P. T. Julio Sánchez García, de la Sociedad folklórica de México; señor Luis González y González, del Colegio de México; profesora Virginia R. Rivera de Mendoza, Sociedad folklórica de México; señor José Castillo Farreras, de la Sociedad folklórica de México; licenciado Gonzalo Obregón, del Museo de Historia y Sociedad folklórica de México; licenciado Fernando Anaya Monroy, de la Universidad Nacional Autónoma de México; licenciado Martha Villamar Armenta, de la Junta de Investigaciones Históricas.

Existe un sobretiro reducido de las *Nuevas aportaciones a la investigación folklórica de México*, enriquecido con un grabado que representa a Vainamoinen ejecutando música en su Kantele, publicado por la señora Virginia Rodríguez Rivera de Mendoza.

V. T. M.

Museo de San Carlos. Instituto de Bellas Artes. S. E. P. México, 1958 (folleto).

Excelente fue la idea del Instituto de Bellas Artes de la Secretaría de Educación, de publicar el Catálogo de las pinturas extranjeras de la antigua Academia de San Carlos, que hoy se conservan en las galerías de la Escuela de Artes Plásticas.

Lo avalora un atinado prólogo de Fernando Leal, y si las ilustraciones que lo acompañan no son las de todas las obras que se enumeran, sí reproducen las más importantes de las escuelas representadas: italiana, española, flamenca, holandesa, francesa, alemana y belga.

No pretendemos confirmar ni rechazar las atribuciones que en este folleto se dan a la mayor parte de las pinturas, puesto que no somos autoridad en la materia; pero si nos atrevemos a proponer una que otra rectificación de carácter, digamos, histórico.

Desde luego no estamos de acuerdo con que las efigies de Carlos III y Carlos IV, obra de Mariano Salvador Maella, estén representadas con "manto real", que en España ha sido siempre de color rojo, sino con la gran capa azul y blanca de la Orden de Carlos III que instituyó este monarca, y que modificó más tarde su hijo, el cuarto de este nombre. En cuanto al retrato, un tanto goyesco, de la "Marquesa", de Liria, del mismo pintor, diremos que no existió tal título de Marqués sino de *Duque* de Liria, que confirió Felipe V al Mariscal Duque de Berwick y que, junto con el de éste, se incorporó a la Casa de Alba, dueña hasta la fecha del magnífico Palacio de Liria, en Madrid.

No nos explicamos por qué el retrato del Duque de Alburquerque se atribuye al pintor Philippe de Champaigne, puesto que un francés nunca le hubiera puesto el título de *Duca* sino de Duc d'Alburquerque. A juzgar por este letrado, debe de

haber sido obra italiana. El aspecto del personaje representado y el Collar de la Orden del Toisón de Oro que ostenta, parecen indicar que es retrato de don Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque, segundo de este nombre y título, que fue Virrey de la Nueva España de 1702 a 1711, como lo había sido su padre de 1653 a 1660. Su retrato, pintado por Nicolás Rodríguez Juárez, figura en la serie de los de Virreyes que se exhiben en el Museo Nacional de Historia, de Chapultepec. Este Duque de Alburquerque, de edad ya avanzada de la que tenía cuando estuvo en México, debe de haber ido a Italia, como tantos otros grandes señores de aquel tiempo, y allí seguramente fue ejecutado el retrato que hoy se admira en el Museo de San Carlos.

Por lo demás, este catálogo es digno del mayor elogio.

M. R. de T.

PABLO C. DE GANTE. *Tepotzotlán, Su historia, y sus tesoros artísticos*. Editorial Porrúa. México, 1958. Páginas de texto: 208; ilustraciones: 104.

