

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

Green Robertson, Merle. *The Sculpture of Palenque, volume 1. The Temple of the Inscriptions*. Princeton, New Jersey, 1983.

El Templo de las Inscripciones es el primero de cinco volúmenes sobre la escultura de Palenque. En ellos se ilustra, por medio de fotografías y de dibujos, todo lo que permanece de escultura en esa ciudad maya. Durante 1964, Merle Greene Robertson, investigadora, fotógrafa y dibujante, estuvo realizando trabajo arqueológico en Palenque, y desde entonces se propuso llevar a cabo el inventario que ahora nos presenta. Para cumplir con su cometido no escatimó en obtener recursos materiales, como equipo fotográfico de la más alta precisión, película y papel adecuados para una óptima reproducción y construcción de andamios para evitar distorsiones en las fotografías.

A lo anterior hay que añadir lo más importante, dedicó innumerables horas a observar hasta el detalle más insignificante; se puso a dibujar, una y otra vez, hasta lograr la exactitud; se consagró con paciencia a fotografiar en repetidas ocasiones, de día y de noche para obtener las mejores imágenes, y se empeñó a estudiar, en diversos museos y bibliotecas y, sobre todo, en su acogedora y completísima biblioteca de su casa en Palenque.

Greene Robertson conoce de las técnicas usadas por los escultores palencanos, y entiende de los asuntos que se representaron. De ambos se ocupa en estos libros, y ofrece al lector, tanto al especialista en cultura maya y mesoamericana, como a todo interesado en México antiguo, una visión íntegra del arte escultórico, en el cual Palenque destacó de modo sobresaliente.

La autora complementa la rica información visual con acuciosos análisis iconográficos. Considera a la escultura como "una obra de arte", que tiene un contenido específico que comunicar, y añade que "hay un lenguaje iconográfico en donde cada elemento, motivo y sujeto está vinculado a una categoría específica del espectro cromático". Es así, que además de dar un contenido a los temas y asuntos representados, adjudica un significado simbólico a los colores que cubrían las figuras esculpidas.

Dos son las partes que componen el volumen inicial. La primera es introductoria, comienza con un breve panorama de la cultura maya, continúa con una descripción de la ciudad de Palenque, recuerda la historia de su descubrimiento y las subsecuentes exploraciones, y concluye con consideraciones generales acerca de la escultura en estuco. De hecho, es a la escultura en el material dócil a la que dedica la autora su mayor interés. Señala que en Palenque es abundante, y que con ella se cubrían plataformas, muros, pilares, frisos y cresterías. De este modo, el aspecto de la ciudad en tiempos de su mayor actividad —hacia los siglos VII y VIII— era radicalmente distinto al que percibimos en la actualidad. Los edificios se miraban animados por policromas figuras humanas, las cuales representaban, en diferentes actitudes dinámicas a las dinastías gobernantes. El color rojo, en diversos tonos, dominaba la decoración escultórica.

La segunda parte aborda, en su totalidad, el Templo de las Inscripciones. Describe el templo mismo, sus pilares estucados y sus inscripciones jeroglíficas; no omite detalle al tratar de la famosa tumba —el sarcófago, la lápida que lo cubre, las figuras de estuco en los muros, y las ofrendas— y termina con consideraciones acerca de las representaciones en las alfardas, de los *graffiti* y con algunos datos sobre la techumbre.

Tres apéndices versan sobre anotaciones de los colores, correcciones a los dibujos realizados por el explorador inglés Maudslay a fines del siglo pasado, e información adicional acerca de los pilares. Una extensa bibliografía y un índice complementan las partes previas y fundamentales.

En la primera parte la autora revela, lo que son a mi juicio, sus hallazgos más importantes: uno es relativo a las técnicas que los palencanos usaron para fabricar sus esculturas en estuco, el otro es sobre los colores que las vistieron.

Los pilares o secciones de muro eran construidos con bloques de piedra caliza, de forma aproximadamente cuadrada, y con mampostería que se sujetaba con mortero de cemento. Sobre esto se aplicaba fina capa de estuco y se introducían las “piedras de armadura”, con una profundidad de hasta 6.5 cm y un espesor de 12.5 cm en lugares estratégicos para sostener las figuras. Es “como si fueran los huesos de las figuras”.

La gama de los colores no era muy rica, pero variaba en tonalidades. Los colores utilizados eran rojos, azules y amarillos, los cuales se cotejaron con la tabla de Munsell y se reproducen en una lámina final. Las figuras humanas, su cabello y las porciones mayores del vestuario eran rojas, el fondo de los pilares y las paredes exteriores e interiores de los edificios también eran rojas, así como algunas partes de las serpientes como dientes, lenguas y escamas. El rojo, dice la autora, parece “haber representado el mundo viviente, el mundo de los humanos y su entorno”. El azul estaba asignado a las cosas divinas, a los objetos de culto, a los objetos preciosos; dioses, cuerpos de serpientes, bandas celestes, plumas y jades, eran azules. El amarillo, de todos los colores usados, el más perecedero, se reservaba para áreas reducidas, colas y manchas de jaguar, plantas, y algunos elementos de los cuales se supone representan aspectos del inframundo. En muchos lugares se conservan trazos negros en la base del estuco, era el apunte preparatorio que precedía al modelado.

Al entrar de lleno al análisis y descripción de la figuras humanas, Greene Robertson asevera que se trata de retratos de tamaño natural de los reyes palencanos, de personajes de la nobleza, y en algún caso, poco frecuente, de seres divinos. Tal aseveración se fundamenta en los avances recientes en la lectura de los registros jeroglíficos, realizados principalmente por Floyd Lounsbury, Linda Schele y Peter Mathews, quienes basados en la aproximación fonética del soviético Yuri Knorosov, han podido leer, entre otras cosas, los nombres de los gobernantes, las fechas de su nacimiento y de su muerte y las de su ascenso al poder. De este modo, la historia dinástica de Palenque, ha sido reconstruida.

Desde la Primera Mesa Redonda de Palenque, en 1973 (como las siguientes organizadas por Greene Robertson y en donde se reúnen estudiosos y especialistas en la cultura maya), quedó establecido que los glifos del sarcófago del

Templo de las Inscripciones se referían al gobernante que yacía en la tumba y a sus ancestros. Se ha aceptado que el nombre de este gobernante era Pacal, término icónico y fonético, que en lengua chol quiere decir “escudo de mano”. Pacal fue un gran personaje, murió en el año de 683 a la edad de 80 años, después de haber gobernado durante 68. A él se debe la grandeza y opulencia de Palenque; fue él quien ordenó que se construyera, durante su vida, el Templo de las Inscripciones y su regia tumba. En los pilares del pórtico del templo, como guardianes del contenido de la tumba, están “retratados algunos de los ancestros y de los descendientes de Pacal”. Chan Bahlum, II, su hijo y sucesor, representado en forma de niño deificado, con una pierna que se transforma en serpiente; su madre, la señora Zac-Kuk, y su bisabuelo Chan Bahlum I.

La cripta funeraria se encuentra casi totalmente ocupada por el sarcófago en el cual se depositó el cuerpo de Pacal, cubierto con sus joyas de jade. La lápida que cubre el sarcófago lleva tallada, en espléndido bajorrelieve, una escena magistral; Greene Robertson y sus colegas han interpretado esta escena como el momento en que el gobernante Pacal desciende al inframundo. La banda que enmarca la escena lleva símbolos celestiales, y seis cabezas humanas, otros “retratos de los ancestros de Pacal”, que aparecen también en las patas del sarcófago. En la cara externa de éste, se miran, de nuevo, más retratos de ancestros y las fechas de su muerte. Los nombres de tales personajes se han leído de modo similar al de Pacal, como por ejemplo, Zac-Kuk, que quiere decir “quetzal resplandeciente”. Acerca de las dos cabezas de estuco de tamaño natural, depositadas como ofrendas bajo el sarcófago, la autora supone que son retratos, la mayor de Pacal, y la más pequeña de su esposa.

