

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Amaral, Aracy. *Artes Plásticas na semana de 22*. Editora Perspectiva. São Paulo, 1976.

Es impresionante, y por demás significativo, el crecido número de mujeres que actualmente se dedican en Latinoamérica al ejercicio de la historia y la crítica de arte. Desde mi particular opinión, a la cabeza de tan respetables señoras se encuentra, en relación con el arte moderno, la briseleña Aracy Amaral, autora de una obra sólidamente establecida, tanto por su sabiduría como por lo ponderado y objetivo de sus juicios. A ella se debe el libro que reseño en esta su tercera edición. Se trata de un libro singular dentro de la bibliografía del arte latinoamericano contemporáneo; lo es tanto por su contenido como por la investigación exhaustiva realizada y por el método empleado.

El libro trata sobre una semana de arte moderno verificada en São Paulo, en el mes de febrero de 1922; semana que vino a resultar la clave para la aparición del arte moderno en Brasil. Sobre la trascendencia de tal evento la propia autora nos dice lo siguiente en la introducción: "A semana de Arte Moderna de febrero de 1922 realizada em S. Paulo representa un marco na arte contemporânea do Brasil, comparável á chegada da Missão Francesca ao Rio de Janeiro no século passado ou, no século xviii, á obra de Aleijandinho. Essa manifestação tem importância dilatada por ser consequência direta do nacionalismo emergente da I Grande Guerra, e da subsequente e gradativa industrialização do país de S. Paulo em particular. Ao mesmo tempo em que comencavam a se assinalar as potencialidades do país, uma euforia invadia os jovens intelectuais brasileiros, contagiados de entusiasmo com as festas do Centenário da Independência..."

Lo que Aracy Amaral realizó, fuera de toda hipérbole, fue una investigación histórica exhaustiva sobre el tema de su libro. Y como nada se da por generación espontánea, asienta que la semana vanguardista paulina tuvo antecedentes en la exposición que en 1913 presentó Lazar Segal y la de Anita Mafaldi, mostrada tres años más tarde; ambos habían llegado de Europa y eran portadores de ciertas novedades que presentaban en sus obras. El contenido del libro está dispuesto en nueve partes, todas de un interés indudable según el programa trazado. Así, por ejemplo, en la primera parte Aracy Amaral se ocupó objetivamente de la escultura, pintura y arquitectura brasileña anterior a 1922, y de las ideas modernistas de renovación existentes en la obra poética de Mario de Andrade.

La semana tuvo un sentido destructivo, se trataba de terminar con una floña tradición mediante una renovación por vía internacional, según las ideas de Emiliano Di Cavalcanti, autor intelectual del evento y a quien pronto secundaron tanto los escritores como los artistas de Río y São Paulo. Todo un éxito resultó la semana desde el punto de vista artístico, pero se asienta que también lo fue de carácter "social". Por el catálogo publicado se informa del número de artistas participantes, alguno de los cuales resultó todo un descubrimiento, cual es el caso del escultor Víctor Brecheret.

De especial interés resulta la cuarta parte, pues en ella Amaral se ocupó de

“las ideas en el contexto de la semana”, es decir, recogió lo sustancial de las conferencias que se pronunciaron a tal propósito por gentes tan distinguidas como Mario de Andrade, Ronald de Carvalho, Mario Pedrosa y Menotti del Pichia. Las dos últimas partes se ocupan de los datos biográficos de los artistas participantes y de un apéndice documental en el que se incluyen los “Recordações de un sobrevivente da semana de arte oderna”, escritos por Rubens Borba de Moraes. Una imprescindible bibliografía cierra el libro.

La tarea realizada por Aracy Amaral para dar validez a su libro, resulta excepcional por el esmero y la pasión que puso a lo largo de la investigación, a fin de recoger los materiales tanto gráficos como informativos. Entre los primeros figuran viejas fotografías de personas, de edificios, muchos de ellos hoy día inexistentes, y de obras pictóricas y escultóricas. También aprovechó las caricaturas y los dibujos comerciales publicados en periódicos y revistas de São Paulo y Río de Janeiro. Las entrevistas con los supervivientes de la semana, fueron de rigor obligado.

