

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

QUIRARTE, JACINTO. *Mexican American Artists*, University of Texas Press, Austin y Londres, 1973. (The John Fielding and Lois Lasater Maher Series, 2).

El libro de que me ocupo tiene, de entrada, dos cualidades que lo hacen notable: es el primer libro (y el único, hasta donde yo sé) sobre el tema, y está estupendamente editado: quiero decir, tiene 138 ilustraciones, de las cuales 26 a color, la mayoría muy buenas; lo cual constituye de muy lejos el mayor acopio gráfico de tal materia y un esfuerzo de por sí loable y sorprendente. Antes del libro de Quirarte no habían aparecido sino artículos dispersos, más bien débiles, y circunscritos a temas muy particulares, en la benemérita revista *El Grito*, en *Aztlán* y en alguna otra, y desde luego el artículo del propio Quirarte "The Art of Mexican American" en *The humble Way*, 9, Núm. 2 (second Quarter 1970), que debe entenderse como una primicia del estudio mayor sobre el que ya estaba trabajando.

Esos méritos intrínsecos y no deleznable, no deben, sin embargo, embotar ni predisponer nuestro juicio. La obra tiene mucha miga para la discusión, adolece de no pocos defectos, y nos deja en más de un punto insatisfechos. Culpa, en buena parte, de lo escurridizo del tema, y en otra parte del autor, que no parece haber elegido el mejor partido para salir adelante, como se tratará de mostrar.

Veamos primero quién es el autor. Joaquín Quirarte empezó por una carrera artística que trocó luego por la de profesor universitario. Obviamente de origen mexicano, nació en Arizona y es actualmente profesor y director (*dean*) del departamento de arte de la división de San Antonio de la Universidad de Texas; en el ínterin están sus estudios en California y en la Universidad de México, y su especialización en historia del arte latinoamericano. Entre sus obras se cuenta *Maya Vase and Mural Paintings* (Imprenta de la Universidad de Texas) y *El estilo artístico de Izapa* publicado en México por este Instituto de Investigaciones Estéticas. Se trata, pues, de una persona con una formación académica seria: esa es su cualidad y quizá es su defecto, en algún sentido. Y no quiero con esto manifestarme en contra de la formación académica rigurosa —lo que de ninguna manera me correspondería a mí hacer— sino señalar que existe un sentido académico superficial que a menudo puede traducirse en frialdad y despego de los temas de estudio: actitud que esa sí me parece criticable. Retengamos también de lo dicho que Quirarte es un chicano (o un México-Americano, como quizá él prefiera llamarse), que se ha movido todo el tiempo en lo que podría considerarse "territorio chicano" —Arizona, California, Texas... Cd. de México—, y que es un artista; así pues, por su propia circunstancia uno pensaría que su situación es la de un comprometido con el arte chicano (comprometido ya en favor, ya en contra); pero la lectura más ligera del libro que comento nos pone de inmediato ante una de dos opciones, por el despego cuidadoso con que entra al asunto: o no está para nada com-

prometido en él —contra lo que podría imaginarse— o si lo está, al punto de hacer un malabarístico esfuerzo para no dejarlo ver, en pro de salvar una ecuanimidad que le habría parecido —caso de ser esta hipótesis cierta— más valiosa que la manifestación abierta de su sentir.

Pero no adelantemos vísperas, y vayamos a la génesis del libro, para lo cual Quirarte mismo nos da cuidadosa y suficiente información. “Este estudio [nos dice en el prefacio] se inició en mayo de 1969, cuando Downs Mathews, editor de *The Humble Way*, me invitó a escribir un artículo sobre los artistas norteamericanos de ascendencia mexicana y su contribución a la cultura de los Estados Unidos. Cuando me sugirió el tema no estaba seguro de que tal estudio pudiera hacerse. Como la mayoría de los historiadores del arte no me sentía para nada ligado con la nacionalidad, y todavía menos con las situaciones étnicas, en mis estudios sobre el arte y los artistas” [traduzco libremente].

En el largo párrafo transcrito puede advertirse, además del hecho no precisamente importante de que el tema no surgió del autor, sino que le fue impuesto o sugerido, el otro hecho importante de que él nunca había pensado en términos de nacionalidad o de condición étnica al tratar con obras de arte; hasta ahí se trataría de una postura personal, y como tal respetable, aunque sin duda discutible; más sospechoso en ese “like most art historians”, aserción que resulta si no abusiva por lo menos ligera. Por ahí podría uno advertir una postura no personal, sino de “oficio”, es decir, la aceptación de esa supuesta pureza del historiador del arte no por convicción propia sino por acatamiento de lo que supone son las reglas del grupo. Después, en la Introducción, asienta que “Los artistas rara vez lo han hecho” (“if ever”).

