

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

GÓMEZ ROBLEDO, XAVIER. *Gonzalo Carrasco. El pintor apóstol*. México, "Buena Prensa" A. C., 1959.

Hace poco tiempo que llegó a nuestras manos el volumen que el P. Xavier Gómez Robledo dedicó a la biografía del P. Gonzalo Carrasco, S. J. (1859-1936) y que lleva por subtítulo *El pintor apóstol*. En efecto, la biografía abarca, como es natural, sus actividades artísticas y sus ejercicios religiosos. Escrita por un hermano de la misma Compañía, es también natural que la parte correspondiente a su vida espiritual y a su apostolado tenga mayor importancia, pero hábilmente está entretrejida con el desarrollo del pintor, a lo largo de su accidentada existencia.

Es un libro positivamente interesante desde diversos puntos de vista y aun cuando no pretende incluir directamente la crítica de la obra, es una estimable contribución a nuestra historia del arte. Con toda honradez el autor ha recogido suficientes opiniones sobre la obra pictórica del P. Carrasco como para no exagerar sus cualidades, ni dejar en la obscuridad sus aspectos valiosos.

La narración corre suavemente, amenizada con anécdotas y diálogos que le dan vivacidad y la humanizan. Pudo disponer el autor de fuentes directas, o sean los escritos mismos del P. Carrasco, que incluyen desde su *Curriculum vitae*, su Diario, varios Ejercicios y relaciones, así como las notas y papeles de su estancia en Nueva York. Otras fuentes fueron orales, relaciones de personas que lo trataron.

Comienza la biografía en Otumba, lugar de nacimiento del P. Carrasco y la parte dedicada a "El joven pintor" termina con los años de formación en la Academia, de 1876 a 1883, periodo al que pertenecen sus primeras obras importantes: *Job en el estercolero* y *San Luis en la peste de Roma*.

Una segunda parte se refiere a "El estudiante jesuita" y en ella se encuentran el noviciado, el viaje a España y la estancia en Oña. El libro empieza a cobrar más interés desde la tercera parte, "El apóstol", cuando aparece el Predicador, el Maestro, el Rector del Colegio de Puebla, el confesor de moribundos, el trabajador incansable, con el paréntesis de la enfermedad que pasó en la desaparecida Iglesia de Santa Brígida, en la Capital.

En la cuarta parte, "Durante la Revolución", la vida del P. Carrasco pasó por más de un aprieto, cuando era Rector en Tepetzotlán y tuvo que habérselas directamente con varios generales y sufrir molestias, hasta que pasó a Nueva York (1914) y residió allí por cuatro años, alternando el ejercicio religioso con la actividad de pintor, principalmente retratista.

No fue pacífica y sedentaria la vida del P. Carrasco. Regresó a su país en 1918 y residió en Saltillo un año y medio. Al ser llamado a la Capital se le dio una comisión que lo llevó a Roma (1920). Nuevamente en México fue misionero en Michoacán, Puebla y Durango, hasta que fue asignado a la Iglesia de la Sagrada Familia, en la Capital, de la cual fue nombrado Superior, en 1922. Entonces puso mano a las pinturas murales del ábside; más tarde realizó otras que decoran el templo y aun tuvo fuerzas para pintar el ábside de Nuestra Señora de los Angeles. Nuevos sufri-

mientos tuvo que pasar durante la persecución de 1926. Se trasladó a Jalapa, una vez más a "La Compañía" de Puebla y al Santuario de León, dejando obras suyas en estos dos últimos sitios. Todo lo anterior queda incluido en la quinta parte del libro. "Decorando Iglesias", la sexta, "El fin de la obra" ya sólo se refiere al último cuadro (1936) y al sentir del pueblo.

El libro tiene unos interesantes apéndices: el *Curriculum vitae*, escrito por el mismo P. Carrasco, que alcanza el año de 1932; la relación documental de otras fuentes históricas; y un catálogo, pacientemente formado de las pinturas, con indicación de los sitios y colecciones en que se encuentran y sus medidas. Es de lamentar que no se hayan incluido las fechas de las obras si bien la tarea no era fácil. El total de las pinturas catalogadas es de 517, de las cuales aproximadamente la mitad son de asuntos religiosos y el resto retratos.

Como no se trata de una publicación de lujo, ni propiamente de arte, las ilustraciones son escasas y no hacen justicia al pintor, no obstante dan idea de su concepto académico del arte y alguna —*Estudio de manos*— de su gran capacidad de dibujante. El mismo P. Carrasco con buen sentido autocrítico dijo, cuando alguien lo consideró amablemente como un gran pintor. "No soy un gran pintor, pero tal vez pude llegar a ser un gran pintor". En todo caso fue un artista que ocupa un lugar en nuestra historia del arte y por eso la biografía del P. Gómez Robledo es bienvenida.

J. F.

CHARLOT JEAN. *The Mexican Mural Renaissance 1920-1925*. New Haven and London, Yale University Press, 1963.

Sin duda Jean Charlot está calificado para escribir un libro como el que comentamos sobre los primeros años de "El renacimiento muralista mexicano", ya que él fue uno de los artistas que contribuyeron por esos tiempos al movimiento que había de lograr óptimos frutos. Charlot era entonces un joven de origen francés, sobrino del famoso americanista Eugenio Goupil, que después de la Primera Guerra Mundial fue atraído por México, un país que tenía en la conciencia desde niño. Como dice en el *Prefacio*, el libro nació de su interés por la historia de la estética y por su participación en "el renacimiento mexicano" cuando tenía veintitantos años de edad, de manera que es un periodo que pertenece a su autobiografía.

En los tres capítulos iniciales trata el autor los temas de manera inteligente y personal, siempre dentro del objeto principal del libro. Son las raíces: las indígenas, las coloniales y las populares de la pintura mural. A menudo hace penetrantes observaciones ya de tipo histórico o bien estético. Por ejemplo, dice con gracia, que el Cura Hidalgo, un criollo blanco, defendió los derechos de los indios a la historia, mientras que Porfirio Díaz, un mixteca moreno, personifica la opresión. Para él, el "indianismo" o "indigenismo", queda impecable en el nivel estético. En las "Raíces indígenas", empieza por hacer una serie de consideraciones sobre el arte azteca y el maya y recorre la historia moderna de México espigando aquellos momentos en que aparece el "indigenismo", y dice: el indio Díaz fue villano derrocado

por el salvador de los indios, el blanco y barbado Madero. En cuanto al arte, Orozco fue el único que tuvo reservas respecto al "indigenismo" político y artístico.

Con buen sentido dice Charlot, en las "Raíces coloniales", que con frecuencia se pone un énfasis entre lo indígena y lo español, pero que también existe una verdadera afinidad entre los dos, así como no pueden negarse los contrastes obvios entre el arte precolombino y el colonial. Muchas paradojas exhibe, lo que es prueba de sus conocimientos y de su buena observación. De Actopan pasa a Celaya, para recordar a Tresguerras y sus obras, y de allí a los tiempos de Clavé y de Cordero en la Academia y fuera de ella, para referirse a una tradición en materia de pintura mural que va del siglo xvi al xix. Y ya en los años veintes, para hacer patente la persistencia de la tradición religiosa, se refiere a un curioso folleto de Lombardo Toledano cuyo título es "El reparto de tierras a los pobres no se opone a las enseñanzas de Nuestro Señor y de la Santa Madre Iglesia"; la carátula que reproduce, tiene, además, un dibujo de Diego Rivera mostrando un campesino con su yunta al que se aparece el Sagrado Corazón.

