

TORRES BODET, JAIME. *Maestros Venecianos*. Editorial Porrúa, S. A., México, 1961.

Una de las más agradables sorpresas de fines de 1961 fue la aparición del espléndido libro de Jaime Torres Bodet, titulado: *Maestros Venecianos*, publicado por la Editorial Porrúa, S. A. La presentación misma del volumen, su formato y calidad, indican que se trata de una obra excepcional. Y así es, porque su contenido no es de los que encontramos con frecuencia en los libros de arte. En efecto, existen los estudios de historiadores y críticos que informan cabalmente de cuanto hay que saber sobre el tema; o bien los ensayos literarios con atisbos certeros que iluminan. Pero, a mi modo de ver, Torres Bodet ha sabido hacer una síntesis magnífica de erudición en varios campos, de sus experiencias directas, de conocimientos especiales y de su sensibilidad de poeta. El resultado no podía ser mejor; cada uno de los capítulos está compuesto con una medida, con una armonía sin ripio, y escrito en estilo claro, de admirable precisión, de manera que su lectura se desliza con suavidad a la vez que mantiene un interés creciente.

Claro está que los textos fueron escritos con premeditación de que compusieran un libro; pero, los que tuvimos el privilegio de escuchar su lectura en El Colegio Nacional, en forma de conferencias, pudimos darnos cuenta de la perfección que entrañaban, pues ¡qué pocos textos pueden ser leídos en voz alta! y los de Torres Bodet son de los que de una manera u otra deleitan al mismo tiempo que instruyen y construyen una imagen valedera de Venecia y de sus Maestros. Aún más excepcional resulta el libro si se considera la escasísima producción entre nosotros de historias, visiones o críticas del arte europeo del pasado, y de lo que pudiéramos encontrar, nada mejor que el volumen que comentamos. Tiene importancia porque significa madurez y universalidad de la cultura mexicana de nuestro tiempo. Siempre he mantenido que las visiones del arte europeo desde este Continente interesan, ya que no sólo debemos dejar que nos descubran sino que hemos de saber también ver a otros y hacer nuestros propios descubrimientos. Así, en el panorama de la cultura del siglo xx el libro de Torres Bodet tiene un lugar especial.

Hemos de considerar aquí, aunque sea con brevedad, cada uno de los capítulos del libro, por el interés que tienen en sí mismos. Del primero, que se titula "El enigma de Venecia", conviene destacar la actitud del autor respecto a la necesidad de formarnos hoy día una visión más precisa y correcta sobre Venecia que la que here-

damos del Romanticismo. En efecto, las aproximaciones que la han denunciado como "espectáculo agonizante" y que provienen de una visión decadente y falsa, ya no satisfacen. Torres Bodet combina historia, literatura y erudición para darnos una imagen de Venecia a tono con nuestra época. Y esta reacción es saludable, porque así las generaciones van creando sus visiones, todas históricas y por lo tanto interesantes.

"Los artistas venecianos del mosaico" constituyen la introducción formal al tema. Hace primero el autor un recorrido por Bizancio, Santa Sofía y la iglesia de Kahrié-Djamí, para que el lector vea con él los mosaicos que anteceden a los venecianos. Recorrido muy útil y hecho con detalle y conocimiento para regresar a Venecia y a la Basílica de San Marcos en la que posa su atención en cada una de sus partes y habla con acierto como crítico, especialmente al referirse a los mosaicos de las cúpulas. El problema que se le presenta, y que más adelante llega a explicar, es el proceso de liberación de los artistas venecianos de la tradición bizantina y, como dice, señala lo que debieron a su propia imaginación, es decir sus originalidades. Siempre tuvieron los venecianos una actitud diferente, por eso no siguieron ni a Giotto ni a los florentinos, más bien cerebrales, sino a los impulsos de la sensualidad.

El tercer capítulo está dedicado a "Bellini, Carpaccio, Giorgione y el Ticiano"; insiste el autor en su pregunta de ¿por qué no siguieron a Giotto? y ¿por qué viniendo de la tradición bizantina tampoco se ajustaron a ella? Se refiere a la influencia de Mantegna en Crivelli, el veneciano fuera de su ciudad, y de Antonello de Messina en Giovanni Bellini. Considera las familias de Bartolomeo Vivarini y de Jacopo Bellini; de esta última salieron Giovanni y Gentile, en quienes se agudiza el problema de los venecianos en atender los sentidos más que el intelecto en un afán de contemplación. Con Giorgione el sueño poético alcanza altura, pero es con Ticiano que la pintura veneciana descubre el valor constructivo del color, que el maestro utiliza para expresarse con fantasía. Se refiere Torres Bodet a sus excelentes retratos y a sus alegorías y en la parte final construye unos párrafos excelentes y dramáticos.

A Tintoretto le dedica buena atención y entra en el tema ingeniosamente por medio de las diferencias entre "Descendimientos" y "Anunciaciones", para decirnos que el artista sólo pintó tres de éstas, que no pertenecen a las más importantes de sus obras, y para concluir que el tema de la *Anunciación* no fue de interés especial para los pintores venecianos; aún le sirve el asunto para marcar diferencias entre Venecia y Florencia. Tintoretto quería, con razón, el colorido de Ticiano y el dibujo de Miguel Ángel. La parte que dedica Torres Bodet a *El Milagro del Esclavo* es crítica en detalle de la buena, así como cuando habla del *Concierto de Dresde*. Lógica y fantasía, los dos polos en que se movió Tintoretto.

Al Veronés le da menos espacio pero le entusiasma más, como cuando habla sobre *Las bodas de Canaán* (Louvre), el inmenso cuadro, o sobre las pinturas religiosas o bien sobre las fábulas mitológicas.

En el penúltimo capítulo sobre "Del Piombo, Lotto, los Palma y Bassano", hace Torres Bodet dos confesiones, primera: que sus propósitos no han sido exhaustivos, porque para eso, dice: *me faltarían tiempo y autoridad*; lástima es que no haya tenido tiempo, porque la autoridad que tiene la hubiera ciertamente acrecentado. En verdad, por su cultura, espíritu de perfección y tantas otras cualidades no le sería muy difícil al poeta y literato convertirse en un experto como lo prueba la incursión a la pintura veneciana que nos ha ofrecido, en la que el crítico está refrenado, pero cuan-

do se libera es excelente. La segunda confesión viene a tranquilizarme, pues Torres Bodet es consciente de todo y reconoce que no se ocupó suficientemente de Carpaccio por llegar cuanto antes a Ticiano, Tintoretto, y Veronés. Eso le da pie para hablar de la impaciencia en la literatura, así como los "Conciertos" le dan oportunidad de lucir, con medida, su erudición en la música.

Ahora se ocupa en los artistas que no alcanzan la magnitud de los tres maestros mencionados. Del Piombo, más cercano a Rafael, fue un desarraigado, así como Lotto, cuya pintura juzga sincera y personal. A Palma el Viejo lo concibe como "poeta rústico y persuadido"; al Joven lo siente con notas fuertes y sonoridades exageradas. Habla de otros, los Dossi, Sovoldo, Moroni, Moretto, y los incluye en una "escuela" que inventa: "de los indiferentes", lo que tiene gracia y es agudo, sin dejar de señalar sus cualidades y obras de importancia. A Bassano lo considera un aldeano, si bien no fue pastoril en todo.

La decadencia de la vida, aunque oropelesca, y del arte veneciano en el siglo XVIII tuvo una sorpresa: Tiépolo. Pintó con desenfado, pero fue pintor excelente cuya obra es "una gran máscara". Su estancia en España dejó huella en el joven Goya. El arte escribió una posdata a Ticiano y Veronés, palaciega y espléndida en las decoraciones de Tiépolo; minuciosa, atrayente y a veces fotográfica en Canaletto; poética, casi romántica con Guardi. Piazzetta mezcló el almíbar con el carbón, pero no siempre.