Todo cuanto reunió Aracy Amaral le permitió efectuar una certera reconstrucción histórica, mediante el manejo de una crítica objetiva y de un indudable conocimiento del arte del siglo xx, tanto brasileño como universal. La postura crítica de la autora está alejada de toda pretensión delirante de tipo teórico, mas sin embargo en el texto se advierte la postura de una mujer pendiente de las ideas sociales de su época.

La importancia de la *Samana del 22*, estudiada por Amaral, va más allá de las fronteras brasileñas, pues el evento vino a mostrar la existencia de preocupaciones semejantes entre Brasil y otros países latinoamericanos, ya que es a partir de la segunda década del siglo cuando apareció en ellos una profunda toma de conciencia nacionalista, misma que tendía a reivindicar los valores propios y habría de manifestarse en las artes plásticas, como el descubrimiento de la propia identidad; baste recordar que fue precisamente en 1922 cuando surgió en México la pintura mural, involucrada con el movimiento nacionalista de la Revolución de 1910.

Un comentario final. El libro de Aracy Amaral se presenta, por lo completo y convincente que es, como un modelo que seguir; sugiere que con un método de trabajo semejante, se pueden realizar en otros países latinoamericanos las investigaciones que tanta falta hacen para la historiografía artística de los mismos. Para el caso concreto del arte de México, el método se puede aplicar a la famosa Exposición Internacional de Surrealismo, efectuada en 1940.

X. M.

Niece to Atget. The first century of photography. From collection of André Jammes. The Art Institute of Chicago, 1977.

Entre el 16 de noviembre de 1977 y el 15 de enero de 1978 fue presentada en el Art Institute de Chicago, una singular exposición de fotografía procedente de una famosa colección: la de André Jammes. La exposición se presentó bajo

el título de *El Primer Siglo de Fotografía. De Niepce a Atget*. El siglo queda limitado por las fechas de fallecimiento de dos pioneros franceses de la fotografía, Joseph Nicéphore Niepce, quien murió en 1833, y Eugène Atget, muerto en 1927.

Hoy en día en que la fotografía cuenta con una aceptación unánime para ser considerada como obra de arte, la Colección Jammes es a la fotografía lo que las pinturas de Altamira son a la historia del arte pictórico: el testimonio más remoto. La colección cuenta con ciento cuarenta y cuatro obras, algunas realizadas con las arcaicas técnicas que hicieron posible la aparición y desarrollo del arte fotográfico. Las fotos reunidas se deben a treinta y dos maestros, entre los que sobresalen los siguientes: Hippolyte Bayard, William Henry Fox Talbot, Auguste Salzmann, Charles Simart, Paul Nadar, Roger Fenton, Julia Margaret Cameron, Charles Nègre, Eduard Steichen, Clarence Hudson White y Alfred Steiglitz.

El catálogo de la exposición, espléndidamente ilustrado, da razón, mediante ocho breves textos, de la importancia tanto de los fotógrafos como de las obras que constituyen la valiosa colección. Dos textos iniciales sirven de introducción; los restantes se ocupan de los distintos periodos transcurridos durante un siglo, en el progreso de la fotografía; estos seis textos y las biografías de los viejos mestros, fueron redactados por el personal especializado en asuntos fotográficos del propio Museo.

El primer texto es, en realidad, la introducción al catálogo; fue escrito por David Trevis, conservador asociado en fotografía en Instituto de Arte de Chicago. Trevis justifica generosamente la existencia de los coleccionistas, considerando los esfuerzos y propósitos de éstos, en cuanto a que salvan de la destrucción las obras que ha creado el hombre. Líneas adelante asienta que las colecciones de fotografías son lo más reciente de estas actividades, y sin reservas hace elogios de la Colección Jammes, pues gracias a ella, el primer siglo de la historia de la fotografía, con los límites indicados, pudo exhibirse en el Museo.