De la antigua Academia de San Carlos pasa a la Escuela de Santa Anita, creada por Ramos Martínez como un medio de romper los viejos métodos y ponerse al día, que pronto fue también duramente criticada por su "estética anárquica y lírica". Siempre partiendo de antecedentes históricos, dedica el autor un capítulo al "Nacimiento de un arte nacional", en la década anterior al inicio de la pintura mural. Allí tienen un lugar significativo Saturnino Herrán, Jorge Enciso, Roberto Montenegro y Adolfo Best Maugard; sin embargo, concluye, la corriente nacionalista alcanzaba importancia en el momento en que el arte más fuerte de los muralistas la dejaba atrás. Otros aspectos considera Charlot como "Portentos premurales": las ideas expresadas por Manuel Gamio; el proyecto de 1910 para la decoración del Anfiteatro de Preparatoria; la exposición de Carlos Mérida; los llamamientos de Siqueiros en *Vida Americana*, Barcelona, 1921; Francisco Goitia "el primer artista que merece ser llamado un pintor para el pueblo". Así varios hilos se tejieron, dice Charlot, para formar el cuadro que reflejaba el renacimiento mexicano, aun antes de su comienzo, ellos eran: un deseo de llegar a las masas en vez de los salones o los museos; una insistencia en la artesanía, en la disciplina colectiva en contra del individualismo; un empeño en recetas de gremio como complemento a la inspiración, en la monumentalidad sobre el arabesco; una conciencia de las fuentes de América, junto a un respeto por los logros europeos. La principal diferencia con las corrientes de París era la franca aceptación de historias narradas (pintadas) como una especie de estructura didáctica que ordenaría la realización pictórica. Cuando al fin llegó el tiempo de pintar murales —dice Charlot con justicia— "las convicciones estaban maduras, lo que justifica los rápidos frutos obtenidos de nuestro contacto con los muros".

Bajo el título de "The Deus Ex Machina" dedica Charlot un capítulo a la génesis y actividades de José Vasconcelos en los años de la Revolución, hasta recrear la Secretaría de Educación, con edificio nuevo y el patrocinamiento de las artes, de acuerdo con su pitagórica filosofía. Pero ya antes había iniciado el muralismo con Montenegro en la antigua iglesia de San Pedro y San Pablo, destinada a biblioteca pública, con vitrales del mismo artista; el Dr. Atl fue comisionado para pintar en los corredores del antiguo Colegio Máximo y en el mismo edificio Montenegro realizó el mural al fresco "La fiesta de la Santa Cruz", del cual Charlot aclara la

fecha: 1924. "La Escuela Preparatoria" es otro capítulo, que empieza con la historia del edificio, sigue con la consideración de las pinturas de Vallejo, de fines del siglo xviii, y, más adelante, del mural de Juan Cordero; otras historias más recientes se incluyen, en relación con diferentes eventos en la institución y el edificio en que habían de pintar algunas obras de primer orden el grupo de pintores muralistas.

La carrera de Diego de Rivera va desde la exposición de sus obras en México, en 1910 (con una nota de mal gusto a expensas de doña Carmen Romero Rubio de Díaz), a través de sus actividades y andanzas por Europa, hasta su regreso a México en 1921. El primer mural de Rivera, "La Creación", en el Anfiteatro de la Preparatoria, es considerado por Charlot, quien, con otros, fue de sus primeros ayudantes. Después, Alva de la Canal, Fermín Revueltas, García Cahero y el mismo Charlot, trabajaron sus pinturas murales en la Preparatoria y, confundidos como ayudantes de Rivera, fueron llamados los "Dieguitos".

Tienen positivo interés los testimonios escritos para el libro por Fernando Leal y Ramón Alva de la Canal, ya que cuentan sus experiencias respecto a la técnica de la pintura y otras de tipo personal. Es evidente, como dice Leal que "pueden haber otras verdades, pero esta es la verdad que yo viví". El testimonio de Jean Charlot empieza por sus primeras experiencias en París, su exposición en 1920 y sus deseos de realizar pintura al fresco. Después habla de su bisabuelo, quien se trasladó a México, donde nació su abuelo, de madre mexicana, y también él casó con mexicana; de su tío Eugenio Goupil, gran coleccionista de antigüedades pre-hispánicas. Esos antecedentes y otras circunstancias lo trajeron a México, después de haber servido en la guerra del 14. Llegó a Veracruz en enero 23 de 1921. Dos años después terminaba su pintura al fresco en la Escuela Preparatoria de México. Es interesante toda la información que publica y, en verdad, todo su libro puede decirse que es su testimonio.

El capítulo que dedica a Siqueiros da cuenta de sus antecedentes, de su carácter, de sus actividades en la Escuela de Santa Anita y en la Revolución; pasó después a Europa y encontró a Rivera en París. Más tarde en Barcelona publicó sus famosos "llamamientos" a los artistas en *Vida Americana* (1921); viajó por Italia y, por fin, aceptó la invitación de Vasconcelos para regresar a México a donde llegó en agosto de 1922. Sus primeras obras fueron los murales de la escalera del Patio Chico de Preparatoria, que Charlot considera.

A Orozco le reservó Charlot dos capítulos, uno para su carrera anterior a su obra mural y otro para sus primeros murales en el Patio Grande de la Escuela Preparatoria. En 1910 tuvo lugar una exposición de obras de artistas mexicanos, en relación con las celebraciones del Centenario de la Independencia, y Orozco contribuyó a ella con dibujos. De lo más interesante son los textos de José Juan Tablada respecto a Orozco; las circunstancias de que nació su gran cuadro para el museo de San Juan de Ulúa; la estancia del artista en Orizaba, Ver., con el grupo capitaneado por el Dr. Atl; la primera exposición propia de Orozco en 1916 y sus repercusiones en la crítica; el papel que jugó Tablada en atraer la atención de Vasconcelos en favor de Orozco. Por fin: los primeros murales, iniciados en 1923. En este capítulo Charlot proporciona muchas informaciones en detalle e incluye textos de Orozco —de un "manuscrito inédito", del que no dice más—. Son interesantes los dibujos de Charlot y las noticias sobre los cambios en temas y composiciones.

En lo relativo al "Sindicato" de Pintores y Escultores de 1922, incluye un texto

de Siqueiros y da varias informaciones, pero no se encuentra allí el texto mismo del Manifiesto —publicado en la Monografía sobre Siqueiros, de Raquel Tibol, UNAM, 1961—, en cambio abunda en noticias sobre el periódico ilustrado *El Machete*, órgano primero del Sindicato y después del Partido Comunista.

Dos capítulos más se dedican al primero y segundo patios de la Secretaría de Educación, inaugurada el 9 de julio de 1922. Los artistas contratados originalmente para pintar murales fueron Rivera, Guerrero, de la Cueva y Charlot. Las dificultades técnicas surgieron, mas pronto fueron dominadas. Rivera concibió en grande las pinturas y era la figura dominante; la nueva expresión, con temas de Tehuantepec, fue recibida mal y se desató una crítica acerba, por lo demás, infundada. En el segundo patio debían ejecutar murales Guerrero, de la Cueva y Charlot; Mérida y Amero pintaban en la biblioteca anexa al edificio. Se incluye un texto del último. Finalmente Rivera se hizo cargo de toda la obra y sólo quedaron unos tableros al fresco por Guerrero, De la Cueva y Charlot. Los incidentes del asunto quedan incluidos en el capítulo y tienen positivo interés, pues rectifican hechos y opiniones.

