

## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

### LA "SOR JUANA" DE LUDWIG PFANDL

Por Alberto G. Salceda \*

\* El Instituto de Investigaciones Estéticas publica, con todo interés, el presente estudio del Lic. Alberto G. Salceda, ilustre sorjuanista que preparó, anotó y prologó el volumen iv de las *Obras Completas* de Sor Juana, editadas por el Fondo de Cultura Económica. Es una réplica o censura a varias afirmaciones de Ludwig Pfandl del libro: *Sor Juana Inés de la Cruz*, que este Instituto publicó en 1963, con prólogo y algunas notas mías y traducción del Dr. Juan Antonio Ortega y Medina. Ya en ese prólogo dije: "Habrá muchos que no estarán de acuerdo con Pfandl en algunas afirmaciones, en algunas interpretaciones, pero tendrán que rebatirlo con sus mismas armas, es decir, con las psicológicas y científicas que él usa." El Lic. Salceda, más que atacar a Pfandl con esas armas, lo hace con las de la Historia y la Crítica y a veces, y con razón, del sentido común, ya que el Lic. Salceda sorprende al gran hispanista alemán en algunos errores o confusión de textos y en interpretaciones que le parecen absurdas o chocantes. Casi siempre con ponderación, a veces con sorna y apasionamiento, Salceda deshace ciertos juicios de Pfandl. Tiene razón en varias ocasiones el crítico; en otras aun son discutibles sus censuras. Y dado el interés que reviste todo lo relativo a Sor Juana y el pundonor intelectual del Lic. Salceda, nos es muy grato publicar su estudio. Creí necesario poner algunas notas, unas en mi propia defensa, otras en las de Pfandl, pero siempre es válida la sentencia latina: *Adhuc sub iudice lis est...*

FRANCISCO DE LA MAZA

Después de 17 años de publicado en alemán, acaba de salir traducido al español, en bella edición del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, el libro del conocido hispanista Ludwig Pfandl: *Sor Juana Inés de la Cruz, la Décima Musa de México*. Se debe la traducción al doctor Juan Antonio Ortega y Medina, y la edición al empeño del doctor Francisco de la Maza, quien le agregó un prólogo y algunas notas.

Debemos aplaudir y agradecer al Dr. De la Maza su labor para traer a nuestra lengua un libro que pretende ser, nada menos, que un psicoanálisis de nuestra genial Sor Juana, emperatriz de las letras castellanas y gloria de nuestra patria; y más cuando este libro es de un conocidísimo escritor que dedicó buena parte de su larga obra al estudio de la literatura y de las cosas de España, autor de una *Historia de la literatura española en la Edad de Oro*, de una *Cultura y costumbres del pueblo español de los Siglos XVI y XVII*, y de varios libros sobre Juana la Loca, Felipe II y Lope de Vega.

Pero si aplaudo y agradezco el esfuerzo del Dr. De la Maza para lograr esta traducción, no comparto la opinión tan favorable y admirativa que por el libro expresa en su prólogo.

Principia diciendo:

Tiene el lector en sus manos un libro extraordinario, tanto por el tema, como por la profundidad hasta la cual se aventuró su autor a sumergirse y por el rigor científico con que está escrito. Sor Juana Inés de la Cruz, una de las mujeres más interesantes de la historia de la literatura, ha sido considerada genialmente por el gran hispanista alemán Ludwig Pfandl, desde el punto de vista psicológico, de una manera penetrante y certera. El drama de la Décima Musa aflora a la luz de un psicoanálisis implacable y eficaz, sin más fin que el amor a la verdad.

Creo que el libro no merece ninguno de estos elogiosos calificativos. Y trataré de demostrarlo.

Comenzaré por advertir que estimo profundamente la teoría del psicoanálisis y creo que su correcta aplicación puede darnos valiosas luces sobre las hondas raíces ocultas de un alma humana. Pero un psicoanálisis, que es como una radiografía de la mente, ha de darnos un fiel retrato del ser interior; y para que tenga valor requiere exquisito tacto, prudencia y discreción para manejar los factores de que se vale y, en primer lugar, un extremado cuidado para no poner nada sobreañadido y que no se encuentre en el sujeto; y después, gran cuidado para justipreciar los elementos de que se parte.

La tentación que asalta frecuentemente al psicoanalista práctico, es la de querer hallar en el sujeto analizado, sea como sea y salgan de donde salgan, todos los complejos, traumas y perversiones de su catálogo, y por ello se ve impulsado a forzar la interpretación de los datos y a suponer los que necesite para su propósito preconcebido.

Pues bien, el libro que ahora consideramos es un caso típico de la caída en esas tentaciones. El crítico e historiador de la literatura castellana, metido a psicoanalista, no sólo llega con ligereza a graves e infundadas conclusiones, sino que con frecuencia altera la lectura de los textos que le sirven de base y en ocasiones llega hasta a mutilarlos para hacerlos decir lo que quiere.

Pero el libro está presentado con tal aparato científico y tal maña, que fácilmente puede sorprender al lector inadvertido.

Con objeto de prevenir al lector de buena fe van los siguientes renglones.

\*

Y, a reserva de analizar más tarde sistemáticamente algunas de las principales tesis del autor, vamos a dar por ahora algunos ejemplos de la manera como maneja sus datos, con objeto de que los lectores juzguen del "rigor científico" con que procede.

Afirma Pfandl que la crítica que Sor Juana hizo de un sermón del padre Antonio Vieira "no es otra cosa que una intelectual venganza de emasculación" dirigida contra todo el sexo contrario, es decir, contra todos los hombres (de esto ya nos ocuparemos posteriormente); y añade:

Cuando en su carta de confesión a Sor Filotea se pone a discurrir sobre el vencimiento espiritual alcanzado sobre aquel gran hombre, reconoce sin rodeos que si hubiese sabido que el escrito polémico llegaría a ser publicado hubiera empleado otro lenguaje bien distinto y utilizado otra demostración que se le había ocurrido y que tenía a mano. Mas ahora le impide la cortesía desplegar de nuevo tan indecorosas razones ante los puros ojos de Sor Filotea. Lo dicho constituye, por lo tanto, una notoria y palpable demostración de que Juana Inés en su ataque contra Vieira había meditado primordialmente, antes que nada, el ataque, sin arredrarse incluso ante argumentos y pensamientos obscenos (p. 100).

Y más adelante, en la página 174, vuelve a la carga con el mismo tema diciendo:

Y después reconoce francamente que si hubiese sabido que su ataque contra Vieira se habría de imprimir, entonces habría desplegado otros argumentos y en verdad con cosas tan indecentes que mejor no quiere hablar más de ello.

Y comenta enseguida:

A este punto han venido sencillamente a perderse su simpatía, su vergüenza y buen gusto.

Para fundar toda esta argumentación, cita un pasaje de la *Respuesta a Sor Filotea* (la famosa carta dirigida por Sor Juana al Obispo de Puebla, don Manuel Fernández de Santa Cruz, oculto bajo el nombre de Sor Filotea), y cita el pasaje en los siguientes términos:

Dejé de poner discursos enteros y muchas pruebas que se me ofrecían, y las dejé por no escribir más, que a saber que se habría de imprimir, no las hubiera dejado. Pero no seré tan desatenta que ponga tan indecentes objetos a la pureza de vuestros ojos.

¿Verdad que parece que tiene razón el psicoanalista?

Nada más que el texto que cita y que le sirve de base está descaradamente mutilado. Copiado completo, dice lo siguiente:

Dejé de poner discursos enteros y muchas pruebas que se me ofrecían, y las dejé por no escribir más; que, a saber que se había de imprimir, no las hubiera dejado, *siquiera por dejar satisfechas algunas objeciones que se han excitado y pudiera remitir*, pero no seré tan desatenta que ponga tan indecentes objetos a la pureza de vuestros ojos, pues basta que los ofenda con mis ignorancias, sin que los remita a *ajenos* atrevimientos.

Como se ve, lo que ella considera indecentes no son los discursos y pruebas que dejó de poner, sino las objeciones que se suscitaron en su contra; es decir los ataques que sufrió de un anónimo detractor suyo, que muy probablemente es de quien el padre Calleja dijo que “lavó con tinta la nieve.”<sup>1</sup>

Veamos otro ejemplo de rigor científico:

Con inconcebible audacia, atribuye el autor a Sor Juana una cosa tan enormemente grave como haber querido arrancarse los ojos. Y para atribuirle esta enormidad, le basta con lanzar en seco la monstruosa acusación y después querer probarla con la cita de un texto mutilado para hacerle decir lo que no dice.

