

# B I B L I O G R A F I A

PAUL WESTHEIM: *Arte Antiguo de México*. Fondo de Cultura Económica. México. 1950.

No son muchos los estudios de calidad sobre el antiguo arte de México, es decir de las épocas anteriores al advenimiento de la cultura occidental a las tierras que acabaron por llamarse América. Sin embargo, en la última década han aparecido unos cuantos volúmenes importantes, cualesquiera que sea la crítica que se les haga. Pál Kelemen publicó su *Medieval American Art* en 1943; Salvador Toscano dió a luz su *Arte Precolombino de México y de la América Central* en 1944; José Pijoan dedicó un volumen de la *Summa Artis*, el Tomo x al *Arte Precolombio Mexicano y Maya*, que apareció en 1946; y hace poco el crítico Paul Westheim, quien ya tiene algunos años de residir en el país, vió por fin impreso el libro a que había dedicado estudio y esfuerzo y que tituló: *Arte Antiguo de México*, 1950, obra digna de toda consideración por más de un motivo.

La excelente obra de Westheim, publicada con buen gusto por el Fondo de Cultura Económica tiene ante todo una virtud y es la de elevar la discusión sobre el arte indígena a los planos propios de la crítica de arte y de la estética. Ciertamente en el de Salvador Toscano, quien hizo un positivo y plausible esfuerzo en ese sentido, pero casi en todos priva más la información que la interpretación, no así en la obra de Westheim.

Comparemos primero las organizaciones de las diferentes obras, ya de por sí bien significativas. Kelemen se extendió desde el área sureña de los Estados Unidos hasta el área de los Andes y después de un capítulo sobre la historia de los pueblos de que trata, dividió su material, clásicamente, por materias: arquitectura, escultura, cerámica, tejidos, obras en metal, obras en jade y otras piedras semipreciosas, murales y manuscritos, artes aplicadas misceláneas, aspectos de la vida diaria, y un último capítulo sobre evolución e influencias.

Toscano, más comprensivo del tema y más consciente de sus problemas, introdujo a sus lectores por medio de un capítulo que llamó "Estética indígena", y usando las categorías de: terrible, bello y sublime, hizo un esfuerzo de interpretación. Toscano se inspira, en parte, en Worringer y habla de la "esencia de los estilos arqueológicos" y con criterio y conocimiento escribe otro capítulo: "El arte y la histo-

ria" en el que, basado en datos actuales y precisos resume el trasfondo histórico de donde se produjeron las artes de las diversas culturas indígenas; y entra en materia en forma clásica, a través de sendos capítulos sobre: arquitectura, escultura, pintura, cerámica, mosaicos, plumaria y orfebrería. Su información es de primer orden, sus análisis claros. Fué la primera obra sistemática que por sus cualidades dió una visión de conjunto de nuestro arte indígena y de ahí la magnífica acogida que ha tenido, que hizo se agotara la primera edición y que se haya hecho la segunda, aumentada con algo más que aun alcanzó a realizar el autor antes de morir trágicamente. Su obra sigue siendo indispensable.

Pijoan concibió una organización diferente a las anteriores, primero un capítulo: "Nuevo Mundo y Viejo Arte", y después la obra se divide en dos partes: "Arte del México Antiguo.—Protonahuas y nahuas", y "Mayas y Mayoides". En cada una de ellas procede por sitios arqueológicos, sin conservar un orden ni por regiones geográficas ni por culturas, especialmente en la primera parte, pues en la segunda sí considera primero los sitios del Viejo Imperio Maya y después los del Nuevo. El método tiene la ventaja de servir de información y de guía en cada sitio visitado, mas pierde en cuanto a la presentación de conjunto.

Ya cuando apareció la obra de Toscano nos pareció que su tratamiento por materias, como el de Kelemen, ofrecía dificultades para formarse idea de las expresiones de cada cultura en conjunto, si bien el libro permite hacerlo, tomándose el trabajo de agrupar las diferentes obras de una cultura. Más tarde Toscano hizo otro ensayo con el tratamiento que deseábamos en el capítulo del libro *México y la Cultura*, S. E. P. 1946, que tituló: "El Arte Antiguo". En verdad todavía no se produce una obra que trate monográficamente el arte de las diversas culturas con amplitud, para después mostrar las diferencias y semejanzas y poder pasar así a conclusiones e interpretaciones con base firme. Quizá lo necesario es hacer monografías independientes que más tarde se integren en una síntesis creadora.

Paul Westheim dedica su obra a su maestro y amigo Wilhelm Worringer, cuyas enseñanzas han servido a tantos, pero cuyas ideas merecen ya una crítica seria para distinguir las que ya no tienen hoy sentido; no hay que olvidar que Worringer fué un pionero y que hasta ayer, representaba una de las "últimas palabras". De su punto de partida psicológico depende su limitación; en cuanto a su sentido histórico no hay nada que decir, es correcto; más problemática es la filosofía substancialista de que depende; buscar "esencias estilísticas", encontrar la "voluntad de forma" —que fué su creación—, no es llegar aún a los planos más profundos de la existencia en que han de encontrarse los motivos y razones de que el arte de un pueblo sea de tal o cual forma. En cierto sentido el discípulo, más bien el amigo, supera al maestro, como está bien que sea.

Westheim nos dice en su Prefacio que buscó un libro que lo introdujera al arte indígena del antiguo México "desde sus supuestos espirituales y creadores... una estética del arte precolombino..." y como no llegó a encontrarlo se decidió a escribirlo, para sí y para "todos los que están interesados en captar fenómenos artísticos y psíquicos"

Con buen sentido el autor del *Arte antiguo de México*, empezó, en la Parte Primera, por "la concepción del Mundo", pasó así a "La expresión", en la Segunda Parte, y dedicó la Tercera a "La Voluntad creadora".

Parece necesario considerar cada una de esas partes de la obra, que por lo expuesto se ve cómo se diferencia de las de Kelemen, Toscano y Pijoan, cuyos planes provienen de otros supuestos, si bien Toscano, en parte, y Westheim se acercan más. "La concepción del Mundo" comienza, con buen tino, por "El sistema teogónico" y el autor hace una sintética exposición de él, basado en códices y autoridades como Sahagún, Durán, Caso, Vaillant, Selser, Preuss, Spencer y Frazer. En momentos oportunos trae a colación aspectos del judaísmo y del cristianismo para contrastarlos con las concepciones indígenas. Hay algo que se antoja extraño y es que Westheim habla de todo como si todas las culturas indígenas hubieran llegado a concepciones semejantes; cierto que diferencia en momentos oportunos la cultura maya y que se refiere por lo general a la cultura azteca, pero su generalización del mundo indígena hace sospechosa la unidad con que lo presenta y no muestra la variedad de concepciones en las diversas culturas y, si cabe, el proceso que llevó a aquellas más altas que son las que considera y que, al parecer, extiende a todos los mundos indígenas. Por eso decía antes que faltan aún monografías. En todo caso, el autor ha logrado llevar sus esfuerzos a un buen éxito de presentación sintética.

El segundo capítulo de esta Primera Parte se titula: "Arte Colectivo" y es excelente. Apoyado el autor en autoridades antiguas y modernas y, como siempre en códices, reafirma el sentido del capítulo en muchos aspectos. La creación del hombre para que adore, mantenga y alimente a los dioses es un "contrato social" o un "compromiso" a decir de Caso. Toda la vida inmersa en la religión es tarea colectiva; "El arte es aplicado, auxiliar, al servicio de un propósito: el mantenimiento de la comunidad... su grandeza no la debe al artista, sino a la intensidad de la vivencia religiosa... colectiva..."; existe una acusada voluntad de perseverancia; la fantasía es formal, no narrativa; no hay evolución, Dios no es nuevo, es viejo y eterno; el fin del arte mexicano antiguo es crear símbolos, válidos y comprensibles para todos, expresión de lo inexpressable, de lo inaprehensible por los sentidos; este arte es superación de lo material, ni entretiene, ni divierte, repite incesantemente en ritmo invariable, mágico. Ahora bien, formando la vida, la religión y el arte una indisoluble unidad ¿cómo puede ser el arte "aplicado", "auxiliar"? Es éste el único punto insatisfactorio que encontré, que revela un cierto juego entre el "arte puro" y este arte de significaciones tan profundas, juego cuyo sentido es un poco difuso.

Entre el anterior capítulo y el siguiente: "La espiritualidad del arte precolombino", hay una ilustración de una de esa especie de hachas votivas que expresa una "cabeza de loro" y que Westheim, al fin crítico del arte contemporáneo, interpreta como siendo una "cabeza de hombre". No tiene importancia el detalle, mas lo considero porque no faltará quien se lo saque a relucir; el libro no pierde nada con ello.