Las figuras de estuco en las paredes de la tumba, notablemente deterioradas porque han concentrado el agua que durante siglos se ha filtrado, representan, según la autora, a nueve centinelas; de una de ellas, comenta con entusiasmo que se trata de “la más bella escultura precolombina de estuco”.

En la exégesis que hace Greene Robertson de la iconografía del sarcófago, de la lápida y de los otros estucos de la tumba, toma en consideración, además de las inscripciones jeroglíficas, la información que verbalmente le proporcionaron indígenas de la comarca así como la interpretación que se ha dado a otros símbolos del universo prehispánico.

La obra de Merle Greene Robertson, en este primer volumen, y pienso que así será en los próximos que anuncia, no tiene paralelo en los estudios sobre las culturas y el arte de Mesoamérica. Gracias a la dedicación que ha mostrado y a su respeto por las obras del pasado indígena, es posible conocer ahora, con mayor exactitud, acerca de ese patrimonio nuestro que en Palenque alcanza niveles de excepcional brillo y calidad. Con esta obra se recupera y se rescata el supremo arte escultórico de Palenque, y el nombre de Merle Greene Robertson queda como el de Maudslay y el de Ruz Lhuillier, vinculado indisolublemente al de la prodigiosa ciudad maya.

B. de la F.

Art of Aztec Mexico Treasures of Tenochtitlan H. B. Nicholson with Eloise Quiñones Keber. National Gallery of Art, Washington, 1983.

En octubre del presente año, la National Gallery de Washington inauguró una importante exhibición de arte intitulada: "El Arte del México Azteca. México Tenochtitlan". Con este mismo título el Museo y el Centro de Estudios Precolombinos de Dumbarton Oaks publicaron un catálogo en el que se asienta el cuidadoso registro de las 86 obras de arte dispuestas en la planta alta de la sección oriental del famoso museo.

México colaboró con el préstamo de 35 piezas del Museo Nacional de Antropología, varias del proyecto Templo Mayor y dos procedentes de Puebla y Tenango; 17 museos y 3 colecciones particulares aportaron la otra parte. El arte monumental escultórico azteca no está representado en esta exhibición. El rango de proporciones oscila entre las del Océlotl Cuauhxicalli (2.25 metros de largo por 1.20 de ancho por .93 de alto) y las del minúsculo cascabel de 3 mm de largo de una gargantilla de oro.

El núcleo de la exposición y, por consiguiente, del catálogo respectivo, está constituido por escultura, especialmente la de bulto, realizada en distintas piedras duras.

La talla de bulto y la del relieve están representadas por un muestrario que abarca imágenes antropomorfas, zoomorfas y fantásticas, así como cajas y recipientes de piedra. El arte antropomorfo de barro está representado por el caballero águila a escala natural recién descubierto en el Templo Mayor. Una gama de materiales que abarca varias piedras duras, algunas semipreciosas como la jadeita, madera, oro, plumas, mosaico y otros conformaron objetos de arte portátil como son efigies, vasijas, adornos e instrumentos.

El catálogo consta de 188 páginas, 98 ilustraciones, un mapa que muestra la extensión del Imperio Azteca en 1519 y un cuadro genealógico de los reyes de México-Tenochtitlan. El *corpus* de las fichas está precedido por un breve prefacio escrito por Kubler y a continuación por un capítulo de Nicholson intitulado: "Descubrimiento del arte azteca." La publicación termina después de la última ficha, con una lista alfabética de deidades aztecas y de términos importantes en náhuatl y español; finaliza con una bibliografía selecta, toda en inglés.

Cada ficha tiene su correspondiente fotografía, en algunos casos dos; ocasionalmente dibujos a línea e ilustraciones de piezas semejantes complementan la información visual del catálogo.

Todas las fichas se inician con un pequeño apartado que presenta en una secuencia invariable las dimensiones (alto, ancho y espesor) el material, la ubicación actual (museo o colección privada) y, en algunas, la fecha del descubrimiento de la obra de arte; otras, portátiles son piezas del botín trasladado a Europa por los conquistadores españoles del siglo XVI. La fecha y lugar de procedencia de las piezas de oro queda incierta (Col. Dumbarton Oaks).

Viene después el texto explicativo y al final de éste una bibliografía corta especializada referida a la pieza en cuestión; en éste se registran publicaciones poco conocidas o escasamente divulgadas por antiguas o por especializadas.

En el texto que acompaña a cada obra de arte los autores presentan disertaciones iconográficas, propias o de otros investigadores, con la referencia bibliográfica pertinente cuando se trata de esto último, observaciones sobre la calidad artística de la pieza y, en numerosos casos, pormenores sobre la "historia" de la obra de arte en tanto ésta con el correr del tiempo y extraída de su contexto cultural original, se convirtió en pieza de colección. Las anotaciones a este respecto son interesantes y esclarecedoras, especialmente las que se refieren a objetos portátiles y su traslado a Europa en el siglo xvi. Nicholson y Quiñones muestran erudición y conocimientos de especialistas; se percibe, además, en ocasiones el matiz anecdótico, intrigante y sorpresivo que caracteriza el relato de un buen anticuario.

El catálogo, es sin duda, una importante aportación al conocimiento del arte azteca. Revela talento y erudición. A continuación expongo las limitaciones que, a mi juicio, tiene esta publicación. La primera es la de no cumplir la función didáctica esencial de todo catálogo. Ésta es la de proporcionar información objetiva en cuanto a datos y corta y comprensible en cuanto a interpretación de los mismos. Esto ocurre porque los autores comprimieron en 86 fichas una compleja información básicamente de carácter iconográfico en las que la erudita profusión de citas, especulaciones y dictámenes se suceden con poca sistematización.

Otro punto es el título del catálogo. *Arte del México azteca. Tesoros de Tenochtitlan*. Es en verdad un buen título, mismo que lleva la exhibición que ficha. Sin embargo, como publicación es un título ambicioso. Más acertado hubiese sido llamarlo "Piezas selectas del arte azteca" ya que, por necesidad, eliminó la arquitectura, la escultura monumental exenta, la integrada a la arquitectura y los códices. Esta limitación, impuesta por la propia exhibición, no fue superada por los autores del catálogo quienes, preocupados básicamente por discutir problemas iconográficos no incluyeron un necesario capítulo introductorio en el que hubiesen asentado las grandes directrices culturales y los caminos de expresión plástica que caracterizaron la productividad artística mexicana.

Las observaciones, por otra parte, respecto a la calidad de las obras de arte, se limita a frases laudatorias, que en forma alguna definen sus cualidades esenciales como creaciones plásticas.

En resumen, opino que el catálogo tiene pretensiones de ser un libro sobre arte e iconografía azteca más que una reseña razonada sobre una exposición. Como libro, sin embargo, se queda corto por las razones ya mencionadas. Como catálogo, por otra parte, resulta asistemático y confuso. Las 86 obras de arte no están contempladas dentro de un todo orgánico, tanto cultural como artístico. No se abordó al arte azteca como el eco final de una milenaria tradición mesoamericana, ni se asentaron las vertientes más importantes de su actividad artística. El capítulo introductorio y el ordenamiento temático de las obras de arte fichadas hubiera suplido esta omisión.

La lectura detenida de los textos que componen cada ficha obliga al estudioso a volver una y otra vez las páginas del libro para buscar analogías y diferencias. Opino que el verdaderamente interesado deberá fichar y verter en cuadros y subclasificaciones los múltiples datos que aportan las fichas. No es

fácil discernir en muchas de ellas dónde termina la referencia bibliográfica y empieza la opinión personal de los redactores.

El lector no comprende, a pesar de tratarse de una publicación intitulada *Arte azteca*, los principios que subyacen en el vocabulario formal mexicana, su apego a la tradición o su genio innovador. No se agruparon las imágenes por técnicas, lo que produce en el lector desconcierto visual. La organización secuencial del binomio tema-técnica hubiese facilitado la lectura del catálogo.

A pesar de que la iconografía es el *leit motif* del texto no se observó un criterio figurativo sistemático, lo que impide la aprehensión cabal de conjuntos iconográficos y el fácil ordenamiento de obras de arte similares. Las serpientes, por ejemplo, constituyen una excepción; su calidad formal y su simbolismo se captan con mayor facilidad.

