

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

BRUGHETTI, ROMUALDO. *Viaje a la Europa del Arte*. La vida como imagen del arte. Editorial Poseidon, B. A. (1958)

El crítico de arte Romualdo Brughetti, salió de su tierra natal, Argentina, para hacer un *Viaje a la Europa del Arte*, y el resultado fue un precioso libro que lleva ese título. Escritor, espíritu sensible y conciencia profunda del pasado, presente y porvenir, Brughetti expresa todo ello, mas en el primer plano se encuentra el fino crítico de ojo experto y reflexión madura.

Una primera parte, a manera de introducción, la titula: "Para una imagen de Europa"; pero, de ella se nos revela, más bien, una imagen de Brughetti mismo. Se duele del divorcio entre el Pueblo, la Nación y el Estado "...sólo superable en una auténtica democracia". Sus reflexiones van de Sartre a Mauriac y pasa por Marini y Moore; no rechaza el arte abstracto, pero ve sus virtudes como algo que debe integrar la creación futura. Brughetti, hombre de buena fe y humanista verdadero, quiere un mundo de libertad, de comunión y respeto humanos: "Este destino —dice— lo quisiera para nuestra América". No comparte la idea de que "América esté llamada a certificar la muerte de Europa", sino que más bien vislumbra la posibilidad del nacimiento de un nuevo espíritu universal.

Entrando en materia, en el capítulo primero considera a Leonardo en Milán, ante "La Cena"; la luz y el paisaje en Giovanni Bellini, como avance hacia la modernidad; encuentra una humana super realidad en Cavallini, Duccio y Giotto, y la nueva vida en las formas de Lorenzetti, en Masaccio y el Beato Angélico. Las consideraciones sobre Piero della Francesca son atinadas y excelentes y lo sitúa en los límites de la abstracción clásica occidental. Unas notas que parten de una poesía de Eliot sirven de descanso, intermedio y deleite al lector, para después continuar el viaje, por el capítulo segundo. La pintura pompeyana le parece superior a la escultura, aun a la de Herculano. De lo antiguo encontró suficiente en los museos de Turín, Roma y Florencia, y en esta última ciudad descubre a Donatello. Miguel Angel en la Sixtina le hace preguntar si Dios no le guiaría la mano, y ya frente al *Moisés* comprende que el artista corresponde ya a la "sangrante voluntad moderna". "Las luchas dramáticas del alma con la materia" están en los sepulcros de los Médici, en los *Esclavos* y la *Piedad Rondanini*. En Venecia piensa que Tintoretto es émulo de Miguel Angel, pues ese gran pintor "se atiene al mundo violento y diná-

mico de la naciente modernidad". Va el crítico a Parma y allí, en su Duomo, Correggio lo espera y acaba por entusiasmarlo; después vuelve a Venecia, a Tintoretto una vez más y al esplendor del Veronés. De Tiziano admira sobre todo, con razón, los retratos. Así, conocidos los antecedentes, se ocupa en El Greco, en quien "la abstracción y la realidad se vuelven drama alucinador".

Otro intermedio literario y poético y volvemos al tema de la pintura, ahora en París. Visita el crítico *L'Orangerie* y allí encuentra una gran exposición de Gauguin, a quien admira. Después el Louvre y sus salas de pintura italiana. Se ocupa de Rembrandt y Caravaggio; de la escultura francesa anterior al Renacimiento y de la pintura francesa también, desde Fouquet y Clouet hasta Delacroix, Daumier, Courbet, y el impresionismo. Para cambiar va a Chartres y regresa a París; allí está Rodin, que buscó "la fuerza en lo íntimo de la personalidad humana", y agrega el crítico: "Hay una belleza en la desmesura... Rodin". Ahora: Renoir, Van Gogh y Cézanne. Al reflexionar sobre Picasso dice que "estética y acontecimiento humano y social no podrán seguir separados; de lo contrario, no serán los monstruos picassianos quienes intentarán devorarnos sino la estética toda, fruto de una lujosa decadencia". De Francia regresa a Italia y de allí va a Portugal.

En los apartados finales se refiere nuevamente al arte abstracto o no figurativo y se pregunta: "¿tendrá su raíz en las estrellas, en el espíritu absoluto?... ¡Dios nos libre!" De ahí que el crítico confiese "creo en un arte humano... en una humanidad *solidaria* que ha de elaborar una nueva dimensión del hombre ni abstracto ni concreto ni realista ni figurativo... Creo en un hombre y en un arte reintegrados en el ser de la existencia, una existencia que crea... Mi única estética". Más adelante y para finalizar, insiste: "...que el artista penetre en la vida por la libertad... hacia una anhelada educación estética y simultáneamente solidario vínculo de convivencia perfectible de hombre a hombre... ¡Gran tarea, para nosotros, que somos de América!"

En su aproximación a los artistas Brughetti busca —y encuentra— los móviles de sus expresiones, sus intenciones y logros. Nosotros hemos intentado lo mismo en el libro del crítico argentino. Pero hay mucho más; este moderno *cicerone* del espíritu a través del arte maneja su erudición, su sensibilidad y su buen juicio con una maestría que deleita. Su libro es una combinación de reflexiones críticas sobre el arte y sobre la vida; es filosófico y estético.

J. F.

BRUGHETTI, ROMUALDO. *Geografía Plástica Argentina*. Edit. Nova, B. A (1958).

Es deber natural de un crítico ocuparse en el arte de su país con preferencia y en verdad cuanto escriba y diga estará en relación con lo propio; de hecho, en el caso de un buen crítico, es el más indicado para comprender y estimar el arte de su tierra. Y, afortunadamente, tal es Romualdo Brughetti, quien con profunda y amplia

visión ha compuesto el libro: *Geografía Plástica Argentina*, para darnos un panorama detallado y amoroso de la pintura de su país. "Importa hoy y siempre la pintura —dice—; importa los elementos formales... que califican una obra de arte. Pero la técnica sola no basta. El contenido, la substancia, la humanidad, el espíritu... alimentan la condición entrañable del ser y la concepción del mundo del artista." Así queda definido su propio concepto del arte, desde el cual verá la pintura argentina: "...parte de un lenguaje, culto, de arraigo directo en lo regional, para ascender a la apetecida universalidad", como en otros países americanos; es "el camino de América", y puede decirse que el arte universal. Por eso Brughetti insiste diciendo: "...rehuso todo apocado nacionalismo; hablo de arte nacional y de arte universal simultáneamente". Se trata de *forma-substancia americana y universal*.

No es posible aquí seguir al crítico en sus consideraciones de los setenta y tantos pintores en que se ocupa, pero sus reflexiones y opiniones objetivas de las obras de Spilimbergo, Soldi, Forner, Basaldúa, Butler, Berni, Del Prete, Pettoruti, hasta el pintor rioplatense Figari, entre otros, son penetrantes. Además, Brughetti proporciona informaciones bibliográficas y nóminas de pintores en varias regiones y países sudamericanos. Al hablar de Figari dice: "La lección de Rivera, de Orozco, de Siqueiros, de Portinari, de Tamayo, de los artistas nuevos de todo el continente... prueba que la realidad será siempre el fundamento de todo gran arte".

Hay otro dato interesante, el padre del crítico fue un pintor distinguido Faustino Brughetti (1877-1956) que pasó por el impresionismo, dejando bellas obras y que alcanzó un expresionismo original. No es de extrañar que el crítico heredara no sólo el gusto por el arte sino una peculiar comprensión de los artistas y sus quehaceres.

Brughetti recoge la fecha, 1930, como el momento de un cambio de la pintura argentina hacia una expresión profunda y no, como se ha dicho, hacia una decadencia. "Forma-substancia es el símbolo operante de la creación artística. La morada natural del hombre no es el aire, donde suelen vagar los fantasmas, sino la tierra, donde nace y crece la vida... Marchamos hacia un arte nuevo... que (puede decirse) ha de salir de nuestras necesidades... el destino futuro de nuestra probable expresión... Urge... vencer lo lujoso y lo frívolo, lo arbitrario y lo evasivo... Por supuesto, deshecho el pesimismo suicida. En arte estamos en los comienzos, y puesto que nunca hubo aquí esplendor, no puede existir decadencia sino una revelación loable de voluntad de ser... nuestro joven arte ha venido irguiéndose a través de un itinerario erizado de dificultades... no le es ajena la dualidad que ya he señalado: *forma-contenido, materia-espíritu*... El hecho de que en la Argentina, un núcleo de pintores jóvenes cultiven el abstraccionismo... nos indica que esa juventud sabe que es necesario partir del conocimiento racional y preciso de una forma... Una tendencia opuesta busca con ardor polémico realidades candentes, sociales... conduce a una realidad de orden naturalista... No creeré jamás en retrocesos... Entre esos extremos... la pintura argentina busca aristas más finas, zonas más sutiles de la realidad y del alma..."

"Rasgos diferenciales de la pintura argentina... el impresionismo apasionó... con cierta cautela... ese recato es ya una fuerza, una potencia diferencial... sujetándose el artista a la estructura y a su inherente constructivismo substancial, nunca decorativo, en función de los objetos concretos y palpables. Lo cual es otra diferen-

cia... A nuestra pintura... la veo como la más fina de América... nuestro espíritu se aparta tanto de las plasmaciones meramente folklóricas como de las fórmulas excesivamente polémicas: la claridad de las formas, la sobriedad conceptual y la medida armónica se adaptan agudamente al mejor arte argentino, de herencia latina, mediterránea..."

Hemos intentado recoger algunas ideas, fragmentariamente, que den cierta aproximación a la teoría de Brughetti sobre la pintura argentina. Pero junto existe en su obra, además, una teoría general del arte, que no es posible considerar aquí. El tema que se propuso no era fácil de realizar, pero Brughetti, con honradez y conocimiento, nos ha dado una visión excelente, valiente a fuerza de ser sincero. Su libro viene a ser indispensable a quien le interese no sólo la pintura argentina, sino la americana y la universal.

J. F.

KUBLER, GEORGE.—SORIA, MARTIN.
Art and Architecture in Spain and Portugal, and their American Dominions: 1500 to 1800. Penguin Books (1959).

Largamente esperada por los estudiosos que sabían de la elaboración de esta obra magistral, ha venido a colmar con creces lo que podía presumirse que fuera, dada la calidad intelectual de sus autores. El volumen forma parte de *The Pelican History of Art*, editada por Nikolaus Pevsner, en la cual se encuentran otros que abarcan temas semejantes del arte y la arquitectura de Oriente y Occidente.

La idea de reunir en un solo volumen las expresiones de arte y de arquitectura de España y Portugal, así como de sus dominios en América, desde el Renacimiento hasta el movimiento neoclásico, era un ambicioso proyecto que para ser abarcado requería gran capacidad sintetizadora; mas, afortunadamente dos expertos tomaron a su cuidado sendas partes, Kubler la Arquitectura, Soria la Escultura y la Pintura. Lo referente a la arquitectura en España de los siglos XVII y XVIII había sido ya publicada por Kubler en el volumen XIV de la serie: *ARS HISPANIAE* (Edit. Plus-Ultra. Madrid, 1957) en traducción al español de Juan-Eduardo Cirlot. Esta obra fue reseñada en nuestros *Anales* (Nº 28, 1959) por Francisco de la Maza y a sus comentarios remitimos al lector interesado.