De la colección se ocupan en el segundo texto, Marie-Thérèse y André Jammes. La historia sobre la formación del valioso conjunto es presentada. Así el lector se informa de que André Jammes pertenece a una segunda generación de coleccionistas de fotografías, la cual apareció después de la Segunda Guerra Mundial. La recolección de las fotos fue para él, algo así como ensamblar la historia dispersa de la fotografía. La colección nació con una novedosa concepción archivistica, no existente veinticinco años atrás, lo que imposibilitaba efectuar el estudio de la historia de la fotografía, pues no se contaba con el material reunido. En la Colección Jammes hay obras maestras, muchas de las cuales se exhibieron por vez primera en los Estados Unidos gracias al Instituto de Arte de Chicago. Un número significativo de fotos de autores que vivieron en Europa, se encuentran en la colección, mas ésta también cuenta con valiosas obras de fotógrafos norteamericanos, los cuales contribuyeron, desde muy temprano, al desarrollo de este arte. Algunas fotos de la colección pertenecieron a pintores y grabadores, quienes las tenían en alto aprecio, como es el caso del *Autorretrato* de Julia Margaret Cameron, que perteneció a Gustavo Doré. Los autores del texto afirman que desde 1937, año en el que se presentó la primera exposición sobre la historia de la fotografía, organizada por Beaumont Newhall, ésta ha recorrido lentamente el camino que la llevó hasta los museos de Bellas Artes; a ello contribuyó eficazmente la presencia de la segunda generación de coleccionistas de fotos. Cuando al fin fue acepta-

da como obra artística, los historiadores estudiaron y divulgaron el proceso de su evolución.

En el momento en que los pintores franceses advirtieron las posibilidades reproductivas de la fotografía y sus relaciones con la pintura, trataron de aprovecharla de inmediato; es de sobra conocido el caso de Eugenio Relacroix. En la Colección Jammes llama la atención el crecido número de fotografías de los pintores que pronto se dedicaron al nuevo arte, los cuales procedían, en su mayor parte, del taller del académico Paul Delaroche. De esa manera se explica el porqué de los temas de esas fotos, tomadas de manera semejante a como lo hacían los pintores al componer sus telas; los temas se relacionan con el paisaje campestre y urbano, con el retrato y el desnudo; sobre este último son interesantes las dos fotos de Charles Simart, tomadas en 1856, una de una mujer y la otra de un hombre, mas curiosamente en estas fotografías (es posible que sean las primeras que se conocen con este tema), su autor se interesó en tomar las partes más significativas, eróticamente, de los desnudos. Pero no cabe duda de que el desnudo femenino fue un tema preferido por los primeros maestros de la lente. De Braquehais existe un desnudo cubierto con un velo, verdaderamente sensacional como obra del arte fotográfico de una época específica; fue tomado en 1854. En la Colección Jammes figuran otros desnudos dignos, siquiera, de ser mencionados aquí, como el ya clásico, a color, debido a Edward Steichen, fechado en 1904; y los contenidos en el álbum de Clarence H. White, de 1909.

Las imágenes de los países "exóticos", pronto fueron captadas por las lentes. Posiblemente Félix Teynard fue el primero en ocuparse de las pirámides de Egipto. Y nuestro viejo conocido Desiré Charnay, en 1858 fotografió tanto los edificios de Mitla, en Oaxaca, como el milenario árbol d Santa María del Tule, del cual existe una foto en esta colección. En cuanto a los habitantes de esos países y sus particulares costumbres, sobresalen las obras del rumano Charles Szathmari, quien visitó a Rusia, Turquía y Grecia. La arquitectura despertó también especial interés; en 1845 en un daguerrotipo de autor anónimo, se tomó la primera vista de la *Puerta de San Dionisio*. Catedrales, palacios, conventos, puentes, castillos, fuentes y conjuntos urbanos, fueron asuntos elegidos. De 1845 es una vista panorámica de *El Escorial*, del inglés Charles Clifford.

El retrato fue tema fundamental, como ya se comprende. En la colección se encuentra una copia del heliograbado de Joseph Nicéphore Niepce, con la imagen del *Cardenal D'Amboise* (1827). Otros retratos sobresalientes son los debidos a David Octavius Hill, sobre cuatro personajes desconocidos vistos de perfil (1843-47); así como los que Hippolite Bayard realizó en 1846 sobre su propia imagen. De inapreciable valor documental resultaron los de *Víctor Hugo*, tomados por su hijo Charles, en 1853 y los de *Louis Pasteur* y *Charles Baudelaire*, entre otros, de Paul Nadar. No se puede dejar de mencionar la calidad existente en los retratos hechos por el alemán Hugo Erfurth.

Por todo lo anotado hasta aquí se puede apreciar el valor de la colección de fotografías de André Jammes, expuesta en el Art Institute of Chicago, valor que queda de manifiesto en el catálogo de la muestra.

X. M.

Donnan, Christopher. *Moche Art and Iconography*. UCLA Latin American Center Publications, University of California, Los Angeles, 1976.

