

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

WESTHEIM, PAUL. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. Traducción de Mariana Frenk. México. Fondo de Cultura Económica. 1957.

Una obra de crítica como la que ha realizado en México Paul Westheim, especialmente en relación con el Arte antiguo de México, merece todo género de consideraciones. Opinión de más o de menos, lo importante es que ha estudiado con seriedad por muchos años ya esas expresiones en el propio país de origen y ha procurado no sólo darles publicidad sino penetrar en sus significaciones más profundas. Además de sus innumerables artículos en periódicos y revistas y de otros opúsculos secundarios, Westheim ha publicado dos volúmenes que componen una cierta unidad: *Arte Antiguo de México* (1950) y el que apareció recientemente: *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México* (1957), que me propongo comentar ahora. Ambos libros suponen una larga, amplia y profunda preparación del crítico, que sin duda posee, y por eso su obra tiene alta calidad.

Respecto del *Arte antiguo de México* debo decir que me ocupé en él en dos ocasiones (*Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 20, 1952, pp. 85 a 92, y en mi *Coatlícue*, 1954, pp. 163 a 173), así, el nuevo trabajo sobre *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México* me brinda ocasión para continuar mis comentarios a la obra de Westheim.

Ya antes me habían llamado la atención ciertos conceptos del crítico que son, cuando menos, problemáticos; algunos vuelven a aparecer con mayor fuerza ahora; en otros se nota un progreso; y, en fin, los dos libros citados, no obstante su estructura ideológica, adolecen, a mi modo de ver, de rigor metódico, en el orden en que aparecen unas partes y otras y en el orden de las ideas, pues hay que buscar con esfuerzo lo importante para separarlo de lo secundario. Ya del *Arte antiguo de México* había dicho que me extrañaba la falta de una recapitulación final propiamente de carácter estético y lo mismo sucede en las *Ideas fundamentales*, libro que termina "desflechado", por así decirlo; con sendos apartados sobre los Olmecas, los Totonacas y los Huastecos, que no atino por qué se encuentran al final y después de los capítulos sobre las concepciones de la realidad, de la vida y del arte; también extraña la intromisión del capítulo sobre "Fenómeno y concepto" entre los de la realidad y la vida. Mas viendo en conjunto los dos libros se comprende que es una manera personal de expresión del crítico, más metódico en los detalles que en lo gene-

ral, al grado de que incurre en algunas contradicciones, como ya había observado en otra ocasión, por no ajustarse a sus propios principios metódicos. Si me permito exponer lo anterior es para dar idea del tipo de trabajos con que se enfrenta uno, mas no para restarle méritos a Westheim. Quizá por temperamento, o por sus actividades periodísticas, estos libros parecen estar escritos a zancadas, o bien “a como dé lugar”, son como grandes fragmentos de un estudio mayor. Mas, ocupémonos en la nueva obra que como su título advierte trata de *Ideas*, pero no sólo, sino de algunas *fundamentales*, en relación con el arte antiguo de México.

En el Prefacio, Westheim declara que su *Arte antiguo de México* fue “un primer intento de llegar a una estética del arte precortesiano” y que ahora continúa sus investigaciones “partiendo del concepto que el hombre de pensamiento mágico se formaba de la naturaleza”. Es de desear que algún día llegue el crítico a la tan buscada estética y logre ofrecernos ésta como culminación de sus esfuerzos.

En el primer capítulo: “La concepción de la realidad”, dice con razón que “La realidad que el hombre es capaz de captar es una interpretación de la realidad”; pero tiene menos razón cuando dice que “La realidad como tal ha sido idéntica e inmutable”, algo que ni él, ni nadie puede comprobar, puesto que “lo que cambia constantemente es la interpretación...” y esto sí que es histórico y comprobable. Así, “El mito es una de las interpretaciones de la realidad... es para el hombre del México antiguo la realidad... abarca la totalidad de la vida... transforma el fenómeno... también el modo de ver... al pensamiento mítico corresponde un ver mítico... El realismo precortesiano es hacer visible lo invisible... un idioma de signos y símbolos... es un realismo mítico”. Ahora bien, “hacer visible lo invisible” es función de todo arte —occidental, oriental o americano—, como dijo hace tiempo Fromentin, no es una peculiaridad; *qué* es lo que se hace visible y *cómo*, si que tiene importancia y distinción.

En síntesis lo que viene a decirnos es: que el mito es la realidad para el hombre del México antiguo y por lo tanto informa su vida y su arte.

En el apartado: “Fenómeno y Concepto”, dice que: “El pensamiento mítico se expresa en signos; substituye la cosa por el signo...” por “la significación que la cosa viene a tener en la conciencia mágico-religiosa...” así el resultado es distinto “según que el artista se proponga plasmar la imagen de un fenómeno o la de un concepto”. Y agrega con acierto que lo que dió lugar a un crear autóctono de inconfundible originalidad fue “la índole de la vivencia anímica... mítico-religiosa”. Pero, “la obra de arte no es contemplada con un criterio estético... se considera como algo real, ni más ni menos ni de otra manera real que cualquier fenómeno de la realidad y dotado como ellos de virtudes mágicas... El pensamiento mágico tiende a privar al objeto de su significación prístina y a conferirle otra significación... logra dotar al fenómeno de una pluralidad, frente a lo cual la limitación a lo ópticamente perceptible sería un empobrecimiento...”.

En síntesis: que en el arte no se trata de representación de fenómenos, salvo excepción, sino, en general, de expresión de conceptos; que el hombre de pensamiento mágico, como era el del antiguo México, confiere al fenómeno otra significación de acuerdo con la índole de su conciencia mítico-religiosa, y esto hace posible la expresión original.

El segundo capítulo tiene, como el anterior, dos apartados que se relacionan entre sí: “Perecer para nacer” y “Muerte y resurrección de la planta”, pero se

agrupan bajo el rubro de: "La concepción de la vida." Se basa en la idea o creencia de que la vida es perecedera, pero que, en cambio, la energía vital es indestructible, ella es lo real y se materializa en la naturaleza, así la existencia del hombre en la tierra se considera sólo como una etapa, pues todo morir es el principio de una vida nueva; además, hay formas de muerte que contribuyen a alimentar a los dioses y así, a mantener el orden cósmico y la comunidad; es la idea de la inmortalidad, "una de las concepciones sustantivas del México antiguo", que no depende de la conducta moral. También en las estaciones del año, el invierno es la muerte de la vegetación y la primavera su resurrección.

Ligada, pues, a la concepción de la vida con la inmortalidad por medio del sacrificio para mantener el orden cósmico, está la concepción de la germinación del maíz, "era el milagro cósmico de la eterna renovación de la vida... la gran empresa colectiva... El maíz y el pulque, he aquí dos ejemplos característicos de lo que quisiéramos llamar una botánica mítica... Son plantas sagradas".

En síntesis: la vida humana y la de la vegetación (maíz y pulque) se encuentran en un ritmo de vida y de muerte para mantener a los hombres y éstos a los dioses por medio del sacrificio, lo que asegura la inmortalidad.

El tercer capítulo se refiere a "La concepción artística", y en él se trata: primero, la expresión pictórica, mural y de códices, y, segundo, la expresión escultórica. Debemos tomar nota de algunas ideas.

Como son relativamente escasas las pinturas murales y nulas en lo conocido de la cultura náhuatl, Westheim inicia sus consideraciones partiendo del relieve, por ser semejante a la pintura y se refiere al Calendario y a la Piedra de Tizoc que, según dice, estaba "destinada al sacrificio" (?). Aquí, "lo que se ensalza es el dios (Huitzilopochtli), no el hombre... no se narra nada. No se refiere a nada. Se representa lo que todos conocen... no se reproduce la realidad, se crea una realidad: la del pensamiento mágico". En las pinturas teotihuacanas del templo de la agricultura "...no hay hombres, ni dioses, ni acción alguna... Tepanbalco... no hay tercera dimensión... su función no era decorar... sino dar expresión a un concepto mágico-mítico... Tepantitla... Paraíso... no son comparsas; su presencia simboliza un concepto: el de la bienaventurada existencia en Tlalocan... Bonampak... esfera espiritual totalmente distinta del Paraíso... afán de poder... soberbia de la casta gobernante...".

