DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1972.41.955

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

José Clemente Orozco, *El artista en Nueva York* (Cartas a Jean Charlot, 1925-1929, y tres textos inéditos). Prólogo de Luis Cardoza y Aragón. Apéndices de Jean Charlot. México, 1971, Siglo XXI Editores, S. A.

A la ya extensa bibliografía en relación con el gran pintor mexicano José Clemente Orozco, viene a sumarse este nuevo libro, del más alto interés para la comprensión del artista y de su obra. Dice en el prólogo Cardoza y Aragón que la documentación que ahora se publica completa la *Autobiografía*, aunque más bien puede decirse que ésta se amplía, ya que aún queda por darse a conocer mayor número de cartas y de otras informaciones que enriquezcan el conocimiento más íntimo de una personalidad como la de Orozco. Con el tiempo quizá sea posible reunir su correspondencia, mas por ahora, la presente contribución a tal empresa tiene positivo valor.

El prólogo del crítico y poeta Luis Cardoza y Aragón es excelente, conocedor como es de la obra de Orozco, y de la de sus contemporáneos. Expone con claridad su visión de la pintura mural mexicana y de la del artista en particular, a la que ilumina con su crítica y sus conceptos del arte.

Las cartas de Orozco a Charlot, escritas en Nueva York de diciembre de 1927 a febrero de 1929, son de capital interés, principalmente por sus opiniones sobre la pintura europea antigua y moderna que pudo conocer durante su estancia, por esos años, en la gran urbe del norte. Pero no sólo por lo dicho sino por las circunstancias biográficas que revelan, tanto como el carácter mismo del artista. Orozco tuvo un estilo muy personal para expresarse por escrito, conciso y con graciosas e inesperadas ocurrencias, de manera que la lectura de sus textos no sólo es interesante sino amena, por su agudeza, su ironía y su frecuente buen humor. En la correspondencia que ahora se publica se descubre su lucha por hacerse un lugar en el mundo del arte, por medios legítimos, y a veces se percibe que se encontraba acorralado por la incomprensión. Las notas de Cardoza y Aragón son informativas, aclaratorias y oportunas.

Los tres textos inéditos de Orozco incluidos en el presente libro clarifican actitudes fundamentales del artista y sus conceptos estéticos, sin que falte su sentido crítico, casi siempre certero. El primero se refiere al plan inicial para los frescos de la Escuela Nacional Preparatoria, de San Ildefonso; interesa, en especial, la fecha del comienzo de los mismos: 7 de julio de 1923. El segundo es el de mayor interés por sus reflexiones sobre el arte de la pintura en las circunstancias que le tocó vivir y por la crítica de éstas. El tercero contiene una especie de aforismos, que también son reflexiones sobre el arte.

La correspondencia y los textos que se dan a conocer deben ponerse en relación no sólo con la *Autobiografía*, sino con los *Textos de Orozco* y las cartas que publicó quien escribe en 1955 (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Estudios y fuentes del arte en México, volumen IV), dirigidas al

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1972.41.955

mismo en diferentes épocas; un grupo de ellas, escritas desde Nueva York de octubre de 1945 a marzo de 1946, corresponde a un nuevo periodo del incansable luchador, no obstante ser ya un artista con fama, bien conocido y estimado en el medio en que se encontraba. Orozco seguía siendo el mismo que fue en los años veintes.

El Apéndice del libro que comentamos se compone con "Algunos escritos de Jean Charlot (1924-1928)" y son oportunos porque corresponden a la época de antes y durante la estancia de Orozco en Nueva York. Son textos muy interesantes, de exposición y de sentido crítico en relación con la pintura mural, Posada, Manilla, la pintura maya y sobre "José Clemente Orozco: su obra monumental". La clara visión de Charlot acerca del arte y de México contribuye al conocimiento de las circunstancias del tiempo. Todos estos artículos fueron publicados en México, en varias revistas, siendo la más importante *Forma*, de corta vida pero de auténtico valor histórico.

En suma, el libro que reseñamos no es uno más en relación con Orozco, sino que es de indudable importancia para la historiografía del arte mexicano de nuestro tiempo.

J. F.

Luis Garrido, *Saturnino Herrán*. México, Fondo de Cultura Económica, 1971, Col. Tezontle.