En la nueva obra, Kubler comienza por considerar el Plateresco y los estilos puristas, de 1480 a 1650, es decir, hasta Herrera y sus continuadores; después, "los heresiarcas", que ahora incluye desde 1640 (no 1680, como en el volumen en español), o sea, desde Bautista, Crescenzi y Carbonell, hasta Pedro de Ribera, Narciso Tomé, Alberto de Churriguera y Andrés García de Quiñones. La tercera parte está dedicada a la España de los Borbones, o sea: al neoclasicismo, y a los estilos regionales: Andalucía, las provincias mediterráneas y las del norte de la península. Kubler tuvo que hacer adaptaciones y aun supresiones del primitivo texto (en español) para la nueva obra, pues aquí la visión es un poco más sintética, como es natural, si bien todo lo fundamental queda incluido.

Tres capítulos nuevos amplían el tema; el que llama: América Media, en que están incluidos el Caribe, México y América Central; el de la América Española del Sur; en diez y seis páginas, resume las arquitecturas de Portugal y Brasil.

El apartado que se refiere a México se divide en cuatro partes: Primero: La Colonización (1521-1570), en que trata principalmente de las peculiaridades de los grandes monasterios de las órdenes mendicantes. Segundo: La época de las Catedrales (1570-1650). Tercero: Los estilos del Norte y del Sur (1650-1730), sin mencionar siquiera que se trate del estilo barroco; el estilo, o los estilos, del Norte, parten de México, mientras los del Sur, derivan de Puebla, pero estos no son tan conservadores como aquellos y tienen influencias no sólo castellanas, sino andaluzas, italianas y de los Países Bajos. "Los ornamentos de estuco —dice— de la Capilla del Rosario en Santo Domingo, Puebla, y el Camarín de Victoria en Málaga, son comparables, sin tener que invocar "mezclas" (influencias) precolombinas". Más adelante agrega: "La única área donde las tradiciones precolombinas de estructuras y decoraciones sobrevivieron, durante el desarrollo de la arquitectura colonial, fue Nuevo México, a lo largo del Río Grande superior, entre las tribus de la civilización pueblo o pueblos indígenas". Cuarto: Ultrabarroco y Neoclásico (1730-1800). Que Kubler use el termino: "ultrabarroco" es excepcional, y lo explica, dando crédito a Toussaint, "para designar tanto su naturaleza transatlántica, como su extrema posición estética"; pero, en realidad, fue el Dr. Atl quien inventó el vocablo, con positivo acierto, a nuestro juicio. Taxco y Ocotlán son grandes ejemplos, así como Valenciana, en que aparecen influencias andaluzas; pero, El Sagrario Metropolitano "define una versión del estilo menos ecléctica y más progresiva", derivada de Vicente Acero, y creación de Lorenzo Rodríguez, cuya influencia se extendió a la región de Guanajuato. El caso excepcional de la Capilla del Pocito, de Guerrero y Torres, quien tomó el plano de un templo romano publicado por Serlio, tiene, junto a su novedad, una serie de arcaísmos y también pre-figuraciones de formas neoclásicas, dice Kubler; y acepta como posible que la Enseñanza sea obra de Guerrero y Torres. Atención especial merecen las regiones de Querétaro y El Bajío. El neoclásico está tratado con brevedad y considera Kubler que la escalera de la Escuela de Minería "es la estructura más grandiosa, en su género, de América". El Carmen, de Tresguerras tiene influencias de Soufflot y Vanvitelli; y las torres de la Catedral Metropolitana, de Ortiz de Castro, son copia de las de Ventura Rodríguez de la Catedral de Pamplona.

En conjunto el apartado sobre México es un inteligente resumen en que lo fundamental queda incluido. Y un par de páginas más son suficientes para América Central.

El capítulo quinto dedicado a la América Española del Sur, incluye: los Andes del Norte (Quito y Nueva Granada) y los Centrales, de los cuales considera: la colonia en sus primeros tiempos (1550-1650); Cuzco y Lima (1650-1740); y la decoración planiforme de la meseta (1650-1800). Todavía agrega otro apartado para tratar las misiones de la selva tropical y la región sureña de Sud-América.

Por último, el capítulo sexto lo dedica Kubler a Portugal y Brasil. Primero, a los estilos Manuelino y Purista (1500-1580), después a las influencias italianas y de los Países Bajos (1580-1640) y a las naves unificadas y estructuras celulares compactas (1640-1720), de tipo "sala de recepción". En el Portugal del siglo XVIII, hay dos acontecimientos significativos: el descubrimiento del oro en el Brasil (1693) y la

destrucción de Lisboa por un terremoto (1755); desde entonces se desarrolla la arquitectura lusitana más lujosa, con muchas influencias, pero característica, como parte del Palacio-Monasterio de Mafra y las iglesias de planta oval. En cuanto al siglo xvii en el Brasil, central y del noroeste, dominan las iglesias de planta octogonal, hasta 1740; después de 1755 la actividad constructiva se concentra en Minas Gerais y de 1770 en adelante comienzan las naves ovales y ondulantes. Por último considera Kubler la obra del Aleijadinho.

La parte de Arquitectura, cuyo autor es Kubler, ocupa casi un tercio del volumen, el resto pertenece a Soria. Puede decirse que Kubler logró un resumen que sin dejar fuera nada de lo principal tiene suficiente detalle y consideraciones de fuentes y peculiaridades, como para alejarlo de lo que pudo ser un catálogo. Por el contrario, como se atiene a estilos y formas, con su documentación esencial, viene a ser una historia llena de interés.



El plan de Soria para la parte de escultura es sencillo y claro: El siglo xvi en España, el Renacimiento y el Manierismo; los siglos xvii y xviii, por regiones, con sus artistas y obras. La América Española también, por regiones, desde el Caribe hasta el extremo sur, y por siglos. Portugal y Brasil, desde el siglo xvi, hasta el Barroco y el Neoclásico. "España —dice Soria— es el país donde la escultura en madera policromada alcanzó su más alto desarrollo... recibió el Renacimiento italiano en el primer cuarto del siglo xvi, con mayor entusiasmo que país alguno". Es interesante que Torrigiani, que fue quien rompió la nariz a Miguel Angel, haya ido a parar a Sevilla, donde existen dos obras suyas que recuerdan las del maestro florentino y que tuvieron influencia en Martínez Montañés, en Velázquez y Zurbarán. Considera Soria a Ordóñez, de Siloe y Forment; y en el manierismo a Berruguete, Vigarny, Balmaseda, Juni y Corral, "...energía y tensión, movimiento y gestos violentos y aun angustia, caracterizan el nuevo estilo... el *Laocoonte* tuvo influencia profunda en los dos escultores manieristas principales de España: Berruguete y Juni". En el manierismo tardío incluye a Leoni, Gámiz y Becerra y a los epígonos: Ancheta, Jordán, Vázquez y El Greco. Junto a espléndidos retablos de aquellos artistas, algunas esculturas de El Greco, como *El Salvador* (1595-8), tienden a un realismo barroco.

Los grandes escultores de los siglos xvii y xviii surgen, en Castilla, Gregorio Fernández, a nuestro juicio el más refinado, y Pereyra: en Sevilla, Martínez Montañés, de Arce, de Mesa, Cano; en Granada, de Mena y de Mora. Así, la escultura española alcanza altos niveles, y aun quedan los retablos, las sillerías de coro y otras imágenes independientes.

En el capítulo sobre la América Española, el Caribe ofrece poco. El siglo xvi en México le interesa por la escultura en relación con la arquitectura — Tlalmanalco; después por los retablos: Huejotzingo, Xochimilco. En el siglo xvii: los evangelistas en las pechinas de la iglesia de Santiago Tlaltelolco (no hace mucho restauradas por Wuthenau); la Capilla del Rosario y el retablo de Santo Domingo en Puebla; el relieve de San Agustín, México, y otros en Oaxaca; las sillerías de Santo Domingo de México, por Adrián Suster de Amberes, de Xochimilco y de San Agustín (ahora en el salón "El Generalito", de la Escuela Preparatoria en San Ildefonso); el San

Diego de Alcalá, del Museo de la Catedral Metropolitana. Del siglo XVIII se ocupa Soria de: el altar de los Reyes, de la Catedral Metropolitana; de los retablos de Tepotzotlán; de los de Querétaro, donde el rococó proviene de grabados de los austriacos Klauber, pero se crea allí "la escuela más inventiva"; San Agustín de Salamanca y El Carmen de San Luis Potosí son los ejemplos más originales del siglo XVIII tardío.

La importancia de la escultura guatemalteca es señalada por Soria y su distribución en el sur de México y en América Central. Después se ocupa en los Andes del Norte: Nueva Granada y Quito, y en los Centrales, y, por último, en el extremo sur de Sud-América.

El capítulo sobre Portugal y Brasil abarca desde el siglo XVI hasta el barroco y el neoclásico. Destaca al Aleijadinho como el más grande arquitecto y escultor del Brasil y de sus famosos profetas, en Congonhas do Campo, frente al Bom Jesus de Matozinhos, dice que forman el conjunto más dinámico del mundo lusitano.

La parte de escultura es la menor en el libro que reseñamos; es una síntesis apropiada al tema.



La Pintura casi ocupa la mitad del volumen. Soria tiene larga experiencia en el tema y la resume sabiamente. España: el siglo XVI, por regiones importantes, aspectos y peculiaridades, hasta El Greco; el Barroco, temprano y tardío, en Castilla y en Sevilla; capítulos especiales para Ribera y Zurbarán (sobre este último Soria ha publicado una excelente monografía. Phaidon, 1953); uno, el más extenso, para Velázquez; otro para Cano y Murillo; la Escuela de Madrid; Andalucía; el siglo XVIII en Madrid, sin tratar a Goya, porque el autor explica que le dedicará un volumen aparte, lo que deja un vacío en el presente trabajo que no se justifica, en cambio destaca a "su mejor contemporáneo" Luis Paret y Alcázar quien desterrado murió en Puerto Rico "...el Fragonard español". "Velázquez —dice Soria— es uno de los más grandes representantes del Barroco. Es el más grande de los maestros de la pintura española, más grande aún que El Greco, Zurbarán y Goya". Tal vez así sea; desde luego es el primer gran pintor moderno... pero se resiste uno a considerarlo más grande que Goya; son dos titanes, cada cual en su tiempo.

En el capítulo dedicado a la Pintura en la América Española México ocupa el lugar destacado. En la introducción general sugiere Soria que la inquisición fue responsable de que no se produjera una pintura mayor y de que no pasaran a América artistas europeos importantes; los temas tratados, que se reducen a religiosos y retratos, dependieron también de tal situación histórica; así, la pintura colonial tuvo que formar su propia escuela. En Sud-América, en contraste con México, el arte es esencialmente europeo, las fuentes e influencias no son españolas, sino flamencas, italianas y a veces alemanas o francesas; la influencia de la escuela de Amberes, antes de 1550, rivaliza con el manierismo italiano tardío. Soria establece que para una historia coherente del arte del siglo XVI en Sud-América, se necesita: una amplia publicación de documentos, una campaña fotográfica y descubrir las pinturas al fresco hoy día encaladas.

