DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1958.27.655

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1958.27.655

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1958.27.655

NELKEN, MARGARITA. *Raúl Anguiano.* México, Ed. Estaciones, 1958.

En una breve monografía Margarita Nelken escribe sobre la biografía y la obra del pintor mexicano Raúl Anguiano. Es uno de sus textos más serenos y claros, que se lee con interés.

Informa con bastante detalle de los primeros pasos del artista en su carrera, cómo nació en él su decidida y temprana vocación de pintar y muchas cosas más. Anguiano nació en Guadalajara, Jalisco, en 1915 y allí estudió hasta que vino a la Capital en 1934. Al ocuparse de Anguiano habla de algunas agrupaciones, que forman parte de nuestra historia, a las cuales ha pertenecido, o pertenece, nuestro artista. Fue fundador, con Méndez, O'Higgins y Zalce, del "Taller de Gráfica Popular".

La autora de esta monografía pasa más adelante a tratar la obra de Anguiano como litógrafo, como retratista, como muralista y como pintor de la vida mexicana. Habla de sus influencias, coincidencias y revelaciones, e intenta una explicación plausible del "realismo" o "naturalismo" de su expresión y de la evolución de sus formas.

No obstante el detalle con que trata algunos aspectos de la vida del artista, extraña que se haya olvidado del viaje que realizó en Europa en 1952, que fue bien beneficioso para él, pues vio, estudió y dibujó mucho, además de haber expuesto sus obras en París.

Esta monografía es, en su medida, una valiosa contribución a la bibliografía del artista y, por lo tanto, al arte contemporáneo.

J. F.

COVARRUBIAS, MIGUEL. *Indian Art in Mexico and Central America.* New York, Alfred A. Knopf, 1957.

Justamente el año en que el conocido artista y arqueólogo Miguel Covarrubias dejó de existir, apareció como obra póstuma su atractivo libro sobre "El Arte Indígena en México y en la América Central", como casi todos los suyos en idioma

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1958.27.655

inglés y en una excelente edición, ilustrada con dibujos suyos a color y en blanco y negro, y con un "álbum" de fotografías de piezas selectas.

Covarrubias (1904-1957) fue un espíritu inquieto que debutó como caricaturista con un gran éxito. Su habilidad, penetración y sabio manejo de formas y colores le permitieron lograr obras de ingenio e interés. También fue pintor y realizó murales de tipo etnográfico y decorativo, como el que ejecutó para el museo de Arte Popular. Como ilustrador de libros sus trabajos son de primer orden, por ejemplo sus dibujos para una edición limitada de *La Verdadera Historia de la Nueva España,* de Bernal Díaz del Castillo. Pero su curiosidad e interés fueron muy variados, el teatro, la danza, los pueblos y países poco conocidos (*Mexico South* y *Island of Bali*) y la arqueología mexicana. En este último aspecto hizo estudios y contribuciones de interés. Aún quedó en proceso una obra de varios volúmenes de la cual conocemos el primero, *The Eagle, the Jaguar and the Serpent.* Fue profesor de Historia del Arte en la Escuela Nacional de Antropología.

Cualquiera que haya pretendido escribir una síntesis de conjunto de un tema tan vasto y complicado como el del Arte Indígena Antiguo de México, sabrá las dificultades que ofrece, siendo la primera ¿por dónde empezar? Las cronologías son inexistentes o inseguras en gran parte, los esquemas de los arqueólogos no siempre se ajustan a la evidencia objetiva de las obras que se nos presentan como artísticas y hay cierta dificultad para relacionar lo uno y lo otro. Por todo lo anterior tiene interés ver en qué forma solucionan el problema los historiadores de arte.

