

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

ACEVES BARAJAS, PASCUAL.—
*Hermenegildo Bustos. Su Vida y su
Obra.* Imprenta Universitaria, Guanajuato,
1956.

En 16° de cuádruplo, 128 páginas de texto y 47 ilustraciones: fotograbados de otras tantas pinturas de Bustos, es una muy estimable aportación que la Universidad de Guanajuato ha hecho a la bibliografía histórica y crítica de la pintura mexicana del siglo XIX. El autor de ese libro es el médico don Pascual Aceves Barajas, conterráneo de Hermenegildo Bustos, afortunado poseedor de un gran número de obras de ese gran pintor y muy devoto suyo, que por eso mismo ha recogido lenta y cuidadosamente de boca de sus paisanos las noticias y recuerdos que ahora reúne en ese volumen que la Universidad de Guanajuato imprimió en los comienzos de dicho año, precedido de un breve prólogo, amistoso y cordial como todo lo suyo, de Manuel Leal, en que concluye que hasta ahora “De Bustos se conocía, hasta entre personas de mediana cultura, la obra de Bustos, pero no se conocía a Bustos.” Tiene toda la razón Manuel Leal al decirlo así y más aún al sugerir, con ello, que el libro de Aceves Barajas atiende y sirve más para darnos a conocer la personalidad del pintor que la de su obra, a pesar del subtítulo del propio libro, porque, como explicaré en los párrafos siguientes, este libro acerca de Hermenegildo Bustos es valioso en su información pero débil en su crítica.

El libro, como tal, está mal construido, mal organizado: desde luego, el subtítulo “Su vida y su obra” parece indicar una división o clasificación entre una y otra, que no existe en esas páginas (aunque ello de ningún modo sea en sí mismo reprochable, pues no habría mayor inconveniente en tratar de ambas partes juntas si a cada una se da su correspondiente proporción), porque el índice y los encabezados señalan capítulos tales como “Su aspecto humano”, “El artista”, “Su aspecto religioso”, “Su pintura popular”, etc., lo cual supone un orden y clasificación de asuntos, pero la realidad es que los temas están tratados en desorden, confundidos unos con otros y con repeticiones que llegan al extremo de reiterar conceptos o simples afirmaciones a veces hasta con frases iguales, así por ejemplo, la afirmación precisa, enfática y directa (no alusiones o referencias) de que Bustos fue autodidacta e intuitivo, la encontramos en las páginas 33, 35, 46, 109 y posible-

mente en algunas más; los datos de carácter, las anécdotas, se encuentran dispersos a lo largo de las páginas, a pesar de aquellos encabezados "Su aspecto humano" y "Anecdotario"; en fin, como antes dije, hay desorden y falta de composición en el libro.

Otro aspecto defectuoso es el de las apreciaciones críticas, defecto que parece provenir, principalmente, de que el autor quiere manejar ciertos términos más o menos técnicos en arte sin poder hacerlo con el rigor y la precisión que ello requiere; voy a permitirme dar algunos ejemplos pues no quiero que se dé a estas líneas otra intención que la muy estricta de valorar un libro importante para el arte mexicano: su autor dice que Bustos "dirigió el templo de la Esquipula que construyó a sus expensas y que pretende ser de un modesto estilo ojival" (p. 30), supongo que quiere decir que los vanos de puertas y ventanas se cierran con arcos de dos centros, pues con seguridad que no hay bóvedas de crucería y por lo mismo no puede haber arcos de ayuda (ojivas); en la pág. 35 dice: "En otros retablos de estilo plateresco...", es claro que *retablo* está tomado como sinónimo (aunque no lo es) de exvoto en pintura, pero ¿y lo de plateresco?, realmente no entiendo qué quiso decir con ello pues es absolutamente increíble, y de hecho imposible, que Bustos haya pintado un cuadro plateresco; otro tanto ocurre con llamarle pintor "primitivo" (p. 85) y con pretendidas "reproducciones de pintura clásica" (p. 114). No creo que censurar el uso equivocado de términos sea un purismo o tecnicismo intolerable, pues ¿qué podría decir el doctor Aceves u otro médico de quien, hablando de lo que viera en un hospital, confundiese los nombres de enfermedades con los anatómicos, sino que el que tal hiciese estaba redondamente equivocado?