En la pintura de códices se refiere el crítico al Tonalámatl "...manual para uso exclusivo del sacerdote... La concepción del mundo... se basa en la idea de la unidad del cosmos... ciencia esotérica... mágico-religiosa... no son ilustraciones. Son el texto mismo... La claridad y la fácil legibilidad, no sólo faltan sino que deben faltar... tonalámatl... fijación de ideas. Conceptos y representaciones metafísicas..." Y al final sintetiza así: "La expresión pictórica en el México antiguo, tanto la de los murales como la de los códices se distingue radicalmente de toda creación pictórica nacida en otras partes del mundo y en otras épocas de la historia... Brota de una concepción del mundo muy distinta de la de todas las demás culturas. Dentro de ese mundo... la fijación plástica de sus concepciones religiosas. De ahí la originalidad de su estilo."

Veamos ahora la expresión escultórica, que se reduce a considerar los "danzantes" de Monte Albán, "obras maestras" que revelan "la voluntad artística precortesiana, crear formas simbólicas para dar expresión plástica a la vivencia

mítico-religiosa de la comunidad. Y luego vienen una serie de consideraciones sobre la danza "..." los Danzantes... significan eternidad de la danza... del regocijo de los dioses... la meta... es revelar la esencia mágico-mítica de la danza". Otra idea tiene interés, que "la forma simbólica, la creación cúbico-geométrica, puede considerarse como 'el progreso' frente a la naturalidad a que aspira el arte de la cultura arcaica de Tlatilco".

En síntesis: la pintura mural y de códices, tanto como la escultura y la danza, es decir, lo que llamamos nosotros arte, no es sino la fijación plástica de las concepciones religiosas. Su originalidad depende de la singular concepción del mundo que tuvo el hombre del México antiguo.

Otro capítulo se titula "Hablan las tumbas" y se refiere a las pequeñas esculturas de Tlatilco, que "como todo crear de la época arcaica (partía) del ansia de fijar la observación de la realidad ... No llega al realismo mítico...". Se trata, pues, en este caso, de representar el fenómeno y no de expresión de conceptos. Tlatilco es así, digo yo, un caso típico de "naturalismo".

Un último capítulo "La zona del Golfo", engloba a olmecas, totonacas y huastecos. Westheim hace suyas las palabras de Enrique Juan Palacios: "No hay sino un gran tronco cultural en México (el olmeca)" y quizá por esta idea tuvo necesidad de incluir este capítulo. Westheim conoce más bien los códices, y los utiliza a diestra y a siniestra, que los textos, los nahos por ejemplo, a los que parece tenerles cierta prevención, pues dice: "Las obras plásticas, documentos más auténticos que las fuentes literarias tan vagas en sus datos..." Con el arte olmeca se trata del "fenómeno óptico-físico" (como si esto fuera posible!) "... La realidad se reproduce tal como se capta..." y a renglón seguido se contradice, pues agrega: "lo cúbico-geométrico: es la base fundamental de ese estilo... El arte olmeca tiene la fuerza de conciliar su sensualidad y su voluntad de forma, de la forma monumentalmente grande: he aquí su rasgo sobresaliente".

De los totonacas trata de probar Westheim que sí conocieron el sacrificio humano "concepción que data de los tiempos arcaicos". Y ahora viene lo que ha dicho por otros sitios, pero no tan enfáticamente y que considero un "progreso" en el pensamiento de Westheim, a saber "El arte del México antiguo es arte religioso, exclusivamente religioso. Todas sus obras son representaciones de conceptos mágico-míticos", y digo lo anterior, porque en su libro *Arte antiguo de México* habla aquí o allí de la decoración, o de lo "decorativo", y cuando trata de las cresterías mayas que, según dice "es un arte por el arte" —"la voluntad artística hecha forma pura", parece contradecirse. Por mi parte siempre he insistido en que no hay formas decorativas en el arte indígena antiguo, es decir, ayunas de significación. Claro que ahora tiene razón Westheim, pero en ciertos momentos se traiciona a sí mismo. Ahora dice: "Las representaciones esculpidas en los yugos totonacas distan mucho de ser mera decoración." Por último: "... el arte totonaca no es de ningún modo... distinto del olmeca: es su continuación, es una etapa posterior."

En cuanto a los huastecas, habitantes de una región que "era rica y fértil", su nota sobresaliente parece ser que era la impudicia, pues los hombres no usaban *maxtles* para cubrir su sexo; además, "... la lujuria no la tenían por pecado" y no es de extrañar que la diosa *Tlazolteotl* sea de origen huasteco. Por lo demás, los huastecos eran borrachos y tenían el culto fálico. A la famosa y pre-

ciosa escultura de Adolescente le dedica un párrafo el crítico y dice: "actitud estilística muy original, que concilia la vivencia de lo cúbico y el encanto de lo decorativo...". Y eso es todo.

* * *

Ahora nos toca recapitular sobre las ideas propiamente que hemos logrado encontrar en el libro de Westheim, aparte de su notable erudición histórica o artística. Mas antes debemos apuntar que Westheim apoya sus ideas en ejemplos tomados libremente ya de una cultura, ya de otra, utilizando códices y obras de arte especialmente, lo que extrañaría si no se conociera su libro anterior, porque, en efecto, ya desde antes su método consiste en tomar de las diversas culturas lo que le conviene para poner de relieve sus ideas, lo cual viene a dar un sentido unitario, del todo problemático, tanto a *la cultura* como *al arte*, en singular, del México antiguo, y tiene el inconveniente de no mostrar los procesos históricos e ideológicos; son síntesis, en verdad y con todo respeto, un tanto apresuradas y muy esquemáticas. Así, la primera *idea fundamental*, no expresada categóricamente por Westheim, es que todas las culturas del México antiguo son una misma, puesto que unas ciertas ideas las rigen a todas por igual. Esta concepción debe ser considerada con reservas porque no puede admitirse de buenas a primeras.

Hagamos un pequeño inventario de las *Ideas fundamentales del arte prehispánico* según hemos podido encontrarlas y sintetizarlas: 1) que el mito es la realidad; 2) que es un arte de expresión de conceptos, salvo en algunos casos, de acuerdo con la índole de su conciencia mágica-mítica y religiosa, que es la que hace posible su originalidad; 3) que la vida humana se encuentra en un ritmo de vida y de muerte y por medio del sacrificio se mantiene a los dioses, lo que asegura la inmortalidad; que las plantas sagradas: el maíz, sobre todas, y el pulque, son fundamentales y que pertenecen a una botánica mítica; 4) que la pintura y la escultura, el arte en general, no es sino la fijación plástica de las concepciones religiosas y que su originalidad depende de una singular concepción del mundo; 5) que la escultura de Tlatilco, como ejemplo de arte de época arcaica, trata de fijar la observación de la realidad (el fenómeno) y no llega al realismo mítico (el concepto); 6) que no hay sino un gran tronco cultural en México, el olmeca, y que su arte concilia su sensualidad y su voluntad de forma monumental; 7) que el arte totonaca no es distinto del olmeca y es su continuación; 8) que los huastecas tuvieron costumbres y creencias especiales y que su actitud estilística es muy original, pues concilia la vivencia de lo cúbico y el encanto decorativo.

Claro está que en el libro hay mucho más que estas ideas, presentadas aquí esquemáticamente; hay muchas pruebas para apoyar las ideas en que luce la erudición de Westheim, con alguno que otro error o algunas interpretaciones que parecen ligeras. Es posible que si el autor sintetizara las ideas fundamentales fueran otras o algunas más, o las presentaría en distinta forma, pero como no lo hace, pues ha sido necesario extraérselas al libro, no sin alguna dificultad.

Hay dos opiniones que no se pueden pasar por alto y que hay que añadir, quizá, al inventario de ideas arriba expuesto: 1) que las obras plásticas son documentos más auténticos que las fuentes literarias, tan vagas en sus datos; 2) que

el arte entre las culturas o períodos arcaicos tiende a fijar el fenómeno, mientras que en las culturas desarrolladas o épocas de culminación, fija el concepto mítico-mágico y religioso. Por último, *la idea fundamental* es: que el arte del México antiguo es, todo él, religioso y que representa, salvo excepciones, conceptos mágico-míticos.