Covarrubias limita su campo en este libro a la parte del Continente que han venido a definir arqueólogos y etnólogos como Meso-América, sin duda la más interesante, salvo excepciones, para el historiador del arte, ya que en ella se encuentran las grandes culturas indígenas. Covarrubias divide en tres partes principales su obra: 1) las culturas preclásicas; 2) el período clásico y, 3) el período histórico. Dentro de la primera quedan los temas especiales de: los primeros agricultores, el problema "Olmeca", el arte del Occidente de México; en la segunda: Teotihuacán, Oaxaca, la Costa del Golfo y los Mayas; en la tercera: el renacimiento tolteca (en Yucatán), los Mixtecas y Tenochtitlán. Este esquema trae sus complicaciones, ¿qué hacer con el arte del Occidente, que no encaja en los varios "horizontes" de la arqueología Meso-Americana?, pues, hay que dedicarle un capítulo especial, como lo hace el autor. O bien, otra complicación: tener que volver sobre los temas y problemas, por ejemplo el del arte "Olmeca", que reaparece en el período clásico de "El país del hule".

Covarrubias hace un esfuerzo por asociar la ciencia con el arte y por poner un cierto orden en las culturas, a través de observaciones de tipo formal estilístico. Y con frecuencia empieza un tema con su historia arqueológica propia, con aclaraciones y explicaciones de varios tipos, con objeto de informar sobre el estado actual de las cuestiones y problemas y agregar sus opiniones y sugerencias personales. Todo eso está muy bien y le da interés y base histórica y arqueológica a su trabajo, mas, por otra parte angosta el estudio del arte mismo. Y no es que pidamos una disquisición puramente formal, pero la verdad es que Covarrubias estaba muy metido en estudios y teorías arqueológicas y no pudo menos que atenderlas, con detrimento del historiador y crítico de arte. El caso es interesante porque, sin mengua de los

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1958.27.655

conocimientos necesarios, era de esperarse que el artista dominara en el autor y más bien éste se opaca ante el arqueólogo.

En cierta forma el libro resulta desproporcionado en su estructura, pues los capítulos dedicados al problema "Olmeca" y a "El país del hule" ocupan casi una tercera parte del texto, mientras que a "los mayas" les dedica una sexta parte y casi igual extensión para tratar "el período histórico", con toltecas, mixtecas y aztecas.

Entre las culturas preclásicas la mayor atención es dada a la de Zacatenco (Tlatilco) y sus relaciones con la olmeca. La cronología de esta última la lleva a un lapso entre 1500 y 500 A.C.; el arte olmeca es "simple, original, magistral". Una novedad es el estilo "mezcala", que el mismo Covarrubias bautizó con ese nombre.

Sorprende que al tratar de Teotihuacán se ocupe en explicar muchos aspectos, pero nada relativo al gran trazado ni a la pirámide de Quetzalcóatl.

La más ilustre y espectacular de las culturas es la Maya, dice Covarrubias, refiriéndose al "antiguo imperio", no al "nuevo", que llama "período Maya-Tolteca en Yucatán", del cual Chichén Itzá es "la ciudad más espectacular de Meso-América".

En cuanto al arte tolteca dice, con razón, que se han descubierto pocos objetos; que parece un arte sin imaginación, árido y con tendencias decorativas. En suma, fue un renacimiento "parvenu", que motivó artes y culturas posteriores. En cambio la cultura mixteca, nueva y con fuerte personalidad y estilo, creó un arte cuya influencia fue decisiva en Meso-América. Termina Covarrubias con el que llama "el último y más espectacular florecimiento del arte indígena", el de Tenochtitlán. En las grandes esculturas monolíticas el arte monumental azteca alcanzó lo grandioso y cerró brillantemente el "período histórico". El vigor y vitalidad bárbara de los aztecas dieron nacimiento a sus obras, entre las cuales: "... las esculturas son en verdad ejemplo del *arte por el arte.*" Sorprende, sin duda, esta última peregrina afirmación que resultará desconcertante para muchos y que no tiene justificación.

Así, en conjunto, el libro de Covarrubias está lleno de los variados intereses que ocupaban su mente y que resultan a menudo sugestivos, cuando no son tan sólo informativos. Pero, la obra es desigual e insuficiente y su verdadero tema es: Los problemas arqueológicos y su relación con el arte indígena de México.

Las observaciones anteriores no pretenden negar el mérito que sin duda tiene el libro de Covarrubias; una de sus cualidades es informar sobre el estado actual de muchas cuestiones, pero no supera de hecho esfuerzos sistemáticos anteriores, en este campo del arte, como los de Toscano y de Westheim.