(Aquí parece imponerse un paréntesis. Por una parte, la afirmación de que los artistas poco o nada han tenido que ver con identidades nacionales está contradicha por buena parte de la historia del arte, del romanticismo para acá, y aun antes; y desde luego la historia entera del arte latinoamericano y de sus interpretaciones —y particularmente la de México— está marcada por ese signo, para bien o para mal. Por otra parte, el truco de una disciplina histórica que se ostenta como impoluta y limpia de toda mancha nacionalista es ahora bastante conocido. Vayan unos ejemplos: uno, la cita de Pollock que hace el mismo Quirarte, donde el artista rechaza la idea de una “pintura norteamericana aislada”, pero al mismo tiempo dice que estuvo en boga en los Estados Unidos en los años treinta, y reconoce (Pollock) que “un norteamericano es un norteamericano, y su pintura estará naturalmente calificada por ese hecho, quiéralo o no” (p. xvii); otro ejemplo al azar: la presentación del grupo norteamericano en la bienal de Venecia de 1964, por L. Solomon —en aquella memorable participación que le valió a Rauschenberg el gran premio—, presentación de un nacionalismo insoslayable y aun agresivo. Otro ejemplo más: la disputa no apaciguada aún entre ingleses y estadounidenses sobre en cuál de los dos países surgió primero el pop-art. En fin, el propio Quirarte se contradice cuando afirma que el culpable de la poca atención prestada a la arquitectura de las misiones del Sureste norteamericano y al arte de los “santeros” de Nuevo México es nada menos que el nefasto punto de vista nacionalista: luego existe y ha existido.)

Al buscar una manera de penetrar el problema que a él mismo le plantea su libro, Joaquín Quirarte parece partir de un buen principio cuando asienta que "Nuestro problema es definir lo que es un chicano antes de que podamos definir qué es arte chicano" (p. xxi). Nada parece más sensato. Pero el lector se desilusionará al constatar que tan peliagudo asunto ocupa apenas un cuarto de página en su desarrollo, y que de toda la tinta que sobre él se ha vertido no recoge en su bibliografía ni la más mínima huella.

Con tan débil andamiaje teórico y conceptual, Quirarte entra en materia. Para hacerlo divide su obra en dos partes, la primera se ocupa nada menos que de la historia de las entradas desde la Nueva España al actual Suroeste norteamericano, de la arquitectura de las misiones, del arte popular de los santeros, y de la presencia de los muralistas y otros artistas mexicanos en los Estados Unidos, especialmente de Orozco y de Tamayo. La segunda se ocupa —¡por fin!— de los artistas mexicano-norteamericanos, en capítulos que los agrupan por décadas según su fecha de nacimiento. A estas alturas cualquiera puede ya apostar doble contra sencillo sobre lo fallido de la obra.

No puede uno imaginar por qué se ocurrió tal propósito descabellado de incluir tantos temas que nada tienen que ver con lo que se supone el propósito del libro, a menos que fuera el temor de que su otro material no diera bastante para justificar la obra. El resultado, en todo caso, es obvio: la historia es un relato apretado, más bien aburrido, superficial e innecesario, a punta de dos o tres historiadores (Bolton, Bannon), hartos conocidos por el más incipiente estudioso del tema. El capítulo que se refiere al arte y la arquitectura del Suroeste norteamericano tiene la ventaja de, por lo menos, ocuparse ya a asuntos que son más suyos. Otra vez, sin embargo, cae en el expediente de resumir y extractar lo que otros han dicho sobre él, ya se trate de la arquitectura —a veces espléndida, sea por su sencillez, sea por su riqueza— de las misiones, ya sea que hable de los santeros y sus bultos, retablos y reredos; apenas aventura como suyos algunos análisis de ciertas obras, que son superficiales, aburridos y especiosos. Encuentra, siguiendo a otros, que las figuras pintadas de retablos y reredos se muestran siempre de tres cuartos, mientras que los bultos son siempre frontales, y no se ocurre la explicación lógica: atrás de los personajes pintados existe un modelo culto transmitido y repetido al infinito, mientras que el modelo escultórico es prácticamente inexistente e implica, para aquellos artistas eminentemente populares, una imposibilidad total de ser imitado aun lejanamente.

Tiene Quirarte que hacer no pocos malabarismos para justificar la inclusión de José Clemente Orozco y de Rufino Tamayo en su obra. De hecho ni uno ni otro, por más que hayan pasado más o menos años en los Estados Unidos y por más que esos años hayan sido importantes en su producción y en su formación, ninguno de los dos, digo, tuvo nada que ver con los chicanos ni con el arte chicano. No sólo es esa la falla de este capítulo, sino, otra vez, el proceder a base de recoger y pegar citas, textuales o no, y añadir de su cosecha no mucho y no siempre muy bueno. No hay ahí, ni como información ni como interpretación, nada —creo— que no haya sido ya dicho en otras partes.

Henos aquí por fin en la Segunda Parte, que trata del *Mexican American Art* ¿Cómo manejarse en tema tan complejo, tan poco definido, tan vago, tan

nada estudiado? Ya se dijo al principio que se hace una división temporal, según la década de nacimiento de los artistas (de 1901 a 1912, de 1915 a 1923, etcétera). Al justificar tan extraño proceder, por una vez Quirarte parece tener algo de razón. Según él, no hay otra manera posible de agrupar a estos artistas chicanos o chicanos artistas, que se distribuyen en por lo menos todos los Estados del Suroeste norteamericano, que pertenecen a generaciones muy diferentes y proceden de muy diversos medios sociales, que tienen también muy diversos públicos, ajenas intenciones y que en la mayoría de los casos no se conocen entre sí. Planteada en tal forma la cosa parece tener sentido. Sin embargo a uno se le ocurre que es ese planteamiento el erróneo. Y desde luego imagina otra manera de proceder, posibles y viables, *v. gr.*: no abarcar tantas generaciones, sino circunscribirse a artistas relativamente jóvenes; otros sí, concretarse a ciertos puntos claves de la producción chicana; o bien quedarse con sólo los que están inmiscuidos y empeñados en definir un arte propiamente chicano; o establecer el contraste entre éstos y los despreocupados del problema; y mil otras formas más, ya no de ordenar el material, sino de recoger el material. Que ahí parece que estuvo la equivocación central.