Otras apreciaciones críticas sólo sería posible confirmarlas por la observación directa, así en cuanto a las pinturas murales que Bustos dejó en la Parroquia de su pueblo, de las cuales el doctor Barajas tiene "la impresión de ser copias de pintores de la época colonial", y en cuanto a la comparación con los grandes artistas del Renacimiento italiano, es del todo inadmisibile ni siquiera protegida por el clásico "toda proporción guardada" (p. 25) pues el hecho es que Bustos no guarda ninguna proporción con las grandes figuras renacentistas pues él fue, como su biógrafo lo repite, autodidacta, inculto, intuitivo, autor de arte popular, tradicionalista y los renacentistas fueron exactamente lo contrario: discípulos de maestros célebres, cultísimos, tendientes a un arte sobre firmes bases de conocimientos y cálculos muy precisos y, al mismo tiempo, encabezaron la renovación del arte de su época, artistas que hoy diríamos "de vanguardia", cada uno apartándose de lo anterior más que los otros y dando nuevos mensajes con novísimas formas. Pero entiéndase bien que el negar la posibilidad de comparación entre las personas no implica menosprecio de la obra del pintor popular: la obra de Hermenegildo Bustos es ciertamente muy buena y valiosa en su género y para estimarla y admirarla no requiere comparaciones forzadas con otras de circunstancias muy diversas pero, sobre todo, lo inadmisibile y que sólo llevaría al ridículo, sería equiparar ya no las obras sino los autores.

Por todo ello: lapsus, equívocos, juicios no siempre equilibrados, líneas antes dije que el libro de Aceves Barajas muestra su lado débil en la crítica. En cambio, en la información es una fuente de gran riqueza y altamente estimable pues es original, con datos de primera mano que sólo ese autor pudo reunir con paciencia y

amor, en detalle y en gran número, sobre la vida, la personalidad y la obra de Bustos.

Insubstituible es todo el acervo riquísimo de datos, distribuido en citas de fechas y nombres, en narración, en vivas anécdotas, y no sólo original por cuanto al libro de Aceves Barajas lo da por vez primera sino por cuanto sólo su autor pudo recogerlo tan vasto, tan fresco y nadie como él puede aprovecharlo tan bien por haberse nutrido del mismo ambiente en que Bustos vivió y produjo.

Es evidente que, sin esa obra, el personaje no podría haber sido recordado ni conocido más que por los que convivieron con él, pero aun sin sus retratos y naturalezas muertas, sin sus cuadros, ya sería digno de estudio ese hombre que, al comenzar a estudiarlo nos parece simplemente un tipo pintoresco, mas a poco que pensemos en él veremos que late en su fondo y se revela por sus obras toda la índole de una personalidad excepcional.

Pues considero muy probable que sin haber cuenta previa de sus costumbres, algunas muy extrañas y otras inusitadas, de sus múltiples oficios y actividades, de su religiosidad y su temperamento enamorado, de toda la sorprendente complejidad de su carácter y la gran diversidad de sus ocupaciones ordinarias y extraordinarias, sin todo ello no puede juzgarse adecuadamente la obra de Bustos.

Entre lo más obvio está ese inexplicable chaquetín militar de su conocido y magnífico autorretrato; casi todo aquel que lo ha visto se pregunta ¿qué uniforme usaba?, ¿por qué? En su estudio el doctor Aceves Barajas nos informa: "... algunas veces vestía de charro y en las grandes fiestas del 3 de Mayo, el 16 de Septiembre, el 20 de Octubre o en la Semana Santa, Don Hermenegildo vestía de gran gala, un chaquetín o casaca de casimir verde de corte militar, cubierto el pecho con botones dorados y cinco cruces, tres en su nombre que llevaba grabado (creo que debe decir *bordado*) en el cuello y dos en el pecho y una banda roja con dos motas... pantalón recto de casimir y sus imprescindibles zapatos bayos de una pieza y un sombrero de pelo oscuro galoneado..." (p. 23). Pero tal indumentaria sólo se explica por medio de otra de las más fervientes aficiones de Bustos, que era la de organizar grandes festejos y espectáculos para las diversas fiestas de su pueblo, y entre todas, ninguna tan solemne como la "escenificación vívida del drama de la pasión" que el doctor Aceves comenta así: "Para escenificar ese drama, don Hermenegildo organizaba una comparsa de gentes adultas pues no admitía chiquillos... organizaba lo que llamaba compañía Farisaica... que se componía como de cuarenta hombres para los cuales él mismo y su esposa habían fabricado vestidos y uniformes; don Hermenegildo había hecho las armaduras de latón, rodela, casco, lanzas, mallas y sobre todo él hizo la formidable serie de máscaras que representan a diferentes personajes del nuevo testamento... dentro de ellos sobresalía el Judas con máscara de color negro con un ojo más grande que otro, labios gruesos y cara de idiota. Don Hermenegildo Bustos, el miércoles Santo sacaba a Judas con máscara de apóstol, de facciones agradables y barba blanca y después de la ceremonia del Prendimiento en que delataba a N. S. Jesucristo, lo sacaba como está descrito anteriormente... La organización de la Compañía Farisaica era netamente militar en sus toques de clarín, de diana, marcha, contramarcha, reunión, izquierda y derecha y dispersión. Hacían escoleta de enero hasta la Semana Santa, sobre todo los Viernes de Cuaresma... Don Hermenegildo era 'el Capitán de la Compañía Fari-