La revuelta de 1924 en la Preparatoria es considerada en detalle; el asunto culminó en la destitución de Orozco y Siqueiros y en el lamentable perjuicio de sus murales. Vasconcelos renunció a la Secretaría de Educación a mediados de aquel año. Rivera pintó los frescos de la escalera. El sindicato se disolvió. Y con el advenimiento del General Calles a la Presidencia, la Secretaría de Educación quedó a cargo del Dr. J. M. Puig Casauranc. Rivera pudo continuar sus pinturas murales.

El último capítulo: "Renacimiento en Guadalajara", se refiere al éxodo de un grupo de jóvenes artistas, después de 1924. Nuevos nombres aparecen, Carlos Orozco Romero, el Gobernador Zuno, y nuevos acontecimientos: la muerte accidental de Amado de la Cueva.

Dice bien Charlot en su breve conclusión: Este libro toca muchos asuntos, algunos de los cuales son ajenos a los tratados de arte, pero no obstante son aquí pertinentes. En efecto, las informaciones que proporciona, bien documentadas en artículos de periódicos, revistas, archivos y manuscritos inéditos, constituyen el trasfondo histórico necesario para comprender las circunstancias y los caracteres personales de los artistas que crearon un movimiento pictórico de la mayor importancia. Por otra parte un mismo acontecimiento puede ser considerado de maneras personales muy distintas aun por los mismos autores y testigos. Charlot ha dicho su verdad, ha hecho una importante contribución a la historia de la pintura mural mexicana de nuestro tiempo. Las 318 páginas que contienen su testimonio componen un libro lleno de interés sobre un tema apasionante; en ellas palpita la vida por encima o por debajo de la erudición en que se apoyan las memorias del artista e historiador.

Los dibujos a línea de Charlot que ilustran el texto son excelentes e interesantes los documentos gráficos que incluye. Un grupo selecto de grabados completa la información (de los cuales el pie del número 3 está equivocado, pues muestra el San Cristóbal de Santa Mónica en Guadalajara y no, como se lee, el San Pablo de Actopan). *The Mexican Mural Renaissance* es un libro que enriquece la historiografía del arte moderno mexicano.

J. F.

DAVIS, MARY L. y PACK, GRETA.
Mexican Jewelry. Austin, Tex. University
of Texas Press (1963).

En colaboración dos autoras han producido un simpático e interesante libro sobre la joyería mexicana. La edición de la Imprenta de la Universidad de Texas es excelente y está ilustrada con dibujos, claros y precisos, de Mary L. Davis y con fotografías, entre las cuales hay una en que Dolores del Río luce su espléndida y delicada belleza. El libro viene a enriquecer la serie de publicaciones de autores o de temas americanos dentro del programa que se ha propuesto realizar aquella Universidad; todas las ediciones son de muy buen gusto tipográfico y los materiales empleados son de primera calidad.

El contenido del libro estuvo concebido con criterio histórico cronológico. En el primer capítulo las autoras intentan caracterizar el "estilo mexicano" de la joyería, pero con cautela, a base de unos cuantos rasgos que pueden llamarse típicos y conscientes de ese estilo pesado que se originó en los años veintes, destinado al turismo. También incluyen los motivos, antiguos y modernos que usan los mexicanos, escorpiones, mazorcas y mariposas, entre otros, así como cruces y medallas religiosas. La industria de la joyería y el trabajo manual en México son, asimismo, considerados.

La joyería del pasado prehispánico es observada en los códices y en las piezas arqueológicas; Monte Albán y sus joyas, el maravilloso Mictlantecutli de oro y otras piezas, el broche de Yanhuítlan y algunos objetos de jade. Un breve capítulo está destinado a "la joyería del pasado", desde el siglo xvi hasta el xix inclusive.

La parte más extensa del libro considera la joyería moderna religiosa, popular, los adornos de los charros, la más reciente producción de Taxco, las creaciones de William Spratling, de los Castillo y de otros orfebres. Un capítulo más contiene notas sobre las técnicas y materiales de la orfebrería. Una bibliografía bien organizada completa el volumen.

Las señoras Davis y Pack han realizado un trabajo interesante y necesario que sin el fárrago de la erudición hace atractiva su lectura. Ya era tiempo de que se revisara la más reciente producción de México en materia de orfebrería y las autoras del libro la llevan al cabo con buen criterio y conocimiento, combinando las consideraciones artísticas con la historia, así han sabido seleccionar todo lo que tiene verdadero valor estético y que significa la expresión inconfundible de un "estilo mexicano". Bienvenido este precioso volumen que ayudará, como guía, a quienes se interesan en el asunto.

J. F.

PLENN, VIRGINIA and JAIME. *A Guide to Modern Mexican Murals*. México, Ediciones Tolteca, S. A. (1963).

Desde que en 1934 —hace ya treinta años— Emily Edwards publicó su pequeño libro sobre *Modern Mexican Frescoes* y desde que en 1937 Frances Toor editó diez

pequeños folletos sobre murales, nadie se había ocupado en organizar una guía como la que ahora han dado a la luz la señora y el señor Plenn. En verdad se hacía necesario contar con un volumen de bolsillo, que resulta utilísimo para los interesados en el tema y para los viajeros cultos. Como dicen los autores en el Prefacio, el libro no tiene pretensiones de crítica o históricas, sino simplemente es una guía introductoria a las pinturas murales mexicanas del siglo xx; sin embargo, alguna información de carácter histórico dan en la Introducción. En un plano de la Ciudad de México quedan localizadas las pinturas murales que en ella existen.

El libro está organizado de manera que facilite las visitas a los murales; así, la Ciudad de México se ha dividido por secciones: Alameda, Zócalo, Reforma, Sur y Norte. Fuera de la Capital se incluyen murales en el Estado de México; Cuernavaca, Taxco y Acapulco; Guadalajara y Morelia. Una serie de obras murales quedan dentro de los Estados Unidos del Norte y otras en Canadá, el Caribe, Centro y Sud-América, Europa, el Medio Oriente y Asia. En verdad sorprende el número de pinturas murales y, aun, los sitios en que existen, de muchos de los cuales no se tenía conciencia.

El sistema informativo consiste en dar la ficha correspondiente, nombre del edificio, localización, título y autor del mural y fecha o fechas de ejecución. A renglón seguido se da una somera información, una breve descripción del asunto y apenas si algún comentario para guiar al visitante y espectador.

No menos de 235 sitios quedan registrados en los que existen obras murales, seguramente no todas de primera, quizá ni de segunda calidad. Y no menos de 152 artistas aparecen en el índice, entre los cuales hay algunos extranjeros que han ejecutado obras en México. Si el libro contiene algunos errores no le restan valor y en verdad representa un esfuerzo loable. Si se compara con la guía anterior de Edwards se verá cuan superior es y cómo se ha enriquecido la pintura mural con un gran número de obras en los últimos treinta años. Por otra parte esta guía es una ayuda para la catalogación y la crítica, que son temas distintos, pero ante todo se supone el conocimiento. Sin duda el libro tendrá buena acogida y larga vida, si en futuras ediciones se revisa y se adiciona con los más recientes murales.

J. F.

ROBERTSON, DONALD. *Pre-Columbian Architecture*. New York. George Braziller, 1963.

Hace cuatro años Donald Robertson publicó su libro *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period*, con el que abrió un nuevo campo al conocimiento de los que llamamos "códices posthispánicos", desde el punto de vista de la historia del arte, aunque no sólo desde él. Ahora ha aparecido un libro breve en el que Robertson da un somero, si bien interesante esquema de la arquitectura precolombina. Está publicado dentro de una serie que tiene por título general "Las grandes épocas de la arquitectura mundial", en la que se incluyen temas como "Barroco y Rococó", "Gótico", "Grecia", "Japón", "Moderno", "Romano" e "Islámico occidental". Cierta-

mente la arquitectura pre-colombina puede figurar al lado de los grandes periodos de la historia, por su originalidad y monumentalidad.

