DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1953.21.562

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

DIEGO ANGULO IÑIGUEZ.—*La Mitología y el Arte Español del Renacimiento.*—Madrid, 1952.

El último libro de don Diego Angulo forma un paréntesis entre el segundo y tercer tomo de su *Historia del Arte Hispanoamericano* y nos retrocede al campo de la Mitología, informandora del arte renacentista español como de todo el arte renaciente. Las formas italianas importadas de Italia o, mejor dicho, llevadas a España por los mismos artífices iberos que abrevaron en las fuentes clásicas, se traducen en una fauna fantástica que completa el ornamento arquitectónico apegado a los cánones, con grifos y faunos, y bichas y sátiros o sirenas, o monstruos imaginarios como aquellos preferidos de Silóee que llegan a formar escuela. De este fabuloso se pasa a la Mitología propiamente tal y a su representación plástica o sean los dioses y semidioses del paganismo. La dificultad de este tránsito estribaba en España en el odio a la representación del cuerpo humano desnudo, resto de medievalismo exageradamente austero. Por eso las representaciones mitológicas son, en la península mucho menos numerosas que en Italia o Francia donde a veces se llega a la exageración.

El trabajo de Angulo, como él mismo lo indica, no es completo, ya que se necesitaría una labor de inventario de todo el acervo plástico de la España Renacentista para acercarse a esa meta. Pero, a más de sentar las bases para tal obra, nos ofrece con mano segura, como él sabe hacerlo, los ejemplos más notables que existen de tema tan sugestivo. La parte del libro más trabajada es la que se refiere a Hércules. Es natural que este personaje haya sido favorito ya que es el que ofrece un carácter verdaderamente heroico. Por otra parte, su representación no incurre en lo obsceno y podía equipararse a la de tantos mártires cristianos que se encuentran en iglesias y conventos. Pero es indudable que la parte del libro consagrada a los demás dioses del Panteón pagano es desproporcionadamente pequeña.

Como observa muy bien el autor, la decoración mitológica se encuentra preferentemente en edificios de carácter civil y sólo por excepción en el interior de templos. Por eso es de sumo interés el caso de la iglesia de los Remedios en Nueva España que di a conocer desde 1936, y Angulo cita con referencia al libro del Dr. Cisneros en que describe los murales y las pinturas de las bóvedas, con todos los dioses del Paganismo, llevando su espíritu renacentista hasta reproducir las Tres Gracias. Fué autor de la decoración Alonso de Villasana —no Villanueva como por

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1953.21.562

lapsus escribe— y su existencia se explica por el respaldo que otorgaba al pintor el Ayuntamientode México, patrono de la iglesia que fue quien encargó la decoración.

En tiempos ya posteriores al Renacimiento, en pleno barroquismo, la afición mitológica continúa en los artistas españoles de modo muy intenso y produce obras de tanto valor como las del Greco y Rivera. En Nueva España también, la plástica inspirada en la literatura o a la inversa, nos deja creaciones —sobre todo circunstanciales como los arcos a los virreyes— cuajada de escenas mitológicas. Citaré sólo el *Neptuno Alegórico* en que la relación de la excelsa Sor Juana Inés de la Cruz corre pareja con la representación pictórica, en el arco que levantó la catedral al virrey Marqués de la Laguna.

Esperamos que algún día se realice el repertorio íntegro, tanto de España como de sus colonias, de asunto tan atrayente. Vendrá a completar nuestros conocimientos acerca de la influencia del humanismo en el arte del Renacimiento y sus sucesores.

M. T.

Planos de ciudades iberoamericanas y filipinas existentes en el Archivo de Indias. Introducción por Fernando Chueca Goitia y Leopoldo Torres Balbás. Instituto de Estudios de Administración Local. Seminario de Urbanismo. (Madrid) 1951. 2 vols.

Esta importante obra viene a ser el complemento necesario de los *Planos de Monumentos Arquitectónicos de América y Filipinas* publicados magníficamente hace años por don Diego Angulo Iñiguez. El valor de esta publicación es obvio y me parece inútil insistir en él. Basta pensar en los enormes beneficios que se obtendrán al tener recopilados en un volumen los planos originales de la mayor parte de las ciudades coloniales, no sólo para el estudio histórico de los mismos y por ende de las poblaciones que representan, sino del conjunto del sistema, de las soluciones que se dieron a los problemas urbanísticos que en cada caso se presentaban.

En la Introducción hacen los autores una atinada reseña de las disposiciones de las Leyes de Indias acerca de cómo debían planearse las ciudades de América. Conjunto admirable, constituye un pequeño código urbanístico en que se prevé todo: desde las condiciones saludables del sitio, tan utópicas que escasamente se habían encontrado en algún sitio —¿Tasco o Valle de Bravo en México?— hasta aquellas de matiz estético-renacentista que piden requisitos de buena calidad arquitectónica en los edificios para que causen admiración a los indios. Pero debe observarse que muchas de estas disposiciones legales fueron dictadas *a posteriori*, sobre hechos ya consumados, para legalizar quizás situaciones de hecho y para prevenir cómo deberían trazarse nuevas poblaciones que, desde luego son de menor abolengo que las primitivas. Así las famosas Ordenanzas de Felipe II para las plazas, expedidas en 1573 son posteriores al trazado de las mismas plazas.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1953.21.562

Por lo que se refiere a los dos tipos de traza urbana, el de tablero de damas y el irregular, parece que fué la configuración del terreno la que los impuso, utilizando el primero en sitios planos y el segundo en lugares montañosos. La traza de la ciudad de México fué regular porque así lo impusieron los elementos de la capital indígena no destruídos: las cuatro grandes calzadas que sirvieron de ejes a las dos ciudades; los palacios de que se adueñó Cortés y que le fueron cedidos más tarde, y el sistema de acequias. Trazada así la capital del virreinato, de 1521 a 1524, las ciudades que son fundadas después imitan su trazo, además de que era el sistema más fácil, más práctico y más conveniente para mercedar solares de igual tamaño que no un trazo de forma distinta.