saica' y el animador de todos los actos; tocaba el tambor con un ritmo especial, la corneta y el pito o chirimía y educaba a sus soldados judíos..." (págs. 71-74).

Muy larga sería la tarea de informar de todas y cada una de las facetas de esa desconcertante persona que fue Hermenegildo Bustos, tarea tan larga como el propio libro de Aceves Barajas, pues casi todo él está lleno de datos, anécdotas y referencias biográficas. Por eso dije antes que este libro es y será por mucho tiempo, para siempre, inapreciable en su información acerca del extraordinario pintor que fue Bustos, que allí se nos aparece vivo y colorido por el cuidado y, sobre todo por el amor con que lo revive su biógrafo, amor que se extiende al pueblo natal y que lo hace prorrumpir en esta doble exclamación del más hondo afecto: "...artista egregio que tiene impregnada su personalidad en este bello girón de tierra guanajuatense. ¡Purísima del Rincón! ¡yo no descansaré, yo no moriré tranquilo hasta que logre que te llames en lo sucesivo *Purísima de Bustos!*" (P. 71).

Todos cuantos sentimos interés por nuestra pintura mexicana y admiración por la obra de Hermenegildo Bustos, debemos estar agradecidos con Aceves Barajas por su libro y a la Universidad de Guanajuato por haberlo publicado.

J. R. G.

ZUNO, JOSE G. *Los enigmas del Museo de Guadalajara*. Guadalajara, Jal., Gaceta Municipal. Julio, 1954. N° 7, t. xxii.

Según noticias que da el señor José Guadalupe Zuno, la serie de cuadros que conserva el Museo de Guadalajara sobre la vida de San Francisco y que por tradición se tenía como de mano de Murillo, ha sido estudiada recientemente por el señor Edgard Everaert, de origen belga y residente en México desde hace años, quien ha venido a dar luz en el asunto.

El caso es que el señor Everaert descubrió, después de cuidadoso examen, la firma del pintor colonial Francisco de Aguilera, en el cuadro "La visita del Papa Nicolás V a la tumba del Santo". Quedaba aún el problema de la diversidad de estilos entre las pinturas, mas por la identificación de ciertos objetos y maneras de expresión, el señor Everaert concluyó que también intervino en la obra Nicolás Rodríguez Juárez, y quizá otros pintores del taller de Aguilera, que al parecer era importante.

Ya con anterioridad don Leopoldo Orendáin había expresado su opinión de que los cuadros mencionados no eran de Murillo, sino de algún pintor novohispano, y si bien parece haber sugerido que fueran de José de Páez, no llegó, en realidad, a ninguna atribución concreta (Orendáin, Leopoldo I. "Los pretendidos Murillos del Museo de Guadalajara". Guadalajara, Jal., México, 1949. Librería Font).

Ahora bien, un estudio cuidadoso de las pinturas mismas, como el que llevó a cabo el señor Everaert en el caso de los pretendidos Murillos de Guadalajara, es el primer paso para cualquier investigación que quiera hacerse en asuntos se-

mejantes; claro está que son necesarios los conocimientos y la experiencia, y cuando se aplican concretamente dan resultados como el buen éxito logrado por el señor Everaert.