Apoyado en Worringer, de él toma Westheim la idea de que el gótico no tiene nada que ver con la belleza, lo cual "se puede aplicar estrictamente y sin reservas al arte antiguo mexicano". Esto, como se comprende es problemático y la aseveración de Westheim aquí sorprende un poco, cuando sabemos que se propuso escribir este libro porque no encontró uno que lo introdujera a la *estética* del arte precolombino. Parece aceptar el autor las categorías de *lo terrible* y *lo sublime*, que Tos-

cano aplicó ya, aunque no la de *lo bello*. Compara la espiritualidad del hombre gótico, que era negación del mundo, con la del hombre indígena para quien mantener el mundo es tarea esencial. Lo dicho arriba sobre la estética cobra sentido cuando Westheim dice que de lo religioso y su carácter peculiar "debe partir un estudio estético del arte precolombino" y en esto sí que tiene toda la razón. Rechaza el autor, atinadamente la idea de "la complacencia desinteresada", ya que el arte brota de la sujeción a lo divino. Belleza, se pregunta Westheim ¿cuál? "De la estética del mundo precortesiano no sabemos nada... la tenemos que derivar de los documentos artísticos...", ciertamente, pero no tan cierto cuando dice: "...con tal de que nuestra mirada no esté ofuscada por juicios preconcebidos", pues, sin pre-juicios, los que sean, no sería posible ni siquiera hablar. "El Arte precolombino ignora la concepción contemplativa de la naturaleza... No había órgano para sentir la emoción lírica... la tendencia a la espiritualización está en perenne conflicto con los contenidos concretos de la representación". Y después de una inteligente discusión sobre el arte clásico, dice del precolombino: "No se trata de hacerlo verosímil, sino de hacerlo creíble". El capítulo recuerda en momentos expresamente *La esencia del estilo gótico*, de Worringer, y en otros, no en sentido expreso, *El arte egipcio*, del mismo autor e inspirador de Westheim.

El capítulo sobre "La concepción de la Naturaleza" versa sobre un principio y es que toda observación física tiene un sentido mítico, así, por ejemplo, el movimiento no es concebido como una fuerza mecánica, sino como un espíritu que se apoderaba de los hombres, animales, astros, etc., para impulsarlos. Es interesante la cuestión de cómo incorporaron los indígenas el caballo, cuando lo trajeron los españoles, a su propia cosmovisión. Lo tomaron por un dios. "Lo suprasensible... es parte integrante de su cosmos... Uno de los rasgos característicos de este arte es el entrelazamiento de los elementos abstractos y realistas... Se trataba de representar la realidad, la realidad suya". Pues bien, no obstante las citas de Levy-Bruhl, que significan la aplicación de rasgos de "la mentalidad primitiva" al hombre precolombino, Westheim dice que los pueblos del México antiguo no eran "de ningún modo primitivos, sino, por el contrario, altamente civilizados". Es este uno de los esfuerzos del autor por salvar a los antiguos indígenas del concepto de "primitivos", aunque irremisiblemente cae, de vez en cuando en él. Es la lucha inevitable que tiene todo hombre occidental de buena fe hoy día y cuya solución es siempre problemática, y así, los indígenas antiguos son "primitivos", pero no lo son, por ser altamente civilizados.

En resumen podría decirse que de la concepción mítica de la Naturaleza, nace el sistema teogónico; de ambos y de su espiritualidad nace el carácter del arte precolombino; y de todo ello aquel otro carácter que tiene todo pueblo cuando sólo un ideal lo rige: el colectivo.

La Segunda Parte de la obra de Westheim comienza por el capítulo llamado: "La estética de la pirámide", y la comparación con el Egipto se impone, más sólo para ver las diferencias radicales; Worringer aporta lo suyo. La arquitectura indígena de México es de espacios vacíos. También otras arquitecturas entran en comparación, la griega clásica, la del Renacimiento. "La pirámide precolombina... refleja una conciencia cósmica... poderosa emanación de lo espiritual... su afán es distanciarse de la naturaleza... Puesto que faltaba la voluntad de construir espacios

interiores de gran aliento, la técnica constructiva permaneció en un estado rudimentario... Estos conjuntos de construcciones y espacios vacíos... bastan... para asegurar a la arquitectura precolombina... un lugar prominente en la historia del arte de todos los tiempos". La exposición de Westheim es clara y certera, mas, como sucede a todo el que se conforma con *la voluntad* como última contestación a las cuestiones, cabe preguntar —y no sólo en este caso— ¿por qué esa voluntad de "espacios vacíos"? Es aquí, me parece, donde Worringer no es fuciente y su término de "voluntad de forma" se revela como muy limitado.

En un corto capítulo, Westheim se ocupa de "La máscara" y habla de una evolución que va desde las mascarillas sonrientes olmecas todavía de "rasgos psicologizantes" hasta los más "abstractos", se puede decir, que son como "retratos de la esencia" del hombre precolombino. En verdad el autor podía haber desarrollado más la parte artística, formal y estética de las máscaras en concreto, pero ya el título del capítulo anuncia que hablará en sentido general y "esencial".

"La greca escalonada" es el tercero y último capítulo de la Segunda parte, y es el que tiene mayor extensión, quizá por ser un tema caro al autor, además de su importancia. Como gran arte religioso, el indígena mexicano al crear, siempre "significa" algo. La greca escalonada es conjuro y protección... nunca aparece en conexión con la muerte... tiene su origen en el signo de la serpiente de fuego, en el signo del rayo... la morfogénesis de la greca es el ritmo... un ritmo dinámico... produce tensión dentro de un orden establecido". Todas las comparaciones y consideraciones que hace Westheim son interesantes. Al hablar de las plantas de las ciudades ceremoniales, se nota, dice: "una tendencia a desviar el eje hacia un lado, conservando la organización geométrica del conjunto". Esta observación de nuestro autor nos hace recordar el trazado fundamental de Tenochtitlán, en la cual la calzada de Ixtapalapa, al sur, coincidía con el eje de la gran plaza, pero la calzada, al norte, que conducía a Tlalteloico y Tepeyac, arrancaba del extremo noroeste de la plaza, en forma semejante a la ilustración que Westheim toma del Códice Borgia (Fig. 48). Quizá este ejemplo de Tenochtitlán le hubiera sido útil en apoyo de su observación, para comprobarla en forma más concreta. En resumen: Westheim se ocupó en la Segunda Parte de "La expresión", en general, tomando la pirámide, la máscara y la greca escalonada como ejemplos típicos de aquélla.

Hay que anotar que el autor se apoya en varias ocasiones en el estudio de Eulalia Guzmán publicado en 1933 sobre los "Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano".

La Tercera Parte del libro, "la voluntad creadora" es la más extensa, como que en ella se ocupa con más detalle de las diversas culturas y de sus obras. "Un continente que se estructura. La cultura arcaica", es el primer capítulo. Encontramos allí a Xiuhtecuhtli, figurinas de perros, alguno con máscara, todo lo cual será insistente en el desarrollo y expresión de los mitos posteriores. "Allí es configuró aquel mundo espiritual". Allí también parece que se inventó el calendario. Allí surge un ideal de belleza, en las figurillas de Tlatilco. La cultura de La Venta "...sustituye la reproducción realista por la representación simbólica". En las culturas arcaicas: "Un realismo de tipo imitativo se transforma en un arte imaginativo"; ellas crearon "la base espiritual y artística sobre la que pudieron desplegarse el arte teotihuacano, el arte maya, el arte zapoteca".

En “La cultura teotihuacana”, Westheim habla extensamente de Chalchiuhtlicue, y todo lo que dice interesa. Esta cultura es: “quietud, no desasosiego... el arte teotihuacano es *un arte clásico*... no conoce lo agradable... creadores de esa cultura son los toltecas... los toltecas de Teotihuacán y los de Tula no son idénticos... Tula es espíritu tolteca, pero ya no espiritualidad tolteca... Lo que en Teotihuacán había sido vivencia creadora, se volvió aquí elemento decorativo... hay en Tula cierto predominio de lo exterior...” Cuanto observá Westheim es aquí certero.