Desde que Manuel Toussaint publicó una monografía sobre Saturnino Herrán en 1920, dos años después de la muerte del artista, no había aparecido un estudio especial del gran pintor y dibujante. Así, este nuevo trabajo del doctor Luis Garrido, escrito con amor y comprensión, es bien venido pues enriquece la bibliografía de nuestro arte moderno.

Herrán (1887-1918) fue un precursor de la pintura mural, que había de surgir en los años siguientes a su desaparición. Fue el primero en interesarse seriamente en ahondar en la vida y las costumbres mexicanas, sin folklorismos de oropel; por el contrario, su obra es profunda, no obstante que trate de manera principal temas vernáculos. Su sentido estético hizo que diera expresión a una nueva belleza, la mexicana, con auténtica poesía.

El doctor Garrido ha compuesto su trabajo en una serie de capítulos en los que se ocupa de los aspectos más relevantes de la vida y la obra de Herrán, con acertado criterio. Una de las aportaciones del doctor Garrido consiste en introducir oportunamente en el texto, una serie de opiniones de críticos y escritores sobre el artista y su obra, puesto que varios nos hemos ocupado en él, pero en artículos de revistas o bien dentro de libros. Una revisión de la bibliografía da idea de inmediato de los autores considerados. Otro de los méritos de esta monografía es que está ilustrada con ciento once obras de Herrán, reunir las cuales no es tarea fácil.

Si algún pero puede ponerse a este libro es la pobre edición que está lejos de ser digna de un artista como Herrán y del trabajo del doctor Garrido.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1972.41.955

Todas las ilustraciones son en blanco y negro, ni siquiera una en color. Quedemos en espera de que algún día se haga justicia al artista y que se publique una monografía en la que se incluyan sus principales obras, a lo menos, en color, que es tan importante para dar idea más precisa de la calidad de su pintura. Por ahora, felicitamos al doctor Garrido por el gusto y la dedicación con que realizó su trabajo.

J. F.

L'Art Olmèque. Source des Arts Classiques du Mexique. Musée Rodin. Paris, 1972.

Catálogo de la exposición *El Arte Olmeca* presentada en el Museo Rodin de París, organizada por la Dirección General de Asuntos Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México. La conservadora en jefe del Museo Rodin, Mme Cécile Goldscheider, presenta a manera de prefacio una carta del 5 de junio de 1917, en la cual el encargado de Asuntos de México en París, el señor Quintanilla, ofrece al maestro Rodin la copia de una escultura tolteca, que vino a sumarse a otras copias de esculturas precolombinas que poseía éste y que mostraban la admiración que hacia ellas tenía. A continuación se suceden presentaciones de Silvio Zavala, de Flavio Salamanca y de Ignacio Bernal. El doctor Zavala hace una breve relación de la historia de las exposiciones mexicanas en París y se refiere a esta muestra, inaugurada en mayo del presente año, como la manera en que México corresponde a la exposición de Rodin exhibida en nuestro Museo de Arte Moderno de noviembre a diciembre de 1971. Por su parte, Flavio Salamanca, Jefe del Departamento de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes de México y encargado de la exposición, alude en su disertación al aspecto estético del arte olmeca; incurre en una equivocación que, aunque es menor, se pudo evitar; dice que la número 18 es una figura "en forma de pez estilizado", cuando en realidad se trata de un hombre. Finalmente Ignacio Bernal, Director del Museo Nacional de Antropología de México, relata a grandes rasgos los aspectos más sobresalientes de la cultura olmeca y hace énfasis en la significación que tuvo esta civilización como antecedente de las grandes culturas clásicas. Ubica su época de esplendor entre 1200 y 600 a. J. C.; afirma que después de este lapso se inicia su decadencia, y que para 200 a. J. C. no es más que una "luz marginal y no ejercitará más la primacía en el curso de la historia americana". Si bien lo expuesto teóricamente por el doctor Bernal manifiesta conocimiento y tiene actualidad, la exposición en sí y los medios explicativos utilizados (cuadro cronológico, cédulas, dibujos), muestran ignorancia y confusión. El cuadro cronológico comparativo entre Europa y América, por ejemplo, abarca desde 1700 a. J. C. hasta 1500 de nuestra era, de acuerdo con lo cual los olmecas tienen una historia de más de tres mil años y cubren un área de población que corresponde a casi toda Mesoamérica.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1972.41.955