En la cuidadosa, por no decir meticulosa elaboración del texto encuentro dos fallas; la primera se refiere a la omisión de Justino Fernández en la bibliografía sobre la "cabeza Colosal de Coyolxauhqui" en el Museo Nacional de Antropología (México). La interpretación publicada en el catálogo es exactamente la misma propuesta por Fernández hace 20 años (*Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. iv). La otra, es de orden más sutil. El texto que acompaña a los relieves que decoran dos vasos Anaranjado Fino procedentes del Templo Mayor (figuras 29 y 30), es una traducción cercana a lo expuesto por Bonifaz Nuño en el libro *El Arte del Templo Mayor* (Bonifaz Nuño, y Robles, 1982).

Algunos breves comentarios, respecto a las características editoriales de esta publicación: en la introducción, intitulada: "El descubrimiento del arte azteca", se insertaron ilustraciones sobre manifestaciones del arte monumental mexicana, la Coatlicue, el Calendario Azteca, la Piedra de Tizoc, el Relieve de Moctezuma y la recién descubierta Coyolxauhqui del Templo Mayor. Como ejemplo de arquitectura mexicana se escogió la reconstruida pirámide de Santa Cecilia Acatitlan. La fotografía de esta estructura poca idea da de la austera e imponente monumentalidad de los edificios aztecas. Tienen más importancia las puntas de hojas de maguey en el primer plano de la fotografía que el santuario en el fondo. Extraña, un tanto, la selección de este monumento. Una mejor opción hubiese sido escoger algunas de las estructuras del recién explorado Templo Mayor de Tenochtitlan. Por ejemplo, una vista de la gran escalinata que conduce a los templos gemelos de Tláloc y Huitzilopochtli o cualquiera que mostrase una cabeza serpentina en el arranque de una alfarda, hubiese rescatado, más efectivamente, los valores de fuerza y monumentalidad sacralizada características de la arquitectura cívico-religiosa de Tenochtitlan.

Respecto a la escultura monumental, mencionada anteriormente, ésta aparece como relleno del texto; la fotografía es muy pequeña y la calidad es deficiente, algunas muy claras y otras, como la Coatlicue, oscuras. Por otra parte, en el pie de cada ilustración no se asientan las dimensiones de los monumentos, lo que impide que el lector conozca la escala. Esto ocurre, desafortunadamente, con la ilustración de la Coatlicue colocada en el cuarto inferior de una página cuya contra está ocupada por la reproducción a color de una extraordinaria escultura de pequeñas proporciones (46 x 24 cm): la serpiente anudada de basalto del Museo Nacional de Antropología. La oposición fotográfica de estas dos piezas no favorece visualmente a Coatlicue; su fuerza

plástica y su riqueza iconográfica se desvanece en favor de la simplicidad volumétrica e iconográfica de la serpiente. Cada una de estas esculturas son obras maestras representativas de dos grandes lineamientos del realismo fantástico azteca: uno, encaminado a la abstracción sintética, y otro al discurso formal, complejo e intrincado. Un criterio esteticista, de acuerdo con algunos postulados propuestos por las corrientes abstraccionistas de la escultura moderna, determinó la presentación de las piezas que ilustran el capítulo introductorio. La famosa cita de Henry Moore, relativa a las cualidades del arte azteca, en las primeras páginas del catálogo, confirma mi opinión.

Otro comentario relativo al *corpus* fotográfico se refiere a la presentación de un número importante de imágenes recortadas, es decir, sin el encuadre natural de la fotografía. La fotografía no puede reproducir las condiciones esenciales de la escultura, su tridimensionalidad y su proyección en el espacio. Enmarcada, logra al menos transmitir su cualidad de pesantez, su carácter tectónico.

Para terminar, sólo me resta referirme al corto prefacio escrito por Kubler, en el que hace una breve alusión al sacrificio humano voluntario practicado masivamente por los aztecas; ritual que, curiosamente, relaciona con una posible hecatombe voluntaria del mundo moderno. Después asienta, más que comenta, citas extraídas de la obra de Wittgenstein, Wolheim y Podro, las que aluden al carácter autónomo del arte, a su profundo arraigo social y a la imposibilidad de comprenderlo bajo una sola fórmula conceptual.

Kubler señala al acto sacrificial como uno de los parámetros de la cultura mexica no abordada en el texto del catálogo; este patrón cultural no debió soslayarse, porque fue vivencia rectora del mundo azteca frente al posible aniquilamiento de la energía vital. Kubler, por otra parte, acude a otros pensadores, para sugerir, a mi juicio, dimensiones esenciales de las obras de arte visuales cuya comprensión cabal no proviene exclusivamente de su lenguaje simbólico, es decir, de su iconografía.

No sé si esto lo redactó Kubler como una advertencia general o como un sutil comentario crítico a quienes elaboraron el catálogo.

M. F. de M.

Roca, Paul M., *Spanish Jesuit Churches in Mexico's Tarahumara*, University of Arizona Press, Tucson, Arizona, 1979.

La historia del arte ha llegado muy poco al norte de México. El libro de Roca tiene el mérito indiscutible de acercarnos al tema. Por muchos años el autor visitó pacientemente muchísimos lugares de la Sierra Tarahumara buscando lo que queda de la extraordinaria empresa misionera de los jesuitas. Pudo así reunir un material muy valioso. Nos ofrece descripciones con datos históricos y material fotográfico de las misiones de los jesuitas en el territorio habitado por los tarahumaras durante la época virreinal. Las iglesias se agrupan por

cabeceras con sus respectivas visitas. Hay, además, una breve introducción geográfica, etnológica e histórica, un directorio biográfico de los misioneros activos en la zona durante los siglos xvii y xviii, y una bibliografía. Como se ve, la publicación es ambiciosa. Roca nos ha hecho asequible un material casi desconocido, y esto solo merece reconocimiento.

Desafortunadamente, sin embargo, el autor escogió un modo de presentación que despierta el interés ciertamente, pero que deja demasiadas interrogantes y lagunas. El tono informal y discursivo del texto demuestra que el libro es para viajeros cultos, personas que gozan con la aventura de encontrar maravillas inesperadas en lugares apartados que nadie (entre las personas que viajan, por supuesto) conoce. Todo el aparato crítico del libro —bibliografía, notas, fuentes de archivo, etcétera— nos lleva a esperar solidez en el manejo de los datos, lo que no siempre se compagina con el estilo de vulgarización que escogió el autor. En estas circunstancias la tarea es casi imposible: presentar en forma ligera un material histórico que no puede ser sino pesado. El balance final de la obra nos obliga a concluir que hay relativamente pocos datos esparcidos en varios documentos de valor muy desigual. El autor, como cualquier historiador, escoge entre sus fuentes las que mejor le parecen. Sin embargo, al comparar la información sobre los mismos lugares proporcionada por Peter Gerhard, *The North Frontier of New Spain*, Princeton University Press, 1982, se da uno cuenta que Roca prefiere a veces la hazaña novelesca a los datos comprobables.

Por cuanto se refiere a la historia del arte y de la arquitectura propiamente, la situación es mejor y peor. Es mejor porque el libro, aunque no incluye planos y dibujos, proporciona fotografías y descripciones de obras casi desconocidas; la portada de Tagúrachic, los retablos de Tojorare y el interior de Cárichic, por ejemplo. De hecho, uno confía que va a ser posible conocer las fotografías que ciertamente se tomaron y que no están reproducidas en el libro. Obviamente, se tenía que escoger y, se entiende, por ejemplo, la ausencia de fotografías de Santa Ana de Chinarras, fácilmente accesible por carretera desde Chihuahua; pero es frustrante, por ejemplo, leer que la iglesia de Tagúrachic tiene “dos espléndidas portadas interiores talladas en piedra” y que la de Pámochic tiene “dos magníficas puertas talladas” y “varios cuadros excelentes”, y no tener las ilustraciones.