En verdad se puede estar de acuerdo con Westheim en gran parte, en la idea fundamental y en aquella serie de ideas (del 1 al 4) que si bien expuestas, nos eran conocidas; más problemáticas resultan otras (del 5 al 8 y las adicionales 1 y 2). Pero, en todo caso, no hay duda de que cuanto ha dicho Westheim debe tenerse muy en consideración al estudiar el arte del México antiguo, y no me refiero aquí sólo al contenido de las *Ideas fundamentales*, sino también a las que se encuentran en el *Arte antiguo de México*. El nuevo libro de Westheim viene a ampliar su visión del mundo indígena antiguo y a enriquecer nuestros conocimientos sobre él, así como a divulgar muchos aspectos fundamentales de nuestras antiguas culturas por lo que merece nuestras felicitaciones.

J. F.

WESTHEIM, PAUL. *Tamayo*. Una investigación estética. Trad. de Mariana Frenk. México. Edic. Artes de México. 1957.

Siempre son bienvenidos los estudios o ensayos críticos acerca de nuestro arte o nuestros artistas. La nueva monografía sobre Rufino Tamayo, con texto de Paul Westheim, que acaba de aparecer es excelente, en términos generales. Su presentación es correcta y digna, si bien nunca satisfacen las reproducciones en color de las obras, particular problema en el caso de Tamayo cuyo original colorido es difícil de reproducir y, por otra parte, cuando las ilustraciones son en blanco y en negro se pierde una parte esencial de las obras: el color.

El ensayo de Westheim, que llama "una investigación estética", es bueno, aunque un poco desordenado y se echa de menos alguna opinión que situara a Tamayo en la historia contemporánea de la pintura, en relación con la mexicana y la europea. Mas, Westheim muestra muchos aspectos de la obra del artista y su visión general es certera, a mi parecer, y puede decirse que lo capital se resume en el contenido de los párrafos finales.

La proporción del libro permite que las ilustraciones tengan claridad y que se puedan apreciar ciertas cualidades de las obras. La encuadernación y el forro son atractivos.

Este volumen viene, pues, a enriquecer la bibliografía sobre el artista y junto con el de 1947, con texto de Goldwater, son las dos monografías más importantes que se han publicado sobre el arte de Tamayo.

J. F.

FELIPE COSSIO DEL POMAR. *Crítica de Arte. De Baudelaire a Malraux*. Fondo de Cultura Económica. México, D. F. Buenos Aires, 1956.

De valores semejantes a la obra artística, en cuanto a creación vital de amplios vuelos, participa la crítica de arte. Arte y Crítica, aunque en circunstancias distintas, no son sino parte activa, vital, de la naturaleza histórica del hombre. De ahí, que para obtener una mayor comprensión histórica de la obra de arte, haya necesidad de relacionarla para su estudio, con la historia de las ideas estéticas; pues es bien sabido que a cada período histórico corresponden, así mismo, determinadas condiciones que influyen en el gusto estético. Situada así la obra artística, ya se comprenderá el valor que tiene la Historia de la Crítica de Arte.

La bibliografía sobre la historia de la estética y la crítica de arte, es muy reducida en nuestra lengua; huelga decir que los mejores tratados están publicados en el idioma de Goethe, en tanto que de dos obras, en español, guardamos noticia. La primera es la *Historia de las Ideas Estéticas en España*, de Menéndez Pelayo y la segunda, en traducción del italiano, es la *Historia de la Crítica de Arte*, de Leonello Venturi. Fuera de estas dos obras, amplias y ordenadas, existe, además, un número considerable de estudios parciales con los cuales se puede intentar una historiografía de la crítica de arte.

A esta reducida bibliografía se viene a sumar un libro más, el del artista y escritor peruano Felipe Cossio del Pomar. El título: *Crítica de Arte. De Baudelaire a Malraux*, es ya de por sí, bastante atractivo pues abarca uno de los períodos históricos más intensos y apasionados de la creación artística. Sin embargo, el título no pasa de ser puramente prometedor, pues una ausencia de método y de crítica es lo que se desprende del estudio de esta obra que en seguida reseñaremos.

El trabajo del señor Cossio del Pomar está delimitado entre dos célebres figuras intelectuales y ampliamente definidas por la importancia que guardan con las obras de arte, a través de la crítica que de ellas han hecho: Charles Baudelaire en el siglo XIX y André Malraux en nuestros días. El libro, dividido en quince capítulos, ofrece, por una parte, el atractivo de exponer los juicios críticos que sobre la obra de arte han hecho los propios artistas; y por otra, presenta una sensible limitación pues deja a un lado las aportaciones valiosas que han hecho los críticos de arte y los estetas comprendidos en el período de tiempo que va de los días de Baudelaire a los de Malraux. Claro está que los juicios críticos de los artistas, son innegables aportaciones dentro de la historiografía de la crítica de arte, somos los primeros en reconocerlo así, mas creemos, también, que esos juicios no se dan independientemente de una corriente de ideas estéticas, fluctuantes en el medio histórico al que pertenecen, precisamente, los críticos de arte.

Pero antes de seguir adelante, veamos la posición del autor respecto a la crítica de arte. ¿Qué es ésta para él y qué valores tiene? Sus ideas nos la entrega, principalmente, en el capítulo I, aunque éstas continuarán apareciendo a lo largo

de la obra, bien en las palabras que transcribe, de otros autores, o en la reafirmación que hace de sus propios conceptos.

Para Cossío del Pomar, el arte y la crítica de éste, se han desarrollado entre dos tendencias a través de la historia: la idealista y la materialista. Dentro de estas dos corrientes, el arte ha sido “exaltado o atacado por la crítica que echando mano de diversos elementos de apreciación: científicos, filosóficos y literarios —sobre todo literarios— asumiendo funciones que la llevan fuera de sus responsabilidades, ha contribuido muchas veces a deformar la apreciación de la obra plástica apartándola de su verdadero campo estético” (p. 7). Así, pues, una vez definido el estadio en que se han movido arte y crítica, vemos que ésta no siempre ha sido acertada en sus juicios, sobre todo en aquellos que han sido lanzados por los literatos; el autor, al pronunciarse contra éstos, niega valor a la crítica de arte que hacen, pues “la intervención de la literatura ha sido decisiva para deformar el sentido de la obra plástica” (p. 8); mas, sin embargo, no aclara tácitamente a qué literatos o literatura se refiere; para él una cosa es evidente: condenar ese tipo indefinido de crítica por el carácter negativo que encuentra en ella, y para demostrar su aseveración dedicará, adelante, el capítulo segundo.

Desechada, pues, la “crítica literaria”, Cossío del Pomar se plantea un viejo y falso problema: la diferencia entre el crítico y el historiador de arte; pero no comprende que el historiador es justamente eso: un crítico de arte, ya que su misión no es solamente el trabajar con el “material seleccionado, revisado y aprobado por la historia...” (p. 10). Aceptar la idea de Cossío sería tanto como negar la revaloración que sufre la obra de arte a través de las generaciones históricas, gracias a las cuales sabemos hoy que no existen, precisamente, “valores absolutos”. Pero su confusión aumenta al negar al crítico, el derecho y compromiso que tiene como tal, de fundamentar su conocimiento en la Historia, y para éste da una definición contundente: “el crítico de arte juzga y califica la obra con su responsabilidad, sin respaldo histórico” (p. 12).

A principios del presente siglo, Benedetto Croce, en su *Estética*, al hablar sobre la crítica y la historia del arte, afirmó la existencia de ciertos críticos que “no son precisamente críticos, sino artistas, artistas fracasados” que gustan de hacer crítica de arte. El señor Cossío del Pomar, olvidándose de citar y estudiar a Croce, cree firmemente que no hay mejor juzgador que el artista mismo: “Ya que es verdad que la crítica de arte no tiene nada de función creadora y que el artista constituye su propia fuente, es a este ‘generador activo’ a quien corresponde señalar cualidades y defectos, sobre todo tratándose de las artes plásticas...” (p. 13). Y tras de negar toda capacidad de creación estética a la crítica, concluye con su definición ideal: “creo que estos ‘artistas fracasados’ son los más aptos para ejercer la crítica de arte, siempre que posean lealtad de espíritu para aplaudir lo bello donde se encuentre, y siempre que no se asocien al ejército de plagiarios inconscientes o interesados, inocentes o cínicos, partidarios de ‘nuevas’ tendencias o defensores de comerciantes medicianos” (p. 14). Dicho lo anterior, no sabemos si el autor se ha “curado en salud” y con ello ha fincado su posición tanto de pintor como de historiador de la crítica de arte.

De ahí en adelante, el contenido de los capítulos v al ix, será un largo alegato tendiente a demostrar el valor de la crítica de arte hecha por los artistas.