La Editorial Porrúa, S. A., ha seguido incansable publicando sus utilísimos manuales de Arte Mexicano. Ahora le toca a una monografía sobre uno de los monumentos barrocos más hermosos y más completos de la Colonia: El Colegio de Tepotzotlán. Su autor, el historiador belga don Pablo C. de Gante, conocido por varios estudios de arte y arqueología, sobre todo por su *Arquitectura del siglo XVI*, incorporada también en su segunda edición a esta serie, hace un casi exhaustivo trabajo sobre el Colegio o Seminario jesuita (que no convento) con una "como exégesis estética", según dice en la "advertencia". La historia del Colegio es cabal y bien hecha. A veces falta un poco de malicia crítica, pues es cuando menos de dudar aquello del cronista Pérez de Rivas —y de todos los cronistas— de que el rector Arnaya, a fines del siglo XVI, confesaba "desde las cuatro de la mañana" a los indios y predicaba a los españoles (¿cuáles?) y volvía a confesar a los indios toda la tarde (¿tantos indios eran, en una "aldea de segunda categoría", como dice el mismo Gante?). Hay que tener mucha cautela con los cronistas. En el trozo en que recuerda, con razón, a los ilustres huéspedes que tuvo, como los más de los sabios jesuitas que del colegio salieron, es lástima que haya cometido algunos pequeños errores como eso del padre Castro publicando las "Obras" con notas de Sor Juana o de que don Carlos de Sigüenza y Góngora nació en Puebla. El primero no "publicó", sino sólo escribió comentarios sobre un poema de Sor Juana, tal vez "El Sueño", y Sigüenza nació en México, en la calle de Jesús María.

En la segunda parte el señor de Gante describe el edificio y sus tesoros, con su "exégesis estética" prometida al principio. Creemos que es lo más débil y discutible del libro. El que la belleza arquitectónica sea "grata proporción, ritmo garboso, color y claroscuro deleitables, designio noble y sublimación espiritual", es muy controvertible, a más de que parece que lo está diciendo un preceptista de mediados del siglo pasado. Y el que la belleza sea "inútil" y el arte "desinterés", etc., y de



que el "arte ha dejado de ser una actividad del alma para ser artificio de los sentidos o una cábala (así, con acento) *pour épater les snobs*", palabras dignas de un gerundiano predicador moralista, son cosas muy discutibles y otras simplemente manidas como eso de que "hoy cualquiera puede ser artista si logra que lo tomen en serio". Esto es criterio de *petit bourgeois*. Dejemos la "exégesis estética" y vayamos a la guía descriptiva de ese monumento maravilloso de Tepotzotlán que es religiosidad, piedad, devoción, liturgia, historia, grandeza, vanidad, atracción, brillo, lujo, comodidad... problemática humana, en fin, y todo menos "inutilidad" y "desinterés".

Ante la fachada oye música y está bien. Es musical. Pero basta con decirlo y sobran los semibreves y los tresillos. Pasa luego a la geometría y la inscribe en un triángulo cuya hipotenusa nos revela su simetría. Su observación de que esta soberbia fachada es tan horizontal como vertical debido a un sabio ritmo, es sagaz, si bien nosotros preferimos "sentir" más la verticalidad dominante en todo gran monumento barroco como El Carmen de San Luis, Ocotlán o Taxco, ascensionales, como el gótico, por excelencia.

También es atinado decir que, a pesar de que sus elementos son europeos, se logre una obra "nueva" y diferente dentro del barroco hispánico. Es cierto. Pero confesamos no entender el siguiente párrafo: "Todos los recursos renacentistas fueron digeridos y asimilados para formar un arte ornamental *más clásico*, a pesar de su exuberancia; *más severo*, a pesar de su vida palpitante y *más disciplinado*, a pesar de su aparente orgía." Claro que no hay orgía, ni las "extravagancias" que vieron en el barroco los señores del siglo XIX (y aun alguno del XX), pero ¿clasisismo? ¿severidad?

En los retablos falta decir —y el lector tiene obligación de saberlo— quienes y porqué están allí, en escultura, tales santos. Sino, seguirá oyendo de los guías que en el retablo de San Ignacio están San Bernardo, San Francisco, Santo Domingo, "porque Tepotzotlán, antes de ser jesuíta, fue benedictino, dominico, etc." (?) Y no es verdad el que "muchos" retablos churriguerescos tengan pinturas, pues es lo contrario, justamente por lo que, como dice muy bien el señor de Gante: "la pintura viene a estorbar con su superficie plana el libre juego de la intensa vibración escultural", frase atinada y justa y excelente observación. Y sin pinturas son los retablos de la Catedral de México (salvo las obligadas) de Tepotzotlán, de Valenciana, de Querétaro, de Chamacuero, de Dolores Hidalgo, de Taxco, de San Luis, de Zacatecas... En fin, todos los churriguerescos.