MÉXICO. *Siglo xvi*. La mayor parte de los murales se ejecutaron entre 1550 y 1580; existen más de 60 ex-conventos con frescos conocidos (franciscanos 29, agustinos 18, dominicos, 11); los más importantes son los de Huejotzingo y Actopan; las iglesias parroquiales en España, hasta Albacete, en el norte, tenían murales del mismo estilo; el pintor europeo más importante fue Simón Pereyns, quien en Huejotzingo copió grabados de Martín de Vos y de otros. *Siglo xvii*: tal vez Alonso Vázquez pintó el excelente *San Sebastian*, en la Catedral de México, él introdujo algunas innovaciones barrocas y estableció los tipos y composiciones que determinaron la escuela mexicana de la primera mitad del siglo xvii. Baltasar de Echave Orio también contribuyó, pero menos. Luis Juárez, exquisito, gentil, suave. Echave Ibía, primero en integrar el paisaje en sus composiciones; sabía anatomía. López de Herrera, por la seguridad de su dibujo está entre los mejores pintores mexicanos. — Arteaga, realismo barroco y *tenebrismo*, con influencias de Zurbarán, de Vos y de Vermiglio, permaneció ajeno al arte mexicano, que fue idealista y tendiente a lo bello, más que a lo individual y a lo feo. Zurbarán y Rubens fueron las dos influencias dominantes en la segunda mitad del siglo xvii; al primero lo siguen José Juárez, Echave Rioja, Tinoco y otros. José Juárez es el representante mejor del zurbaranismo, la *Epifanía* deriva del maestro sevillano, tal vez estudió en Sevilla entre 1630 y 40. *El Casamiento de la Virgen*, firmado por Arteaga, que ha sido siempre un problema porque difiere de su manera, debe atribuirse a Juárez, pues coincide por completo con su estilo (c. 1660), cuando Arteaga ya había muerto. Soria le atribuye otras obras (p. 393, 41 y 42). Echave y Rioja fue discípulo de José Juárez y también Pedro Ramírez, el *San Pedro Arrepentido*, del segundo, en la Catedral de México, procede de Martín de Vos y de grabados de Amberes de finales del siglo xvi. Villalpando, imaginativo, “el más elegante y virtuoso artista que produjo México... el maestro *par excellence* del barroco tardío.” —*Siglo xviii*. De 1720 a fines del siglo xix, la pintura de retrato es de las más brillantes de América.

Hemos procurado tomar nota, en lo anterior, de lo que nos ha parecido más interesante o novedoso en el texto de Soria, pero en las notas de él quedan muchos detalles por considerar de la pintura colonial mexicana.

Pasamos ahora a los *Andes del Norte*: Nueva Granada y Quito. *Siglo xvi*. En Tunja encontramos murales con temas mitológicos griegos, sin duda excepcionales en la pintura colonial de América, tomados de grabados flamencos. La pintura firmada y fechada más antigua de Sud-América (en el Museo de América, Madrid) es de 1599, por el artista indígena A. Sánchez Galque, de Quito, y retrata 5 *mulatos de Esmeraldas*. —*Siglo xvii*. Libros de coro suntuosos, por Francisco de Páramo. La anatomía se aprendía en los libros, no del natural. Todos los pintores de Quito trabajaban sobre grabados flamencos, aún el más importante, Miguel de Santiago. —*Siglo xviii*. Quito exporta su pintura, especialmente a Nueva Granada. — *Los Andes Centrales*. —*Siglo xvi*. La escuela de Cuzco empezó por 1650. Uno de los mejores pintores coloniales de América en el siglo fue Bernardo Bitti, jesuita, manierista tardío, refinado e idealista. —*Siglo xvii*. Se han descubierto frescos. La pintura peruana de caballete no es comparable en calidad a la de México. Cuzco fue el principal centro de producción pictórica en Sud-América. Típico es el estilo mestizo de Cuzco. Otros aspectos, la influencia de los iconos bizantinos; la influencia de Rubens y Zurbarán. Un pintor importante Melchor Pérez Holguín (véase el libro

de J. de Mesa y T. Gisbert *Holguín y la pintura alto peruana del Virreinato*. La Paz, 1956). —*Siglo XVIII*. La pintura en Potosí y Sucre dominada por la influencia de Holguín. El estilo popular perduró hasta la primera mitad del siglo XIX.

PORTUGAL Y BRASIL. La pintura portuguesa tiene sus propios atractivos y características. El alto Renacimiento; la escuela de Lisboa; Viseu y Coimbra; Évora—Manierismo. — El Barroco; en el siglo XVIII, Sequeira es el pintor de importancia y Soria Dice: "que toma su lugar con Blake y Turner. Como retratista se iguala a Ingres, como precursor del impresionismo no alcanza a Goya". —BRASIL: no puede compararse su pintura con la de otras áreas hispánicas de América. Más interesantes son las pinturas de techos, en naves y sacristías.

En resumen, la parte del libro sobre pintura resulta llena de interés y con no pocas novedades; es una síntesis que informa al lector de todo lo fundamental.

•

Si a la excelente información de Kubler y Soria se agregan sus oportunos comentarios y discretos juicios, sin exageraciones, así como las ilustraciones de plantas y alzados de edificios y las que reproducen en medio tono; los índices, bibliografías y eruditas notas, se concluye que el volumen sobre *Arte y Arquitectura en España y Portugal y sus Dominios Americanos, 1500-1800*, es obra no sólo meritoria y digna de elogio, sino la primera en su género y proyección. Por lo tanto contribuye de manera importante al conocimiento de conjunto, panorámico, de uno de los más atractivos girones de la Historia del Arte Universal.

J. F.

ARAI, ALBERTO T. *La Arquitectura de Bonampak*. Ensayo de interpretación del Arte Maya. *Viaje a las Ruinas de Bonampak*. Instituto Nacional de Bellas Artes. (México, 1960).

Cuando alguien se ocupe en hacer una revisión y valoración crítica de los ensayos sobre varios temas del arquitecto Alberto T. Arai, creemos que encontrará como superior a todos el que ha publicado el Instituto Nacional de Bellas Artes sobre *La Arquitectura de Bonampak*. Quizá en ningún otro de sus escritos alcanzó una calidad humana tan bien expresada y una brillantez intelectual como la que muestra en este libro, metódico, objetivo, penetrante y poético. Gracias a las cualidades del autor, a sus conocimientos del arte, de la historia y de la filosofía, logró "reconstruir" el conjunto de edificios ahora famosos de la cultura maya del llamado Viejo Imperio que conocemos por Bonampak. Decimos reconstruir porque tal hizo imaginativamente para el lector y por medio de sus planos y dibujos. Quizá nadie antes de él ha dado un estudio —más que ensayo— tan acabado de la arquitectura maya. Pero, hay más,

porque Arai no se detuvo en lo anterior sino que todo le sirve, como pensador genuino que era, para plantearse cuestiones estéticas y espirituales, que procura contestarse, como vía de aproximación a lo más profundo del alma maya.

Alberto T. Arai (1915-1959), muerto hace poco tiempo en la flor de la edad, tuvo dos inclinaciones, diríamos que dos pasiones en su vida: la arquitectura y la filosofía, además de otros intereses, y por ello maduró su pensamiento y logró algunos buenos éxitos en el campo de su profesión. La serie de canchas de frontón en la Ciudad Universitaria evocan el pasado indígena por sus formas exteriores y por su disposición rítmica, a la vez que satisfacen la función para la que fueron construidas. Fueron un acierto, uno de los raros aciertos en que lo antiguo y actual se sintetizan en original armonía. Fue profesor en la Escuela Nacional de Arquitectura y Jefe del Departamento de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes, en donde promovió y organizó varios ciclos de conferencias en las que participaron distinguidos arquitectos.

En 1949 formó parte de la ya famosa y tristemente célebre expedición a Bonampak, patrocinada por el INBA, y a sus compañeros dedica el libro en que nos ocupamos. Este se compone de dos partes, la que dedica a la arquitectura propiamente y la que narra el viaje a las ruinas, en forma epistolar que constituye más bien un "diario". Sus narraciones revelan su buen sentido observador y su interés en todo. Allí se encuentra el pasaje que se refiere al accidente en que perdieron la vida Frey y Gómez, que resulta dramático. La narración del viaje es interesante y puede compararse con las de otros compañeros de expedición, como la de Raúl Anguiano (*Expedición a Bonampak* Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México, 1959).

Centraremos ahora nuestra atención en la primera parte del libro, la que es más importante. Incluye la Introducción y diez apartados en los que desarrolla metódicamente el tema y de los cuales señalaremos lo que nos parece de mayor interés, si bien todo lo tiene. Ya la Introducción es de sentido teórico, que anuncia el tratamiento: "una aproximación comprensiva de la esencia de la arquitectura maya en general y, como derivación, de las ruinas de Bonampak".

En la "Ubicación de Bonampak en el desarrollo de la cultura maya" se encuentran dos opiniones certeras. La primera es que el conjunto arqueológico no pertenece, como se supondría por la fecha de su erección, 692 d.C., al "Período Medio", sino a la plena edad de oro clásica que, según Arai, debe considerarse de 633 a 987 d. C. "No podemos creer —dice— que sea obra preparatoria"; ya que sus calidades estéticas son comparables, a su juicio, a la Acrópolis de Atenas. "La historia tendrá que rectificar", pues "Bonampak es importante no sólo por la estética, sino por su trascendencia y repercusión en los estudios históricos y arqueológicos". Así, la crítica de arte viene a servir a la ciencia, y es este un caso más y bien evidente de que la revelación estética constituye una vía del conocimiento. —La otra opinión consiste en que para Arai —y para nosotros— "el arte maya del Nuevo Imperio es impuro, complicado y exquisitamente decadente", mientras que el del Viejo Imperio es "más vital, enérgico, tosco, pero más directo y conmovedor".

Otro apartado: "El alma de los antiguos mayas" es interesante porque explica aspectos generales del "alma primitiva", lo inconsciente y lo consciente, dualismo que resuelve "el hombre clásico", a decir de Worringer. Hay tres estadios, dice: el

del mito (primitivo), el de la religión (cultura) y el de la ley (civilización), en lo cual nos recuerda a Comte, que también se encuentran en el alma maya, correspondiente a un pueblo culto, bien equilibrado, en contraste con el primitivo y con el civilizado. Y aclara que cuando se habla del equilibrio clásico no se refiere sólo a Grecia y Roma, puesto que no es el único clasicismo.

Después considera "Los caracteres del urbanismo maya", que responden a un alma cronológica y calendárica. Los trazos de ciudades tienen una estructura lógica, de acuerdo con su función, que les da unidad. Sin embargo, observa cierta anarquía espacial, que Arai trata de explicar en forma que no satisface, pero que se justifica si se acepta que las ceremonias tenían lugar en diferentes sitios de una ciudad, dentro de conjuntos especiales, o parciales. Así, dice, se pasa insensiblemente del urbanismo a la arquitectura. "En los mayas priva el espíritu rectilíneo, unidimensional, y esa es la esencia de su alma", que produjo "una nueva interpretación geométrica del paisaje", con el cielo como techumbre, descubrimiento que empezó a formarse en el Viejo Imperio.

En "Los caracteres de la arquitectura maya" el exponente de mayor importancia es el templo-pirámide, o más bien, como lo llama: "templo-altar", idea original, pues ni las arquitecturas egipcia, ni la asirio caldea entendieron la pirámide como basamento del templo. La invención de la escalera responde al ritmo aritmético, a la cronología, y es el elemento diferenciador en esta "cultura de peatones". Pero ¿de donde nace la forma escalonada? de la agricultura, de la masa del maíz, en donde aprendieron los mayas a modelar.

Después de asentadas las anteriores teorías generales entra Arai en la "Descripción de la zona de Bonampak" y más adelante en la del "centro religioso" propiamente, cuyo eje de composición obedece a la posición del río Lacanjá, que era abastecedor de agua; así, hay un acoplamiento entre la naturaleza y la vida humana y se expresa "el espíritu de regularidad tan característico de la raza". Sin embargo, en Bonampak existe una relativa falta de coordinación entre la gran plaza y los ejes de las construcciones en la colina, lo cual fue inevitable y por medio de artificios arquitectónicos, el constructor disimuló la irregularidad, de manera que el todo resulta original.