Cierto que en los capítulos III y IV, estudia la labor creadora de dos grandes poetas contemporáneos que mucho han tenido que ver con el arte; el uno es Apollinaire, de quien asienta, sin embargo, que pudo ser lo que fue gracias a que estuvo asesorado por los propios artistas, sin decir más sobre sus "Meditaciones Estéticas". El otro poeta es Bretón, e igualmente se limita a transcribir fragmentos de sus escritos, sin llegar a efectuar un estudio y exposición crítica con valores propios, cual corresponde a una investigación que trata, nada menos, de la historia de la crítica de arte. Y es que toda la crítica, fuera de la hecha por estos poetas y por Baudelaire y Malraux, le resulta, sin más, negativa; por eso llega hasta el absurdo de negar todo mérito a ese gran maestro a quien sin duda desconoce o no comprende: a John Ruskin.

Pero hay que tomar nota, además, que su alegato contra esa crítica, que Cossío llamaría profana, va también dirigido contra el arte de los últimos cincuenta años, es decir, el posterior a Renoir. De ningún artista de este período comentará favorablemente lo que haya declarado o pintado. El hecho de elogiar a Ingres, Delacroix, Degas y Renoir, reafirma sus preferencias estéticas, las cuales fundamenta con la exégesis que hace de André Lothe, a quien "deberían recurrir todos los literatos y poetas que cantan la "victoria del espíritu sobre la materia" y elogian la plástica pura..." (pp. 121 y 125).

El capítulo X, "La Filosofía en el Arte Alemán", no deja de causar extrañeza por las preferencias que tiene Cossío del Pomar respecto a la crítica de arte. El estudio de esas preferencias fácilmente nos ha hecho notar que él no es simpatizador de las ideas filosóficas y mucho menos de aquellas que distinguen al pensamiento alemán. Si hasta aquí hemos objetado una ausencia de método y de crítica en su exposición, con mayor razón le censuraremos esta parte de su obra, pues siempre hemos creído que las ideas filosóficas no son de fácil comprensión si se las estudia aisladas, ya sea de la corriente que profesa su autor, o de una historia de la filosofía, y así deben verse, en este caso, las ideas estéticas. Mas el capítulo resulta insostenible, puesto que si se está hablando de la crítica de arte comprendida en un período histórico que va de Baudelaire a Malraux, ¿cómo es posible, entonces, callar o mostrar desconocimiento de pensadores tan importantes como Wölfflin, Panofsky, Geiger y Simmel, que tanta influencia han tenido dentro del desarrollo de la historia y crítica del arte?

El capítulo XI, más que una reseña de lo que es la crítica de arte en los Estados Unidos de Norteamérica, nos ofrece una pormenorizada exposición de la labor orientadora que han hecho, en el gusto estético de ese pueblo, los grandes museos y galerías de arte. Noticias interesantes encontraremos aquí sobre la creación de los famosos museos de Nueva York: el Metropolitano, el de Arte Moderno y el Guggenheim; instituciones de las cuales "parte el juicio regulador del arte americano" (p. 251), a través de la obra bienhechora que desde ahí han desarrollado, entre otros, Alfred H. Barr.

Al iniciar la reseña de este libro, hemos aseverado que la bibliografía sobre la crítica de arte, en nuestra lengua, es muy escasa, y si eso decimos de la correspondiente al arte en general, ¿qué decir ante la ausencia total de una historia de la crítica del arte hispanoamericano? El enunciado del capítulo XI, "La Crítica del Arte Indoamericano", nos hizo abrigar esperanzas de encontrar ahí, estudiada y valorizada por un americano, la labor que han hecho nuestros artistas y críticos.

Con muy buen juicio principia diciéndonos que “los valores de las artes plásticas en cada rincón de la patria americana (son) de importancia capital para el entendimiento de cada nación”. Acto seguido se pregunta, “¿En qué momento el continente indoamericano comienza a encontrar formas artísticas propias, y cuándo aparece la crítica de arte como función directiva del gusto en la conquista de un estilo nacional, de modalidad americana?” (p. 297). La contestación que da, consiste en decir que los artistas del virreinato del Perú y la Nueva España, no crearon *estilos artísticos* inspirados en su pasado inmediato: el precolombino. Se puede asegurar en efecto que los artistas virreinales no tuvieron esa “preocupación de crear estilos basándose en las arqueológicas ruinas aztecas e inkaicas” (p. 297), pero no es posible asentar que los tres siglos de virreinato no imprimieran un sello particular en cada obra levantada a la nueva religión; y tanto en México como en el Perú, las obras en que está impreso el espíritu artístico americano, son más que elocuentes. No es posible exigir a los artistas coloniales una conciencia histórica que aparece posteriormente.

La vida independiente de las naciones americanas poco hace por favorecer esa conciencia para “crear estilos”; sin embargo, asienta Cossío, que algo se logra con los pintores “retratistas-costumbristas”, o sea con la obra de los pintores que aquí llamamos “populares”. Y aquí aparece nuevamente el desconcierto respecto a la historia del arte americano, pues por lo que respecta a México lo mismo son para Cossío, Hermenegildo Bustos que José María Velasco, situados ambos “en las primeras décadas del siglo XIX” (!) y catalogados, además, como “retratistas-biógrafos” (p. 302).

En este capítulo abandona la línea de conducta adoptada en contra de los escritores y literatos que, según él, falsean y desvirtúan a la obra de arte. Y ahora, en América, gracias a un Rodó, a un Martí, un Sarmiento o un González Prada, los artistas encuentran temas e inspiración para crear un arte americano. Pero el enunciado del capítulo no aparece en ninguna parte; el olvido o desconocimiento de la crítica de arte, tanto del siglo XIX como del actual, es completo, nada dice de la obra crítica de Martí o de Altamirano; nada señala de lo que han dicho, en este siglo, los mismos artistas, v. gr. Orozco, en México, Portinari en el Brasil, o Torres García en la Argentina y Giraldo Jaramillo en Colombia. Asienta, sí, unas ideas harto vagas de Víctor Raúl Haya de la Torre, respecto al Espacio-Tiempo-Historia, con las cuales termina uno preguntándose ¿qué es la crítica de arte en Hispanoamérica para el señor Cossío del Pomar?, puesto que la presencia de ésta no se encuentra en el libro, ni parece existir para un americano como Cossío que reclama la estimación de los valores “Indoamericanos”.

El capítulo XIII, “Arte y Revolución Social en México”, aparece de una manera un tanto arbitraria en una obra en la que se estudia la crítica de arte y preferentemente la debida a los artistas mismos. El capítulo, sin embargo, no es sino una ampliación del anterior, toda vez que el arte mexicano queda situado, como es natural, dentro del “arte indoamericano”, del cual es “su más genuino exponente”. El espectáculo del arte mexicano, consecuencia de la transformación social de 1910, parece entusiasmar a Cossío del Pomar, y en él hubiera encontrado ocasión de exponer sus ideas estéticas y políticas sobre el “Indoamericanismo”.

Mas tales ideas no aparecen y sí, en cambio, una serie de incongruencias y confusiones con citas que toma y transcribe de aquí y de allá, pues si nos ha ase-

gurado que en el virreinato no aparece el espíritu artístico de los americanos, ahora acepta, con Diego Rivera, la persistencia de una "magnífica cultura indígena" en este continente, cultura manifiesta en la obra de arte (p. 321). Pero el mayor error de Cossío del Pomar, error intencionado quizás, es el enfoque y valoración que hace de la pintura contemporánea de México y la crítica hecha en torno de ella. Para él, todo el mérito de la pintura mexicana reside en la obra de Diego Rivera y en la actuación del mecenazgo de José Vasconcelos, desde la Secretaría de Educación Pública, desvirtuado por los propios artistas. Pero no se crea que con lo que asienta de Vasconcelos y de Rivera llega a fundamentar un criterio para juzgar ese período de la pintura mexicana; todo es una desvirtuada exposición de las ideas del célebre filósofo, y una grosera relación de la fértil obra del pintor. El capítulo es la parte más deleznable de todo el libro.