Pero en terreno montañoso, en los reales de minas que llamaban, el trazo tenía que seguir la topografía del sitio. Entonces no hay otro remedio que seguir "el sendero de los asnos" que dijera Le Corbusier. Así resultan poblaciones de aspecto pintoresco por lo tortuoso de sus calles y los desniveles exagerados. En México abundan: Guanajuato, Zacatecas, Tasco, Pachuca, Tlalpujahua, Zimapán, Ixmiquilpan, entre las que recuerdo.

Para nuestro país este libro reviste gran importancia porque viene a incrementar nuestras mapotecas urbanas con planos, algunos desconocidos, de lo que hoy es la República Mexicana. Nos ofrece así entre conocidos e ignorados, cuatro de Acapulco, uno de Altamira, uno de Balcalar, uno de la población que se pensaba establecer en Buitrón, uno de Burgos, uno de Camargo, nueve de Campeche, uno de Candelaria, uno de Coatepec, uno de Concepción, uno de Chicoloapan, uno de Chunhuhub, uno de Dolores, uno de Escandón, cuatro de Guadalajara, uno de Guanajuato, uno de Horcasitas, uno de Huexutla, dos del centro de la ciudad de México, uno del terreno en que se edificó la Alcaicería, uno del jardín botánico, uno de la plaza mayor, uno del proyecto para caja distribuidora de agua, dos de las acequias y resguardo de alcabalas, cuatro de la ciudad de México, uno de la ciudadela de Mérida de Yucatán, uno de Papantla, uno de La Paz, dos de Puebla, uno de Reinosa, uno de Revilla, uno de San Antonio de Padilla, uno de San Blas, uno de San Fernando, uno de San Fernando de Guadalupe, uno de San Francisco de Güemes, tres de San Juan de Ulúa, uno de San Luis Potosí, uno de Santa Bárbara, uno de Santa María de Aguayo, uno de Santa María de Ylera, uno de Soto la Marina, uno de Tenango, dos de Valladolid, catorce de Veracruz, uno de Ixmiquilpan y uno de Zimapán.

Para quienes la contemplación y estudio de los planos antiguos de ciudades llega a constituir un verdadero deporte, esta publicación será fuente inagotable de deleite, a la vez que conjunto de valiosas enseñanzas históricas y urbanísticas.

M. T.

LUIS CARDOZA Y ARAGON. *Pintura Mexicana contemporánea.* México, 1953. Imprenta Universitaria.

Hace trece años que apareció *La Nube y el Reloj,* si bien su autor, Luis Cardoza y Aragón, manifiesta haberlo escrito hace veinte. Ahora, con un título

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1953.21.562

menos poético, amplía su obra con nuevas reflexiones, si bien él mismo dice que no sufre grandes cambios, ya que su experiencia ha comprobado la exactitud de lo fundamental.

A un hombre, a un crítico de la conciencia y buena fe de Cardoza y Aragón hay que comprenderlo bien a través de su no fácil forma de expresión, apasionada y, digamos, poco o nada metódica, sin que ésto sea en su contra. Nadie le negará su calidad poética.

Los apartados que componen el capítulo inicial: *Consideraciones generales: La Nube y el Reloj*, sirven a manera de introducción o consideraciones previas a la parte que trata de algunos artistas mexicanos en particular. Allí, al principio, se encuentran incluídas las *Consideraciones generales* de la primera edición, que ahora amplía. Así, sigue siendo: "más fecundo el estudio de la moderna poesía mexicana que el de la moderna pintura mexicana". Censura todo lo falso y oportunista de los pintores, poniendo aparte a Orozco, y concluye que con todo y sus deficiencias: la pintura mural de México es afirmación de la conciencia del Nuevo Mundo.

Las nuevas reflexiones se inician con una declaración apasionada por la escultura mexicana antigua, por su "singular pureza", por ser "arte en su más puro estado". Sin embargo, parece no reparar Cardoza y Aragón que tal arte, original y maravilloso, sin duda, fue en su tiempo oficial y religioso, arte de Estado, mismas condiciones que censura a la pintura mural contemporánea, que, digo yo, surgió con tanta mayor espontaneidad y libertad, a pesar de las apariencias. Cuanta razón tiene en hablar contra la idea de que la escultura antigua sea decorativa u ornamental y que reclame la consideración de su significado. El elogio a Moreno Villa es justo. Mas, cuando se pregunta, ¿por qué no se produce una escultura por la misma razón?, cae por su peso la respuesta de la imposibilidad, sencillamente porque los tiempos son otros... y tan otros!

