

importantes que atañen no sólo a Copán sino a otras expresiones artísticas mayas, y aun a las del México prehispánico en general. El método que siguió fue estudiar cada conjunto arquitectónico de Copán con las estelas y los altares más importantes asociados al mismo. De las 38 estelas encontradas en Copán y sus alrededores, el autor describe y analiza 23; a lo largo de la descripción y las fechas de éstas y de los altares, intercala con breves referencias a otros investigadores la interpretación iconográfica que puede dársele a los motivos que las integran. Este mismo método sigue para manejar la extraordinaria escultura integrada a los edificios.

Un penúltimo capítulo está dedicado a monumentos escultóricos dispersos que quedan fuera de los límites naturales del centro ceremonial, los que, por su alta calidad artística, acertadamente fueron incluidos por el autor como parte importante y significativa del corpus escultórico de Copán.

El último capítulo trata sobre el arte menor de Copán que proviene de tumbas y ofrendas en el que presenta un amplio y variado material cerámico, objetos de jade, concha, hueso, obsidiana y piedra. La sensibilidad plástica y la maestría artesanal de los mayas se hace patente en la pintura de vasijas, en las tallas en jade, en los relieves en concha y hueso, y en el modelado de figuras de arcilla.

La monografía sobre Copán se convierte en un extraordinario libro de arte por la alta calidad de las ilustraciones: 297 fotografías a color y 123 en blanco y negro, las que cubren casi la totalidad de las expresiones artísticas de Copán en tomas directas del propio autor, o en dibujos. Se trata de un libro lujosamente editado que revela buen gusto, atinado criterio y la identificación afectiva del autor con las ruinas y lo que éstas proporcionan como camino para descubrir al hombre maya en el remoto pasado prehispánico.

M. F. de M.

Enrique F. Gual: *La pintura de "cosas naturales"*, México, SepSetentas, 1973.

Este pequeño libro, número 100 de la Colección SepSetentas de la Secretaría de Educación Pública, apareció poco después de la muerte de su autor (el 17 de julio de 1973), tan sentida en el medio artístico mexicano. Don Enrique F. Gual, fino caballero, amante, estudioso y crítico del arte pasado y presente, merece en especial nuestro reconocimiento por su obra de años recientes en la organización y dirección del Museo de San Carlos. Cuando se decidió en 1964 trasladar las antiguas colecciones de las Galerías de la Academia de San Carlos a locales diferentes de los que habían ocupado por más de un siglo, y separar la pintura novohispana (desde entonces en la Pinacoteca Virreinal de San Diego) de la pintura de las escuelas europeas y de la del México independiente, se fundó para albergar a la segunda el Museo de San Carlos en el palacio neoclásico de Buenavista. El señor Gual se hizo cargo de un bello edificio, cuidadosamente restaurado, y de unas

colecciones que nadie visitaba y donde al lado de obras de primerísima importancia menudeaban las atribuciones dudosas o francamente equivocadas. En unos años pudo levantar un museo muy dignamente montado, que pone en valor lo bueno y reduce a su justa dimensión lo menos importante, que cuenta con un patronato capaz de auxiliar eficazmente a la institución, que ha despertado la confianza de los coleccionistas particulares dispuestas ahora a hacer donaciones o préstamos, y cuyas instalaciones y servicios lo hacen cada vez más visitado.

El pequeño libro póstumo de don Enrique Gual (150 páginas, 40 ilustraciones) es una apretada historia de la pintura de bodegones —que él prefiere llamar de “cosas naturales” para poder incluir obras y antecedentes que no encajarían específicamente en aquel género—, en donde destaca un triple interés del autor: dar sus personales puntos de vista en ciertos problemas relacionados con el bodegón, utilizar en una proporción notable ejemplos de obras mexicanas o de obras que están en colecciones mexicanas (especialmente en el Museo de San Carlos), y comentar ampliamente los ejemplos reproducidos, con una clara intención didáctica. Con esto último, el autor consigue, además de explicarse mejor, enseñar a un público amplio (al que está dirigida la colección SepSetentas) a ver pintura en la medida en que lo permiten las reproducciones.

