

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

FERNANDEZ, JUSTINO. *Arte Mexicano. De sus orígenes a nuestros días*. Editorial Porrúa, S. A. México, 1958.

Más de 25 años ha dedicado el doctor Justino Fernández, director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, al estudio de las diversas formas de creación artística mexicana. Sin pretender dar aquí la bibliografía de los numerosos trabajos publicados por él, no pueden dejar de mencionarse su fundamental *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, sus varios libros acerca de José Clemente Orozco, su célebre *Prometeo*, en el que incluye en lugar prominente, al lado de los grandes maestros de la pintura contemporánea, a Orozco y a Rivera. En lo que al período colonial se refiere, bastará con aludir a sus numerosos trabajos monográficos acerca de iglesias, monumentos y pinturas novohispanas. Finalmente, respecto del arte prehispánico, su libro sobre la escultura azteca de *Coatlícue*, constituye la exposición magistral de los rasgos fundamentales de la estética prehispánica náhuatl.

Sólo quien ha profundizado así en el conocimiento directo del arte mexicano en sus diversas épocas, tiene derecho a ofrecer una visión panorámica, seria y fundada del mismo. En este sentido el último libro de Justino Fernández, *Arte Mexicano. De sus orígenes a nuestros días*, publicado recientemente por la Editorial Porrúa, viene a ser una reflexión histórica, lograda por un maestro, acerca de los más humanos testimonios que de su paso dejaron las varias culturas y los creadores geniales que han florecido en nuestra patria.

Para apreciar mejor el Arte Mexicano, de sus orígenes a nuestros días, vamos a seguir un camino, tal vez sugestivo. Vamos a considerarlo en función de una antigua concepción náhuatl del arte. Nos referimos a ciertas ideas que acerca del arte dejaron consignadas los *tlamatinime*, o sabios nahuas, en varios textos reducidos al alfabeto latino durante la primera mitad del siglo xvi. Posiblemente haya mucho de arbitrario en este intento, mas no obstante habrá quizás también aspectos interesantes.

Puesto en pocas palabras, parece que los nahuas consideraron al artista como un “*yoltéotl*” *corazón endiosado* que, después de dialogar largamente con su corazón (*moyolnonotzani*) y conociendo a fondo los símbolos de su antigua cultura, se convertía al fin en un *tlayolteuhuiani*, o sea un “divinizador de las cosas con su corazón endiosado”, empeñado en introducir el simbolismo de la divinidad en las cosas: en la piedra, en los murales, en el papel de amate de los códices, en el barro, en las obras de jade y oro. Un hombre capaz de “hacer mentir a las cosas”, para

que sin perder su propio ser, tomen figuras innumerables: de dioses, animales y hombres.

Y la finalidad de tales creaciones era hacer llegar a la gente del pueblo el mensaje supremo que encerraban esos símbolos. Los *macehuales* no eran capaces con frecuencia de comprender por sí mismos los grandes temas de su religión, el destino de su existencia, y en una palabra, la concepción náhuatl del universo. Pero los artistas que habían estado dialogando con su corazón, habían descubierto los símbolos, o como decían ellos, “la flor y el canto de las cosas”, las formas capaces de acercar al pueblo a las antiguas doctrinas.

Tratando de ofrecer verdad a la gente, lo que equivalía en el pensamiento náhuatl a darle raíz, cimentándolo en los principios supremos de su pensamiento religioso, los artistas son los creadores de símbolos, de “flores y cantos”, a veces bellos y hermosos, otras casi siniestros, pero siempre profundamente humanos y en cierto modo también divinos. Así, el fin último nunca se pierde en la concepción náhuatl del arte: toda creación es un símbolo —flor y canto— destinado a dar verdad (raíz a la gente).

Pues bien, relacionando estas ideas con el Arte Mexicano de Justino Fernández, puede afirmarse que este libro encierra una espléndida imagen de las “flores y cantos” sembrados en México desde tiempos remotos. Comenzando por el estudio del arte indígena antiguo, describe entre otras cosas, las maravillosas piezas de cerámica de las culturas de Occidente, obra de quienes mejor que nadie “enseñaron a mentir al barro”.

Nos acerca en seguida el autor al arte preclásico, al de las culturas del Golfo, al arte maya creador de grandes conjuntos arquitectónicos y de murales como los de Bonampak, orgullo de cualquier cultura clásica. Las numerosas ilustraciones de monumentos, esculturas, pinturas, cerámica, etcétera, de esas civilizaciones indígenas, constituyen el mejor complemento al texto del libro.

Tratando ya del arte náhuatl, a partir de Teotihuacán, nos muestra el simbolismo de la cosmología náhuatl reflejando en sus grandes centros rituales. “Las flores y los cantos” abundan por doquiera. Es particularmente importante subrayar la opinión del doctor Fernández acerca del arte de Tula, cuyas obras “con toda su grandeza e interés no son suficientes, a mi parecer, para que tal fama extraordinaria se justifique del todo”.

Finalmente, llegamos al arte azteca, del que afirma Fernández que “no tiene rival en la escultura”. Estudiando diversas piezas de dicho arte, se detiene de manera especial en la Coatlicue. En unas cuantas páginas traza entonces una síntesis de su magistral libro anteriormente citado, acerca de la misma escultura. En ella, mejor tal vez que en ninguna otra, se ven realizadas las ideas estéticas de los *tlamatinime*: debió ser ciertamente un *Yoltéotl* “corazón endiosado”, quien dialogando con su corazón, concibió esa estructura colosal, verdadero enjambre de símbolos, flores y cantos, que muestran la concepción de la divinidad, del universo, de la lucha, de la vida y la muerte, como la vieran los sabios aztecas. Ciertamente que quienes contemplaron la Coatlicue en los tiempos prehispánicos, encontraron en ella el símbolo de su verdad y raíz. Podrá parecer a muchos una imagen siniestra. En realidad es el dinámico enjambre de flores y cantos que hacen mentir a la piedra, esculpiendo en ella la visión azteca del mundo.

Tratando luego del arte de la Nueva España, la reflexión histórica del autor nos lleva a otro de nuestros antecedentes culturales: el hispánico. Ante la vista del lector pasan primero las grandes creaciones, como las indígenas, también de hondo sentido religioso, obra de los misioneros franciscanos, dominicos y agustinos. Es el arte medieval renacentista, que aparece en Nueva España con una fisonomía propia, en la que el elemento indígena se deja percibir.