J. F.

ABELARDO CARRILLO Y GARIEL. *Evolución del Mueble en México.* México. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1957.

La Dirección de Monumentos Coloniales acaba de publicar una monografía de don Abelardo Carrillo y Gariel, sobre la *Evolución del Mueble en México.* El acu-

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1958.27.655

cioso investigador, después de una tan interesante como erudita historia del mobiliario en nuestro país, ilustra su obra con numerosos fotograbados. Tal vez la parte más importante y original de su trabajo sea la de la evolución del asiento, que hoy sobrevive con el muy mexicano nombre de *equipal*, ilustrada con numerosas figuras cuidadosamente escogidas de varios *códices* antiguos. Las ilustraciones que siguen, acompañadas de atinadas e importantes notas, dan buena idea de los diversos muebles que se usaron en México durante la época virreinal, tales como arcones, cofres, biombos, cajoneros, sillas, bancas, mesas, armarios, camas (algunas de éstas ya del siglo XIX), y demás piezas. Si algún defecto nos atrevemos a poner a tan excelente monografía, es el de que se haya afeado con la reproducción, en las páginas 53 y 101 a 104, de anuncios y fotograbados de los horribles muebles que, por los años de 1898, lanzaron al mercado fabricantes mexicanos, de cuyos nombres no queremos acordarnos. Este, pues, es el único lunar que encontramos en la importante monografía de don Abelardo Carrillo y Gariel.

M. R. T.

JOSE GUADALUPE ZUNO. *Las Artes Populares en Jalisco.* Guadalajara, Jal. Ediciones Centro Bohemio, 1957.

Todo libro de arte que nos llega de la provincia es recibido con el mayor interés, ya que la publicación de este tipo de obras es el producto cultural menos favorecido por las prensas provincianas. Esta atención observada para con los libros de arte, obedece a nuestro interés por todo lo relacionado con las artes plásticas; desde aquella obra que por vez primera se divulga, hasta la importancia que existe en el pensamiento de los críticos y estudiosos; tener conocimiento de todo esto, significa, por otra parte, informarse del grado de cultura y conciencia nacional alcanzada en una de nuestras máximas expresiones. Y aquí es de justicia anotar la labor que al respecto realizan dos Estados: Guanajuato a través de su Universidad, y Jalisco con las obras, siempre oportunas, de su crítico mejor enterado: José Guadalupe Zuno.

A su ya extensa bibliografía, agrega el señor Zuno, este ensayo sobre uno de los temas más discutidos y poco dilucidados hoy en día: el arte popular.

Se puede afirmar que las obras que hoy clasificamos para su estudio, como populares, han existido siempre. Una revisión histórica de lo que fueron ciertas labores de carácter comunal y artesanal —alfarería, madera labrada, tejidos, orfebrería, etc.—, incluyendo bajo esta denominación las de la antigüedad misma, a las que la Historia del Arte ha agrupado bajo los rubros genéricos de "artes menores", "artes aplicadas" o "artes industriales", nos mostrará la existencia continua de lo que denominamos arte popular. Esta manifestación artística ha coexistido al lado de las grandes obras representativas de las culturas históricas, hacia las cuales muestra, por otra parte, una tendencia para imitarles, debido a lo cual los estilos han demorado más su desaparición, pues el pueblo en sus reconditeces más profundas, mués-

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1958.27.655

trase siempre conservador. Esto, sin embargo, no quiere decir que el arte popular carezca de originalidad; todo lo contrario, una extraordinaria variedad de formas le enriquece, pues posee como cualidad propia, una inventiva casi inagotable, la que sobresale entre sus particularidades. Por más que lleguen a existir ciertas analogías formales, pongamos por caso los diseños geométricos de obras tan distantes como son los tejidos yugoeslavos de los guatemaltecos, el principio de originalidad formal aparece constantemente. Es indudable que esta identidad de motivos geométricos no se debe, por cierto, a influencias directas o de vecindad, sino más bien, a principios y circunstancias universales de identidad.