No nos explicamos su *quasi* silencio ante las obras de Orozco y de Siqueiros. Y por lo que respecta a la crítica de arte que se hace en México, nada puede ser más pobre que lo apuntado ahí. Desaprovechó, desde luego, aquello que los mismos artistas han dicho, pues ignora el valor que hay en la "Autobiografía" de Orozco, o en las polémicas escritas de Tamayo y Siqueiros. Para él, la única crítica de interés que se hace en México es la del "periodismo dominical", destacando entre ella la que hacen ciertos críticos, que son, como él, pintores. Su documentación no pudo ir más allá del periodismo, no se quiere decir con esto que la crítica que aparece en la Prensa mexicana sea negativa, no, lo que censuramos es que no haya considerado también, la crítica teórica que hace con altos vuelos un grupo de destacados historiadores y críticos de arte.

"De Baudelaire a Malraux", he aquí el penúltimo capítulo cuyo enunciado sirve de subtítulo a este libro. No obstante su definición ideal del crítico de arte, nuevamente nos hablará de los literatos que han ejercido la noble tarea de la crítica. De Baudelaire dice que sus escritos "son modelo de crítica de arte" (p. 32); más elogioso se muestra aún con Malraux, y si bien no hace un estudio crítico de sus teorías, no por ello deja de comprender y aceptar las novedosas aportaciones que a la historia del arte ha hecho el autor del "Museo Imaginario".

"Entre Heráclito y Parménides", con un retorno a su idea inicial sobre el desarrollo de la historia del arte, dentro del idealismo y el realismo de que nos habló, cierra Cossío del Pomar su estudio sobre la crítica de arte. Una preocupación final, que a lo largo de su exposición no llegó a plantearse, le lleva a preguntar "¿Cómo saber la verdad sobre la misión y destino del arte contemporáneo?" (p. 403). Ante el problema inquiere quién podrá darle la solución que no encontrará jamás "en los contradictorios pensamientos de los poetas" y mucho menos "en las profecías de los críticos"; la solución se la darán, claro está, los mismos pintores. El deslinde sobre unas preferencias artísticas que no llegó a declarar de manera abierta, queda hecho aquí; así como el porqué de sus ataques contra la crítica de arte de los últimos cincuenta años. La falta de una conciencia histórica le hace condenar la pintura posterior a Renoir, por ello aplaude y hace secuela con De Vlaminck y con De Chirico, pintores que tras de condenar su obra anterior, retornaron a la "senda del gran arte". Ya habíamos anotado la sobrevaloración que hizo de André Lothe por haber negado todo mérito a la obra de Braque y Picasso. Con esta declaración de cuáles son sus preferencias estéticas salen sobrando sus últimas palabras sobre lo que un crítico debe ser "... el crítico de arte (debe ser) un crítico

que sin entusiasmos, sin literatura ni apasionamiento, nos diga friamente lo que hay de sincero en el muestrario estético de nuestra época; lo que hay de verdad y mentira en las reputaciones y glorias de esta vasta conspiración de *marchands* y metecos para endiosar tanta vulgaridad" (p. 418).

Un comentario final sobre este libro. Creemos que el señor Cossío del Pomar, más que una simple relación de opiniones, debe ofrecernos un estudio crítico sobre el pensamiento de los artistas y de los críticos. La crítica de arte tiene una función más elevada de la que Cossío le otorga, pues "abarca todas las zonas del pensamiento, porque criticar, según lo está evidenciando el origen de la palabra, es fundar, discernir opinar", sabia definición de un gran literato: Baldomero Sanín Cano.

Xavier Moysen.

MYERS, BERNARD S. *Mexican Painting in Our Time*. New York. Oxford University Press. 1956.

Bernard S. Myers se había ocupado ya de la pintura mexicana del siglo xx en su libro titulado *Modern Art in the making* (1950), que abarca desde David y Goya hasta Orozco, Rivera, Siqueiros y otros artistas contemporáneos. Más adelante introdujo extensas notas sobre los artistas mexicanos en la *Encyclopedia of Painting* (1955) y, por fin, publicó el libro que ahora nos ocupa. Se trata de un ambicioso estudio que comprende, prácticamente, las cuatro últimas décadas de nuestra historia, en la que los principales protagonistas son los pintores Rivera, Orozco y Siqueiros, si bien incluye a Goitia, Tamayo, O'Gorman y otros.

Sin duda el profesor Myers posee un amplio conocimiento del desarrollo de nuestra pintura y, sin duda también, es un tema simpático para él. Es uno de los pocos historiadores y críticos extranjeros que se han ocupado con seriedad del asunto. En general procura ser objetivo y sus opiniones respecto de la pintura son atinadas. Mas, cabe preguntar ¿por qué intentó estructurar su obra desde un punto de vista político?, dividiéndola por los períodos de los regímenes de Obregón, Calles y Cárdenas, de la guerra y la post-guerra, para llegar a los últimos años. Y, justamente, es en la parte histórico-política donde se encuentran algunas interpretaciones, inútiles para la comprensión de la pintura, que no siempre son acertadas. En todo caso, si se deja de lado, hasta cierto punto, este aspecto, el trabajo es interesante, considerando que es una manía de ciertos autores ver la política en primer término y no el arte, o querer explicar éste en función de aquélla. Ciertamente la política forma parte de la vida y el arte, pero jamás se comprenderá éste con profundidad si se tienen caladas las gafas de la política.

El estudio del profesor Myers incluye también otro aspecto: las artes de la litografía y el grabado, que considera casi tan importantes como la pintura mural; y trata de explicar la función y futuro de la pintura de caballete. Una amplia bibliografía contribuye a la utilidad del volumen, por otra parte, de irreprochable presentación, salvo la portada a colores del forro que es de un increíble mal gusto y que sorprende por ser de una editorial tan acreditada.

Casi podría decirse que el profesor Myers ha tenido el denuedo de ocuparse de la pintura mexicana contemporánea. Este volumen significa el interés creciente por esa manifestación tan importante de la cultura del siglo, que, sin embargo, necesita de entusiastas como él para darla a conocer en el extranjero. Así, no debemos escatimar nuestras felicitaciones para quien se ha venido ocupando repetidas veces en nuestra pintura de las últimas décadas.

J. F.

ZUNO, JOSE G. *Las Artes Plásticas en Jalisco*. Ensayo crítico-histórico. Guadalajara. Ediciones "Et caetera". 1953 [1957].

A la escasa bibliografía sobre las artes plásticas en el Estado de Jalisco viene a agregarse este volumen de que es autor el artista y escritor jalisciense, José Guadalupe Zuno. Este pintor militó desde joven en la renovación de México y en especial de la pintura y uno de sus intereses en este libro es indicar los momentos de rebeldía de los artistas de Jalisco, antiguos y modernos, en contra de la tradición y en pos de la ansiada libertad.

Se refiere el ensayista a la pintura colonial, para ponderar a José de Ibarra y a continuación al arte prehispánico e indo-europeo, a través de esculturas y de códices. Ya en la época que llama de la independencia de nuestra pintura, el siglo XIX, trata el problema de José María Estrada, quien, según parece, fue padre de José María Zepeda de Estrada, y así resulta que fueron dos pintores y no uno, como se había creído, a pesar de existir obras firmadas por uno y por otro. Encuentra el autor que la pintura llamada "popular", o independiente de la tradición académica, es semejante a la que tiene el mismo carácter en los Estados Unidos y otros países de la América Latina.

Este volumen es, en realidad, una serie de notas o ensayos histórico-críticos que contienen aspectos interesantes y algunos novedosos sobre el arte en Jalisco, Estado que, como sabemos, ha producido grandes artistas y entre ellos el mayor: José Clemente Orozco. Como Zuno combina en parte sus propias memorias y en parte datos y documentación original, el libro resulta útil e interesante, no obstante cierto desorden en la secuencia de sus partes. Las ilustraciones vienen a completar la información, que llega a nuestros días y que incluye a muchos artistas.

Hay que advertir que la portada interior lleva por fecha el año de 1953, mientras que la del forro tiene la de 1957, en que ha aparecido el volumen. Quizá estuvo impreso hace cuatro años y hasta estos días fue posible ponerlo a la venta.

J. F.

BAGUE, ENRIQUE Y JUAN PETIT.
La Baja Edad Media. Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A., 1956. (Historia de la Cultura Española, III).

Una empresa plausible es la de sintetizar en siete volúmenes la Historia de la Cultura Española, desde los tiempos primitivos y romanos hasta el siglo XIX.

La Editorial Seix Barral, de Barcelona, se ha propuesto llevar a buen término el proyecto, del que se han encargado diversos autores, quienes escriben los textos de los diferentes periodos históricos. Uno de éstos es el que nos ocupa: *La Baja Edad Media*, es decir, la vida correspondiente en la España de los siglos XIV y XV. Sus autores, Enrique Bagué y Juan Petit han tratado con conocimiento, pero sin pedantesca erudición, los varios aspectos que integran el tema, de los cuales no falta ninguno de los principales.