Viene luego el arte barroco, principalmente del siglo xvii y parte del xviii. Las que pueden parecer sus máximas extravagancias, incluyendo el churrigueresco, no dejan de ser nuevas flores y cantos que introducen ahora los símbolos del Cristianismo en la escultura, en los templos, en los retablos. Finalmente a fines del siglo xviii y principios del xix el arte neoclásico, de corta vigencia en México, es un abrir las puertas con mayor amplitud a otras corrientes si bien incorporándolas al carácter nacional. Enriquecida esta sección con más de 100 ilustraciones, muestra a las claras su importancia "Flores y cantos" indígenas y novohispanos son, como dice Justino Fernández, "dos pasados nuestros... que dan carácter excepcional al arte mexicano". Son los que hacen posible la aparición de nuestro arte moderno y contemporáneo, en los que el rostro y el corazón de México quedan al fin descubiertos.

"El Arte Moderno" que comprende de un modo general la mayor parte del siglo xix, refleja, como es natural, las luchas interiores de México. La pintura académica, por una parte, y el romanticismo por otra, descubren aspectos de la vida mexicana y ofrecen también reflexiones de sentido universal. Los paisajes de José María Velasco son una de las grandes cumbres alcanzadas dentro de ese lapso. Pero fue el llamado arte del modernismo quien trajo consigo una más honda reflexión acerca de la realidad mexicana. Se trata de los primeros empeños de descubrir "con flores y cantos" el rostro y el corazón del México que iba surgiendo.

Recuérdense tan sólo las figuras de Ruelas, Saturnino Herrán, y sobre todo del genial grabador José Guadalupe Posada, "cuya obra, dice Justino Fernández, ha trascendido al arte mexicano de nuestro tiempo". Las páginas que dedica el autor a Posada, a las que corresponden también algunas ilustraciones, muestran la importancia del hombre que sobrepasando todas las limitaciones tradicionales, llevó al papel "una visión crítica de la realidad histórica social de su tiempo... que se eleva a lo universal".

La última parte del libro lo consagra Justino Fernández a la exposición del arte contemporáneo. Como acertadamente lo señala, la Revolución "redescubrió los verdaderos valores del arte y la vida de México". Son los grandes muralistas quienes constituyen en este período el punto central de atención. Los nombres de Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo, Francisco Goitia, Juan O'Gorman y otros varios más, vuelven a hacer válida la antigua concepción náhuatl del arte: introducir el simbolismo en los murales para hacer consciente al pueblo de su propia raíz. Sólo que ahora ya no es tanto el simbolismo de la divinidad cuanto el simbolismo del hombre y la vida, concretamente de México.

De todos los grandes maestros, José Clemente Orozco, "barroco y trágico a la vez", recibe la mayor atención en el libro que comentamos. Así como la Coatlicue representa en el pensamiento de Justino Fernández lo más elevado de la escultura prehispánica, así los murales de hondo sentido filosófico y universal pintados por Orozco en la Universidad de Guadalajara, en el Palacio de Gobierno y en la capilla del hospicio Cabañas son la máxima creación contemporánea: "una meditación sobre

la existencia humana... un realizarse del hombre... bien o mal, como malvado o como santo, pero en resumidas cuentas, con un fuego creador, fuego que al fin lo consume".

Y no es coincidencia que hayan sido precisamente la Coatlicue y los murales de Orozco los dos temas estudiados ya en previos libros por Justino Fernández como característicos de la etapa prehispánica y moderna de México. El retablo del altar de los Reyes de la Catedral de México, "punto obligado de partida para el estudio del arte ultrabarroco en la Nueva España", es la obra colonial escogida por Justino Fernández como representativa del arte novohispano, en su empeño por ofrecer, en obra aparte, una trilogía de los momentos culminantes del arte mexicano.

Resumiendo lo dicho en esta larga nota, sólo resta felicitar a la Editorial Porrúa por el acierto tenido al publicar este libro del doctor Justino Fernández y hacer votos porque tan valioso estudio logre la amplia difusión que merece. En él encontrarán, no sólo el gran público y los estudiantes, sino también los mismos especialistas y de un modo particular no pocos arqueólogos y críticos de arte, una guía extraordinaria para acercarse, sobre base firme y con sentido humano, a las grandes creaciones del arte mexicano. La misma presentación impecable del libro, con la figura simbólica, indígena cristiana y contemporánea del "Tata Jesucristo" de Goitia en la portada y con sus 224 láminas en blanco y negro y varias a todo color, está a la altura del contenido de la obra y es ya de por sí una invitación a la lectura. Tal es la última obra de Justino Fernández, libro fundamental: reflexión histórica acerca de la flor y el canto, el simbolismo, del arte mexicano de todos los tiempos. *

Miguel León-Portilla

Schuster, Alfred B. *The Art of Two Worlds*. Studies in Pre-Columbian and European Cultures. New York (1959). F. A. Praeger, Publishers.

Es un acierto haber considerado las culturas europea y precolombina para anotar diferencias y semejanzas, sobre todo las primeras. El autor del estudio, Alfred B. Schuster se ha batido con un tema que si bien estaba allí, en el océano de las ideas, entre el viejo y el nuevo continente, nadie se había atrevido a tratar en serio. El volumen es una publicación de la Ibero-Amerikanische Bibliothek de Berlín y está presentado con gran dignidad. Se compone de nueve capítulos, abundantes notas, una serie de ilustraciones, la mayor parte seleccionadas a modo de hacer un paralelo objetivo entre obras de arte americanas y europeas, y de una serie de comentarios sobre las láminas mismas. Es un libro penetrante y erudito cuya lectura y apreciación no son fáciles, pero que vale la pena dedicarle esmerada atención.

Convencido el autor de que es necesario revisar los métodos con que se presenta el arte precolombino, puesto que muchas de sus obras son gran arte y debe dárseles su lugar como tales, y de que es posible su apreciación sin tener

* Esta nota apareció en la Sección de Libros de "México en la Cultura" de Novedades, el 7 de diciembre de 1958. Se reproduce por su importancia.

un conocimiento exacto de las intenciones del artista, se propone alcanzar una comprensión más profunda de la cultura poniéndose en una actitud receptiva, usando las obras de arte mismas como trampolín para comprender la antigua cultura americana. Tales son las finalidades y el método del estudio del señor Schuster, quien explica en la introducción que usará metafóricamente un par de expresiones: *Linear—bidimensional* y *plástica—tridimensional*, para caracterizar las manifestaciones culturales europeas como *bidimensionales* y las *precolombinas* como *tridimensionales*. Son términos para la comodidad de las consideraciones y contrastes que ha de hacer a lo largo del libro, si bien advierte que sólo se puede hablar así en *teoría*, para mayor claridad, ya que la realidad no admite soluciones absolutas.