Copiamos de las páginas 186 y 187 del libro de Pfandl:

Puesto que como ella era no podía ser ninguna mujer, dados el espíritu y el ambiente de la época, y dado también que se lo impedían su excesivo e incontenible afán de saber y el conocimiento de su creciente complejo de masculinidad, estuvo por lo tanto dispuesta a una simbólica castración: a apagar la luz de sus ojos. Únicamente así y no de otro modo tiene sentido su indicación angustiosamente velada: “Sabe el Señor, y lo sabe en el mundo quien sólo lo debió saber, lo que intenté. . . y que no me lo permitió, diciendo que era tentación del diablo.” ¿Acaso no llegaría ella, para justificar el remedio, a aquella sentencia de la Biblia relativa al ojo, el cual debemos arrancarnos si nos escandaliza? El escritor de la Iglesia Orígenes, y el historiador español Ambrosio de Morales se liberaron por medio de varoniles modos de las subterráneas fuerzas obsesivas que les hacían la vida insoportable; Juana quiere recurrir al remedio, que por misteriosa herencia filogenética yace en su inconsciente, el cual constituye para ella el equivalente femenino de la castración viril: el cegamiento. Felizmente para ella, el confesor (quien sólo lo debió saber en el mundo) tuvo bastante ascendencia sobre los sentimientos religiosos de ella, así como sobre su conciencia, para hacerle creer que este ataque de neurótica desesperación era una tentación del demonio.

Pero lo que Sor Juana dice es lo siguiente: “Sabe el Señor, y lo sabe en el mundo quien sólo lo debió saber, lo que intenté *en orden a esconder mi*

<sup>1</sup> Sobre la palabra “indecente” ya expliqué, en una nota al pie de la citada pág. 100, el error de Pfandl de traducirla por “obsceno”. En cuanto a la aclaración de que los objetos “indecentes” eran las objeciones ajenas, cosa que no entendió bien Pfandl, tiene toda la razón el Lic. Salceda.

*nombre*, y que no me lo permitió, diciendo que era tentación." ¿Tiene alguna relación el intento de esconder uno su nombre, con el intento de arrancarse los ojos o de castrarse? ¿Hay alguna persona cuerda que pueda imaginar que el escritor que pretende publicar sus obras anónimas o al amparo de un pseudónimo, lo que ha intentado en realidad es emascularse o privarse voluntariamente de la vida?

Pero en el libro que comentamos, no solamente se saca esta delirante conclusión, sino que con imperdonable mala fe, se sustituyen las palabras "en orden a ocultar mi nombre" por tres puntitos suspensivos, para que el lector desprevenido suponga que allí dice la barbaridad que al psicoanalista se le ha ocurrido.<sup>2</sup>

\*

Otro botón de muestra: Se refiere el autor al auto sacramental de Sor Juana *El Divino Narciso*, en el que Cristo es representado bajo la imagen del personaje de las *Metamorfosis* de Ovidio, que muere de amor por su imagen reflejada en las aguas de una fuente. En el auto sorjuanino, Cristo muere por haberse enamorado de su imagen y semejanza, la naturaleza humana. Y dice nuestro psicoanalista:

La muerte de Narciso, que parece ahogado, no podía de ninguna manera equipararse con la de Cristo en la cruz, so pena de tener que aceptar para él el estigma del suicidio. Pero intolerable y casi blasfemo resulta que el enfermo y héroe del amor se lance al agua profiriendo esta exclamación: "¡Padre! ¿Por qué en un trance tan tremendo me desamparas? Ya está consumado. ¡En tus manos mi espíritu encomiendo!" Aquí no debería Juana haber llevado el símbolo alegórico al extremo, por decirlo así, del ciego ardor; le hubiese venido más aquí el callar y sólo insinuar, que utilizar la torpe declaración y toparse con ella. ¿Pero cómo es que la sensibilidad y el buen gusto la dejan en este punto tan completamente desamparada? La causa sólo puede estar en la narcisista penuria del sentimiento. Lo mismo que el esquizofrénico habla de lo más sagrado y de lo más baladí, y lo hace con el mismo ritmo, con igual mímica, y con parecido interés, así también el narcisista, por causa de su alejamiento de las relaciones objetivas, de su introversión y asociabilidad, de su alienación de la comunidad y de su regresión a los grados infantiles de la vida afectiva, pierde la medida y la comprensión sobre todo lo que puede lastimar los sentimientos de los otros (pp. 256-257).

Pero todos estos espavientos del señor Pfandl quedan sin base cuando se advierte que no es verdad que el personaje de Sor Juana se lance al agua,

<sup>2</sup> Por un injusto olvido, el licenciado Salceda no hace referencia a mi crítica sobre este asunto en las páginas xv y xvi de mi prólogo y más si aparezco al principio como sólo un entusiasta panegirista de Pfandl. También hay censuras y correcciones mías, como en este caso y otros.

perezca ahogado y se suicide. La verdad es que, lo mismo que el de Ovidio, el Narciso de Sor Juena muere consumido de amor.<sup>3</sup>

Veamos ahora otro caso, en el que podemos conceder que el psiquiatra amateur se equivocó de buena fe pues lo único que sucedió es que no supo leer y confundió el sujeto de la oración; pero el resultado es el mismo; la consecuencia psicoanalítica que extrae del texto queda sin base.

Se refiere a un pasaje de *El Sueño*, de Sor Juana, en el que se habla de una pirámide, y dice el autor en las páginas 222 y 223:

Ella (la pirámide) desea, como un estandarte erguido, penetrar con su cúspide en el primer orbe celestial, mas fatigada por el esfuerzo pierde su punta:

*... que fatigada del espanto,  
no descendida, sino despeñada  
se hallaba al pie de la espaciosa basa,  
tarde o mal recobrada  
del desvanecimiento  
que pena no fue escasa  
del visual alado atrevimiento...* (versos 362-368)

Y comenta enseguida:

Podría ofrecer dificultades el querer desconocer o negar el marcado carácter sexual simbólico de este otro muy desatinado proceso; no significa más que el castigo de castración a causa de un deseo prohibido.

Y completa esta observación, con una nota al pie:

Acerca de ser decapitado en este simbólico sentido trata ese punto Freud...

Pero aquí no hay tal decapitación ni, por tanto, tal castigo de castración a causa de un deseo prohibido; por la sencilla razón de que la pirámide no pierde su punta; pues nuestro germánico buceador de almas se distrajo en la lectura y no percibió que el sujeto de la oración contenida en los versos transcritos no es la punta de la pirámide, sino *la vista* que trata de mirar esa punta. Trasladado a vulgar prosa, lo que Sor Juana dice aquí es que cuando trata uno de ver la cúspide de un edificio muy alto se cansan los ojos y tiene uno que bajar la vista hasta el suelo. Y si de esta sencilla

<sup>3</sup> Creemos que es indebido hablar de "aspavientos" en la noble actitud de Pfandl al criticar a Sor Juana por la "irreverente", digamos así, equiparación de Narciso con Cristo. Aun a oídos no creyentes suena duro el que Narciso, que sí se ahoga, diga las mismas palabras que Cristo en la cruz. Decimos que sí se ahoga ante la negativa del licenciado Salceda de que "no es verdad que el personaje de Sor Juana se lance al agua, perezca ahogado y se suicide..." Pero ¿qué hace, entonces?, claro que "físicamente", en la escena teatral, lo que hace es desaparecer entre bambalinas, pero declamando el soneto "irreverente" diciendo: "ya licencia a la muerte doy; ya entrego el alma a que del cuerpo la divida..." ¿qué quiere decir esto sino que va a ahogarse en la fuente (puesta en la acotación), ya que de Narciso se trata?

observación hay alguien que pueda deducir un “castigo de castración a causa de un deseo prohibido”, entonces, por medio del psicoanálisis yo puedo sacar lo que me dé la gana.

Hay otros casos en los que cuesta trabajo dictaminar si nuestro psicólogo obra de mala fe o simplemente no sabe leer.

En *El Sueño*, Sor Juana enumera la serie ascendente de los objetos que forman la Creación, empezando desde el ser inanimado (el mineral), siguiendo por el vegetal y el animal, hasta llegar al hombre, última perfección de lo creado y último agrado de su eterno autor.

Pues bien, el señor Pfandl, en la página 226, pretendiendo transcribir lo dicho por Sor Juana, asienta que:

este compendio de vegetal, animal y seráfica esencia y sustancia, semejante a los espíritus celestes y sin embargo, sometido al bajo impulso animal de la procreación . . .

Pero nuestra Décima Musa no hace ni la menor alusión al impulso de la procreación, ni menos lo llama bajo ni animal, Lo que dice es una cosa totalmente diversa: Que el ser humano es compendio de toda la naturaleza, probablemente porque estaba llamado a la unión amorosa con la divinidad en el misterio de la Encarnación del Verbo.

Esto no tendría mayor importancia; pero el psicoanalista continúa enseñando diciendo que el hombre allí descrito:

es la acumulada y condensada suma de todas las representaciones que Juana se construye del tipo del hombre: es el progenitor, el padre, el soberano, kat'exojen (por excelencia), es la sombra gigantesca de su complejo de masculinidad; es, en una palabra, el hombre, ese hombre que por querer ser y no poder ser llegó a constituir el germen primitivo, el núcleo y foco de su dolencia psíquica.

¿De dónde saca todo esto el buen señor?

En el texto sorjuanino que aquí se toma como base, no se contiene ni el menor rasgo relativo a la masculinidad, nada que se refiere al varón. La palabra *hombre* está tomada en su acepción de “individuo del género humano”, y es este ser humano el que es exaltado como la mayor perfección y síntesis de toda la creación. <sup>4</sup>

<sup>4</sup> Pfandl no pretende “transcribir” lo que dice Sor Juana. En los versos (no citados) 690 a 696, en los que ella declara que el hombre, el ser humano, es:

compendio que absoluto  
parece al ángel, a la planta, al bruto;  
cuya altiva bajeza  
toda participó Naturaleza . . .”