Con un deslinde sobre lo que es el arte popular, abre su estudio Zuno. Su definición, aunque no es del todo novedosa, es valedera y se acepta, puesto que las características que él anota son propias de esta expresión. Así, pues, principia diciéndonos que "... las artes populares... son hijas de la intuición artística de la masa anónima del pueblo, guiada por la visual experiencia si se trata de la plástica; de la del oído si de la música, y de la palabra si de la literatura en general..." Con lo cual tenemos, respecto a las artes plásticas, que éstas son debidas tanto a una intuición artística, como a una experiencia visual; pero no son estas dos las únicas condiciones que les forman, puesto que es condición obligada, también, la del anonimato del autor. Para Zuno, como en general para los tratadistas del arte popular, el anonimato es fundamental, debido a que éste tiene un fuerte sentido colectivista en su creación, lo que no sucede "con el gran arte" en el cual "se pierde por completo el sentido colectivo para dejar lugar al personal..." Por nuestra parte, creemos que el anonimato no es siempre una característica normativa de las obras populares. Un alfarero o un pintor de ex-votos o retablos, puede grabar su nombre en la obra que ha salido de sus manos y no por ello perderá su condición de arte popular; la firma será, en todo caso, un mero accidente o nota secundaria que en nada menoscabará su valor esencial, pues lo que importa, sobre todo, son las circunstancias vitales específicas, y de éstas la de libertad; libertad para crear fuera de todo prejuicio o norma escolar; lo contrario sería, justamente, poner una conciencia que no tiene el artista —la del concepto "arte popular"— al firmar o no sus obras.

Si atendemos a lo anterior, resulta indudable lo que el mismo Zuno anota adelante: "En las artes populares sobre la cultura..."; cierto es, como ya decíamos, que éstas han coexistido, históricamente, con los grandes estilos artísticos, mas siempre ha estado ausente, también una conciencia de cultura "para dejar su lugar a la ingenuidad, a los anacronismos, a un espíritu (siempre) juvenil, atrevido y alegre."

Un problema en el cual caen frecuentemente quienes estudian el arte popular mexicano, es advertido por Zuno, y con muy buen juicio anota que "En nuestro medio, lo autóctono va siempre unido a lo popular, sin que por ello deba considerarse como indígena todo arte popular." Y finalmente nos dice, en sus definiciones, que "... la sola presencia del arte popular es reveladora del ser nacional"; mas este carácter lo van perdiendo los pueblos a medida que se industrializan y progresan mecánicamente.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1958.27.655

Si las definiciones generales que Zuno nos ha dado hasta aquí son acertadas, no sucede lo mismo con el resto de la obra. La nota aguda de observación, la consistencia de pensamiento y ordenación crítica desaparecen en una forma harto incomprensible, puesto que la introducción del libro ofrecía otra cosa. Una ausencia de método para clasificar las obras populares, le resta considerablemente su valor. La falta de una ordenación y disciplina para desarrollar su investigación, le ha dado por resultado esa desalineación que aparece entre sus observaciones e ideas y las noticias de erudición histórica que maneja constantemente. Pero esa carencia de método crítico le impidió no sólo ordenar sus ideas y noticias, sino, lo que es más grave aún, el establecer una diferenciación entre lo que es el arte popular y el folklore propiamente visto; pues cosa distinta son y sólo de una manera restringida puede tomarse, como manifestación plástica, la segunda. Ya don Manuel Toussaint había advertido este error en otros autores, y de manera diligente resolvió así el problema: "Es indudable que el arte popular forma una rama de esta actividad humana —el folklore—, pero su campo se reduce a la plástica, y bien torpe es quien no se da cuenta de ello." (Cf. su "Arte Colonial", p. 389.)

Una clasificación ordenada por temas, le habrían prestado esa unidad que apenas posee, y los resultados del estudio habrían sido más satisfactorios. No resistimos a la tentación de ordenar los temas en dos grandes grupos de la siguiente manera, respetando los títulos que les dio su autor. En las artes populares: El Arte del Barro. El Arte Tonalteca. La Juguetería. Otras Formas del Arte del Pueblo — comprende los judas, máscaras, mosaicos de plumas; figuras de chicle y juguetes de vidrio. Los Retablos; y finalmente La Metalistería. Y en el Folklore, o sea en el conjunto de tradiciones y costumbres: La Charrería. Las Danzas. Los Huicholes. Danzas Irónicas. Los Tastuanes. Los Toros.