En el primer capítulo, *Preludio: México hispánico*, empieza por concederle una gran significación a que se haya conservado la estatua ecuestre de Carlos IV por su valor artístico, que reconoce, y a que no casualmente sea una obra de escultura. Pero hay otras pruebas del genio escultórico mexicano: la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, que por cierto no le parece de gran mérito artístico, que ha sido reproducida en escultura; la Capilla del Rosario, en Puebla, que es obra esculpida por artistas mexicanos, sobre modelos lineales italianos y españoles, logrando una obra de carácter indígena, tanto como la iglesia de Santo Domingo en Puebla, La Enseñanza en la ciudad de México y cien ejemplos más que podrían citarse. También en Guatemala encuentra el señor Schuster otros casos que prueban la continua preferencia de los indios por las obras tridimensionales y está de acuerdo con Alfred Neumeyer cuando dice: "Nos esforzaremos en mostrar la unidad básica de las decoraciones mestizas en todas las américas", pero, añade que: uno de los objetos del estudio es mostrar esa unidad básica no sólo de las decoraciones mestizas sino de todo el despliegue de la cultura precolombina en las Américas.

Áreas de civilización se titula el segundo capítulo, que se inicia con una interrogación: ¿puede hablarse de una área homogénea de cultura americana en el mismo sentido que la europea? En el arte europeo la unidad clásica se ha venido a romper hasta el siglo xx. En el arte precolombino las semejanzas son más notables que las diferencias. Hay que tener la mayor prudencia, advierte el autor, al hacer comparaciones entre el arte europeo y cualquier otro de diferentes áreas culturales. No hay estudioso hoy día que pueda proponer en serio una teoría del origen independiente del hombre americano. Algunos han propuesto, además de las migraciones del norte, un movimiento de Australia a Sud América. Pero el indio americano apareció en América como un fenómeno físico, con lengua, costumbres y circunstancias culturales, según Ehrenreich, y para Schuster la principal prueba de la unidad del área cultural americana es: el maíz; como para Europa, África del Norte y parte de Asia es: el trigo. Lo anterior tiende a probar que originalmente existió en América una cultura común. Por otra parte, la filología fracasa al querer dar luz en el problema. Por último, y además de otros factores que se aducen, hay en todo el Continente una notable semejanza en la estructura ética y social. Así, el arte precolombino muestra una originalidad que lo distingue de toda otra civilización y tiene unidad tal que sólo pudo haber surgido en tierra americana.

La ciudad viene a ser la prueba del elevado nivel de la civilización precolombina, no obstante ser *a-histórica*, es decir independiente de otras, lo que viene a justificar según el autor, que sea una cultura tridimensional, a diferencia de la bidimensional, lineal, del área mediterránea. Varias áreas culturales precolombinas han sido propuestas

por diversos estudiosos, incluyendo el término *Meso-América*, de Kirchoff; pero esa variedad es prueba, dice Schuster, de que la investigación científica en esas regiones está lejos de ser definitiva. En cuanto al área cultural europea, uno de los propósitos del autor es mostrar que sus raíces más remotas son idénticas.

En el arte griego el contorno adquiere una gran significación. La recreación del cuerpo humano en términos lineales es la gran realización del arte clásico griego. En América, aun las primeras expresiones artísticas muestran rasgos de un impulso escultórico. Sin embargo, no quiere decirse que en el primer caso no haya habido escultura y en el segundo dibujo o pintura.

El tercer capítulo está dedicado a la *Escultura*. Lo que sorprende al autor es la gran abundancia de obras de arte plástico precolombino que se han conservado y dice: debemos reconocer el hecho de que la gran mayoría pertenecen a la categoría de arte. El modelado es manual y, por lo tanto, es nuestra mano y el sentimiento del volumen lo que nos permite ser receptivos de los valores de estas obras. No se encuentra en la América precolombina esfuerzo alguno por aproximar la naturaleza al arte, como sucede en Europa, así el artista precolombino se sentía libre para expresarse. También la colocación de la escultura en los edificios es diferente en el arte europeo y el precolombino; en éste se encontraba al alcance de la mano del pueblo. El artista precolombino siempre trabajó desde el plano más profundo hasta el relieve. Extrañamente se observa un alto punto de naturalismo en las esculturas en piedra de los olmecas. En Europa la diagonal se ha usado mucho como un medio para crear espacios; en Mitla, por ejemplo, la intención es diferente, aquí crea la ilusión de la profundidad palpable.

Debe estarse en guardia contra la aplicación de cánones europeos, basados en los de la Grecia clásica, a la escultura precolombina. El impulso de ésta es tan diferente del europeo, que sería un error aceptar las obras que más nos gustan como cumbres representativas del arte precolombino, dice el autor.

El señor Schuster hace a continuación una serie de observaciones sobre la cerámica precolombina.

La Pintura ocupa el cuarto capítulo y el autor empieza por advertir que cuanto conocemos del arte precolombino no contradice su tesis. Los códices no pertenecen al problema de que se trata; sus imágenes carecen del verdadero encanto de la pintura. Los estudiosos no parecen haberse preguntado ¿por qué esos pueblos expresaron su interés artístico mucho mejor en la escultura que en ningún otro campo? Después se refiere a la cerámica pintada, de la cual destaca la maya; pero si bien encuentra talento en ella, insiste en que la cima de la expresión artística de esos pueblos es la escultura y no la pintura. Y ahora considera los frescos, las pinturas murales de Teotihuacán y de Monte Albán, mas, como era de esperarse, dice, que son los mayas los que ofrecen el nivel más alto en el arte de la pintura precolombina: Bonampak. Sin embargo, falta allí una plena comprensión de la pintura como tal. Lo anterior viene a confirmar la tesis del autor arriba expresada.

En el quinto capítulo, sobre *Arquitectura*, el autor considera primero ciertas grandes creaciones europeas, desde el punto de vista del interior y del exterior; en este último, dice, que la arquitectura ha sido convertida, especialmente en Francia, en pintura escenográfica bidimensional, para probar lo cual aduce ejemplos excelentes. Ciertamente hay intentos de formas tridimensionales, pero la tradición linear es tan poderosa que siempre vuelve por sus fueros.