Tras de unos "prolegómenos" de carácter histórico informativo, Robertson entra al tema de Mesoamérica, que considera en los siguientes aspectos: Templos y Pirámides, Palacios, Escultura arquitectónica y Pintura, y, por último, Planos de ciudades. Por sus conocimientos en la materia puede referirse en cada caso a los ejemplos más importantes que han llegado hasta nosotros. Tratándose de una obra de divulgación, informa lo necesario para tener una clara idea de la arquitectura pre-colombina y las artes que la integran. Como los más recientes trabajos arqueológicos en Teotihuacán han puesto al descubierto nuevos conjuntos, como el erróneamente llamado "Palacio de las mariposas", y cada día surgen otros a la luz, estas novedades y otras que han modificado el aspecto e incrementado el interés de Teotihuacán, no era posible que entraran en las consideraciones de Robertson.

Si a la arquitectura mesoamericana le dedica unas veintisiete páginas, a la de "Los Andes" sólo le tocan seis y media. Ya se puede apreciar por estos simples datos lo conciso del texto de Robertson, por lo demás, claro, sin superfluidades, con las notas indispensables, y así resulta de fácil e instructiva lectura. Ciento veintidós excelentes ilustraciones, tres mapas esquemáticos y dos tablas cronológicas, así como una selecta bibliografía completan el volumen, que tiene, además, un índice de nombres.

No por su brevedad deja de ser importante el libro, antes bien es su cualidad principal; bien organizado y presentado, el volumen es una contribución interesante al conocimiento de la arquitectura pre-colombina. Este tipo de divulgación sería conviene, sin duda, al mayor número de lectores.

J. F.

Maestros Europeos en las Galerías de San Carlos de México. Fondo Editorial de la Plástica Mexicana (1963).

La organización que tiene por título "Fondo Editorial de la Plástica Mexicana" y que está respaldada por varias instituciones bancarias, ha editado un nuevo libro, el segundo tras el de *La Pintura Mural de la Revolución Mexicana* (1960), en que se reúnen una serie de obras de *Maestros Europeos en las Galerías de San Carlos de México*. Por otra parte, dicha editorial anuncia otros volúmenes más, seguramente preparados con el mismo cuidado que los anteriores, sobre Posada, el Arte de México Antiguo y Arte Popular Mexicano.

La presentación y formato del libro sobre los Maestros europeos son impecables y las cincuenta láminas a color son espléndidas, como que fueron impresas en Milán, por A. Pizzi. Ya es atractivo el libro desde su exterior, en cuya cubierta se reproduce uno de los mejores cuadros que pertenecen a las Galerías de San Carlos, el de *Adán y Eva*, de Lucas Cranach, el Viejo.

Cierta idea tenemos, aunque no muy cabal, de cómo se ha formado la Colección, desde la fundación de la Academia en 1785 hasta las aportaciones del siglo XIX.

Después de los turbulentos años de la Revolución, el acervo se enriqueció con nuevas adquisiciones, especialmente con la Colección Pani, y con alguna que otra donación. El resultado es que las Galerías de San Carlos guardan una excelente colección de obras de pintura europea de distintas épocas, que merecen no sólo admiración sino estudio escrupuloso para documentarlas y para aclarar autenticidades y atribuciones. El libro que comentamos no tiene la intención de ser un catálogo razonado, su finalidad es dar a conocer, de la mejor manera posible, una selección de las obras europeas principales y en ésto radica su importancia.

Salvo los dos catálogos de la Colección Pani, el primero de 1921 con texto del Dr. Atl y el segundo de 1940 con texto de Alberto J. Pani, y *Las Galerías de Pintura de la Academia de San Carlos*, de Carrillo y Gariel, 1944, escasa o nula es la documentación de parte de las pinturas de las Galerías de San Carlos. En otra ocasión se publicó una lista de obras, a manera de catálogo, formada por el pintor Mateo Herrera. En 1958 el Instituto Nacional de Bellas Artes, dependiente de la Secretaría de Educación Pública, dio a la luz un catálogo de las obras en exhibición, en verdad el primero que se ha hecho, aunque sea parcial, de la colección de pinturas europeas, organizado por escuelas, italiana, española, flamenca, holandesa, francesa, alemana, inglesa y belga; tiene un prólogo del pintor Fernando Leal. Pues bien, todos esos esfuerzos, muy loables, son ciertamente insuficientes y la verdad es que sigue pendiente el estudio de la colección, que tiene que ser llevado al cabo por expertos autorizados y conocedores en distintos periodos y producciones de escuelas o individuos. La *Presentación* que antecede la colección de láminas publicadas por el Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, apenas si contiene algunas anotaciones, pues la intención es, ante todo, poner al público "en contacto directo, personal, con la obra de arte..." Una escueta lista de las obras reproducidas, con sólo el nombre del autor, cuando se sabe, y el título de la obra, es cuanto se ofrece al lector y al contemplador como guía.

Como decíamos arriba, las magníficas láminas dan idea cabal de los originales, salvo por las proporciones, que no se consignan. Hay una serie de obras de pintores "primitivos", en mayor número españoles, así como algunos flamencos y holandeses, todas, en verdad excelentes, hasta llegar al extraño y precioso cuadro de *Jesús en el Limbo*, atribuido a Gerónimo Bosch como posible autor. Después encontramos otras obras de primer orden, ya de pleno Renacimiento, entre las que destacan las de Gerard David, Lucas Cranach (el Viejo), Tintoretto —con un magnífico *Retrato de hombre*— y en vez de *La Virgen con el Niño* de Luis Morales, vemos *La Piedad*, de menor interés. La espléndida tabla con *Las siete virtudes*, de autor anónimo, sigue siendo un misterio. Encanta el *Retrato de la Infanta doña Isabel*, de Sánchez Coello, e impresiona por su fuerza y claroscuro el *Galileo*, de el Spagnoletto; los Zurbarán son de lo mejor y bien reconocidos, *Jesús en Emaus*, *San Agustín* y *La Magdalena*. Otras obras de las escuelas flamenca, holandesa y francesa, interesan secundariamente, en cambio la última lámina, un poco amarillenta, muestra el precioso *San Juan Bautista niño*, de la primera época de Ingres en Roma.

La selección de obras es buena en lo general, pero ciertamente no es la única que se puede hacer y quizá hubiera suficientes pinturas para un segundo volumen. Los beneficios que trae esta publicación vienen a ser de diversas índoles, uno de ellos es, sin duda, poner al público en contacto con obras de las cuales quizá no tuviera idea de su existencia en México; otro es que por primera vez, al circular el libro

en el extranjero, los expertos podrán percatarse de las pinturas que aún no han sido estudiadas.

El Fondo Editorial de la Plástica Mexicana merece una sincera felicitación por este libro, que viene a enriquecer los conocimientos sobre el arte europeo y a la conciencia estética nacional.

J. F.

BRILLIANT, RICHARD. *Gesture and Rank in Roman Art*. New Haven, Conn. Memoirs of the Connecticut Academy of Art and Sciences, xiv, February, 1963.