Arte valioso en lo que es, el folklórico, "y nada más", dice Cardoza y Aragón: "El resto es literatura". Salva a la pintura de retratos de la primera mitad del siglo XIX, por ser "diáfana y exacta". Y en cuanto a otras corrientes de la pintura: Velasco, Téllez Toledo y Herrán, no son sino "atisbos hacia la realidad". Además señala la influencia de López Velarde en nuestro tiempo.

Un claro y justificado elogio hace el crítico del *Taller de Gráfica Popular*. Leopoldo Méndez y sus compañeros, continuadores de Posada, con influencia de Orozco, han producido algunas obras "tan valiosas como las obras maestras de la pintura mexicana". A Méndez lo destaca de manera especial, pues es "uno de los artistas máximos de México y uno de los buenos grabadores del mundo". Y entra en consideraciones sobre la actualidad del grabado por ser multirreproducible a diferencia de las limitaciones propias de la pintura mural; asoma allí un interés por las artes mecánicas, como el cine, la radio, etc.

Las limitaciones, defectos o errores de la pintura mural se reúnen en un apartado que se titula: *Nuevos círculos concéntricos*. En verdad se trata de una nueva concentración de las diferencias de Cardoza y Aragón respecto a aquella pintura. Una serie de críticas dará el tono; críticas también a la crítica misma: se ha exagerado su importancia en su significación general, mas no en nuestra historia; un arte mexicano expresado en idioma universal; la inutilidad de gran parte

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1953.21.562

de la obra mural de México; literaria y pobremente realista; con modelos primitivos y renacentistas, crearon un nuevo estilo, más libre y ágil; ni plástica, ni ideológicamente parece bella, ni revolucionaria, gran parte de tal pintura; el exceso de arqueología en vez de darle libertad, ha originado un pueril academismo; su limitación como arte es tan considerable que de un solo golpe se percibe su fondo; falta de lógica.

En verdad, si Cardoza y Aragón tiene alguna razón en algo de lo que dice, parece exagerado y no sólo son problemáticas algunas de sus ideas, sino, a mi parecer, erróneas. No hay por qué extender las limitaciones a toda la pintura mural; decir que sólo parte de ella es así, no basta, haría falta un análisis más ajustado y quizá entonces no se justificaría mucho lo dicho. Lo importante fue crear un nuevo estilo, más libre y ágil, es aquí en lo positivo en lo que habría que hacer hincapié. A mi manera de ver no sólo no se ha exagerado la importancia de la significación general, por el contrario, casi nada se ha hecho seriamente en tal sentido, convencido como estoy de que rebasa toda significación nacional. Esta sería una de mis diferencias con Cardoza y Aragón. En cambio tiene razón cuando dice que la pintura tiene que empezar por querer ser pintura antes de intentar otra cosa. Lo cual hace pensar que la mejor pintura de México, justo por serlo ha podido expresar muchas otras cosas. Para Cardoza y Aragón, lo original de la pintura mexicana está en sus formas líricas de esencia universal.

No obstante lo anterior, el sentido universalista, las obras deben estar enraizadas en el Nuevo Mundo y el arte de México está situado en su tierra, en su tiempo, dice el crítico y agrega: "ya no vivimos con los ojos puestos en Europa", con lo cual, además de decir una verdad, revela su sentido americano.

De entre los pintores jóvenes destaca a dos en especial: Chávez Morado y Zalce, a quienes ve maduros estética y socialmente. Mas, el problema es difícil para ellos y para otros por la herencia de los maestros anteriores; también ellos y Cardoza quieren un arte monumental público, con grandes temas. El crítico lo ha buscado y encontró aquella figura cimera que es José Clemente Orozco.

Por último, esta larga serie de reflexiones termina como había terminado veinte años antes, claro está, diciendo que: la poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre.

Podría decirse, en resumen que Cardoza y Aragón habla con entusiasmo positivo de: la poesía contemporánea; la escultura antigua; la pintura (popular) de retratos del siglo XIX; el *Taller de Gráfica Popular*; Leopoldo Méndez y sus compañeros; Chávez Morado y Zalce; José Clemente Orozco, figura cimera; universalismo, con raigambre en el Nuevo Mundo; la poseía en general, o sea, el sentido creador del hombre. Otra parte de sus reflexiones van encaminadas a censurar las falsedades y limitaciones de la pintura mural.

El crítico ha reorganizado su obra, que ahora presenta en su segunda parte, digamos, novedosamente encabezada por Frida Kahlo y seguida por Julio Castellanos, Agustín Lazo, Carlos Mérida y Rufino Tamayo. En una tercera parte se ocupa de Siqueiros, Rivera y Orozco. El ensayo sobre Frida Kahlo es entusiasta e incluye unos párrafos de Diego Rivera. El de Castellanos es el mismo de la primera edición. Al de Mérida le agregó un texto del artista y otro de Léger sobre las posibilidades de un arte público en Europa. El ensayo sobre Tamayo es el mismo

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1953.21.562

escrito hace años, mas lo completa con: *Un nuevo ciclo de la pintura de México*, para reafirmar su valor, explicar su actitud y concluir que Tamayo abre un nuevo ciclo.

Cardoza ha ampliado su ensayo sobre Siqueiros interpolándole nuevos párrafos y adicionándolo con: *Nuevas notas sobre el hombre y la obra*, en que, una vez más, expresa sus diferencias con el pintor, siempre con gran sinceridad y finura. Allí hace notar que la crítica mexicana debe ya ser estudiada. Y concluye que Siqueiros, junto con Rivera y Orozco "forma la gran trinidad que frente a la tradición europea, ha situado universalmente, la plástica de América".