El peligro al ocuparse de una historia como ésta es exagerar el regionalismo, pero los autores han procedido con tacto y han incluido, con medida, la vida cultural de una y otra región o provincia, logrando una síntesis equilibrada que pone de manifiesto hechos coetáneos, de manera que la historia queda enriquecida y el panorama se domina mejor. Como éste y los demás volúmenes tienen un sentido de divulgación, los autores han dejado su texto limpio de aparato erudito y han logrado una verdadera síntesis que se lee con agrado y provecho.

Un gran acierto ha sido la idea de ilustrar diversos aspectos de la vida española religiosa y artística de aquellos tiempos por medio de obras de pintura, escultura y arquitectura, cuyas excelentes reproducciones, algunas en color, componen la mitad del volumen. Las apropiadas explicaciones al pie de las mismas y un índice descriptivo al final hacen muy útil y atractiva la obra, bien planeada y realizada en forma impecable, de acuerdo con el propósito.

Obras así, en que un amplio y comprensivo criterio informa de la vida cultural de un pueblo, entendida como el sentido espiritual que mueve a las grandes hazañas, sin dejar fuera los aspectos políticos y materiales y sobre todo el genio creador, encuentran plena justificación hoy día en que el lector medio pide síntesis semejantes, que lejos de fastidiarle lo dejan informado a través de una fácil lectura y de la contemplación de las obras de arte, que dan objetividad al asunto y desarrollan el gusto por el lado estético.

J. F.

JOSE JUAN ARROM. *El Teatro de Hispanoamérica en la Época Colonial*. Ed. Anuario Bibliográfico Cubano, La Habana, 1956.

Hace mucho tiempo que era ya necesario un estudio como éste que ha realizado José Juan Arrom, como fruto de atinadas investigaciones y de una larga dedicación, pues yo recuerdo que en una fugaz charla que tuvimos hace ya casi nueve años, en medio del ajetreo un poco tumultuoso de una asamblea de la Modern Languages Association en Nueva York, ya entonces me dijo que estaba metido en estos vericuetos —a veces semidesérticos y a veces barrocamente florecidos— de lo que fue y de los que hicieron teatro en estos reinos de las Indias Occidentales.

La bibliografía, que va clasificada en obras referentes a América en general y luego la relativa a cada uno de los países, señala en suma algo más de un centenar de títulos, pero en realidad es todavía más extensa pues otras obras, ya sea por su carácter particular o por otros motivos, no se repiten allí pero sí están consignadas

cuidadosamente en las notas, en el lugar que les corresponde según la materia de los diversos capítulos.

Tan considerable nómina demuestra claramente dos cosas: la seriedad de la labor desempeñada por Arrom y el error de quienes aseguran (hablando de lo que ignoran) que el Teatro fue algo casi inexistente en los dominios americanos de España y que casi nada se puede saber de eso; la mejor demostración de lo contrario es el magnífico estudio, objeto de esta reseña, que por lo mismo demuestra que un trabajo así solamente es posible cuando se tiene la competencia, la dedicación el talento que tiene su autor.

Aunque el material empleado es, como dije, muy considerable, afortunadamente este libro no es un "catálogo", como a veces suele acontecer con similares tareas literarias. Aquí, José Juan Arrom no sólo menciona, de modo pertinente, los autores y obras objeto de su estudio sino que los enfoca y critica, es decir hace acerca de ellos juicios valorativos, ponderados y al mismo tiempo valientes; así, en el caso del erudito peruano don Pedro de Peralta Barnuevo, cuyo renombre viene resonando de texto en texto hace ya doscientos años, pero sin que se justifiquen, con razones y análisis, los elogios que repetidamente se le tributan; ahora el investigador y crítico Arrom en las diez páginas que le dedica señala con gran claridad las fallas y el oropel que las encubre en los escritos del polígrafo y barroquísimo doctor, pero al mismo tiempo también apunta la crucial importancia de *La Rodoguna* como "hito histórico". Acaso una debilidad en la crítica de Arrom se encuentre a propósito de nuestra Sor Juana Inés de la Cruz pues, en verdad, acaso no todos estemos tan convencidos como el señor Arrom de que la ilustre jerónima merezca tantos elogios por su obra teatral (muy aparte, claro está, y muy otra cuestión que su excelsa obra poética y su inigualada y fascinante personalidad), pero semejante reparo no debe interpretarse como sugiriendo que Arrom se equivocó, en primer lugar es apenas un matiz de juicio crítico la diferencia apuntada, acaso todo fue que él se dejó arrastrar levemente por el cautivador atractivo de aquella mujer excepcional y, desde luego, la galantería está muy lejos de ser censurable.

De modo muy particular me parece estimable que el enfoque de este trabajo no sea pura y exclusivamente literario —casi diría técnicamente literario— con serlo tanto su materia; quiero decir que Arrom sabe ver más allá de los libros y fichas apilados en su mesa y por ello no titubea en señalar "el cariz económico" de una pieza argentina como propio y correspondiente a una colonia apenas en formación y que sólo interesaba, entonces, para el comercio de la metrópoli, en contraste con los ya viejos virreinos cargados de cultura barroca, agobiados por la insolencia dispendiosa y parasitaria de sus cortes y refrenados sus impulsos, casi hasta la inmovilidad, por el exceso de burocratismo.

Interesante es, también, la exposición de todas las objeciones al carácter precolombino de *Ollántay* que, por lo demás, tal vez no merezca las muchas discusiones que ha provocado.

En fin, *El Teatro de Hispanoamérica en la época colonial*, es no sólo un excelente resumen del género de que se ocupa sino un verdadero tratado que, en sus doscientas páginas, compendia una completa información general y muy inteligentes y atinados juicios. Lo único que me parece de lamentar es que ese magnífico estudio no haya circulado más y mejor (fundadamente creo que a México no habrán llegado más de algunos ejemplares), es deplorable que ese libro no se conozca tan

ampliamente como sería deseable y, todavía más, que por su precio, que resulta alto a causa de los niveles de cambio del peso cubano o dólar respecto a muchas de las monedas de hispanoamérica, es de temer que tal libro resulte inaccesible a los muchos estudiantes y estudiosos que deberían tenerlo en sus manos, para conocer ese importante renglón del teatro en la historia cultural de nuestra América Hispana.

J. R. G.

ARMANDO OLIVARES. *Diego de Guanajuato*. Eds. Llave, Imprenta de la Universidad de Guanajuato, 1957.

En diciembre del año pasado de 1956, al cumplir Diego Rivera setenta de su edad, la Universidad de su ciudad natal le tributó un homenaje colocando una placa alusiva en la casa de la calle de Positos en que el pintor nació, organizando una exposición de sus obras, y principalmente, recibéndolo con las palabras de Armando Olivares que contiene esta publicación a la que ahora me refiero.

Armando Olivares ha conjugado el ejercicio de su profesión del Derecho, especialmente en la rama de la judicatura, con el cultivo de otras disciplinas humanísticas y diversas actividades universitarias, aunado a su producción literaria de la que, de cuando en cuando, aparecen muestras a la luz pública, todo ello realizado en la ciudad de Guanajuato, salvo algunos viajes y esporádicas ausencias transitorias. Es, pues, un guanajuatense de hondo y consciente arraigo y, por eso, el más idóneo para saludar en nombre de Guanajuato al contemporáneo ilustre.

Pero esa salutación dista mucho de una simple bienvenida; hay en ella importantes ideas respecto a los orígenes del arte de Diego Rivera o, al menos, una interesante interpretación de ciertas características que se encuentran en la composición de sus murales y, en general, de su visión e interpretación plástica, todo ello en relación con la plástica peculiar y muy original de la propia ciudad de Guanajuato, de tal modo que la vinculación de entrambas se muestra obvia.

No menos importante es el sentido de la historia y el sentido de la muerte en la pintura de Diego, que Olivares explica también en relación con la historia guanajuatense y el dramático vivir de sus mineros.

Es posible que, para algunos, las tesis del Lic. Armando Olivares sean simplemente ingeniosas, a otros nos parecen inteligentes y, en lo fundamental, ciertas. Por su parte, el directamente aludido, Diego Rivera, en su respuesta agradeciendo el homenaje, dijo: "De las toneladas de tinta que se han gastado en mi favor o en mi contra, es ésta la primera vez en que con claridad se piensa y expresa lo que yo realmente soy: un guanajuatense."