J. F.

ZUNO, JOSE G. *Los misterios del tríptico*. Guadalajara, Jal. Gaceta Municipal. Septiembre, 1954. N° 9, t. XXII.

Es del señor José Guadalupe Zuno la noticia de que ha sido identificado el autor del tríptico que guarda el Museo de Guadalajara, de la colección de obras de escuela flamenca, por el señor Edgar Everaert.

Por la correspondencia que reproduce el señor Zuno, con el señor Everaert, se da uno cuenta del proceso que siguieron las indagaciones, las que le llevaron a la conclusión de que el tríptico es obra de Albretch Bouts, hijo de Dirk, quien la ejecutó en 1475, a la edad de veinte años; según dice el señor Everaert: "De ahí viene que en la tabla de Guadalajara muestre que aún no ha llegado a la plenitud de su maestría, como se desprende de ciertos detalles en que se nota cierta flojedad o indecisión."

El ojo experto del señor Everaert descubrió tanto el monograma de Albretch Bouts como la fecha abajo de él "...escondida por la media caña del marco y abajo del escalón de San Gabriel..." Por otra parte, según el mismo investigador, "...el marco del tríptico es una obra maestra de la ebanistería flamenca, de Bélgica, de hace unos 70 u 80 años..." Además, nos informa que hasta ahora el monograma de Albretch Bouts era desconocido por los expertos, lo que añade interés e importancia a los descubrimientos llevados a cabo por el señor Everaert.

Según me ha comunicado verbalmente el señor Everaert, tiene otras identificaciones estudiadas y comprobadas de algunas obras de pintura colonial y de otras europeas que se conservan en las colecciones del actual Museo Nacional de Artes Plásticas de México, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes.

No cabe duda de que es de desearse que se publiquen las investigaciones llevadas a feliz término por el señor Everaert y de que se aprovechen sus conocimientos, experiencia y entusiasmo para continuarlas, pues, en verdad, no se han estudiado nuestras colecciones de pintura como es necesario hacerlo, si es que deseamos saber con exactitud qué es lo que tenemos.

J. F.

PEDRO ROJAS. *Tonanzintla*. Colección de Arte. N° 2. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1956.

La Universidad Nacional de México ha publicado, bajo el título general de *Colección de Arte*, tres obras iniciales que son: 1°, *La escultura del México antiguo*,

de Paul Westheim; 2º, *Tonanzintla*, de Pedro Rojas, y 3º, *Pintores y escultores italianos de los siglos XIII, XIV y XV*, de Jorge J. Crespo de la Serna.

El libro de Westheim, el conocido y prestigioso crítico de arte que suma a sus amplios conocimientos del arte europeo los del Arte de México precolombino, aprendidos al calor de los propios monumentos desde hace años que reside entre nosotros, es como una síntesis de sus artículos en revistas y periódicos anteriores. Esta *Escultura del México antiguo*, con finas y certeras, a la vez que profundas observaciones sobre nuestra escultura indígena, a partir de la tremenda y magnífica religiosidad que la inspira, es el estudio preliminar de la colección. Si en Grecia el tema del arte es "el hombre, el hombre bello", en México es el numen, el símbolo de lo divino, la "interpretación del mito", la posible expresión plástica de los dioses hechos, no a imagen y semejanza del hombre, sino con sus propias y variadas personalidades que imaginaron de ellos los hijos de Quetzalcóatl. En su ensayo, Paul Westheim, a pesar de su libro anterior *Arte antiguo de México*, no repite aquí lo que allí dijo, sino tomando la pluma con nuevo vigor, nos da sus nuevas visiones e interpretaciones de su saber y de su intuición sobre la escultura. Desde las colosales figuras de La Venta; las esculturas mayas; la cerámica zapoteca y la gran escultura azteca, Westheim recorre ese mundo maravilloso de la mitología precolombina con crítica serena y reposada erudición, pero más que eso, con amor y entusiasmo, que el lector goza en el prólogo y en las magníficas láminas del libro.