Salvo algunas ampliaciones, también el ensayo sobre Rivera es el mismo ya publicado. En cambio el referente a Orozco se ha enriquecido notablemente. Para Cardoza ya sabemos que Orozco es "el pintor más importante que ha dado América" y, ciertamente, podemos estar de acuerdo, y aun piensa que "es la culminación de una gran época de la pintura de México porque, estética y políticamente, logra mejor que nadie expresar la pasión de su pueblo".

Claro está que no es lo anterior todo lo que contiene ni todo lo que debe decirse de un libro como el de Cardoza y Aragón. Mas puede asegurarse que esta remozada edición de *La Nube y el Reloj* quedará en la historia como una de las obras importantes de crítica de la pintura mexicana del siglo XX.

J. F.

JOSE GUADALUPE ZUNO. *Orozco y la Ironía Plástica*. México, 1953. Ediciones Cuadernos Americanos.

Ha sido una buena idea de José Guadalupe Zuno hablar en favor de unos aspectos del arte que, como él mismo dice, generalmente no se han tomado en serio: la ironía, la sátira y el humorismo. La introducción del tema está casi dedicada a reprochar aquella actitud, o miopía, a historiadores y críticos de arte y a exponer el sentido del ensayo; por otra parte Zuno ve la razón del conflicto de tales aspectos para la historia del arte por el lado formal, puesto que el naturalismo y la belleza clásica han sido los principios vigentes, que no se acomodan, claro está, con el "expresionismo", digamos, con que se han manifestado aquellas actitudes.

Así preparados entramos al tema enunciado por el título del libro. Es encomiable el esfuerzo —que no se nota— realizado por el autor para irnos dando en agradable y reminiscente prosa aspectos de la vida y costumbres mexicanas en que nació y vivió Orozco y que presenta como fondo de su biografía —hasta de su genealogía— para ir insertando momentos significativos de la vida y la obra del artista. Ese fondo costumbrista es una contribución valiosa para la comprensión del niño, del hombre y del pintor que fue José Clemente Orozco.

Mas, aquí y allí surgen las notas con que Zuno va caracterizando a Orozco:

> ...ser un Buen Caricaturista... Juez, cuyo sitial está más arriba que el de un Gran Pintor... el caricaturista usa de la ironía... fué el conquistador ironista de la Gran Pintura Mural... Desde chico, era un pequeño filósofo socrático...

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1953.21.562

Solamente quería ser artista... No se sintió ni criollo ni indio... Los encubrimientos de la verdad, le parecieron siempre malas artes. Quería un México tal cual era en realidad... Un México genuino. Verdaderamente humano. Es decir, Universal... fué el caricaturista oficial de periódicos y revistas, y aun escribió algunos artículos de crítica humorística... Las caricaturas... aparecieron con deformaciones monstruosas deliberadamente para hacerlos odiosos, militares, curas, banqueros, burgueses... él será ante todo un artista. No rehuye filosofías ni socialismos, pero poco le importa la revolución y la reacción, ni tampoco la religión. Verá y aprisionará las formas en todas partes, las trasladará al papel, al lienzo, al muro y que cada cual se forme la idea que quiera...

Lo anterior no parece suficiente a Zuno como método, digamos, y de pronto hace hablar largamente al mismo Orozco, empleando bien ese recurso literario. Esta especie de soliloquio completa el *retrato del artista* —*ya sabemos que todo retrato es* una interpretación— que, detalle más, detalle menos, es un buen retrato, aunque no el único que puede hacerse de Orozco.

Y ahora, en las últimas páginas, se expresa más propiamente el crítico:

Si verificamos un análisis detenido, a conciencia, de toda la obra de Orozco, llegaremos a la conclusión de que su gran significación, su valor verdadero, estriba en su profunda y fundamental ironía.

A renglón seguido hace el autor un breve inventario, según su selección, de las obras en que sobresale aquel rasgo, aun en las más "serias" de sus pinturas murales, pues, ... *allá, muy escondida, también descubrimos a la eterna sátira, a la ironía que se auna con él en su espíritu, como connaturalizadas*".

Zuno concluye, en forma definitiva, con lo que constituye la tesis de su ensayo:

Es mentira que sea deprimente sostener que Orozco fue un gran caricaturista, irónico y satírico, que llegó a lo trágico. Mentira que el arte irónico sea hijo adulterino del Gran Arte. Sin él la renovación artística sería imposible. José Clemente profesó y se entregó en cuerpo y alma al demonio de las Artes Plásticas para llegar a ser lo que fué: el más Gran Caricaturista y Pintor Satírico e irónico.

Este libro, ilustrado oportunamente y con buen gusto, viene a enriquecer la bibliografía sobre Orozco, por su color local, por su verdad y por sus alcances. Hay que agradecer a Zuno el haber llamado la atención sobre un aspecto tan importante en la historia del arte y en la obra de Orozco, como es la ironía. Sin embargo, exagerar el punto hasta el grado de conformarse con él como una definición de Orozco, sería, a mi modo de ver, un error, sería como ponerse una venda para ya no ver otras profundidades de su obra; lo importante es saber ¿cómo? ¿cuándo? ¿por qué? ¿en qué sentidos? Orozco se expresó irónicamente, entonces se tendrá un retrato más amplio y acabado del artista y del pensador, que en su caso es lo mismo.