Quirarte ha procedido por entrevistas directas o escritas a los artistas, y vierte su material en una forma que él mismo llama similar al sistema de "conversation with artist", ahora bastante en boga en las revistas estadounidenses. Eso sólo, y la recolección de material gráfico que el contacto con los pintores le permitió conseguir, representan, como queda dicho, un volumen de información ciertamente importante. Si bien indiscriminado. Es esta carencia de selección lo que hace que el libro se le caiga a uno a menudo de las manos. Por otro lado el sistema resulta repetitivo en extremo (presentación o transcripción de datos, breve descripción de alguna o algunas obras, y otra vez, y otra vez...), lo que no se justifica ni por la advertencia del autor de que "esta no es una historia, sino un registro", hecha en la introducción.

Otro defecto del sistema es no sólo que abarca mucho y aprieta poco, sino que deja fuera muchas lagunas; en efecto, no aparecen algunos artistas nada despreciables, y aun centros muy importantes de producción de arte chicano, como San Diego, están definitivamente desdeñados. Los veintiséis pintores o escultores que trata el autor se organizan en círculos concéntricos alrededor de su base de operaciones: San Antonio. Y como ejemplo de la falta de discriminación en el material, considérese el lugar que ocupa un pintor como Porfirio Salinas, cuyo único mérito parece ser el que el presidente Johnson (gran conocedor de arte, por si no lo sabía usted) gustaba mucho de sus lamidos paisajes y le compró muchos; y se nos relata toda la tierna historia de cómo alguien compró un cuadro suyo y se lo enseñó a Lady Bird, y de cómo ésta, fascinada, le encargó un cuadro para regalárselo a Johnson de sorpresa el día de su santo, etcétera, etcétera.

Quizá lo más logrado del libro es el último capítulo, que transcribe una conversación grabada entre diversos artistas chicanos de tendencias opuestas. Ahí se plantea, sin ninguna elaboración, lo que pudo realmente ser el tema del libro, a saber ¿cómo se definen los chicanos artistas en la palabra razonada y en la forma plástica?

En fin, la mínima conclusión final salva algo al autor, que hasta ese momento parece comprometerse un poco, al decir que "hay una creciente conciencia de estos antecedentes [el mexicano y el 'hispanico'], y así ciertamente tendrán un papel de la mayor importancia en la obra de estos y otros artistas mexicano norteamericanos en el futuro". Frase que cierra este libro, que sin duda significa una suma considerable de trabajo, que ofrece un volumen de información no despreciable, pero que resulta a fin de cuentas decepcionante en más de un aspecto.

J. A. M.

RUBÍN DE LA BORBOLLA, DANIEL F. *José María Velasco. Pintor del paisaje mexicano.* Gobierno del Estado de México. Dirección de Turismo. Toluca, 1974.

Los estudios que merece la obra de José María Velasco, el máximo intérprete del paisaje mexicano en la pintura del siglo XIX, distan mucho de haberse realizado. Sin lugar a dudas lo más interesante que sobre él se ha escrito continúa siendo *El paisajista José María Velasco* de Juan de la Encina (1943), y el capítulo que le dedicó Justino Fernández en su *Arte Moderno y Contemporáneo de México* (1952). Las fechas en que fueron publicados ambos trabajos hablan por sí mismas del poco o ningún interés que existe en acercarse a la pintura de José María Velasco, para verla con los ojos nuevos de la crítica de arte posterior a los autores citados. Es verdad que en fecha reciente se ha publicado la obra *José María Velasco. Pinturas, dibujos, acuarelas* (1970), libro excelente en lo que se refiere a la reproducción a color de una parte, la más conocida, de la obra del célebre paisajista; sin embargo, el texto que acompaña a las reproducciones, sólo es un pretexto más para que Carlos Pellicer repita lo que desde hace años viene diciendo poéticamente sobre Velasco.

Hace falta un estudio sistemático de la pintura del artista, señalando los cambios que en la misma se advierten ya en el color, en la composición y en las variaciones de la técnica. Un estudio donde se le sitúe dentro del paisaje académico del siglo XIX, en un sentido universal, lejos de los falsos conceptos dictados por un nacionalismo rastacuero. ¿Cuál es la posición del arte de Velasco frente a los paisajistas alemanes, franceses, polacos o españoles que están dentro de su línea? A esto debe responder, entre otras cosas, el estudio o estudios que deben hacerse respecto a su obra. Pero hay una tarea quizá más urgente, cual es la de formar ya, el catálogo general de sus cuadros. La tarea no es nada sencilla, pero es imprescindible el iniciarla. Aparte de las exigencias técnicas que se requieren para catalogar la obra de un artista, existen los problemas relacionados con la localización y estudio detenido de las piezas. En el caso del maestro de Temascalzingo, una parte considerable de sus pinturas pertenece al Estado, la tiene en custodia el Museo de Arte Moderno de Chapultepec; pero para la empresa de catalogación que debe ser paciente y esmerada, hay que contar con los cuadros que están en poder de particulares,

así como los que se encuentran en los Estados Unidos de Norteamérica, en Hamburgo y en Praga.