Al final Torres Bodet vuelve a la ciudad para recordarnos los artistas que la han sentido de diversas maneras: Turner, Manet, Renoir, Monet, Whistler, Dufy, Koschka.

En realidad el libro sobre los *Maestros Venecianos* tiene varios atractivos: para el literato será lo que es, una obra perfecta; el historiador y crítico no sólo gustará de él, sino que encontrará visiones personales del autor, a menudo contenidas en una corta frase que encierra el juicio con precisión; el público en general no saldrá defraudado porque la lectura le dejará una buena impresión de Venecia, algunos conocimientos que no le vendrán mal y una idea de que hay que saber mucho y saber escribir para escribir así sobre arte.

Nuevamente he de referirme a la edición de gran calidad en que la Editorial Porrúa presenta un nuevo aspecto del escritor. La selección de láminas es excelente así como su impresión, nítida y perfecta. Cuantos intervinieron en la ejecución del volumen merecen felicitaciones, que naturalmente empiezan por la casa editora, pues ha probado que cuando se pone empeño se pueden lograr en México obras que tiene dignidad cabal.

J. F.

ALVAREZ, FEDERICO. *El Palacio Nacional*. Editorial Espartaco, S. A. México, 1959.

Esta pequeña pero útil y bien editada *Guía del Palacio Nacional de México* contiene una breve historia del edificio entresacada de la obra del mismo título de don Artemio del Valle Arizpe. La síntesis, repetimos, es útil y enseña al viajero lo que fue y es el Palacio de los virreyes y después de los presidentes, pero repite

un error que queremos enmendar aquí. Se ha dicho y repetido que el actual edificio, comenzado a construir después del incendio de 1692 se debe "a los planos del padre fray Diego de Velarde" (léase Valverde). Todo nace de la apresurada nota de Robles en su Diario del mes de febrero de 1693: "Obra de Palacio. A mediados de este mes se empezó la obra del Palacio Real; nombró S. E. por maestro de dicha obra al padre Diego de Valverde, de la orden de San Agustín." Ahora bien, en una obra de arquitectura colonial había dos personajes importantes: el "maestro", a secas, u "obrero mayor", o "superintendente", que era el que vigilaba y pagaba la obra, es decir, era el administrador de ella; el otro personaje era el verdaderamente importante, es decir, el arquitecto, el creador, llamado siempre "maestro de arquitectura" o "alarife". Los historiadores han confundido, tanto en impresos antiguos como en manuscritos, a estos dos personajes y al ver "maestro" y, sobre todo, "obrero mayor", han creído encontrar al arquitecto. Pero no es así. Vaya de muestra el siguiente dato referente al Palacio Real, hoy Nacional, de México. Dice el virrey Conde de la Laguna en una cédula de mayo de 1693 a su sucesor: "Y por lo que falta de hacer hasta reponerlo en entera perfección de forma, que se pueda vivir en él por el Exmo. Sr. Virrey que me ha de suceder, queda el Rdo. padre visitador fray Diego de Valverde de *pagador y superintendente* y el *Maestro de arquitectura* Felipe de Roa, *que lo es de la dicha fábrica*" (A. G. N. Ramo de Obras Públicas, vol. 31, exp. correspondiente al 7).

F. de la M.

DE MESA, JOSÉ Y GISBERT, TERESA.
Iglesias con atrio y posas en Bolivia. 1961.

En los *Anales* de la Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, Cuaderno Nº 1, han escrito los infatigables historiadores del Arte de América, José de Mesa y Teresa Gisbert, un interesante trabajo sobre las Capillas Posas de Bolivia. Hace años se creía que sólo en México y Guatemala las hubo y aun hemos sostenido que son de origen absolutamente mexicano. La presencia de Capillas Posas en el virreinato del Perú puede cambiar la historia de estas pequeñas obras de arquitectura, pues puede resultar un caso de paralelismo cultural y, al igual que en México, haberse inventado a la vez en el Perú. Al fin y al cabo los motivos eran los mismos: hacer procesiones públicas, gratas a los indios, en los atrios de los templos. ¡Lástima que los excelentes autores comiencen con una ligera contradicción y un pequeño error! Veamos: "Una de las formas *más características de la arquitectura americana* es el atrio con posas, ampliamente estudiado en los ejemplos mejicanos. Bolivia es, fuera de Méjico, *el único país* que tiene este tipo de arquitectura..." Si sólo México (con x por favor) y Bolivia tienen atrios con posas ¿cómo, entonces, hablar de que son *formas características de la arquitectura americana*? Además, también las hay en Guatemala. Es una lástima, también, que De Mesa y Gisbert no hayan conocido el único y magnífico trabajo dedicado íntegramente al tema, o sea, el libro *Las Capillas Posas de México*,

de Raúl Flores Guerrero (Enciclopedia Mexicana de Arte, N° 15, 1951). Tampoco citan el tomo III de la *Historia del Arte Hispanoamericano*, 1956, en donde Enrique Marco Dorta, en el capítulo X, habla de las posas bolivianas.

Hubo posas en Bolivia de planta circular —Caquiaviri y San Martín, en Potosí— que las hacen diferentes a las mexicanas y guatemaltecas, siempre de planta cuadrada o paralelogramica. La descripción de las posas de Copacabana, hecha en el siglo XVII por el Padre Calancha nos recuerda las de México: "En las cuatro esquinas ai quatro capillas de bóveda, de media naranja, con su coronación de almenas i cornisas; cada capilla con dos puertas de arco i rejas para entrar y salir las procesiones." Por cierto que la disposición de este atrio y posas de Copacabana también difiere del ejemplo mexicano, pues no están frente al templo, sino a un lado.

Nos dan a conocer De Mesa y Gisbert, con su acostumbrada diligencia, las posas de Cocharcas, las de Chulchucani, Sepulturas, Yarvicolla (en esta última población las posas rodean a la iglesia en las esquinas de su atrio, que es de planta irregular), Sora-Sora, Palca, y las de Potosí y sus alrededores, como San Pedro y la Concepción, Tomahave, Salinas de Yocalla y Tahua. Las posas de la Concepción, de Potosí, sólo se conocen por una interesantísima pintura de Gaspar Miguel de Berrio, de 1758.

F. de la M.

MARTÍ, SAMUEL. *Canto, Danza y Música precortesianos*. Prólogo de Alfredo Barrera Vázquez. México-Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 1961, 346 pp.

Por el simple enunciado del título, obra tripartita difícil de abordar. Tras la lamentable desaparición de la Academia de la Música Mexicana que instituyera Carlos Chávez en el Conservatorio Nacional el año de 1932, desaparecido también Daniel Castañeda, alma y pivote de dicho organismo de investigación, aletargado el entusiasmo que produjo la aparición del "Instrumental Precortesiano, tomo I. Instrumentos de percusión", Imp. del Museo Nacional. México, 1933; tras más de veinte años de aparente inactividad, no porque se careciera de conocimiento, sino por falta de los elementos de coordinación, de un laboratorio acústico y de aparatos de alta precisión para emprender el estudio del instrumental de aliento, según la rigidez científica del Jefe de dicha Academia; era necesario que surgiera Samuel Martí, deseoso de echarse a cuestas una labor ingente aplazada, más por imperativos de nuestro ambiente que por falta de capacidad para realizarla.