En América no existen espacios interiores importantes; los hombres precolombinos se contentaron con dar forma al espacio exterior. Las pirámides y los elementos que completan los conjuntos, tales como los patios o atrios, los juegos de pelota, etcétera, constituyen impresionantes creaciones del espacio exterior. Es importante aclarar las consecuencias derivadas de la escultura y del sentido tridimensional como base de la civilización precolombina, en la arquitectura. En adelante el autor se ocupa en estudiar las pirámides y otras obras mayas, después: Teotihuacán, Monte Albán, Mitla, y hace oportunas observaciones para marcar las diferencias con el sentido arquitectónico europeo y las originalidades precolombinas.

Música y Danza son consideradas en el capítulo sexto. La primera es el más puro reflejo de la actitud linear—bidimensional. En contraste con la importancia de la música en Europa, la precolombina parece relativamente no desarrollada. La danza es un arte tridimensional de forma corpórea, pero tan pronto como se transplanta al escenario se falsifica y deforma en estructuras bidimensionales. El arte español del toreo se origina de la danza tridimensional; el torero es consciente de que en todo momento se le observa por todos los lados; el bailarín de ballet sabe que sólo se le mira desde un lado. El indio americano poseedor de una genuina cultura tridimensional debe haber sido notable en la danza, como lo atestiguaron los primeros europeos que vieron los festivales con danzas; la lectura de tales descripciones es la única manera de tener idea de las danzas indígenas precolombinas.

El capítulo séptimo se dedica a la *Literatura*. Sería excelente, dice Schuster, si se pudieran hacer los contrastes tan claramente expresados en otras artes; aquí, el tema no está claro y se necesita mayor base en la investigación. Hemos de contentarnos con algunos ejemplos recogidos posteriormente por europeos o indios con cultura europea, quienes quizá han vertido esas expresiones en la manera linear. En el *Popol-Vuh* la íntima relación del hombre con la naturaleza circundante, toda ella animada, refleja una manera de pensar tridimensional. Los siguientes ejemplos son unos poemas peruanos y, después, otros textos mexicanos; mas, el autor no considera aquí estudios y traducciones recientes como las del doctor Angel María Garibay y las del doctor Miguel León Portilla, que le hubieran suministrado, quizá, ejemplos preciosos para su tesis.

El octavo capítulo incluye: *Lenguaje y Ciencia*. Es interesante anotar, dice el autor, la corriente de todas las ciencias en Europa hacia la forma histórica. Así, considera diversos aspectos de las ciencias europeas, especialmente las matemáticas, y su desarrollo intelectual y filosófico: de la historia a la estadística. En pueblos que no tienen una mente bidimensional no puede haber ciencia histórica. No obstante, los precolombinos tenían dos ciencias genuinas: el calendario astronómico de los mayas y las estadísticas de los incas, y se ocupa en ellas a continuación con bastante detalle. También considera el autor la tecnología, que ofrece notables realizaciones precolombinas.

El último capítulo, noveno, se ocupa en *Tres dicotomías*: dinámico contra estático; abstracción y empatía (proyección sentimental) individualismo y socialismo. Cada uno de los primeros conceptos corresponde a la mente *linear* europea, mientras los tres segundos al sentido *plástico* precolombino. Finalmente Schuster observa que tanto en las matemáticas como en el arte de Europa se encuentran ejemplos en los

últimos cincuenta años de expresiones tridimensionales, que abren nuevas posibilidades a la cultura europea. Y piensa que si Centro y Sud América reavivaran su auténtico legado tridimensional, las posibilidades que pueden desarrollar son imprevisibles.

*

He procurado presentar esquemáticamente la tesis del señor Schuster, no sé si con buen éxito, pero al hacer tal se pierde toda la riqueza de erudición de observaciones y comparaciones que hacen en gran parte lo extraordinario del libro. Un defecto de mi interpretación es que he atendido más a lo precolombino que a lo europeo y más a lo mexicano que a lo de otras áreas de América.

La tesis fundamental del señor Schuster parece más evidente en las artes plásticas que en otras, pero es una tesis profunda que abre ventanas a la reflexión y éste es su mérito principal, además de iluminar un tema tan complejo. Otra de sus cualidades es un sentido de medida en un asunto que se presta a la exageración. Todo lo dicho hace al libro del señor Schuster indispensable de conocer para los estudiosos en estas cuestiones y si nuevas ideas lo contradicen, ello no le restará mérito a su intento, quizá el primero verdaderamente serio que ha surgido para hacer comprensible "el arte de dos mundos".

Las ilustraciones de la obra y los comentarios a ellas son un complemento indispensable de la tesis, que en esta forma adquiere objetividad y mayor claridad.

J. F.

Rex D. Martiensen. *La idea del Espacio en la Arquitectura Griega*. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, 1958.

Nicolas Pevsner. *Pioneros del Diseño Moderno*. Ediciones Infinito. Buenos Aires, 1958.

Walter Gropius. *Arquitectura y Planeamiento*. Ediciones Infinito. Buenos Aires, 1958.

Erwin Panofsky. *Arquitectura Gótica y Escolástica*. Ediciones Infinito. Buenos Aires, 1959.

Henry van de Velde. *Hacia un nuevo estilo*. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, 1959.

Richard Neutra. *Realismo Biológico. Un nuevo Renacimiento en arquitectura*. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, 1958.

Rudolf Wittkower. *La Arquitectura en la Edad del Humanismo*. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, 1958.

Walter Curt Behrent. *Arquitectura Moderna*. Ediciones Infinito. Buenos Aires, 1959.

Bruno Zevi. *Arquitectura e Historiografía*. Editorial Victor Lerú, S. R. L. Buenos Aires, 1958.

Varias editoriales argentinas se han dedicado últimamente a la noble y urgente tarea de publicar en español libros de importancia sobre arquitectura contemporánea, debidos a los principales teóricos y maestros que han hecho posible su creación. Mas conviene señalar, también, que otros períodos históricos no han sido descuidados,

publicándose sobre ellos excelentes trabajos entre los que sobresalen *La Idea del Espacio en la Arquitectura Griega*, de Rex D. Martienssen; en esta tesis insuperable el autor nos ofrece un aspecto poco estudiado, no obstante su importancia, sobre la urbanística y los monumentos de los viejos maestros griegos. Mediante la extraordinaria cultura que posee el profesor Erwin Panofsky, nos informamos de la íntima relación estructural y simbólica, que existe entre la filosofía medieval y la arquitectura de esa época, en su erudito ensayo *Arquitectura Gótica y Escolástica*. El estudio de las obras de Alberti y Palladio, dio tema a Rudolf Wittkower para escribir su interesante y polémica obra *La Arquitectura en la Edad del Humanismo*, no se crea que se trata de un libro más, todo lo contrario, su lectura es imprescindible para esta gran manifestación artística del Renacimiento.