Ante la ausencia de estudios serios sobre la obra de José María Velasco, el estudioso interesado en ella no puede menos que lamentar que se desaprovechen las oportunidades para realizar la investigación esperada, el que se eche mano de grandes recursos que resultan inútiles ante los resultados obtenidos. Tal es el caso del último libro que sobre el paisajista ha aparecido, libro que se debe a Daniel F. Rubín de la Borbolla, autor de la introducción y responsable de los textos incluidos, escritos por diversos autores. Resulta increíble el que se haya publicado este libro por la serie de desaciertos que contiene, pese a las pretensiones con las que se presenta. En la breve introducción el número de los errores parece que estuvo supeditado a la extensión de la misma; así en la página uno se dice que “el Gobierno contrató maestros extranjeros para la Academia, entre ellos su entonces Director Pelegrín Clavé, pintor académico, y artistas como Santiago Rebull y Eugenio Landesio...” ¡Santiago Rebull pintor extranjero! Fue mexicano y estudió aquí con Clavé. En la página cuatro, sin mayor razonamiento se asienta que Velasco “estudió las erupciones, los volcanes y los vómitos candentes de lava...”, sin indicar en qué fecha y en qué lugar, porque tal cosa no sucedió, al menos como la presenta el autor. En la misma página y hasta la diez, debía ocuparse de *La pintura mexicana en el siglo XIX*, de otras cosas se entera el lector, menos de lo que le han ofrecido.

Uno de los puntos a estudiar en la obra de José María Velasco, es el del último periodo creativo de su vida de artista, tal estudio arrojará luz sobre la influencia que recibió o no, de la pintura francesa cuando la vio en París en 1889. Mientras tal cosa no suceda, no es posible repetir más que el maestro fue refractario a toda influencia, aunque Rubín de la Borbolla dice que no “copió” a los impresionistas. La bibliografía aunque incompleta, da a conocer otros títulos; sin embargo, no dejan de llamar la atención los dos libros de Wölfflin incluidos sin mayor sentido en una bibliografía especializada.

No es posible continuar escribiendo bajo el signo de la hipérbole, cuando se estudia lo valioso que hay en la obra de los artistas mexicanos. ¿Para qué comparar los dibujos anatómicos de Velasco con los de Durero? Rubín de la Borbolla escribe al concluir su introducción, que “Velasco fue un iluminado, un elegido... el genio... que nos ha hecho entender o intuir las fuerzas telúricas...” Basta. Un nacionalismo así nada tiene que ver con las obras de arte.

La recopilación de los textos sobre Velasco que se reproducen en el libro, fue realizada de una manera arbitraria, algunos están mutilados. El nombre de cada autor debía aparecer al final de su trabajo y no únicamente en el índice, pues dificulta la consulta. Y lo que sí resulta imperdonable es el que no se acuse, que no se dé crédito a las publicaciones de donde provienen los textos. Los catálogos de los cuadros de José María Velasco que se han incluido, aparecen sin una ordenación y faltos de comentarios oportunos, lo cual entorpece la labor de manejarlos. También existe una cierta confusión entre los catálogos del Apéndice y la lista de ilustraciones del libro.

En cuanto a las láminas que ilustran el libro un solo comentario ¡son horrendas! ¿cómo es posible traicionar la estética de un artista como Velasco?, con las pésimas ilustraciones en negro y blanco como las de color. La riqueza de luz, el espacio y el color que hay en sus paisajes, todo fue alterado con atroces tonalidades, ante las cuales él habría muerto de santa indignación. ¿Cómo se puede ofrecer una idea de los valores de color que manejó con estas reproducciones? Para completar el desatino algunas láminas se dividieron al quedar impresas en dos páginas.

El estudio de la obra de José María Velasco está pendiente, está en espera de las palabras de la nueva historia y crítica de arte en México.

X. M.

COSETENG, ALICIA M. L. *Spanish Churches in the Philippines*. Quezon City. Filipinas. 1972.

Importante estudio que revisa, con moderno enfoque el magnífico conjunto de construcciones religiosas heredado de la época de la dominación española en Filipinas. En la introducción, la autora se enfrenta decididamente a una de las cuestiones fundamentales de su estudio al preguntarse: "But there is really a Philippine colonial style?"... A lo que —en resumen— contesta: el arte filipino debe considerarse como *una modalidad diferenciada*, con características semejantes a las de la arquitectura hispanoamericana, particularmente a la mexicana. Afirmación que la autora trata de probar a lo largo de su trabajo y con la cual estamos de acuerdo.

Alicia Coseteng considera la arquitectura colonial de su país como producto de dos derivaciones culturales, de dos tipos de circunstancias históricas. Por una parte las condiciones climatológicas y económicas de las propias islas y por otra parte, la influencia artística hispanoamericana, transmitida gracias a la constante relación comercial que se sostuvo entre Manila y Acapulco mediante la Nao de China. De tal manera fue determinante el difícil medio ambiente filipino que los constructores aprovecharon algunas soluciones formales y materiales nativos como puede verse en la arquitectura de los conventos, los cuales, considera la autora fueron "... an expansion and modification of the traditional native house".