Al “Arte feudal de los mayas” le dedica extenso capítulo el autor, sin marcar un límite entre los llamados Viejo y Nuevo Imperios, ni un riguroso orden cronológico. La primera parte del capítulo se ocupa en estudiar la arquitectura. El arte maya es un mundo aparte, dice Westheim, “...produce un rococó tropical anti-clásico, caprichoso y exuberante”. Con frecuencia se apoya en Toscano y en otras autoridades. Por el barroquismo, “que es más bien término que principio”, deduce que ya Uaxactún y el desarrollo posterior no podía aparecer de improviso y sugiere la cultura de La Venta como antecedente, faltando por conocer muchos intermedios y sobre todo los orígenes verdaderos. Hace notar Westheim que en contraposición con las culturas de la Meseta Central como la de Teotihuacán, en las que cuenta lo antiguo y tradicional, los mayas no respetaban la tradición y estaban obsesionados por “lo nuevo” surgiendo así lo estético; el “arco falso” es, más que estructural, decorativo, original y “para el gusto de la época”, grandioso. Los mayas no alcanzaron a modificar estructuralmente el carácter monolítico de las construcciones, pero tuvieron buen éxito al darles un aspecto en que la verticalidad se impone y por medio de las elevaciones y cresterías lograron una arquitectura “ilusionista”. Es un desarrollo en lo artístico. Una segunda parte del capítulo se dedica a la escultura y aquí desenvuelve Westheim su vasta experiencia de crítico de arte hablando con buen sentido e interesantemente del relieve, reflejo “de una sociedad que se deleita en el juego caprichoso y preciosista de la forma” y el autor exclama: “¡qué seguridad, qué delicadeza y que fluencia tan arrebatadora de la línea!”. Para explicar el fenómeno del arte maya, la tercera parte del capítulo se refiere a: “la estructura religiosa y social de los mayas de la que es expresión este arte: Arte feudal”. Los sacerdotes constituyen la aristocracia y su ascendencia divina les da un poderío excepcional sobre “la plebe”, a la cual orientan a su antojo, profundamente religiosa como era. La casta sacerdotal habitaba en “palacios” aparte del pueblo, en las casas mismas de los dioses, y por medio del calendario y otros conocimientos tenía “el control de lo religioso”. Arte feudal y religión feudal. Las pinturas de Bonampak no se estudian por su expresión artística sino que son un dato más en apoyo de la tesis. Todo hace pensar que el rasgo aquél de *lo colectivo*, tan característico de la vida, religión y arte indígenas, habría que revisarlo, pues en momentos se torna problemático. Al fin, “...los contenidos religiosos han cambiado y ha cambiado el criterio de valor religioso”, es lo ritual lo que ahora se impone. Por último, sugiere Westheim la hipótesis de que el éxodo maya hacia el norte fue obra de los sacerdotes, quienes vieron su prestigio y poder amenazados.

“El renacimiento de Yucatán” es el siguiente capítulo. Y aparecen los toltecas en el escenario maya y con ellos Kukulcán, para hacer de Chichen Itzá un “imponente centro de culto y cultura”, y traen los elementos expresivos de un arte y una

arquitectura nueva para el Mayab: el barroco, término dado ya por Toscano, y un elemento constructivo: la columna. "Lo decorativo cede el primer lugar a lo estructural... Ya no se hacen palacios sino moradas para los dioses... la dominante es la horizontal... el trono-jaguar... Símbolo divino, majestuoso y demoníaco. Es, en su grandiosidad expresiva, al mismo tiempo sublime y terrible... desaparecen los brotes de realismo, se aspira a una estilización monumental". Y termina Westheim insistiendo en la distinción necesaria entre el Viejo y el Nuevo Imperio y preguntando ¿es éste un Renacimiento maya o más bien un Renacimiento tolteca? Por eso el capítulo se titula "El Renacimiento en Yucatán", sin pronunciarse por una u otra solución, y es que no es fácil.

"Un pueblo de arquitectos" son "Los zapotecas", a decir de Caso y a decir de Selser, "el tercero de los pueblos civilizados precolombinos que hay que mencionar al lado de los mexicanos y de las tribus mayas". En Monte Albán, el espacio vacío es lo que rige toda disposición de las construcciones, "toda la montaña fue sometida a un cambio radical", dice Westheim, quien hace una serie de finas observaciones; y vuelve al concepto del "arte colectivo", no obstante que en Mitla, por ejemplo, ningún mortal debía ver cara a cara, so pena de muerte, al Sumo Sacerdote. Habla el autor de las famosas grecas, cuya ejecución sólo es comparable con la de la catedral gótica. "... Se ignora dónde y cómo se desarrolló la cultura zapoteca. Sólo consta esto: no en Monte Albán... Caso ha dilucidado el carácter y la participación de las culturas que crearon este importante centro cultural (arcaico-zapoteco-mixteca)... los mixtecos fueron los artífices... la urna funeraria constituye en el ámbito del mundo zapoteca.. la forma característica" Y, además, la siguiente observación de carácter teórico: "Al proponerse una comparación de orden estético, no hay que limitarse a una barata filología artística y no hay que confundir la caza de motivos con una auténtica comprensión de los impulsos creadores y de la voluntad de arte... el arte zapoteca no es maya, no es teotihuacano; es simplemente zapoteca".

"Los Aztecas", El pueblo de Huitzilopochtli, se titula el penúltimo capítulo, del cual una parte importante, la primera, está dedicada a Coatlicue, y con razón; son páginas escritas con el entusiasmo que provoca la diosa, "... la historia de todas las artes señala un solo caso más en que con idéntica fuerza se haya plasmado lo monstruoso en una creación visionaria: Dante al pintar los horrores del infierno". La conexión que Westheim<sup>2</sup> hace con el "surrealismo" es inteligente y medida, sin embargo no se trata de "la combinación alógica de elementos disímiles", como en aquel movimiento del siglo nuestro, "... porque en una mentalidad mágica —o, para citar a Lévy-Bruhl: una mentalidad prelógica— no causaría asombro un acoplamiento ilógico de elementos". Es este un punto que merecería más atención, porque es difícil aceptar que haya sido "una mentalidad prelógica" la autora de Coatlicue. Por lo demás tienen tanto de certero y aun de conmovedor estas páginas de Westheim que son tal vez las mejores que hasta hoy han aparecido sobre una obra tan excepcional.

Después de referirse a Huitzilopochtli, en sentido histórico y religioso, el autor se pregunta si "¿Fue aquello, como a menudo sucede, un imperialismo convertido en culto o una imperialización de lo religioso?" Porque los aztecas "son un pueblo imperialista". Y Roma viene a ser un punto de comparación, para concluir que "El arte azteca es arte religioso, aun cuando incorpora a la creación rasgos realistas". Es interesante la comparación entre Coatlicue y Chalchiutlicue, como también lo

es la del gran Océlotl-Cuauhxicalli azteca y el pequeño teotihuacano; comparaciones que muestran el asimilamiento de lo tolteca por los aztecas, pero también las diferencias. Adelante trata de otras obras, de otros aspectos de la cultura azteca, el Calendario es sólo mencionado, y llega al momento del naturalismo decadente en el arte.

El último capítulo de la Tercera Parte, y del libro, se ocupa en el "Arte profano" de "Los tarascos", que no tiene el carácter religioso de las otras culturas, sino que predomina en él "una postura mundana... El arte tarasco es un arte menor, delicado, original y de rara agudeza". Las semejanzas entre las religiones "tarasca" y "azteca" son marcadas, pero no producen el mismo tipo de arte "¿cómo se explica esto?" Quizá se trate más bien de un "pensamiento primitivo" que no logró desarrollar "una religiosidad auténtica". Y así, "sólo intensifica la observación de la realidad... No crearon ni una arquitectura imponente... ni tampoco una plástica monumental". El arte tarasco no es un buen ejemplo para corroborar lo que Westheim había dicho al principio del libro, aquello de que "El arte precolombino ignora la concepción contemplativa de la naturaleza".

En suma, el *Arte Antiguo de México* es uno de los raros libros atractivos y sugestivos que se hayan escrito sobre el tema. El entusiasmo puesto en él por su autor y que brota por sobre la erudición, le da un interés particular, lejos de la fría descripción arqueológica. El esfuerzo de Paul Westheim por dominar los conocimientos necesarios para dar fundamento a este arte es notable y como buen crítico, ha sabido entrelazarlos libremente con lo que constituye sus opiniones en sentido estético, que es tanto como decir sus propias experiencias. No hay que pasar por alto la traducción, del original en alemán al español, realizada por Mariana Frenk, quien ha conservado todo el vigor del estilo y ha encontrado siempre los términos exactos de un léxico moderno.

Algo se echa de menos y es una última recapitulación propiamente estética sobre todo lo tratado, sin embargo, las partes primera y segunda, de sentido general, parecen hacerla innecesaria. Pero no estamos seguros de que así sea. En todo caso, con esta obra Paul Westheim ha añadido una nota magnífica a su bibliografía y a la del arte antiguo de México, que debe compensarle no los años de estudio, sino las penas que hicieron posible su traslado a América y su contacto con un arte así. Es ahora que puede decirse que "no hay mal que por bien no venga", pues Westheim ha reafirmado su obra y su ya viejo y bien cimentado prestigio. Desde aquí le damos la bienvenida a su nuevo libro y le enviamos las felicitaciones que merece.