Los libros dedicados al estudio de la arquitectura contemporánea y sus antecedentes históricos, débense a los más connotados autores que tanto en la práctica como en la teoría, han demostrado los valores innegables que tiene esta arquitectura para figurar, por derecho propio, en la historia universal del arte. El primer libro en importancia es el de Nicolaus Pevsner *Pioneros del Diseño Moderno*, el famoso autor de *An Outline of European Architecture*, nos ofrece en esta investigación un panorama completo de las teorías estéticas y los cambios que han sufrido las artes del diseño decorativo, en relación con la arquitectura, desde las lejanas obras de William Morris y su célebre taller de *Arts and Crafts*, hasta Walter Gropius creador del *Bauhaus*. Esta obra de Pevsner, por su certeza, estilo y objetividad, es una introducción fundamental a la arquitectura de hoy en día. Henry van de Velde, fue uno de los "pioneros del diseño moderno"; su obra, dentro del *Art-Nouveau*, fue importantísima y de mayor valía al lado de la de Víctor Horta con quien colaboró; reunidos bajo el título de *Hacia un Nuevo Estilo*, se han recogido varios escritos suyos, los cuales nos dan una idea clara de la potencia creadora de su espíritu de artista y de su sentido crítico. A Walter Curt Behrendt, su *Arquitectura Moderna*, le ha valido su consagración como uno de los pensadores más serios con que cuenta la teoría y la investigación histórica de la arquitectura contemporánea; y es que en verdad pocas obras como la suya, ofrecen tan convincente visión de conjunto sobre lo que es el espíritu de ésta, "sus orígenes, problemas y formas". Su publicación en español ha sido todo un acierto. Conjuntamente a su vital obra de creación, Walter Gropius ha desarrollado, desde los lejanos días del *Bauhaus* de Dessau, una encomiable labor pedagógica que ha continuado incansablemente en la Universidad de Harvard. Sus escritos suelen recoger parte de esas enseñanzas académicas, tal es el caso del libro *Arquitectura y Planeamiento*, en el que nos entrega una serie de esos principios teóricos de su vida profesional, expuestos anteriormente en conferencias. Arquitecto de acusada personalidad es Richard Neutra; sobre su estilo, que ha formado escuela, se puede decir tanto como de los escritos que ha venido publicando desde 1926 en que llegó a América. *Realismo Biológico. Un nuevo Renacimiento humanístico en arquitectura*, es uno de esos libros en que Neutra entrega con sencillez y amenidad, sus meditaciones respecto al arte que practica en función creadora; de este libro importa señalar la tercera parte que esta escrita en un tono agradable de confidencia profesional. En esta sucinta reseña de libros tan solo señalaremos, finalmente, el interesantísimo ensayo *Arquitectura e Historiografía*, debido a uno de los teóricos de mayor autoridad y competencia en esta noble disciplina: Bruno Zevi.

Pocos temas artísticos resultan tan apasionados, tan llenos de emoción y de interés para su estudio, como el de la arquitectura, ya sea la de pretéritas épocas o la contemporánea, con la cual estamos ante la presencia de un gran hecho histórico y artístico de indudable trascendencia: el abandono total de las tradicionales formas arquitectónicas, debido al avance de las novedosas técnicas y recursos constructivos, afines, por otra parte, con las nuevas concepciones sobre el habitat del hombre de esta era de átomos y viajes siderales. Sin duda alguna que Brasilia, la nueva capital de Brasil, es el primer intento que responde a las novísimas teorías sobre arquitectura y urbanismo.

La limitada bibliografía sobre arquitectura, en español, se ha enriquecido considerablemente con la publicación de las obras aquí reseñadas. Las ediciones están, por lo general, pulcramente presentadas, aunque es verdad, también, que ese meritorio anhelo de novedad que muestran, no siempre les ha llevado a diseños tipográficos del todo afortunados.

X. M.

Buschiazzo, Mario J. S. O. M. Skidmore.
Owings y Merrill. Instituto de Arte
Americano e Investigaciones Estéticas.
Buenos Aires, Argentina, 1958.

El indubitable conocimiento que posee sobre la arquitectura virreinal hispano-americana, ha otorgado al arquitecto Mario J. Buschiazzo, una relevante distinción entre los historiadores del arte americano. Sin embargo, como hombre conciente que es de su propio tiempo, no podía permitirse únicamente la investigación de carácter histórico; débese a ello que sus meditaciones las haya ampliado en torno a la gran arquitectura del siglo xx, con la que se ha dado un giro, novedoso y definitivo, dentro de la tradición arquitectónica de Occidente. Esas reflexiones le han llevado a escribir, en 1945, un interesante ensayo: *De la cabaña al rascacielos*; amén de otros trabajos sobre los maestros de la arquitectura contemporánea.

El presente estudio de Buschiazzo, versa sobre la importantísima obra que han creado los arquitectos norteamericanos Louis Skidmore, Nathaniel A. Owings y John O. Merrill, los cuales, asociados desde 1936, han formado una gran organización constructora que nació —significativamente— en Chicago y hoy en día trabaja en una enorme área con notables resultados, gracias a la perfecta administración que lleva la empresa la cual es conocida por las siglas S. O. M.

Como un antecedente obligado al tema de su estudio, el autor nos ofrece una apretada y sustanciosa síntesis sobre la historia de la arquitectura estadounidense; desde la vital labor de los pioneros de la vieja *Escuela de Chicago*, hasta las últimas monstruosidades de las rascacielos neoyorquinos, anteriores a 1930, los cuales parece que obedecieron a la sentencia, casi profética, de Louis H. Sullivan: “el daño producido por la exposición universal (Chicago, 1893) perdurará por medio siglo, o acaso más. Ha penetrado tan profundamente en la mente americana que ha causado lesiones rayanas en la demencia”. Contra esas “lesiones” se levantaron varios espíritus nobles, entre los cuales basta con citar aquí a Frank Lloyd Wright.

Con la finalidad de hacer de la arquitectura contemporánea una positiva obra de arte, surgió la organización S. O. M., y de su importante labor constructiva.