La masividad y simplicidad de los volúmenes arquitectónicos, adoptados como medidas preventivas contra los fuertes temblores que tanto afectan a esa zona del mundo, produjo las características más sobresalientes de dicha arquitectura: su colosal, pesada monumentalidad.

El empleo de conchas de capiz, en vez de vidrios, constituye uno de los elementos que mayor carácter regional comunica a los edificios. Las ventanas hechas de madera y capiz, son sin duda una de las partes más preciosas de los edificios coloniales filipinos. La autora reconoce y valora también las influencias china y musulmana en dichos monumentos. Se destaca el importante papel

de los frailes constructores, quienes —como en la Nueva España— se improvisaron en directores de las construcciones conventuales. Se hace justicia a la participación de los indios que asumieron totalmente las tareas de albañilería y de los chinos, otro grupo étnico de suma importancia en la vida filipina, quienes fueron también hábiles albañiles además de fabricantes de ladrillos y azulejos. Contrariamente a lo que sucedió en la Nueva España, la autora hace notar la ausencia de arquitectos españoles pero registra en cambio —como dato muy importante— el nombre de Antonio de Herrera, mexicano, quien aparentemente se hizo famoso por haber construido un tipo de iglesia a prueba de temblores y anota que los mestizos destacaron de manera especial en el arte de la arquitectura.

El texto va acompañado de muchas ilustraciones que hacen más comprensibles los análisis arquitectónicos que la profesora Coseteng hace de los edificios en particular, y de los conjuntos arquitectónicos con carácter regional. En apartados especiales se ocupa de los complejos conventuales y de las catedrales. A los ojos del lector se revelan muy semejantes a las obras mexicanas, dichos conjuntos conventuales filipinos, que se componen de iglesia, convento, campanario, gran atrio y huerto en la parte posterior del terreno. Como valiosa aportación cuenta la noticia de que en algunos monasterios quedan aún capillas posas, en cambio no se registra la existencia de capillas abiertas y se informa que las cruces que caracterizan los atrios mexicanos, han desaparecido casi totalmente en las Filipinas. Sin embargo se sabe que existieron.

Son los importantes campanarios las partes arquitectónicas que constituyen la diferencia más notable entre un conjunto conventual filipino y uno mexicano. Estas pesadas estructuras de planta ochavada frecuentemente, y otras con planta cuadrangular, adosados a los templos, o exentos, comunican a los edificios un aspecto militar singular; uno de los ejemplos más notables me parecen el templo de Miag-ao, con su par de torres fortaleza y el convento de Sarrat con su escalera monumental sirviendo de gran puente entre el convento y el campanario de tres pisos. Como puede apreciarse en las fotografías. En México sólo conocemos una solución parecida en la iglesia del pueblo de Pilcaya, Estado de México. Aunque sin la masividad ni la monumentalidad filipinas, se levanta frente a la fachada principal del templo, a la entrada del atrio, una torre de tres cuerpos de planta cuadrangular, recia construcción, que posiblemente sirvió también como torre de vigilancia.

En suma la obra de la profesora Coseteng proporciona la imagen de una arquitectura monástica de excepcional masividad a la que sólo podemos comparar algunas de nuestras iglesias del Estado de Chiapas.

En el aspecto ornamental la arquitectura filipina —según la obra que me ocupa— despierta gran interés como resultado de la mezcla de influencias chinas y musulmanas, que se combinaron con las formas renacentistas y barrocas produciendo obras de carácter peculiar que florecieron con matizadas soluciones regionales como lo prueban los grupos —bien caracterizados por la autora— de las iglesias de Bohol, Cebú, Ilocos, Rizal, etcétera, etcétera. Por lo que revelan las ilustraciones, las fachadas de Paete, Daraga y Tigbauan, que son por otra parte, las más ricas en ornamentación, se acercan mucho —sobre todo las dos

últimas— a las creaciones del barroco popular de argamasa de México. En la portada de Tigbauan —la única estructura con estípites que se registra en este libro— el linaje churrigueresco mexicano es muy evidente, como lo hace notar la autora. En cambio los soberbios tímpanos decorados con bajo-relieves, en las iglesias de San Joaquín y de Miag-ao no tienen paralelo entre nosotros.

A pesar y además de estas características de masividad y barroquismo que informan la mayor parte de las fachadas que registra la autora en su libro, encuentro un predominante carácter manierista, palladiano, en la composición de ellas. Los grandes frontones rematados en sus extremos con elementos que hacen las veces de acróteras, los dos cuerpos que las estructuran y que emplean columnas clasicistas, remiten de inmediato a los mencionados patrones del siglo xvi italiano. Me parece que la profesora Coseteng no se ha detenido suficientemente en este aspecto renacentista de la arquitectura colonial de su país. Este tipo de influencia, por otra parte se encuentra también entre las construcciones dominicas novohispanas de Chiapas, ya mencionadas. Este punto constituye la única sugerencia que me permito hacerle a mi querida amiga Alicia Coseteng en relación con su meritorio trabajo, que tanta importancia tiene para nuestros propios estudios de arte colonial.