J. F.

*Siqueiros*. Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D. F., 1951.

Ejemplo de buen sentido es la publicación hecha por el Instituto Nacional de Bellas Artes, bajo el patrocinio de los señores ingeniero Adolfo Orive Alba, licenciado Ramón Beteta, licenciado Manuel Gual Vidal y Adolfo Ruiz Cortines, de la



espléndida monografía de la obra de Siqueiros, dirigida por Angélica Arenal de Siqueiros y José Luis Correa. En nuestra escasa, al fin y al cabo, bibliografía del arte del siglo, el nuevo volumen viene a dar luz sobre la producción de uno de los más importantes artistas del tiempo. Era una obra necesaria y largamente esperada, pues las pinturas de Siqueiros, dispersas o ejecutadas en varios sitios resultaban de difícil conocimiento para el público en general y aun para los críticos.

Digamos de una vez que el trabajo realizado por los Talleres Gráficos de la Nación es excelente y que todo el material, desde las fotografías hasta el papel y la encuadernación, es de primera calidad, como tiene que presentarse el arte de México para que luzca sus originales y grandiosas expresiones. Ciertamente se echa de menos siquiera una o algunas láminas a color que hubieran puesto aun en mayor relieve los méritos del gran pintor, mas la fuerza de sus estructuras se mantiene en los grabados de medio tono.

Los textos que preceden a las ilustraciones, traducidos al francés y al inglés, son escogidos y contribuyen a la comprensión de la personalidad del artista. Otro acierto ha sido el orden cronológico en que se han colocado las obras, que permite seguir su desarrollo paralelamente a la biografía del pintor. Sin embargo, pueden considerarse las obras aisladas —digamos, de caballete—, algunas de ellas estudios para otras mayores, realizadas o no, y las obras murales propiamente tales.

No es la ocasión de hacer una crítica de la obra de Siqueiros, que merece por todos conceptos detenida atención, sino más bien de detenerse, al recorrer las producciones, en aquellas que atraen por su mayor calidad.

En el período de 1922 a 1931 nos encontramos con el primer gran cuadro: *Madre Campesina* (1929), que ya marcó el sentido de la expresión del pintor: con la excelente litografía que es un retrato de *Moisés Sáenz* (1931) y con la efígie de *Zapata* (1931) que sintetiza fuerza y gracia.

Del interés de Siqueiros por nuevos materiales para la expresión pictórica, resultan sus obras doblemente novedosas y en el período de 1932 a 1937 hay, para comenzar, una deliciosa *Cabeza de Niña* (1934), y sobre todo el magnífico retrato de *María Asúnsolo Niña* (1935), original entre todos y poéticamente evocativo; también es excelente el retrato de cuerpo entero de *María Asúnsolo* (1935) vestida de blanco. *La Niña Madre* (1935) es dramática, y tanto el *Autorretrato* (1936) en litografía, como otro en piroxilina (1937) son obras de primer orden, a las cuales hay que sumar la *Dama Negra* (1937) y principalmente una de las obras más originales, mejor concebidas y realizadas: *El eco del llanto* (1937).

Entre 1939 y 1950 existe otro grupo de pinturas importantes: *Autorretrato* (1936), emocionante y de color y texturas excelentes; una idea poética y certera, *El Sueño* (1939); la misteriosa y jugosa *Etnografía* (1939) y un tema dramático por demás, *El Sollozo* (1939). Años después pintó Siqueiros una obra conmovedora, *El esteta en el drama* (1944); el autorretrato por *El Coronelazo* (1943) y un *Torso* de color y fuerza extraordinarias. Otro de los mejores cuadros del pintor es *Las tres calabazas* (1946), construido con un ritmo curvilíneo interesante, de color, formas y texturas de primer orden, y en 1947 un grupo más de consideración: *Nuestra imagen actual*, *Autorretrato*, *Angélica*, un *Desnudo* rembrandtiano, *El diablo en la Iglesia* y *Cabeza de Caballo*. Entre los retratos destacan el del maestro *Carlos Chávez* (1949) y el de

*Carranza* (1949). Podría cerrarse la serie con un bien sentido cuadro: *Presentimiento* (1950).

De las obras murales con que Siqueiros inició su expresión monumental quedan fragmentos importantes en la Escuela Nacional Preparatoria (1922-23) y en el Plaza Art Center, de Los Angeles, Cal. (1932); es de considerar aquí el *Ejercicio Plástico* (1932) pintado en Argentina.

Después, cuatro obras acabadas: la del Sindicato de Electricistas (1939); la mayor, en Chillán, Chile (1941-42); la de la Habana (1943) y la que pintó en una casa particular a su regreso a México (1944). En las dos últimas aparece un tema bizarro que Siqueiros ha expresado con vigor: *Cuauhtémoc contra el Mito* y que debe verse en relación con los dos murales últimos en el Palacio de Bellas Artes (1951). En verdad éstos forman un conjunto con los otros en el mismo sitio titulados: *Nueva Democracia* (1945).

En cuanto al mural iniciado en San Miguel Allende (1948), sólo puede decirse que promete ser de gran interés; lo mismo sucede con el que está en proceso en la Tesorería del Departamento del Distrito Federal (Ex-Aduana de Santo Domingo), iniciado en 1945, que tiene quizá la mejor estructura barroca concebida por el artista.

Ya se ve por lo anterior que hay de sobra materia para estudiar la obra de Siqueiros, sin contar muchas otras pinturas, a lo que hay que agregar su actividad como crítico, que es considerable por lo que significa como posición teórica y como estímulo para el arte de nuestro tiempo.

Desde aquí enviamos nuestras felicitaciones a todos los que hicieron posible monografía tan valiosa, que contribuirá sin duda al mejor conocimiento y crítica de la obra de uno de los más originales y potentes artistas del siglo.

J. F.

DIEGO ANGULO IÑIGUEZ, ENRIQUE MARCO DORTA, MARIO J. BUSCHIAZZO: *Historia del Arte Hispanoamericano*. Tomo II. Salvat Editores, 1950.

Largamente deseado, acaso más que su primer volumen por que éste ya nos había dado el sabor de una rica vianda y esperábamos ansiosos la continuación del banquete, como en Platón, nos llega el segundo tomo de la *Historia del Arte Hispanoamericano* de Diego Angulo Iñiguez y sus colaboradores, dilectos amigos nuestros.

¿Qué podré yo decir de esta obra extraordinaria sino sólo elogios y asombros? Porque revela tal esfuerzo de información comprensiva; enseña tan perfecta técnica para documentarse así en la parte histórico-crítica como en la gráfica —la de sus magníficas ilustraciones—, que no vacilo en afirmar que difícilmente podrá ser superada si no igualada en el campo de los estudios del arte de la América hispana.

He aquí que en veintidós apretados capítulos que llenan, con su bibliografía y colofón, de créditos a las ilustraciones, novecientas treinta y una páginas, en que incluye ochocientas treinta y cinco figuras y láminas, nos ofrece la historia del arte

americano de los siglos XVI y XVII, salvo la arquitectura del primero que nos había entregado en su anterior volumen.

¡Cuánto debemos agradecerle a Angulo, los historiadores del arte de América, que haya utilizado nuestros trabajos acerca de este arte, para darlo a conocer a los estudiosos de todo el mundo! Porque hay que darse cuenta de su labor: no escribe sólo para España, si no desde España a través de la benemérita editorial Salvat, para dar a conocer el arte de la América Hispánica, a todos los países del orbe.

Hay que leer detenidamente sus capítulos acerca de la escultura y la pintura para darse cuenta de cómo rectifica o confirma nuestras atribuciones. Naturalmente que no estamos de acuerdo con todas sus opiniones y que se le ha deslizado uno que otro error de información —cosa inevitable, dentro de la enormidad de su tarea— pero el simple hecho de la revisión, casi íntegra, del inventario del arte hispano americano constituye una verdadera proeza.

Además, no se conforma con estudiar cada pieza situándola estilísticamente sino que procura siempre relacionarla con el arte de España. Cuando el factor indígena es importante o, digamos aún, apreciable, Angulo insiste en él como lo hizo desde su primer volumen. Es que se ha dado cuenta, como ningún crítico europeo contemporáneo —no hablo de antropólogos o de arqueólogos— de la importancia de nuestro arte indígena. Recuerdo que me decía, la única vez que tuvimos el gusto de atenderlo, aquí en México: “Si yo fuera mexicano estudiaría el arte indio, no el colonial, porque el primero es el legítimo, auténtico arte de México”.