El número dos está dedicado al templo de Tonanzintla, nuestra joya entrañable del barroco mexicano. Pedro Rojas comienza su estudio con unos vigorosos párrafos en los que nos recuerda la posición intelectual que han tenido los europeos frente a nosotros y nosotros frente a ellos, de olvido y de cierta extrañeza los primeros y de sumisión nuestra ante la materna cultura de Occidente, posición que, desde hace algunos años, ha cambiado casi radicalmente por un acercamiento mutuo que los y nos enaltece. Y es en el campo artístico —el más fecundo— donde esto sucede. "El hombre americano —dice— encuentra ahora en su pasado dos polos de poderosa actividad artística: el indígena y el colonial, y los pone de relieve y entresaca de la oscuridad." Añadamos a esto la luz de la pintura moderna mexicana y estamos completos. Estudia Pedro Rojas, los pasos que se dieron para la comprensión de una obra de arte como *Tonanzintla*, desde que se fotografió por primera vez, por Kahlo, y se escribió sobre ella con las plumas del Dr. Atl, de Toussaint, de Angulo y de la mía, cuando intenté dar una interpretación a esa extraña maravilla como la resurrección, dentro y a pesar del catolicismo, de los profundos veneros de religiosidad precolombina en una forma nueva de paraíso, en pleno siglo XVIII. Agudamente ve Rojas que la nueva religión, la cristiana, con sus misterios, no fue algo insólito para los indígenas, pues "para misterios, ellos" y nota muy bien que "en realidad la ejemplar sencillez de la vida de Jesús era en todo caso lo extraño"; por eso la Virgen-Madre, se adapta a Tonantzin "nuestra madre", de manera "analógica".

En cuanto a la decoración interior de yesería —que eso es *Tonanzintla*— no estoy de acuerdo en que fueron primero los retablos y de que "las ambiciones de lujo no debieron quedar satisfechas (con ellos) y entonces tuvo que nacer la idea de estucar la bóveda y los paramentos." No; la idea nació de las yeserías poblanas,

sobre todo de la capilla del Rosario; los retablos son posteriores; basta ver que los laterales son de un "churrigueresco" muy avanzado, con estípites que tienen ya la experiencia de los de la segunda mitad del siglo XVIII, así como la solución de los copetes y el nervioso movimiento de los roleos; y así lo considera Pedro Rojas (p. 30). El mayor, tal vez, sea contemporáneo de la decoración en yeso. Es interesante, pero discutible, la explicación que da al retraso de la torre respecto del paño de la fachada y nos da una fecha, 1897, "en que se terminó de cerrar la bóveda que cubre el actual coro", lo cual quiere decir que las yeserías del coro son de este siglo, posteriores al cerramiento de la bóveda en 1897. Es esto digno de atención y hay que explicarlo y estar seguro de ello, pues si bien es cierto que la mano de obra y el espíritu indígena son los mismos que los de hace doscientos años (hay que recordar que San Francisco Acatepec, después del incendio de 1940 ha sido rehecha su decoración en apenas diez años y su policromía, que comenzó hace cinco, ya va llegando a la cúpula), las formas no parecen tan modernas en el coro. Conforme a lo dicho antes, la decoración de Tonanzintla habría comenzado a mediados del siglo XVIII y terminado en el XX. No sería extraño, sin embargo, ya que, como repito, la mentalidad indígena es la misma en 1750 que en 1900.

En cuanto a los retablos neoclásicos de la nave, no tan despreciables en sí mismos (pero fuera de lugar en Tonanzintla), son inspiración de las entradas laterales del coro de la Catedral de Puebla y el ciprés del presbiterio está inspirado en los propios muros de Tonanzintla, sin el menor influjo de los cipreses de la Catedral y del Rosario de Puebla.

La minuciosa descripción de Rojas de la decoración interior es, en general, acertada; hay un poco de desorden al llevarnos, de repente, de los arcos torales y la cúpula, a la nave, para volver a ella, pero distingue, sutilmente, ciertas líneas directrices: la mariana, con la Virgen, el niño desnudo del tambor que se lanza al vacío frente a ella, y el anagrama de María en la nave; luego la línea de la Trinidad en cúpula y cruceros y la presencia de los evangelistas y doctores, si bien todo esto sumergido y envuelto en lo principal, o sea el paradisíaco conjunto de lo que yo he llamado, paradójicamente, "el Tlalocan cristiano" del siglo XVIII. Recuerda Rojas, a propósito de las flores, que son lo esencial de la decoración de Tonanzintla, el amor que les tuvieron los indígenas del México antiguo, expresado en su poesía y que aquí, aunque tarde, se plasma en oro y color.