Unas buenas descripciones hubieran podido solucionar, por lo menos en parte, el problema; pero obviamente el autor no tuvo en mente al historiador del arte cuando redactó esta versión de su trabajo. Más aún, desde esta perspectiva es claro que ni siquiera tuvo cuidado en pedir la asesoría de algún profesional del arte. Con esta deficiencia su obra desmerece no sólo ante los historiadores del arte sino aun como obra de vulgarización. Hay errores tales como llamar pilastras a columnas y hablar de nartex cuando se trata de sotocoro. Lo que más sorprende son algunos juicios de valor. Para tomar un ejemplo entre muchos: ¿cómo se puede afirmar que el retablo popular de Yesáchic es parecido al bello retablo de Santa Rosa de Cusihiuriachic? ¿Solamente porque se trata de dos retablos? ¿No se podría haberle pedido a alguien que supiera un poco más de historia del arte que revisara el texto y cotejara las fotografías? Es difícil comprender este tipo de falla en un libro publicado

por una editorial universitaria que ha proporcionado obras valiosas para las investigaciones del norte de México en la época virreinal, como el manual de T. Barnes, T. Naylor y C. Polzer, *Northern New Spain, A Research Guide*, University of Arizona Press, 1981.

Reiteramos nuestro agradecimiento al autor por presentarnos resúmenes útiles para el acercamiento a la Tarahumara, y por descubriarnos en sus fotografías y breves descripciones la riqueza de un material que merece lo mejor de nuestro estudio; pero Roca tiene que encontrar la manera de publicar su material en forma más técnica, aunque sea para un público más reducido, a fin de hacer rendir todo el fruto que merece su trabajo.

C. B.

González-Polo, Ignacio: *El Palacio de los Condes de Santiago de Calimaya* (Museo de la Ciudad de México) [2a. ed. corregida y aumentada]. México, Departamento del Distrito Federal, 1983 (Colección: Distrito Federal, 1).

Como bien aclara el autor en la nota preliminar, la primera edición de este libro fue publicada en 1973 por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Diez años median entre ambas ediciones, años que, a juzgar por la última, significaron para el autor madurez y estudio.

Desde el punto de vista formal, la edición del Departamento del Distrito Federal muestra la información organizada de manera mucho más racional y comprensible, cualidades que también se pueden apreciar en la redacción.

En relación al contenido del libro, Ignacio González-Polo asienta que sus "...propósitos son: divulgar la historia de esta casa y con ella, la fama de sus poseedores y el prestigio indiscutible de su artífice", esto es, que se trata de una obra con carácter de difusión, pero no por ello menos científica.

El tema se desarrolla en cuatro capítulos: "I. Los orígenes"; "II. Los condes De Santiago y el reedificio de su casa en el siglo XVIII"; "III. El arquitecto Francisco Guerrero y Torres", y "IV. El esplendor de un palacio". A lo largo de los cuatro capítulos se narra la historia del palacio de los condes De Santiago de Calimaya a través de sus propietarios, su arquitecto y sus valores artísticos.

En los dos primeros capítulos se dibuja el perfil de una familia de la aristocracia virreinal, que en medio de su ruina económica en el siglo XVIII tiene necesidad de seguir mostrando públicamente su rancia nobleza, pero no por medio de merecimientos morales e intelectuales, sino de manifestaciones materiales: vestido, alhajas y palacio. Lo importante es que gracias a la historia y el anecdotario de esta familia, González-Polo penetra en la problemática situación a la que se enfrentó la privilegiada nobleza en aquel siglo de la Ilustración: "...el determinante de la posición social de un individuo, fue su talento, no el nombre de su familia".

Pese a ello, los condes De Santiago lucharon por mantener su prestigio social a través de la ostentación de que constantemente hicieron gala. El palacio resulta entonces producto de la vanidad de un familia aristócrata, pero es también una obra de arte, creación de uno de los más grandes arquitectos del México virreinal: Francisco Antonio de Guerrero y Torres, a quien se dedica el tercer capítulo del libro. González-Polo es probablemente quien hasta ahora se ha preocupado más por estudiar y dar a conocer noticias acerca de este arquitecto. En este capítulo lo presenta como el artista innovador y rebelde que fue, reconocido y afamado en su tiempo; pero, por desgracia, su importancia y su estilo artístico quedan sólo perfilados de manera general, por lo que al parecer, hemos de esperar la "monografía amplia" de Guerrero y Torres que se promete en este libro.

El último capítulo se destinó al estudio del palacio como obra de arte. En él, el autor no se compromete con el análisis estilístico del edificio; pero nos deja una descripción completa de sus valores artísticos, dando cuenta de los ya desaparecidos y de los mal restaurados.

La investigación se encuentra apoyada por un apéndice documental, incrementado en número respecto a la primera edición. La mayor parte de estos manuscritos se refieren a la familia pero también se incluyen algunos relacionados con la construcción de su palacio.

Bien seleccionado se encuentra el material gráfico que ilustra el texto, y el número de fotografías también es mayor al de la primera edición, pero justo es decir que están impresas en un papel menos adecuado: ello desfavorece la difusión de las cualidades artísticas del ilustre palacio.

Quiero terminar esta reseña con una reflexión: es grato que dependencias gubernamentales como el Departamento del Distrito Federal manifiesten su interés por editar investigaciones de este tipo, pero sería aún mejor que realmente cumplieran con el objetivo de crear conciencia sobre la importancia artística e histórica de los monumentos que aún admiramos en México: eso ayudaría a conservarlos y no a destruirlos.

M. F. G.

Yáñez, Enrique, *Arquitectura: teoría, diseño, contexto*. Edición del autor. México, 1983.

El propósito de este libro queda claramente definido desde las primeras líneas de la introducción: "Este trabajo está dedicado a los jóvenes que aspiran a ser arquitectos", sin embargo, debemos apuntar que en realidad ofrece una mayor amplitud de alcances, con lo que aumenta su interés. En efecto, este estudio que presenta el arquitecto Enrique Yáñez, tiene un carácter más dilatado de lo que su modestia le deja expresar y, como ya lo apunta el arquitecto Enrique Yáñez Guerrero, en el prólogo, aúna la cualidad de ofrecer una personal visión sobre el estudio de esta disciplina.

El formato del libro refuerza la intención didáctica del autor, facilita la lectura y contiene las ilustraciones estrictamente necesarias; pues no pretende ser ni un escrito meramente teórico, ni una profusa historia del arte: es un libro de referencia para los futuros arquitectos y ¿por qué no?, también para los que ya son profesionales. Su exposición realizada en cuatro partes, subdivididas en varios capítulos que a su vez se organizan en incisos, nos ofrece con claridad sus propuestas, permitiendo asimismo una fácil consulta; de esta manera queda establecido que no se requiere de una lectura progresiva, sino que puede servir para informar al interesado sólo en los puntos que le presentan un cuestionamiento. Aquí es donde son útiles los varios apéndices de que consta la publicación, y que estando intercalados en el texto sirven para esclarecer o ampliar un tema que presenta mayor apertura, ofreciendo, en la mayoría de los casos, opiniones de otros especialistas para la objetividad del lector, propiciando a la vez futuras investigaciones; y esto se apoya en las bibliografías parciales al concluir cada parte. Finalmente, debemos anotar el uso de breves frases al pie de página, a manera de aforismos, que a juicio del autor son los conceptos esenciales que deben quedar en la memoria: un método que favorece el estudio y la localización expedita en la consulta.

La primera parte, “Qué es la arquitectura”, nos refiere a la *teoría* mencionada en el título general; en ella, a manera de prolegómenos, Enrique Yáñez revisa conceptos básicos que dan sustento a la arquitectura, apoyándose tanto en disciplinas afines —la historia, la estética o la sociología— como en su propia experiencia, y en los frutos de toda una vida dedicada a esta actividad. Los resultados de los estudios y la práctica expuestos aquí, introducen al lector a un campo ya transitado, del cual extraerá más ventajas. La aseveración fundamental a que conduce esta primera sección, es la de que la arquitectura es un arte que por sus implicaciones utilitarias, debe responder a una serie de valores técnicos y funcionales, pero que de ninguna manera debe descuidar la expresión estética que es intrínseca de la creación.