Tiene razón y yo lo he afirmado más de una vez. Pero el arte como factor esencial humano debe seguir, sigue, inevitable, el desarrollo de los pueblos. Buscar, distinguir al microscopio de la crítica las diferencias, a veces sólo matices, entre el arte de España importado por América, y el producido en la misma América, ya influenciado o simplemente teñido por el espíritu indígena ha sido nuestra labor. Una y otra vez lo he dicho: si el arte llamado colonial no fuese sino una copia del arte español, para mí carecería de interés: preferiría yo estudiar el original. Pero no —y aquí debe verse el maravilloso esfuerzo de España en sus colonias— prolonga su espíritu, envía a sus artífices, pero no impone su criterio en forma despótica: festivos, nuestros monasterios del siglo XVI y nuestra arquitectura barroca de fines del XVII a fines del XVIII. Eramos hijos, no esclavos de España.

Angulo, en su bello libro nos proporciona bastantes pruebas para sostener esta tesis.

M. T.

PAL KELEMEN. *Baroque and Rococo in Latin America*. The Macmillan Company. New York. 1951.

Entre las últimas obras publicadas acerca del Arte Hispánico de América, se destaca el bello libro de Pál Kelemen: *Baroque and Rococo in Latin America*. Después de su primero, importante trabajo, en que estudia el arte pre-europeo de América, que él designa como *Arte Americano Medieval*, nos entrega ahora sus impre-

siones, sus ideas del fenómeno artístico que nosotros llamamos *colonial*, puesto que fué el resultado de la mezcla y fusión de los ideales y propósitos del español con la técnica indígena que supo realizarlos.

Ahora bien: ¿hasta qué punto tiene razón Pál Kelemen al incorporar nuestros monasterios ojivales, con portadas platerescas, que datan del siglo xvi, y que se puede asegurar son reminiscencias medievales y renacentistas al arte barroco? Otto Shubert considera el Escorial como la primera piedra de la arquitectura barroca en España. Sin aceptar su tesis en absoluto, si podemos decir que nuestra gran serie de monasterios del xvi son pre-escurialenses, en estilo y en fechas documentadas. ¿Por que asimilarlos al arte barroco?

Mi segunda observación de inconformidad se refiere al Rococo. Esta palabra, de origen italiano, encontró su acomodo fácil para designar una modalidad del arte francés del siglo xviii. Ignoro hasta que punto el empleo de la *rocaille* decorativa, en tiempos de la regencia y de Luis XV, haya servido para aceptar la palabra *rococó* ya acentuada a la francesa, como designadora característica de esta modalidad de arte. Pero bien: existen muchas, muchísimas manifestaciones del arte *rococó* en la América Latina, mas no se puede afirmar que todo el arte posterior del barroco sea de estilo rococó. La influencia indígena, bien visible y admirable en estas creaciones nuestras, ¿puede relacionarse con el arte versaillesco?

Por los dos libros publicados por mi amigo Pál Kelemen, llego a la conclusión de que realiza obras excelentes, con títulos inadecuados.

Hasta cierto punto me explico su propósito: no desea emplear términos que no han sido aceptados por los críticos de arte norteamericanos. Escribir *Arte Colonial* como nosotros lo hacemos, allí constituye un desdoro. Se aceptan las obras de arte cuya crítica se les ha impuesto a latigazos: arte precolombino, arte contemporáneo. Lo demás no existe. Esperamos que Pál Kelemen, George Kubler, John Mc Andrew, Elizabeth Wilder Weissman, Robert Smith y tantos otros conocedores del arte de la América Latina, unidos con los modestos escritores que desde nuestros países hispánicos estudiamos el arte colonial de América, logremos modificar el estrecho criterio norteamericano en este punto.

Mi diferente opinión por lo que respecta a los títulos, no amengua en nada la importancia y el mérito de la obra que comento. Su plan desde luego revela originalidad: no es una historia metódica sino una serie de "hints" artísticos que Kelemen enfoca desde su temperamento y emoción. Comienza por dos capítulos que dan horizonte y sitúan su obra: "El escenario colonial" y "el clima artístico". Sigue estudiando las "catedrales" dando principio con lo más importante al contrario de lo que nosotros hacemos dejándolas al último o colocándolas en la fecha en que fueron concluidas. En seguida viene una serie de ensayos con temas muy sugestivos: "Cristo en el Nuevo Mundo", "Colombia colonial", "Algunas joyas mexicanas", "Personajes del drama religioso", "Barroco sísmico", "Escultores de Quito", "Perú virreinal: del Pacífico a Arequipa y de Cuzco al Atlántico", "Pintores desconocidos", "El esplendor de los órganos coloniales", "Rococo en Brasil", (indudablemente Brasil es el país más rococo de América) y termina con "El lenguaje de los entalladores", para emplear un término colonial y castizo.

Se ve pues la variedad de asuntos y el interés que todos ellos presentan. Cada capítulo constituye una pequeña monografía. Pero Kelemen ha querido, con muy

acertado acuerdo, que las ilustraciones de su libro correspondiesen íntimamente con el texto. (Martín Soria nos dice que éste no fué redactado sino cuando las páginas de láminas estaban arregladas: "The Nation", N. Y. 28 Jul. 51). Quizá esto sea una limitación porque alguien puede pensar que existen temas tan interesantes como los estudiados que no lo fueron por falta de buenas fotografías —la tragedia de todos los que escribimos y publicamos obras acerca del arte— Mas nadie puede exigir de un autor sino una obra que esté dentro de sus propósitos, como ésta.

Las ilustraciones del libro son magníficas y su disposición constituye uno de sus mayores méritos. *Sincroniza*, por decirlo así, los asuntos similares en varios países. Es así como podemos comparar —comparar es estudiar— las diversas manifestaciones de una idea, de un tema, traducidas por el espíritu, a veces semejante, otras distinto, de naciones hermanas. Nos ofrece así el bosquejo de una historia gráfica, comparada, de valiosas expresiones artísticas. Si su correcto propósito crítico ha sido ampliamente logrado, debemos agradecerle su contribución pedagógica —scholarship— con que ayuda a la comprensión de los pueblos de América Latina.

Considero que este libro, así como el de Diego Angulo y sus colaboradores, *Historia del Arte Hispano Americano*, no deben faltar en la biblioteca, no sólo del especialista en el estudio de arte de América, sino de cualquier ciudadano que estima el arte de su país y de las repúblicas que constituyen el nuevo mundo.

M. T.

ABELARDO CARRILLO Y GARIEL.  
*El Cristo de Mexicaltzingo. Técnica de las esculturas en caña.* México, 1949.

Dentro del raquíto y ampuloso medio en que paradójicamente se mueve la crítica literaria en México, nadie se ha dado cuenta de la importancia de este pequeño libro, con un enorme atlas, publicado por la Dirección de Monumentos Coloniales dependiente del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Para mí constituye un completo trabajo de investigación porque no sólo realiza su labor en el mismo objeto: el cuerpo del Cristo, una autopsia íntegra en que logra salvar todas y cada una de las piezas que constituían su relleno, sino porque las estudia a conciencia y obtiene la colaboración de expertos de primer orden — el R. P. Garibay para interpretar los manuscritos indígenas.

Logra Carrillo darnos una idea de la técnica que se empleaba en la manufactura de las esculturas del bagazo de la caña de maíz rectificando opiniones anteriores.

Su descubrimiento alcanza horizontes universales cuando vemos que en un "estarcido" en papel, que formaba parte del núcleo del Cristo, aparece en silueta uno de los más importantes cuadros de Rafael: el llamado *Pasmo de Sicilia*. Pero, he aquí lo valioso: este dibujo de alfileres, que sirvió sin duda para realizar múltiples reproducciones de la pintura, nos la ofrece más amplia, más grande de la que en la actualidad conocemos. Un modesto trabajo de indios mexicanos puede servir para dar a conocer en su integridad una de las obras maestras del gran pintor italiano, gloria del Renacimiento.

M. T.

ENRIQUE MARCO DORTA. *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano*. Estudios y documentos. Tomo I. Sevilla, 1951.

Entre las publicaciones de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, este libro reviste gran importancia para los historiadores del arte de América. No en balde Enrique Marco se ha caracterizado como el más notable discípulo de Angulo sucediéndole, así en su cátedra como en el honrosísimo puesto de director del famoso "Laboratorio de Arte" de la Universidad hispana.