La labor ímproba que representa la preparación de este libro emprendida por un solo hombre significa abordar tres problemas simultáneos de dimensiones colosales que requieren la participación de un equipo técnico bien preparado, lo mismo para el canto, que para la danza, que para la música. Desgraciadamente los elementos que deberían formar dicho equipo trabajan en forma dispersa repartidos en diversas dependencias oficiales: Escuela de Danza, Conservatorio Nacional, Secretaría de Educación, Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad Nacional, Escuela Superior

de Música y hasta el mismo Instituto del Seguro Social. En virtud de esta bifurcación o dispersión de labores, es natural que al notarse la carencia de un estudio elemental o de orden superior de los temas abordados en esta obra, apareciera alguien dotado de carácter y de entusiasmo, por lo menos, que se lanzara a la realización de este empeño.

Por lo que corresponde a la Danza, Miguel Covarrubias ya había emprendido la redacción de un estudio que abarcaba en cinco capítulos, desde la Danza prehispánica hasta la Danza Moderna, para cubrir los programas de enseñanza en la Escuela respectiva dependiente del I. N. B. A. Fue también la Parca la encargada de dejar trunca tal empresa. Pero sépase que las obras técnicas que se preparan, por lo menos en el I. N. B. A. casi a punto de aparecer, tratarán muy a fondo los enunciados: Canto y Música, ofreciendo un número muy respetable de melodías indígenas con todos sus antecedentes, respaldadas con estudios perfectamente autorizados, y estos serán tres tomos. Por lo tanto a Martí se debe reconocer el mérito de publicar en época en que aparentemente no existe a la vista ninguna cosa equivalente, un trabajo a la medida de las circunstancias.

De los diecisiete capítulos que constituyen el cuerpo de la obra hay que descartar desde luego dos: "Del ingenio y habilidad de estos indios" y "Simbolismo de los colores, números y rumbos"; el primero, extraído de Motolinía, sirve justamente para mostrar la implantación de los nuevos elementos de cultura aportados por la Conquista y el segundo porque no encierra alusión alguna a la música, el canto o a la danza ni a los elementos que los constituyen.

La obra empieza, a guisa de introducción, con una síntesis histórica que le sirve al autor para fijar el campo en el cual va a emprender su trabajo, aunque está circunscrito principalmente a México-Tenochtitlán y luego se refiere indistintamente al resto del país y aun a Centro y Sud-América. Principia escribiendo sobre los mayas y tras fijar históricamente el punto y la cultura recurre al Popol-Vuh para hablar de los tres temas señalados. Continúa con un apartado: "Teatro, ceremonias y música mayas" y es ahí donde comienza el problema pues el autor no logra separar ninguno de sus tres enunciados sino que se le mezclan con las ceremonias y representaciones teatrales que propiamente no corresponden al trabajo.

Luego surge una interrogación: ¿Desde qué ángulo va a quedar enfocado el trabajo, desde el puramente musical, coreográfico, literario, histórico o arqueológico, pues la obra debería ser arqueología musical y coreográfica? Se resiente la obra de falta de fijeza, los conceptos oscilan constantemente, de lo literario a lo musical, de lo antiguo a lo moderno, de lo indígena a lo mestizo, de un país a otro.

En el capítulo: "Atavíos y Danzas Mayas" logra condensar una nómina de danzas tomadas a diversos autores, siete corresponden al Popol Vuh, veintidós a Landa, Cogolludo y varios Diccionarios. Todas aparecen ejecutadas en la península; pero hay que desechar de plano el baile con la cabeza de un cerdo: Kub-pol y el de los Matachines que no pueden ser precortesianos. El esfuerzo es de tomarse en consideración.

Aunque el autor se apoya en las manifestaciones actuales ligadas con el triple aspecto del título de su obra, se refiere constantemente a los cantos y danzas como cosas inasequibles, como si nunca hubiera podido apreciarlos de vista o de viva voz; siendo que existen en los archivos, han sido publicados por miles de ejemplares, cantado en las escuelas, bailados en los estadios y aun publicados en libros;

como si le fuera imposible realizar el más ligero análisis técnico de las melodías (escalas, ritmos, intervalos, estilos, formas) o pudiese seguir las evoluciones coreográficas de las danzas. Si lo hiciera, vería cuántas sorpresas le esperaban, como para quedarse perplejo y tener que confesar que la cultura musical europea caló muy hondo en el alma de nuestros indígenas; como para desengañarse de que las canciones de cuna no son indígenas sino hispánicas, lo mismo en el caso del instrumental músico y en otros insospechados aspectos, incluyendo el de la coreografía.

En el capítulo: "Acentos y ritmos" incluye un buen número de ejemplos tomados a los "Cantares Mexicanos", intercalando las fórmulas prosódicas que recogiera Sahagún y dice textualmente: "Estas indicaciones, así como otras que aparezcan en manuscritos y composiciones musicales olvidadas o perdidas en los archivos, al compararse con los ritmos y melodías actuales nos darán una idea más fiel de la música de los antiguos mexicanos". Todo esto está muy bien dicho; pero ¿por qué no lo ha emprendido el autor, si es tan capaz de aconsejarlo? ¿Porque la verdad es que hay que saber cómo y dónde? En la página 149 pide una piedra Roseta que revele los secretos de los cantos indígenas prehispánicos, y yo sólo pido a mis colegas que se provean de técnica que es lo que les hace falta. Concluye el capítulo con una enumeración de estilos de cantar antes de la venida de los españoles en diversas regiones del país, análisis debido al doctor Garibay; pero Martí no explica ni los acentos, ni los ritmos, pues no llega a descifrar en cuál de las tres sílabas de un ti-ti-ti o de un to-co-to cae el acento.

En el capítulo de la danza incluye una lista de cerca de cuarenta danzas regionales que realmente son un buen índice de cómo cada región o lugar geográfico tenía su manera propia de bailar. Realmente lo más valioso del capítulo lo constituye la cita que hace de la traducción del Ms. del Palatinado debida al doctor Garibay, en la cual se dice lo esencial acerca de la danza precortesiana en sólo dos párrafos. Hay que señalar como un defecto de la obra las transcripciones textuales que hace de las fiestas a los dioses y las calendáricas reseñadas por Sahagún, mes por mes, con sus bailes, cantos, música e instrumentos, las cuales resultan sobrecargadas. Resultaría más práctico remitir al lector a la *Historia de las Cosas de Nueva España* mencionando páginas y sólo ofrecerle una síntesis de cada uno de los tres temas, concretándose sólo a bailes culebreando, retrocediendo, asidos de las manos, en círculos, alternando hombres y mujeres, ya abrazados por la cintura, ya por el cuello, de hombres solamente, de guerreros, de mancebos, de viejas, de doncellas, por parejas, en cuatro hileras, etcétera.

En el capítulo "Supervivencia de danzas" vuelve a estar en contradicción con lo ofrecido en el título del libro, reduciéndose efectivamente a lo prehispánico, a lo precortesiano. ¿No bastaría al lector el testimonio de los códices, de los descubrimientos arqueológicos o el testimonio de los contemporáneos de la Conquista: cronistas e historiadores? Como si basta para la comprobación con las mencionadas pruebas, debería haber omitido numerosas citas superpuestas o enfrentar los problemas, partiendo del momento actual y remontarlos a los principios del siglo XVI.

En abono a las cualidades del libro hay que mencionar con encomio las ilustraciones, selectas, variadas, claras y bien impresas; valen por muchas páginas de argumentación. Sesenta y una figuras de danzantes indudables, cincuenta y cuatro relacionadas con la música y los instrumentos y doce, con el canto. Son suficientes para revestir la obra de prestigio. Algunas fotos son no sólo notables, sino estupen-

das, algunas son inciertas y otras, hasta completar el número de 180 (muy buen número por cierto) sólo son ilustrativas de hechos históricos, constituyen pruebas arqueológicas o pertenecen al teatro, al funambulismo o a intenciones remotas.