En la "Descripción del templo de las pinturas" Arai opina que la arquitectura maya está por encima de la egipcia, pues es "cálida", por sus expresiones orgánicas, y no frígida y deshumanizada como la egipcia. Pasa después a explicar "El sistema constructivo del templo de las pinturas", y las relaciones formales internas y externas. La explicación de la bóveda maya es excelente, y Arai se entusiasma hasta decir que la ventaja del sistema constructivo lo coloca por encima del romano —lo cual es una exageración— si bien es distinto y original, ciertamente.

El último apartado: "Arquitectura, escultura y pintura unidas" contiene las ideas sintetizadoras. Con gran sinceridad hace la crítica de la arquitectura clásica greco-romana, que encuentra "abarrocada", para hablar del clasicismo maya, con su avidez por los planos rectos interminables; así la "acrópolis" de Bonampak es más clásica que la de Atenas, según procura justificar. Si se entiende por clásico: el equilibrio entre sencillez y complicación, entre unidad y diversidad, entonces las formas del Viejo Imperio son las más representativas del ideal clásico, más aún que las griegas (1). En Bonampak se encuentran en unidad las tres artes: arquitectura,

escultura y pintura y se coordinan de tal suerte que esta coordinación constituye un cuarto arte. Hay allí una fuerza diferenciadora y disgregadora y otra unificadora y conjuntiva, en un proceso natural que es garantía de "valores *transhistóricos*" Bonampak es la generación o nacimiento de un estilo y un símbolo de la fuerza y persistencia del espíritu de una raza.

Ahora bien, cualesquiera que sean las reservas que el lector tenga respecto de las ideas y opiniones de Arai, ellas nacen de una consciente actitud, que trata de explicarse las formas porque le interesa *la historia del hombre*.

La obra de Arai que aquí hemos reseñado con imperfección, pues es rica en matices, hubiera honrado al Instituto de Investigaciones Estéticas de haber sido publicada por él; mas parece digno y adecuado que haya sido publicación del Instituto Nacional de Bellas Artes, donde Arai se esforzó por plantear cuestiones que abrieran nuevas rutas a la arquitectura. Obra póstuma, del autor, cierra con broche de oro sus meditaciones y le garantiza un lugar en los estudios de nuestro pasado indígena.

J. F.

La Pintura Mural de la Revolución Mexicana. 1921-1960. Fondo Editorial de la Plástica Mexicana. (México, 1960).

Sorprendente aparición hizo, a fines de 1960, la monumental obra impresa en Holanda, que dará a conocer al mundo en forma digna grandes jirones de *La Pintura Mural de la Revolución Mexicana*, así como algunas otras obras de los distintos períodos de nuestra historia del arte, que lo es también, por su importancia, de la universal. Decimos que dará a conocer porque nunca hasta ahora se habían reproducido los murales mexicanos, o bien detalles de ellos, en grandes láminas a color y de calidad tal como para que sea posible hacerse cargo del valor artístico y estético que tienen. La empresa que supone tal realización y el resultado deben ser no sólo aplaudidos sino considerados con el respeto que impone un deber bien cumplido.

Cuidaron de la edición Leopoldo Méndez, notable grabador, y Manuel Alvarez Bravo, no menos notable fotógrafo, y la tipografía se debe a L. F. Zepeda. El libro se hizo gracias al Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, constituido con la cooperación del Banco de México, S. A., del Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A., de la Nacional Financiera, S. A. y del Banco Nacional Hipotecario y de Obras Públicas, S. A. La dirección del Fondo está formada por Manuel Alvarez Bravo, Rafael Carrillo, Leopoldo Méndez, Carlos Pellicer y Ricardo J. Zevada.

El libro se enriquece con la dedicatoria del señor Presidente de la República, licenciado don Adolfo López Mateos, de sentido humanista y a tono con la índole de la obra.

En la *Introducción* el poeta Carlos Pellicer habla de arte y estética y de manera general se refiere a los grandes períodos de nuestra historia del arte, en la que el pueblo de México ha mostrado "su capacidad artística como en ninguna otra parte de las Américas". Desde el pasado indígena, a través del colonial, llega a la

pintura mural contemporánea y gracias a la obra de nuestros pintores “la nación mexicana ha escuchado las fuertes y nobles palabras de justicia social”.

También es de Carlos Pellicer el texto dedicado a *Los Antecedentes*, que divide en tres partes, correspondientes a nuestra historia. *La época prehispánica* incluye algunas cuestiones de interés aún no resueltas por la ciencia; considera tal pasado, con justicia, como “la raíz primera de nuestro ser mexicano”; incluye unas cuantas excelentes ilustraciones en blanco y negro y, en conjunto el texto es —como los que han de seguir— una síntesis de lo principal, escrita en buena forma sin que le falte a la prosa un bien entendido carácter poético. En *La Colonia* encuentra una “continuidad artística... a través del sentimiento religioso”; el texto se ilustra con algunas láminas en blanco y negro y otras, preciosas, que son detalles del interior del templo de Santa María Tonantzintla. El arte neoclásico ciertamente no es del gusto de Pellicer y le parece “el silencio”, dentro del panorama de la historia; pero admira a Tolsá “un gran español que nos pertenece totalmente”. Se deslizó un pequeño error en el texto, en relación con la fundación de Puebla de los Angeles, pues dice “que data del siglo XVIII”. En la parte dedicada a *Lo moderno y actual* destaca Pellicer, como es justo, a Velasco “hombre de genio”, del que se reproduce a color su paisaje de la Hacienda de Chimalpa. Considera “el primer retratista de México” a Bustos, cuya obra se ejemplifica con una gran lámina a color con el retrato de la esposa del pintor. Posada es, sin duda, “uno de nuestros artistas mayores”. Combina la historia del arte con aspectos de la política social, hasta llegar a Vasconcelos y la gran pintura mural: “mensaje espiritual y estético de México al mundo entero y uno de los movimientos más importantes en la historia del arte”. Se refiere a Herrán; al Dr. Atl, de quien se reproducen a página entera dos espléndidos paisajes a color; a Clausell; a Goitia, incluyendo a color su genial autorretrato con el pelo y las barbas al aire. Después se ocupa Pellicer en los grandes muralistas: Rivera, Orozco y Siqueiros. De Orozco dice, con acierto, que es “uno de los pintores más grandes de todos los tiempos”, comparable a Tintoretto y a Goya. Los párrafos dedicados a esos pintores son excelentes; por desgracia se deslizó un error: la fecha de la muerte de Rivera no es el “3 de diciembre de 1956”, sino el 24 de noviembre de 1957. Por último menciona a otros artistas que han realizado obras murales, como Tamayo, Rodríguez Lozano y otros, de quienes se reproducen pinturas más adelante en el libro.

El texto anónimo, aunque la responsabilidad sea del Fondo Editorial, que lleva el título de *La Pintura Mural de la Revolución Mexicana* está concebido y realizado inteligentemente, tiene prosa clara y directa, dinamismo y fuerza. Vuelven a tratarse los distintos períodos de nuestra historia, mas ahora con mayor énfasis en los grandes rasgos de las diferentes organizaciones sociales y políticas, como fondo substancial del arte de los diferentes tiempos.

Desde el principio se dice que la pintura mural tiene “una fuerte influencia de la estética indígena prehispánica y en cierto modo es su continuación...” La idea se aclara cuando cae uno en cuenta de que el arte prehispánico respondió a exigencias vitales, religiosas, estatales, comunales, y que la pintura mural de nuestro tiempo también está vinculada profundamente a la vida y a la historia del pueblo mexicano, a sus ideales humanistas y universales. Para la época colonial hay limitada comprensión, o más bien su comprensión depende de ciertos puntos de vista; lo mismo sucede con el siglo XIX, en el que se da a Posada el más alto sitio y se le considera,

con acierto, como el precursor. En cambio la parte dedicada al siglo xx responde más a la realidad. Fue la Revolución Mexicana "la que hizo posible el surgimiento y el esplendor" de la pintura mural, que no es "una simple prolongación de la pintura mural de Occidente. Se trata de un hecho cultural nuevo", en el que se funde lo mexicano y lo universal. Es un arte complejo y no "propaganda política pintada". Todo eso es verdad y está dicho con desenfado y convicción.

Si las interpretaciones históricas de los pasados indígena, colonial y moderno (s. xix) hay que aceptarlas con reservas, éstas son pocas en lo que se refiere a lo contemporáneo. Y no parece que por lo uno sea necesario aceptar lo otro, a menos de que en definitiva se coloque uno en posición dogmática. La visión de nuestra historia que puede tener alguien después de leer tales interpretaciones será poco matizada, pero ciertamente dramática.

Para la parte más importante del libro, o sean las reproducciones a color de las pinturas murales, se tuvo la feliz idea de utilizar textos de los artistas mismos, que de cierta manera orientan la contemplación de las láminas. Respecto de éstas hay que considerar dos aspectos: primero, la selección, en cuanto a que quisiera uno encontrar más reproducciones de obras de unos artistas que de otros; segundo, el resultado de las reproducciones, pues si bien en un alto porcentaje son excelentes, en otro, cargadas de amarillo o de rojo, no hacen justicia a las obras. Mas, sea como sea, el conjunto es espléndido y debería convencer, por la calidad y fuerza misma de las pinturas, de que se trata de una expresión de la cultura del siglo xx de la más alta categoría.

Hay que felicitar a cuantos intervinieron en la concepción y en la realización de esta obra, que viene a constituir una piedra miliaria en la bibliografía de la pintura mural mexicana de nuestro tiempo, a la vez que es digna del sesquicentenario de la Revolución Mexicana.

J. F.

La Revolución Mexicana vista por José Guadalupe Posada. Recopilación y presentación de Jaled Muyaes. Talleres "Polícromía". México, 1960.

Entre las publicaciones que aparecieron con motivo del Sesquicentenario de la Revolución Mexicana (1910-1960) se encuentra una dedicada al tema en la que se reunieron sesenta y dos grabados del genial artista José Guadalupe Posada. Su organización se divide en dos partes: *Antecedentes*, con treinta y ocho grabados, y *La lucha*, con veinticuatro grabados. Todos están impresos nítidamente en hojas sueltas de cartulina y así se forma este interesante álbum, que está precedido por un breve texto de Jaled Muyaes, devoto del arte de Posada y coleccionista de sus obras.

El conjunto de los grabados no sólo tiene el interés de presentar organizado el tema de la Revolución Mexicana, sino que incluye grabados poco conocidos que se publican por primera vez en nuestros días. Inútil es decir con cuanto agrado y emoción pueden verse tantos asuntos que grabó Posada con maestría y encanto sin

paralelo, pero en el caso de que se trata hay buen número de grabados de tipo dramático y trágico que conmueven por su profundidad. En verdad Posada dio la pauta de una libertad expresiva que se adelanta al expresionismo de nuestro tiempo.

El texto de presentación del señor Muyaes es objetivo y hace hincapié tanto en los aspectos formales como en las circunstancias de que nacieron estos grabados de Posada.

Es una limpia y bella edición, de 1,500 ejemplares más 50 numerados con caracteres romanos. "Estos últimos llevan —según se declara en el colofón— una serie de grabados tirados directamente de las planchas originales sobre papel especial e impresos en la histórica máquina de Vanegas Arroyo". Así, el libro viene a enriquecer la bibliografía del genial grabador.

J. F.

REED, ALMA M. *The Mexican Muralists*. Crown Publishers, Inc. New York, (1960).