Si Angulo exploró y explotó el fondo de Planos y Mapas del Archivo de Indias, entregándonos ese tesoro en su obra inestimable, Marco viene a completar el trabajo de su maestro y nos da el resultado de sus exploraciones en esa intrincada selva —todo archivo lo es— con documentos acerca de nuestro arte hispanoamericano.

No recuerdo quien escribió, comentando alguno de mis libros, que el conjunto de documentos inéditos que allí publicaba le parecía tan interesante como el texto. Para el historiador legítimo los documentos, estas agradables muletas, constituyen una verdadera delicia. Cuando los documentos vienen directamente del pie de la vaca, como dicen, es claro se trata del Archivo de Indias, mejor que mejor.

Es inútil que copie aquí el Índice del libro de Marco Dorta como se acostumbra hacer ahora en toda nota bibliográfica. Sólo haré notar que cualquier estudioso que se ocupe en la historia de nuestros monumentos religiosos —aparte de todo lo que se ha escrito— y de sus arquitectos tiene que acudir a este libro que renueva o completa las noticias conocidas. Lo he leído y releído con el placer que causa a un niño un juguete nuevo. Muchas anotaciones marginales a lápiz le he puesto. Unas son de admiración por los datos inéditos; otras de duda por la diversidad de opiniones; y otras por algunos errores que no pudo evitar. Creo que esta confraternidad con Marco Dorta no le disgustará del todo.

M. T.

RAFAEL ALTAMIRA Y CREVEA. *Diccionario Castellano de palabras jurídicas y técnicas tomadas de la Legislación Indiana*. Instituto Panamericano de Geografía e Historia. Comisión de Historia. Publicación N° 25. México, D. F., 1951.

Entre las numerosas obras que lleva publicadas la Comisión de Historia ésta resulta de la mayor importancia, al grado de que, me atrevo a afirmar, será indispensable en la biblioteca de todo historiador de América.

Debida, no a la pluma sino a la paciencia del benemérito doctor Altamira, pone a nuestro alcance condensados, resumidos, sistematizados y, lo que es mejor, clasificados y en orden, todos los datos de las *Recopilaciones de Leyes de Indias*.

Preciso es confesarlo: casi todos los historiadores de América hemos olvidado, o desdeñado voluntariamente, el material de la Legislación Indiana. Grave error ya que el régimen colonial se movía alrededor de disposiciones legales, desde aquellas Reales Cédulas que se obedecían y no se cumplían hasta las complicadas pragmáticas que parecían querer regular legalmente el mismo ritmo de la vida.

La causa de esto es obvia: por una parte la dificultad de hacerse de estos libros; por otra, acaso mayor, el horror que causan cuando los tenemos en la mesa frente a nosotros. ¡Sumergirse en aquel sin fin de páginas apretadas para lograr un dato! Como quien trata de pescar un pecesillo entre las olas del océano furioso.

Pero he aquí que Altamira nos ofrece en estas páginas diáfanas el todo digerido, digámoslo así, fácil a nuestra consulta y hasta —aunque de leyes se trate— ameno. Por vía de diversión, muchas veces lo espigo y nunca dejo de aprender algo.

Quiero rendir aquí un homenaje póstumo, un testimonio de admiración y simpatía al doctor Rafael Altamira y Crevea. Cuando estuvo en México, por primera vez, se le tributaron grandes honores, como él los merecía. Ahora que llega como exiliado y muere en el destierro, apenas si se le recuerda. Todos los hombres de mi generación —entonces jóvenes estudiantes— fuimos sus discípulos, no en la cátedra a la que no tuvimos el privilegio de asistir, sino en sus libros: todos aprendimos la historia de España en aquellos sus cuatro, pequeños, preciosos volúmenes.

M. T.

CELEDONIO SERRANO MARTINEZ. *El Coyote*. Corrido de la Revolución. Secretaría de Educación Pública. Talleres Gráficos del Departamento de Divulgación. México, 1951. Obra en gran formato, ilustrada, en 335 pp.

A doce años de distancia de su congénere "El Gavilán" (Corrido Grande), del doctor don Francisco Castillo Nájera, hace su aparición, patrocinado por la Secretaría de Educación Pública, este otro corrido también *grande*, no sólo porque ambos son reflejo de la vida intensa del mexicano en acción y en pensamiento, sino porque además es un extracto de la vida revolucionaria en los Estados de Morelos y Guerrero, que tuvo como lábaro "Tierra y Libertad" y como caudillo a Emiliano Zapata.

La virtud de ambas obras, como toda la literatura auténtica de México, esencialmente folklórica, que pone de relieve y retrata de cuerpo entero a los héroes de corrido, ya se trate de guerrilleros y valientes, de salteadores generosos o de bandidos que han llegado a héroes en la epopeya nacional, estriba en presentar de una manera vívida y conmovedora, lo mismo a Jesús Cienfuegos, en los alrededores de Canatlán, Durango, que a Nabor Mendoza en los alrededores de Tlalchapa.

Escrito con una ecuanimidad que asombra, con un equilibrio y una serenidad que pone al autor en un sitio de distinción, no sólo por la fidelidad de su relato, la veracidad de sus citas, la historicidad de sus escenas, sino por la fluidez del verso po-

pular, la reproducción exacta de las estrofas, de los temas de sus canciones, de los modismos de la gente del sur, auténticos en sus labios y en su pluma; esta obra encierra los quilates necesarios que la harán, el tiempo no me dejará mentir, uno de los cuatro pilares de nuestra Literatura Mexicana, ya no en gestación, ya no en adolescencia, sino en vísperas de una madurez definitiva. Este corrido de "El Coyote" viene a ser la contraparte, ya notada desde los mismos días de la Revolución, de la epopeya del Norte: allá el Centauro de las llanuras de Chihuahua, aquí el caudillo de las montañas del Ajusco: Emiliano Zapata; si la epopeya de Pancho Villa está aguardando solamente un rapsoda entusiasta y auténtico que realice la síntesis de sus hazañas, en el caso de "El Coyote", Serrano Martínez ha puesto, con las hazañas de Nabor Mendoza, el pedestal incommovible que sostendrá como remate la figura de Emiliano Zapata.

En el caso de la obra que se comenta el autor es un hijo del pueblo que conoce hasta las más hondas raíces la cultura de su región, él y sus familiares saborearon los días amargos de la persecución huertista, de las incertidumbres y altibajos de la política interior en tiempos de Carranza y pudo desde su rincón de Tlalchapa, en las riberas del Balsas, contemplar en perspectiva todos los acontecimientos que relata. Su habilidad y su talento quedan demostrados con la introducción que hace de verdaderos sonos, canciones y coplas de malagueña, cuya música no se incluyó en la edición, no obstante haber estado ya escrita; son pues verdaderos documentos folklóricos el son de "El Toro", las coplas de "La Malagueña", en forma de verdadero contrarresto entre Juan Reyes y Silverio Urquiza y del mismo modo la canción en forma de bola suriana llamada "La Zamorra".

La edición de este Corrido en gran formato, con pulcra tipografía, ilustrada profusamente con 66 grabados en madera, de Gabriel Fernández Ledesma y 81 grabados y viñetas de Francisco Moreno Capdevila; con dos enormes láminas en doble formato, concluye con unas notas explicativas de cómo se gestó este trabajo, y un vocabulario de palabras y expresiones regionales. Lo que en conjunto constituye, además de una obra de arte, un apretado haz de folklore mexicano.

V. T. M.

**RAFAEL CARRASCO PUENTE.**—  
*Bibliografía de Catarina de San Juan y de la China Poblana.* Prólogo de Carlos González Peña. Secretaría de Relaciones Exteriores. Departamento de Información para el Extranjero. México, 1951.

Entre las publicaciones curiosas e interesantes que de vez en vez aparecen en México, se destaca esta que reseñamos formada de 131 fichas anotadas cuidadosamente por el autor, las cuales giran alrededor de la personalidad de la China Poblana, figura entre real, legendaria y fantástica que desde hace muchas décadas ha



apasionado a los escritores, historiadores, cronistas, gacetilleros, periodistas, autores teatrales y aun a poetas de enjundia como Amado Nervo.

Entre las páginas de este libro se condensan todas las tendencias que sobre el personaje en cuestión se han debatido, destacándose tres o cuatro artículos extensos que fijan definitivamente el perfil y la significación de la China Poblana entre nosotros.

El autor ha tenido sumo cuidado en reunir referencias proporcionadas por libros y revistas, descripciones personales tanto de la China misma como de tipos populares que se deslizan a lo largo de todo el siglo XIX, ha incluido todas las referencias sobre artículos, gacetillas, crónicas, viajes, narraciones, leyendas, tradiciones, monografías y aun argumentos cinematográficos que describen trajes de la época, detallan la indumentaria masculina y femenina de nuestro pueblo, así como costumbres, fiestas, escenas pintorescas que rodean, desde hace centurias, a Catarina de San Juan.