En el primer capítulo, “La forja de la naturaleza muerta”, trata el problema central del origen y el sentido de tal tipo de pintura, y propone cinco etapas en el proceso que hace ir desde Grecia hasta nuestros días, incluyendo otras zonas artísticas, como la prehispánica; tales etapas serán después los títulos de los capítulos siguientes, a saber: “Ilusionismo-utilidad”, “La intuición circunstancial”, “El cariz reverente”, “La comprobación de la factibilidad” (que incluiría también la etapa denominada por él “independencia de la especialidad”), a los que se agrega uno más sobre “La característica independiente mexicana”. Los títulos tienen quizá el defecto de ser poco claros y poco convincentes, y da la impresión de que el autor, habiéndolos ideado, se sintió llevado a incluir en ellos, un poco forzadamente, el inmenso panorama del arte occidental.

El partido adoptado tiene también un defecto: obliga a dedicar demasiado espacio (dada la brevedad de éstas más bien reflexiones sueltas) a las épocas anteriores a la presencia consciente del género, lo que, en cambio, resta espacio y vigor al momento en el que ya se hace presente el bodegón como tal y a su desarrollo por más de tres siglos; considérese mi apreciación a la vista de que se lleva el mismo número de páginas decir que en el arte bizantino no hay pintura de “cosas naturales”, que las páginas en que se ocupa del bodegón desde Caravaggio hasta nuestros días. Así, resulta que de los grandes nombres del género de bodegones, apenas alcanza a citarlos sin tener oportunidad de siquiera hacer una mínima caracterización. Y por más que los comentarios a las reproducciones pretenden subsanar esa deficiencia, no lo consiguen en la proporción deseable.

El lector se alegra ante la presencia de un capítulo dedicado al género bodegonista en México, pero éste, de unas cuantas páginas, resulta en exceso

superficial, escaso en su información e incapaz de plantear alguna idea digna de destacarse. Y la misma sensación de desencanto produce el leer las páginas dedicadas a el manierismo en relación con la pintura de naturalezas muertas. Más cuerpo e interés, en cambio, tiene su opinión, contraria a la de Charles Sterling (*La nature morte: de l'Antiquité à nos jours*) en el sentido de que la pintura de bodegones se deriva directamente de los pintores cuatrocentistas y no procede, por la puerta falsa, de los marqueteros renacentistas.

En todo caso la obra que comentamos resulta interesante, a más de las razones dichas arriba, siempre que se tome como una serie de reflexiones inteligentes, más o menos ordenadas, más o menos sustentadas, acerca del género de bodegones, y no se imagine ver en ella un estudio sólido sobre la materia: que ésa no parece haber sido su intención.

J. A. M.

Juan Somolinos Palencia: *El surrealismo en la pintura mexicana*, México, Arte Ediciones, 1973.

Bajo la idea rectora de que el surrealismo mexicano no se expresó de manera ortodoxa, Juan Somolinos construye su ensayo, siguiendo un esquema bien estudiado donde la ordenación lógica que rige la estructura en que sitúa a los artistas, se ve malograda y complicada por las denominaciones sumamente artificiosas con las que designa a estas agrupaciones.

Se ha escrito demasiado sobre el surrealismo como para poder considerar que este libro aporte nuevos conceptos o directrices más acertadas para el tema que trata. Sin embargo, la edición queda justificada como obra de divulgación al alcance económico de un público lector numeroso. Juan Somolinos parece coincidir con las ideas que fundamentan el libro de la doctora Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969. Difiere de esta autora en los términos que designan las diversas ramas del arte fantástico y también en cuanto a la importancia que da en la primera sección del libro, no sólo a los descubrimientos freudianos, sino a los de los precursores del método psicoanalítico; o sea al hipnotismo y al estudio de la histeria que hicieron célebre al doctor Charcot en el Hospital de la Salpêtrière en París, e incluso cita a Pierre Janet, famoso médico y psiquiatra francés que muy poco o nada tuvo que ver con el surrealismo. Estas dos inclusiones parecen querer aportar algo a la comprensión de este movimiento, pero en realidad son notas, que aunque ofrecen interés desde otros ángulos, son accesorias al tema que se pretende tratar, aun y cuando los surrealistas europeos hayan celebrado festivamente las conocidas fotografías sobre curaciones de casos de histeria tomadas en el hospital de la Salpêtrière.

Existe también el intento de explicar el porqué el surrealismo no logró anexarse al campo científico, sobre lo cual Somolinos expresa que la discusión entablada entre Sartre (quien acusó al surrealismo de destruir la objetividad)