Fueron exhibidas un total de 53 piezas: figurillas y vasijas de barro, placas y hachas de jade y de serpentina y algunas esculturas monumentales que provienen de diversos sitios. Es un rico surtido en que se encuentran mezcladas figurillas totonacas de El Zapotal, Veracruz, con vasos zapotecas de Monte Albán, con maquetas y figuras del tipo Mezcala, con palmas y figuras sonrientes del clásico veracruzano, y aún hay entre ellas obras de plena época azteca como la tortuga del Museo de Xalapa. Por mera curiosidad conté las piezas que pueden ser consideradas olmecas; fueron 17 en total, y 9 más que podríamos llamar olmecoides.

Cada pieza va ilustrada por una fotografía y acompañada por una cédula como ésta:

53
Stèle 1, de Piedra Labrada, Soteapan, Veracruz. Cet extraordinaire monument constitue un résumé de science chronologique dans laquelle sont utilisées de nombreuses corrélations calendariques: la numération courte des Maya, Tula — Tezcoco et Tenochtitlán, dont la date principale était le jour 5 Coatl Cipactli... Olmèque. Post — classique tardif (1200 — 1500 ap. J. C.)

Cierra el catálogo un dibujo alusivo a la proyección del Arte Olmeca, y que se titula Arte Olmeca Clásico, en donde se incorporan las ya mencionadas obras zapotecas, totonacas, huastecas, etcétera.

Es lamentable que en México se promuevan actividades culturales tan mal realizadas como esta disparatada exposición. Obras pobres y poco representativas, con acaso alguna falsificación entre ellas; presentaciones desconocedoras del material que se exhibe, inoperantes cuadros cronológicos y cédulas explicativas erróneas. Pero sobre todo se trata de una muestra que no corresponde al enunciado de la exposición. Hubiera bastado con el "Dios jaguar" de San Martín Pajapan, con la figura humano-felina de San Lorenzo (Monumento 10), con "El Príncipe" de Cruz del Milagro, con las máscaras de Las Choapas y con alguna de las hachas de jade, para lucir con veracidad la inigualable calidad del arte olmeca.

B. de la F.

Peter David Joralemon, *A Study of Olmec Iconography*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, Number Seven. Dumbarton Oaks. Trustees for Harvard University Washington, D. C., 1971.

La investigación de Peter David Joralemon acerca de la Iconografía Olmeca, es un volumen más de la ya importante serie sobre Estudios de Arte y Arqueología Precolombina que publica Dumbarton Oaks, la prestigiada institución de Washington.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1972.41.955

Comprende las siguientes partes: 1. Introducción; 2. Diccionario de símbolos y elementos olmecas; 3. Conjunto de objetos de arte olmecas que no son identificables como dioses, pero que tienen importancia por los elementos que muestran; 4. Los dioses del pueblo olmeca; 5. Tallas en roca de Chalcatzingo, Morelos; 6. Especulaciones y Conclusiones, y 7. Bibliografía.

En su introducción, después de presentar una breve historia acerca de las obras publicadas sobre los olmecas, el autor afirma que "nadie ha intentado formular un método para estudiar el sistema simbólico olmeca", y postula el iconográfico como el adecuado para descifrar tal simbología. Explica, a continuación, cómo va a aplicar en el arte olmeca, los tres niveles propuestos por Panofsky (*Meaning in the Visual Arts*) y que tienen como finalidad la comprensión del asunto figurado. Las obras olmecas, dice Joralemon, deben ser descompuestas en sus "caracteres básicos o unidades elementales". La primera tarea del iconografista es compilar un diccionario, una especie de alfabeto con los elementos aislados. Queda como segundo paso reconocer las combinaciones de tales elementos, los complejos simbólicos que ocurren con frecuencia en el arte olmeca; sin embargo, la ausencia de inscripciones y de registros escritos, produce la inevitable discontinuidad entre la identificación de una figura y la definición de la misma. Es decir, que se puede reconocer lo figurado porque lo integra una serie de elementos constantes, pero no se puede conocer con certeza lo que simbólicamente representa. Solamente en el tercero de los niveles, el último de los pasos en el proceso iconográfico, es posible relacionar las representaciones olmecas con las de culturas más tardías, las cuales tienen, gracias a las fuentes escritas, una definición tanto más certera. En este nivel es donde se llega al "significado correcto". de lo que fueron los dioses olmecas, y el contexto mitológico puede ser reconstruido. El estudio de Joralemon se ocupa de los dos primeros niveles del método iconográfico.