Pfandl, simplemente, *explica y completa*, aclarando que la “altiva bajeza” comprende desde lo más alto —el espíritu— a lo más bajo —la carne—, con su apetencia de procreación, explicación y completamiento de símbolos sexuales que ha estudiado en la página anterior, la 225, sin la cual no puede entenderse este párrafo de la 226.

Después de estos pequeños botones de muestra que nos dan una idea de cómo las gasta el psicoanalista, procedamos al estudio sistemático de algunas de las principales tesis del libro.

Pfandl empieza por afirmar que Juana Inés padecía de anhelo de evasión de la feminidad, de complejo de masculinidad; es decir, que estaba disgustada de ser una mujer y habría querido ser varón.

Veamos en qué funda esta afirmación:

Juana experimenta desde su infancia el deseo y la sensación de poder llegar a ser todo lo que un hombre puede ser. Se conduce y se porta por entero, desde que es una muchachita, como si fuera un muchacho. Muy pronto sobreviene en ella el deseo impetuoso por la vestimenta masculina. Apenas ha sabido, acaso a sus 6 años, que en la capital existe una escuela superior en la cual los muchachos son instruidos, cuando desea ser enviada vistiendo ropas masculinas a dicha alta escuela de México.

La anécdota es cierta y bien conocida. Juana tiene una ansia inmensa de estudiar y de aprender; oye decir que en la Universidad de México se enseñan ciencias y pide que la manden allá; le replican que allí sólo asisten los varones y que no se admite a las mujeres. ¿Qué otra cosa puede responder la niña de 6 años, ansiosa de estudiar? Pues que la vistan de hombre para que pueda ingresar a la Universidad. ¿Y qué es lo que razonablemente se saca de aquí? ¿Que la niña quiere ser hombre? No, simplemente que la niña quiere estudiar.

Continúa diciendo Pfandl:

Pese incluso a sus 9 años, Juana estaba decidida a cortarse el cabello —lo que más estimaba— al modo de los muchachos; pero no obtiene el permiso para hacerlo y por lo mismo tampoco se arriesga a ello.

Esto es simplemente falso e inventado por el psicoanalista.

El cual continúa a punto y seguido:

En consecuencia echa mano a un sustitutivo que oculta a las miradas de los mayores el propósito primario y que al mismo tiempo la justifica ante su conciencia... Ella se corta el cabello unos cinco dedos, y se impone como condición lo siguiente: "Si para cuando me haya crecido de nuevo el pelo hasta alcanzar su largor anterior, no he dominado una determinada tarea de la gramática latina, deberé como castigo hacerme un nuevo corte de cinco dedos de largo."

Y aquí se abre paso el imperioso inconsciente: para poder hacer factible a menudo y a conciencia el corte y poder llegar también lo más cerca posible del suspirado ideal varonil, se impone siempre unos deberes escolares tan difíciles que resulta inevitable el deseado y secreto castigo de la reiterada tonsura.



También aquí, el hecho es cierto pero falseado y mal interpretado. En primer lugar, si ella no se volvía a cortar el pelo sino cuando éste volvía a su longitud primitiva (es decir más abajo de la cintura), nunca podía tenerlo sino imperceptiblemente más arriba de la cintura, y por consiguiente, nunca podría acercarse al “suspirado ideal varonil”.

En segundo lugar, cualquier mente equilibrada ve en esto sólo una disciplina de estudio; y se necesita prejuicio y torcida intención para querer ver aquí un anhelo de tonsura:

Y en tercer lugar y aun suponiendo gratuitamente este anhelo de tonsura, querer sacar de allí un complejo de masculinidad, sería llevarnos a la conclusión de que hoy la inmensa mayoría de las mujeres del mundo occidental, incluyendo a nuestras madres, a nuestras esposas y a nuestras hijas, padecen complejos de masculinidad, y que ya no quedan hoy más mujeres cabales en nuestro mundo que una que otra india en las serranías de Oaxaca o de Chihuahua, o en alguna aldea de la Selva Negra.<sup>5</sup>

Sigue adelante el señor Pfandl:

Un papel formal de muchacho puede, finalmente, representar en uno de aquellos actos públicos de la corte, en el que ella, el colegial de 17 años, con no poco parecido con el Jesús de los 12 en el Templo de Jerusalén, en presencia de la pareja virreinal y rodeada de la sociedad de palacio, sostiene una erudita disputación contra 40 escogidos representantes y especialistas de todas las facultades... Tampoco podemos comprobar si la joven tuvo o no siempre ante sus ojos la bíblica escena como ideal, sobre todo porque ella misma, que es quien nos ha dejado el informe, prudentemente no lo expresó. Pero nosotros podemos percibir en la psique de esta extraña existencia, corrientes subversivas de antiquísimos sentimientos míticos (pp. 96-97).

Y aquí el autor se suelta citando, sin venir a qué ni para qué, a los primeros magos, los maestros de Orfeo, los gnomos y enanitos de las tierras pantanosas, el niño divino, el joven Dionisos, etcétera.

Ahora bien, con relación a ese examen de que fue objeto Juana Inés, bien conocido de cualquiera que haya leído aun la más compendiada biografía de la poetisa, debemos considerar:

Primero: Este examen no lo buscó ni lo procuró Juana Inés. Fue dispuesto y organizado por el virrey Marqués de Mancera, quien tenía autoridad y ascendiente suficientes para imponerlo a la jovencita.

Segundo: No es ella “quien nos ha dejado el informe”. Ella no dice de esto

<sup>5</sup> Ciertamente que es exageración de Pfandl las atribuciones que hace por el sencillo hecho disciplinario de cortarse el cabello por el estudio, pero la comparación con la moda actual no viene al caso. Y es más, podríamos argüir contra Pfandl (ocurrencia que no llegó a mi mente cuando escribí el prólogo) que la virilización por este motivo tiene poco fundamento, además de por las críticas del licenciado Salceda, por una que se nos ha olvidado a todos: de que entonces los hombres todos usaban el pelo largo, ya sea natural o con peluca, si bien no los estudiantes.

ni una palabra. El informe lo debemos al padre Calleja, quien dice haberlo recibido de la misma boca del virrey.<sup>6</sup>

Tercero: El someter a un examen a una mujer no le hace cambiar de sexo, ni ahora ni nunca, ni le hace sentirse varón. Nuestras estudiantes de arquitectura, de derecho o de medicina, que presentan sus exámenes profesionales, no tienen por qué sentirse Jesús ante los Doctores, ni el joven Dionisos, ni gnomos ni magos.

Si para establecer el complejo de masculinidad en Sor Juana se quiere partir de su afán de estudiar y aprender, diremos que el hecho de que se parte es cierto y muy verdadero. Es quizá el rasgo más acusado, más característico y más llamativo de la vida de nuestra Décima Musa: su afán de saber.

Pero es verdaderamente increíble que en pleno siglo xx haya alguien que considere el afán de aprender como un privilegio masculino o como una nota característica del sexo varonil.

Si nos dejáramos llevar, a nuestra vez, de la tentación de hacer aquí un poquito de psicoanálisis, diríamos que el que sostiene que no es propio de las mujeres estudiar y aprender, no hace sino exhibir una impotencia sexual, origen de un complejo de inferioridad, que, por miedo a la mujer, lo lleva a querer que todas ellas se mantengan sojuzgadas e ignorantes, para poder mostrar ante ellas, en la ciencia o la cultura, una mezquina fuerza compensatoria.<sup>7</sup>

Y si a esto se quiere objetar que hoy está muy bien que las mujeres estudien y aprendan, porque todas lo hacen; pero que la que lo intentaba en el siglo xvii se salía de las costumbres y se ponía a hacer algo que entonces era propio de los varones, mostrando así algo que, en esta época, resultaba viriloide, responderé que si la ciencia y el estudio no son radicalmente contrarios a la naturaleza femenina, entonces ni lo son hoy ni lo han podido ser antes nunca, ni lo serán jamás en lo futuro, porque la naturaleza femenina, como tal, será siempre la misma.

Podrá decirse, sí, que Sor Juana se anticipó a nuestros tiempos y que tuvo suficiente valor y energía para desafiar a la sociedad y para oponerse a las costumbres de su época. Yo he dicho que la respuesta a Sor Filotea es la

<sup>6</sup> Es cierto que Pfandl se equivoca al declarar que Sor Juana misma habló de este "examen", cosa que debemos tomar como un error de vuela pluma o defectuosa redacción, pues en la p. 42, en que habla del mismo asunto, aclara muy bien que fue Calleja el que lo dijo. En cuanto a Orfeo y Dionisos es simplemente para recordar "corrientes de antiquísimos sentimientos míticos" de niños prodigios, con los cuales supone Pfandl que Juana Inés "se inserta", pero "de un modo ciertamente inconsciente".