La pintura mural mexicana del siglo xx continúa siendo objeto de consideración en estudios y publicaciones de varios tipos y categorías. En 1960 aparecieron dos obras: el monumental volumen titulado *La Pintura Mural de la Revolución Mexicana* —cuya reseña se incluye en estos Anales— y el libro de la escritora y periodista norteamericana Alma M. Reed: *The Mexican Muralists*. Conocedora del pasado y presente del arte mexicano y relacionada con él y con los artistas desde hace mucho tiempo, Alma Reed publicó en 1932 la primera monografía de la obra de José Clamente Orozco, cuando estableció en Nueva York la ya histórica galería de arte llamado Delphic Studios. Años después, volvió a tratar el tema en otro libro sobre Orozco, editado en español —México, 1955, Fondo de Cultura Económica— y en inglés— Oxford University Press, 1956 (Véanse: *Anales*. Núm. 24, 1956). Además ha publicado numerosos artículos sobre la pintura y otros temas de la cultura mexicana y ha dictado conferencias sobre tales asuntos. Lo anterior es bien sabido, pero se recuerda aquí para indicar que la autora del libro que ocupa nuestra atención estaba preparada para ocuparse en los artistas muralistas de México; por otra parte es una escritora de estilo claro y fluido, lo que añade interés y atractivo a su obra, que se lee con agrado.

Según declara en el preámbulo, el objeto de este libro es familiarizar al lector con las personalidades, las actitudes estéticas y la obra de las principales figuras del movimiento muralista mexicano y añade, "no es una enciclopedia, ni una historia de la Edad de Oro...", sino una serie de bocetos biográficos, con la esperanza de presentar una imagen clara, una comprensión y una apreciación del movimiento mismo.

En efecto, con talento y habilidad combina lo relativo a las personalidades que trata con las circunstancias de su ambiente y, aún, dentro del capítulo dedicado a un artista incluye informaciones sobre otros, de manera que el lector va teniendo una cierta imagen del movimiento muralista a través de los bocetos biográficos.

Además del preámbulo, tiene el libro un prefacio que consiste en una especie de breve esquema histórico o de los antecedentes, de la pintura mural mexicana, desde Teotihuacán y Bonampak hasta nuestros días. En la parte colonial se refiere al estilo ultra-barroco y a la pintura mural neoclásica, que considera como el punto más alto de tal arte en los tres siglos de la dominación española; pero, ni siquiera menciona los grandes frescos del siglo xvi, como los de Actopan, Acolman, Epazoyucan y otros que tienen verdadera importancia. Así, el criterio consiste, más bien, en poner en relación el arte indígena antiguo con el del México moderno. Más adelante le da cierta importancia a los "murales carteles", para terminar diciendo que la dedicación de los pintores mexicanos al servicio público continúa siendo un valor nacional permanente.

Entre los artistas que la autora ha tratado están los principales creadores de la pintura mural mexicana del siglo junto a otras figuras secundarias y aun a otras que sorprende que las haya incluido. Al final dedica también un apartado a Guillermo Sánchez Lemus, maestro restaurador de frescos, y acade una extensa lista de pintores identificados con el arte moderno mexicano, nacionales y extranjeros. Un índice alfabético facilita la consulta del libro.

No es posible intentar en esta nota un análisis minucioso del texto, ni es necesario; el conocedor sabrá valorizarlo por sí mismo y para quien se aproxime al asunto por primera vez o sin mayores conocimientos encontrará lectura interesante y reveladora, que se completa con las ilustraciones. En todo caso los autores que se ocupan de un tema histórico, o bien artístico, tienen que presentarlo según sus conocimientos y puntos de vista personales, así, no existen esos que llaman "libros definitivos". Pero con la lectura de diversas obras y con informaciones de todos tipos, es posible alcanzar una imagen y un criterio personal que, después de todo, es lo más valioso para uno y lo único posible en un plan de autenticidad.

El libro de Alma Reed tiene un valor en sí y es plausible su intención de actualizar el tema y de ponerlo al día, pues ha entrevistado a varios artistas y ha revivido recuerdos, conocimientos y experiencias personales. Ha sido un acierto de la autora incluir íntegramente su texto de 1932 sobre Orozco, que apareció en aquella primera monografía, pues a más de ser interesante es desconocido para el público reciente, ya que ese libro se convirtió en una rareza bibliográfica. En general su información es buena y novedosa, pues incluye obras recientes y artistas que no habían sido considerados antes en libros de esta índole.

Las ilustraciones en blanco y negro son aceptables, si se considera que se trata de una edición de precio popular; en cuanto a las láminas en color, la mayoría son malas y no contribuyen a formarse una buena idea de las obras originales; quizá hubiera sido preferible suprimir las reproducciones a color totalmente insatisfactorias.

The Mexican Muralists viene a enriquecer la bibliografía sobre un tema que con justicia, seguirá siendo atractivo y no fácil de tratar con justicia.

J. F.

QUINTANA, JOSE MIGUEL. *Las Artes Gráficas en Puebla*. México. Antigua Librería Robredo. MCMLX.

Este magnífico y útil libro del culto poblano José Miguel Quintana es "una síntesis histórica del desarrollo de las artes gráficas en Puebla" y lo dedica en homenaje al obispo Palafox en el tercer centenario de su muerte. Mas estamos seguros que con esta dedicatoria no decaerá el afán de José Miguel de terminar su ya muy elaborada Iconografía palafoxiana. Estudia los códices referentes a Puebla; la imprenta en esa ciudad, con sus libros y libreros, desde 1642 hasta la Independencia y subraya con justo deleite que de Puebla salen las primeras prensas para Oaxaca y Guatemala. Corrige errores sobre los orígenes del periodismo poblano y reproduce facsimilares los pequeños periódicos *El Tejedor y su Compadre* y *La Carreta*, de 1820. Estudia también la litografía, el grabado y la fotografía, arte este último —si lo es— siempre olvidado, en los textos sobre arte. Una completa nómina de imprentas e impresoras, así como de fotografías y fotógrafos y 34 excelentes láminas de ilustraciones, terminan este importante libro que deberá ser un ejemplo para que en los demás Estados de la República se haga la historia de sus artes gráficas.

F. de la M.

MONTEJANO Y AGUIÑAGA, RAFAEL. *Guía de la Ciudad de San Luis Potosí*. S. L. P. 1960.

Acaba de aparecer la segunda edición de la *Guía de la Ciudad de San Luis Potosí*, cuyo autor, el padre Rafael Montejano y Aguiñaga confiesa que se hizo a sus expensas, "ya que tanto el Departamento de Turismo como la Secretaría de Promociones del Estado negaron rotundamente toda cooperación". Bien hace el autor en señalar públicamente el egoísmo y la falta de interés de instituciones que *deben* ayudar a todo lo que sea cultura y estímulo para visitar y conocer la provincia.

Es esta *Guía* indispensable para conocer la bella ciudad de San Luis y resulta también un pequeño pero interesante libro de historia pues nos enseña —y enseñará a los que nos sigan— cómo era en 1960 la capital potosina. Los hombres cultos del futuro agradecerán a Montejano su esfuerzo y desdejarán a Turismos y Promociones.

En esta nota, además de recomendar la *Guía*, quiero hacer algunos reparos y enmendar errores que se colaron, sin que mi excelente amigo el padre Montejano vea en ello sino el deseo de colaborar con él en el conocimiento de San Luis Potosí.

Pág. 21. Es Antonio, y no Nicolás, el nombre del pintor Torres. (En las otras citas está el nombre correcto).

Pág. 24. "Estofados coloniales... obras de arte menor... En estos géneros se perdieron muchas piezas por la Reforma, la Revolución y la persecución religiosa de 1936". Esto es injusto. La gran destructora de retablos y, por ende, de esculturas

y pinturas fue la propia Iglesia. La Reforma no tocó para nada los interiores de los templos, ni la Revolución, ni la persecución. Desde fines del siglo XVIII se derribaron y vendieron como leña los grandiosos retablos barrocos para sustituirlos por los altares neoclásicos y esto se continuó en el siglo XIX. Y hasta en el XX. Y esto mismo lo corrobora el autor en la siguiente página.

Pág. 45. Sería bueno añadir que los mosaicos de los pies de las escaleras del Palacio Municipal son copias exactas de mosaicos pompeyanos, uno decorativo, el de la paloma y el otro sí alegórico, es decir, el del perro, con su letrero: *cave canem*, cuidado con el perro. (Estaré de acuerdo con el padre Montejano si murmura: "pero si voy a poner todos esos detalles no acabo nunca").

Pág. 47. "Ágiles arquerías lobuladas del primero y segundo pisos". Se trata de la mansión de la virreina De la Gándara, frente a la plaza. La verdad es que sólo el arco del cubo del zaguán es lobulado; los demás son rebajados. Su entusiasta párrafo sobre el patio es bueno, salvo eso de que las pilastras "se desgajan en pechinas graciosas" ¿Qué se quiso decir?

Pág. 48. La fecha correcta de la casa citada es 1736. Pero lo inadmisibles de esta página es el siguiente párrafo sobre el brasero de la cocina: "Su ornamentación, en la que predominan rosetones aztecas entre rectángulos y rombos son reminiscencias indígenas... es un ejemplar notable del siglo XVIII". La verdad, es que este brasero es del siglo XIX, de la época romántica o poco después, con motivos renacentistas, algunos tan evidentes como el "rosario" que corre a su alderredor en su parte alta y que está empleado desde el friso de Acolman. Y las florecillas no necesitan ser aztecas, ni hay nada indígena.

Pág. 56. La fecha 1511 léase por 1611.

Pág. 58. La fachada principal de San Juan de Dios es del siglo XIX.

Pág. 62. La escultura, hermosísima, del San Cristóbal del diminuto templo del Montecillo es guatemalteca ¿Porqué? Es del siglo XIX y parece ser queretana (o tal vez potosina, en cuyo caso sería la mejor obra de Sixto de Muñoz), cuando ya no se importaba escultura a Guatemala. En el altiplano casi no hay ni una sola escultura guatemalteca ¿por qué San Luis tenía que recurrir a la lejana Capitanía para su San Cristóbal?

Pág. 67. Sería bueno recordar que la absurda fecha de 1603 de la iglesia de San Agustín fue puesta hará unos 20 años cuando se tapó, torpemente, el hueco de un cañonazo de no sé que sitio del siglo pasado.

Pág. 71-72. Hay repetición y pequeño error de vuelo pluma en la fecha de 1732 en la que se hace morir y luego nacer, al fundador del Carmen.

Pág. 77. Por haber estado ausente de San Luis el autor en 1959 no supo que se descubrió el tradicional error de atribuir a Tresguerras los magníficos pasteles de Santa Teresa y San Pedro, en el Carmen, que son de José Luis Rodríguez Alconedo, de 1801, noticia que se divulgó ampliamente en los periódicos "El Sol de San Luis", de 28 de mayo y en "Novedades", de 14 de junio de 1959.

Pág. 78. "El viejo púlpito, de buena talla", yace en las criptas. Ahora hay uno, "neochurrigueresco", ferozmente dorado y reluciente.

Pág. 79. Es imposible pasar de largo, ya que tan acucioso ha sido el autor al describir ese paradigma del barroco americano que es El Carmen potosino, ante la maravillosa y única Portada del Camarín, la obra más exuberante del barroco mundial con Tonanzintla, Ocotlán y la Capilla del Rosario de Puebla. Como también es una lástima que no diga que los retablos de la nave son de piedra —únicos en México— y de los mejores que produjo el churrigueresco potosino a pesar de su innegable influencia queretana. Valen la pena estas dos líneas acompañando a la enumeración de los santos que van en ellos.

Pág. 90. El autor del proyecto de la bella Caja del Agua no fue Luis Zapari. Véase el estudio de Penilla en el N° 2 de la Revista de la Facultad de Humanidades.