Y no queremos dejar, aun cuando parezca ociosa minucia, de corregir algunos defectillos que lo que hacen es estorbar el interesante libro del señor de Gante: 1) Los serafines se llaman también "misericordias". No hay tal. Las "misericordias" son unos apoyos, con muy diferentes relieves, que existen en la parte inferior de los asientos de las sillerías de coro de modo que, al levantar los asientos, como en las modernas butacas, se puede recargar el cuerpo al estar de pie. De aquí su nombre. 2) En los retablos laterales hay "santos algo bufones" (en su factura), en cambio los de los retablos del crucero izquierdo son "exquisitos camafeos". (La verdad es que son casi iguales unos y otros). 3) Los retablos de la nave son de "un churriguera decadente". Esa odiosa palabra de DECADENCIA ya no debe usarse en arte. Son, simplemente, distintos y tan excelentes como los demás. 4) En el retablo mayor, arriba, al lado de la Virgen, no está San José; es San Joaquín. 5) En el retablo lateral del crucero derecho hay un cristo "jansenista" ¿no es mucha sutileza, cuando

no ha habido la preocupación, señalada líneas antes en esta nota, de aclararnos el simbolismo escultórico de los retablos? 6) El retablo de la Capilla Doméstica es "macaronico" (suponemos errata de imprenta por "macarrónico") y, además, "lamentable engendro". Pero ¿cómo es posible decir esto de ese gracioso retablo hecho exprofeso para muchachos y por ello lleno de espejos, estatuillas de marfil, cuadros pequeños, reliquias, juguetería, en fin, para divertir a los jovencitos novicios? ¿cómo no ver en él el acierto de fina observación psicológica de los jesuitas? La responsabilidad de un autor lo obliga a repasar sus juicios. Ahora todo lector deberá creer que ese retablito tan peculiar, único, "útil" para su fin y lleno de interés psicológico e histórico, además de su gracia intrínseca, es un "lamentable engendro macarrónico". Justamente se inicia su reconstrucción para dejarlo tal como estuvo cuando fue fabricado, por el licenciado Gonzalo Obregón como Director de Museos del Instituto de Antropología e Historia.

El estudio de las pinturas es acucioso y bien hecho en general, pero hay que hacer una aclaración más: en los cuadros de la sacristía el artista "tuvo por encargo cubrir tantos por cuantos metros cuadrados de espacio con pinturas", y se pintó "ocho veces la Ultima Cena en el mismo local". Ninguna de las dos cosas es cierta ni corresponde a la mente de la fe colonial. En realidad es una serie de ocho cuadros con una "historia" de la Ultima Cena, con el Lavatorio, la llegada a la casa donde se celebró; la consagración del pan, la del vino, la acción de gracias, etc., que no es "ocho veces la Ultima Cena".

Por último ¿por qué no citar el libro sobre Tepetzotlán de Rafael Heliodoro Valle, uno de los primeros estudios y más completos que se han escrito sobre el Colegio?

F. de la M.

CHARPIER, JACQUES y PIERRE SEGHERS *L'art de la peinture*. Editions Séghers. (1957. París. Impreso en Bélgica.)

Este espléndido volumen, que reúne textos originales sobre el arte de la pintura como tema, es indispensable y utilísimo para tener a mano prácticamente todas las teorías a través de los tiempos. Contiene textos de artistas principalmente y en abundancia, pero con buen sentido se han intercalado otros de filósofos, de literatos y poetas. Obra ambiciosa, pero realizada con buen éxito, abarca desde la pintura prehistórica hasta la de nuestros días y cuando no existen evidencias escritas se utilizan textos de algún escritor que ha tratado el tema, así *La prehistoria* está considerada por Gorges Bataille. Para *La antigüedad greco-latina* se incluyen textos de Aristóteles, Cicerón, Plinio, Plutarco, Platón, Vitruvio y otros. En *La Edad Media* está el famoso tratado de Cennini y en *El Renacimiento* aparecen textos de Alberti, Leonardo, los "diálogos" de Miguel Angel y otros testimonios. Rubens, Poussin y otros forman el capítulo sobre *El siglo XVII* y *El siglo XVIII* se compone con Diderot,

Reynolds y David, además de citas de Hogarth, Chardin, Mengs, Lessing, Goya y otros. En *El siglo XIX* están prácticamente todos los nombres importantes desde Ingres y Delacroix hasta Gauguin y Van Gogh; el capítulo va precedido por el texto de Hegel sobre "El carácter general de la pintura". Rico en testimonios es *El siglo XX*, allí están desde los pintores "impresionistas" hasta los "surrealistas" y Picasso.