En el diccionario de símbolos olmecas, incluye 182 elementos con su correspondiente descripción, con un dibujo ilustrativo y con citas de las figuras en que se le encuentra. Las figuras humanas, las animales, y las que combinan varios rasgos entre sí, están desintegradas en sus componentes físicos: rostro, cejas, ojos, bocas, etcétera: en sus vestuarios: taparrabo, falda, etcétera, y en las insignias que portan: mazas, manoplas, bastones, etcétera. Después de esta ordenada clasificación, sigue una serie de elementos aislados que no conservan el mismo ordenamiento porque las características son de órdenes diferentes; por ejemplo, se pasa, sin previa explicación, de posiciones de las figuras a formas simbólicas. Quienquiera que tenga familiaridad con las representaciones olmecas, reconoce los símbolos aquí enumerados, pero el criterio para clasificarlos es a veces inconsistente. Para seriar elementos, éstos se deben agrupar dentro de un denominador común, y hay que procurar mantener a lo largo de la seriación el mismo criterio con el fin de mostrar conjuntos coherentes. Además, Joralemon añade a su seriación un carácter propio que difiere de la iconografía ortodoxa. Es así que a un rombo limitado por líneas horizontales lo llama "Maíz germinando de una cabeza hendida", y a líneas rectas y quebradas, paralelas en diagonal, las bautiza como "Relámpagos que se estrellan (o que golpean o que chocan) contra las nubes". De acuerdo con Panofsky, este primer nivel clasificatorio se limita a la aprehensión de las formas que

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1972.41.955

se pueden reconocer por la diaria experiencia; la enumeración de tales elementos es la descripción preiconográfica de una obra de arte.

El autor presenta, a manera de complemento del diccionario de símbolos, *ochenta y ocho ilustraciones que muestran desde obras completas, cabezas* colosales, altares, estelas, figurillas de jade, etcétera, hasta una miscelánea de elementos simbólicos. Cada ilustración va acompañada de una pequeña cédula y de la enumeración de los elementos que se encuentran en la pieza ejemplificada.

La parte medular del estudio es la dedicada a "Los dioses del pueblo olmeca". Joralemon encuentra diez deidades importantes, a las cuales se refiere con numerales romanos; a las variantes de estas deidades las identifica por medio de una letra añadida al número. El autor recopiló y estudió *ciento sesenta y* siete figuras, mismas que se encuentran ilustradas con dibujos y a las que acompañan descripciones y listas de los símbolos que presentan. El agrupamiento de estas figuras en diez categorías obedece a la frecuencia con que ciertos elementos se encuentran asociados, y que es la razón que permite establecer su identificación. El llamado Dios I, a manera de ejemplo, es un monstruo jaguar, la deidad más frecuentemente representada. "La característica principal que lo define es la ceja de flama; otros rasgos prominentes son los ojos en forma de L o acanalados, nariz respingada, marcas rectangulares en los labios, encías y ausencia de mandíbula inferior. El elemento Jaguar-Dragón Garra-Ala, y sus variantes, se encuentran también asociados a esta divinidad" (p. 35). *Hay siete variantes del Dios I.*

Como los elementos simbólicos no son exclusivos de una deidad, se dificulta notablemente la identificación de las figuras. Este segundo nivel de proceso es el de más difícil adaptación al arte prehispánico, ya que resulta un tanto aventurada la conexión entre elementos y combinaciones de elementos con temas y conceptos cuando se carece de fuentes escritas. De hecho, la identificación de las imágenes, narraciones o alegorías, que es el campo específico de la iconografía, no se da sino parcialmente en el estudio de Joralemon. Pero no podía ser de otra manera, *ya que el método original de Panofsky presupone* que el tema o asunto debe ser interpretado gracias a los documentos escritos. Dedica Joralemon un apartado de tres hojas a los relives de Chalcatzingo, Morelos, y, finalmente, destina unos párrafos a especulaciones y conclusiones. En ellos compara, tentativamente, a las diez deidades olmecas con las que acaso fueran sus correspondientes en la mitología azteca. La fragilidad de las proporciones justifica su brevedad.