Pág. 95. Don Joaquín Meade tuvo la ocurrencia de creer que un relieve con una iglesia convencional en la hoja derecha de la puerta de Guadalupe era una imagen del antiguo templo. Es simplemente una alegoría de la letanía lauretana que acompaña a otras tres. Nunca en la Colonia se hacían esas arqueologías, salvo en pintura y por motivos especiales que lo ameritaran.

Pág. 108. El pintor Antonio de Torres no fue franciscano, que sepamos.

Pág. 121. Error tipográfico de fecha. Aranzazu es de la segunda mitad del siglo XVIII no de 1690.

Estos pequeños errores en 153 páginas de texto no son nada. Mas es conveniente corregirlos para que el visitante no caiga en ellos. Y conste que pido perdón al autor y a los lectores por estas minucias.

F. de la M.

Más humano que divino. Universidad Nacional Autónoma de México. 1960.

Con este título poético y un poco extraño y, adelantemos, inútil, la UNAM ha publicado a todo lujo un libro, en los talleres de la Imprenta Nuevo Mundo, S. A., sobre la bella cerámica del "pueblo sonriente del antiguo Veracruz, retratado íntimamente por sí mismo", como dice el subtítulo. En el lomo y con doradas letras y en la parte superior de la portada, aparece el nombre de William Spratling. En la primera "solapa" viene una sucinta biografía de Spratling, con noticias de los libros que ha escrito y su benéfica y eficaz labor para la industria artística de la platería mexicana, así como de que es Hijo Predilecto de Tasco y de que su nombre se perpetúa en una de las calles de la ciudad y en la parte posterior de la "camisa" viene un retrato a gran tamaño del mismo Spratling. Todo esto hace suponer que el autor es el mencionado William Spratling. Pero no. El *prefacio* es de Mr. Gordon F. Ekholm, Jefe del Departamento de Arqueología Mexicana en el Museo de Historia

Natural de Nueva York. Las *notas arqueológicas* son del Sr. Alfonso Medellín Zenil, Jefe del Instituto de Antropología de la Universidad de Veracruz. Las fotografías son del conocido y magnífico fotógrafo Manuel Álvarez Bravo. La dirección técnica es de Harry Block, los grabados de Martínez y Cruzado, S. de R. L. y el diseño tipográfico del A. A. M. Stols.

Bien. ¿Y qué hizo Spratling? Dedicar el libro, con una hermosa dedicatoria, a Miguel Covarrubias, de quien hace un caluroso elogio que compartimos, pero sin olvidar que Covarrubias como arqueólogo no es conocido por el pueblo mexicano, pues prefirió editar sus libros en inglés... Con justicia debemos recordar el generoso gesto de Spratling de regalar a la Universidad un magnífico lote de figuras, cosa que explica la edición del lujoso catálogo.

El prólogo es una hoja y las notas arqueológicas son siete. La cerámica extraordinaria que se estudia en este folleto monumental se llama de "Remojadas", por ser el lugar en donde más se han encontrado esas pequeñas pero espléndidas obras de arte y el Sr. Medellín nos dice que antes de 1952 "se las clasificaba como manifestaciones de la cultura totonaca". Ahora, después de 1952, no sabemos "si los totonacas fueron los precursores o los descendientes de los olmecas, los más grandes artifices del continente americano", y nos tenemos que quedar con la "cultura de Remojadas", que no nos dice nada. Si no es ni cultura totonaca ni olmeca vale la pena, sin embargo, aventurar un nombre etnográfico o lingüístico para no permanecer en la pura geografía, y en español, de uno de los centros de donde salió la cerámica antes llamada totonaca. Sin embargo, en las pp. 20-21 se nos dice que: "los elementos culturales más antiguos del horizonte histórico totonaco tienen sus antecedentes en el horizonte tolteca de la misma cultura totonaca y éste, a su vez, tiene elementos del horizonte clásico..." Cosa que no se entiende y da una amplia geografía a la cultura totonaca que no corresponde con el mapa de la p. 18, y acaba por hablarnos con cierta amplitud de "La Cultura indígena del Veracruz Central" como... ¡cultura totonaca! Bien sabemos lo difícil y oscuro que es el camino de la historia precolombina, pero ello no justifica el asentar contradicciones como esta: "no podemos averiguar si practicaban una religión rígida y un ceremonial complicado..." y, líneas más abajo: "conocían los dioses del panteón de Mesoamérica: Quetzalcoatl, Tláloc, Xipetótec, Mictlantecuhtli. Practicaban la religión que los demás pueblos vecinos practicaban..." ¿En qué quedamos? En cuanto a que "la ternura superior y sensibilidad (es) sólo comparable a la de un Cellini", es arbitrario. Ni Cellini fue tierno ni tiene nada que ver con las caritas sonrientes y demás figuras de Veracruz. Es posible que una carita de Remojadas sea más bella y más humana y más original que el Perseo, pero la comparación o el recuerdo de Benvenuto es inadmisibles.

Y al contemplar las hermosas 64 láminas extrañamos que no se nos hable de las manos, con sus uñas tan peculiares, de la 1, —o de la pág. 23—; de las expresiones bucales extraordinarias, de las diferentes formas de la sonrisa, de la mirada, de los tatuajes, de las variaciones de los tocados, de explicarnos el por qué de esa réplica del Caballero Aguila de la lám. 26 —pero ¿es auténtica?—, del *pathos*, en fin, de esa floración escultórica de primer orden del mundo indígena. Si este magnífico catálogo está dedicado a Covarrubias por su "poder de penetración tan aguda y un sentimiento intuitivo de la integridad... el dueño de la visión más clara del pasado

artístico de su país...” a él le hubieran gustado esas explicaciones. Y a todos los lectores también. Y, repetimos, el bello título es inútil, no corresponde, precisamente por la absoluta certeza de que todas estas figurillas geniales son humanas, demasiado humanas, grandiosamente humanas y nada divinas. Y en ello radica su maravilla.

F. de la M.

REYES VALERIO, CONSTANTINO. *Tepalcingo. Trilogía Barroca*. Dirección de Monumentos Coloniales Nos. 11 y 12.

En la magnífica y útil serie de folletos que la Dirección de Monumentos Coloniales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, han aparecido los Nos. 11 y 12 del joven y acucioso investigador Constantino Reyes Valerio, el primero sobre el sorprendente templo de Tepalcingo, en el Edo. de Morelos, y el segundo sobre las iglesias de Tzicatlán, Jalalpan y Tlancualpicán, en el Edo. de Puebla. Sobre Tepalcingo se habían escrito fugaces descripciones hasta que Reyes Valerio intentó y obtuvo un estudio exhaustivo. La “trilogía barroca” poblana no era conocida. Gracias pues, a Reyes Valerio y al Instituto, tenemos en las manos estos hermosos pequeños libros que rescatan de la ignorancia y del olvido a estas joyas del Arte Colonial de México. Son estos templos de la segunda mitad del siglo XVIII, es decir, la época del absorbente barroco estípite y lo insólito en ellos es que, sin preocuparse de lo que hacían las grandes ciudades del virreinato, crean un barroco peculiar con columnas adornadas de caprichosas decoraciones o las enroscan y entrelazan y tratan la escultura y el relieve de manera personal y diferente a todo lo conocido. Reyes Valerio describe y estudia con toda profundidad el simbolismo y la iconografía de estas cuatro fachadas admirables, “populares” en su técnica y sabias en su contenido. El esquema inicial de Tepalcingo, a base de triángulos, nos da a conocer de un sólo golpe de vista la completa y complicada base teológica que informa y compone la gran fachada y que después, previo una interesante introducción sobre el simbolismo del Arte Cristiano, explícita en el nutrido y excelente texto. Observa Reyes Valerio los arcaísmos de Tepalcingo, como esa Era que recuerda tanto a una que existía en Autun y a la vez las novedades renacentistas y barrocas. Al tratar de explicar el estilo a que podrían corresponder estos templos, en un capítulo no exento de interés, les niega sean “de arte popular”, pues si son creaciones de una conciencia, de una voluntad, no pueden ser “populares”, teoría discutible pero que a veces es convincente y más cuando el autor se apoya en los parecidos “ópticos” de nuestros templos “populares”, con obras románicas españolas y francesas de sorprendente parecido con Tepalcingo y tiene razón, las diferencias formales: materiales, torpeza o rudeza —y a veces gracia infinita— técnicas, arcaísmos y a la vez novedades, que tienen Tepalcingo y la “trilogía” poblana con obras como la Catedral de Zacatecas, El Carmen de San Luis u Ocotlán, no obligan a que sean obras de “arte popular”.

F. de la M.

BUSCHIAZZO, MARIO J. *Argentina. Monumentos históricos y arqueológicos.* Instituto Panamericano de Geografía e Historia. México, 1959.

Monumentos Históricos y Arqueológicos, es el título que corresponde a una de las series de publicaciones de la Comisión de Historia del Instituto Panamericano de Geografía e Historia. En estas publicaciones se hace la presentación de los monumentos históricos que han dejado, al través del tiempo, las diversas culturas que han florecido en los países americanos; se ofrece, además, un compendio sobre las disposiciones legales que cada república ha acordado tanto para investigar como para conservar lo que constituye el patrimonio histórico y artístico de América. Loable empeño es este. Mas ha acontecido, sin embargo, que la calidad intelectual de los trabajos hasta ahora publicados, once tomos, deje muchísimo que desear en su mayoría, pues su preparación a sido confiada, quizá, a personas bien informadas pero incapacitadas para labores de esta especialidad; díganlo si no, algunas de las publicaciones en las que priva lo más elemental, ya en los textos o bien, en la ausencia total de un juicio valorativo sobre la historia del gran arte mexicano; es por ello que el tomo dedicado a México, nos pareció de lo más condenable en tal colección.

Todo lo anteor está dicho con plena certidumbre, máxime cuando la realidad nos muestra que los mejores tomos de esta interesante serie son, precisamente, aquellos que han redactado verdaderas autoridades en la materia; tal el que escribió sobre Ecuador, el dominico fray José María Vargas, y los dos tomos sobre Colombia con excelentes textos de Luis Duque Gómez, así como el del Brasil debido a Rodrigo Melo Franco de Andrade; y por cierto, dicho sea de paso, los brasileños son los autores de las mejores disposiciones legales para proteger monumentos. Por fortuna el tomo xi, dedicado a la República Argentina, fue confiado a la persona mejor preparada para ello: el arquitecto Mario J. Buschiazzo.

Ocioso sería hablar sobre la autoridad de Buschiazzo, pues reconocida es su dedicación para el estudio y la difusión del arte hispanoamericano. En el presente trabajo nos ofrece una amplísima visión sobre los monumentos de su patria y lo hace, por cierto, con un criterio en el que priva más lo estético, sobre lo puramente histórico y arqueológico; mas no por ello se olvida del cometido principal de estas publicaciones, informándonos en el primer apartado, con gala de síntesis, sobre todo lo que hay de interés arqueológico en la Argentina. En el capítulo segundo, tras de señalar las causas geográficas y económicas características al país y que determinaron incluso, la vida prehispánica, dice, respecto a los monumentos históricos coloniales, que Argentina *"no admite comparación con México, Perú o Bolivia (pues) produjo una arquitectura provinciana, de marcado sabor andaluz agradable por la simplicidad de sus formas e ingeniosa a veces por el aprovechamiento de los recursos naturales"*. Y si bien no llegó a adquirir una rica personalidad artística, semejante a la de los países citados, lo cierto es que apareció, dentro de su sencillez y *"de tanto en tanto una nota insólita, como el cimborrio de la Catedral de Córdoba o la extraordinaria estructura de madera de la iglesia de la Compañía en la misma ciudad —sin paralelo en todo el continente— revitalizan ese tono de simplicidad dominante"*.