Este libro, de lectura amena, ofrece una información amplia sobre la cultura moche; presenta, además, la aplicación de un método que permite comprender algunos de los temas principales del arte de dicho pueblo. Donnan basa su estudio en una colección de 7 000 objetos, debidamente catalogados, contándose además con 70 000 fotografías y un gran número de dibujos.

El autor emplea en su método dos recursos que en el estudio de la iconografía mochica resultan novedosos: las fuentes históricas y las analogías etnográficas. En un tiempo se pensó que las primeras no serían de utilidad a causa de los ocho siglos transcurridos desde la existencia de dicho pueblo hasta la iniciación de los testimonios escritos; sin embargo, como lo demuestra Donnan, las fuentes permiten entrever condiciones sociopolíticas y costumbres de gran antigüedad. En cuanto al material etnográfico, el estudio se enfoca a las prácticas de los curanderos; el autor pudo encontrar similitudes de interés entre los utensilios empleados por los curanderos de hoy en día, de la costa norte del Perú, y algunos objetos hallados en tumbas o reproducidos en vasijas mochicas. Entre ellos se incluyen: sonajas, bastones de madera con figuras labradas, cierto tipo de semillas, etcétera. Puede notarse, asimismo, que varios animales frecuentemente modelados o pintados en la cerámica moche, tienen todavía un significado simbólico en el shamanismo actual, como, por ejemplo: el búho, el colibrí, el águila, el venado, el felino y otros.

Según el autor, dentro de la temática del arte moche, que él considera limitada, puede identificarse un tema de importancia singular, al cual denomina *tema de presentación*. Se trata de una ceremonia compleja, con varios participantes, los cuales se acompañan de objetos simbólicos. En ella se ofrece una copa a un personaje, cuyo tamaño mayor, indica su papel primordial; como parte del rito se sangra a un prisionero. El tema, además de aparecer en vasijas, se pintó en un mural mochica descubierto en Pañamarca. Debido al estado incompleto del mural, sólo se conservaron los personajes secundarios, identificables por su tipo de atavío. El descubrimiento de copas y sonajas de cobre, pertenecientes a la misma cultura, y muy semejantes a los pintados en dicho ceremonial, corrobora la importancia del mismo. Múltiples piezas artísticas, y diversos objetos, cuyo significado se desconocía anteriormente, pueden ahora identificarse por su vínculo con el *tema de presentación*.

Según Donnan, en el arte moche hay una ausencia de temas mundanos; todo lo representado, aun las escenas eróticas, tenían un carácter religioso. Hubiera sido de interés que, en esta parte, el autor se hubiese referido a un número mayor de obras (entre ellas las famosas vasijas-retratos), y explicara su relación con lo ritual.

Donnan no se limita, en este libro, al estudio de la iconografía moche, y así nos habla de los tipos de materiales empleados en las manifestaciones artísticas; los rasgos que permiten distinguir las especies de animales representados; y los cánones seguidos por los artistas. En esta última parte, se refieren a las posturas

variadas de las figuras, a su escala y a los elementos utilizados para diferenciar los sexos y las clases sociales. También trata del tamaño relativo de las figuras, ya que puede variar según su jerarquía, su disposición dentro de la superficie de la vasija, o por el lugar que ocupó dentro del campo visual. Al hablar de la perspectiva, curiosamente no menciona uno de los recursos usados por los moches para denotar la distancia espacial, el cual fue estudiado por Kubler, en su libro *Art and Architecture of Ancient America*. Dicho recurso consiste en invertir los objetos que se suponen más alejados. El libro ilustra, también, varios ejemplos de vasijas modeladas, y de diseños pintados, probables obras de un mismo artista.

En otros capítulos, el autor se refiere a las fases cronológicas y a los hallazgos arqueológicos. En cuanto a las primeras, describe las formas de las vasijas pertenecientes a las diferentes fases de la secuencia moche, y su tipo de ornamentación más característico; muestra, además, la evolución estilística de la pintura. En su capítulo sobre los descubrimientos arqueológicos, nos hace ver cómo éstos permiten aclarar el significado de algunos elementos representados en la iconografía moche.

Gracias a esta investigación de Donnan y, por otra parte, los análisis meticulosos de Elizabeth Benson, dados a conocer en varias publicaciones, es posible empezar a penetrar en la iconografía compleja del arte moche, uno de los estilos artísticos más importantes del antiguo Perú.