Una última interrogación: ¿por qué habrá titulado el autor a su excelente ensayo: Orozco y la Ironía *Plástica*, y no más propiamente: Orozco y la Ironía *en el Arte*, o en último caso: Orozco y la Ironía *artística*?

Sea como sea, Zuno logró su objeto, pues ha dejado un ensayo interesante y ameno, uno de esos que no son inútiles, que debería servirle de prólogo a un libro mayor de análisis crítico.

J. F.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1953.21.562

JOSE TORRE REVELLO. *La Casa en el Buenos Aires Colonial.* Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación, 1952.

El incansable don José Torres Revello ha venido a enriquecer su ya extensa bibliografía histórica y artística sudamericana con un opúsculo que contiene la conferencia que pronunció, el año pasado, acerca de la *Casa en el Buenos Aires Colonial.* Después de mencionar al precursor de alarifes en Buenos Aires, Antonio Thomás, nos habla de las primeras construcciones que se erigieron, en el siglo XVI, en la hoy opulenta Capital de la República Argentina y que, por cierto, eran bien humildes. En seguida pasa a describir las casas del siglo XVII, haciendo especial hincapié en el mobiliario, en muchos casos suntuoso, con que estaban alhajadas y en el que abundaban las piezas de jacaranda, madera entonces y después muy estimada. "Los modestos ranchos levantados en un principio, dice el señor Torre Revello, fueron superados con el correr de los años, de acuerdo con la posición económica del vecindario y del adelanto técnico de los maestros alarifes. Amplias viviendas con uno o varios patios, con corral o huerta, se fueron labrando en el siglo XVII, algunas de las cuales podemos calificarlas de suntuosas. En la primera mitad de la centuria siguiente, se multiplicó ese tipo de morada." Es lástima que este trabajo, tan interesante como todos los de su autor, no venga ilustrado, pero seguramente no pudo serlo, por no existir ya casa alguna de la "Ciudad de la Trinidad del Puerto de Buenos Aires", que fundó el ilustre don Juan de Garay.

M. R. de T.

JOSE GUADALUPE ZUNO. *Las llamadas lacas michoacanas de Uruapan no proceden de las orientales.* Guadalajara, 1953.

Mucho se ha discutido acerca de la influencia oriental que pudieron haber sufrido las artes indígenas de México, cuestión que, por ahora, creemos que no puede afirmarse ni negarse categóricamente. Pero en este ensayo, don José Guadalupe Zuno se propone demostrar, y creemos que con éxito, que, cuando menos, en lo que atañe a las llamadas lacas michoacanas no hubo tal procedencia oriental. Para ello, después de hacer una muy interesante relación de la "suntuosa Corte de los Emperadores o Caltzonzi", y de enumerar los diversos oficios y artes de los tarascos, describe minuciosamente el procedimiento técnico de la elaboración, tanto de las primitivas lacas michoacanas (ejecutadas en forma hasta cierto punto parecida a la de los esmaltes Cloisonnés), como de las posteriores, simplemente pintadas a la europea y producidas, no sólo en varias comarcas de Michoacán, sino también en Olinalá, del actual Estado de Guerrero. Pasa después, el señor Zuno, a ocuparse, aunque someramente, del origen y de la elaboración de las lacas chinas y japonesas,

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1953.21.562

para sacar en conclusión la tesis de su trabajo, es decir que "las llamadas lacas michoacanas no proceden de las orientales". El opúsculo del señor Zuno, muy bien presentado y exornado con ocho hermosas láminas a colores, en su mayoría ejecutadas probablemente por el propio autor, hace honor a los talleres del Instituto Tecnológico de Guadalajara, que lo imprimió.

M. R. de T.

STEVENSON, ROBERT. *Music in Mexico.* The only complete history of Mexican music from Aztec times to the present. With numerous musical examples. A Historical Survey. New York. Thomas and Crowell Co. 300 p.

Esta obra escrita con cariño, interés y simpatía ofrece un verdadero panorama histórico sobre la Música de México en sus aspectos más salientes. El autor ha utilizado todas aquellas fuentes de información que proporcionan los trabajos de diferentes autoridades, así como cuanto existe en nuestras bibliotecas y archivos. Representa un intento bien logrado de análisis y crítica apoyado sobre muy amplia bibliografía, tanto mexicana como extranjera. La visión total abarca desde las épocas prehispánicas hasta nuestros días y examina cuidadosamente las diversas posibilidades que ha tenido la música en México a través de las diversas etapas de nuestra historia.

La obra ofrece un desarrollo apretado y coherente, cuya sinopsis revela la medida del esfuerzo, pues los cinco capítulos en que se halla dividida prueban el cuidado del autor para no dejar huecos ni temas por tratar.

Da principio con las noticias que se tienen acerca de la música de los aborígenes de México, las diversas actitudes que los estudiosos de este país hemos ido teniendo en relación con la música indígena, cuya verdadero interés arranca de las demostraciones que hizo Carlos Chávez en el Museo de Arte Moderno de Nueva York durante la Feria Mundial de 1940. Sigue un examen general de los testimonios aportados por los frailes evangelizadores del siglo XVI y concluye valorando la atención que los músicos actuales prestan a este género de producción, así como la forma en que ha sido aprovechada en obras de envergadura.