Para facilitar una eficaz comprensión del arte virreinal argentino, Buschiazzo hace una división por zonas, según "*las principales manifestaciones*". La primera zona tiene por centro la Ciudad de Buenos Aires, en la cual no restan, por cierto, vestigios arquitectónicos de los edificios levantados durante los siglos xvi y xvii. Las construcciones de importancia son plenamente barrocas, fábricas del primer tercio del siglo xviii y debidas todas ellas a arquitectos religiosos, "*hermanos coadjutores de la Compañía de Jesús, a ellos se debe la mayoría de los edificios religiosos y públicos, con excepción del fuerte*". El carácter sencillo de esta arquitectura, ya se dijo, es esencialmente español, no obstante que este grupo constructor de jesuitas, era de origen alemán e italiano en su mayoría, tal el caso del hermano Juan Kraus autor de la traza de la iglesia de San Ignacio, así como del colegio y residencia de los jesuitas. El templo de El Pilar, entre otros, débese al hermano coadjutor Andrés Blanqui, de origen italiano; y a él mismo se atribuyen los planos —conservados en Sevilla— para la construcción de la Catedral de Buenos Aires; en la cual intervino, también, el arquitecto saboyano Antonio Masella. A Blanqui corresponde, nada menos, que la construcción del edificio civil de más veneración histórica de Buenos Aires: *El Cabildo*.

Las zonas central y norte, de acuerdo con la división de Buschiazzo, siguen en importancia artística e histórica. La Ciudad de Córdoba para la zona central, Jujuy y Salta para la del norte, serán los centros vitales de creación artística. La arquitectura cordobesa está vinculada notablemente con la empresa constructiva de los hermanos coadjutores de la Compañía; así, la Catedral débese al ya citado padre Blanqui, aún cuando la cúpula "*la obra maestra de la arquitectura colonial en la Argentina*", fue obra del franciscano fray Vicente Muñoz, obra con fortísimos ecos de los cimborrios románicos españoles, entre otros el de la catedral vieja de Salamanca, y que más tarde habría de repetir aunque en forma más sencilla en el templo franciscano de Salta. Inseparable a Córdoba es la iglesia y casa de los propios hijos de Loyola; la iglesia tiene una de las cubiertas más interesantes de la arquitectura americana, es de madera y asemeja "*algo así como el casco de un navío invertido, con sus cuadernas y costillas vueltas hacia el intradós*"; fue construida por el hermano Felipe Lemer. De menor importancia es la arquitectura de la región norte, si bien Buschiazzo se detiene a explicar el carácter de la *Casa Histórica de Tucumán*, donde se declaró la Independencia de la República. Interesantes son sus observaciones sobre la habitación privada de Salta, que se distingue notoriamente de la arquitectura religiosa de Córdoba.

La última zona en importancia, es la de las misiones jesuíticas de indios guaraníes, respecto a la cual cree Buschiazzo, que es más lo que se ha exagerado sobre la influencia indígena en el arte de las misiones, que lo que fue en realidad.

La República Argentina cuenta con una magnífica organización técnica y legal para la reconstrucción de sus monumentos históricos y artísticos, gracias a lo cual ha podido hacer una sabia labor en defensa de su patrimonio cultural; labor en la que no ha sido ajeno, por cierto, el propio Buschiazzo, quien aquí mismo nos ofrece una relación de los principales monumentos que han sido reconstruidos, creemos que atinadamente en su mayoría. Una relación más, viene en seguida, sobre las medidas legales tomadas en distintas épocas por el Estado Argentino, para la conservación

de sus monumentos, medidas no exentas de crítica por las ineludibles fallas de tipo administrativo.

Finalmente recoge Buschiazzo, la nómina oficial de los monumentos y lugares históricos argentinos, indicando no sólo el carácter histórico del monumento, sino también, sus valores artísticos y culturales. Una selecta bibliografía y un buen número de ilustraciones, debidas al autor, cierran esta obra.

No existe ninguna exageración si afirmamos que este libro es, en cierta medida, una breve historia de la arquitectura colonial argentina, tal es el valor y sentido que tienen muchas de sus páginas; el esfuerzo que hizo en ello el arquitecto Mario J. Buschiazzo es digno de elogio; ojalá que los trabajos que restan en esta serie, sean comparables al suyo. Así lo esperamos.

X. M.

SANTIAGO CRUZ, FRANCISCO *Las Artes y los Gremios en la Nueva España.* Editorial Jus, S. A. México, 1960.

Sin la existencia de aquellos gremios de artesanos, cuyas labores estaban en relación directa con las bellas artes, no comprenderíamos en gran parte, la uniformidad y calidad estética que tuvo a lo largo de tres siglos, el esplendoroso arte de la Nueva España en el cual se logró, que duda cabe, lo que hoy llamamos integración plástica. Sucede, sin embargo, que ante la contemplación y el estudio de este arte, nos olvidamos por completo que si su creación fue posible, ello se debió a la presencia de los gremios de artesanos. Los gremios intervinieron vitalmente en la existencia social y económica de las poblaciones novoespañolas; y para el arte sus actividades abarcaban desde los menesteres más comunes e intrascendentes, cuales son los de sastres y bordadores, hasta aquellos que tenían a su cargo la eternización de toda una manera de vivir, por medio de la fe, en la construcción tanto de grandes catedrales, como de humildes iglesias de barrios y míseros villorrios.

Un libro que tiende a mostrarnos la importancia y significación que tuvieron los gremios en las artes de la Nueva España, es el que reseñamos en seguida.

En tres extensos capítulos, anteceditos de una introducción sobre el origen de los gremios europeos, el autor nos relata con gustosa amenidad, la historia de los gremios y su participación vital en la creación artística novoespañola. Con la conquista armada hicieron su aparición los primeros artesanos, y nada accidental resulta por ello, que la primera Ordenanza expedida en 1524, haya sido precisamente la de los herreros. El funcionamiento de los gremios entiéndese en función directa de las razones legislativas que contienen las series de Ordenanzas que se expidieron para proteger los intereses particulares de cada agrupación artesanal; intereses celosamente cuidados y que se ocupaban tanto del aprendizaje, cuanto de las diversas y obligadas circunstancias sociales que imponía la constitución de un pueblo como el novoespañol: "En la redacción de las Ordenanzas necesariamente se tenían que tomar en cuenta las castas, máxime si se considera que éstas contribuían a formar la nueva sociedad de la Nueva España. Fácil es distinguir los privilegios que las Ordenanzas

concedieron al español. Al indio se le dieron ciertas prerrogativas, pero en cambio se le prohibió trabajar en calidad de maestro en algunos oficios. A los negros y a los mulatos o de "color quebrado", como entonces se les llamaba, se les prohibió pertenecer a los gremios, con excepción de los curtidores de pieles".

Con sólida erudición Francisco Santiago Cruz, estudia la curiosa y complicada organización que tenían los gremios, así como su funcionamiento tanto en la protección para los agremiados, con la más amplia y humanitaria finalidad, como la intervención que éstos tenían en las diversas manifestaciones del arte virreinal. El estudio de los gremios debe incluir, forzosamente, el de las cofradías, pues "fieles al espíritu religioso de su tiempo, al concepto que de la vida se tenía, los artesanos de un mismo oficio se organizaban también en cofradías, o sea la versión religiosa de su mismo gremio". Pero algo más que el puro fervor religioso había en esas agrupaciones, pues en algunos aspectos tenían funciones de franca asistencia social.

Las Artes y los Gremios en la Nueva España, es un libro útil para introducirse en el mundo particular de los artesanos que hicieron posible la creación del arte novoespañol. Disentimos, sin embargo, del criterio adoptado por el autor en la forma dada a su estudio; desde la falta de un método histórico congruente, hasta la ausencia, casi total, de una crítica y análisis sobre el verdadero carácter y valor económico que representaron los gremios; sobre todo al final del siglo XVIII y en presencia ya de una inminente transformación industrial que con nada se debía ni podía interrumpir. Así lo entendió el sagaz don Lucas Alamán a su debido tiempo; y la Ley Lerdo del 25 de junio de 1856 y la Constitución de 1857, apenas si fueron los medios convenientes que había que adoptar en un país de estructura económica como la que tenía México a mediados del siglo pasado. Todo esto que se resistió a verlo claramente Santiago Cruz, restó brillo a su estudio; y con ello se colocó fuera de los propósitos que dicen animar a los editores de estas publicaciones, o sea: "*La tarea de reivindicación histórica... que barra con el polvo acumulado por las mentiras convencionales y por los intereses de facción, en el curso de los años*". La imparcialidad histórica es algo imposible para el hombre, y en ello ni el arte escapa. Una extensa bibliografía de primera mano, fue manejada con erudita paciencia.

X. M.

STECH, V. V. *Baroque Sculpture*. Translated by Roberta Finlayson Samsour. Spring Books. London. Sin fecha de impresión.

Destino adverso al de la arquitectura y pintura, en cuanto a apreciación y gusto por ella, es el que ha tenido la escultura; pues más es lo que se estudia y colecciona sobre las otras artes que no así por ésta; pese a que en un orden superior de valores espirituales, ciertas obras escultóricas son la que vienen a ser, digámoslo así, la cumbre de lo creado en cuanto a representación de la divinidad, por las diversas cul-

turas que a lo largo de la historia ha forjado el hombre. Y no obstante, a todas estas obras escultóricas no se les ha otorgado idéntico valor, y mucho menos se les ha dado la significación de modelos universales y clásicos, tal como ha acontecido con la escultura griega. En todo estilo artístico la escultura ha acompañado siempre a la arquitectura y pintura, a tal grado que en algunos períodos no se comprendería la arquitectura, por ejemplo, sin la recia presencia de la escultura. Pero también es verdad que si la escultura dio solución al hombre para dar corporeidad a sus héroes y dioses, a lo largo de siglos, hoy en día sin la exigencia vital de ellos, la escultura a venido a menos, está en una crisis evidente.

A la gran manifestación religiosa y artística del barroco, respondió con un vigor universal la escultura; si se excluyera ésta sólo una visión fragmentada tendríamos del arte barroco, incluyendo la música. Y dentro de este estilo, un sitio de consideración es el que corresponde a la escultura checoslovaca.

La escultura barroca checa es un pasaje casi desconocido en la historia del arte, capítulo que viene a cubrir este magnífico libro de V. V. Stech. En sus páginas, pulcramente impresas, nos informa de las obras que en los siglos XVII y XVIII, bajo el más exaltado catolicismo, fueran esculpidas ya en piedra o bien en madera, a las cuales se policromaba y aún se llegó a estofar. Esta escultura, no obstante obedecer a los aires romanos de un Bernini, o mejor, a los italianismos del arte bávaro, delata siempre la presencia de la sensibilidad artística checa. Su calidad está a la altura de las mejores obras europeas de esa época; posee un carácter propio con el cual muéstrase en medio de los conjuntos arquitectónicos para los cuales fue creada casi siempre, ya sean grandes escaleras, fuentes, ricos altares, monumentales portadas y aun puentes, como el tendido sobre el Moldau en honor de Carlos VI.

Entre los artistas checos estudiados por Stech, sobresalen los componentes de toda una familia de escultores: la de Johann Brokoff y sus hijos Michel Johann Josef (1686-1721) y Ferdinand Maximilian (1688-1731), quienes, además de engalanar a la Ciudad de Praga, regentearon en ella un gran taller. Sus esculturas en madera policromada nos traen el recuerdo de las obras que por los mismos años, trabajaban los escultores del orbe hispánico; algo semejante puede decirse de los maestros Jan Jiri Slanzovsky, Jiri Pacáks y Hieronymus Kohl, escultor y retablista que en unión del carpintero Markus Nonnenmacher, trabajó en el retablo mayor de la iglesia de San Nicolás de Louny.