<sup>7</sup> Pfandl no dice que por el afán de estudiar, *nada más*, deba pensarse en la "evasión de la feminidad". Da, para ello, más razones y la más poderosa es la obsesión que llama de la *pater-imago* que, cierta o no, hay que discutirla en plan psicoanalítico. Tampoco considera Pfandl al afán de aprender "como un privilegio masculino". Y no podrá negar el licenciado Salceda que los contemporáneos de Sor Juana sí consideraban un privilegio masculino el estudiar. De allí las desgracias y sinsabores de la Décima Musa.

Carta Magna de las libertades de las mujeres de América. Pero para defender las sagradas libertades de las mujeres; para tratar de sacarlas de la injusta situación de inferioridad en que se las ha tenido y para tratar de que se las equipare con los hombres en todo aquello en que razonablemente deben ser equiparadas, no hace falta ser marimacho. Basta con ser mujer, muy mujer.

Sigue afirmando audazmente el autor que comentamos:

También la Juana adulta queda desesperadamente atrapada por su neurótica actitud frente al otro sexo, al cual debía pertenecer y al que tiene que odiar puesto que no puede formar parte de él... En sus diversos escritos se encuentran bastantes ejemplos que nos resultan idóneos para demostrar cómo en los más variados motivos irrumpe siempre el primigenio aborrecimiento contra los hombres y con ello se procura contentamiento (p. 97).

Veamos los ejemplos que nos ofrece:

Ante todo, en la respuesta por escrito a la disfrazada Sor Filotea, nos encontramos con el mordaz aforismo siguiente: "Las mujeres que por tan ineptas son tenidas; los hombres, por el contrario, que con sólo serlo piensan que son sabios."

¿Qué tiene de mordaz esta frase y qué hay en ella que demuestre odio a los hombres? Es simplemente la afirmación, muy sensata, muy cierta y muy verdadera de que es una necedad —muy extendida entre los hombres— creerse, por el mero hecho de ser hombres, más sabios e inteligentes que las mujeres.

Pfandl pretende demostrar que la *Carta Atenagórica* —la crítica que Sor Juana hizo de un sermón del padre Vieira relativo a las finezas de Cristo— está dirigido con saña contra los hombres y que lo único que ella verdaderamente intentaba era el ataque contra todo el sexo masculino.

No hay ni el menor fundamento para esta afirmación: Sor Juana refuta una tesis teológica, y toda su refutación se mueve en el campo de las ideas. La tesis había sido sostenida por un hombre, del mismo modo que podía haber sido sostenida por una mujer. En la refutación, no se ataca al autor en lo personal de ninguna manera y se expresan muchas muestras de respeto y de admiración personal para el mismo autor.

Es en este punto donde Pfandl suelta aquello que ya señalamos, de que Juana no se habría detenido ni ante argumentos y pensamientos obscenos; lo cual, como ya dejamos demostrado, no proviene sino de la mutilación del texto en que se apoya.

Y a renglón seguido, asienta:

Pero ella se jacta además de su femenino denuedo, alardea de su derecho a la propia opinión y parece clamar al cielo combativamente: "¡Él puede sin embargo denunciarme a la Inquisición, se atreve!" Si uno recuerda que justamente Antonio Vieira tuvo que probar y sufrir entre toda suerte de

cosas amargas una difícil lucha por el lado de la Inquisición, entonces se comprende que si la apacible monja pudo perder los estribos hasta dicho extremo, lo hizo solamente obligada por un impulso neurótico y presionada por la fuerza del inconsciente.

Otra vez aquí el señor Pfandl pretende apoyarse en un hecho que es falso. No es cierto que ella rete a Vieira a denunciarla a la Inquisición; y por consiguiente nada tiene que ver que el propio Vieira haya sufrido persecuciones inquisitoriales, ni hay motivo alguno para decir que la apacible monja haya perdido los estribos, ni que esté movida por un impulso neurótico ni presionada por la fuerza del inconsciente.

En la *Respuesta a Sor Filotea*, Juana Inés menciona al opositor anónimo que, en forma al parecer indecorosa, atacó su *Carta Atenagórica* (la crítica al sermón de Vieira) y que es precisamente el mismo de los "argumentos indecentes"; y refiriéndose a este opositor y a la mencionada Carta, exclama:

Si es, como dice el censor, herética, ¿por qué no la delata?, y con eso él quedará vengado y yo contenta, que aprecio, como debo, más el nombre de católica y de obediente hija de mi Santa Madre Iglesia, que todos los aplausos de docta.

Donde, como se ve, el reto a que la denuncie a la Inquisición está dirigido contra el anónimo censor y no contra el padre Vieira. O el señor Pfandl no sabe leer o acomoda los textos a su antojo.<sup>8</sup>

Otro ejemplo da el autor de la actitud de aborrecimiento de Sor Juana para los hombres. Son las famosas redondillas: "Hombres necios que acusáis a la mujer sin razón." De ellas dice:

Utilizando un tono muy serio, tan pronto irónicamente cáustico como groseramente injurioso, realiza contra el sexo fuerte un examen de conciencia por medio de las indiscretas cuartetas (p. 101).

En la memoria de muchos y al alcance de todos están estas cuartetas. Diga quien las lea si son indiscretas y si son groseramente injuriosas y si en ellas se contiene un ataque a los hombres en cuanto hombres. En ellas, esta ilustre mujer tan mujer no hace sino denunciar, con toda razón, la injusta actitud de muchos hombres, que se esfuerzan en seducir a una mujer, y después la desprecian por haberse dejado seducir; que desprecian a la pobre mujer que se vende y no al hombre que la compra. ¡Y es precisamente esta brillante, enér-

<sup>8</sup>Lo que le importa a Pfandl es la *actitud* de Sor Juana y no quién deba delatarla a la Inquisición. Sea a Vieira o al anónimo censor de la *Crisis a un sermón* al que le pide que la delate —y es, sin duda, al censor— lo importante es *el desafío*, cuando exclama: "Si es herética, ¿por qué no la delata?" Así es que no es que Pfandl no sepa leer o que acomode los textos a su antojo, sino que va tras de la explicación de un carácter o de una actitud y lo que importa es cómo se dicen las cosas más que el a quién van dirigidas.

gica, inteligente y razonable defensa de las mujeres, lo que se nos ofrece como prueba de evasión de la feminidad! <sup>9</sup>

Gutierre Tibon. *Mujeres y Diosas de México. Parviescultura Prehispánica en Barro*. Fotos de Martínez Negrete. México. Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1967.

Hace tiempo que Martínez Negrete se ha dedicado a la fotografía con verdadero acierto, pues tiene la técnica y la sensibilidad para descubrir aspectos de la realidad, con sentido poético, como en su libro anterior titulado *En un país lejano*. Ahora, una nueva colección de fotografías de pequeñas esculturas prehispánicas en barro, compone lo esencial del volumen que reseñamos, y al ampliar su tamaño resultan sorprendentes.

Gutierre Tibon, filólogo y erudito en muchos campos, ha escrito el texto, que es positivamente de interés. Llama con toda propiedad a las pequeñas obras la *parviescultura*, que contrasta con los grandes monolitos labrados en piedra. El criterio, dice, para "la selección de las treinta y nueve piezas que ilustran el volumen ha sido más estético que arqueológico", pues en ellas se descubren valores hasta ahora ignorados. Sin embargo, su tesis, muy justificada, es que todas las pequeñas obras, sus formas y elementos tienen sentido religioso y, sobre todo, mágico.

Tibon va mostrando lo anterior al considerar variados aspectos del asunto, apoyándose en crónicas y en cuanto le ha sido necesario de documentación moderna, de manera que sus argumentos tienen absoluta seriedad. "La mujer y la magia de la fertilidad", "Desnudez ritual", "Los atributos femeninos", son algunos de los apartados en que explica la relación entre la religión y el arte. Después se ocupa en desentrañar el sentido de diferentes elementos: "Orejeras", "Narigueras", "Bezotes", "Pulseras y collares", "Magia del tocado", y en otra larga serie de apartados estudia diversos aspectos del "Tomemismo Capilar". En casi todos Tibon compara las formas y usos del antiguo México con las de otras culturas y también con las prácticas que aún subsisten en nuestro país, después de varios siglos de civilización occidental. Al final considera la "Herencia de la América Antigua". Tibon ha descubierto en la parviescultura, formas que han pasado desapercibidas, como, por ejemplo, la presencia de la rana en un rostro. "Reflejo fiel de la potencialidad espiritual del México antiguo es su plástica —dice— y en particular su parviescultura, por la riqueza de sus simbolismos, por la multiplicidad de sus estilos, su vigor y sus aspectos humanos". Con el libro "quiere contribuir al conocimiento de unas facetas menos conocidas del arte precolombino, mediante las imágenes logradas por Martínez Negrete". Y, además, "indicar nuevos caminos para la comprensión del pensamiento místico" de los parviescultores.

Cada una de las treinta y nueve láminas lleva su correspondiente texto explicativo, con los datos de lugar de procedencia de las piezas, el periodo a que

<sup>9</sup> Hay que leer todo el capítulo, pp. 95 a 104, de la "evasión de la feminidad" y completarlo con el siguiente, para ver en toda su complejidad la tesis de Pfandl.

pertenecen y sus medidas. Los títulos dados a las láminas sugieren o indican el sentido de las obras que ilustran.