En seguida trata del trasplante de la cultura musical europea por medio de los conquistadores y misioneros de las tres órdenes religiosas: franciscanos, domínicos y agustinos; la labor de los primeros obispos, el entusiasmo de los indios por adquirir las nuevas enseñanzas, los primeros libros musicales impresos en México en el siglo XVI, el progreso e implantación del instrumental europeo y los resultados obtenidos.

El autor pone de relieve la labor de los músicos más distinguidos en la producción de obras para las catedrales, así como el mérito de sus trabajos, tanto los de México como los de Puebla, Morelia o Oaxaca; aparecen por lo tanto, los nombres de Fernando Franco, Pedro Bermúdez, Bernardo de Peralta, Juan Gutiérrez de Padilla, Miguel Mateo de Dallo y Lana, el franciscano Juan Navarro, el indio ex-

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1953.21.562

traordinario Juan Matías, así como el colaborador musical de Sor Juana: Antonio de Salazar, y concluye considerando las causas de la decadencia de la música de carácter religioso, da un ligero vistazo a la música secular de los siglos XVII y XVIII y a la música popular: el romance español y tradicional, y como su propósito es estudiar la música de altura, sólo le presta a la del pueblo de México un ligero interés.

Aborda en seguida el siglo XIX examinando los últimos años del gobierno español lleno preferentemente de música teatral de tonadilla y dedica este capítulo a valorar la influencia de la ópera italiana en nuestro ambiente, para lo cual hace una revisión de los esfuerzos realizados por las Academias de Música de la Escuela de Minería en donde por primera vez se escuchó música alemana de Haydn y Mozart. Su visión sobre la ópera arranca desde Paisiello y Cimarosa y pasando por Manuel García, analiza la obra de los mexicanos sin omitir los esfuerzos de ninguno: Baca, Paniagua, Morales, Aniceto Ortega, Meneses, Valle, Serratos, Canales, Planas, Villanueva, Castro, Elorduy y Campa; expresa que en su día y en su tiempo cada uno de los autores mencionados, a su manera, contribuyó a cimentar la conciencia cultural en México, sin lo cual nuestro país hubiera sido el más pobre. Presta después atención al vals "Sobre las olas", de Juventino Rosas, a los virtuosos del piano en la segunda mitad del siglo y concluye con un juicio sobre la música religiosa a través de la centuria y otro sobre las danzas nacionales y regionales.

El siglo actual le merece indudablemente la mayor atención por las grandes figuras musicales que en él han figurado: Gustavo Campa, Ricardo Castro, Julián Carrillo, Manuel M. Ponce, y Carlos Chávez cuya labor analiza detalladamente, Silvestre Revueltas, Candelario Huízar, el grupo de los Cuatro, con Blas Galindo a la cabeza, Luis Sandi, Bernal Jiménez y otros compositores cuyas obras existen en la Colección Fleisher de la Biblioteca Pública de Filadelfia, y termina el capítulo con una breve reseña de los autores de música comercial y otra a la labor que han desarrollado los músicos hispanos de reciente arribo al país.

Son significativas las palabras con que cierra su obra Stevenson, pues asegura que México es un país con una música dinámica y viviente; que su contribución musical a través de cuatro siglos lo coloca al frente de las Repúblicas del Hemisferio Occidental. La Historia Musical de México, según los documentos estudiados y los datos que van apareciendo, justifica la congratulación de sus vecinos, tanto por sus empeños en el pasado como por el futuro que le espera.

V. T. M.

SPELL, LOTA M. *La Música en la Catedral de México en el siglo XVI.* (Austin, Texas.) Revista de Estudios Musicales. Agosto 1950. Año II Nº 4. Mendoza Argentina. Pp. 217-257. Con tres fotografías.

Ya que se ha venido estudiando la Catedral de México en monografías monumentales como la publicada en 1948 por el Comité Diocesano de Orden y Decoro,

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1953.21.562

debida a la autoridad de D. Manuel Toussaint, conviene dedicar suficiente atención a este trabajo de la distinguida investigadora norteamericana, quien con el más nimio cuidado ha venido reuniendo y analizando un rico acervo de datos procedentes del Archivo General de la Nación, del musical de la Catedral, de las Actas de ambos Cabildos, de las Cartas de Indias publicadas por Icazbalceta y otros más que existen en la Biblioteca de la Universidad de Austin.

En un ordenado escrito proporciona a los estudiosos de la música colonial de México una visión panorámica de todo lo acaecido musicalmente en nuestra Catedral durante los tres últimos cuartos del siglo XVI; desde sus humildes orígenes y los principios de la evangelización, los primeros monjes franciscanos que enseñaron a los niños de coro, los primeros maestros de órgano, de canto llano y gregoriano, de escritura y lectura musical. Nos certifica el uso de la liturgia mozárabe en nuestra Iglesia máxima como dependencia del arzobispado de Sevilla. Describe la organización del Coro metropolitano a base de un chantre, un sochantre, un organista y cuatro coristas quienes debían cantar, bailar y representar comedias, así como cantar *chansones* en la Navidad y Semana Santa, la participación que tomaba el Coro dentro y fuera de la Catedral, tanto en la llegada de Virreyes como en las fiestas del Corpus o en el Paseo del Pendón, el 13 de agosto.

Entre los puntos que señala la autora aparecen, los principios de la orquesta de la Catedral cuando llegaron los primeros cinco músicos instrumentistas para tomar parte en los servicios, las dificultades y luchas que tuvo que desarrollar el primer Obispo fray Juan de Zumárraga durante el tiempo que gobernó la Mitra hasta su muerte en 1548 sin descuidar un momento los asuntos musicales, aun gastando de su peculio para dotar a la iglesia de un órgano comprado en Sevilla.