La investigación llevada al cabo por el señor Richard Brilliant sobre el original tema del gesto, o la actitud, como expresión del rango, o posición social, en el arte romano, a través de la escultura y la numismática, es en verdad un trabajo excepcional y de primer orden como estudio histórico-iconográfico. Es el resultado de la ampliación de una tesis doctoral, desarrollada con el más riguroso método y con la vastísima erudición que hay que tener para tratar un tema como este. El libro es muestra del alto nivel en que se encuentra el cultivo de la historia del arte entre los estudiosos de Norteamérica.

Tiene plena razón el autor cuando dice que existe una riqueza de objetos de arte del Imperio Romano que han escapado al estudio de sus características comunes porque provienen de variados orígenes sociales y regionales. Agrega que el gesto como símbolo en las obras de arte fue usado como instrumento para identificar la posición social y que, como los gestos, o actitudes, eran actos familiares y sociales, su significación era conocida por todos; así, dicho en otras palabras, el arte cumplía una función social.

En la primera parte empieza por analizar una serie de obras de la tradición helénica, desde la estatua de Sófocles y la monumental de bronce de un funcionario desnudo apoyado en su lanza, que se encuentra en el Museo de las Termas, en Roma, hasta el grupo de Laocoonte, en el Vaticano. Después estudia las convenciones artísticas etrusco-italianas en el periodo pre-imperial, los efebos y apolos, los sarcófagos, vasos y pinturas. Pasa al arte romano antes de Augusto y revisa una serie de monedas y esculturas. Es el arte de "experimentación".

La segunda parte abarca desde Augusto a Domiciano; primero considera la escultura funeraria del primer siglo, después las estatuas ecuestres y otras, como "monumentos públicos agresivos en Roma", de lo que es ejemplo maravilloso la estatua en bronce de un Emperador a caballo, en el Museo de Nápoles, y la de Augusto en el Vaticano. La escultura en relieve es estudiada en monedas, en cascos de gladiadores, en vasos y en gemas, y el autor anota las diferencias entre un arte de experimentación y otro de motivos o temas caracterizados. La numismática de Galba y los emperadores de 68 a 69 y el arte durante los Flavios cierran la segunda parte.

En la tercera se trata del siglo II, o sea "la consolidación" del arte romano. Y continúa el estudio a través de medallas, esculturas, de bulto redondo o en relieve, y de los arcos triunfales, de Nerva a Trajano; el análisis de los relieves y los temas de la Columna Trajana es magistral. Las composiciones alegóricas y las actitudes hieráticas

persistieron en tiempo de Adriano, pero se transforman en el periodo de los Antoninos, cuando las imágenes son frontales y se proyectan hacia afuera con vigor; también estudia la Columna Aureliana y los relieves del Arco de Constantino, de los sarcófagos y medallas.

La cuarta parte contiene lo relativo al Imperio tardío, que se caracteriza por "la codificación" del arte. Con ello advino la banalidad y la idolátrica reverencia por la imagen física imperial, que tenía carácter-sagrado. Las actitudes propias de los oradores al hacer discursos y las referentes a la liberalidad imperial, fueron ampliamente reproducidas, así como el motivo del advento, expresado de diferentes maneras. Por último, las grandes alegorías del triunfo de la Virtud y las escenas de sumisión, todo lo cual va junto con los retratos oficiales, o estatales. Entre las grandes estatuas se destaca la colosal de un emperador, en Barletta, y la de bronce, en el Museo Metropolitano de Nueva York; los relieves del Arco de Septimio Severo, de los sarcófagos y medallas son los últimos de un estilo que en adelante se transforma, con el tema de la entronización y abandona el naturalismo para alcanzar las actitudes hieráticas; en las medallas, principalmente, aparecen las imágenes imperiales con la mano derecha hacia arriba y abierta y todo parece conducir o inspirar las imágenes de los Pantocrators posteriores, bizantinos y románicos.

En sus conclusiones el señor Brilliant asienta: que el arte romano maduró en el siglo II; que bajo los Antoninos los experimentos se asimilaron creando un estilo evocativo que satisfizo las necesidades programáticas de una sociedad crecientemente estratificada; que las representaciones del rango obedecían a las demandas de la publicidad personal, que estimularon el desarrollo de un arte retórico en la Antigüedad tardía, cuando esas representaciones fueron sometidas a una rígida vigilancia imperial; que los artistas romanos abordaron el espacio del espectador para asegurarse de una íntima apreciación de sus poderes.

El estudio del rango y el gesto en las obras de arte, dice Brilliant, no sólo consiste en el análisis descriptivo según las épocas, sino que nos hace comprender la originalidad y continuidad de los programas imperiales y nos lleva a distinguir el carácter artístico de los talleres romanos, ya que manipularon con los temas insistentes por muchos siglos. Los gestos convencionales tuvieron extrema importancia para definir la posición social y política y la finalidad del artista era cautivar la mirada del espectador para lograr el objetivo. Así se pasó a los retratos ceremoniosos e imperceptiblemente a la nueva cultura cristiana del medioevo.

El espléndido trabajo del señor Richard Brilliant es un modelo de cómo ciertos temas que pasan sin ser advertidos mayormente, pueden ser fuentes de conocimientos histórico-artísticos muy precisos, y es un modelo, también, en cuanto a su metodología y extraordinaria erudición.

J. F.

MONTES DE OCA (Rafael). *Colibríes y Orquídeas de México*. México. Editorial Fournier; S. A. (1963).

En muchos sentidos el mejor libro de 1963, en relación con México, es el que ha editado Carolina Amor de Fournier, se titula *Colibríes y Orquídeas de México* y fue

su autor el notable naturalista mexicano del siglo XIX Rafael Montes de Oca. El libro, en gran formato, contiene un prólogo de la editora, un texto de carácter histórico sobre "Los colibríes de México", del profesor Rafael Martín del Campo; cincuenta y nueve fichas de carácter científico, originalmente de Montes de Oca, pero revisadas para ponerlas en lenguaje y términos actuales. La revisión de la parte de las fichas que corresponden a los colibríes fue llevada al cabo por el profesor Martín del Campo y la referente a las orquídeas por Norman Pelham Wright. Cada ficha está ilustrada con una preciosa y bien dibujada viñeta, basada en las láminas originales, trabajo que realizó Claudia Thürnau. Por último, o por penúltimo, el diseño tipográfico del libro es de Konrad Gerhard Lohse, en cuyos talleres se hicieron la impresión y la encuadernación; la casa Lohse se encuentra en Frankfurt-Main, Alemania.

He dejado para el final de esta información introductoria la referencia a las cincuenta y nueve magníficas láminas a color, que reproducen fielmente las acuarelas originales de Montes de Oca, si bien hay una más, la portada que diseñó y pintó él mismo en 1879. Las láminas constituyen, claro está, la parte fundamental de la obra, sobre todo si se considera con interés artístico y sentido estético, sin que estas maneras de ver el libro resten importancia al valor científico que tiene.

En el Prólogo, Carolina Amor explica el origen de la obra y cómo fue conservada por su familia durante largos años, y los no menos prolongados deseos de su publicación, que incluyen un intento fallido en el que se perdieron dos láminas. La editora merece una felicitación especial —aparte de otras— por sus investigaciones para establecer la identidad del autor, Rafael Montes de Oca, y por el buen sentido que tuvo para organizar el nuevo original para esta edición, recurriendo a especialistas autorizados que garantizaran la información científica.