E. V. L.

MONTEJANO Y AGUIÑAGA, Rafael. *El Palacio de Gobierno de San Luis Potosí y La Merced, su iglesia y su plaza*. Biblioteca de Historia Potosina, Serie Estudios, Núms. 10 y 11, San Luis Potosí. 1973.

Don Rafael Montejano y Aguiñaga es sin duda alguna uno de los más destacados y serios historiadores con que cuenta la provincia mexicana y en particular San Luis Potosí. Montejano ha dedicado muchos de sus años y de sus estudios a hacer la historia de su ciudad y de algunos de sus monumentos. En esta ocasión se consideran dos de sus últimos estudios en los que se encuentra desde luego, la rica y amena erudición que lo ha caracterizado siempre.

La edificación del Palacio de Gobierno está tratada desde sus más remotos orígenes. Desde que, hacia 1593, don Juan de Oñate hizo un rudimentario trazo de la plaza, hasta las últimas reparaciones y reconstrucciones hechas en 1973. El autor presenta, con toda claridad, bien documentados, bien descritos y situados, los tres momentos históricos del edificio: las Viejas Casas Reales, las Nuevas Casas Reales y el actual Palacio de Gobierno, así como los dos diferentes edificios en que se alojaron las autoridades del siglo xvii, anexo a la entonces parroquia, que duró en pie hasta 1767 y el del siglo xix empezado en 1798 —según rectifica el autor— y terminado después de 1827.

Con respecto a las aportaciones y noticias que Montejano proporciona por lo que toca a la historia del arte propiamente dicha, me parece oportuno hacer los siguientes comentarios:

Sorprende la noticia que se encuentra en la página 17, sobre la existencia de dos "... *indios maestros alarifes Juan Santiago y Juan Lorenzo...*", quienes fueron llamados para dictaminar sobre la demolición de unas casas.

Los indios como consta en las Ordenanzas de la época quedaban excluidos de los gremios de pintores, escultores y arquitectos. Y aunque puede ser que en la provincia los indios hayan tenido mayores oportunidades en el campo de las artesanías, hasta llegar a ser maestros en algunos oficios, no creo que este documento se refiera a maestros alarifes examinados de acuerdo con las exigencias establecidas por las Ordenanzas. De todos modos tiene interés el hecho de que dos indios fueran considerados y mencionados en un documento oficial como maestros alarifes, en pleno siglo xvii.

Merece especial comentario la aclaración muy bien hecha que ofrece Montejano sobre el autor de los planos del edificio y que termina con la confusión creada por diversas opiniones. El autor refuta, con base en nuevos documentos —y haciendo una reconsideración muy sensata de los hechos— a los historiadores Muro, Meade y De la Maza y concluye que en 1790 "... un tal Francisco Bruno de Ureña ..." —página 45— presentó unos planos que se mandaron a la Academia de San Carlos de la ciudad de México para su aprobación. Como estos fueran rechazados, se encomendó nuevo diseño al arquitecto don Miguel Costanzó, quien los hizo y fueron entregados y aprobados en 1796. De acuerdo con dichos planos se hizo la obra vigilada por diversos encargados. Entre 1816 y 17 el arquitecto Crouzet —conocido por ser el autor de la entonces parroquia de Monterrey— estuvo al frente de la obra e hizo algunas reparaciones menores. La fábrica se dio por terminada, ajustada a los planos de Costanzó, después de 1827, pero el edificio quedó inconcluso en su parte posterior.

El hecho de que la fachada del Palacio no ocupe toda la extensión de la manzana es algo que ha intrigado siempre a quien observa con cuidado el edificio. Según recuerda el autor el desaparecido doctor Francisco de la Maza, ilustre potosino, se preguntó muchas veces cuál habría sido la razón para tal desplazamiento. Montejano aclara esta pequeña incógnita arquitectónica al dar a conocer las razones históricas que determinaron la situación de las Casas Reales en esa manzana de la Plaza. Estas son las siguientes: los dos solares del extremo sur de dicha manzana fueron comprados por particulares desde muy temprana época. Estos siempre conservaron sus derechos sobre ellos, pues el Ayuntamiento no tuvo dinero durante la época virreinal, para expropiarlos y no fue sino hasta la restauración terminada el año pasado, cuando se logró esta medida y se derribaron los inmuebles contiguos para, cuando menos, liberar al Palacio de Gobierno de esos indignos anexos.

Aunque muy someras, Montejano hace algunas consideraciones artísticas sobre el edificio. Es acertada su observación acerca de la solución tan original que el arquitecto dio a las escaleras de esta obra neoclásica, las cuales arrancan de ambos lados del amplio zaguán. Sin embargo los comentarios de la página 60 que se refieren al aspecto arquitectónico general del edificio, resultan, a mi juicio, un tanto confusos. No existe un ordenamiento para analizar la estructura y composición ornamental del monumento. Falta método y sería por todos

conceptos deseable que la parte dedicada a la apreciación artística se ampliara en cuanto a extensión y enfoque.