N. G. S.

Solis Olguín, Felipe R., *Catálogo de Escultura Mexicana del Museo de Santa Cecilia Acatitlan*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1976. Colección de los Museos.

Los copiosos y variados catálogos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, se acrecientan con la aparición de un volumen dedicado a la escultura mexicana que se conserva en el Museo de Santa Cecilia Acatitlan, Estado de México. Este museo regional es, sin duda, uno de los más importantes con que cuenta aquella dependencia, como lo muestra el catálogo que ahora comento; el número de piezas ahí conservadas y la variedad de temas representados salta a la vista, a pesar de la deficiente presentación en el libro.

La zona arqueológica de Santa Cecilia Acatitlan —inmersa en la vasta área metropolitana del Valle de México— adquirió mayor importancia por el hecho acertado de que las autoridades del Instituto Nacional de Antropología e Historia, promovieran el acondicionamiento del actual museo contiguo a dicha zona. Así, la visita al sitio resulta obligatoria tanto para los interesados en las antigüedades mexicanas, como para los neófitos que encuentran ahí un remanso físico y espiritual en medio del tráfico capitalino; el mapa que se incluye en el libro es buen guía para la visita.

Es de encomiarse el tino del autor Felipe Solís al prestar su atención al rico fondo escultórico conservado en el museo —que, dicho sea de paso, no

tiene ninguna medida de seguridad—; sin embargo, creo que su empeño apenas se cumplió parcialmente.

Pienso que el propósito fundamental de un catálogo es mostrar al público interesado un material que sirva de base a futuras investigaciones de distinto género; mucho me temo que el autor del que me ocupo pasó por alto esta consideración elemental. De tal manera que advierto varias limitaciones que voy a considerar.

A pesar de que se trata de un catálogo, la nota introductoria resulta ínfima, casi nula, en relación con la cantidad y variedad de piezas que muestra. Por muy reciente que sea la historia del museo, bien hubiera valido la pena una explicación más amplia acerca del mismo, de la museografía, del material en exhibición y, más todavía, de la zona arqueológica en torno a aquél; lo cual, el autor, más que nadie, conoce perfectamente. Apenas se toma en consideración, por su brevedad, la indicación que hace respecto a que los materiales exhibidos provienen de las colecciones del Museo Nacional de Antropología, que otros son del lugar mismo y que algunos más proceden de sitios lejanos como los valles de Morelos o la costa del Golfo de México. Pero no abunda en mayores explicaciones por lo cual pudiera haberse reservado tan reducida información.

En ningún momento consideró Felipe Solís que era necesaria una explicación del criterio que siguió para elaborar las cédulas que aplica a las esculturas, las cuales son, por otra parte, mínimas, pues se reducen a mencionar cinco datos, a saber: número de catálogo, número de inventario, procedencia de la pieza, materia prima y las medidas. Se nota por cierto un criterio no muy ortodoxo para referirse a algunos de esos datos, quizá el término material, en lugar del de materia prima, resultara menos pretencioso; pudo también reducir lo de anchura máxima y espesor máximo a: ancho, alto y espesor.

Por lo que se refiere a las cédulas en sí, llama la atención el título con que designa a cada una de las piezas, sobre todo a las que identifica como deidades; al resto las menciona sólo por su forma evidente; por ejemplo: figuras humanas. En el caso de la figura 26, el título que utiliza para designarla es inadecuado, porque no se sabe si la escultura es original o se trata de una copia.

En cuanto a las descripciones de las piezas, a mi modo de ver, unas pecan por más y otras por menos. Las primeras, por el hecho de referirse a los rasgos formales y ornamentales más obvios en las esculturas, al grado de resultar totalmente inútiles en la mayoría de los casos. En cuanto a las segundas pecan de menos porque no dicen nada importante acerca de ellas. Algunas descripciones resultan confusas, pues se refieren de manera indistinta a la función que desempeñan diferentes esculturas, por ejemplo: guerreros y portaestandartes; tal como emplea los términos parece que se trata de piezas iguales en cuanto a su función. (figuras 7, 8, 9 y 10). Otras descripciones son de difícil comprensión, como en alguna en la que señala que la escultura presenta “un retoque reciente” (fig. 16).