En cuanto al texto relativo a "Los colibríes de México", del profesor Martín del Campo, que sirve de introducción al tema específico, es de sumo interés, no sólo por los conocimientos científicos que proporciona, sino por la parte histórica y filológica que contiene respecto a los colibríes mexicanos y su importancia en el antiguo México. Baste mencionar que el numen tutelar de los aztecas, *Huitzilopochtli*, era "el colibrí zurdo"; el nombre se compone de las palabras nahuas *uitzilin*, colibrí, y *opochtli*, izquierdo o zurdo. Además, el nombre de los pequeños y bellos pájaros, *uitzilin* y *uitzizilin*, se combinan con otros que denotan lugares geográficos, accidentes topográficos y aún prendas y objetos suntuarios.

La contemplación de las preciosas láminas pone de manifiesto que Montes de Oca no sólo era un científico y un penetrante observador de la naturaleza, sino también un artista. En efecto, las composiciones de las plantas y flores de orquídeas, en las que posan o en torno a las cuales revolotean los colibríes, convencen de su sabiduría y buen gusto para agrupar y dar movimiento a bulbos, hojas, flores y pájaros, éstos colocados en sitios bien escogidos para que destaquen en diversas actitudes, ya sea a pleno vuelo, reposando sobre las ramas o libando en las flores. El dibujo es perfecto, minucioso pero sin pequeñez, y los delicados colores a la acuarela están trabajados con extremo cuidado y fidelidad a los modelos, para ilustrar las variedades de colibríes y de orquídeas. Así, para el gusto actual, las láminas tienen un sentido evocador de los tiempos románticos y, por lo tanto, una ternura y una belleza original. Montes de Oca supo cómo variar las composiciones; las hay tranquilas, digamos, por la sencillez de sus líneas estructurales, mas a otras les dio movimientos diversos, a base de grandes curvas, a que obedecen las hojas de las orquídeas

y las flores, que en apretados racimos, constituyen un toque de color de interesantes formas. Las actitudes de los colibríes son de tal naturalidad que ciertamente expresan su delicadeza y primor. La acuarela está tratada con consistencia, para lograr la objetividad, y sólo en torno a los bulbos y en algunos fondos hay transparentes aguadas para suavizar contrastes y crear un ligero ambiente. En conjunto las cincuenta y nueve láminas son otras tantas obras de arte de singular y encantadora belleza.

Mención especial merece la portada diseñada por Montes de Oca, en la que luce el espíritu romántico de su autor y de toda una época, tanto en su composición como en sus elementos: hojas, orquídeas, colibríes y letras; al centro, en la parte baja, dos niños desnudos, ponen una nota de humanidad y de ternura.

Por esta magnífica edición, pero sobre todo por haber dado a conocer una obra científica y artística tan excepcional como ésta, Carolina Amor de Fournier merece una calurosa felicitación, ya que así contribuye al conocimiento histórico-científico y artístico de nuestro siglo romántico y de la realidad natural de la flora y de la fauna de México.

J. F.

DAMAZ, PAUL. *Art in Latin American Architecture*. New York. Reinhold Pub. Corp. 1963.

Paul Damaz, el conocido arquitecto neoyorkino de origen francés cuyo libro "Art in European Architecture" (Reinhold Publishing Corporation, New York — 1956) causó un interés extraordinario entre los arquitectos del mundo entero, se enfrentó —alentado por el éxito que su libro anterior había despertado— al problema de la "Integración Plástica" en la arquitectura actual de Latino-América. Su nuevo libro que acaba de aparecer bajo el título "ART IN LATIN AMERICAN ARCHITECTURE" en la misma editorial, con más de 400 reproducciones, constituye uno de los trabajos más valiosos sobre el problema que los arquitectos y artistas conscientes están enfocando al querer coordinar su obra con el lenguaje plástico universal de nuestra época.

Por algunos motivos, el nuevo libro de Paul Damaz nos parece aún más apasionante y estimulante que el anterior sobre el mismo tema en el campo europeo, no obstante de que aquél trataba de muchos nombres famosos internacionalmente desde hace tiempo, tales como Le Corbusier, Mies van der Rohe y Gropius por un lado y por otro Mondrian, Léger, Lipchitz, Matisse, Moore, etcétera. El libro reciente tiene otras ventajas, no sólo porque se refiere a nuestro mundo Latino-Americano sino porque precisamente en estos últimos años se han realizado en él una serie de aciertos. Los arquitectos y artistas han visto con mayor claridad el valor de la colaboración, de la integración (o a veces: subordinación), del servicio en pro de una causa común y han llegado a resultados todavía más convincentes, en el sentido de que la obra de conjunto debe ser —en todos sus aspectos— el heraldo de una nueva era menos caótica y confusa.

Encontramos en la colaboración de los latino-americanos, constructores de la "marcha del hombre" y sensibles talentos dedicados al campo de la estética, unos logros

en alto grado alentadores que nos permiten creer que éstos merecen la admiración sin reserva, y que interesarán incluso al público europeo. El libro que comentamos informa bien sobre tales temas.

Estamos de acuerdo con Damaz quien ve en muchos ejemplos que le presentan los muralistas mexicanos, un recargamiento equivocado de elementos pictóricos sobre las paredes o las fachadas de los edificios, concepto que poco tiene que ver con la verdadera integración. Pero no podemos compartir su opinión respecto de la Ciudad Universitaria de Caracas, la cual, aunque llena de bellas obras de arte, constituye la mejor solución que la América Latina ofrece. Fuera de las obras realmente integradas de Vasarely, Bloc y algunos artistas venezolanos —y con toda nuestra admiración para el arquitecto Carlos Raúl Villanueva— encontramos ejemplos mucho más acertados y profundos en algunas otras partes. Entre los trabajos más felices, nacidos de la colaboración con los arquitectos y capaces de competir con los mejores de otros continentes y épocas, están los de Carlos Mérida (en México y Guatemala), Alejandro Otero (en Venezuela), Eduardo Ramírez (en Colombia), Mario Carreño (en Chile) y algunas colaboraciones de Roberto Burle Marx (en el Brasil y en Venezuela).

En Brasilia, en las realizaciones fabulosas del arquitecto Oscar Niemeyer (el cual escribió el prefacio para el libro aquí tratado), la arquitectura se vuelve a tal grado escultórica que los artistas, al lado de este mundo formal claramente definido, parecen “pobres” y fuera de lugar o escala. Es decir, Niemeyer alcanzó una unidad en sí, cerrada, para la cual los “detalles artísticos” (excepto un muro diseñado por Athos Bulcao) parecen superfluos y hasta estorbos.

Algo parecido ocurre, en cierto grado, con la arquitectura de Luis Barragán en México y con las construcciones de los cascarones de Félix Candela. Éstos llegan a convertir la arquitectura moderna misma en valor plástico dominante, sin llevarla al experimento escultórico, pictórico o “emocional”.

Al reflexionar sobre el magnífico libro de Paul Damaz, se puede afirmar que si bien en México sólo raras veces se han dado los resultados armónicos mejor entendidos, sin duda se han realizado los ejemplos más variados, atrevidos y extremistas y, por tanto, posiblemente los más fascinantes de toda América. Los meros puntos de enfoques diversos, aumentan la vivacidad e interés que el libro provoca, y los juicios, las valoraciones del autor, contribuyen a la riqueza y al establecimiento de un diálogo vivo con el lector, quien tiene la oportunidad de hacer un recorrido visual, gracias a las obras que ilustran el libro, a través de las mejores realizaciones de la integración contemporánea de Latino-América.

I. R. P.

ZÚÑIGA, OLIVIA. *Mathías Goeritz*. Editorial Intercontinental. México, 1963.