Completan esta monografía una relación de los personajes importantes que habitaron el Palacio de Gobierno o que pasaron por él, condimentada con anécdotas y relatos sobre las compras de mobiliario. Además dedica un capítulo especial a la historia de las construcciones que se hicieron para las cárceles —tanto de hombres como de mujeres— que formaron parte del conjunto palaciego. Otros capítulos más se ocupan de la historia particular de la plaza de armas y de las casas que la rodean. Con toda esta esmerada información el autor logra dar una imagen muy completa del edificio del Palacio de Gobierno, de su valor urbano respecto de la plaza así como de las transformaciones arquitectónicas que han afectado a dicha plaza de armas.

*

De mucho valor es también la monografía sobre el desaparecido convento mercedario potosino que, según se desprende del texto de Montejano, fue monumento rico en obras de arte, como todos los de su género y especialmente los de esa comunidad. La historia de su construcción, está revisada, igual que en el estudio anterior, desde sus más remotos orígenes —localizados en una humilde capilla consagrada a San Laurencio a fines del xvii— hasta la edificación del mercado actual, que data de 1948 y la colocación del monumento a Morelos en 1949, después de mencionar las demoliciones y diversas edificaciones que tuvieron a bien efectuarse en dicho solar.

Parte muy importante es la que se refiere a los empeños y dificultades que padecieron los mercedarios con tal de establecerse en la ciudad de San Luis Potosí y de su ingeniosa estrategia para burlar los constantes ataques oficiales que desplegaron las demás comunidades religiosas en contra de ellos. Es de lamentar que el historiador deje sin enjuiciar estas rivalidades frailunas, tan repetidas en la historia novohispana y siempre reveladoras de los más vivos anhelos sociales.

Hacia 1680, aceptados ya oficialmente los mercedarios, pudieron derribar la pobre capilla de adobe que habían utilizado, para comenzar la construcción del gran conjunto arquitectónico que fue su monasterio. El padre Montejano menciona a Fray Francisco Antonio de Jara, quien "... hizo con artífice diestro una planta muy hermosa ..." Según el cronista Arlegui el padre Jara puede considerarse como el responsable de la obra, sin embargo extrañamos la falta de un comentario personal del autor sobre este dato tan importante.

La historia de la fabricación del monasterio mercedario en San Luis Potosí, pone en relieve el empleo de un método financiero, muy práctico y moderno, al parecer inventado por los mercedarios quienes lo emplearon también durante la construcción de su convento de la ciudad de México. Consistía ese sistema en hacer un contrato con los patronos de obras pías, para ser pagado por estos mediante cuotas de 500.00 pesos.

Este sistema que revela sin duda un espíritu muy práctico en los mercedarios los da a conocer por otra parte como rígidos aristocratizantes pues excluían de la posibilidad de ser patronos, a los judíos, negros, mestizos, indios y mula-

tos. Los frailes por su parte se obligaban a proporcionar toda clase de auxilios espirituales en vida o en muerte de sus patronos y según informa Montejano el sistema se encontraba debidamente reglamentado en un estatuto especial expedido en el convento de la ciudad de México en 1681.

Con base en un inventario de 1722 y en otros datos, se da a conocer la considerable riqueza barroca del edificio: claustro de veinte arcos; portería; altares dorados, dentro de los que destacaban nueve altares con estípites; numerosas pinturas, etcétera. Para la descripción y apreciación de las fachadas y de la singular torre —rematada con la forma de una corona— recurre Montejano a los magníficos textos del doctor De la Maza. Concluye que el aspecto artístico del desaparecido monasterio "... debió haber sido una maravilla, maravilla incomprendida e inmolada, en el feroz siglo pasado" (p. 51) y afirma que "Bajo el influjo pernicioso de Tolsa, de De la Hidalga, de Tres Guerras y demás neoclásicos..." (p. 55). Se destruyeron los altares barrocos para modificar el interior del templo con altares neoclásicos que atribuye a don Ciriaco Iturribarria. Se debe llorar amargamente la destrucción de retablos barrocos, en cualquier tiempo, pero parece exagerado calificar de perniciosos a tres de los grandes artistas neoclásicos, que tuvo el país. En la actualidad estamos obligados a comprender estéticamente hablando, la intransigencia del criterio neoclásico hacia las formas barrocas y a reconocer los beneficios de la Academia en el arte mexicano.

Por otra parte resultan muy justas, serias, y valientes, las acusaciones que hace el autor en contra de los destructores del gran monumento potosino, sobre todo a Chico Sein y a González Ortega, autores directos del crimen. Relata con minucia los hechos de la demolición a pesar de las enérgicas protestas del público, por lo que se concluye que esta ha sido una de las demoliciones más espectaculares, indignantes e inútiles de todos los tiempos.

Completan la monografía algunos datos sobre la importancia de la comunidad mercedaria en la historia potosina, aunque no con la amplitud y profundidad que sería de desearse y de la que es capaz el autor. El trabajo docente de los mercedarios por ejemplo, —que tanta repercusión debió tener en la sociedad potosina señala de manera muy breve y sin comentarios.

Con la acuciosidad acostumbrada el padre Montejano aporta en su libro una lista de los miembros más importantes de la Orden así como la reseña de algunos acontecimientos notables que tuvieron lugar en el ámbito del desaparecido monumento.

En suma esta obra es informadora y reivindicadora de un valioso monumento que acometido por la ignorancia fue destruido sin piedad y despojó a San Luis Potosí de una de sus mayores joyas barrocas.

Ambos estudios están ilustrados con buen material gráfico y algunas láminas tienen el interés de que son dadas a conocer por primera vez.