Además del interés que presentan las fotografías de Martínez Negrete y los textos explicativos e interpretativos de Gutierre Tibon, incluyendo el preliminar, este libro es un ejemplo del fruto que pueden dar los estudios especiales cuando se dedica atención inteligente a las obras del antiguo México, ya que, como en este caso, resultan visiones reveladoras de recónditos aspectos del espíritu humano.

J. F.

Carrillo y Gariel, Abelardo. *El pintor Miguel Cabrera*. México. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1966. Memorias XII.

Esta monografía es una excelente contribución al estudio de uno de los más famosos pintores del siglo XVIII en la Nueva España, y a lo largo del siglo XIX. El autor comienza por tratar el problema de la biografía de Cabrera; considera los documentos aparecidos y pone en reserva la partida de bautismo de Tlaxiactac. El testamento es en verdad el único documento seguro, por el que se sabe que nació en Antequera (Oaxaca). Murió el 16 de mayo de 1768. Carrillo y Gariel discute con buen sentido los problemas y concluye que ignoramos cuál haya sido la formación artística del pintor.

En el capítulo titulado "Del ditirambo al menosprecio", incluye las opiniones entusiastas y exageradas, como la de Beltrami, las más equilibradas, como la de Clavé, y después la serie de autores —Revilla, Toro, Díez Barroso, Cravioto, y Toussaint— que han estimado a Cabrera como un pintor con grandes limitaciones; pero, Carrillo y Gariel dice, con razón, que no hay que medir al artista por los numerosos cuadros que salieron de su taller; expone otros aspectos y su influencia y su mexicanismo.

En "El siglo de Cabrera" explica cómo al morir Ibarra los demás pintores eran tan mediocres que Cabrera quedó como el de mayor categoría; agrega que sus obras han sido mal restauradas; considera el proyecto para una Academia o Sociedad de pintores, tomando en cuenta los nuevos documentos descubiertos por Enrique Berlin. No cita el artículo de Xavier Moyssén, "La primera Academia de pintura en México", publicado en el número 34 de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (UNAM. 1965). Espigando en el famoso opúsculo de Cabrera, la *Maravilla americana*... , encuentra que el pintor, como técnico, dependía de las ideas de Palomino, y destaca datos para ver a Cabrera como Guadalupano. En cuanto a la obra del pintor como retratista, opina que tiene corrección en el dibujo y carácter.

Cabrera resumió su ideal de belleza en un tipo único, dice Carrillo y Gariel, que se encuentra en unas imágenes u otras en un mismo cuadro. Al hablar de "grabados y copias" se refiere a la influencia de Rubens y, más adelante, considera los "obradores", o talleres. El autor dedica un capítulo a la "Procedencia de algunos de los cuadros de Cabrera", principalmente los que hoy

día se encuentran en museos y colecciones particulares; una de las procedencias importantes ha sido la bodega de la Academia, pero también proporciona la lista de algunos de los primeros poseedores de cuadros. Y de paso aclara que el de *San Homobono* en la iglesia de La Santísima, en la capital, que se había tenido por obra de Cabrera, es de Juan Rodríguez Juárez. También se ocupa en las pinturas fuera de la capital, como las de Querétaro, San Luis Potosí y Guadalajara. Al final hace un resumen de menciones de Cabrera o de sus obras que han hecho cronistas e historiadores. En cuanto a los cuadros anotados por Toussaint en su *Pintura colonial*, dice Carrillo y Gariel que no figuran en su catálogo por ser citas con insuficiencia de datos, pero de algunas de ellas podría haber considerado las pinturas mismas, documentadas o no.

A continuación incluye íntegro el testamento de Cabrera, y una parte, del mayor interés, con los autógrafos, ilustrados con reproducciones que muestran objetivamente las distintas maneras de firmar sus obras; diez y siete de esas firmas son auténticas y tres son falsas. Con todo cuidado se anota el tamaño de las firmas originales.

Las ilustraciones se dividen en dos partes, una con los retratos, de los cuales se han copiado las leyendas íntegramente; otra con los temas religiosos, de los que se reproducen algunos detalles. Incluye una comparación de la *Virgen del Apocalipsis* de Cabrera, con otra semejante de Rubens, que se encuentra en Munich; de tal comparación lo importante es, sin duda, la semejanza de las actitudes de la Virgen y del Niño que lleva en brazos. En general las reproducciones de los cuadros dejan mucho que desear, ya sea quizá por las fotografías mediocres o por la impresión misma; y es lástima que no se haya incluido ni una sola lámina a color, para dar idea de este aspecto del artista.

Por último se agrega el catálogo de obras de segura ejecución de Cabrera, unas 179, que no están numeradas, como hubiera sido conveniente. El catálogo fue organizado considerando los sitios en que se encuentran las pinturas, tales como templos y museos, en México y en el extranjero, lo cual si bien es útil, no da idea —como tampoco las ilustraciones— del desarrollo cronológico de la obra del artista, de su estilo y de los momentos en que produjo sus cuadros de mayor importancia.

En todo caso será conveniente que el interesado tenga presente al leer la monografía que reseñamos el texto de Toussaint relativo a Cabrera en su *Pintura colonial*.

La monografía sobre Miguel Cabrera, de Carrillo y Gariel, es novedosa, si bien recoge y discute algunos datos ya conocidos, pero sin duda aporta otros más; como decíamos al principio de esta reseña, es una importante contribución al conocimiento del pintor, el que seguirá esperando otra en que el estudio crítico y las reproducciones de sus cuadros le hagan justicia, pues con todos sus defectos y limitaciones, es un gran artista de nuestro siglo XVIII.

J. F.

Kolko, Bernice. *Rostros de México*. Fotografías de... Texto de Rosario Castellanos. México, UNAM, Dirección Gral. de Publicaciones, 1966.

Ha sido un acierto reunir en forma de libro una de las excelentes colecciones de fotografías de Bernice Kolko, artista de la cámara oscura que reside en México desde 1952 y en donde ha presentado varias exposiciones, a cual más interesante. Porque el arte de Bernice Kolko consiste, amén de una técnica impecable y de un sentido para la composición y los efectos necesarios, en una deliciosa sencillez sin rebuscamientos. Siendo tan profesional, algunas de sus fotografías podrían tomarse como de un inteligente aficionado, y es que rehúye los trucos ya gastados para devolverle al arte fotográfico su prístina función, por medio de una auténtica honradez. Pero aún hay más, porque con profundo interés humanista y con notable agudeza sabe encontrar en la vida los aspectos menos conocidos, o aquellos en que no reparamos fácilmente, y que, en ocasiones, resultan significativos con sólo presentarlos tal cual son. Esto implica que su experta mirada y su sentido crítico funcionan al unísono con su cámara fotográfica. *Rostros de México* componen, más bien, una imagen de México, reveladora en más de un aspecto, ya que reúne costumbres y labores del pueblo, en varios niveles, y rostros de personalidades de la actualidad que pasarán a la historia.

El libro reproduce 156 fotografías que dan idea de la inteligencia, la sensibilidad y los propósitos de Bernice Kolko, pero no le hace justicia del todo a su arte pues sólo la contemplación de las obras originales lo acercan a uno a la verdadera sabiduría del fotógrafo. El texto de la eminente escritora Rosario Castellanos conviene a la colección de fotografías, pues en sí es poético y subraya los aspectos de crítica social. En conjunto no solamente es un bello volumen sino un libro que invita a reflexionar.

J. F.

Bonet Correa, Antonio. *La arquitectura en Galicia durante el siglo xvii*. Instituto "Padre Sarmiento". Madrid. 1966.

El culto y dinámico historiador del Arte Español e Hispanoamericano, Antonio Bonet Correa, ha publicado su excelente obra: *La arquitectura en Galicia durante el siglo xvii*, que mereció el premio "Menéndez Pelayo" de 1957. Como buen investigador, Bonet Correa inicia su estudio por las fuentes bibliográficas de su tema, las antiguas impresas, pocas en número, y los archivos, que en España, a pesar de las revoluciones, se conservan casi intactos, como los "abazalógicos" o libros de fábrica de los monumentos, que son de primera importancia para su historia y que en México fueron vendidos, desde la Colonia misma varias veces, para papel de envoltura. Consulta luego la abundante bibliografía del siglo xix y la actual. Sus capítulos llevan orden cronológico



y estilístico, desde el clasicismo en sus versiones herreriana y andaluza, al barroco. Este gran estilo, como es natural, ocupa la mayor parte del libro, desde sus comienzos con los talladores de la primera mitad del siglo xvii. En 1625, por ejemplo, se inicia el barroco salomónico en Galicia —un año después, apenas, de su creación por Lorenzo Bernini en Roma— con el Retablo de las Reliquias. La explicación de Bonet Correa de por qué es en las obras decorativas más que en las estructurales, en donde se observan los cambios de los estilos, es cabal y convincente. Los retablos, que participan de la arquitectura y del mueble sin las exigencias de la arquitectura propia, fueron los primeros —como sucedería en el siglo xviii— en representar el barroco. El método de Bonet Correa es estrictamente histórico. Son los iniciadores —artistas y mecenas— los que encabezan los capítulos, con los datos biográficos posibles y en seguida las obras que construyeron, con su estudio descriptivo y crítico. Las 302 láminas, con excelentes fotografías y algunos dibujos de alzados, completan el panorama arquitectónico. Hubiéramos deseado más dibujos y más planos, sobre todo planos, pues son éstos los que menos están presentes en el libro.