Por lo que toca al folklore esta obra presta un gran servicio a nuestra cultura tradicional lo mismo en lo referente a pinturas, acuarelas, grabados, litografías, dibujos, caricaturas en cera, estampas a colores, páginas álbumes pintorescos y aun fotografías, que dan testimonio de la vida de México a través del personaje central de la obra, y por si fuera poco, también se proporciona material informativo sobre bailes, canciones, versos, romances, corridos, escenas teatrales, sonetos, poesías y todo cuanto pueda interesar a un investigador de la cultura auténtica de México

V. T. M.

*Once cantos de México.* Sección de Investigaciones Musicales del Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública. México, 1951.

Este cuaderno es una de las primeras publicaciones llevadas al cabo por el I. N. B. A. en una de sus más trascendentes dependencias: la sección de Investigaciones Musicales, cuya labor es esperada con ansia por todos los que fincamos nuestro interés en el desarrollo de las actividades artísticas de México. Edición cuidadosamente realizada incluye once selecciones del Archivo musical, que cubren geográficamente los siguientes Estados de nuestra República: Puebla, Jalisco, Oaxaca, Guajalajara, Nuevo León, Chihuahua y Durango.

Las armonizaciones de todos los cantos corrió por cuenta del profesor José Pablo Moncayo y la recolección de los dos primeros pertenece al acervo reunido por el profesor Roberto Téllez Girón, acucioso y hábil colector de música. La contribución de Puebla consiste en dos sones en idioma náhoa: "Flor de Guayabo" y "Flor", de los cuales se publican tanto la versión original recogida como la armonizada para piano.

De Jalisco aparecen dos cantos, el primero es una Canción ranchera conocida con el nombre de "Rosa Blanca", además una Copla cuyos dos últimos versos se transforman en Estribillo de letrilla: intitulado "Las Fuentes". Las Coplas de seis

versos, tomadas del Cancionero de Mexican Folk-ways: "El Conejo" son posiblemente también de la región jalisciense.

Se incluyen de Oaxaca dos producciones, la primera, con melodía de corrido es en verdad una serie de coplas de jarabe cuyo texto antiguo decía: "Ya el perro se está cociendo..." se intitula "Del otro lado del Río"; la segunda son Coplas de Tonalá, aparecen con el nombre de "Mariquita" y son bien conocidas desde Michoacán, por toda la costa. Guanajuato contribuye también con cantares, en este caso son los de "La Chaparrita". Durango está representado con la canción de forma simple: "Indita mía", bien conocida por diversas entidades del país, especialmente del norte. "El Olvidado" se intitula el canto que representa a Nuevo León; pero en realidad es sólo la primera frase de la canción conocida en el Bajío por "Cáusticos y Sinapismos". El corrido jalisciense de Reyes Ruiz, con melodía propia se incluye representando al Estado de Chihuahua. En fin, este Cuaderno es en verdad una muy buena contribución a los estudios de la música folklórica de México y es también un anticipo a las publicaciones grandes que prepara el Instituto Nacional de Bellas Artes. Por su magnífica presentación, por su formato impecable y por el esfuerzo que entraña merece los más cálidos parabienes.

V. T. M.

JORGE OLVERA.—*Copanaguastla, Joya del Arte Plateresco en Chiapas*. En la revista *Ateneo*, Chiapas. Año I. Vol. 2. pp. 114 a 136. 1 plano y 14 ilustraciones.

En la interesante revista *Ateneo*, órgano del Ateneo de Ciencias y Arte de Chiapas, entre otros artículos que tratan del pasado y del presente y su parte dedicada a la Literatura y a la Poesía, resulta para nosotros de mayor importancia el del señor Jorge Olvera sobre la iglesia de Copanaguastla, jamás registrada ni menos estudiada, y muy justo es el reproche del señor Olvera de que "la arquitectura colonial de Chiapas no es tan sólo poco conocida, sino que ha permanecido por mucho tiempo casi ignorada". Y no tan sólo por dificultades de distancias, sino por falta de atención de nosotros, los del centro, y aún por interpretaciones más o menos falsas que han pesado sobre la historia de Chiapas. Por ejemplo el ilustre Robert Ricard, se apresura a decir en *La Conquista Espiritual de México*: "Ligada Chiapas a veces a la Audiencia de México, a veces a la de Guatemala, nunca se le ha visto como parte real de la Nueva España... con toda deliberación dejamos estos estados (Yucatán, Campeche, Tabasco y Chiapas) fuera del campo de nuestra exposición; la geografía lo mismo que la historia, han hecho de ellos un grupo aparte" y George Kubler en su *Mexican Architecture of the XVI century* lo acepta también en el lado artístico, viendo que, según él, en Chiapas "the stylistic atmosphere changes radically", aun cuando considera a Tecpatán (por el estudio de Enrique Berlín de estos *Anales*) y liga la arquitectura chiapaneca con la oaxaqueña. Cierta es que hay una especie de parentesco estilístico en el Arte Colonial de Oaxaca, Chiapas y Centro América, un poco lo que Pál Kelemen aplicó al "earthquake baroque" de

Centro y Sud América, pero en el siglo xvi ¿qué influyó más en Chiapas: la Nueva España, por Oaxaca, o la Capitanía de Guatemala? ¿los dominicos de Oaxaca o los de Santiago de los Caballeros? Como sea, Chiapas es entrañablemente mexicana y no puede dejarse como “problema aparte” cuando del país se trate. De aquí la importancia de los estudios de Berlín, Frans Blom, Salvador Toscano (a quien injustamente se olvida en este número de la revista, tanto en el artículo del señor Jorge Olvera como en el de Pedro Alvarado Lang: *El Ballet Bonampak*, cuando dice que “alguien” (p. 87) ha definido el arte maya como el arte barroco precolombino, y ese alguien fué Toscano) y de estos intelectuales y poetas entusiastas de la revista *Ateneo*.

Estudia el señor Jorge Olvera la historia de la fundación dominicana de Copanaguastla y su estado actual —deplorable desde el propio siglo xvii, al parecer— y describe la obra de arte —más bien sus ruinas— acompañando su estudio de buenas fotos y un excelente plano de Pedro Alvarado C. y B. Palomar. Nos dice el señor Olvera que su techo fué de crucería gótica “cuyas nervaduras arrancaban de ménsulas con clásicas molduras denticuladas...” y esto une más a Copanaguastla con el vigoroso gótico mexicano que con cualquier otro lugar, y si tuvo alfarje mudéjar, según parece, también está de acuerdo con el gran mudejarismo mexicano del siglo xvi, como lo observa el señor Olvera en un atinado párrafo (p. 119). Las grandes ventanas de Copanaguastla son abocinadas, a la manera románica, como otras muchas de Chiapas —y de Puebla y de Oaxaca— y los nichos y casetones del crucero recuerdan a Tepoztlán, a Tula, a Cempoala. También su forma de cruz latina, con bóvedas de nervaduras en el crucero nos recuerdan a Yuriria (y no pueden ser casuales estas relaciones que vamos encontrando al hacer esta nota) así como los frescos que parece decoraron toda la techumbre ¿dónde, si no en la Nueva España, estuvo el apogeo del fresco en el siglo xvi? La espléndida portada, con círculos, medallones, bustos, querubines y tímpano nos vuelven a recordar, sin remedio, la portada de acceso al claustro de San Francisco de Pátzcuaro y algunas fachadas platerescas del centro del país. Los recuadros que coronan las pilastras hacen dudar al señor Olvera si serán retratos de los Montejo o San Pedro y San Pablo. Creo que son estos últimos. El tímpano está flanqueado “por pilastrillas en forma de flameros sobre bases historiadas con cabezas de pequeños demonios y carneros”. Los carneros están también en Acolman y los demonios... ¿serán demonios en verdad? Sería sorprendente. En los restos del convento hay “dos puertas pequeñas, quizá practicadas posteriormente con la finalidad de dar mayor comunicación al claustro, se encuentran situadas en el costado septentrional del templo hacia el crucero” y se ven en el plano. ¿No serían, como tantos otros casos, confesionarios, que, precisamente, han sido abiertos después —o cegados— y convertidos en lugares de acceso? Confieso mi ignorancia sobre los arcos “de lomo de asno” con que está hecho el lavabo de la sacristía, pero creo que se puede llamarlo de otra manera, que seguramente la habrá.