He anotado algunos puntos en que el estudio de Joralemon discrepa de la metodología iconográfica ortodoxa; *pero he de aclarar que dentro de una apre*ciación total, estas fallas son pormenores secundarios. La obra es encomiable no sólo por el gran esfuerzo para organizar metódicamente obras de arte desconectadas entre sí, sino por su manifiesta utilidad. Es ejemplo y estímulo para elaboración de otros estudios de arte prehispánico, y es punto de partida, único en su género, para aproximarse al complejo mundo de símbolos olmecas.

No es una investigación terminada; una serie de limitaciones inevitables (discrepancias en los reportes arqueológicos, carencia de fechas adecuadas, falta de estudios monográficos, dificultad en obtener material de estudios, etcétera),

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1972.41.955

lo impidió; pero es una muestra, repito, excepcional, de cómo se pueden estudiar obras de arte distantes en el tiempo gracias al manejo de métodos adecuados. Joralemon logró, con el suyo, integrar coherentemente una serie de elementos inconexos y, con ello, propicia una mayor comprensión del lenguaje simbólico presente en el arte olmeca.

B. de la F.

Damián Bayón: *L'architecture en Castille au XVIe siècle. Commande et réalisations.* Paris, Éditions Klincksieck, 1967. 300 pp. (Le Signe de l'Art, I).

He aquí una obra que no pretende agregar datos al conocimiento de un tema tan estudiado (aunque de ninguna manera agotado, ni mucho menos), como es el de la arquitectura de la corona de Castilla en el gran siglo que va de Fernando e Isabel a la muerte de Felipe II. No se trata de aumentar fechas o nombres a lo mucho investigado por gente de la talla de Gómez Moreno, Lampérez y Romea, Chueca Goitia, el marqués de Lozoya, Elías Tormo —a quienes gustoso rinde tributo Bayón—, sino de replantearse problemas centrales de interpretación acerca de construcciones que van desde San Juan de los Reyes hasta El Escorial.

Para hacerlo, Damián Bayón atiende por un lado, a quienes encomendaron las obras, y por otro a la definición formal de éstas y la búsqueda de su sentido dentro del momento histórico en que fueron creadas. Así pues, y en consonancia con el subtítulo de su libro, lo divide en dos grandes partes: "Les données" (lo dado, diríamos, o el fundamento) y "Les réalisations". Todo su planteo metodológico está montado a partir de las tesis de Pierre Francastel, director de esta originalmente tesis de doctorado en la Universidad de París y prologuista de la obra en su versión publicada. En la primera división puede advertirse ya, también, otra intención del autor: le interesa como "realización" particularmente la obra hecha en España después de la época de los Reyes Católicos, que considera más bien de preparación. El autor, además, justifica sin dificultad el haberse limitado a lo que llama "le domaine castillan" (ambas Castillas, Galicia, Asturias y León, Vizcaya, Andalucía: de hecho los reinos de la corona de Castilla, con exclusión, obviamente, de América); parece claro el sentido de unidad que depende de estatutos constitutivos similares, con tradiciones muy ligadas, con una nobleza que gravitaba sobre el mismo centro y, en fin, en la que actuó el mismo conjunto de artistas itinerantes, todo lo cual no puede predicarse de la corona de Aragón.

Uno podría suponer que la primera parte se referiría a la situación española del siglo XVI, al carácter de la vida de ese momento, a las fuerzas económicas y a los comanditarios de obras arquitectónicas (corona, nobleza, iglesia, burguesía), así como a la situación social de los artistas y su dimensión humana. Sin embargo, aunque hable algo de la familia real y de la alta nobleza (la descendencia del marqués de Santillana) y aunque haga referencias constantes

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1972.41.955

a lazos familiares y a situaciones sociales, Bayón no parece haber hecho el estudio que permitiera un cuadro más lleno de la vida española del tiempo. De haberlo hecho se habría encontrado quizá con una obra desproporcionada en donde lo central (el hecho arquitectónico) habría podido desdibujarse junto a lo demás; de ahí, tal vez, que haya preferido quedarse con un esbozo que le permite, sin embargo, hacer las necesarias referencias entre el fenómeno artístico y el tono de la época: suficiente seguramente para su propósito. De tal modo que nos encontramos con dos partes de diferente tratamiento, pero que también se refieren a diferentes épocas: la primera al reinado de Isabel y Fernando y la segunda a los reinados del emperador y de Felipe.