Para concluir, lo enunciado en el título de la obra: *lo precortesiano*, que era muy prometedor, queda desvirtuado con las palabras finales del autor quien concluye con un arrebató lírico americanista. De todas maneras y aun con las deficiencias señaladas, es mejor que existan en México estas obras dando tiempo para que se concluyan las que están por aparecer.

V. T. M.

GASPARINI, GRAZIANO. *Templos coloniales de Venezuela*. Ediciones "A". Caracas, 1959.

Contribución de primera importancia para los estudios del arte colonial hispanoamericano, es el libro que el arquitecto Graziano Gasparini ha dedicado a los *Templos coloniales de Venezuela*. El arte de este país si bien no puede competir con lo creado en otras regiones de la América española, posee, no obstante, sus valores propios. Pero ha sucedido que esos valores sólo se conocían parcialmente, y eso gracias a los trabajos publicados por Buschiazzo, Marco Dorta, Toussaint, Palma y el caraqueño Carlos Manuel Möller. Ante una actitud que podríamos calificar de indiferencia por parte de los venezolanos, el estudio de la arquitectura religiosa que ha hecho Gasparini viene a llenar, con creces, ese vacío existente en la historiografía del arte americano.

La arquitectura colonial venezolana es la manifestación estética de las circunstancias históricas que modelaron el ser de ese pueblo, que sólo hasta el siglo XVIII alcanzó una importancia efectiva merced al establecimiento de la Compañía Guipuzcoana y de la Capitanía General. Arquitectura de formas sencillas y materiales pobres; a ello débese el escaso interés que ha despertado para su estudio. Sin embargo, en Gasparini nació la conciencia de que en Venezuela existía una arquitectura digna de consideración, gracias a un sencillo razonamiento que se hizo: *Mucho se ha escrito y publicado sobre los templos de las misiones de California, Texas y Arizona... ¿Acaso son más importantes que los de Venezuela?* El resultado fue óptimo.

Sin la pretensión de formular teorías o falsos supuestos en torno a la arquitectura eclesíástica de la vieja Capitanía, Gasparini ha optado primero por hacer la catalogación y descripción, histórica y artística, de los edificios; para ello dispuso su trabajo de acuerdo con las tres grandes zonas en que suele dividirse, política y culturalmente, el país: región Oriental, Occidental y Central. En cada una visitó los lugares más apartados, deteniéndose a estudiar los monumentos, dibujar el levantamiento de los mismos y fotografiarlos.

La colonización española de Venezuela se inició en la pequeña isla de Cubagua, comprendida en la región oriental; pero nada subsiste, tanto en las islas como en tierra firme, de lo edificado en el siglo XVI. Las iglesias actuales datan, en su mayo-

ría del siglo XVIII, siendo las más interesantes dentro de esta región y a criterio nuestro, la de San Antonio de Maturín que debe su original traza al capuchino fray Juan de Aragües; la interesante techumbre que le cubre con su estructura de arcos gemelos es, por cierto, semejante a la utilizada en la sacristía de La Merced de Lima, parece que ambos ejemplos son únicos en América; exteriormente posee diversos valores, acaso el mayor sea su *característico ábside semicircular*. El monumento mereció una descripción del Barón de Humboldt, a su paso por Maturín. La iglesia de Píritu es tal vez el tipo clásico de las construcciones de los misioneros franciscanos en el país; merecen mencionarse el hermoso retablo dorado del altar mayor y la cubierta mudéjar del presbiterio. Señalemos, también, la iglesia de San Cristóbal en Barcelona.

La región occidental centra toda su importancia arquitectónica en los edificios de la ciudad de Coro, siendo el principal la vieja catedral cuyos orígenes se remontan al siglo de la conquista. El monumento ha sufrido bastantes transformaciones al través del tiempo, pero en todas se ha respetado su planta primitiva que obedece al patrón basilical. El Tocuyo fue una población de cierta importancia; de sus iglesias llaman nuestra atención las ruinas de la nave mayor de Santo Domingo, sus columnas se prolongan por encima del capitel empleando un trozo de entablamento a la manera de Diego de Siloé, *solución única en el país*, según anotación de Gasparini. En esta región abundan los ejemplos de techumbres de tipo mudéjar, entre los que hay que señalar el hermoso artesonado de la capilla de La Soledad en la iglesia de Santa Ana de Maracaibo. Destacan, asimismo, los templos que conservan sus retablos dorados de la más pura cepa barroca; algunos, como los de Guanare y Tacarigua, acusan en sus estípites la presencia del barroco mexicano. Por el número de retablos que ilustran el libro es de presumir que merece un estudio especial la escultura colonial venezolana, y algo semejante debe ocurrir respecto a la pintura.

La catedral de Caracas debía ser el monumento más significativo de la arquitectura de la región central, mas no sucede así debido a las reformas constantes que ha sufrido, tanto por los terremotos como por las exigencias que el culto catedralicio ha reclamado. Sus orígenes, muy modestos por cierto, datan del siglo XVII, y a lo largo de los siglos, como sus compañeras las catedrales hispano-americanas, se enriqueció con múltiples obras de arte que constituyen, hoy en día, su máxima presea. En Caracas, la iglesia conventual de San Francisco ha sido, en algún momento de su historia, quizá más importante que la misma catedral. La iglesia parroquial de Petare merece se le mencione siquiera por la *serie de vanos con arco de medio punto situados arriba y a todo lo largo de las arquerías que separan las naves*. La arquitectura barroca de fines del siglo XVIII, encuentra dignos exponentes en Calabozo, en las lindas portadas de la Catedral y la iglesia de Las Mercedes, esta última cerrada en sus tres puertas frontales con dinteles lobulados, tan caros al gusto venezolano.

De la lectura atenta de *Templos coloniales de Venezuela*, se sacan las siguientes conclusiones: esta arquitectura religiosa corresponde en sus formas y elementos, a lo que en México hemos dado en llamar arquitectura popular, aunque es difícil encontrar en ella las labores escultóricas o modeladas en argamasa que con suma habilidad crearon los mexicanos. En las plantas de esas iglesias se presenta una invariante muy acentuada: el tipo basilical; es decir, se empleó casi con ob-

sesión la planta de tres naves, divididas entre sí por grandes arcadas, con capilla mayor en el testero y techadas a dos aguas, lo cual dio lugar, por otra parte, a la presencia de lo mudéjar en los alfarjes, artesonados y otros detalles. Los arcos mixtilíneos y lobulantes, así como los remates frontales con el mismo juego de líneas, formaron escuela en el barroco del país. Los constructores de estos templos casi siempre fueron los propios religiosos. Y respecto a los materiales empleados, estos fueron el ladrillo, adobe, maderas y estucos a base de cal y arena fina, rara vez se utilizó la piedra.

Este libro del arquitecto Graziano Gasparini es un excelente muestreo de la arquitectura religiosa colonial de Venezuela. Sin dejar de respetar su criterio, le objetamos, sin embargo, la falta de una crítica estética que habría dado otro valor a su estudio; una objeción merece, también, el método adoptado respecto a la procedencia de las noticias históricas que con frecuencia maneja sin acusar explícitamente de dónde provienen. Deseamos señalar, finalmente, tanto la pulcra impresión del libro como las magníficas fotografías que le ilustran, debidas en su mayoría al propio autor.

X. M.

GASPARINI, GRAZIANO. *La arquitectura colonial de Coro*. Ediciones "A". Caracas, 1961.

Con impecable gusto y elegante diseño tipográfico, el arquitecto Graziano Gasparini nos entrega en este libro una historia de la arquitectura colonial de Coro, la vieja ciudad venezolana de Ampíes y Alfínger que es, acaso, la que en el país conserva las mejores muestras de la arquitectura de ese período. Los orígenes de la población remóntanse hasta el siglo xvi, el siglo de las grandes epopeyas; su existencia durante la dominación española estuvo sujeta a infinidad de circunstancias, y supeditado a éstas el desarrollo de su arquitectura, su principal manifestación artística.