Son de notar las espléndidas ilustraciones que lo acompañan, hechas directamente por el autor, no con el orden que se hubiese deseado, pero que dan una idea muy cercana a la realidad de Tonanzintla.

El tercero es el de Crespo de la Serna. Mucho nos alegramos que un mexicano tome la pluma para hablarnos del arte italiano. Contra lo provinciano y colonialista, opinión de que hay muchos críticos de arte europeos para que los americanos se ocupen de Europa y contra la cual hay que reaccionar, Crespo de la Serna, como ya antes lo han hecho otros mexicanos, y sobre todos Justino Fernández, al estudiar, en su *Prometeo*, la pintura contemporánea del mundo, estudia doce "medallones", como él dice, o sea doce artistas de los siglos XIII al XV. Hay errores mínimos, de vuela pluma, como el de suponer a Cimabur dibujando "en las márgenes

nes de sus libros de texto”, pero las doce figuras están cuidadosamente estudiadas (las mejores, según creo, son las de Giotto y Masaccio), logrando ya los estudiantes mexicanos tener a la mano un texto excelente de la mejor producción artística italiana anterior al apogeo del Renacimiento. ¡Lástima que las ilustraciones no sean como las de los libros anteriores! Los números 26, 27, 38, 39, 40, 42, 57, 67, 80, cuando menos, debieron suprimirse sin misericordia; y no hubiera sido tan difícil mejorarlas. Mas con todo, el libro es de suma importancia.

El Instituto de Investigaciones Estéticas, felicita la aparición de la nueva *Colección de Arte*.

F. de la M.

LAWRENCE ANDERSON. *El arte de la platería en México*. Editorial Porrúa, S. A. México, D. F., 1956.

Como quinto volumen de la serie que sobre diversos aspectos del arte en México viene publicando la Editorial Porrúa, ha aparecido la obra de Lawrence Anderson: “El arte de la platería en México”. Es una edición condensada de la que dicho autor publicó, en inglés, por los años de 1941, editada por la Oxford University Press. Sin hipérbole puede decirse que ésta es la última palabra sobre tan interesante tema, puesto que abarca el libro el arte de la platería desde el siglo XVI hasta el XIX. Dividida en varias secciones, la obra da noticia de las piezas más notables de orfebrería producidas durante la época virreinal; nóminas de platerías, ensayadoras mayores y demás; así como mención de la ley de la plata, que para estos artefactos se empleaba.

La presentación tipográfica de esta edición es insuperable, tanto en lo que se refiere al texto, cuanto a las ilustraciones. Estas últimas comprenden, no sólo numerosos ejemplares de piezas de plata producidas en diversos puntos de nuestro país, sino, lo que es de enorme utilidad e interés: una completa colección de los diversos punzones que usaron los plateros; marcas de ensaye y “quintos” y demás, y hasta la exhibición de algunos punzones falsos.

En resumen, este libro viene a demostrar, de manera clarísima, que el arte de la platería en México no ha sido nunca inferior a la de cualquiera otra parte del mundo.

M. R. de T.

BERNARD BERENSON. *Estética e historia en las artes visuales*. Traducción de Luis Cardoza y Aragón. Breviario N° 115 del Fondo de Cultura Económica. México, 1956. (Primera edición en español.)

Luis Cardoza y Aragón, poeta, escritor y crítico de arte, ha realizado una impecable traducción de este libro (primera edición en italiano, 1948; primera edi-

ción en inglés, 1950), que indudablemente tiene su importancia para los críticos y los amantes del arte, ya que constituye, de hecho, un planteamiento del sistema de análisis artístico de un tratadista que tiene más de sesenta años —toda una vida— dedicado a los estudios artísticos.

En el libro de Berenson la Introducción es fundamental, ya que en ella el autor plantea su postura de crítico adelantando la explicación de los conceptos que en el transcurso de la obra desarrollará con mayor amplitud. Bernard Berenson advierte que este libro no es sino “una mezcla de pensamientos esporádicos, de meditaciones inconexas en voz alta, de generalizaciones, de reminiscencias y confesiones”. Es, en suma, un producto de su experiencia que ha desembocado en la conciencia de que la crítica debe estar encauzada a tratar de que el lector “viva la obra de arte” y considere el arte como “intensificación de la vida”. En esta tesis reside el valor principal de la obra de Berenson. A ese intento están dirigidos todos los capítulos.