Pese a su origen tirolés y a su formación romana, Mathias Bernard Braun (Oetz 1684-Praga 1738) se aclimató en tal forma en Bohemia hasta el extremo de identificarse profundamente con todo lo checo. El es, nos dice Stech, *"quien hizo una contribución especial a la escultura checa con la introducción del elemento dramático, el elemento de la inquietud subjetiva y la pasión"* (pág. 85) Conocedor de la gran escultura italiana y fiel adicto al estilo berniniano, Braun dejó toda su obra en su país adoptivo; trabajó, por igual, la escultura en madera policromada así como la lítica en grandes bloques de cantera. Sus obras de mayor aliento tal vez se localicen en las composiciones escultóricas del bosquecillo cercano al hospicio para dementes, de la población de Kuks; así como sus barroquísimas alegorías sobre los vicios y las virtudes, en la iglesia de Kuks.

Conjuntamente a la arquitectura, algunas obras escultóricas del barroco checoslovaco, nos recuerdan vivamente por su emplazamiento y carácter plástico, la

obra que en América creara el brasileño Antonio Francisco Lisboa, el "Aleijadinho"; tal por ejemplo, los "Gigantes en combate" de la escalera del castillo Troja en Praga, obra de Georg y Paul Heermann.

Ciento noventa y cinco grabados, algunos a color, ilustran este interesante estudio de V. V. Stech; la impecable impresión del libro fue hecha en Checoslovaquia.

X. M.

GARCIA MORILLO, ROBERTO. *Carlos Chávez. Vida y obra*. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires, 1960.

Se divide este volumen de 242 páginas en tres partes: *I. Obra y trayectoria* (es decir, la vida profesional de Carlos Chávez, desde su iniciación hasta sus actividades más recientes); *II. Técnica y estética* (esto es, una exposición sistemática de los rasgos estilísticos que caracterizan la obra del compositor), y *III. Suplemento* (que comprende el catálogo de las obras, la discografía, artículos escritos por Chávez entre los años de 1924 y 1955 y una síntesis bibliográfica, o sea una lista de trabajos consultados directamente por el autor).

En primer lugar encontramos bien destacados el autodidactismo de Chávez, consecuencia de su carácter —bien definido desde la adolescencia— más que de las circunstancias. De los 11 a los 15 años trabajó el piano con Manuel M. Ponce, sin que las lecciones de éste llegaran a satisfacerle. Había entre los dos una discrepancia de carácter y de opiniones estéticas que nunca llegó a suavizarse. Mejor se entendió Chávez con Luis Ogazón, quien, aparte de ser un excelente pianista, supo abrir para su joven discípulo las puertas al conocimiento de la mejor música universal. Sus relaciones didácticas duraron unos cinco años, después de los cuales Chávez se decidió a estudiar por su propia cuenta —aparte algunas lecciones de armonía que tomó de Juan B. Fuentes—, dando muestras de lo que García Morillo nos presenta como "espíritu eminentemente analítico y crítico, autodidacta por naturaleza, dotado de gran confianza en sus propias fuerzas". "Este sistema —añade—, muy peligroso como regla general, resultó excelente en su caso, en que era conducido por una intuición sin fallas y una inteligencia lúcida". A juzgar por lo que nos dice el autor, Chávez fue realmente un tanto niño prodigio, pues ya "a los 12 años se interesaba y preocupaba por desentrañar de qué manera los compositores antiguos habían solucionado el problema técnico que se les había planteado" en cuestiones instrumentales. Y para completar el perfil del autodidacta, el autor cita textualmente estas palabras de Chávez: "Nunca quise tener un maestro de composición, porque los consideraba irremisiblemente dogmáticos, y porque pensaba yo que los mejores maestros serían los *grandes maestros*, a quienes estudié analizándolos a fondo".

Pero ello no quiere decir que no haya sufrido influencias. El mismo, en un artículo de 1954, declaró que por los años de 1918-1921 lo conmovieron mucho Debussy y Schumann, Beethoven y Bach, como lo revelan muchas de sus piezas de entonces. Y a la formación de su estilo contribuyó además la absorción de la música indígena, por una parte, y de la criolla o mestiza, por otra. Todo eso lo deja per-

fectamente aclarado García Morillo, como también que Chávez pertenece, con Rivera y Orozco, al grupo de artistas que sale de la Revolución con ánimo de renovar su arte y profundo sentido nacional. No tan clara resulta —por como está hecha— la afirmación de que de entonces data “su determinación de llegar con su obra musical —de raigambre esencialmente popular— al individuo común, al hombre de la calle, tratando de desarrollar su sensibilidad y mejorar su cultura, evitando por lo tanto el consagrar su música a cenáculos restringidos y círculos de esnobs”. La verdad es que ni con sus obras ni con los conciertos *Nueva Música* pudo hacer eso, pues aquélla resultaba una música repelente para el hombre común y sólo atractiva para un grupo de intelectuales y aficionados amigos de lo nuevo e inaudito. Más tarde sí intentó y logró penetrar en la cultura —o incultura— popular, pero eso lo hizo no con sus composiciones, sino con sus actividades como director de la Orquesta Sinfónica de México, como director del Conservatorio y como jefe del Departamento de Bellas Artes, primero, y años después como director del Instituto Nacional de Bellas Artes, actividades que García Morillo aquilata, por otra parte, debidamente.

La actitud radicalmente nacionalista de Chávez comienza a surgir desde las primeras páginas del libro y no deja de estar presente en todas las demás, un nacionalismo el suyo que, de acuerdo con manifestaciones terminantes del propio compositor y con opiniones como la de Vicente T. Mendoza, no es *indigenista* ni siquiera *mexicanista* en sentido estricto, sino entrañablemente *mexicano*, de un “primitivismo contenido y esencial”, como la demuestra, por ejemplo, la *Sinfonía de Antígona*, calificada acertadamente por García Morillo como “una de las culminaciones de la producción de Chávez, obra trágica y extraña” que se proyectará con fuerza en sus producciones posteriores y que, por tanto, constituye una de esas obras clave que encontramos en la producción de todo autor realmente singular.

Sería muy prolijo seguir paso a paso el análisis y la valoración que el autor hace de cada obra de Chávez. Pero merece destacarse el acierto con que juzga alguna de ellas —aparte la mencionada *Antígona*—, por ejemplo, la temprana *Sonatina para piano*, “pequeña obra maestra” en la que no se encuentra “ni una sola nota de relleno, nada más y nada menos que lo esencial” y que yo compararía a su homónima de Ravel por cómo en ella aparece en germen o extracto todo el estilo de su autor. Certero es también el juicio de García Morillo acerca de *Energía*: “No es la mejor partitura de Chávez, pero existe en ella una fisonomía característica, bien distinta y definida, abriendo además nuevas posibilidades en caminos sonoros no muy explorados”, aunque por otra parte, “parece querer llevar a sus últimas consecuencias ciertas estéticas imperantes en la época, por su voluntario rechazo de todo elemento de gracia o expresividad en su clima agrio, disonante, deshumanizado”. Y justa es también, a mi juicio, la idea de que después de la *Sinfonía india* el discurso de Chávez “se vuelve más intrínsecamente polifónico, más sobrio y menos áspero, más simple en su estructura, y se acerca a una especie de neo-clasicismo de valor modal”.

En la producción tan abundante y varia de Chávez, el autor sabe descubrir los hilos que llevan de una obra a otra, como, por ejemplo, el que va de la *Antígona* al *Preludio núm. 7*, o el que une el *Concerto para cuatro cornos* a *La hija de Cólquide*. Y en la segunda parte del libro logra darnos una buena síntesis de la estética del compositor, ya bosquejada esporádicamente en la parte primera, y en la que —y éste

es el rasgo más objetivo del libro— ni se ocultan ni se señalan ciertas contradicciones en que incurre el compositor a la hora de ponerse a teorizar; la más flagrante de ellas aquélla afirmación de que él no tiene teorías, cuando la verdad es que las tiene y las expuso reiteradamente por escrito, lo mismo acerca del nacionalismo que sobre la forma musical, tanto en lo referente a la armonía como en lo tocante a la melodía, y no sólo las expuso, sino que además las aplicó en sus actividades docentes, como director del Conservatorio y profesor de composición.

Merecida atención dedica García Morillo a la labor de Chávez como agente sin par de la vida artística de México y como director de orquesta: los conciertos *Nueva Música*, la Orquesta Sinfónica de México, el Conservatorio Nacional, el Departamento de Bellas Artes, la Orquesta Mexicana, el Instituto Nacional de Bellas Artes, Ediciones Mexicanas de Música y la revista *Nuestra Música*, las actuaciones como director de orquestas extranjeras, los cursos en el Colegio Nacional, el curso en la Universidad de Harvard, etc. Su prestigio en los Estados Unidos queda demostrado elocuentemente con la lista de orquestas que en repetidas ocasiones lo invitaron como director y con los extractos de críticas norteamericanas que García Morillo reproduce.

El libro, en su conjunto, tiene más de panegírico que de crítica objetiva, cosa que otros antes que yo ya señalaron. Pero ello se explica, porque el escritor que dedica un libro a la vida y la obra de un compositor lo hace, por lo general, movido por simpatía y admiración, y éstas inevitablemente lo llevan al panegírico más o menos caluroso. Por otra parte, una figura como la de Chávez merece que antes de todo se la presente al mundo en sus aspectos positivos, en sus aciertos, en sus éxitos. El libro de García Morillo es el primero que se escribe sobre este músico, y está bien que tenga ese aire de elogio constante. Y uno de sus méritos consiste en que habiendo sido escrito por un extranjero que no ha vivido en México, acierta a destacar lo esencial de la personalidad y la obra de Chávez. Hay detalles que, por su falta de perspectiva nacional, escaparon a la visión del autor y hay ciertos aspectos en las actividades de Chávez que tal como quedan expuestos en este libro serán tomados por el lector extranjero en un sentido un tanto erróneo. Pienso, por ejemplo, en la decisión de Chávez de disolver la Orquesta Sinfónica de México y crear la Orquesta Sinfónica Nacional. Ese paso significó aparentemente, un dotar a la nación de una orquesta propia, al margen de las zozobras inherentes a toda empresa privada; pero el lector extranjero no sabe que eso fue, en último resultado, un grave error de Chávez en cuanto al bien del público mexicano. Los cambios de criterio que fatalmente derivan de los cambios de gobierno cada seis años, los compromisos o los caprichos que se dan en las esferas oficiales y la facilidad con que éstas pueden disponer de todo organismo de carácter estatal, hacen de la Sinfónica Nacional una orquesta menos eficaz para la educación del mexicano que aquélla Sinfónica de México fundada y en todo dirigida por Chávez durante veintiún años.

Pero no pongamos defectos al libro de un excelente músico extranjero encarnado con la figura de Carlos Chávez, la personalidad musical más recia de toda la América Española, cuando hasta ahora ningún mexicano se preocupó de escribir, ni

para bien ni para mal, una obra sobre tan ilustre compatriota de la envergadura de ésta cuya recensión estoy haciendo. Y mientras no se liquide esa deuda que México tiene con Chávez, este libro de García Morillo —aparte sus grandes méritos intrínsecos— no podrá faltar en la biblioteca de todo buen aficionado o profesional de la música.

Jesús Bal y Gay.