Si ya en los capítulos iniciales, al mismo tiempo que esbozaba el clima de una época estudiaba un número reducido de monumentos, en la parte segunda se ocupa específicamente de ocho obras clave (*les types*, las llama) que ha seleccionado no sólo por su valor intrínseco, sino por la importancia que tienen en un muestreo que pretende entender el fenómeno de la arquitectura castellana en esa época. La selección responde, como puede suponerse, al particular punto de vista del autor, y como tal puede no coincidir con la que pudiera hacerse desde otros puntos de vista; lo que ciertamente no puede negarse es la novedad del método, que le permite a Bayón una profundización en cada caso, al mismo tiempo que conlleva la posibilidad de relacionar unas obras con otras para ir componiendo una visión de conjunto. Por último, los capítulos finales ("L'intégration des formes" y "Architecture et société") constituyen una reflexión general y particularmente sugestiva sobre todo el cuadro que ha presentado con anterioridad. Acompañan al libro un apéndice sobre "Felipe II, amante de jardines", un repertorio de los principales monumentos de la corona de Castilla en el siglo XVI (especie de fichero que incluye muchas obras de las que en el texto apenas si hace alguna referencia, o aun de otros de los que no se hace ninguna), unas biografías mínimas de arquitectos, una tabla cronológica que pone en relación la historia de Europa con la historia y las realizaciones culturales españolas, fotos (muchas del autor), mapas, plantas de edificios, amplia bibliografía e índices analítico y de nombres: como puede verse, auxiliares de la mayor importancia, que hacen de la obra, aparte de su contenido ideológico, una obra útil en otro sentido.

El partido tomado por Bayón le permite hacer una serie de observaciones novedosas y de lanzar algunas hipótesis interesantes. Inútil sería aquí resumirlas todas, pero sí podré referirme a algunas.

Bayón se manifiesta empeñado en hacer una crítica a la noción de estilo. Ciertamente tiene razón, a mi modo de ver, cuando considera abusivo hablar de un "estilo Cisneros" (según Elías Tormo y otros) para referirse a cierta decoración de yesería que puede encontrarse en algunas obras patrocinadas por el arzobispo-regente (paraninfo de la Universidad de Alcalá, verbigracia), fenómeno excesivamente restringido; y otro tanto puede decirse de tal o cual caso particular. Encuentra además que en los territorios de la corona de Castilla hay desde finales del siglo XV y hasta 1580 c. una tal yuxtaposición de corrientes estilísticas, ya recién importadas, ya sedimento de un pasado más o menos cercano, que hace imposible clasificar los monumentos arquitectónicos dentro de uno u otro estilo, lo que equivaldría a confinarlos en comparti-

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1972.41.955

mientos estancos que no siempre les corresponden. Y en esto también lleva razón. Que el ámbito de los territorios sujetos a Castilla presenta ese cuadro abigarrado, no sólo en la península, sino también en América, es un hecho. Y lo es que la verdad de una obra arquitectónica de tales características está precisamente en esa yuxtaposición de estilos y sería una falsa crítica —como de hecho lo ha sido— la que censurara a un edificio su carencia de unidad estilística. Pero si entendemos a los estilos no como compartimientos inviolables —que nunca lo son, aun en situaciones menos extremas que la española— sino como hitos de procesos generales y a veces muy complicados, es decir, si aceptamos que no es la obra la que se acomoda al término que usamos para nombrarla, sino que éste es sólo una palabra que tiene el carácter de santo y seña capaz de explicar el fenómeno (y por tanto capaz de hacérnoslo entender, aun a riesgo de violentar un tanto la realidad fenoménica); en fin, si reconocemos que la definición de un estilo es una creación mental a partir de los datos objetivos que leemos en una serie de obras, pero creación mental y no deducción mecánica o matemática de esa realidad; sí pues, reconocemos la utilidad de los términos estilísticos y no nos aferramos a una pretendida objetividad de éstos, podemos quizá romper ese nudo gordiano de la historia del arte. El hecho es que si yo describo una construcción señalando los diversos elementos que hay en ella y la ascendencia que esos elementos tiene (eso es, los nombro según el estilo a que pertenecen) puedo darme a entender: más todavía, sólo de ese modo, quizá, pueda darme a entender. Y tanto es así que Damián Bayón, en la obra que reseño, aun haciendo la crítica del concepto de estilo no puede prescindir de la terminología estilística para hablar de los monumentos de que se ocupa. Ponz tuvo la idea genial (o tal vez casual) de inventar el término "plateresco", invento afortunado y que ha venido a resultar capital para entender el fenómeno artístico español —aunque no haya dejado, ni deje todavía, de desconcertar a quien no tiene un trato más o menos familiar con el ámbito español y americano—, pero tales ocurrencias afortunadas no se repiten fácilmente.