La autora presenta, década por década, los diversos tópicos musicales, tanto durante el tiempo que gobernó el Cabildo como bajo la autoridad del Primer Arzobispo D. Alonso de Montúfar, lo mismo en lo que respecta a los dirigentes del Coro, que al aumento de éste a doce miembros, a los sueldos de éstos y a las piezas que se ejecutaban, por ejemplo durante los funerales del Emperador Carlos V; trata en seguida el tema de la reglamentación de los servicios del Coro con una serie de disposiciones, removiendo algunos de sus dirigentes y exigiendo lo que deberían saber cantar los miembros del Cabildo; alude a los méritos de los maestros de capilla como compositores de motetes, villancicos y cansonetas, así como de los autores de textos para los Cantos de Navidad, Semana Santa, Corpus y Comedias.

Al iniciarse la década del 70 lo mismo que al hacerse cargo de la Mitra don Pedro Moya y Contreras, la autora hace una enumeración de cada uno de los miembros del Coro y sus cualidades y describe cómo, con motivo de la consagración del prelado fueron representadas por el Coro dos comedias; la primera de Juan Pérez Ramírez y la segunda de González de Eslava; también pone de manifiesto cómo el Coro fué mejorado y hace mención de algunos miembros de la orquesta, la cual funcionaba ya normalmente.

En el trabajo que se reseña aparece un aparte a las obras impresas de las cuales la Catedral es poseedora y se hace historia de ellas desde 1556, así como de todas las peripecias ocurridas durante la impresión de las mismas, las remesas de libros de Coro venidos de España, llegando hasta el Catálogo de la Biblioteca de 1589, y señala, además, las obras de los grandes maestros que contiene.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1953.21.562

Para la última década del siglo se da cuenta de las representaciones que efectuó el Coro y las obras ejecutadas; se hace hincapié en aquellas con que se celebró el oficio fúnebre en honra de Felipe II en marzo de 1599. Concluye el escrito con un resumen que abarca todo lo actuado durante el siglo XVI en la Catedral de México y con el reemplazo del órgano primitivo por uno nuevo importado de España.

Esta visión perfectamente enfocada dentro de los aspectos puramente musicales de nuestra Iglesia Máxima durante tres cuartos del siglo XVI nos muestra hasta qué grado esta acuciosa investigadora ha profundizado en los problemas históricos de nuestro país.

V. T. M.

Folklore Mexicano. Cien fotografías de Luis Márquez. Texto de Justino Fernández. Eugenio Fischgrund Editor. México, D. F. Colección Azteca, N° 2. Imprenta Helio, S. A. (1953.)

Con una bella presentación multicolor y fina, llega a las manos del lector y sobre todo del coleccionista bibliógrafo, este segundo número de la Colección Azteca, amparado con el título que sirve de epígrafe. No es un trabajo que cubra todas las categorías mayores de la materia folklórica de México, ampara sólo en cien documentos fotográficos tres aspectos fundamentales de nuestra realidad cultural: tipos raciales, indumentaria indígena regional y danza; incluye además unas cuantas muestras de arte popular.

Entre los tipos raciales puros los hay yaquis, seris, tarahumaras, huicholes, purépechas, otomíes, nahoas, totonacas, cohuiscas, yalaltecas, zapotecas, mixes, chamulas y mayas, así como algunos individuos de sangre mestiza y con rasgos un tanto hispánicos.

La indumentaria va desde el vestido más primitivo de las mujeres seris a base de plumas de pelícano hasta los trajes de hombre y mujer cuajados de ornamentación: cintas, bordados, lentejuelas; ya en las fajas, en las mantas, en las orlas, en los tocados o huipiles; pudiendo agregarse la orfebrería a base de collares, anillos y gargantillas en las que abundan las monedas o las medallas de oro o bien algunas piedras. En ocasiones se simplifica el traje femenino al grado de constituír sus caracteres el color de las fajas o el material del tejido, variando las formas y las prendas según el clima de la región en que se usan.

La danza es probablemente la mejor representada, dependiendo esta circunstancia de la riqueza del archivo del coleccionador señor Márquez, empezando por el especimen que aparece en la cubierta y siguiendo con impresiones muy bien logradas de danzas que van de Norte a Sur desde la del Venado, Los Flecheros, los Sonajeros, Moros y Cristianos de varias regiones del país, los Viejitos o Huehues de Michoacán, las danzas de paloteo de Guandacareo, Michoacán, Danzas de Negritos en Michoacán, Oaxaca y Veracruz con trajes y evoluciones radicalmente diversas, las danzas de Itas y de Tlacoloteros lo mismo en Puebla que en Guerrero o México. Las vistosas

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1953.21.562

y emocionantes evoluciones de las danzas del Corpus de Papantla, Veracruz: el Volador, los Quetzales, y Los Santiagos, Pilatos, y Espadas de la Sierra de Puebla; la de la Muerte o de los Mudos de Guerrero; las Danzas de Arcos, Jardineros, La Pluma y la Conquista de Oaxaca; mostrando en sus variados aspectos la múltiple sensibilidad de nuestros aborígenes.