Buschiazzo seleccionó inteligentemente los siguientes edificios: los bancos Chase y Manufacturers Trust, y la Lever House de New York; de Chicago, el de la Inland Steel Co.; el Warren-Petroleum de Tulsa y el construido en Hartford para la Connecticut General Life. Sus breves juicios críticos son certeros y valiosos. Del precioso edificio de la Lever House, asienta que por primera vez se ha utilizado "la pantalla de vidrio en el cerramiento total de un edificio de semejantes dimensiones, y en ello radica precisamente uno de sus valores estéticos más notables. La pureza del volumen es absoluta; nada interrumpe o distrae la visual; una envolvente ideal transforma el edificio en una caja de cristal, limpia, transparente, elevándose ingravida sobre el extenso cuerpo bajo que hace de plataforma ... con sus discretos veintiún pisos, con sus cualidades estéticas y humanas, el Lever ha decretado la muerte de aquellos enormes rascacielos que trataban de aplastar al rival por la simple magnitud, en una carrera loca por alcanzar el cetro de la máxima altura". Estos principios adoptados en el Lever, informan casi toda la obra de la S. O. M. Pero quizá nada le otorgue mayor mérito, nos dice finalmente Buschiazzo, que esa constante "preocupación por el aprovechamiento de las nuevas técnicas con miras a mejorar el standard de vida del hombre; búsqueda de soluciones claras y limpias al servicio de un comercio e industria pujantes, pero sin perder jamás de vista el sentido humano de toda arquitectura noble".

Este estudio de Mario J. Buschiazzo, es una verdadera aportación a la escasa bibliografía que en español tenemos sobre la arquitectura de este atormentado e interrogante siglo xx. Una cuidadosa selección de fotografías y planos, facilita la comprensión de los valores existentes en los edificios estudiados.

X. M.

Felipe Cossío del Pomar. *Arte del Perú Colonial*. Fondo de Cultura Económica, México, 1958.

Dentro de una rica diversidad de manifestaciones estéticas, en las cuales no faltó por cierto, la originalidad, el arte hispanoamericano logró sus más altas creaciones a lo largo de tres siglos, en lo que fueron los fabulosos virreinos de la Nueva España, el Perú y el lusitano del Brasil.

Un libro tendiente a divulgar el arte virreinal de la hoy República del Perú, es este del señor Cossío del Pomar, quien publicó anteriormente y en esta misma editorial su *Arte del Perú Precolombino*. El intentar una interpretación de conjunto sobre el arte riquísimo de un pueblo como el peruano que ha atravesado por varios estadios culturales, es un esfuerzo intelectual de gran nobleza el cual pone a prueba tanto la capacidad de trabajo, como el talento de quien pretende escribir tal historia.

La división que el señor Cossío del Pomar ha hecho de su obra, consta de catorce capítulos, mismos que ha distribuido en la siguiente forma: del 1 al ix, trata de la arquitectura religiosa del Perú, adoptando para su estudio una distribución por zonas geográficas muy acordes con la actual división política del país. El capítulo x está dedicado al estudio de la arquitectura civil de cinco ciudades representativas para el autor: Cusco, Lima, Arequipa, Ayacucho y Cajamarca. Al estudio de la riquísima escultura, dedicó el capítulo xi, en él hace una apretada revisión de las

diversas modalidades escultóricas: imágenes, altares y retablos, sillerías de coro, púlpitos y artesonados. El capítulo XII lo destinó a la pintura. Y finalmente, los capítulos XIII y XIV abarcan, simplemente, una relación sobre el Arte Popular, el primero, en tanto que el otro, habla sobre las Artes Industriales.

Aseverábamos que un compromiso intelectual como lo es el escribir la historia del arte de un gran pueblo como el peruano, era una de las pruebas más difíciles a que pueda someterse historiador alguno. Y aquí declaramos, a criterio nuestro, que Felipe Cossío del Pomar, distó de salir adelante en tan ardua tarea en el libro que reseñamos. Véamos, con cuidado, la estructura y contenido del mismo.

El señor Cossío del Pomar pertenece, ideológicamente, a cierta corriente sud-americana que ha tratado de fincar todo valor cultural sobre la base de una teoría de lo mestizo y sus valores; dicha teoría le sirve de columna vertebral a su historia. No está lo grave en partir de tal o cual idea para fincar una realidad, lo importante es que funcione y origine cierto convencimiento en sus premisas, como en este caso para la historia del arte peruano. El teorizar tiene un noble valor; mas siempre es expuesto cuando no se han digerido bien las ideas y por ello creemos, sinceramente, que más habría ganado el autor si hubiese descrito o relatado únicamente, con menos ambición, el fin que se propuso: "contribuir al mejor conocimiento del Arte del Perú Colonial". Sin embargo, el señor Cossío del Pomar, gusta mucho de teorizar, encajando además, aquí y allá, citas de diversos autores que no siempre dan sentido a lo que él quiere afirmar. Fruto de este afán, que aparece en todos sus libros, es el primer error que se advierte en su *Arte del Perú Colonial*: la división geográfica que ha hecho para estudiar un arte que tiene prolongaciones históricas y culturales más allá de lo limitado que resulta toda división política. Dicha división le ha llevado a sacrificar, incomprensiblemente, la cronología, y con ésta los diversos estilos artísticos que a lo largo de tres centurias se sucedieron históricamente; por ello es que al lector atento le sorprende que del siglo XVI nada diga, excepción hecha del Cuzco y Lima, de otras poblaciones nada anota y es que él todo lo ha reducido primordialmente a grandes áreas geográficas, desarticuladas falsamente las unas de las otras, ofreciendo así, tan solo, un enorme muestreo de formas artísticas.

La utilización que ha hecho de una abundante bibliografía de primerísima mano, le ha sido favorable en todo momento; mas no ha dejado de causarnos extrañeza el aparente olvido que ha tenido para citar un libro al que es deudor en gran parte por las traducciones casi literales que de él hace constantemente. El libro en cuestión es el de Harold E. Wethey: *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*, publicado en 1949. Ni una sola referencia consigna de él, puesto que no aparece en las bibliografías, ni mucho menos en las páginas en que suponemos está refiriéndose a él cuando apunta: *Wethey, op. cit., p. ...*, y nada más. Ciertamente que en sus bibliografías anota otros trabajos de Wethey, pero de este libro que es fundamental nada dice, aun cuando ha tenido que recurrir a él forzosamente para hablar, por ejemplo, de la iglesia de Vilque: *Como no he tenido oportunidad de visitar esta iglesia, me atengo a los informes que sobre ella da Harold E. Wethey en op. cit. p. 170*; y el estudioso inútilmente se preguntará ¿cuál obra citada es a la que se refiere? Pero esta deficiencia de método no nos sorprende, máxime cuando nos enteramos que el autor gusta de mutilar o "arreglar" para sus fines, los párrafos que de otras obras toma; así pues, en la página cuarenta y cuatro nos dice que "El barroquismo limeño pierde en originalidad, en vitalismo, al inclinarse

a la raíz española de los Churriguera *exaltada balumba de pompas fúnebres cuyo énfasis lúgubre simboliza la triste miseria de la monarquía...* La cita que nosotros hemos subrayado, él la tomó de la *Historia de la Arquitectura Española* de Andrés Calzada, quien se refiere en la página trescientos cincuenta, al catafalco de María de Orleáns y no al arte de los Churriguera en general. Véase como ha alterado el párrafo de Calzada: *Es una exaltada alegoría con balumba de pompas fúnebres, no tan antiarquitectónica como se pretende, pues se compone aun como una custodia del tercer Arte, con todo su ajuar macabro, pero eminentemente barroca, mucho más que otras obras de madurez, y cuyo énfasis lúgubre simboliza con acierto la triste miseria de la monarquía.*