En la parte que viene a continuación se describe y analiza el “Proceso de realización de la arquitectura”, el “diseño”, dando realce al valor del concepto de arte de esta disciplina, y superando el criterio racionalista al que el autor se había adherido en sus inicios. Explica que en el proceso de proyectar, se tienen constantemente interrogantes y tomas de decisión, siguiendo siempre un esquema que analiza concienzudamente: programación, diseño, realización y evaluación. En este caso, sus puntos de vista personales basados en su trabajo profesional sirven a quien se inicia en esta carrera, como valiosos consejos y experiencias; apunta asimismo la obligación de estudiar en cada caso todas las necesidades y factores del programa que plantea la obra arquitectónica, quedando implícitas tanto las diversas especialidades por las que se puede optar, como la necesidad de trabajar coordinando equipos interdisciplinarios.

El *Contexto* se da en las dos últimas secciones del libro que tratan de los antecedentes y postulados del movimiento funcionalista, “La doctrina racionalista”, y de una positiva acción profesional en el entorno social, *Arquitectura en el contexto urbano*. En la revisión de la historia moderna del arte de edificar, concretamente en la génesis del movimiento racionalista, se adquiere una concisa y clara visión de lo ocurrido en Europa y se aprecia su impacto

en nuestro país; de este modo, esta corriente queda manifiestamente explicada, al igual que el movimiento conocido como integración plástica, en cierta manera la contra partida o la reacción ante la frialdad del movimiento internacional, basado en el funcionalismo. La arquitectura mexicana, se explica en el contexto mundial, pero no por ello pierde su creatividad y algunas válidas expresiones originales. Para finalizar, el autor aborda el tema del contexto y del urbanismo donde se enfrenta a problemas de difícil resolución; en el caos actual de las zonas urbanas, creado por una falta de regulaciones, previsiones y respeto, el arquitecto se encuentra inerme ante las soluciones que deben de emanar de los medios gubernamentales, y en las cuales tan sólo podrá contribuir con su aportación interdisciplinaria y la obediencia a las decisiones emitidas. Aquí difiero del arquitecto Yáñez, quien basándose en la doctrina socialista, expresa que la solución podría ser la abolición de la propiedad privada; unas páginas antes ya nos había esbozado el fracaso de la arquitectura moderna en la Unión Soviética, por lo que pienso que esta postura es más idealista que práctica, y concluyo con él, que sólo una planificación del desarrollo podrá ser un instrumento útil para regular la urbe, ante la cual el diseñador tiene la obligación de ser respetuoso tanto en el espíritu como en la forma.

La lectura de este libro nos indica que su aporte llega más lejos de lo que su autor se propuso en las primeras líneas, pues no sólo puede servir a los estudiantes o, aún más, a los arquitectos, es en realidad una fuente de información para los interesados o estudiosos de la arquitectura moderna en México. En efecto, por una parte, al describir tan prolija y claramente los propósitos y el proceso del diseño arquitectónico, permite a los legos en la materia comprender mejor su desarrollo histórico, al entender el quehacer de quienes se abocan a esta disciplina. Asimismo, es de gran utilidad el contar con las opiniones y el testimonio de un arquitecto reconocido por su labor en este campo, al ofrecer un documento escrito que valora desde su interior los logros y fracasos de las obras edilicias contemporáneas. Quien se proponga conocer el desarrollo de la arquitectura de nuestro país, no puede pasar por alto las realizaciones del arquitecto Enrique Yáñez, como tampoco deberá ignorar, de hoy en adelante, sus valiosos conceptos que le servirán de guía para entender y calificar otras expresiones, así como el espíritu y las aspiraciones de la arquitectura contemporánea mexicana.

Louise Noelle.

Mangino Tazzer, Alejandro. *Retrospectiva histórica de la arquitectura mexicana, su restauración*. UNAM, México, 1983.

El estudio de la arquitectura mexicana ha contado con escasas investigaciones por lo que encontrarse con un libro que promete una retrospectiva histórica de este tema, nos llama rápidamente la atención, así como el enorme tamaño de la misma publicación. La orientación hacia el campo específico de la restaura-

ción no desanima al lector, pues en el índice se asegura un recorrido por la arquitectura prehispánica, colonial, independiente y contemporánea, además de un capítulo dedicado a los criterios y teorías de restauración.

Cuando iniciamos su lectura surgen algunas dudas, pues lo primero que nos encontramos es una serie de datos sobre Alejandro Mangino Tazzer, quien afirma que sus conocimientos humanísticos provienen de visitas a los cinco continentes; pero nos anima a continuar el prólogo escrito por el entonces director de la Escuela de Arquitectura, Jesús Aguirre Cárdenas, quien nos anuncia cómo el autor "concentra así, en un solo libro, lo básico para el estudio de estos problemas en este país...", problemas obviamente de restauración. La gran decepción surge al darnos cuenta de la verdadera extensión del estudio que ocupa tan sólo trece de las ciento veintiséis páginas con que cuenta el libro, y que de estas páginas la mitad está consagrada a los márgenes.

El texto es una brevísima visión de la arquitectura mexicana y su restauración, pues su tamaño no permite ninguna profundidad, pero en cambio sí consiente toda serie de errores e inexactitudes. Bastaría con exponer que el concepto mismo de restauración es erróneo, pues el arquitecto Mangino lo aplica tanto a las superposiciones prehispánicas que responden al concepto cíclico-religioso basado en una renovación cada cincuenta y dos años, como a las construcciones y decoraciones barrocas del siglo XVIII que invadían todos los ámbitos de la Nueva España. La restauración tiene implícitas las ideas de renovación, y no el simple uso con otro fin de una construcción preexistente, y más si con ello se destruye parcial o totalmente el edificio; así, este libro no sólo no esclarece lo que es su tema central, sino que confunde al lector; apoyándose someramente tan sólo en las teorías de Eugene Viollet Leduc y William Morris, y que de acuerdo con la nota bibliográfica nunca han sido estudiadas realmente.

El resto del texto se presenta como una superficial y parcial revisión histórica, tal y como su autor dice "rápido panorama que sólo he esbozado..." (página 19), pero que se permite publicar con toda ampulosidad. Aún más, estas páginas se encuentran plagadas de errores de concepto y definición, que afirman que el pensamiento hispánico es heredero del islámico, que el corrimiento (*sic*) cultural dura una generación después de la Independencia y de la Revolución; pero en el primer caso es de cincuenta años y en el segundo tan sólo de veinte, porque éste fue un proceso armado, siendo que los dos acontecimientos fueron igualmente violentos y que el lapso oficial de una generación es de treinta y tres años; asimismo, nos confunde cuando considera que las restauraciones de Teotihuacán por Ignacio Marquina fueron valiosas por haber procedido con anastilosis (*sic*), difícil palabra que significa que un edificio carece de columnas. Sería largo y cansado enumerar todas las equivocaciones en que incurre el autor, sin que por ello se pueda sacar algo en claro o novedoso de sus conceptos.

Para concluir anotemos la ausencia de una bibliografía, tan necesaria en todo libro de investigación universitaria, ausencia que él justifica con una nota que indica que ésta no se incluye pues el libro "contiene conceptos originales del autor", cuando esto es parte de todo estudio y tan sólo da crédito a un curso impartido por José Villagrán García. De esta manera se explica la

superficialidad del texto, cuyo generador no se molestó en consultar la información que sobre el tema existe.

El resto del libro, o sea el setenta por ciento, se rellenó con la transcripción de documentos por demás conocidos y publicados: la Carta Internacional del ICOMOS, las Normas de Quito y la Ley Federal sobre Monumentos. También hay que apuntar que la publicación es de un formato mucho mayor que el usual de los libros universitarios (34 x 39 cms.) y que en las páginas pares siempre aparece una fotografía de gran tamaño, son cincuenta y siete en total; estas reproducciones no corresponden en nada al texto, ni lo ilustran, olvidando tanto la época moderna como la contemporánea y además, a pesar de haber sido realizada con el costoso proceso de duotono, deja mucho que desear la calidad obtenida.