Entre los libros importantes que en este año han aparecido en México, relacionados con las artes plásticas, se encuentra esta interesante monografía que la escritora Olivia Zúñiga ha dedicado al estudio de la obra de Mathías Goeritz. La labor literaria de la señora Zúñiga es ampliamente conocida y apreciada por la calidad de su estilo,

el cual queda de manifiesto en las páginas de este libro; mismo con el que se introduce en un nuevo campo o experiencia literaria: la biografía.

Mathías Goeritz es, dentro del arte contemporáneo, una figura de singular importancia por la originalidad y sentido que ha impreso en sus obras, las cuales invitan a las más serias reflexiones en torno a la estética actual. Si como pintor ha merecido cierta consideración, como escultor ha conquistado plenamente un reconocimiento internacional; pues entre un reducido número de artistas ha hecho contribuciones importantes para dar nuevas proyecciones a la escultura. Su presencia en México desde 1949, ha resultado favorable al desarrollo vital de las artes plásticas. Aquí ha entregado, con generosa dedicación, lo más importante de su labor, tanto creativa como pedagógica.

Con una amena prosa narrativa, Olivia Zúñiga nos informa de los hechos más sobresalientes de la vida del artista; su pluma corre con fluidez lo mismo cuando se ocupa de la famosa *Escuela de Altamira*, que Goeritz fundara hacia 1948 en Santillana del Mar, España; o bien, sobre sus actividades, en algunas ocasiones llenas de pasión, en el medio artístico mexicano. Es cierto que la escritora no es una profesional en la crítica de arte; mas no obstante, algunas observaciones con una crítica fina y oportuna, salen a lo largo de su texto. También es verdad que en ciertos pasajes de la vida y la obra de su biografiado, quisiéramos que hubiese sido más explícita; por ejemplo, en el período denominado de los *Mensajes*.

Para dar forma a su estudio, la señora Zúñiga lo dividió en seis grandes períodos, los cuales corresponden cronológicamente, a los años más importantes de la existencia de Goeritz. El método en cuestión, se prestó perfectamente para narrar las experiencias de una vida llena de interés en el arte contemporáneo. Dentro de esta división intercaló, con oportunidad, algunos de los textos o manifiestos que Goeritz ha escrito a través del tiempo; esos escritos adquieren sentido pleno en la exposición general de su biografía.

Ciento treinta y nueve ilustraciones de las cuales siete van a todo color, contribuyen a cerrar la imagen que Olivia Zúñiga nos ha ofrecido. Las ilustraciones, impresas con esmero, abarcan lo más importante de la obra de Mathías Goeritz: pintura, dibujo y sobre todo escultura; sin faltar aquella afortunada incursión que hizo en la arquitectura: la galería de arte El Eco.

Cualquier trabajo que en el futuro se escriba respecto a Mathías Goeritz, habrá de partir forzosamente de este libro, pues en sus páginas se ha incluido, además, una utilísima selección bibliográfica que abarca varios aspectos: los libros que ha ilustrado, sus dibujos en libros y revistas; sus propios textos y manifiestos y finalmente una esmerada selección de lo que los críticos extranjeros y del país, han escrito a propósito de sus obras.

X. M..

MÖLLER, CARLOS MANUEL. *Páginas Coloniales*. Ediciones de la Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial. I. Caracas, Venezuela. 1963.

Buena medida ha sido el haber reunido en forma de libro, los artículos que a lo largo de varios años ha escrito don Carlos Manuel Möller, sobre el arte colonial de la antigua Capitanía General de Venezuela; en la cual a pesar de lo que infundadamente se ha dicho, las bellas artes florecieron durante las tres centurias del coloniaje, integradas dentro de ese amplísimo ámbito cultural que fue el imperio español en América. Carlos Manuel Möller ocupa por esfuerzo propio, un honroso puesto entre los historiadores de su país; él es, nada menos, que el patriarca de los estudiosos del arte colonial venezolano; él ha sido la primera voz autorizada para hablar respecto al arte de un país, en el cual se creía que nada de su antiguo legado espiritual valía la pena de valorizarse; a través de múltiples escritos ha divulgado la existencia de unas manifestaciones estéticas que forzosamente tendrán que tomarse en cuenta, cuando del arte hispanoamericano se trate. Con heroico esfuerzo, Möller también ha predicado la urgente necesidad de que Venezuela conserve sus viejos monumentos, pues son ellos testimonios de un ayer que no debe sacrificarse inútilmente, son la base en que se finca la grandeza de su arte actual.

Páginas Coloniales reúne diversos aspectos del arte venezolano, muchos de ellos casi desconocidos fuera del ámbito nacional. Con ameno estilo el autor informa a la vez que se esfuerza por encontrar el matiz, la nota propia que hay en cada una de las manifestaciones artísticas que estudia. Así, por ejemplo, cuando se ocupa del origen y estilo de la arquitectura colonial de Venezuela; o bien, sobre el empleo de algunos muebles que llevan un sello personal. Quizá los mejores capítulos del libro sean aquellos en los que Möller se ocupa de la arquitectura, ya sea en plan general cuando habla de la eclesiástica y la civil, o de manera particular cuando hace la historia de alguno de los grandes monumentos de su patria, v. gr. la catedral o la iglesia de San Francisco de Caracas. Muchas de sus observaciones respecto a esa arquitectura, son rotundas por su oportunidad y exactitud.

De cierta importancia fue, dentro de la Capitanía General, la presencia de una artesanía de profunda raigambre mudéjar, mediante la cual se enriquecieron infinidad de edificios. De clásico diseño mudéjar son los famosos arcos polilobulados que era común ver en las casas venezolanas del siglo xviii; particularmente en las de Caracas, cuyo máximo ejemplar acaso fue la que ocupó el Colegio Chávez, arteramente demolida. Asimismo son mudéjares los artesonados de ricas maderas, con los que se engalanaron las estructuras interiores de las techumbres de iglesia y mansiones; un origen idéntico llevan muchas de las labores de carpintería, de las que Möller nos ofrece varios ejemplos, algunos datan del siglo xvii, como esa preciosa puerta de cuarterones de una casa caraqueña, p. 25.

Buen conocedor del arte hispanoamericano, Carlos Manuel Möller no ha dejado de percibir y anotar las influencias que las otras colonias impusieron en el arte venezolano; marca, sobre todo, la gran influencia que México ejerció a través de las vías comerciales de los galeones; por ejemplo, la cerámica poblana gozó de una aceptación popular entre la población de la vieja Capitanía General; y algún día,

cuando se estudien los retablos y esculturas estofadas del barroco venezolano, será preciso tener en cuenta la presencia del arte barroco de la Nueva España.

Los treinta y siete trabajos que don Carlos Manuel Möller ordenó para su publicación en *Páginas Coloniales*, llevan como cualidad especial la sabrosa amenidad con que están escritos; hay en ellos algo de la deliciosa forma de la crónica que con maestría sin igual, escribiera nuestro Luis González Obregón, y mucho del estilo del relato descriptivo de los *Paseos Coloniales*, de don Manuel Toussaint. Creo que esto es el mejor elogio que se le puede dar al erudito y fino historiador venezolano.

X. M.

BOULTON, ALFREDO. *Primera exposición del Profesor del Arte de Pintor, Escultor y Dorador: Juan Pedro López. 1724-1787*. Museo de Bellas Artes de Caracas. Caracas, Venezuela, 1963.