El tema central de este libro es la arquitectura, como se ha indicado, sin embargo, es necesario señalar que la parte más considerable del texto está dedicada a exponer la historia de Coro y *la construcción de la catedral según las actas del Cabildo*; al gran aparato de erudición todavía se le agregó, al final, una *Sección de documentos* relativos a las provincias de Venezuela.

La catedral es el alma eterna de las poblaciones cristianas, y la de Coro es, a más de eso, su principal monumento arquitectónico. Su plan de edificación no varía del resto de las iglesias del país: la tradicional planta basilical de tres naves, divididas longitudinalmente por una serie de arcos de medio punto; en la cabecera se colocó la capilla del presbiterio con sacristías a los lados; cabe señalar la planta poligonal del presbiterio, así como la bóveda cupular que le cubre. En el exterior la fachada es sumamente sencilla, aunque no desprovista de un ingenuo encanto; su única torre es un cubo de macizo volumen sobre el que descansa el campanario de planta octogonal. La obligada techumbre de dos vertientes estuvo enriquecida con su alfarje de par y nudillo. Con erudita sapiencia Gasparini ha reconstruido

históricamente la edificación de la catedral, sus atinados esquemas están hechos en base a lo que acusan los documentos del Cabildo y el edificio mismo; y esto le sirvió, además, para la intervención que tuvo en el monumento durante las obras de restauración que se le hicieron en 1958 a fin de salvarle de la ruina e imponerle la dignidad que perdió con las absurdas reformas hechas en 1928. Podemos asegurar, por lo que acusan las ilustraciones, que la restauración fue afortunada y digna de imitarse, cuando de casos semejantes se trate, en otros puntos de este vasto continente.

En capítulo aparte Graziano Gasparini se ocupa de *otras construcciones de carácter religioso que, aunque modestas, no dejan de ser interesantes dentro del conjunto arquitectónico de la ciudad*. Estas iglesias son las capillas de San Nicolás y San Clemente, esta última con un interesante remate curvilíneo en su portada. Según el padre Lodaes para 1560, los franciscanos contaban en Coro con casa conventual e iglesia, de la cual nada digno de anotar subsiste, en tanto que del claustro del convento, diremos que obedece al tipo de los grandes claustros sudamericanos, es decir, presenta grandes arcos de medio punto en la planta inferior y doble número de arcos rebajados en la superior, ambos descansan sobre pilares. Las tejas y el encalado del claustro acentúan notablemente su sabor castizo.

Sobre la arquitectura civil de Coro novedosas noticias se dan en el libro: *Aun cuando la "casa de las ventanas de hierro" y la de los Arcaya sean las más conocidas, por la originalidad de sus elementos arquitectónicos, no podemos clasificarlas entre los ejemplos típicos de la vivienda colonial coriana. Debido a las características poco comunes que las distinguen, se apartan del aspecto más tradicional y simple adoptado en la mayoría de las otras construcciones*. Dicho lo cual el autor pasa a mostrar los aspectos singulares de esas casas; pero de todo ello nosotros queremos señalar, únicamente, la ascendencia holandesa que hay en los grandes roleos del hastial de algunas casas, entre ellas la de "las ventanas de hierro", roleos barrocos que se creía eran de origen mexicano, hoy sabemos que llegaron a Venezuela procedentes de la ciudad de Willemstad en la isla de Curazao; de ahí son, también, las célebres columnas "panzudas" sobre las cuales algún historiador sudamericano reclamaba la paternidad de su inventiva para su país.

Resumiendo el contenido de esta obra, diremos de ella que es más una historia de la ciudad de Coro que no así de su arquitectura, las páginas dedicadas a ésta así lo demuestran; pero, no obstante, no se puede negar la importancia que este estudio representa en la historiografía del arte hispanoamericano. Otras excelencias del libro ya las hemos señalado.

X. M.

BUSCHIAZZO, MARIO J. *Historia de la Arquitectura Colonial Iberoamericana*. Emecé Editores. Buenos Aires, Arg., 1961.

Figura destacada entre los historiadores del arte americano, es la del arquitecto argentino Mario J. Buschiazzo, quien se ha distinguido por los múltiples estu-

dios que ha dedicado a la arquitectura del periodo colonial de Iberoamérica. La bibliografía publicada que cuenta a su haber, es digna de toda consideración cuando de estudiar se trate el arte de estos países americanos. Viajero incansable y conocedor consumado del arte colonial, sus observaciones y estudios los ha entregado en sus principales libros, entre los que anotamos sus *Estudios de Arquitectura Colonial en Hispano América* (Buenos Aires, 1945), *Los Monumentos Históricos de Puerto Rico* (Buenos Aires, 1953), *Argentina, Monumentos Históricos y Arqueológicos* (México, 1959), y su valiosa colaboración para la gran *Historia del Arte Hispano Americano*, que se publica en España bajo la dirección de Diego Angulo Iñiguez. Suya es, también una importante *Bibliografía del Arte Colonial Argentino* publicada en 1947. Hombre y artista de su tiempo la comprensión de la arquitectura contemporánea en modo alguno le ha sido ajena; en 1945 publicó su ensayo *De la cabaña al rascacielos*, y en fecha aún reciente, en 1958, una breve monografía sobre la sociedad de arquitectos, S. O. M., de tanta importancia en los Estados Unidos. Y por si esta obra no bastase, aún hay que anotar la valiosa labor que desempeña al frente del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, adscrito a la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, fundado por él en 1946. Desde ahí su tarea de divulgación a través de los *Anales* y las publicaciones del propio Instituto, ha sido realmente ejemplar.

Fruto de estudios constantes y de ricas experiencias en la investigación de los valores de la arquitectura hispanoamericana, es esta Historia que hoy nos ofrece con sus juicios y conclusiones sobre lo más significativo de la arquitectura colonial americana. El libro está dividido en siete grandes capítulos.

El Mar de las Antillas, Mediterráneo de América. Con este capítulo abre Buschiazzo su historia, puesto que las islas antillanas fueron la avanzada española del Nuevo Mundo de donde se partió a la conquista armada y dominio político y cultural de todo un continente; además, en las islas surgieron las primeras manifestaciones arquitectónicas del trasplante cultural europeo a tierras americanas. Planteada así la importancia de las Antillas, el autor hace en seguida un estudio de los principales monumentos que se edificaron a lo largo de tres centurias, tanto en Santo Domingo como en Cuba. Las descripciones que ofrece de los edificios dominicanos son breves y sustanciosos; respecto al palacio que fue del hijo del Gran Almirante, con buen juicio anota que este tipo arquitectónico no proliferó mucho en América, y que de los tres edificios conocidos, uno corresponde a México, al palacio de Hernán Cortés en Cuernavaca. Asimismo llama la atención, más adelante, sobre la importancia que encuentra en la Catedral de La Habana, antigua iglesia de los jesuitas, pues "el conjunto de la fachada principal con su muro ondulante parece una obra barrominesca", pág. 24, lo cual difícilmente hallaremos en la arquitectura barroca americana, con excepción, quizá, del Brasil.