En la *Introducción* nos habla extensa y sabiamente de los materiales, plantas y alzados, fachadas, órdenes, la columna salomónica y el estípite, las cúpulas, las torres y campanarios, la decoración y ornamentación, la arquitectura civil y el urbanismo. Después, por orden cronológico y, por ende, estilístico, como hemos dicho, desde “los últimos ecos de las ideas renacentistas y el clasicismo purista”. Luego el clasicismo de origen andaluz, con sus mejores ejemplos, que se continúa con “la arquitectura santiaguesa y la influencia granadina”. El clasicismo herreriano ocupa el capítulo ii, preponderante en las provincias de Lugo y de Orense. El capítulo iii está dedicado a la gran arquitectura monástica, casi toda de origen también clasicista. Los capítulos iv y v, los más amplios, están dedicados al barroco. A Bonet Correa, como nos pasa a todos, le faltó más severidad de juicio para algunas obras. Resulta que nos embelesamos con los temas elegidos —y la elección indica ya un amor hacia las cosas— y todo lo juzgamos bueno, hermoso y en su debido lugar, aun cuando no sea la verdad. Un ejemplo: el tabernáculo de la Catedral de Santiago, sostenido el enorme dosel, no por columnas, sino por los hombros de cuatro muchachos que se bambolean en el aire elevando aquel peso tremendo como si fuera de papel. No ignoro que esta crítica parece de Pons, pero hay casos en que el ilustrado viajero neoclásico tenía razón. La desproporción, además, es la regla única de este tabernáculo, que quiso ser ligero, volandero, milagroso, pero cuyo resultado es todo lo contrario. Con toda la injusticia y hasta posible torpeza que tenga este comentario, no quita que hay que criticar el dicho tabernáculo. Una de sus consecuencias, por ejemplo, el baldaquino del Santo Cristo, en Orense, si no corrige la poca feliz idea de sostener el dosel por medio de hombros de ángeles, sabe llenar el espacio de tal manera que es el conjunto, no los detalles, lo que logra su brillante acabado. Mas la arquitectura propiamente tal es verdadera y asombrosamente buena en Galicia, sobre todo de sus santuarios y monasterios, sembrados en toda su extensión. El mejor viaje artístico que pueda hacerse a Galicia es el que se haga en compañía de Antonio Bonet Correa.

F. de la M.

Angulo Iñiguez, Diego. *José Antolínez*. Serie "Artes y Artistas". Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C. Madrid, 1957.

En la prestigiada e imprescindible serie de arte hispánico "Artes y Artistas", fundada y dirigida por don Diego Angulo Iñiguez, se ha incluido un interesante trabajo sobre el pintor José Antolínez, debido al propio Angulo Iñiguez. El libro apareció en 1957, justo hace diez años; sin embargo, en C México no se conoce por le endemia común que padecemos, españoles y mexicanos, creada por los obstáculos atentatorios contra el diálogo directo y necesario del intercambio cultural.

José Antolínez (1635-1675) nació y terminó sus días en Madrid. A pesar de su breve existencia dejó una obra digna de toda consideración, por la cual hoy se ve en él, a una de las principales figuras de la llamada segunda generación, de la escuela madrileña del siglo xvii. Sus contemporáneos en la capital de la corte, fueron Francisco Rizi, Juan Carreño de Miranda, Mateo Cerezo, Juan Martínez Cabezalero y Juan Antonio Escalante. Con base en las noticias de Palomino y con el auxilio de otros escritos, don Diego Angulo Iñiguez rehace la biografía del pintor para después ocuparse de su arte, los valores del cual va descubriendo, con docto juicio, en los distintos apartados en que dividió su estudio.

Parte importante en la producción de Antolínez es el tema de la *Inmaculada*, sobre el cual dejó varias versiones; para Angulo Iñiguez es "el pintor de la Inmaculada más importante de la escuela madrileña, en la que sólo le hace alguna competencia Carreño, y dentro de la española, sólo cede ante Murillo". Una detenida revisión sobre el tratamiento que dieron al tema los pintores barrocos anteriores a Antolínez, permitió al autor apreciar en su justo mérito, las Inmaculadas que pintó el maestro madrileño.

Pero no se crea que el prestigio de José Antolínez descansa únicamente en el crecido número de Inmaculadas que pintó; en su repertorio cuenta con otros temas en los que dejó buenas muestras de su talento artístico. Deseo señalar en primer término, el tema de la Magdalena, pues encuentro que en el se repite el mismo tipo de belleza femenina que ha empleado en sus Concepciones; ante el hecho puede aceptarse que el artista ha utilizado a la misma modelo, acaso su propia esposa u otra persona muy cercana a él afectivamente.

La obra de Antolínez se enriqueció gracias a que se ocupó de otros temas alejados de lo religioso; así el género profano y el del retrato no le fueron ajenos. La Antigua Pinacoteca de Munich cuenta con una tela suya que es singular dentro de la pintura española: *El corredor de cuadros*. Para el profesor Angulo Iñiguez, esta obra es "una de las creaciones más importantes no sólo de Antolínez, sino de toda la escuela madrileña posterior a Velázquez". Sin comentario. Un tema poco frecuente en la pintura española, es el de la mitología clásica. Antolínez lo cubrió con su *Educación de Baco*.

El pintor barroco de la Escuela de Madrid, al ocuparse del retrato dejó una obra que por sí sola basta para calificarle como hábil retratista; me refiero al cuadro de Copenhague *El Embajador Lerche*, firmado y fechado en 1662. El mérito de esta obra lo subraya Angulo Iñiguez con las siguientes líneas:

No precisa subrayar lo extraordinario de esta clase de retrato dentro de la pintura barroca española. El retrato de grupo, tan típico de la escuela holandesa, cuenta entre nosotros con tan contadísimos ejemplares que sólo merecen recordarse el de la Familia de Mazo, del Museo de Viena, pintado precisamente por estos mismos años, y las Meninas, de carácter excepcional.

Tengo a la vista el número 4 del *Boletín* del Rijksmuseum, en la página 135 un excelente grabado reproduce el cuadro *La coronación de la Virgen*, que se venía atribuyendo nada menos que a Van Dyck. Hoy día, tras detenidos estudios, se ha catalogado como obra de José Antolínez. ¿No resulta un gran honor para el artista español, el que se le haya confundido con un maestro de la estatura de Anthony Van Dyck? Por mi parte así lo considero.

Como es característica principal de la serie "Artes y Artistas", un rico conjunto de reproducciones con sus comentarios, cierra este libro, de don Diego Angulo Íñiguez.

X. M.

Boulton, Alfredo. *La obra de Armando Reverón*. Prólogo de Guillermo Meneses. Ediciones de la Fundación Neumann. Caracas, Venezuela, 1966.

Con la maestría que ha adquirido gracias al ejercicio constante de la crítica, Alfredo Boulton es, sin lugar a dudas, el máximo historiador de la pintura con que cuenta actualmente la cultura venezolana. Muestra concreta de lo que se afirma es el bello libro que ha dedicado a Armando Reverón, uno de los grandes artistas que ha dado la pintura americana.

Armando Reverón (1889-1954), nació y murió en Caracas. Su existencia fue anormal como fruto que era él mismo, de una madre "frívola y excéntrica" y un padre calificado de "personaje misterioso"; su vida fue, pues, terriblemente dramática y operó como factor decisivo sobre su obra. La parte más importante de su producción la realizó en Macuto, paraje aislado en el que se identificó plenamente con la soberbia naturaleza, casi primitiva, del lugar. La soledad, el aislamiento y el escape de toda conveniencia de carácter social, que le proporcionó Macuto, todo ello hizo de Reverón uno de los pintores más excéntricos de que se tiene noticia. Para él, el pintar inmerso bajo las frondas tropicales de Venezuela, significaba casi un rito, el rito de la creación.

Alfredo Boulton ofrece conjuntamente el estudio de la vida de Reverón y la crítica de su valiosa obra.

El relato biográfico, en el preciso caso de Reverón, adquiere importancia porque la conducta social del artista a lo largo de su existencia estuvo muy ligada a su obra e influyó decisivamente en el giro de su trabajo. Por tal razón debemos seguir en este estudio un orden que abarque paralelamente ambos aspectos: la vida y la obra.

En Caracas, en la Academia Nacional de Bellas Artes, estudió Armando

Reverón hasta 1909, año en el que una huelga paralizó a la Institución como protesta por los métodos de enseñanza que impartía. Los estudios los continuó en España, tanto en Barcelona como en Madrid; en la primera ciudad estudió dibujo nada menos que con el padre de Picasso; en la capital estuvo cerca de la obra de Zuloaga, Regoyos, Chicharro y López Mezquita. Aun cuando no hay obra valiosa de este periodo, es evidente que alguna influencia debió recibir de los maestros citados. Antes de abandonar Madrid pudo visitar la gran exposición dedicada a Goya, en 1915. Una brevisima visita hizo a París, donde al parecer nada de lo que se hacía en esos días le impresionó; de la Ciudad Luz el retorno a Venezuela hasta el final de sus días.