Hasta fecha muy reciente Venezuela era uno de los países hispanoamericanos más mal conocidos y valorizados, respecto a sus manifestaciones de arte colonial. En los últimos años los venezolanos han trabajado bastante para estudiar ese arte y darlo a conocer dignamente allende las fronteras nacionales. El arquitecto Graziano Gasparini, con ejemplar esfuerzo, nos ha ofrecido en magníficos libros, amplias visiones sobre la arquitectura de la antigua Capitanía General. Don Carlos Manuel Möller, el pionero entre los historiadores del arte colonial de Venezuela, ha reunido sus estudios en un tomo, gracias al cual conocemos, en extenso panorama, otros aspectos del arte de ese pueblo hermano. La pintura colonial venezolana, que había sido postergada por incuria y desconocimiento de la misma, es objeto actualmente de un riguroso y paciente estudio, para mostrarla dentro del gran conjunto que es el arte hispanoamericano, del cual forma parte. Le ha tocado a don Alfredo Boulton, el dar a conocer esta pintura a la que ha dedicado varios años de estudio. El señor Boulton tiene en preparación una historia de la pintura colonial venezolana; el día que la publique estoy seguro que causará no pocas sorpresas, no sólo entre aquéllos que jamás imaginaron su existencia, sino aún entre los que, advirtiéndola, la negaron.

Parte de los estudios realizados por Alfredo Boulton, nos son conocidos merced al texto que preparó para presentar la exposición individual de uno de los maestros coloniales que en Caracas trabajó en la segunda mitad del siglo XVIII: Juan Pedro López. A través de ese texto el lector se informa del ambiente en el que se desarrolló la vida del artista, de los pintores que le antecedieron y de las posibles influencias que recibió, tanto de la pintura española como de la mexicana. Afortunadamente las investigaciones de Boulton, le han llevado a localizar algunos documentos sobre Juan Pedro López, como son la partida de su bautizo, el acta parroquial de matrimonio y su testamento. Como dato curioso anotaremos que el pintor fue abuelo, nada menos, que de uno de los grandes talentos de la cultura hispanoamericana del siglo XIX: Andrés Bello.

La pintura de Juan Pedro López, es muy similar en sus formas y tal vez en su

colorido, a la pintura mexicana de esa época; algunas de sus vírgenes son parecidas a las de Miguel Cabrera o a las de José de Ibarra; sus arcángeles de la Catedral de Caracas, me recuerdan, por ejemplo, a los de José de Páez, del coro de Santo Domingo en Oaxaca; alguna pintura más, tiene cierto parecido con las de José Antonio Vallejo. Esta similitud entre las pinturas coloniales de la Nueva España y las venezolanas no es casual. Por una parte, como asienta Boulton, de aquí se exportaron varios cuadros, y por otra, creo yo, el origen de la similitud obedeció a la decadencia general de la pintura española hacia la mitad del siglo XVIII.

Treinta y una láminas, pulcramente impresas, dan razón de la obra de Juan Pedro López. Con fundamento en las mismas, creo que no todas las pinturas presentadas son del maestro caraqueño; hay una desigualdad evidente que no se justifica ni aún llevando, si fuera posible hacerlo, un estudio cronológico de sus cuadros. Tan sólo presentaré un ejemplo: no es posible pensar en un mismo maestro, viendo el *San Pedro* de la lámina 11, ante el magnífico retrato de *Sor Josefa de la Encarnación*, lámina 26. A través de las reproducciones se advierten otras influencias interesantes que conviene estudiar, como la de Murillo, lámina 10. Ojalá el libro anunciado por Alfredo Boulton pronto aparezca, pues con él conoceremos un aspecto más de lo que fue la pintura americana durante su tutelaje español.

X. M.

LUJÁN MUÑOZ, JORGE. *El monasterio de Nuestra Señora del Pilar en la ciudad de Guatemala. (1720-1874)*. Universidad de San Carlos, Guatemala, 1963.

Jorge Luján Muñoz, uno de los jóvenes intelectuales guatemaltecos mejor preparados, ha escrito su tesis profesional para el grado de Licenciado en Historia sobre los interesantes monasterios de Capuchinas de Antigua y Nueva Guatemala. Su estudio es muy completo y acucioso, tanto en la parte histórica y documental, con los apéndices, como en la parte informativa, descriptiva y crítica. Los conventos de monjas capuchinas, escasos en América, tienen algunas diferencias con los de las otras órdenes religiosas, por lo que sus soluciones arquitectónicas llegan incluso a crear problemas de interpretación. Y se da el caso de que el convento antigüeño es, en algún aspecto, único, no sólo en América, sino en Europa. Nos referimos a "la torre del retiro", construcción circular, de dos pisos, al extremo de los claustros, que no se ve en ningún otro. Jorge Luján buscó los antecedentes de esta peculiar arquitectura y la encontró, con una seguridad que se acerca a la certidumbre, en modelos publicados por Serlio, autor bastante conocido en Guatemala. Agrega Luján que Sidney Markman, en un estudio sobre el convento, cita como posible fuente de la torre, el convento de monjas de Montmartre, de Philibert de l'Orme, publicado en el libro *Nouvelles Inventions pour bien bastir*, pero si Luján duda de la atribución, nosotros la negamos. No es, como dice Markman, "una construcción circular con celdas" —citamos del texto de Luján—, sino una iglesia con capillas, en forma circular coronada por una cúpula, que sería, según el propio De l'Orme, "un globo terrestre o celeste, que sería muy

hermoso y admirable si por curiosidad se marcaran las horas del día por la sombra del sol” (*Philibert de l’Orme*, par L. Brion — Guerry, Librarie A. Hatier, Paris, impresa en Milán, Electa Editrice, 1955, con el plano y alzado de la iglesia). Pero donde creemos que está el error de Luján es que, no decidido a sostener, como lo afirma ya con el nombre, de que esa torre es de “retiro”, cree que es el noviciado (pp. 78-79). Nunca se construyó un edificio aparte para novicias, ni menos en forma tan extraña y peculiar; si “debía estar separado el noviciado del área de las profesas”, era en el sentido de la distancia nada más, no de crearles a las niñas toda una obra de arquitectura, tan lejana a la iglesia y, por ello, muy poco apta para las novicias. Justamente su lejanía del templo nos indica que no era lugar para vivir. El nombre de “la torre de retiro”, que indudablemente es el correcto, nos indica su función: retiro espiritual de unos días, para los ejercicios, sean los de San Ignacio —de cuatro semanas de duración— u otros; de retiro para algunas fechas importantes como la Semana Santa, etcétera, o por promesas o votos especiales de las monjas. Recordamos como parecido caso, aunque diferente en solución, las ermitas, aparte de los conventos, de los yermos carmelitanos. La “torre de retiro” capuchina de Antigua Guatemala tiene en sus celdas hasta sanitarios particulares, con su propio y nunca visto sistema hidráulico ¿cómo es posible que para niñas novicias, prefiriéndolas a las profesas, se hiciera un edificio especial, hasta con sanitarios? Sería el colmo que, lo que no tenían las abadesas y monjas profesas, lo tuvieran las novicias que aún no se sabía, siquiera, si iban a permanecer en el convento. El hecho mismo, por último, de que no tuviesen puertas las celdas, indica que no era para habitarlas sino por unos días. Lo único que, en parte, podía dar pie a la interpretación de Luján es que en la *Regla* se dice que “la enseñanza de las novicias se haga ordinariamente en parte del monasterio en el cual no tengan necesidad de frecuentar las profesas”, que lo único que quiere decir es que se les dieran sus clases en algún salón apartado. Es una lástima que Luján no hiciera un plano con los nombres de los distintos lugares del convento para poder situarlos.

Esperamos que pronto imprima Jorge Luján su interesante estudio con ese plano que le pedimos y ya una definitiva interpretación de la solitaria y encantadora “Torre del Retiro” antigüeña.

F. de la M.