Debido a su importancia, en relación con el resto de América Latina, Buschiazzo dedica a la arquitectura virreinal mexicana, dos extensos capítulos: *El primer choque con las culturas indígenas* y *La euforia del barroco mexicano*. En el primero se ocupa de la arquitectura de la conquista religiosa y de las soluciones que adoptaron los frailes y soldados, ante la urgencia de resolver un problema doble: defenderse en caso de peligro y evangelizar a multitudes; la solución más feliz fue la del templo-fortaleza. Señala las aportaciones que hicieron los indios al intervenir en la construcción de los grandes monasterios, en los que quedó impresa, aparte

de su mano de obra, la sensibilidad artística de su espíritu. No descuida, por supuesto, las referencias de los antecedentes artísticos que los europeos encontraron en las culturas autóctonas, ni las corrientes estéticas del viejo continente contemporáneas a la conquista. Aparte de la monumentalidad de iglesias y conventos, destaca las particularidades más valiosas que encuentra en las obras del siglo xvi, cuales son los espaciosos atrios, las capillas posas y, sobre todo, las capillas de indios o capillas abiertas. El resumen que ofrece sobre los grandes conjuntos arquitectónicos que levantaron las tres órdenes mendicantes, punto más o punto menos, es completo y aceptable; sin embargo, no deja de extrañar su inexplicable silencio respecto a las interesantes construcciones religiosas de la península yucateca.

El capítulo sobre el barroco mexicano lo inicia el señor Buschiazzo con la idea de que a medida que el indio se fue adiestrando gradualmente "en las creaciones españolas", sufrió una importante transformación: "la captación espacial, ese drama del indio en su paso de una vida totalmente exterior a las concepciones *occidentales* de ámbito cerrado", pág. 50; es decir, lo primero que llegó a dominar de las nuevas técnicas constructivas, fue la creación del espacio arquitectónico, de ahí en adelante tuvo absoluta libertad para intervenir en la edificación de las múltiples iglesias, que ya dentro del barroco, pronto poblaron las tierras novoespañolas; por ello es que en la arquitectura barroca mexicana, Buschiazzo indica la presencia de dos modalidades: "Por un lado, el barroco de tipo europeo... que fue por lo general obra de arquitectos europeos o criollos de formación y mentalidades europeas... Por otro lado, un barroco popular, bizarro, fantástico... debido a la invención de artistas indígenas o mestizos...", pág. 51. No obstante que las siete catedrales mayores de la Nueva España se levantaron desde el siglo xvi, Buschiazzo inicia su estudio del barroco mexicano, justo con la descripción de las catedrales de México, Puebla, Guadalajara, Mérida, Michoacán y Oaxaca; de ahí da un audaz salto hasta la arquitectura barroca del siglo xviii, pues en realidad de las obras del xvii no se ocupa, restando importancia, por lo tanto, a la visión que quiere ofrecer del barroquismo mexicano, pues el esplendor del siglo xviii no se explica sin su obligado antecedente ¿cómo olvidarse, por ejemplo, de la importancia que reviste la arquitectura correspondiente a la gran época de Sor Juana? Pero pese a esta omisión y algunas otras de menor monta, el capítulo es interesante; destaca en él las principales modalidades constructivas, así como los materiales de que echaron mano los alarifes que trabajaron en la Nueva España; describe los principales edificios que él conoce e insiste en señalar la importancia que hay, sobre todo, en las plantas barrocas de dos monumentos que corresponden a "la última etapa del barroco (que) tiene su máximo representante en el arquitecto Francisco Guerrero Torres... Con este artista las formas barrocas alcanzan su plenitud, pues no se concreta a las fantasías puramente superficiales sino que busca también innovar en la organización interior de los edificios. Sus dos obras maestras, La Enseñanza y el Pocito, se apartan de los monótonos tipos tradicionales tan repetidos buscando soluciones novedosas en planta y organización espacial", pág. 66.

La fusión hispano-indígena, es el título del apartado en que Buschiazzo presenta, en apretado estudio, las características y valores más sobresalientes de la arquitectura de Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. Sobre sus apreciaciones de las construcciones incaicas, sólo discrepo con su criterio en que más que arquitectos,

los incas fueron habilísimos ingenieros, valga el término, pues tal muestra, al menos, la prodigiosa disposición de sus ciudades, edificadas con “aparejos de un ajuste perfecto y un pulimento no superado por los europeos”, pág. 74. No es posible, en una nota bibliográfica como ésta, dar una pormenorizada relación de las ricas y sugerentes noticias artísticas que nos ofrece el autor, respecto a los países anotados; pero sí conviene señalar con él, que la mayor aportación arquitectónica encuéntrase en el llamado estilo mestizo de Arequipa, riberas del Titicaca y lo que fue el Alto Perú. En este estilo, de un sello único, se realizó plenamente lo indígena con lo español y la fusión dio origen a la creación de toda una escuela con características propias, tanto en lo constructivo como en lo ornamental.

Tal vez el capítulo v, por las noticias que ofrece, sea el más novedoso de este libro; se intitula *En medio de la selva* y en él se trata de la casi desconocida arquitectura que en plena selva levantaron los jesuitas que misionaron entre los indígenas “tupí guaraní”. Conocida es la historia de las célebres Misiones Jesuitas del Paraguay, para insistir en ella; centremos, pues, nuestra atención en la arquitectura de sus edificios. Según Buschiazzo “se distinguen nítidamente tres etapas que permiten agrupar o clasificar sus templos con absoluta precisión”. pág. 111. En la primera etapa, acaso la más original, “la escasez de artistas y pobreza de recursos... obligó a soluciones en madera, modestas pero no desprovistas de méritos”. Esas “soluciones en madera” persistirán en el siguiente periodo; en efecto, en el segundo y con la llegada de Hermanos Coadjutores (fines del siglo xvii y principios del xviii), aparece el empleo de la piedra en los muros “si bien manteniendo la estructura de madera”, la cantera se utilizó con preferencia en la fachada de los templos. En la tercera etapa, que coincide con el esplendor que alcanzan las misiones y la inmediata extinción de las mismas, los edificios son construidos totalmente de piedra y abovedados, y fueron hechos por arquitectos jesuitas procedentes de Italia y Alemania. “En esta tercera categoría, la aportación indígena quedó relegada a detalles aislados, adjetivos, perdiendo originalidad, ya que los templos a que me he referido anteriormente eran una expresión modesta pero mucho más sincera de lo que se podía hacer con las materiales locales y la técnica rudimentaria de los indios”, pág. 112. Sobre los procedimientos constructivos y la provisión de materiales, entre éstos la cal que ahí no existe, Buschiazzo ofrece interesantes noticias, algunas provienen de viejos documentos que pertenecieron a las misiones.

Las colonias americanas más alejadas de la metrópoli, fueron las situadas en la región austral del continente: Chile, Argentina y Uruguay, siendo, por lo tanto, las peor comunicadas y beneficiadas culturalmente; a la lejanía hay que agregar, además, las circunstancias naturales propias de esos países, así como los nativos de las mismas. Estos factores, sin olvidar el económico, influyeron en forma decisiva en las obras arquitectónicas levantadas en *El confín del universo*, título que da Buschiazzo al capítulo donde estudia los monumentos de Chile, Argentina y Uruguay. Respecto a Chile, ofrece únicamente noticias históricas sobre el carácter que tuvieron sus monumentos, pues debido a la plaga eterna de los terremotos, la arquitectura colonial chilena casi no existe. De los tres países australes citados, Argentina es el único que conserva un buen número de edificios interesantes, sobre los cuales el autor nos entrega una sucinta y provechosa descripción. Por las noticias que da se desprende que la arquitectura colonial argentina se debió, en gran

parte, a la actividad de alarifes jesuitas “alemanes o italianos, y rara vez españoles”, pág. 134. El más activo, entre ellos, fue el hermano Andrés Bianchi; “su nombre está ligado a las construcciones más importantes del país, puede afirmarse que casi la totalidad de las iglesias coloniales de Buenos Aires son obra suya”, pág. 135. La ciudad de Córdoba cuenta también con excelentes edificios, y entre ellos “el templo de la Compañía, asienta Buschiazzo, es un caso excepcional en la historia de la arquitectura, sin rival en América, y hasta me atrevo a decir que no conozco en el mundo un caso de abovedamiento total en madera que lo iguale en magnitud ni belleza... ni en la habilidad con que se realizó semejante estructura utilizando tan sólo madera y poquísimos clavos de hierro”. pág. 140. Adelante destaca también, el valor de la Catedral de Córdoba y la iglesia de San Francisco de Salta, monumentos importantes del arte argentino. Respecto a la arquitectura colonial del Uruguay, poco es lo que ésta ofrece de interés; cierta importancia tuvo su arquitectura militar y nada más.