Con ágil pluma Boulton describe el retorno de Reverón a Venezuela, su integración al medio artístico caraqueño, sus preocupaciones en torno de la pintura, las influencias allí recibidas y los mejores años de su producción. En Caracas trabajaban artistas de valía, mismos que habrían de influir en su obra, tales como el venezolano Emilio Boggio, Samys Mützer y sobre todo el ruso Nicolás Fermindanov. En tres periodos principales divide Alfredo Boulton la producción de Armando Reverón; al estudiar cada uno acomete la valorización artística que los significa. Aunque las fechas no pueden ser tan precisas como se quisiera, cada periodo queda comprendido en los siguientes años: *azul* 1919-1924, *blanco* 1926-1934 y *sepia* 1936-1941. Define a cada periodo, tanto la técnica expresiva como el color preponderante. Ahora bien, de las tres, "se considera, en general, que la etapa más significativa de la producción del artista es la que se conoce con la denominación de 'Periodo Blanco'." Líneas adelante prosigue Boulton:

Reverón penetró de lleno en la búsqueda de una nueva síntesis que correspondía a planteamientos muy concretos sobre la fuerza y el valor expresivo de la luz, y marcó una etapa revolucionaria dentro del campo de la pintura objetiva. Ese periodo se vio caracterizado por el sometimiento de las formas, los volúmenes y los colores a la potencia expresiva del color blanco, capaz por sí mismo de alterar las funciones cromáticas que definían otros componentes de la imagen.

Los temas de que se ocupó Reverón en su obra, no fueron nada extensos, él fue, más bien, "un pintor de paisajes y figuras", y gran parte de las obras que creó son realmente excepcionales, traspasan los límites estrechos de lo nacional para ocupar por sus valores indudables, un sitio de honor dentro de la pintura, entendida como tal, del siglo xx. Una prueba nada desdeñable para tener una idea de la calidad de las pinturas de Armando Reverón, la ofrecen al lector las cuarenta láminas a color que ilustran este interesante libro dedicado al "pintor del blanco, del silencio y de la soledad".

X. M.

Bonet Correa, Antonio. *Pittura Spagnola dal seicento ai nostri tempi*. V-II. Istituto Italiano d'Arti Grafiche. Bergamo, 1963.

Entre las series de publicaciones del Instituto Italiano de Arte Gráfico, se encuentra la *Collana Scigno*, colección dedicada a la historia universal de la pintura y en la que lo primero que cuenta es la alta calidad de las sesenta y cuatro reproducciones a color que ilustran cada tomo y asimismo los textos que se deben a conocidos maestros de la crítica. En la *Collana Scigno* se han incluido dos tomos dedicados a la pintura española. El primero se encomendó a Juan Ainaud de Lasarte, quien se ocupa del largo periodo que va de la pintura romántica a la del Greco, y nada más agregó, pues hasta aquí llegan mis noticias, toda vez que el libro no ha llegado a México. El tomo segundo que abarca del siglo xvii a nuestros días, le fue confiado a Antonio Bonet Correa.

Lejos de presentar un trabajo cronológico, de escuelas o de biografías, lejos de repetir viejos y caducos moldes, Bonet Correa se interesó por dar a su estudio una idea rectora de cierta novedad, dentro de los estudios de la pintura española, idea que no abandona a lo largo de su exposición, sin que esto quiera decir en forma alguna que relegó a un segundo plano los valores artísticos de los maestros de quienes se ocupa; más bien esos valores se comprenden mejor desde la postura que él adoptó. Un marcado interés dio Bonet Correa, a las situaciones sociales prevalecientes en cada periodo que estudia y la misma atención le merecieron tanto la economía como la cultura. Novedad es también, por la forma en que lo trata, el ocuparse de cada uno de los sitios donde se produjeron los diversos estilos de las escuelas regionales y relacionarlos además, con las otras artes: arquitectura y escultura.

En cuatro apartados que corresponden a igual número de siglos, dispuso Bonet Correa el estudio del periodo pictórico que le tocó historiar. Una importancia mayor le prestó, quizá no falto de razón, al Siglo de Oro, el xvii; pero me parece que en el caso del siglo actual, el capítulo debió ser más extenso, pues en él, y de nueva cuenta, la pintura española ofrece al mundo grandes figuras como Picasso, Gris, Dalí, Miró, etcétera; el mismo Bonet Correa lo reconoce así.

La introducción al siglo xvii, es un breve pero sustancioso análisis de las condiciones sociales, políticas y económicas de España, mismas que habrán de propiciar la gran pintura de esa centuria. El autor anota que es necesario tener muy presente la organización jerárquica para comprender ese arte. Dentro de esa organización, la Iglesia fue un cliente de grandísimas posibilidades económicas y para la cual, salvo el caso de Velázquez, todos los artistas trabajaron con exclusividad. Anota también que el espíritu religioso del pueblo impidió el desarrollo de la pintura profana; por la misma causa el retrato se dio poco y otro tanto sucedió con las naturalezas muertas, las flores y paisajes; los cuadros de asuntos mitológicos fueron excepciones. La pintura del siglo xvii, nos dice Bonet Correa, se caracteriza por su realismo; pero:

Il realismo della pittura spagnola é caratteristico di una attitudine ideologica radicata in una forma di vivere. Incluso il periodo piú barocco della

fine del secolo, non si riscontra in essa né l'ampollosità, né la teatralità degli italiani e dei flamminghi.

El realismo que principió manifestándose con un acentuado gusto tenebrista, heredado del Caravaggio, adquiere al final del siglo otro carácter:

Nella sua evoluzione la pittura spagnola del secolo xvii passa dal chiaro-curismo ad una tecnica coloristica nella quale predomina l'influenza dei veneziani del secolo xvi. Entro queste linee generali é difficile dare un ordinamento piú preciso, data l'abbondanza di centri regionali, di botteghe e artisti con tecniche e procedimenti diversi.

Partiendo de la obra de Francisco Ribalta y sus contemporáneos, Bonet Correa inicia su estudio de los grandes maestros de la pintura barroca española y según la importancia que estos tienen, le merecen mayor o menor detenimiento. Algunas de las páginas dedicadas ya a Zurbarán, Velázquez, Cano, Murillo o Valdés Leal, acusan la profunda emoción estética y la comprensión humana que él ha sentido, ante las magníficas obras de los maestros. El estudio del Siglo de Oro lo cierra con la figura de Claudio Coello: "La sua pittura che, oltre alla influenza fiamminga raccoglie l'ereditá di Velázquez, chiude brillantemente la pittura del secolo xvii."

Si el siglo xviii se inicia con un cambio de dinastía en la corona española, ese mismo siglo es de grandes innovaciones en la pintura; destaca, desde luego, la creación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752), con todas las consecuencias que trajo consigo. Una gran novedad es la importación que hace Felipe V, de pintores extranjeros. La calidad de las obras de los artistas peninsulares decae notablemente y para Bonet Correa son contados los que logran salvarse: Luis Meléndez, Luis Paret y Alcázar, Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella. El siglo se salva en cuanto a pintura propiamente española con la monumental figura de Francisco Goya, quien "constituisce con Greco e Velázquez la grande trilogia della pittura spagnola". La época en la que vivió Goya resulta propicia a Bonet Correa, para estudiarlo desde el punto de vista que ha adoptado en todo el libro. Hace una revisión de los aspectos más trascendentales que hay en la extensa obra del maestro de Fuendetodos, subrayando a la vez, lo sobresaliente de su existencia.

"Il secolo xix spagnolo non conta figure di prima grandezza", con estas palabras inicia el autor, la revisión que hace de esa centuria. La grandeza anterior hasta Goya, se ha perdido con el arte de receta que se administra desde la Academia y que está dedicado a una nueva jerarquía: la burguesía de la banca y las finanzas, que terminó por reemplazar tanto a la Iglesia como a la nobleza. De ese siglo Bonet Correa, sólo se ocupa de Mariano Fortuny, del paisajista Aureliano de Beruete y Joaquín Sorolla.

Con figuras de indiscutible importancia dentro del arte universal contemporáneo, vuelve a contar España al iniciarse el siglo actual. Un interés que me parece justo, pone Bonet Correa en la figura de José Gutiérrez Solana, pues con él finaliza la gran tradición del realismo español que viene del siglo xvii, y aunque es verdad que los maestros actuales no abandonan del todo ese rea-

lismo, éste corresponde, más bien, a las corrientes del arte actual. La valiosa aportación de los artistas catalanes queda bien indicada, relacionándola incluso con la obra de arquitectos y escultores: Domenech y Gaudí, Gargallo y Julio González; Isidoro Nonell, Juan Gris, Salvador Dalí, Joan Miró y Pablo Ruiz Picasso, “lo spagnolo universale che cambia il volto all’arte della nostra epoca...” El valor artístico de estos maestros queda subrayado en la rápida síntesis que hace Bonet Correa al finalizar su magnífico libro. Frente a los maestros anotados, presenta a la última generación: Tapiés, Cuixart, Puig, etcétera, indicando que estos artistas a diferencia de los del grupo anterior, crean su arte radicados profundamente en España.