Con fina observación descubre Jorge Olvera reminiscencias indígenas en las columnas del arruinado claustro y le sugieren interesantes opiniones (p. 129) con las que, por lo pronto, estamos de acuerdo.

El Instituto de Investigaciones Estéticas felicita sinceramente este estudio del señor Jorge Olvera y sus compañeros que nos da a conocer esta joya colonial chia-

paneca. Sólo pedimos a los dirigentes de la revista *Ateneo* cuiden más la tipografía para el éxito que merece esta importante revista de provincia.

F. de la M.

FRANCISCO ALMELA Y VIVES y ANTONIO IGUAL UBEDA.—*El Arquitecto y Escultor Manuel Tolsá*. Servicio de Estudios artísticos. Diputación Provincial de Valencia. 1950. Pp. de texto: 130. Láminas: 54. Bibliografía.

Una nueva obra sobre Manuel Tolsá, escrita y publicada en España, viene a darnos a los mexicanos más conocimientos sobre el gran artista valenciano. Con muy buena bibliografía a la mano y, sobre todo, escrito en los lugares de nacimiento y juventud de Tolsá, tenía este libro que completar en mucho lo que se había escrito antes. Me interesa destacar en esta nota lo que desconocíamos, ya que la obra de los señores Almela e Igual Ubeda es por ahora una rareza bibliográfica en México, por circunstancias que no es el caso mencionar.

Lo primero que aclaran los autores son dos minucias, pero que se habían colado siempre en los estudios sobre Tolsá o del neoclásico mexicano. Que su pueblo natal se escribe Enguera y no Engerra y que no nació el 24 de diciembre de 1757, sino el 4 de mayo del mismo año, según la fe de bautismo encontrada en la iglesia parroquial de Enguera.

Interesante resulta el primer capítulo, porque nos enseña el ambiente en el que creció Tolsá, es decir, la Valencia de fines del siglo XVIII, con su sabor barroco todavía, pero ya con la imposición neoclásica comenzada a cimentar, pues hacía poco se había erigido la Academia de San Carlos, de la cual fué discípulo después. Estudió escultura con José Puchol, que sabía también de arquitectura, y dejó esculturas que convendría comparar con las de su discípulo, como las de la Fe y la Caridad del remate de la iglesia del Temple, en Valencia. Es importante también la construcción de la Aduana de Valencia "en la que el joven de Enguera debió fijarse mucho, porque sólo así se comprende la evidente influencia que años más tarde había de tener sobre su proyecto y ejecución del Palacio de Minería en México". También señalan los autores la influencia, en escultura, de Ignacio Vergara y, con menor intensidad, de Salzillo y de Cano.

Ya en Madrid, en 1780, fué su maestro Juan Pascual de Mena, que había sido maestro de Puchol y de José Arias, este último que vendría después a México como Director de Escultura antes que Tolsá. Como escultor trabajó un relieve sobre *La Mujer Adúltera* y luego *La entrada triunfante de los Reyes Católicos en Granada*, con el cual sacó el segundo premio en la Academia en 1784. De este relieve se publica una foto que nos deja ver la finura del trabajo, por más que la mitad de los personajes estén descabezados. ¿Se conserva en la Academia de Madrid?

En la capital de España pudo Tolsá estudiar los grandes edificios neoclásicos, como el Palacio Real, las Salesas Reales, el Palacio de Liria; y en escultura las

obras de Mena, con sus fuentes de Neptuno y de Apolo; de Manuel Alvarez, de Francisco Gutiérrez, Carmona, Castro, Michel y su grupo francés de La Granja.

Después, su viaje a México. Los autores señalan algunas fuentes de influencia en las obras que ejecutó aquí —en realidad toda su obra— que glosó a continuación. (Hago aquí un reparo. Se dice en la páginas 67 que Tresguerras “inició en México, con sus edificios del más puro sabor renacentista, la arquitectura neoclásica” y que cuando llegó Tolsá estaba “próximo a cumplir el medio siglo”. Ahora bien Tresguerras no inició el neoclásico; antes que él trabajaron Mascaró, Villaseñor y otros, sobre todo Miguel Costanzó, tan admirado por Humboldt; Tresguerras no fué un neoclásico puro, que harto barroquismo hay en sus obras; Tresguerras tenía 32 años cuando llegó Tolsá).

Opinan los autores que las esculturas de la Fe, la Esperanza y la Caridad del reloj de la Catedral de México tienen “patente influencia madrileña, en especial de Francisco Gutiérrez” y también el remate de Carlos III que construyó Ignacio Vergara en la Aduana de Valencia. Ya son muchos los antecedentes en escultura; convendrá decidirse por algo más concreto.

A propósito del proyecto de la iglesia de Loreto se recuerda la de las Escuelas Pías, de Valencia, para la fachada, y para la gran cúpula la de San Francisco el Grande, de Madrid, hecha por un enguerino, fray Francisco Cabezas. Como no se llevó a cabo, si no el proyecto de Castera, notan los autores, con razón, el parecido extraordinario que hay entre Loreto y el Temple de Valencia. ¿Reformó Tolsá su plano y lo ejecutó Castera o simplemente aconsejó a este último?

Más adelante, y sin lugar a dudas, se da como autor a Tolsá de las portadas de Jesús María, sin decirnos de donde fué tomada la noticia; parece, sin embargo, que fueron obra de Antonio González Velázquez, Director de Arquitectura de la Academia Mexicana, así como el arreglo interior del templo.

En el palacio de los marqueses del Apartado recuerdan los autores que los macetones que coronan la balaustrada se parecen mucho a los *alfabegueres* o jarrones de cerámica de Manises, en Valencia.

Sobre el ciprés o altar mayor de la Catedral de Puebla se señalan como inspiración el de Santa Cruz, de Valencia, y los baldaquinos de Bernini y Pozzi en Roma, pero no comprendo cómo pudo escaparse a los historiadores españoles Almela e Igual Ubeda el antecedente directo, seguro, indudable: el ciprés del Temple, de Valencia, obra, precisamente, del maestro de Tolsá ya citado: José Puchol. Olvidaron, pues no está citado en la bibliografía, el *Viaje de España* de Antonio Ponz, quien no sólo describe el altar valenciano, sino que lo ilustra con un fino grabado. Como hasta ahora no había sido dada a conocer esta fuente de inspiración de Tolsá, reproduzco el párrafo de Ponz:

“El altar mayor, colocado en medio del presbiterio, es redondo; se forma de ocho columnas de una piedra verde, y están arrimadas a otras tantas pilastras de jaspe rojo. Tienen los capiteles dorados y son de orden corintio. Sobre el cornisamiento hay varios niños. La cúpula, adornada de ciertos festones, recuadros y fajas, remata en una estrella puesta sobre su cerramiento. Toda esta obra se ha hecho de las piedras referidas y de otras de este reino, particularmente de Nácara, Baicheta, San Felipe, Calich, Cervera y otros parajes. A cada lado del altar están pues-

tos, sobre pedestal, dos ángeles de escultura, imitados a la materia de mármol, que ejecutó un profesor de aquí llamado don José Puchol". (Tomo IV, Carta IV).

Claro que hay diferencias entre el altar de Valencia y el de Puebla, pero son más los parecidos. Hay en Puebla ocho columnas; las pilastras de Valencia las separa Tolsá y las convierte en columnas; los capiteles son corintios y dorados; los niños de la cornisa son ángeles en Puebla, que igual da; las varias piedras del de Valencia son los varios mármoles de Puebla y los ángeles de Puchol son aquí doctores de la Iglesia, pero también "imitados a la materia del mármol" ¿Para qué recurrir a Bernini y a Pozzi —paradigmas del barroquismo— en este altar, que, aunque bastante barroco, es cierto, tiene el antecedente de su maestro José Puchol?

Los otros capítulos del libro son excelentes: el del Caballito, el de sus obras menores y el final, con su muerte y la apreciación valorativa de su obra, grandiosa para México y para España. Es lástima que a la nutrida bibliografía falten los interesantes documentos publicados en el *Boletín* del Archivo General de la Nación, Tomo IV, número 1, de 1935.

Por último sólo recuerdo que entre las obras menores, pero magníficas, de Tolsá como escultor, hay que recordar "las cuatro de Ntro. Sr. Jesucristo con cruces y pedestales de bronce dorado del mejor gusto, cuyo costo ascendió a 10.000" y que regaló a la catedral de Morelia el obispo Moriana y Zafrilla para los cuatro altares del ciprés. Se conserva uno, cuando menos, en la Sacristía. También hay que añadir las piras funerarias del arzobispo Núñez de Haro, de 1802 y la del arzobispo Lizana, de 1812, esta última conservada y usada hasta más de mediados del siglo XIX.

F. de la M.