La conquista, la colonización y el desarrollo vital del Brasil, la gran colonia portuguesa de América, tuvo un carácter enteramente distinto a lo que hicieron los españoles en el resto del continente. La arquitectura brasileña, por lo tanto, poco tiene de común con las expresiones artísticas de los países hasta aquí citados; corresponde a *Un mundo aparte*, como anota Buschiazzo en este último capítulo de su historia. Según él, lo más significativo de esta arquitectura se encuentra en las construcciones religiosas, las que alcanzaron su máximo esplendor en el barroquismo del siglo XVIII. Portugal, Holanda e Italia ejercieron una vigorosa influencia que es fácil percibir en los monumentos seleccionados por Buschiazzo; lo primero que llama la atención es lo novedoso de las plantas, los alzados y la carencia, casi absoluta, de cúpulas; sin olvidar el origen de los materiales constructivos, pues ocasiones hubo “en que se trajeron de Europa templos casi íntegros” para armarse en el país, pág. 151. Un sitio de singular importancia es el que ocupa la escuela regional de Minas Geraes, su “arquitectura religiosa ofrece, además del valor artístico de sus monumentos, el extraordinario interés de haber producido en menos de un siglo toda una escuela regional, con características propias que justifican plenamente el nombre de *arquitectura minera* con que se le ha bautizado recientemente”, pág. 161. Entre los alarifes que crearon estas obras, un lugar distinguido es el que corresponde a Manuel Francisco Lisboa, más conocido como escultor y con el célebre apodo de *el aleijadinho*.

Tal es el contenido de esta *Historia de la Arquitectura Colonial Iberoamericana*, que Mario J. Buschiazzo ha ofrecido a los estudiosos del arte americano. Antes de concluir esta reseña deseo anotar algunos aspectos que el autor omitió con detrimento de su erudita labor. En primer lugar encuentro que hace falta una introducción sobre el por qué de este estudio y la justificación del mismo; y si la introducción es necesaria, también lo es una conclusión en la cual Buschiazzo debía mostrar la aseveración de sus ideas respecto a los valores de la arquitectura Iberoamericana y sus relaciones con la arquitectura universal; opino que sin estas partes la historia adolece de los buenos propósitos que su autor tuvo al redactarla. Llamen la atención, asimismo, las omisiones que hizo sobre la arquitectura hispano colonial de los Estados Unidos, Guatemala y Venezuela; y no se comprende el silencio que guardó con relación a la arquitectura neoclásica, que por lo menos en México dejó monumentos de primerísimo orden. Me permito señalar, finalmente, que en una obra como ésta son imprescindibles los índices, pues su omisión la convierte en una fuente de difícil consulta. ¿Las fallas que

he anotado invalidan los méritos de esta historia? ¡De ninguna manera! El estudio ha sido hecho con absoluta honradez, está escrito con ameno estilo y su lectura ofrece siempre novedosas enseñanzas. Dieciocho levantamientos de plantas de los principales edificios estudiados, más noventa y seis fotografados ilustran el libro.

X. M.

TIBOL, RAQUEL. *Siqueiros. Introduc-
tor de realidades*. Colección de Arte N° 8.
UNAM. Dirección General de Publicacio-
nes. México, 1961.

La bibliografía sobre el arte mexicano contemporáneo se ha enriquecido con la valiosa aportación que ha hecho Raquel Tibol, con este libro en el que estudia la labor pictórica de David Alfaro Siqueiros; sobre quien, es forzoso decirlo, una crítica seria y constructiva nunca le ha dedicado el estudio que merecen los valores de su obra, omisión hecha de las reflexiones estéticas que le dedicó Justino Fernández en su *Arte Moderno y Contemporáneo de México* (1952). Esta monografía de Raquel Tibol es, pues, la primera aportación completa que se hace sobre la labor de este importante artista, uno de los creadores de la pintura mexicana de la primera mitad del siglo xx.

Uno de los méritos mayores que pueda encontrarse en la vida de Siqueiros, es la congruencia de principios existente entre el artista y el político; no es posible dudar más sobre su observancia en ambas posturas, aunque lamentable es que lo político se haya impuesto notoriamente en detrimento de la creación estética. Raquel Tibol, en los nueve apartados de su estudio, se encarga de mostrar la consecuencia política que aparece a lo largo de la obra del artista, de ahí que le denomine *Introduc-
tor de realidades*, tanto en lo social como en lo estético. Las realidades en la sociedad, son ciertas injusticias y desigualdades inherentes al mundo en que vivimos y las cuales el pintor se encarga de mostrar y combatir en sus obras, para lo cual ha tenido que crearse un lenguaje especial y simbólico. Las realidades en arte obedecen a sus personales teorías artísticas, así como al empleo de técnicas y materiales debidos a la ciencia contemporánea y que, según él, los artistas, como hombres de su época, deben aprovechar.

Los distintos periodos que cubren la agitada existencia de David Alfaro Siqueiros, son estudiados puntualmente por Raquel Tibol; sus observaciones críticas siempre son justas, oportunas y equilibradas, por más que en algún momento esté a punto de saltar la justificada simpatía que siente por el pintor y su obra. La documentación gráfica que presenta es de primer orden; aparte las fotografías personales del artista, la extensa labor del mismo está registrada, desde las primeras obras de caballete, en las que por cierto ya se muestra su rebelde personalidad, hasta el inconcluso mural del Museo Nacional de Historia en Chapultepec; inexplicablemente no se incluyeron sus litografías, con las cuales la visión ofrecida sería completa. Ocho láminas a color complementan notablemente el mérito de este interesante estudio.

X. M.

TAPIÉ, VICTOR-LUCIEN. *Le baroque*.
 ("Que sais-je?" N° 923). Paris, Presses
 Universitaires de France, 1961.

Victor-Lucien Tapié, profesor en la Sorbona, ha escrito un pequeño pero substancioso libro para la colección "Que sais-je?". La obra corresponde a una nueva corriente que se replantea la problemática del arte barroco y de su momento histórico. La conveniencia del conocimiento de este tipo de obras en nuestro medio (recomendamos la traducción de este manual casi como una necesidad) es incontestable: los estudios —muy importantes— que se hacen entre nosotros sobre el barroco, responden a la continuidad de una serie de estudios anteriores, a una cierta tradición en la manera de enfocar los problemas; y si bien es cierto que este hecho revela la existencia de lo que podríamos llamar una "historiografía mexicana sobre el barroco", también es cierto que ella debe enriquecerse con aires nuevos y nuevos puntos de vista. Pocas son las obras traducidas al español, después de Weisbach, que traten del barroco en términos teóricos y con replanteamiento de problemas; entre ellas, tal vez de las más importantes es *La architettura barocca in Italia*, de Giulio Carlo Argan.

El profesor Tapié inicia su estudio con una historia de la palabra barroco, eruditamente documentada, y que permite, sobre todo, hacer un acercamiento a la definición del término. La historia de la palabra es, al mismo tiempo, la historia del concepto, y éste se fue precisando, desde los primeros diccionarios que la incluyeron, a fines del siglo xvii, hasta que toma carta de naturalización, primero con Burckhardt, luego con Wölfflin y Weisbach.