La selección de las sesenta y cuatro láminas que ilustran el texto fue un acierto; por vez primera se reproducen a color, cuadros de una gran importancia en la pintura española, tal por ejemplo la bellísima *Naturaleza muerta*, de Sánchez Cotán; *Cristo en el limbo*, de Alonso Cano, *El corredor de cuadros*, de José Antolínez y *Barcelona de noche*, de Picasso. La calidad de todas las láminas está respaldada por el justo prestigio de que goza el Istituto Italiano d’Arti Grafiche.

X. M.

Pérez Sánchez, Alfonso E. *Pintura Italiana del siglo XVII en España*. Madrid, 1965.

Alfonso E. Pérez Sánchez, el joven autor del presente libro, me era conocido únicamente por sus diversos y siempre interesantes trabajos publicados en *Archivo Español de Arte*, en *Goya* y en otras revistas especializadas en la historia del arte; en esos trabajos siempre me llamó la atención tanto lo atinado y severo de sus juicios como asimismo la erudición que sólo pudo obtener gracias a una esmerada formación académica. Lo aquí apuntado nos lo entrega ahora con creces, en su *Pintura Italiana del siglo XVII en España*, libro que lo coloca ya, por prematuro que parezca, entre los grandes historiadores con que cuenta actualmente la crítica de arte española. El libro es su tesis doctoral presentada en la Universidad de Madrid; gracias al patrocinio de la Fundación Valdecilla, se ha impreso. Si mi información es correcta, entiendo que el señor Pérez Sánchez ha sido discípulo de don Diego Angulo Íñiguez; de ser así, el libro de que me ocupo viene a ser una honra indudable tanto para el maestro como para el discípulo.

Sorprendente es en verdad, el número de cuadros existentes en España de la pintura italiana del siglo xvii; las doscientas cincuenta y tres láminas que ilustran este estudio, apenas si ofrecen una idea de lo que es ese caudal. Dos fueron las fuentes principales que hicieron posible la existencia de la pintura barroca italiana en la península: las adquisiciones directas de embajadores, virreyes, nobles y eclesiásticos y los pintores mismos que pasaron a España a trabajar a solicitud de la corte. Pérez Sánchez anota entre los principales compradores de pinturas con destino a sus propias colecciones, a Felipe IV, al Almirante de Castilla, a los condes de Oñate y de Monterrey. Y en cuanto

a los maestros que trabajaron en el reino, anota que allí se encontraban a principios del siglo, Borgianni y Cavarozzi entre otros; Colonna y Mitelli, hacia mediados del siglo y para finales del mismo, Luca Giordano.

Aparte de un breve pero necesario preámbulo, el libro está organizado en cuatro capítulos, más una excelente bibliografía dividida en cinco utilísimas secciones; un apéndice y los obligados índices que exige toda obra como la que aquí se comenta, cierran el aparato erudito del libro. El capítulo cuarto es el más importante y de allí que sea el más extenso. Pérez Sánchez lo intitula con modestia, "Catálogo provisional de la pintura italiana del siglo xvii en España"; en realidad las noticias allí contenidas resultan más, muchísimo más que un simple catálogo; no es otra cosa que el resultado de una detenida, metódica y acuciosa investigación realizada tanto en la península como fuera de ella, estudiando directamente las obras y las fuentes de toda información aprovechable para esta ejemplar investigación artística.

Las escuelas italianas del xvii, representadas dignamente en España son las siguientes: romana, boloñesa, lombarda, napolitana, toscana, genovesa y veneciana y se sobrentiende que el número de artistas que las representan es considerable, por más que en algunos casos unos estén mejor representados que otros.

Tanto las obras de importación como aquellas que fueron creadas en España, ejercieron en una forma o en otra, diversas influencias sobre los artistas locales; estudios semejantes a este que ha realizado el señor Pérez Sánchez pueden contribuir en mucho para informarse de las dependencias o de las originalidades que existen en las obras de los maestros peninsulares. Aquí mismo me formulo una pregunta: ¿la influencia de los pintores italianos del siglo xvii alcanzó al arte pictórico de la Nueva España? La contestación es afirmativa; sí, a través de las obras de los pintores españoles o a través ¿por qué no? de algunos cuadros originales remitidos al virreinato. Y para que no se crea que estas palabras salieron sin ninguna reflexión he aquí algunos ejemplos: el tipo de la *Santa Rosalía* de Pietro Novelli, Madrid, Academia de San Fernando reproducida en la lámina 146, se repitió aquí con cierta frecuencia desde el siglo xvii con Juan Tinoco y con Antonio Villalobos en el xviii. El tipo del *San Pedro*, anónimo napolitano, que aparece en la lámina 188 (ver también página 479), es común en la pintura novoespañola. El gran cuadro del *Martirio de San Lorenzo*, atribuido a José Juárez, tiene más de una afinidad con la pintura italiana del xvii, sobre todo en la composición de la parte superior de la tela. No tengo ninguna certidumbre respecto a la originalidad de la pintura de la *Virgen en oración*, de la sacristía de la catedral de Puebla, pero es indudable que se trata de una buena réplica del cuadro que con el mismo tema existía en la catedral de Valencia y era debido nada menos que al Sassoferrato ¿El cuadro de Puebla se encuentra allí desde la colonia? ¿Perteneció al Obispo Francisco Pablo Vázquez y es por tanto una copia del siglo xix? Las preguntas quedan en pie.

Para concluir esta reseña sólo deseo anotar que el autor de este excelente libro dejó sin incluir a dos artistas de primer orden: Michelangelo Merisi, el Caravaggio y a Luca Giordano; la razón de tal exclusión radica en que el primer artista ha sido estudiado ampliamente por el profesor Juan Ainaud



de Lasarte y el segundo está en espera del estudio especial que merece su obra en España. Empero estas omisiones para nada invalidan los méritos de su trabajo.

X. M.

Bello y Zetina, José Luis. Cordero y Torres, Enrique. *Galerías Pictóricas de Puebla*. Ediciones del Centro de Estudios Históricos de Puebla, A. C. Puebla, 1967.

Los autores de este libro han tenido como propósito para escribirlo, el reunir toda noticia conocida sobre las colecciones particulares de pintura en Puebla. Puede decirse que el libro ha tenido una génesis por demás curiosa, pues se ha escrito por transmisión oral. Me explicaré. El depositario de las noticias sobre las colecciones y sus propietarios, ha sido don José Luis Bello y Zetina, a quien "a fuerza de repetir esos conocimientos en charlas, se le ha instado a que formara este libro", y lo que ha hecho es dictarlo a Enrique Cordero y Torres para que a su vez lo escriba.

De más está repetir aquí la importancia que tuvo Puebla, durante el virreinato, como centro productor y consumidor de pintura, importancia que no desapareció en el siglo XIX, en el cual las obras de arte tuvieron una apreciación distinta: nacieron las galerías y colecciones particulares de pintura, sobre las que ofrece variadas noticias y anécdotas este libro. Pero aquí es conveniente aclarar que estas colecciones poblanas no se concretan únicamente a reunir obras debidas a los artistas del país; en ellas se encuentran también piezas de diversas escuelas europeas.

Las informaciones que se dan sobre las doce colecciones que en Puebla han existido, abarcan una breve semblanza biográfica sobre el coleccionista; noticias respecto a dónde, cuándo y cómo reunió sus obras y una lista donde éstas quedan clasificadas por autores y escuelas. Con frecuencia los dueños de estas pinturas se ocupaban de otros objetos de arte, con lo cual enriquecían sus colecciones. Sobre esto se dan también pormenores.

Dejo fuera de todo propósito, por los riesgos que implica, el hacer cualquier comentario sobre las pinturas de las colecciones poblanas que en el libro se reproducen. Pero no puedo dejar de citar los nombres de algunos artistas europeos que figuran en ellas con varias obras: Aníbal Carracci, Reynolds, Van Dyck, Van Kessel, el "Divino" Morales, Zurbarán, Murillo y Gericault. Muchas obras adjudicadas a diferentes escuelas, aparecen como anónimas; por otra parte es de lamentar que los autores no hayan hecho anotación alguna en aquellos cuadros que reproducen y que no son otra cosa que simples copias de obras famosas y por tanto sumamente divulgadas, tal por ejemplo *La transfiguración*, de Rafael y *Muerte de San Jerónimo*, del Pinturicchio.

*Galerías pictóricas de Puebla*, es una contribución valiosa a la bibliografía del arte poblaro; complementa los trabajos anteriores que se han publicado sobre el mismo tema: *Pinturas poblanas* (siglos XVII-XIX), de José Luis Bello

y Gustavo Ariza, México, 1945, y el libro de Francisco Pérez Salazar *Historia de la pintura en Puebla*, publicado por este Instituto en 1963.

Como comentario final doy la noticia de que uno de los autores de este libro, don José Luis Bello y Zetina, es dueño de la más rica colección de pintura europea y mexicana que hay actualmente en Puebla, colección que pasará a poder del Estado, junto con todo lo que ha reunido en su museo, cuando para él llegue el viaje sin retorno.

X. M.