En suma, este libro publicado por la UNAM, reconociendo una colaboración con la Universidad Autónoma Metropolitana, es el compendio de todo lo que nuestra magna casa de estudios no debe permitir: textos basados en malas o nulas investigaciones y que no aportan nada al estudioso o al alumno, mala calidad de realización técnica, y enormes gastos en la apariencia de una publicación, que no responde ni a las necesidades universitarias ni a la actual política de austeridad.

Louise Noelle.

Ledet, David, A.: *Oboe reed styles (Theory and Practice)*. Indiana University Press; Bloomington, Indiana, 1983.

David Ledet es profesor de la Universidad de Georgia, y encabezó su interesante trabajo con una cita del discípulo predilecto de Sallantin (1755-c. 1816), el ahora casi mítico Garnier (1755-c. 1825): "La caña, propiamente hablando, es el corazón del oboe." Igualmente pudo haber principiado con una frase que se atribuye a Marcel Tabuteau (1887-1966), el quasi legendario maestro capital de la escuela norteamericana de oboe, la cual —inevitablemente— también aparece en su libro: "Jamás logramos una buena caña, solamente aprendemos a tocar en las malas."

Los instrumentos de caña doble han acompañado a la humanidad desde el principio de la historia, y sus antiquísimos antecedentes se pierden por completo en los inicios de la civilización. De sus representantes modernos en la cultura occidental, el oboe y el fagot, es el primero el que parece poner más trampas y frustraciones en el camino de sus ejecutantes. La delicadeza de tales emboscadas radica principalmente en el primitivo, casi rústico, sistema de producción sonora, que obliga a muchas horas de laborioso y aplicado trabajo manual para lograr la fabricación de las boquillas de caña doble necesarias para obtener un artefacto apto para resolver los sutiles requerimientos artísticos que demanda la música, mediante un elemento que, junto con el garrote y el hacha, podría ser tan viejo en el uso humano como para sembrar dudas respecto del significado social y cultural del avance tecnológico.

El estudio de Ledet, interesante desde todo punto de vista, trata del resbaloso y espinoso tema de adaptar un instrumento musical y sus muchas y delicadas posibilidades de variación técnica a las características y capacidades personales del intérprete, problema toral de la ejecución e interpretación de la música. Se trata, obviamente, de un estudio muy especializado, pero que junto a su enorme utilidad como estimulante del pensamiento y cauce de la meditación en su área, tiene un atractivo capaz de mantener el interés de quienes no sean oboístas, y tal vez de captar la atención de los aficionados que no sean músicos profesionales, a pesar de ser un libro escrito por un técnico y dirigido básicamente a oboístas calificados o a estudiantes avanzados de nivel profesional. Incluso podría servir de ayuda para resolver algunas dudas generales, como la idea de que el sonido del oboe barroco era crudo y ruidoso, concepto erróneo bastante difundido por críticos estúpidos y sabelotodos des-cuidados, incapaces de diferenciar entre la chirimía y el oboe francés de Hotte-terre y Philidor.

El libro contiene breves secciones destinadas a reseñar sin mayor profundidad los problemas básicos de la respiración, articulación embocadura, historia del instrumento y problemas de acústica en el instrumento y en el espacio en que se toca. El estudio a fondo de los aspectos mencionados sin el uso de un verdadero conocimiento de anatomía, fisiología, bioquímica, física y matemáticas es imposible, y su referencia debe comprenderse como el marco necesario para ubicar el núcleo de la publicación, que consiste de una excepcionalmente atractiva y única disertación, bien sistematizada en las tablas finales, de diversas boquillas realizadas por ejecutantes de inmensa importancia profesional. Esa información, por incompleta y floja que pueda parecer a los espíritus pusilánimes, no había sido compilada hasta la fecha y le da su mejor dimensión a la obra.

Es evidente que resultó inevitable un predominio en la información de la escuela norteamericana, no sólo por la nacionalidad del autor, sino por la facilidad de obtener muestras del trabajo en materia de cañas de los oboístas norteamericanos. El libro describe muchos años de pensamiento y experiencia, que acumulados en las tablas analíticas que presenta, pueden ser un arma de gran valor para cualquier profesional inquieto.

Una notable actitud del autor, expresada en un inciso *ad hoc*, nos recuerda la importancia de la aceptación cultural en el arte y su indeclinable y muy íntima vinculación con los esquemas sociales, ya que hace referencia al hecho de que hay un cierto tipo de sonido, una clase de tono, que es aceptada y gustada en los Estados Unidos en distinción al timbre y textura que se prefiere en Europa. De suyo, incluso en el universo europeo, hay puntos tan distantes como los de Pierlot y Holliger (por no citar sino dos extremos), que no tendrían aceptación común. La escuela norteamericana, basada en la francesa, está ligeramente transformada en el momento presente en relación con su origen, ya que los viejos ejecutantes que seguían estrechamente la tradición francesa, o que eran franceses, se han jubilado o han fallecido, y las orquestas norteamericanas los han reemplazado con oboístas norteamericanos más jóvenes, quienes, además de la natural evaluación estilística, utilizan una boquilla con bisel más grande y, por lo tanto, logran un sonido con otras características.

En la parte dedicada al análisis de cañas y boquillas, Ledet expone el trabajo de ochenta oboístas de primera línea, algunos de valor histórico. Tal es el caso de Hans Kamesch (1901-1975, Filarmonía de Viena), quien estrenó el *Concierto* de Strauss y quien fabricó unas nueve mil boquillas durante su vida profesional, para utilizar tan sólo unas ochocientas, señal de su estricta (casi neurótica) exigencia de perfección personal. Hay también análisis de muestras de Bleuzet (1874-1961, Ópera de París, Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París), sucesor del casi legendario Georges Gillet (Ópera de París), de cuyo trabajo no hay ejemplos. En cambio, de su sobrino Fernand Gillet (Ópera de París, Sinfónica de Boston), uno de los principales formadores de la escuela norteamericana, aparecen algunas boquillas. Tampoco aparecen boquillas de John De Lancie, ni de Leon Goosens, pero en cambio nos entrega ilustraciones de Dandois (1890-1970, Sinfónica de Cincinnati, Sinfónica de Filadelfia), Tabuteau (Sinfónica de Filadelfia), Robert Bloom (Sinfónica de Filadelfia, Sinfónica N. B. C., Escuela Juilliard), John Mack (Sinfónica de Cleveland) y Ray Still (Filarmonía de Buffalo, Sinfónica de Baltimore), uno de los oboístas que ha ejercido mayor influencia en la ejecución actual del instrumento, tanto en los Estados Unidos como en otras partes del mundo, a través de sus conciertos, su cátedra y su eminente labor como primer oboe de la Orquesta Sinfónica de Chicago, plaza que ocupa desde 1953.