Vistos estos errores de método que demeritan la calidad del estudio pero no su utilidad, señalaremos, por último, lo que de positivo tiene. El libro es, pese a todo, una excelente fuente de información sobre el arte popular jalisciense, uno de los más ricos del país. Sus noticias sobre las admirables obras de los alfareros de la región tonalteca son novedosas, así como acertados sus juicio estimativos, y más aún cuando se esfuerza inteligentemente por relacionarlas con las extraordinarias piezas prehispánicas de la propia región.

De primera mano son también, las noticias que consigna sobre la exuberante línea de la juguetería popular, la pintura de retablos, orfebrería, etc. Respecto a las delicadas figuras de chicle, gracia y prez de Talpa, es de lamentar que no haya sido más prolijo en noticias respecto a un arte que es tan poco conocido.

Aun cuando las danzas, la charrería y la fiesta de los toros pertenecen al folklore, no por ello sus observaciones y noticias careoen de valor; creemos que éstas deben ser de gran utilidad para los especialistas en la materia.

Cincuenta y cinco láminas, de las cuales diez vienen en color y otras son debidas a dibujos originales del autor, ilustran este libro. Su presencia dentro de la reducida bibliografía del arte popular mexicano, es una aportación indudable.

Xavier Moyssén

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1958.27.655

En la Arequipa indohispánica. Documentos de Arte Colonial Sudamericano. Cuaderno x. Buenos Aires, 1957.

Con un corto pero interesante prólogo en español, francés e inglés de don Martín Noel, ilustre historiador del Arte Colonial Hispanoamericano y Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina, nos llega este hermoso libro sobre la extraordinaria arquitectura barroca de Arequipa, que completa los estudios de los cuadernos anteriores sobre Bolivia y Perú. Parte el señor Noel, confiadamente, de que América es un mundo aparte y peculiar en su plástica colonial. "Lo medieval catolicista de raíz hispánica —dice— reemplaza a la vocación irracional del totemismo indígena, alternando sorpresivamente lo pagano con lo catolicista. Las exigencias religiosas y míticas engendran pues formas distintas." Si se "reemplaza" no se "alterna"; habría que hablar, en todo caso, de "fundir" o "con-fundir", tanto los sentimientos como las formas. Pero, ¿existen en realidad "formas distintas" en nuestro barroco americano? ¿no serán, como parecen (y dicho en términos generales), "transformaciones" que ha hecho América de las formas europeas? Tratar una máscara o un grutesco, por ejemplo, de manera diferente a como fueron esculpidos esos motivos en Italia o en España, no es "engendrar formas distintas". Como verdaderas "formas" plásticas —plantas, alzados, vanos, columnas, motivos ornamentales— no hemos *creado* o *engendrado* nada. Las hemos hecho a nuestro modo, les hemos dado un matiz especial, pero, en el fondo, estas formas son preexistentes para nosotros. No dudamos haya casos en que lo indígena se presente autóctono y propio, pero estará incrustado en lo hispánico. Las influencias quechuas en Arequipa o aztecas en Tonanzintla no dejan de ser lo que apuntábamos: "transformaciones", gloriosas y espléndidas transformaciones, pero no creaciones. El Barroco americano es diferente, sí, del europeo, pero no en la hondura de la inventiva, sino en la graciosa espuma de la forma. ¿Puede ser rotundamente veraz que "las misioneras iglesias rememoren hoy todavía, dentro de sus siluetas hispánicas, *la íntima raigambre de su pasado precolombino*?" Y preguntamos esto ante la obra plástica, no ante el pensamiento mágico del indio, que, eso sí, sin duda alguna, es el mismo ante Huiracocha, Tláloc o Jesucristo. Nos parece más apropiada otra frase a propósito de la iglesia de Chiguata: "su hispanismo dilúyese en lo exótico de la artesanía aborígen", no sin que siga, a nuestro parecer, una contradicción: "sus pletóricas exornaciones revélanos sin disimulo *lo peculiar del mundo pre-inkaico*, utilizando la libertad creadora del barroco peninsular para definir *la expresividad criollo mestiza* de lo integralmente indohispánico". ¿Qué es, pues, lo que se revela? Y así otras expresiones "indigenistas" que, o no comprendemos, o no compartimos. Si hubiese símbolos *plásticos* de las antiguas religiones prehispánicas estaríamos de acuerdo, pero la presencia de motivos americanos, de su raza, de su fauna y de su flora, lo que hace es *diferenciar formalmente* —que ya es, repetimos, título de gloria— el Barroco español del americano. Los suramericanos se han aferrado, aún más que los mexicanos, a este indigenismo —hasta la palabra "indohispánico"— que quieren hacer, más allá de la forma, la esencia misma de la plástica.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1958.27.655