Hay también otras descripciones vagas, ya que el autor se refiere a que presentan un “retoque reciente” (fig. 16), o que “la pieza está erosionada, por lo cual las facciones han desaparecido. Los ojos y la boca muestran huellas

de retoque posterior" (fig. 66). Parece contradictorio que si han desaparecido las facciones, ¿cómo es que los ojos y la boca muestran huellas de retoque posterior? A lo anterior puede añadirse el uso inadecuado de ciertos términos al describir las esculturas; por ejemplo, dice que los brazos están "adheridos al cuerpo" (fig. 14) o que la escultura presenta una "perforación en el pecho".

Otro error que advierto en este catálogo es incluir observaciones —en muchas de las cédulas— que se refieren a identificación de deidades, con base en sus atributos. También me parece harto desafortunado que el autor, al describir algunas de las piezas, utilice categorías como *proporción*; sirva de ejemplo la figura señalada con el núm. 11, respecto de la cual dice: "es una escultura bien proporcionada, de formas redondeadas y pesadas" (?); pienso que si se manejan tales categorías sería deseable una explicación de ellas. Igual ocurre cuando califica la calidad de las piezas, pues señala que algunas son de "tosca manufactura" (figuras 15, 18) o que "es evidente, en este caso, la pobreza del trabajo escultórico" (fig. 19), también que "los rasgos faciales de esta cabeza del dios de la lluvia están pobremente trabajados" (fig. 33); así como que "la escultura está ejecutada con una técnica rudimentaria" (fig. 36), también que la escultura "tiene una talla muy tosca" (fig. 50); en todos los casos sin decir en relación a qué las está calificando. También encuentra ejemplos en que dice: "apreciamos una extraordinaria esbeltez en la pieza, característica poco común en esculturas de este estilo"; parece difícil entender su apreciación estética cuando no ha hecho referencia a patrones tales como esbeltez ni tampoco ha definido estilo.

En el caso de la figura núm. 30 señala que no fue terminada, pero sin apuntar las razones que lo llevan a tal afirmación. Otras veces tampoco indica por qué piensa que las piezas son fragmentos (figuras 33, 36 y 57).

Lo que parece que sale fuera del propósito del catálogo —que se anuncia como catálogo de escultura mexicana—, es que incluya piezas coloniales como la señalada con el núm. 34; me parece un error incluirla. Quizá lo haya guiado un poco el deseo de mostrar piezas novedosas, pero en todo caso me parece más significativa la pieza marcada con el núm. 77, por los diseños y la manera como están realizados.

Por último quiero reparar en algunas aseveraciones que hace en varias de las cédulas; por ejemplo, al describir la figura núm. 70, dice que procede de Xochicalco, Mor., con lo cual crea una verdadera confusión pues no se sabe si la pieza es mexicana y procede de ese lugar, o si corresponde a la cultura que habitó el lugar en su época de mayor esplendor; parecería lo primero, pero si se lee la aseveración que el mismo autor hace: "las representaciones de peces son poco frecuentes en el arte Mexicano", la situación no queda nada clara. Respecto a la figura 55 indica que se trata de una columna; ¿en qué se basa para tal afirmación? Por lo que se refiere a las figuras 83 y 84, que de hecho es la misma pieza, dice que sufrió mutilaciones en la época colonial, ¿existe algún método seguro que permita afirmar de qué época datan las mutilaciones que presentan las piezas?; algo parecido ocurre cuando habla de la figura núm. 78, pues dice: "después de la conquista fue utilizada como pila de agua bendita"; ¿existe algún documento que permita aseverar lo anterior?

A lo mencionado debe agregarse que la impresión del libro en nada favorece

al texto, pues se sacrificó un material fotográfico de excelente calidad en aras de un precio bajo para el libro. Nunca dejaremos de lamentar el criterio mostrado por algunas dependencias en sus ediciones; no obstante que las materias primas han elevado su costo, siempre que se trate de textos como el presente, en que es necesario dar cuenta cabal al lector de un material inédito o de no fácil acceso, es de primera importancia cuidar la calidad del material ilustrativo.