Berenson muestra su desacuerdo con los tratadistas del arte en abstracto, es decir, aquellos para quienes el arte no es un objeto para ser gozado o amado, sino una simple ocasión que se les ofrece, como pensadores profesionales (llámense filósofos o estetas), para deleitarse con su propia agudeza, su propio ingenio y habilidad dialéctica.

Berenson adopta la actitud de un verdadero crítico humanista, entendiendo el humanismo no en su significación originaria de designar a los devotos del legado cultural del pasado, sino “la fe de que puede hacerse algo que valga la pena de la vida en este planeta, de que la humanidad puede ser *humanizada* y de que la felicidad significa afanarse por esa meta”. Humanización de la humanidad —aparente redundancia, sólo aparente—, a la cual el arte contribuye de una manera efectiva “no con preceptos, sino por medio de ejemplos”, sirviéndose de los elementos que constituyen su naturaleza intrínseca y que, para Berenson, en su sistemática (cada crítico necesita de un sistema que defina su pensamiento), son principalmente los valores táctiles y el movimiento. A los valores táctiles el autor del libro los identifica con la palabra Forma, que no debe ser confundida con el “aspecto”, sino que es “el resplandor interno que alcanza la forma externa cuando en una situación dada se realiza con plenitud”. Gracias a estos valores el arte sublimiza la realidad escueta y natural de los modelos, creando las sensaciones ideadas en la mente del espectador, del gozador de la obra de arte; sensaciones ideadas berensonianas que corresponden a la “proyección sentimental” de Lipps. Por otra parte, Berenson, considera al “movimiento” como la energía vital, aquello que hace sentir animadas, con una vida particular, a las obras de arte.

Pero además de estas consideraciones sobre los elementos que él considera esenciales en la obra artística, Berenson estudia la importancia que tienen, para la creación, *el color*, siervo de la forma, del dibujo, de los valores táctiles y el movimiento (“que un artista tenga mucho color en su pintura —afirma— no quiere decir que sea un colorista”), o *los materiales*, “que cuentan más —observa atinadamente— a medida que el genio creador desaparece.”

Hay dos conceptos que son básicos en el pensamiento de Berenson: la “ilustración” y la “decoración”, términos que adquieren en las páginas de su libro un

significado más trascendental que el que comúnmente se les da. *Ilustración* es para él ese conjunto de elementos de los cuales se sirve el artista para reproducir un objeto; es decir, son los elementos "representativos" en el arte. La *decoración* la constituyen los elementos que permiten distinguir una obra de arte de la simple reproducción.

Todos estos factores, explicados por Berenson con claridad y fluidez, le sirven de base para adoptar una firme actitud en contra de lo que considera —basándose para ello en la revisión histórica del arte producido por la humanidad— una moda momentánea: la pintura no objetiva, llamada "abstracta", producto de la "mentalidad germana" negadora de Grecia y de los países mediterráneos y, por ende, impulsora del arte deshumanizado, polar a ese otro arte, incommovible por su arraigo ancestral, en el que la presencia del hombre se deja sentir aun en los objetos inanimados por el tratamiento que el artista hace de ellos como si fueran algo orgánico y vivo.

No obstante algunos puntos de vista discutibles —qué libro de este tipo no los tiene— la obra de Berenson es de interés para todos aquellos que muestran preocupación por la historia y la situación actual de las artes plásticas.

R. F. G.



CLAUDIO LINATI

TRAJES CIVILES, MILITARES Y RELIGIOSOS DE MEXICO (1828)

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

En conmemoración del XX aniversario del Instituto de Investigaciones Estéticas, se ha publicado un libro excepcional: el de "Trajes civiles, militares y religiosos de México" (1828), del artista italiano Claudio Linati, quien fue el introductor de la litografía en México. Se han reproducido con todo cuidado las 48 litografías a color y los textos originales en francés. La obra lleva un prólogo de Manuel Toussaint y una introducción, un estudio y la traducción de los textos por Justino Fernández. Tratándose de una obra que por su rareza sólo era conocida de los bibliófilos, se ha querido poner al alcance de los estudiosos y del público en general, por los varios intereses que contiene para nuestra historia social y política

Precio: \$ 150.00 M. N.

Pedidos: LIBRERÍA UNIVERSITARIA. Justo Sierra 19. México 1, D. F.