Los ejemplos de boquillas, que cubren Australia, Austria, Checoslovaquia, Dinamarca, Inglaterra, Finlandia, Francia, Alemania, Holanda, Italia, Nueva Zelanda, la Unión Soviética, Suiza y los Estados Unidos, aparecen fotografiados al tamaño natural, junto con su análisis respectivo, en dos modos: una foto de luz refleja y una de silueta, con luz difusa a través del campo de la caña. Es indudable que la opinión de Woodhams (Sinfónica de Filadelfia) establece una gran verdad cuando dice: "No creo que sea posible averiguar mucho acerca de una boquilla mirándola, ya que la calidad de la misma está determinada principalmente por factores diversos de su bisel." Pero eso mismo permite que el libro alcance su verdadera dimensión de utilidad con la afirmación de Ledet en el mismo sentido, que reza:

Uno debe tener presente que observar una boquilla y sus dimensiones solamente dará una idea incompleta del sonido real. Las boquillas responden y suenan de distinta manera cuando son tocadas por distintos ejecutantes o en diversos instrumentos. Es fácil distorsionar el sonido de boquillas con embocaduras y oboes particulares. Por ejemplo, dos ejecutantes pueden tocar boquillas de aspecto totalmente diverso en oboes distintos y aproximarse mucho al mismo sonido en cada uno de ellos. También es posible que un ejecutante pueda lograr que una boquilla suene mejor ajustándose a ella, después de acostumbrarse al uso de la misma. En consecuencia, el estudiante no debe buscar reglas rígidas y de resultado inmediato en relación con el sonido de las boquillas en función de su aspecto. Cada ejecutante es su propia salvación en este campo de la elaboración de boquillas. Lo que parece bueno para una persona puede no serlo para otra. En última

instancia, en el análisis artístico, *cada uno debe satisfacer sus necesidades y preferencias personales.*

Ledet finaliza con unas tablas que sistematizan sus conclusiones artesanales y estilísticas y que son tal vez el aspecto más logrado y de mayor proyección utilitaria del volumen. También define básicamente cinco escuelas de fabricación de boquillas: francesa, norteamericana, inglesa, holandesa y vienesa. Su concepto de una escuela de ejecución es interesante:

Las escuelas de ejecución se pueden reconocer cuando diversos ejecutantes, usualmente en un periodo y/o un área geográfica determinadas, exhiben una similitud en su calidad tonal y en su estilo de ejecución que se puede relacionar con los principios rectores y métodos que emplean, consciente o inconscientemente. Esto es, ejecutantes que tienen conceptos sonoros, métodos de respiración y embocaduras similares, que usan instrumentos de características similares, que tocan en situaciones artísticas parecidas y que —por lo tanto— cortan sus cañas siguiendo el mismo patrón general que tiende a caer en grupos claramente identificables. En tanto estas ideas similares se vuelven más ampliamente aceptadas, podemos delinear, comparar y contrastar varios campos de uso estilístico. Desde luego que habrá diferencias en la técnica y los resultados sonoros de ejecutantes particulares, pero los principios utilizados serán básicamente iguales. Una vez que una escuela se establece, tiende a producir ejecutantes imbuidos con los principios estilísticos a los que se adhiere.

Ese mismo enfoque nos entrega el único punto débil de la obra, ya que propone como un caso de frontera a la escuela alemana, importantísima corriente de pensamiento musical en el oboe, con antecedentes ya seculares en el trabajo dieciochesco de Johann Christian Fischer (1733-1800), quien mucho influyó en el concepto inglés del oboe, además de haber sido maestro de Sallantin. Ledet dice que se abstiene de clasificar los casos de boquillas alemanas, que él considera fronterizos con las otras escuelas, en parte por la limitada cantidad de ejemplos que ha podido analizar. Semejante afirmación, en pluma de un experto tan calificado, de un especialista de gran refinamiento, como Ledet obviamente es, resulta un tanto incomprensible. Es difícil concebir que un libro de este nivel no tenga ejemplos de Lothar Koch, Heinz Holliger, Heinzjörg Schellenberger y tantos otros notables oboístas alemanes. Hay una muestra del famoso Hermann Törtcher (1909-1959), primer oboe de la Sinfónica de Radio Berlín, pero no hay del eminente Gunter Passim, actual primer oboe del mismo célebre conjunto. Ello, sin duda, es una omisión que trunca un tanto al estudio.

Pero el libro es un principio de sistematización de un campo de conocimiento tan mágico y subjetivo que parece desafiar todo intento de investigación coherente, estudio analítico y síntesis pedagógica; por lo que su producción y publicación debe aplaudirse con entusiasmo, pese a la reserva mencionada. La última oración del texto, síntesis de fino humorismo de muy profundas situaciones artísticas, profesionales y personales, merece una cita especial, ya

que, tras de expresar su deseo de que la obra lleve a maestros y estudiantes algunas nuevas posibilidades en el terreno de la elaboración de boquillas en relación con la ejecución del oboe, concluye con este optimista y esperanzado augurio: "Que tu búsqueda de la boquilla perfecta sea feliz".

J. V.

Pérez Calero, Gerardo, *José Jiménez Aranda*, Sevilla, Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1982 (Arte Hispalense, Nº 29).

En la historia de la pintura hispalense, existe una laguna entre el estudio de los pintores sevillanos del romanticismo y los pertenecientes a los movimientos de vanguardia propios de este siglo, debido principalmente a dificultades de deslinde cronológico y estilístico. De tal manera que es difícil situar a una serie de pintores que desarrollaron su obra entre la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del XX.

Consciente de la necesidad de superar esta carencia metodológica en el contexto pictórico hispalense, Gerardo Pérez Calero, profesor del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Hispalense, emprende la tarea de investigar este periodo histórico a través del significado de la obra de algunos de estos pintores olvidados.

La primera investigación, comenzada en 1973, la dirigió al estudio del pintor Virgilio Mattoni (1842-1923), misma que remitió a estudiar el desarrollo pictórico del maestro de éste, Eduardo Cano (1823-1897), pintor clave en la segunda mitad del siglo pasado, ya que representa una transición entre las corrientes románticas y las realistas, dentro de un marcado purismo que llega a su máximo exponente con la pintura de historia.

De estos estudios surge en el autor el interés de realizar una monografía acerca del pintor sevillano José Jiménez Aranda (1837-1903), lo que consigue en una presentación breve y amena con fines de divulgación extrauniversitaria, tal como lo requiere la serie *Arte Hispanense*, aunque no por ello exenta del "rigor a que los historiadores del Arte estamos obligados."

En las arduas circunstancias de conjugar estos elementos, brevedad, amenidad y rigor, el autor procede a anunciar la abundancia de producción literaria que sobre Jiménez Aranda se ha escrito, producción que no se ha enfocado desde un punto de vista científico. El siguiente punto que establece es el procedimiento metodológico adoptado, aclarando que es el usual en sus investigaciones, y consiste en seguir una periodización estilística que divide la obra del pintor en etapas cronológicas. Respecto a estas etapas, Pérez Calero afirma que son "propias de toda evolución estética y fruto de una previa formación artística". Por consiguiente, este análisis, erudito y minucioso, maneja un esquema explicativo cuyo *leit motiv* parece establecer el proceso evolutivo de las formas y componentes estéticos en la obra del pintor, con todas las influencias y paradigmas que marcaron el rumbo de dicha evolución, a partir del análisis, también formal, de una formación artística dada. Habría que tener

presente que, pese a que hay una teoría de la evolución de las formas en el arte, éstas no se desligan del contexto histórico y social dentro del cual se dan, antes bien son influidas por una multiplicidad de factores ajenos a ellas. En este libro, todos estos hilos de correspondencia que unen al artista y su obra con un tiempo y espacio dados, se diluyen y no son fácilmente detectables:

Las etapas en las que se divide la obra de Jiménez Aranda son: Primera etapa sevillana (1864-1871), Etapa romana (1871-1875), Breve estancia en Valencia (1876), Periodo sevillano (1876-1881), Etapa Parisina (1881-1890), Años madrileños (1890-1892), Sevilla y Alcalá de Guadaira (1893-1903).

Antes de entrar en el primer capítulo, Pérez Calero expone sus conclusiones en la misma introducción donde leemos que Jiménez Aranda es un pintor neorromántico, dentro de un "natural eclecticismo", que plasma este neorromanticismo en el género de *casación*, en donde pone de manifiesto el *preciosismo* heredado de Fortuny. Asimismo su obra ha sido calificada como evocadora del estilo dieciochesco de Watteau, pero a esto habría de añadir una expresión rica en contenido *realista*, cuya influencia a la manera de Daumier se dejó sentir en el artista, no ajeno a las corrientes estéticas en boga.

En el primer capítulo sabemos, por medio de una síntesis biográfica, que el pintor nace en Sevilla, en 1837, donde se inscribe en la Escuela de Bellas Artes iniciando así su formación artística y trabajando como litógrafo para ayudar económicamente a su familia. Cumplidos los treinta años se traslada a Jerez donde contrae matrimonio; durante este tiempo se dedica a trabajos de restauración y a realizar retratos en los círculos aristocráticos. En 1871 se inicia su estancia en Roma donde convive con pintores españoles que como él, ansiaban conocer el ambiente artístico de aquella ciudad. Importante en su formación es el encuentro con Mariano Fortuny, quien habría de influir en su estilo pictórico con un preciosismo propio de labor de orfebrería, por medio del dominio del dibujo y de una rica gama de color; por ello, se considera la etapa romana como la de madurez en su estilo pictórico.