Como se dice bien en el volumen, más que un tratado técnico o histórico, se trata de un testimonio viviente de las reflexiones sobre el arte de la pintura a través de los tiempos. El prefacio de Jacques Charpier explica los propósitos y el criterio con que se seleccionaron unos textos y otros. Así, en conjunto resulta una obra de primer orden en la materia.

No podemos menos de recordar aquí el libro de Robert Golwater y Marco Treves, de 1945 (Pantheon Books), *Artists on Art*, del siglo XIV al XX, que ha tenido tan buen éxito y que ha merecido traducciones a otros idiomas. En realidad esta obra, también excelente y utilísima, fue una anticipación oportuna. Algunos de los textos incluidos son los mismos que utilizaron Charpier y Séghers, más el libro de éstos tiene la ventaja de ser tanto más rico en testimonios y de incluir ensayos, tratados o teorías completas. En todo caso ambas obras son hoy día indispensables para el historiador y el crítico de la pintura, tanto como para cualquier lector culto, y han venido a llenar un vacío.

El libro de Charpier y Séghers, pulcramente editado en un volumen de más de 700 páginas no sólo queda en la historia sino que tendrá larga vida.

J. F.

MARTIN HEIDEGGER, *Arte y poesía*.  
Traducción y prólogo de Samuel Ramos.  
México-Buenos Aires. Fondo de Cultura  
Económica (1958).

Hace tiempo que era esperada esta traducción del doctor Samuel Ramos de los ensayos que Martín Heidegger ha dedicado a la estética. Son dos: *Origen de la obra de arte y Hölderlin y la esencia de la poesía*, que en esta versión al español se publican bajo el título de *Arte y Poesía*.

La traducción misma de los textos en alemán es cuidadosa en todos sus aspectos, tanto en los términos técnicos heideggerianos como en el estilo, que en estos ensayos corre bien, sin tropiezos, sin perder cierta "neblina" del autor de *El ser y el tiempo* que envuelve muchos pasajes. Por "neblina" debe entenderse cierto aire misterioso respecto de las reflexiones del filósofo, pero ello no quiere decir ni que su pensamiento ni que su lógica y método escrupulosos sean confusos. Desde luego, mayor sentido tendrán ambos ensayos para el estudioso familiarizado con el pensamiento de Heidegger, para quien se haya aventurado en la complicada selva de *El ser y el tiempo*. (Traducción de José Gaos. Fondo de Cultura Económica. México, 1951.) Bien sabemos que la principal dificultad para la lectura y comprensión de esta obra proviene del esfuerzo de su autor para hablar de significaciones nuevas, por lo que

es recomendable la *Introducción* que ha publicado su traductor al español, el doctor José Gaos (Fondo de Cultura Económica México-Buenos Aires, 1951), a quien debe considerarse como el introductor de la filosofía de Heidegger en México y su más brillante expositor en la cátedra.

Respecto a los ensayos que ahora quedan reunidos por el doctor Ramos en un pulcro volumen hay que recordar que ya el doctor Gaos había publicado una traducción al español de un fragmento importante de *El origen de la obra de arte* ("Camminos del Bosque". *Cuadernos Americanos*. México, 1950, N° 5, septiembre-octubre, año ix) y que el doctor Juan David García Bacca publicó su versión española de *Hölderlin y la esencia de la poesía* hace catorce años. (Editorial Séneca. México, 1944. Volumen que contiene también la *Esencia del pensamiento*.)