Mas dejemos esto y vayamos al libro. Las 64 reproducciones son para honrar a cualquier país y, desde luego, a la Academia Nacional de Bellas Artes de la República Argentina. En él puede gozarse el Barroco de Arequipa en inteligentes y artísticas fotos que nos llevan del conjunto a los detalles de esa fabulosa fachada de Yanahuara; de la cúpula maravillosa de Chiguata; la iglesia de Pancarpata, con su imponente y único "calvario", que es, más bien, esa muestra de todos los objetos pertenecientes a la Pasión que en México se quedaron adheridos a las cruces de atrio del siglo XVI.

La Compañía, de 1698, fuente de tantas otras iglesias de la región, llena de armonía en su furibundo barroquismo, que es como la culminación de este matiz hispanoamericano —o indohispánico— del Barroco y que comienza —ya espléndidamente— en la antigua Guatemala, incluso con la abundancia de motivos especiales, como las sirenas, que van desde Chiapas a Bolivia. El claustro es una filigrana que, sabiamente, diluye la pesadez de sus gruesos pilares con el rico labrado de sus paramentos y la pasmosa cúpula de la sacristía se cubre de pinturas como si fuese un tapiz o una tela bordada.

Y las casas, las maravillosas casas, con sus riquísimos copetes en fachadas y ventanas de las cuales no hay estudio alguno en el ínfimo texto del señor Noel, a pesar de que se diga en el grabado 61: "Portada ejecutada por los jesuítas, cuya traza tipifica a los palacios citados en el texto."

No. Una monografía de arte no puede ser un cuaderno con tres páginas de texto y varias docenas de impecables ilustraciones.

F. de la M.

SCHILLING, HILDBURG. *Teatro profano en la Nueva España.* Fines del siglo XVI a mediados del XVIII. Ed. Centro de Estudios Literarios. U.N.A.M. México, Imprenta Universitaria, 1958.

En febrero del año antepasado, en el Prólogo a la obra de un colega de este Instituto ("El Teatro en 1857 y sus antecedentes" de Luis Reyes de la Maza. México, Imp. Universitaria, 1956, pp. 12 y 13), hice una brevísima revista de los estudios relacionados con la historia de nuestro teatro y por allí aludí, muy de pasada y en general, a "los trabajos que se han presentado, como tesis para optar grados, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de México..." A uno de esos trabajos, particularmente meritorio, se refiere esta nota.

De positivo mérito es, en efecto, el estudio de la doctora Hildburg Schilling, en primer lugar como investigación y, por lo mismo, en cuanto a las aportaciones de documentos y datos obtenidos en archivos de México y de Puebla, inéditos hasta hoy muchos de esos datos que reúne con otros, si bien ya publicados, casi exclusivamente conocidos de quienes han hecho de esa rama de nuestra historia una especialidad.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1958.27.655