J. R. G.

ANGULO INIGUEZ, DIEGO. *Historia del Arte Hispanoamericano*. Tomo III. Barcelona. 1956, pp. 824, ils. 778.

La casa Salvat Editores, de Barcelona, ha publicado el tercer tomo de la importante obra *Historia del Arte Hispanoamericano*, que ha dirigido el Dr.

Diego Angulo Iñiguez, catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid y miembro de la Real Academia de la Historia.

Si en los dos tomos anteriores Diego Angulo llevó el peso principal de la obra, ahora son sus colaboradores los que se encargan de redactar la mayor parte del volumen: Enrique Marco Dorta, de la Universidad de Sevilla, con los capítulos del iv al xii y Mario J. Buschiazzo, de la Universidad de Buenos Aires, con los capítulos del xiii al xviii.

Podría llamarse a este tercer tomo, tan nítida y hermosamente impreso como los dos primeros, "Historia del Barroco de Centro y Suramérica", que completan el estudio del Barroco Mexicano del tomo II. Queda hecha así la historia del Arte Colonial de América, salvo la pintura del siglo xviii y el Estilo Neoclásico, que formarán el iv volumen y que esperamos con entusiasmo salga pronto.

Estudia Angulo en los tres jugosos primeros capítulos la arquitectura barroca de Centro América más la de Cuba y Santo Domingo. Es una arquitectura, de Guatemala a Costa Rica, recia y chaparra, pesada, asida al suelo para resistir los terremotos y que comienza desde la mexicana Oaxaca y termina en Perú y Chile. Iglesias y claustros se sustentan por medio de gruesos pilares y las torres, salvo excepciones, no pasan de un solo cuerpo, cuerpo tan ancho a veces, como en el Santuario de Esquipulas, como la misma fachada. Las casas son, en general de un solo piso. Recuerda Angulo que, por ello, en esas moles la decoración se concentra en fachadas e interiores, como los de la Catedral de La Antigua, de influencia poblana, pero siempre más sobria que la exuberancia mexicana.

Destaca el autor la importancia de la pilastra almohadillada, que corresponde al fecundo estípite mexicano, si bien existe un estípite muy especial, muy sencillo, que va desde Chiapas a Costa Rica. Uno de los aspectos diferenciales del arte colonial centro y suramericano es su persistencia en el mudejarismo de sus alfarjes y artesones de los interiores, algunos magníficos y muy bien conservados, que contrastan con la pobreza de estos elementos mudéjares en México (ahora, pues el siglo xvii aun fue muy arábigo). La influencia de La Antigua, por otra parte y en todos sus aspectos, es palpable en toda Centroamérica, pero Angulo hace destacar muy bien las diferencias locales de cada capitania general, hoy repúblicas. Los retablos son admirables en general, alguno tan calado en su topete que es pura decoración, como si fuese un abanico de un coro alto de monjas, como en San Francisco de La Antigua; otros son salomónicos; otros con pilastras almohadilladas, otros, en fin, con influencia rococó, pero todos alejados, y por ello muy personales, de la órbita de los retablistas churriguerescos mexicanos. En Cuba el barroco, como hace notar Angulo, es sobrio y distinto del del Continente porque "la población cubana mira más a la casa que al templo". Por eso sus casas, de amplios patios con arcos mixtilíneos, son la mejor representación del arte colonial de Cuba. Sin embargo la Catedral de La Habana y algunos conventos son de especial interés. Esta arquitectura civil, en general tan bien conservada, da tema suficiente para un magnífico estudio de Diego Angulo sobre ello.

Enrique Marco Dorta, el inteligente y culto canario que es también un sevillano, nos da el fruto de sus viajes estudiando con detalle la arquitectura colonial desde Panamá hasta Perú y Bolivia. En Venezuela su arte y en realidad

su historia parten del siglo XVIII por causas sociales y económicas distintas a las de los otros países suramericanos; de aquí que se forme un barroco "típicamente venezolano" que, como en Cuba, está más en la arquitectura civil que en la eclesiástica. La riqueza de las portadas de las casas venezolanas, con la enorme variación mixtilínea de sus arcos, iguala y aun supera a las portadas civiles mexicanas y cubanas. El estípite, en cambio es pobre y el salomónico casi inexistente. El estudio de las iglesias y casas, añadido al de los retablos, estos en general espléndidos, como los de Panamá, Bogotá, Tunja y Popayán, con su bello púlpito de San Francisco, completan el enjundioso capítulo v. La gran arquitectura religiosa se encuentra en cambio, en Ecuador, Bolivia y Perú. En la Merced, de Quito, es de notarse, como en Puebla, las yeserías policromadas y en la hermosa fachada de la Compañía las columnas salomónicas, de vigor berniniano, como las de Tianguistengo en el Estado de México, si bien esta fachada es "puramente europea", pero que "constituye una de las obras maestras del barroco en América del Sur". Los retablos de Quito tienen su estudio especial; salomónicos unos, otros casi rococós, sin embargo los hay tan extraños y grandiosos como el de Santa Marta, en la iglesia de San Francisco, así como los extraordinarios púlpitos quiteños.

En la grandiosa arquitectura peruana despliega Marco su conocimiento del virreinato. Es interesante señalar, en el barroco peruano, como en el mexicano, la presencia de fauna y flora regionales, desde los monos e iguanas de Pomata hasta las ardillas de la catedral de Zacatecas y esos helechos de tres frondosas hojas y un botón central que tienen la misma área, así como la técnica usada en la decoración, de factura y espíritu indígenas. "El soporte típico de la arquitectura peruana del XVIII —dice Marco—, es la columna salomónica." El estípite ya no llegó al Perú. Las hermosas casas de Lima, Cuzco y Arequipa tienen su cumplido estudio, con sus peculiares balcones con celosías moriscas. Debemos destacar, como planta barroca excepcional, el Colegio de Santo Tomás, con su gran claustro circular, único de esta forma en América y los claustros peruanos, en general, tan ricos y alegres, muy superiores a los nuestros del siglo XVIII, salvo el de la Merced de México.

Duele recordar que también en el Perú se destruye, como aquí, su Arte Colonial. Dice Marco: "es imperdonable que esta bellísima iglesia (la de Santa Teresa) cuya fachada rococó no tenía par en Lima fuese destruída en 1946 para abrir una calle sin respeto alguno para su significación artística" (p. 352).

Los capítulos VIII a XII tratan de la arquitectura de Cuzco, del Collao, de La Paz, Cochabamba, Sucre y Potosí y otras ciudades, con esos monumentos tan importantes y peculiarísimos del Perú que comprenden una área inmensa de un barroco alucinante, que participa a la vez de lo criollo, lo mestizo y lo indígena como en ninguna otra región de América, del cual destaco sólo tres ejemplos que por su rebeldía, su personalismo y su extrañeza delirante sólo caben en América: San José de Nazca, el triple campanario de la Compañía de Potosí y las impresionantes portadas de las Recogidas también de Potosí. Los retablos, sillerías y púlpitos, como es natural, acompañan con su riqueza esta maravillosa arquitectura peruana.

Al culto, talentoso y dinámico arquitecto Buschiazzo le tocó una tarea más amplia en cuanto a extensión geográfica: Chile, Argentina, Paraguay y Brasil.

Describe y estudia los templos de Santiago, varias veces rehechos a causa de los terremotos y las casas, algunas de ellas con excelentes portadas, con sus pecu-

liares características a pesar de la influencia de Lima, con sus techos de tejas cubriendo a dos aguas la fachada principal. Buenos Aires, la hoy rica y populosa capital argentina, cuenta con poca arquitectura colonial, toda del siglo XVIII y, a pesar de eso, muy sencilla "sin usar jamás columnas helicoidales, la decoración profusa y los azulejos y esas formas torturadas y originales que hemos visto en México o el Perú": Baste recordar que la Catedral es la sexta que se construye, siendo la última y actual de tipo neoclásico. En Córdoba la Catedral parece peruana, contrastando la sobriedad de su portada con el barroquismo de torres y cúpula. Más gustosamente barroca es La Compañía, así como las espléndidas casas, tan importantes como las de Salta, que son las ciudades más ricas en arquitectura de la Argentina.