Soy consciente de que el padre Montejano no es historiador del arte, sino historiador y que en este terreno su cometido está dignamente cumplido. Por esto mismo y ante todo, los historiadores del arte debemos felicitarlo y felicitarlo calurosamente a él, porque gracias a su relevante vocación saca a la luz inapreciable información para nuestra especialidad. Quizá no debíamos exigir

más. Pero conociendo su capacidad y su cultura me atrevo a pedirle que emplee un método histórico más inquisitivo, que arrojaría mucha más luz en el tratamiento de los temas. También sería deseable que procurara ampliar el análisis artístico de los monumentos que estudia, así como darnos a conocer sus juicios críticos sobre las obras ya que, seguramente, tendrá muchas y valiosas opiniones que ofrecer.

E. V. L.

Impressionism: A Centenary Exhibition.
The Metropolitan Museum of Art. December 12, 1974-February 10, 1975.

Han transcurrido cien años desde que se inició en Francia el movimiento impresionista; para conmemorar tal evento, los Museos Nacionales de Francia y el Museo Metropolitano de Nueva York, se unieron con el propósito de presentar una exposición de pinturas particularmente representativas de esa corriente artística.

Con el mismo motivo, se publicó un libro que ilustra todas las obras exhibidas y contiene, asimismo, textos en relación con el tema, escritos por destacadas autoridades en la materia; colaboran, por parte de las Instituciones francesas, René Huyghe de la Academia Francesa, Anne Dayez y Michel Hoog, Curadores de las Galerías *Jeu de Paume* y *l'Orangerie*, y, en representación de la Institución norteamericana, Anthony M. Clark y Charles S. Maffet, ambos del Departamento de Pintura Europea del Museo Metropolitano de Nueva York.

La finalidad de la exposición y, por tanto, de la publicación a ella dedicada, fue, al decir de los organizadores, "reunir las pinturas Impresionistas más distinguidas y significativas realizadas durante los años difíciles del movimiento que duró desde 1860, aproximadamente, hasta la aparición del Neo Impresionismo con Seurat, en la mitad de la década de los ochenta". Los empeños combinados del Metropolitano y del Louvre, cumplieron exitosamente tales propósitos.

El libro contiene una serie de textos introductorios al catálogo: Breve presentación de los directores de ambos museos en la cual se alude a otras exhibiciones conjuntamente organizadas, lo mismo que a programas de trabajo compartidos y a la adquisición de obras de común; la labor realizada es encomiable, y los esfuerzos por estrechar los vínculos entre instituciones que efectúan trabajos similares darán, sin duda, resultados satisfactorios.

El Prólogo, a cargo de especialistas de los dos países, refiere sucintamente los momentos más importantes del movimiento, a partir de 1874 cuando el Impresionismo fue primeramente mostrado al público, así como los principios rectores que le dieron estructura, según lo han considerado críticos y escritores renombrados como Thoré, Baudelaire, Duranty, Goncourt y Zolá.

"Cambios en el pensamiento durante la Era Impresionista: Pintura, Ciencia, Literatura, Historia y Filosofía," es el enunciado que dio René Huyghe a su Introducción, en la cual revela una honda reflexión sobre los nexos del Im-

presionismo con otros aspectos de la cultura de su época. El autor considera que el Impresionismo es Manet, Degas, Renoir, Pissarro, Monet, y Cézanne, pero también supone que aparte del carácter individual de cada uno, todos constituyen un conjunto homogéneo que converge a un modo particular de expresión plástica incorporado al espíritu de la época. Visualizando al grupo como entidad dice: "Se puede ver una acometida dominante, la tendencia característica de su periodo como totalidad, que pretende abarcar aspectos del arte, de la literatura, de la filosofía y de la ciencia." Más adelante analiza las relaciones del movimiento artístico con las ciencias, en especial con la física, la óptica y la geometría, y concluye, paradójicamente, cómo, a pesar de tan sólida postura arraigada en la realidad material, en las pinturas de los artistas impresionistas la materia se disuelve y la forma se desvanece.

El Impresionismo representa, al decir de Huyghe, la visión de un universo nuevo; un universo de luz que si bien está apoyado en principios científicos, logra trascenderlos para convertirse en un dinámico estímulo espiritual. Las pinturas impresionistas incorporan no tan sólo dimensiones móviles, sino también el sentido del tiempo Bergsoniano como se puede apreciar en las "series" de Monet, quien descubre en la pintura la presencia fluida, vital, de los cambios temporales. El artista impresionista, concluye Huyghe, aun cuando se mantiene aislado en sus propias percepciones sensoriales, expresa, acaso inconsciente e involuntariamente, la esencia más profunda de su época.

El Catálogo de 43 pinturas con sus respectivas ilustraciones a color y detalles de las mismas en blanco y negro, va en cada caso acompañado de una cédula explicativa y de sus correspondientes referencias. Al final, se ofrecen datos biográficos de Bazille, Boudin, Caillebotte, Cassatt, Cézanne, Degas, Guillaumin, Monet, Morisot, Pissarro, Renoir y Sisley, quienes son los pintores representados. La obra, cuidadosamente editada, constituye un importante documento, que enriquece la ya muy vasta bibliografía en torno al movimiento impresionista.

B. de la F.