Por lo que a las artes populares se refiere esta colección de fotografías, seleccionadas entre miles, alude frecuentemente a la decoración y a la manufactura ya de instrumentos musicales, de morrales tejidos, de fajas y tocados; ya de fabricación de máscaras, de cerámica o de cestería, trenzado de esteras y petates y fabricación de sombreros así como el derroche fastuoso de encajería y bordado en los trajes de las tehuanas.

Por otra parte el libro aparece precedido por una enjundiosa disertación debida a la autorizada pluma de Justino Fernández quien a sus observaciones de etnógrafo une un juicio atinado y certero de crítico de arte.

Por último es de justicia mencionar el esfuerzo del editor quien saltando por encima de todos los obstáculos que una obra de esta naturaleza significa, logró por fin darle cima y entregarla para el deleite de los lectores.

V. T. M.

El Museo del Oro. Banco de la República, 60 p., 100 láms. a color y 2 mapas. Bogotá, Colombia, 1948.

De la producción artística prehispánica, la formada por el trabajo en metal, y específicamente la de las piezas de oro y plata, por razón de su valor intrínseco, fué la más buscada por los conquistadores españoles. Puede decirse, en efecto, que la fundición de esas piezas para convertir el metal fino en monedas, acabó prácticamente con todas las obras de ese tipo que se conocieron en los siglos inmediatamente posteriores a la conquista de América.

Por eso resulta tan laudable la labor del Museo del Oro, creación del Banco de la República, de Colombia, que sin escatimar fondos ni esfuerzos, ha logrado reunir una valiosísima colección de piezas de oro, fruto de la actitvidad artística de los aborígenes prehispánicos de su región, que ahora nos da a conocer por medio de este magnífico catálogo, impecable desde cualquier punto de vista.

Las cien láminas a color que forman el cuerpo de la publicación nos permiten admirar otras tantas muestras de la admirable orfebrería indígena, tan refinada en sus formas. A la gran variedad de motivos se une la avanzadísima técnica que no se limita al cincelado o al fundido, sino que comprende aún procedimientos mucho más complejos como el indirecto "de la cera perdida" o el moderno del enchapado, tan perfecto éste último, que ha llegado a confundir a los conocedores.

No hay preferencia por tema alguno. Lo mismo abundan los objetos de uso ceremonial, como urnas funerarias o cucharas rituales, que los adornos personales,

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1953.21.562

como zarcillos, collares y narigueras, pasando por las representaciones simbólicas o mágicas, tales como hombre-ave y máscaras, además de armas y aun objetos de uso cotidiano, representados por vasijas, platillos, alfileres, peines, anzuelos, etc.

Quizá las figuras mejor logradas, de un realismo maravilloso, son las que representan animales y plantas, todas ellas extraordinariamente pulidas.

Sorprende hallar en algunas figuras antropomorfas quimbayas los mismos rasgos faciales que caracterizan en nuestro país a las piezas de barro de la llamada cultura arcaica del Valle de México. Son frecuentes, asimismo, los preciosos pectorales, todos ellos elaborados con suma maestría y técnica insuperable, con atributos evidentemente rituales, algunos de ellos semejantes, por su fondo simbólico, a los de nuestros orfebres zapotecas. Otros son, al parecer, insignias de cierto rango social o religioso.

Es difícil establecer la razón por la cual se difundió tanto en Colombia este difícil arte. Presupone, desde luego, la existencia de oro nativo en cantidades considerables y una común participación de los conocimientos relativos a las técnicas de trabajo, puesto que en la colección, tal como se ve en el Catálogo, están representadas no menos de 8 ó 10 culturas distintas.

Según Rivet, el origen del trabajo en metal debe buscarse, bien en los *Karib*, antiguos habitantes de las Antillas, o bien en los pobladores de la región norte del Amazonas, pues afirma que hay pruebas de una remota invasión de los primeros en el altiplano de Colombia.

C. V.

SEJOURNE LAURETTE. Palenque, una ciudad maya. Fondo de Cultura Económica. México, 1952.

Una abundante bibliografía, que comprende desde el informe del Capitán del Río (1787) hasta el estudio que en 1950 publicó Tatiana Proskouriakof, avalora esta monografía, tan bellamente ilustrada, de Palenque, que se propone fundamentar, mediante el estudio de su arte, el carácter de equilibrio, serenidad y mesura que parece ser su distintivo más acusado.

Apoyándose siempre en los descubrimientos más recientes y sin descuidar la cronología, sitúa a la gran ciudad dentro del cuadro general de la cultura maya, destacando como característica principal de su mundo la espiritualidad, que en Palenque adquiere desarrollos insospechados (en sus personajes profundamente serenos, actitud que refleja "gran nobleza interior") y que a pesar de la diferencia de los temas tratados, tiene "gran afinidad artística con Bonampak".

Recorre así el proceso cultural de la ciudad, tal como se aprecia fundamentalmente a través de su escultura, hasta llegar al período decadente, que puede fijarse hacia 9.18.15.0.0, a partir de donde no volverá a manifestarse el genio maya en su prístina grandeza y originalidad.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1953.21.562

Concluye el libro con el capítulo dedicado a establecer "El significado de Palenque en la cultura maya" en el cual se afirma que esa ciudad es "la muestra más pura y más clásica del pensamiento maya"; ciudad dirigente y quizá la más importante de su tiempo, uno de los contados centros culturales en que el hombre y sus atributos son siempre el centro de toda composición artística.

C. V.