Una de las tesis importantes que sostiene Bayón se refiere precisamente al plateresco, estilo que encuentra pudo haber sido el que mejor expresara la "noción de gloria imperial de un Carlos Quinto" (p. 186). Si esto no fue posible habría que atribuirlo, según él, a una carencia de "espíritu de continuidad entre maestros y discípulos", característica que le resultaría "muy española", y a su imposibilidad de resistir las oleadas de clasicismo que se desbordaban sobre España. Coincido en reconocer la importancia del plateresco, único estilo que en Europa pudo crear algo nuevo y diferente utilizando el repertorio de formas italianas pero combinándolas en tal manera con otras, que hace irreconocible el espíritu florentino o boloñés de su origen. No deja de sorprenderme (sorprenderme agradablemente) que un estudioso con formación de arquitecto reivindique un estilo que no dio aportes constructivos, sino sólo representa una novedad en formas decorativas. Pero no acaba de convencerme ni la idea de esa carencia española de continuidad, que veo como un fenómeno circunstancial de ese siglo XVI en que tan sujeta estuvo Castilla a todo tipo de presiones políticas, económicas y culturales, ni la de que haya sido un estilo "ahogado en el huevo". Cierto, el plateresco fue la expresión de la España

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1972.41.955

de entonces, pero no creo tanto que de la "España imperial", sino más bien de las potentes órdenes religiosas (San Esteban de Salamanca, San Gregorio de Valladolid), de los ayuntamientos (puertas de Toledo), de los cabildos eclesiásticos o de una nobleza que seguía, en tiempos del emperador, pensando más en la época de "tanto monta, monta tanto"; así como lo fue de la empresa evangelizadora americana y de los deseos de perpetuarse de una nueva nobleza feudal (ésa sí muerta a poco de nacer) en los señoríos-encomiendas de este lado del Atlántico. El estilo de corte era necesariamente el manierismo internacional, como parece demostrarlo el gusto de Carlos V no sólo en su palacio de Granada o en el Alcázar de Toledo sino en los artistas que intentó o consiguió atraer a su servicio. El plateresco, en todo caso, y tan grandioso como llegó a ser, siempre fue un estilo de transición y de compromiso; si acaso en América pudo tener un sentido de mayor estabilidad en tanto se identificó con la tarea misionera y el ensayo de la encomienda, y con ellos murió, si bien —y por eso— hasta finalizar el siglo. "Entre el gótico de los Reyes Católicos y el plateresco —dice Bayón— no hay una profunda diferencia de inspiración, sino más bien el paso de un repertorio de formas a otro más de moda, al que se acude para satisfacer una clientela que quiere estar al día" (p. 84), y con eso parece más coincidir con mi tesis del estilo transitorio, que va de un gótico ámudejarado y borgoñón, mechado de elementos renacentistas, a un estilo cada vez más plenamente Renacimiento, justo por los deseos de esa clientela que quería estar al día; el plateresco último, que le parece encarnar el espíritu imperial, el de la fachada de la Universidad de Alcalá, es un estilo mucho más culto, obra de arquitectos (Rodrigo Gil de Hontañón) que habían ya leído a los tratadistas italianos y que necesariamente estaba a punto de convertirse en manierismo. La hora del plateresco, en la península, parece ser la hora de una España en la que se va imponiendo fuertemente el dominio central de la corona sobre las tradiciones de fueros y nobleza, hasta dominar incontestable con el Rey Prudente: con él se impone, también inconstestable ya, el manierismo abrevado en Italia, que correspondía más a una España volcada sobre Europa. Nadie, pues, asesinó a ese estilo, que a mi juicio describe completo el rápido ciclo de sus posibilidades formales y espirituales.