En el Paraguay la arquitectura llega a tener iglesias de suma importancia, como Yguarón o Capiatá, con espléndidos retablos, puertas, púlpitos de estilo ya francamente rococó, pero con influencias portuguesas, que los hace más finos y graciosos. Por otra parte, el ensayo jesuíta de las misiones en territorio paraguayo es un caso de excepcional interés, que se extiende también a regiones de Argentina, Uruguay y Brasil. Estas misiones en las cuales vivían los indígenas agrupados alderredor de la plaza, de la iglesia y del cementerio, recuerdan a las de Texas y Nuevo México y son diferentes de los monasterios mexicanos o peruanos, donde el indio vivía fuera. El padre Peramás, incluso, nos indica que, en cierta forma, se cumplía el ideal de la república platónica. Algunas iglesias de estas misiones llegaron a ser notables, como la de San Ignacio, pero hoy todas están en dolorosas ruinas, que revive de manera magistral el arquitecto Buschiazzo.

Por último, la magnífica arquitectura brasileña, tan deliciosa a veces en las iglesias de Bahía, de San Pablo, de Río Janeiro y Ouro Preto, de inspiración, como es natural, portuguesa y con reminiscencias bávaras, pero que llega a adquirir una personalidad propia e inconfundible como lo hacen ver Buschiazzo y, en otros libros, Paul Dony y Germain Bazin. Los interiores de todas estas iglesias brasileñas, de sorprendente y rica decoración, con grandes retablos salomónicos, están a la par de las iglesias andaluzas o mexicanas.

La *Historia del Arte Hispanoamericano* es obra única e insustituible, además de su mérito intrínseco, por acercarnos y hacernos conocer más a nosotros mismos, los hispanoamericanos, tan alejados en las distancias pero tan unidos en el espíritu.

F. de la M.

GONZALEZ DE COSSIO, FRANCISCO. *Xalapa. Breve reseña histórica*. México, 1957.

Un libro excepcional es la Breve historia de Xalapa, publicada por la Junta de mejoramiento cívico y material de aquella ciudad y cuyo autor es el activo historiador licenciado Francisco González de Cossío quien, además, dirigió la lujosa edición, lo cual no es mérito menor.

Sorprende desde luego el gran volumen (32 x 18.4 cms.) con excelente papel, amplios márgenes, nítida tipografía e ilustraciones a todo color de las Reales Cé-

dulas expedidas por Carlos IV en Madrid, concediendo título de Villa y Escudo de Armas al pueblo de Xalapa, en 1791. Estos preciosos documentos tienen interés como obras de arte y no sólo por la caligrafía sino por las alegorías, orlas y capitulares con que acostumbraban ornamentar ese tipo de documentos. La reproducción, como el libro por entero, fue ejecutada por los Talleres Gráficos de la Nación y su realización honra a esa imprenta que tantos buenos trabajos tiene en su haber.

El texto informa cabalmente sobre el desarrollo histórico de la bella ciudad de Xalapa, cuna de muchos próceres veracruzanos, desde los tiempos del México antiguo, la Conquista, los tres siglos de la dominación española, hasta el siglo XIX y alcanza nuestros tiempos. Al final un importante Apéndice incluye una serie de documentos y testimonios llenos de interés. Ahora bien, si es cierto que se reproduce un plano de la ciudad, levantado por el Departamento Cartográfico de la Secretaría de la Defensa Nacional y fechado en 1957, es una lástima que no se haya presentado en forma mejor este indispensable documento de la monografía.

El capítulo final trata de la imprenta, las letras, los escritores y los hombres ilustres jalapeños. También el texto contiene datos y noticias interesantes para nuestra historia del arte. Se echa de menos un índice onomástico que facilitaría la consulta del volumen.

Es de justicia felicitar a la Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material de la ciudad de Xalapa por haber promovido y editado esta obra, así como a todos los que colaboraron en la empresa, pues tanto por su contenido como por su presentación es de positivo valor para nuestra cultura.

J. F.

WHETHEY, HAROLD E. *Alonso Cano*
Painter, Sculptor. Architect. Princeton,
New Jersey. Princeton University Press.
1955.

Fue un acierto del conocido historiador del arte Harold E. Whethey dedicar un estudio especial a uno de los más grandes artistas de la España del siglo XVII, Alonso Cano, pues, en verdad su producción y personalidad habían sido objeto, tradicionalmente, de muchas fantasías. Así, Whethey se propuso: establecer y documentar hasta donde fuese posible la auténtica personalidad artística de Alonso Cano, tarea nada fácil que ha necesitado de un crítico, de un historiador y de un esforzado investigador para realizarla, mas, afortunadamente, todas esas cualidades convergen en el autor de la gran monografía dedicada al artista.

Ya desde la introducción Whethey presenta una síntesis, o especie de guía estilística, para ayudar al lector a entrar en el tema. Después, la biografía, es decir, todo lo relativo a la vida de Cano sin incluir detalles de su existencia de artista. No obstante que el autor con excelente criterio reduce los episodios de la accidentada vida de Cano a lo esencial y verdadero, ésta resulta bien dramática de por sí, aunque el todo de la personalidad se completa sólo cuando se unen a aquellos episodios los otros más importantes para nosotros: las obras de arte mismas que produjo Cano.

Del capítulo sobre el período sevillano del artista (1616-38) se destacan las obras de primer orden del pintor, escultor y arquitecto. No obstante que Cano trabajó en la escuela de pintura tenebrista, dos obras suyas, que no encajan precisamente en esa escuela, son los más impresionantes: "La visión de Jerusalem de San Juan Evangelista" y la preciosa "Santa Inés", por desgracia destruida por el fuego en 1945 en el Berlín oriental. Por otra parte, el espléndido retablo de Lebrija es muestra excelente de la personalidad de Cano en la composición arquitectónica y, sobre todo, en la escultura. Después, su residencia en Madrid (1638-52) hace que se enriquezca su expresión, gracias al estudio de los maestros italianos del Renacimiento, principalmente, mas también de otros contemporáneos. Por último, Granada (1652-67) y allí su actividad final.

La revisión crítica que hace Whethey tanto de las obras, auténticas y las atribuidas, como de la documentación asequible para establecer su autenticidad, es no sólo excelente sino de maestro. Sin pedantería va guiando al lector por el laberinto, poniendo de relieve cuanto es necesario, sin ningún exceso, antes con sabia economía, para hacer comprender los méritos de unas obras u otras y siempre señalando aquellas excepcionales, apoyándose en comparaciones, en opiniones expresadas anteriormente, en las fuentes y documentos de que pudo hechar mano (y son muchos) y sobre todo, guiado por su propio juicio, valorativo y su sensibilidad y conocimientos, que no son pocos.

Contra otras opiniones, Whethey coloca en primer lugar al pintor Cano, después al escultor y finalmente al arquitecto, y quizá tenga razón, mas puestas una tras otras sus obras mejores en cada una de esas artes sería difícil decidir ya que es necesario considerar su capacidad creadora como la de un espíritu renacentista tardío. Y a lo largo de la exposición el autor va apuntado con certero juicio las posibles influencias y relaciones con otros maestros: Rafael, Miguel Angel, Bronzino, Corregio, Ticiano, Tintoretto, Veronés, Rubens, Pacheco, Velázquez, Donatello, Mena. La conclusión de Whethey sobre Cano como pintor es justa: no alcanzó los valores supremos de El Greco, Velázquez o Ribera, pero debe ser puesto junto a ellos como uno de los más grandes maestros de la pintura española.

Es penoso caer en cuenta, gracias a esta reciente información, en que varias de las obras de pintura de Cano han perecido en las últimas guerras y, por desgracia, algunas de las mejores, si bien se conservan fotografías de ellas.

Whethey completó su excelente trabajo con el catálogo de las obras, con apéndices e índices, de manera que no ha dejado aspecto sin tocar. No convence su ordenamiento de las obras por temas, en vez de cronológico, pues se pierde un poco la secuencia histórico-biográfica que, sin embargo ha desarrollado plenamente en el cuerpo del libro.

En resumen puede decirse que Whethey ha llevado a cabo una valiosa contribución al estudio del arte español y su monografía sobre Alonso Cano, presentada con elegancia por la Princeton University Press, quedará en la historiografía del tema como una marca de gran calidad, que viene a enriquecer los estudios, opiniones y visiones americanas sobre el arte europeo, por todo lo cual lo felicitamos desde aquí cordialmente.

J. F.