Pero las ideas ajenas no dejan de aparecer constantemente, así cuando asegura que el estilo neoclásico apunta hacia el advenimiento de la independencia y "de la República", está repitiendo, en realidad, la tesis sostenida por el doctor Manuel Toussaint y otros autores mexicanos, desde hace buen tiempo.

Harold E. Wethey en su espléndido libro declaró que el estudio de la pintura y las artes menores del Perú virreinal, quedaba pendiente para que los tratara otro investigador. Son justamente estos capítulos, en la obra de Cossío del Pomar, los más flojos. Confesamos que todo lo contrario esperábamos respecto al de la pintura, pues el autor ya había tratado el tema desde 1922, en que definió lo que ha llamado *Escuela Cusqueña*. El capítulo lo inicia con la adopción que hace de aquella vieja tesis de Bernard Berenson, mediante la cual *el arte universal podría ser y, aún más, debería ser estudiado tan independientemente de todo documento, como se estudia la flora y la fauna del mundo*. La tesis en cuestión la emplea para fincar sus ideas en torno al mestizaje que él cree ver de una manera rotunda en la citada escuela del Cusco; pero opinamos que no le justifica para que deje de presentar un cuadro ordenado sobre la obra de aquellos maestros que tienen una labor a todas luces superior sobre esa pintura religiosa popular, terriblemente monótona. Nada a lo ya dicho desde 1929, en que aparece la segunda edición de su *Pintura Colonial*, agrega, pasando por alto los estudios que de esa fecha para acá se han publicado. Su silencio sobre las obras de Bernardo Bitti, Angelino de Medoro, Diego Quispe Tito y Lorenzo Sánchez, para no extender la lista, es casi absoluto. Nada nuevo respecto al arte vigoroso de Zurbarán y su influencia; pero sí anota con acierto que las pinturas de los cristos populares se han "inspirado en el feísmo de Valdés Leal", p. 206, maestro poco estudiado en América. Extraña resulta en él, puesto que constantemente está pidiendo el reconocimiento cultural de lo indígena americano, la inapropiada denominación de *madonas cusqueñas*, que da a las vírgenes de factura popular. Difícil problema, si los hay, es el de la pintura virreinal peruana, y el señor Cossío del Pomar lejos estuvo de intentar siquiera su solución.

El planteamiento formal de esta obra nos provoca, finalmente, algunas objeciones. Estamos de acuerdo que fue en la arquitectura donde mejor se manifestó el genio artístico de los maestros hispanoamericanos, y si bien éstos no alcanzan *un grado absoluto de originalidad, logran realizar (por otra parte) desde mediados del siglo xvi hasta finalizar el siglo xviii, una obra que por su mérito indiscutible merece capítulo importante en la Historia del Arte Universal* (p. 8); mas con todo, no encontramos razón para haber dedicado gran parte del libro a la arquitectura eclesiástica, incluyendo, inútilmente, las iglesias desaparecidas; este tema debió ser

reducido en beneficio de otros, tal por ejemplo, sobre aquella arquitectura no menos importante: la civil, a la que tan sólo dedicó veintitrés páginas. Además toda historia de la arquitectura debe estar ilustrada, imprescindiblemente, con dibujos sobre levantamientos de las plantas arquitectónicas. Este problema de la distribución del espacio limitó terriblemente los capítulos de la escultura y pintura. Por cierto que en aquél nada original aportó, no hizo otra cosa que aprovechar, sin dar mayor crédito, todo lo que han publicado Harth-Terré, Wethey, Mariategui Oliva, el jesuita Vargas Ugarte y José Uriel García. Los dibujos de Robert Davison son magníficos, no así, desgraciadamente, los debidos a Emilio Sánchez, pues alguno, como el de la página ciento setenta y cinco, es, sencillamente, horrendo. Las ilustraciones, incluyendo las de color, son aceptables y ayudan en mucho para la comprensión del texto.

No sin cierto pesar hemos señalado algunas de las fallas que tiene este libro, el cual debió llenar el vacío que en español existe respecto al arte peruano. Sin embargo, no seremos nosotros quienes le condenemos, somos conscientes de que no existe libro enteramente inútil; confiemos pues, en que éste despierte entre los peruanos, el interés para que se escriba esa historia imprescindible: la del Arte Peruano.

X. M.

Mesa, José de, y Teresa Gisbert, *Holguín y la pintura altoperuana del virreinato*. Serie Arte y Artistas. Biblioteca Paceaña. Alcaldía Municipal, La Paz, 1956.

Débase a la variedad y riqueza de formas propias con las que se manifestó pródigamente a lo largo de tres centurias, el sitio que hoy ocupa el arte hispanoamericano, dentro de la historia universal del arte. Su vital presencia es innegable. Ahora bien, tal participación la ha alcanzado gracias al mérito de su arquitectura y escultura, y si no resultara ocioso se podría citar aquí una serie de ejemplos por todos conocidos, ejemplos que van desde el Virreinato de la Nueva España, hasta el austral del Río de la Plata. Empero no se puede decir lo mismo respecto a la pintura, y no es, desde luego, por la ausencia de buenos maestros ya que los hubo y de ambiciosos vuelos, más no los suficientes para competir al lado de escultores y arquitectos en una labor puramente creadora. Esta circunstancia ha pesado sobre la obra pictórica de los artistas hispanoamericanos, los cuales son punto menos que desconocidos.

Un libro tendiente a dar a conocer la historia de la pintura en lo que fue el Alto Perú, es éste que han escrito José de Mesa y Teresa Gisbert, los cuales se han significado ya por el interés que han puesto en sus eruditas investigaciones para difundir los valores artísticos de la República de Bolivia; la bibliografía de sus trabajos publicados a más de ser interesante, es considerable y les justifica como maestros en esta disciplina.