Al principio de esta reseña señalé que me parecía afortunado que Felipe Solís hubiera prestado atención al grupo de esculturas mexicas conservadas en el Museo de Santa Cecilia Acatitlan, pues considero que a pesar de constituir un grupo tan heterogéneo —sobre todo en lo que se refiere a los temas representados—, resultan bien importantes cuando se realice un estudio de mayor envergadura sobre el arte mexica. Sin embargo, a mi juicio, se reflexionó poco acerca de que el material por publicar necesitaba de una introducción más amplia, y, sobre todo, de un criterio para presentarlo; como hemos visto, los títulos elegidos para designar a cada pieza resultan inadecuados, cuando no confusos. En cuanto al orden seguido para presentar las esculturas pienso que previamente debió hacerse una clasificación formal que diera mayor coherencia al catálogo; tal vez si se hubieran agrupado por su aspecto formal evidente, me parece que la descripción sería más fácil utilizando un lenguaje apropiado.

Considero fundamental en un trabajo de este tipo, no emitir ningún juicio valorativo acerca del material presentado; más todavía, cuando no se explica previamente cuál es el punto de vista y la posición que el autor guarda respecto al arte que representa tal material; no es conveniente, por lo tanto, utilizar categorías subjetivas como a las que el autor se refiere: “el realismo con que se esculpió esta cabeza de serpiente produce un efecto siniestro” (?) Lo mismo se podría decir de la técnica con la cual están realizadas las piezas. El utilizar un lenguaje específico en la descripción de ciertas esculturas resulta peligroso, pues no todos los lectores están familiarizados con él; hay que insistir más bien en la *información* que el lector no *ve*, ya que, como en este caso con la fotografía se pretende dar cuenta cabal del aspecto que presenta la pieza para que, a partir de ella, el lector se forme un juicio propio y utilice el material de la manera que le resulte más conveniente.

Breves consideraciones como las anteriores, en mucho hubieran favorecido al material escultórico tan certeramente escogido por Felipe Solís. Reconozco su acierto al presentar en este catálogo un conjunto escultórico poco conocido y en buena parte inédito para las mayorías; sobre todo cuando se recuerda la política seguida siempre por las autoridades del Museo Nacional de Antropología, en el sentido de considerarse guardianes únicos y omnipotentes del rico patrimonio artístico precolombino; actitud que llevada a sus excesos y extremos, ha privado a más de un investigador de realizar estudios que en muchos casos enriquecerían la escasa historiografía del arte precolombino.

Mi felicitación al autor por mostrar este material escultórico —aunque con las limitaciones que señalé con anterioridad—, pues de otra manera lejos estaría el día de que se conociera —como ocurre con otro tanto— una mínima parte del legado artístico mexica.

J. G. V.

No cabe duda que entre los estudios humanísticos, los de historia del arte son los menos favorecidos en cuanto a su realización y difusión; por eso resulta loable que cualquier institución, en cualquier lugar, se preocupe por fomentarlos. Señalo esto porque me parece harto meritorio el hecho de que la Diputación Provincial de Sevilla, desde tiempo atrás, se haya tomado el empeño de incluir entre sus actividades la publicación de monografías de arte bajo el rubro de Arte Hispalense.

Hasta el momento son catorce los números que han visto la luz pública; desgraciadamente el tiempo, la distancia y el correo, entre otras contingencias, me impiden emitir un juicio acerca de toda la colección. Por ahora quiero referirme al libro de Alfredo J. Morales dedicado a la obra que Francisco Niculoso Pisano realizó en la propia ciudad de Sevilla.

Como otros libros de la colección que antes mencioné, éste de Alfredo Morales sigue los lineamientos de aquéllos en cuanto a su presentación. Así, cuatro partes distingo en el estudio: la vida, la obra del artista, algunos aspectos socioeconómicos en íntima relación con la producción del Pisano y, por último, el catálogo de sus obras; completan el estudio buen número de láminas en color y blanco y negro, la mayoría adecuadas al texto que ilustran.

La primera parte es la más breve pero, aun así, el autor logra darnos la imagen del artista llegado de Italia a la ciudad del Guadalquivir, a fines del siglo xv, para vivir en ella durante los treinta primeros años de la centuria decimosexta; una afirmación de Morales hay que destacar aquí: Francisco Niculoso Pisano fue el introductor de una nueva técnica en la elaboración de azulejos. Asimismo, introdujo un nuevo tipo de ornamentación: el grutesco; ambos aspectos le proporcionaron fama y dinero entre sus contemporáneos.