Con gran claridad señala Tapié las diversas extensiones que se da actualmente a la palabra: barroco se aplica lo mismo al estilo de las artes plásticas post-renacentistas (en un periodo concreto), a la producción artística (literatura, música) de una época, a un momento histórico y sus formas de vida (entendido entonces más como noción de civilización que como estilo), e incluso —siguiendo a H. Focillon— a una fase de la evolución de cualquier estilo. Todas estas aplicaciones, señala el autor, son en principio válidas; él se propone concretarse a la noción de estilo, plástico o literario, en una época concreta, pero no olvida la relación que hay entre todas las acepciones y que unas y otras se explican mutuamente. Sobre estas bases emplaza su estudio.

Las relaciones entre Renacimiento y Barroco son el siguiente problema —fundamental— que encara el profesor Tapié. ¿Hasta dónde llega el Renacimiento y dónde empieza el barroco? El autor desecha, como incompatible con el sentido estilístico la restricción que se hace del Renacimiento hasta 1527, fecha del saco de Roma (tesis sostenida especialmente por Symonds) y prefiere la fórmula de André Chatelet según la cual todo el siglo xvi correspondería a las realizaciones renacentistas. Sin embargo, se ofrece un problema: el estilo italiano de la segunda mitad del siglo, y el Renacimiento fuera de Italia, tienen diferencias con las obras más propiamente renacentistas. Así, apela al término "manierismo" (usado cada vez con mayor insistencia por los estudiosos) que vendría a ser una especie de colchón entre el Renacimiento y el Barroco, al mismo tiempo que el resultado de las formas italianas fuera de Italia; así entendido (aunque no estamos de acuerdo con el segundo término de la proposición) el manierismo sería un estilo —mejor: un subestilo— caracterizado justamente por su sentido ecléctico, y que carece de la armonía equilibrada de lo clásico; es, al mismo tiempo, el resultado de un estado de conciencia intermedio.

Un capítulo importante, el tercero del libro, está dedicado a perseguir la relación del barroco (estilo) con las sociedades en las cuales se produce. En primer lugar estudia el problema de la nueva religiosidad; la Reforma, con su tendencia a la austeridad, es la negación de los supuestos barrocos, y fue generalmente desfavorable al estilo. El Concilio de Trento, en cambio, no condena totalmente al Renacimiento, y sienta las bases de un arte religioso que los jesuitas explotaron largamente. No obstante, Tapié previene contra la demasiada confianza en identificar Contrarreforma y estilo barroco (la vieja tesis de Weisbach) como términos inseparables.

Una liga se establece entre la religiosidad persistente y renovada del campesino, y la existencia del barroco. Otro hecho importante es la aparición de las monarquías modernas absolutas, su necesidad de fasto, y la prodigalidad de formas del barroco; la aristocracia sigue de cerca y refleja los gustos del monarca, Tapié señala agudamente la relación estrecha de esa aristocracia —cuyo poder económico se basa en la tenencia de la tierra— y el campesino; así, el círculo se cierra. La burguesía citadina, preferiría en cambio un arte más sencillo, menos costoso, más sobrio: el clasicista. El autor evita cuidadosamente una afirmación absoluta en ese sentido, toda vez que la falta de estadísticas y de estudios más profundos sobre la estructura de las sociedades en los diversos países europeos, impide obtener conclusiones definitivas, pero apunta la posibilidad de que la burguesía, desarrollada en mayor grado en Francia favoreciera la aparición de obras clasicistas; la sencillez, que empezó siendo el producto de una restricción económica, se fue definiendo posteriormente como un sistema de valores.

Una vez hecho este planteamiento de los problemas del barroco, que corresponde a la primera parte del libro, "Condiciones del barroco", el profesor Tapié pasa a la segunda parte, descriptiva, que titula "Las experiencias barrocas".

Aquí se ocupa del desarrollo del estilo en Italia, Francia, España y los países ibéricos, y en los países del Danubio. No es necesario decir que, dadas las proporciones de la obra, el interés de esta segunda parte es menor que el de la primera; esto no obstante, los capítulos descriptivos ofrecen una visión muy clara del proceso del barroco, y señalan con gran nitidez las particularidades de las diferentes regiones europeas.

De estos capítulos el más importante y más rico en interpretaciones es el que se refiere al arte del siglo xvii en Francia (recuérdese la obra del Prof. Tapié *Baroque et Classicisme* de la cual deriva este capítulo). El autor da una visión compleja de la literatura clásica francesa, y establece sus relaciones estrechas con arquitectura y pintura; muestra cómo, si el siglo de Luis xiv obedece sobre todo a una dominante clásica, no es tan lejano —ni menos contradictorio— de otras experiencias artísticas contemporáneas: "Así, el siglo xvii francés había desprendido a la vez, de las diversas corrientes, una doctrina, y multiplicado, en todos los géneros, obras bellas que podían servir de modelos..."; el clasicismo se explica como "una voluntad intelectual de crítica y de gusto que se apartaba de las exageraciones... [pero] por razones profundas, la Francia clásica no podía ser absolutamente extranjera al barroco".

Una parte del capítulo "Conclusión" está dedicado a dar una rápida visión de los productos que pueden más o menos considerarse barrocos en la Europa del Norte y en Rusia.

Finalmente, llega a plantearse el problema de la desaparición del barroco. En primer lugar, si el barroco era la expresión de una época, con una determinada sensi-

bilidad religiosa y una determinada estructura social, es fácil admitir —dice Tapié— que al desaparecer de las sociedades europeas esas características, el estilo dejó de ser eficaz; el espíritu de la Ilustración, con todas sus implicaciones, es obviamente opuesto al sentido barroco. Quedan otras cuestiones que el autor propone, pero que en razón del estado de los estudios y de las dimensiones de la obra, deja irresolutas. ¿Cedió el barroco a una ofensiva clasisante — o neoclásica? ¿Se disolvió en un estilo emparentado, el rococó? ¿Es el rococó el estilo de una etapa de civilización intermedia, que representa frente al barroco lo que el manierismo frente al Renacimiento?

Una observación importante cabría hacer al libro del profesor Tapié: su poca preocupación por el barroco en Hispanoamérica; de un total de 125 pp., apenas poco más de media página está dedicada a él. (Sin embargo, señala que existe en América "...para la historia de la arquitectura y del arte monumental, un inmenso campo de estudios apenas explorado" aunque nosotros agregaremos que ese "apenas" ya no es tan cierto.) Cada vez se ve con más claridad que ningún estudio que se dedique a este estilo será completo si deja de lado el fenómeno del barroco en América, importante por el volumen y la calidad de sus obras, y por sus propias características diferenciales. Reconozco que un lector que no sea latinoamericano podría dejar inadvertida esa falla, pero esto no invalida, de ninguna manera, lo justo de la observación.

Otro tipo de afirmaciones habrían de tomarse cuidadosamente, como cuando habla del sentido "amable" de Borromini (nosotros diríamos que precisamente Borromini es el arquitecto más dramático) o del "eclecticismo" de Guarini. Su aportación a la definición de "manierismo" es muy importante y la creemos aceptable, siempre que al hablar de su eclecticismo se piense en su sentido general más que en las formas aisladas (en caso contrario, el Escorial, el Greco y la catedral de Puebla serían manieristas).

Pero mucho más allá de estas observaciones —que pueden considerarse quisquillosas— queda la importancia del estudio del profesor Tapié, su nueva comprensión del Barroco, su interesante tesis acerca del clasicismo francés, y su preocupación por la definición de términos claves para la inteligencia del proceso de los estilos.

Jorge Alberto Manrique