No obstante que la presente monografía está centrada en la figura del pintor Melchor Pérez Holguín, puede decirse de ella que es toda una historia de la pintura virreinal del Alto Perú. El estudio está dividido en tres libros. El primero, dedicado a *La Pintura del Siglo XVII*, con las obligadas noticias respecto a la

centuria anterior, queda situado como antecedente del tema central que se desarrolla en el libro segundo, en el cual se hace la historia de *Melchor Pérez Holguín y su Arte*. El libro tercero corresponde a *La Pintura del Siglo XVIII*, con las imprescindibles influencias de la escuela del maestro potosino, las que finalizan con el siglo mismo.

Melchor Pérez Holguín nació hacia 1660 en Cochabamba; sin embargo, su interesante obra la trabajó en la rica ciudad minera de Potosí. Su presencia aquí respondió al insuperable esplendor artístico que por algo más de un siglo conoció Potosí, gracias al fabuloso auge económico que le dieron sus célebres minerales. En la ciudad que engalanara con el colorido de sus pinceles, pintando incluso, a su "sociedad barroco-mestiza", murió después de 1724.

Gran problema es el que presenta la historia de la pintura hispanoamericana, tanto por la identificación de obras y maestros, cuanto por la originalidad y calidad que no siempre acompañó a éstos. El problema lo han entendido así los autores de este estudio, y gracias a ello han podido identificar las fuentes e influencias que utilizó Pérez Holguín para su obra. Por una parte la pintura española del siglo XVII, con un gran pintor a la cabeza: Zurbarán, y por otra, las difundidísimos grabados que salieron de los talleres flamencos llegando hasta aquellas latitudes. Pero no todo fue copia e imitación, pues "el mérito y las características de la pintura de Holguín, que lo llevaron a esa indiscutible fama que posee en su época y en la posteridad... (se debe) a que tiene un estilo personalísimo, muy peculiar y diferente a lo que se hacía cuando aparece en la escena potosina de la pintura. No se puede afirmar que Holguín sea el primer barroco de la pintura del Alto Perú, pero sí, confiere al barroco un aspecto nuevo" (pp. 71-72). En el artista hubo una inquietud y una incesante búsqueda de formas, y esta búsqueda "como todas las del arte, está llena de indecisiones y ensayos, que al final plasma el estilo del maestro... La paleta holguinesca cambia desde un comienzo lleno de color, con ribetes tenebristas, de los cuadros iniciales, hacia una tonalidad de grises azules, que constituyen ambiente y mundo de monocromía, luz que baña todo el cuadro, haciendo inconfundible su obra... sin embargo, esta acentuación hacia el gris, sólo constituye la etapa intermedia pues Holguín en sus últimas obras vuelve hacia el color absoluto, hacia la luz como actor único del cuadro, iluminando casi por completo las sombras y realzando valores de forma por simple diferencia tonal" (p. 72).

Son estas calidades colorísticas que pacientemente han logrado estudiar los autores, las que confieren cierta importancia a la extensa obra identificada del maestro potosino. Decimos esto ya que la inventiva de nuevas formas para su casi estereotipada iconografía, no le fue muy favorable, por más que haya introducido en sus telas algunos elementos indígenas de los pueblos altiplánicos. Además, tanto en su dibujo, como en las proporciones dadas a sus figuras no se presenta esmerado y correcto, pese a que los autores se afanen por convencernos con la teoría de que Holguín se muestra original con ello por una circunstancia de orden natural que influye en su obra y en su vida: la monumental presencia de las cumbres andinas (p. 76). Ese "achataamiento de su mundo y sus figuras", no es sino un defecto y un descuido en las proporciones que aparece en la composición de determinadas obras, lo cual hace insostenible, por otra parte, tal teoría. Respecto al débil dibujo de Pérez Holguín, poco hay que anotar, sus biógrafos son conscientes de la falla lineal del pintor; "Holguín con su acostumbrado método de dibujo lleno de imperfecciones

y desencajes...”, escriben a propósito de una tela sobre “La Erección de la Cruz” en que copiaba, nada menos, que a Rubens, mediante un conocido grabado sobre tal tema.

Todo lo anterior no basta, sin embargo, para invalidar el valor artístico de Melchor Pérez Holguín, sus valores esenciales residen en su paleta; además no hay que olvidar que en su siglo y en su medio altoperuano, no se podía hacer nada en pintura que compitiera dignamente con la arquitectura del creador de la iglesia potosina de San Lorenzo; el genio indio o mestizo no apareció, desgraciadamente, para la pintura. Y no obstante todo, la obra de este artista fue extensísima y de grandes ambiciones. Gracias al estudio de José de Mesa y Teresa Gisbert, nos informamos de varias series de santos que pintó, además de múltiples obras sueltas y algunas de gran aliento, vgr. las destinadas a la iglesia de San Lorenzo. Pero el cuadro más interesante que pintara Holguín, para nosotros, es el de la *Entrada del Virrey Morcillo en Potosí*, el acontecimiento obligó aquí al artista a ser original hasta el extremo de autorretratarse pintando nada menos, que el hecho histórico. La importancia de esta tela es doble, pues “fuera del valor artístico de la obra nos encontramos con un documento de las costumbres de la época: la organización de las fiestas en la Villa, los trajes, atavíos, etc. Además es el único documento gráfico que se conserva de la fisonomía de algunos documentos arquitectónicos ya desaparecidos de Potosí” (p. 130).

Los artistas americanos gustaron de pintar este tipo de obras, las cuales en algunas ocasiones, vienen a salvar a la pintura hispanoamericana. Los cuadros sobre *Las Procesiones del Corpus*, pintados en el Cuzco, o el del *Traslado del Convento de las Catarinas*, de la antigua Valladolid de Michoacán, son parientes muy cercanos de esta obra de Pérez Holguín, que no deja de recordarnos el de *La Plaza Mayor de México en el Siglo XVIII*, de la Colección Alcázar.

La fama de Melchor Pérez Holguín se extendió más allá de la región altoperuana; y algo semejante a las pinturas de nuestro Miguel Cabrera, sucede con las suyas: éstas se han multiplicado por las imprescindibles atribuciones. Todo esto y más, queda aclarado en este interesante estudio de José de Mesa y Teresa Gisbert, que va acompañado por gran número de ilustraciones algunas de ellas a color. La labor de investigación que han efectuado para escribir esta historia es admirable.

X. M.