Lo que puede considerarse como la segunda parte del estudio se refiere a la técnica de la azulejería; aquí, Alfredo Morales procura apuntar los distintos pasos que se siguen en la elaboración de las piezas. Principia con el análisis etimológico de la palabra azulejo, para luego describir las principales —y a la vez distintas— técnicas con que trabajan los artesanos sevillanos hasta y durante la estancia de Pisano en tierras hispalenses. Conviene advertir que el autor no se ciñe estrictamente a la explicación *técnica*, sino que va más allá e insiste en el aspecto ornamental de las piezas; tanto es así que dedica casi cuatro páginas a la explicación del concepto *grutesco*. Lo cual se entiende al recordar que el mismo Morales considera que Francisco Niculoso Pisano fue quien introdujo tal gusto decorativo en la ciudad de Sevilla.

En la tercera parte del trabajo, el autor hace varios apuntamientos acerca de aspectos socioeconómicos que permiten conocer y valorar mejor la obra del artista Pisano. Dichos aspectos se refieren a la función que desempeñaron los gremios y las hermandades en la producción artística y artesanal durante varios siglos; en vano trataríamos de entender la obra de un artista como Niculoso Pisano sin los apuntamientos hechos por Morales.

En cuanto a la obra de Francisco Niculoso Pisano me parece acertado el que Morales reflexione, en primer término, sobre la importancia de los talleres; continúa estableciendo una relación entre las obras pisanas y las que se elaboran en Talavera de la Reina, para pasar al estudio de las obras, dividido en tres apartados: obras conservadas, obras desaparecidas y obras de taller, para concluir con el catálogo de las mismas.

Como podrá advertirse la estructura del libro es sencilla; pero, ante todo, pretende informar al lector acerca de un artista cuya obra fue fundamental en la ciudad de Sevilla durante el primer tercio del siglo xvi; en este aspecto creo que no se puede hacer mayor objeción al estudio de Morales. Sin embargo, Morales rebasa el aspecto informativo para anotar reflexiones acerca del arte español del Renacimiento; lo cual enriquece más su libro.

No obstante, después de leer el texto de Morales creo poder hacer un pequeño reparo en la segunda parte; pienso que, en honor a la verdad, no es clara ni completa la explicación que da acerca de las técnicas de la azulejería que se practicaban en el solar hispalense antes y durante la estancia de Niculoso Pisano. En mi opinión el autor sacrificó una explicación mayor y por tanto más completa en aras de la brevedad del libro.

Por el contrario, si algún mérito habría de mencionar en el libro de Morales, me inclinaría por apuntar, en primer término, sus apuntamientos acerca del gremio y la hermandad de los alfareros; y conste que soy consciente de que a pesar de su brevedad y sin estar referidos completamente a la época en que vivió el Pisano, permiten formarse una idea del ambiente en que debió moverse el artista. Más aún, pienso que éstas son las páginas mejor logradas por Alfredo Morales en este pequeño estudio.

Otros aspectos de interés son los que se refieren a la existencia y funcionamiento de los talleres. En el caso de Francisco Niculoso Pisano, dice Morales: "hasta el taller del maestro italiano debieron acudir muchos jóvenes deseosos de ser instruidos en la nueva técnica cerámica. Estos aspirantes colaborarían en las diversas tareas del taller, ya se tratase de la preparación del barro o de la mezcla de minerales para obtener los colores, dejando para el maestro las labores más delicadas e importantes. Pero con esta preparación propiamente técnica recibirían una formación teórica que los capacitaría para llegar a formar taller por cuenta propia y a ser considerados maestros del oficio". En mi opinión, el párrafo anterior sintetiza lo que es común denominador en el arte hispánico, incluyendo las llamadas artes mayores, o sea que, dadas las condiciones socioeconómicas en que se producía, el arte en buena medida era colectivo.

Por otra parte debo apuntar que si me he detenido a comentar —aunque sea brevemente— el libro de Alfredo Morales, es porque pienso que puede servir como punto de partida para el estudio de la azulejería novohispana que, en tanto hereda la tradición hispánica, muchos de los planteamientos señalados por el autor podrían encontrar eco en la información que conjuntamente brindarían las obras y los archivos conservados en nuestro país. Más aún, los resultados particulares que se obtuvieran al estudiar ese aspecto del

arte novohispano enriquecerían nuestra imagen acerca de la historia novohispana.

Por eso es que, sin cortapisas, recomiendo la lectura del libro comentado; enhorabuena a su autor y a la institución que lo patrocinó.

J. G. V.