Magnífico es el análisis que hace Damián Bayón de la catedral de Granada, en el que rechaza la idea generalizada de que se trate de una catedral gótica disfrazada de Renacimiento. Sin embargo, por mi parte, y siempre que se tomen las cosas en su debida proporción, encuentro que en la consabida tesis hay su algo de razón; no ciertamente que se trate de un disfraz, sino de un edificio que Diego de Siloé pensó manierista y quiso hacer manierista, pero que no pudo dejar de pagar su tributo a la tradición gótica; y esto no tanto por la necesidad de ceñirse a los primeros trabajos de Egas (como ha mostrado Rosenthal), sino porque el concepto mismo de catedral no podía alterarse de un día para otro, ni las funciones que ésta tenía que cumplir, ni podía prescindir de la mano de obra de los maestros y oficiales que se encontraban a su disposición. Bayón mismo, al defender su idea, deja escapar una frase reveladora cuando intenta explicar el porqué de las bóvedas de nervadura: "sea ... —dice— que no viera inconveniente en cubrir tal superficie con procedimientos góticos, sea que le resultara imposible hacerlo de otra manera ..." (p. 134);

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1972.41.955

cualquiera de las dos alternativas es muestra de una solución de compromiso, ya por la propia incertidumbre del arquitecto, ya por una imposibilidad práctica (mucho más creíble, desde luego, sobre todo si atendemos al diseño "renacentista", de las nervaduras). Y solución de compromiso es la catedral granadina con su intención manierista y su pago a la tradición anterior, como lo son en gran variedad de expedientes las catedrales americanas iniciadas en el siglo XVI. Tal vez si Bayón hubiera recordado sus monumentos americanos habría estado en mejor posición para comprender el fenómeno que lo ocupaba.

Y éste será, después de haber comentado las opiniones anteriores, mi único verdadero —aunque pequeño— reproche a Damián Bayón. En todo el libro no se encuentra la más mínima referencia a lo que pasaba, en términos de arquitectura, en los dominios sujetos a la corona castellana de este lado del mar. Y lo que entonces pasaba en la Española, en el virreinato de México, en la presidencia de Quito y en el virreinato del Perú, por lo menos, era de la mayor importancia. "Ya salió el americano resentido", se dirá; y sí, ya salió el americano, pero este olvido total resulta por lo menos sorprendente, sobre todo viniendo precisamente de un americano. Verdad, el libro delimita su campo a la parte de la península dependiente del trono de Castilla y sería absurdo pedirle que se ocupara de otra cosa; necio sería querer que incluyera la arquitectura nuestra, que representa por sí misma todo otro problema. Pero pedirle haber sido consciente, a lo largo de su estudio, de la presencia de América, tan sensible especialmente en la España del siglo XVI, no me parece mucho pedir. En ese siglo América sufrió, como la península, el forcejeo y el tránsito del plateresco, con sus elementos góticos y mudéjares, al manierismo culto de fuente italiana, y actuó —aunque en manera distinta— el drama de la tensión de los estilos que tanto interesa a Bayón: alguna comparación, alguna extrapolación, no habría estado de más y quizá habría arrojado luz sobre ciertos fenómenos, como el caso que cito arriba.

Este reproche y los comentarios que me surgieron de la lectura no menguan el valor del libro. Bayón logra magníficos análisis de monumentos en los que combina el estudio formal con lo que podríamos llamar la circunstancia en que el monumento fue creado, como el mismo de la catedral de Granada o el del palacio granadino del emperador o el del Escorial. Los capítulos finales, como ya he dicho, resultan altamente sugestivos, y el libro, además de su agradable lectura, ciertamente contribuye a una nueva interpretación de la arquitectura en el tiempo y época a que está dedicado. Más que resolver problemas presenta perplejidades: quizá sea ésa su mayor virtud.

J. A. M.