El prólogo del doctor Ramos es un modelo de cómo se puede introducir al lector a lo esencial del texto, poniendo de relieve lo que tiene verdadera significación y haciendo los comentarios indispensables en los pasajes de evidencia problemática; consiste en una breve exposición y en una crítica oportuna y certera por lo general. Señala, por ejemplo, las novedades de la estética heideggeriana respecto a la idealista del siglo xix, como son: el examen directo y profundo de la obra de arte y la rehabilitación de la materia en relación con ella. Pero, también Ramos expresa sus reservas respecto a ciertas ideas, por ejemplo, la pretendida descripción del útil "sin teoría filosófica alguna", que el mismo Heidegger no cumple; o bien le parece poco convincente que el útil sea útil sólo cuando se usa; pregunta Ramos ¿quién y cómo pone en operación la verdad del arte?, pues Heidegger nada dice sobre esto; observa que el mundo de la obra de arte no es el mismo *mundo* de *El ser y el tiempo*; pone en cuestión si la tesis de Heidegger puede ser válida para todas las artes, lo que le resulta a Ramos problemático; plantea la cuestión de si lo irracional puede traducirse a términos lógicos; repara en que Heidegger no da explicación sobre si la creación y la verdad se identifican; señala la artificiosidad y la ambigüedad de muchas expresiones del filósofo alemán y, por último, se extraña, con razón, de que Heidegger no admita que el arte pertenezca al círculo de lo humano, sino a las esferas divina y metafísica. Dice bien Ramos cuando explica que en la parte final de *El origen de la obra de arte* Heidegger trata de dar expresión a lo inefable como si fuera un profeta o un místico, y de ahí la obscuridad o dificultad para comprenderlo y la necesidad de interpretarlo, a riesgo de errar.

Mas, con todas las reservas con que se tome el texto de Heidegger, queda como la expresión de su brillante y certero pensamiento, que tanto alumbra, y el cual es imprescindible conocer y meditar.

Igual método expositivo y crítico sigue Ramos para introducir al lector al ensayo sobre *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Por ser la poesía habla y conciencia es creadora de un mundo y de la historia; es el lenguaje primitivo de un pueblo histórico y por eso es "fundamento que soporta la historia". La poesía entendida en su sentido creador muy general incluye, pues, a todas las bellas artes. Pero, Ramos advierte que en el pensamiento de Heidegger la poesía parece tener dos caras, una intrascendente, otra trascendente que, como el arte, se proyecta hacia lo divino, y entonces pregunta "¿Es acaso su concepción (de Heidegger) pesimista del hombre lo que le impide aceptar que el arte y la poesía se coloquen en el ámbito humano?"

Por último, el doctor Ramos hace su propia declaración no tan alejada de Heidegger, no obstante sus reservas y reparos, y dice: "creo que la estética contem-

poránea no tiene más camino para renovar sus conceptos tradicionales que proseguir cada vez más a fondo el análisis fenomenológico de la obra artística". Y en ésto estamos con él... y con Heidegger.

Debemos congratularnos de poder contar hoy día con la traducción de los ensayos —o meditaciones— estéticos de Heidegger, precedidos de tan excelente prólogo como es el de Ramos. Y quien quiera redondear su información respecto del pensamiento del filósofo alemán tiene a la mano también la *Introducción* y la traducción de Gaos de *El Ser y el Tiempo*.

J. F.

ANGULO IÑIGUEZ, DIEGO. *La Arquitectura Neoclásica en Méjico*. Madrid, 1958.

El discurso de recepción del distinguido historiador y crítico de arte don Diego Angulo e Iñiguez, al ingresar en la ilustre Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, el 30 de noviembre del año pasado, versó sobre *La Arquitectura Neoclásica en Méjico*. Conocedor como pocos de nuestro arte de la época virreinal, el señor Angulo e Iñiguez empieza haciendo hincapié en la exuberancia del barroco en estas latitudes, llegando a afirmar que "el barroco es el estilo hispanoamericano por excelencia".

Este estilo, en México como en la Península, fue causa de la reacción neoclásica que don Diego Angulo reseña en su discurso. Después de relatar pormenorizadamente los orígenes y la fundación de la Academia de San Carlos de Nueva España con su rica biblioteca y primitivos museos de pintura y escultura, menciona los primeros arquitectos que en la vieja España fueron escogidos para implantar el neoclasicismo en la Nueva España, aunque, como es sabido solamente llegaron a venir Antonio González Velázquez, primero, y luego Manuel Tolsá, el arquitecto neoclásico por excelencia.

Menciona también don Diego Angulo a Ortiz de Castro, Constansó, Castera, Gutiérrez, Mazo, Paz y Durán, pero, como era de esperarse, dedica la mayor parte de su disertación al valenciano Tolsá y al celayense Tresguerras.

Este discurso de Angulo, como todo lo suyo, es un trabajo excelente. Lástima que no lo acompañó con ilustraciones de algunas de las obras que menciona.

M. R. de T.