Acaso el título de la obra no responda muy exactamente a su contenido, pues el enunciado de *Teatro profano en la Nueva España* parece sugerir que el libro tuviese solamente el restringido carácter de señalar las piezas no pertenecientes al teatro religioso. En realidad no es así pues el programa que la autora se trazó y cumple es mucho más vasto. Puesto que el objeto de estas líneas es simplemente el de señalar a la atención de los estudiosos de la historia de nuestro teatro este libro al que se refieren, no estará por demás mencionar los capítulos que lo integran, aunque sin poder señalar aquí todos los incisos que cada uno de ellos comprende; dichos capítulos son: I. Los lugares de las representaciones; II. El cambio de la escenografía en el transcurso de un siglo; III. Los actores y sus compañías; IV. El aspecto pecuniario de la vida del actor; V. Las representaciones teatrales; VI. Las comedias representadas o citadas, sus autores y la censura contemporánea del teatro; VIII. Examen analítico de algunas de las obras teatrales mexicanas de aquel tiempo: A) El coloquio vii de González de Eslava; B) "Sufrir para merecer", de Matías de Bocanegra; C) "El pregonero de Dios", de F. de Acevedo; D) El festival barroco de Sor Juana: la loa, "Los Empeños de una Casa", los Sainetes 1º y 2º, el Sarao de las Cuatro Naciones; D) "La pérdida de España", de Eusebio Vela. Además unas breves Conclusiones, un Apéndice con fragmentos de documentos inéditos y la correspondiente Bibliografía.

Basta esa enumeración para dar idea, aunque muy incompleta, del interés y de la importancia del libro que acaba de salir de prensas. Todos sus capítulos contienen noticias valiosas; pero si alguno de ellos quisiera destacarse, yo señalaría el relativo al aspecto pecuniario en la vida del actor pues toca puntos fundamentales de la vida del teatro mismo que sin embargo, por muchos pero equivocados motivos, han sido descuidados en los estudios escasos que hay sobre nuestro teatro porque, desgraciadamente, los historiadores de la cultura parecen ignorar que también ésta tiene y necesita de una base económica para subsistir y florecer.

Precisamente por ser tan rico el estudio de Hilde Schilling es de sentirse que no haya procurado extraer todo el "jugo" que contienen las valiosas informaciones que nos comunica, acaso lo haga más tarde y ello sería muy de desear; por ahora es de celebrar la publicación de esta cuidadosa y laboriosa investigación, que debe ser estudiada y aprovechada por quienes se interesan por la historia de los primeros siglos del Teatro en Hispanoamérica.

J. R. G.

ERWIN WALTER PALM. *Los Monumentos Arquitectónicos de la Española.* Publicaciones de la Universidad de Santo Domingo. 1955. Dos volúmenes.

Erwin Walter Palm, historiador, poeta y crítico de arte, que une a su extraordinaria cultura un ameno y a la vez sabio lenguaje en español, estudia en esta obra magnífica los monumentos coloniales de Santo Domingo, precedida de una erudita y utilísima *Introducción a América*, en donde explica los postulados histó-

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1958.27.655

ricos, políticos, económicos y espirituales de las fundaciones y desarrollo de las ciudades, las despoblaciones y repoblaciones y todo el ambiente de conquista y evangelización que hicieron posible el surgimiento de Hispanoamérica. La división en capítulos nos da una idea del claro esquema en que resume su obra: *Los supuestos espirituales; La Forma de la Ciudad Colonial; Fases de la Arquitectura en Santo Domingo.* Después entra de lleno en los tres siglos de arquitectura hispanodominicana, terminando con un capítulo muy interesante: *Las representaciones cosmoteológicas de la Capilla del Rosario,* que ya había publicado en inglés, y más exhaustivamente, en el *The Art Bulletin,* vol. XXXII.

Los estilos artísticos que integraron el Arte Colonial de Santo Domingo están estudiados con todo acierto, desde el primer gótico en América, en la Catedral de la Ciudad de Santo Domingo, la arquitectura mudéjar, la plateresca y la renacentista italiana u *Obra a lo romano,* como entonces le decían; la arquitectura manierista y el "estilo imperial", que no quedan bien definidos, pues si a Herrera le vamos a llamar "manierista" no llegamos a ninguna parte y si el estilo "imperial" (que ya Palm ha estudiado en otra parte) es simplemente "lo heroico" de Weisbach, nos quedamos cortos.

Pero es en el volumen II donde los conocimientos profundos de la arquitectura dominicana se nos presentan en todo su esplendor, estudiando los estilos que hay en cada monumento, incluso de los que no existen y se conocen por referencias y descripciones, tratando por separado y con todo rigor histórico y crítico las obras de arte de las tres centurias coloniales.

F. de la M.