A la muerte de Fortuny regresa a España; después de una breve estancia, se instala en Sevilla para iniciar un fructífero periodo de labor reconocida. Sin embargo, en 1881, vuelve a emprender la marcha, esta vez rumbo a París, donde permanece por espacio de ocho años, atraído sin duda por la efervescencia pictórica del ambiente parisino de fines de siglo. Regresa a Madrid y se instala como gran maestro en esa capital, pero una desgracia familiar, la muerte de su mujer y su hija, interrumpen la gran actividad que realizaba en su estudio del Pasaje de la Alhambra, pintando y orientando a jóvenes que a él se acercaban. Después de este vuelco inusitado de la fortuna, el pintor regresa a su lugar de origen, Sevilla, donde concluye la última etapa de su obra y su vida, trabajando incansablemente.

Dentro del análisis que Pérez Calero realiza de la formación artística y evolución estética del pintor, afirma que la Escuela de Bellas Artes de Sevilla puede considerarse como el punto de arranque, a la que ingresa a mediados de siglo. Las corrientes imperantes por entonces eran las neoclásicas y las románticas con reminiscencias barrocas. La figura predominante en el ambiente artístico de la escuela era el maestro Eduardo Cano, cuyo estilo "cos-

tumbrista- romántico” fue renovado en una estancia en Madrid, por el purismo de la moda “historicista-realista.”

De estas tendencias recibe Jiménez Aranda elementos estéticos, principalmente del “purismo”, del cual hereda el dominio del dibujo y, en consecuencia, de la composición, aunque el autor no explica por qué esta habilidad se deriva de la primera. A estos rasgos esenciales de su oficio se añadirán su pasión por el color de la etapa romana y su pasión por la luz en su etapa final.

Estas influencias, que conformaron la base o sustento pictórico, son consideradas por Pérez Calero como la formación del artista, a partir de la cual se desarrollará una “natural evolución estética”, mutable según las subsecuentes etapas cronológicas a que hemos aludido.

El capítulo III está dedicado al análisis de la obra plástica, en el cual se narran las vicisitudes del pintor en las diversas exposiciones y certámenes que le valieron no pocas preseas, así como los diversos géneros y actividades en que incursionó. Abunda en las descripciones por demás minuciosas de los cuadros, centrándose más en el aspecto temático que en el formal, aunque sin soslayar éste. Cabe mencionar que en ocasiones, sus observaciones adolecen de vaguedad: “... Técnicamente el lienzo está muy bien compuesto, siendo un magistral estudio de tipos y actitudes...” (p. 30), pero sin explicar el porqué de la buena composición técnica. Pero en otras ocasiones, establece conceptos plásticos de gran interés, como la “solución velazqueña”, que encuentra repetidas veces en el tratamiento de la luz relacionado con la composición del cuadro, a base de un análisis lumínico realizado en dos planos: el primero cercano al espectador, donde se desarrolla la escena principal dentro de un marco pletórico de luminosidad, y el posterior sumido en una penumbra que, no obstante, se rompe con un foco de luz a manera de punto de fuga, que puede ser una puerta abierta o una ventana, donde se crea una perspectiva aérea o espacial. Este concepto se cita en las páginas 34, 36, 39, 40 y 42.

En el capítulo IV se presenta una síntesis de la visión que tuvo de Jiménez Aranda la crítica de su tiempo, misma que fue, las más de las veces, favorable. Por último se citan las fuentes bibliográficas y hemerográficas; la localización de sus obras y una serie de láminas a color con un comentario al margen.

Dada la buena impresión y el destacado trabajo de reproducción litográfica, aunados a una prosa limpia y correcta, el libro cumple sus cometidos con justeza, tanto de enriquecer el conocimiento de un periodo de la historia del arte hispalense, a través del pintor José Jiménez Aranda, como de lograr una obra de divulgación al alcance del público no especializado.

Julietta Ortiz Gaytán.

Navascués Palacio, Pedro y Carlos Sarthou Carreres. *Catedrales de España*, nueva edición, Madrid, Espasa Calpe, 1983, 374 p., ils.

La compilación hecha por Navascués y Sarthou es una obra digna de encomio por la capacidad de síntesis que ésta representa y porque viene a superar

un trabajo, de uno de los autores, Sarthou, quien hace treinta años publicó un libro con el mismo título, sólo que con menor abundancia de conocimientos y bajo otro criterio, es decir, sus apreciaciones han sido revalorizadas.

No es posible afirmar que la historiografía catedralicia haya sido un tema muy explotado en España, bien dice Navascués en el prólogo, que "resulta auténticamente estremecedora la carencia de información sobre muchas de nuestras catedrales". Los estudios mayores se habían concentrado en los edificios catedralicios de León, Salamanca, Ávila, Barcelona, Oviedo, Tarragona y Sevilla entre otras.

Los trabajos de Fernando Chueca Goitia y Manuel Gómez Moreno son de importancia capital, así como la labor de todos aquellos que colaboraron en los catálogos provinciales, sin menospreciar por ello los esfuerzos de otros historiadores y arquitectos que han provocado el interés de los españoles por conservar y preservar estos edificios.

Las *Catedrales de España* deja de ser una obra solamente de divulgación, pues las informaciones y los datos que proporcionan sus autores, van más allá de la simple descripción, ya que sus opiniones y juicios de valor son de gran trascendencia y sientan las bases de estudios profundos sobre cada una de las sedes episcopales hispanenses.

Sabemos que el estudio de una sola de estas catedrales, equivaldría a llenar cientos de páginas y hacer miles de dibujos y fotografías que pudieran darnos una imagen detallada del monumento, desde la concepción de su trazado hasta el coronamiento de sus torres, sin pasar por alto los edificios que le precedieron, la historia canónica y un inventario descriptivo y estilístico de los tesoros que alberga. Cada iglesia mayor, como también son llamados estos edificios, nos habla de toda una evolución del arte, que parte en algunas desde el románico y culmina en otras en pleno academicismo. Las más de ellas se desarrollan en el gótico, pero ninguna es ajena a su momento anterior, ni deja de marcar los avances de nuevas formas que cobrarán vida en los edificios que la sucedan.

Los aspectos más relevantes y sin los cuales no podrían entenderse estos edificios, son precisamente los que Navascués y Sarthou ponen de manifiesto, mediante un lenguaje claro, elegante y ameno, cuyo manejo de un vocabulario técnico no produce tedio en el lector poco avezado, además de que las estupendas fotografías son la imagen viva de aquello que en un momento dado, pudiera parecer incomprensible.

Sólo hay que advertir, sin por ello restar mérito a la obra, la ausencia de las catedrales de Bilbao, San Sebastián, Albacete y Huelva, que aunque de erección diocesana tardía son ahora sedes episcopales que ocuparon iglesias antiguas, tal es el caso de Madrid que se instaló interinamente en la iglesia jesuita de San Isidro y que sí consideraron los autores. Finalmente, hubiese sido de interés mencionar aquellos edificios catedralicios que dejaron de serlo, como las iglesias de Armentia, Algeciras o Valpuesta. Tales omisiones no nos impiden reiterar nuestros elogios para esta obra que ha cumplido sus objetivos propuestos, y que será un digno ejemplo a seguir en los países de Hispanoamérica.

Mina Ramírez Montes.

BIBLIOGRAFÍA MEXICANA DE ARTE - 1983

XAVIER MOYSSÉN

La producción nacional de libros dedicados al arte fue considerable durante 1983, máxime si se tiene en cuenta la recesión económica que se vive y los funestos efectos que ha causado en la industria editorial. La mayor parte de esta producción la cubrieron los libros dedicados tanto al arte del siglo XIX como el actual. Debido a que el año coincidió con la conmemoración del primer centenario del natalicio de José Clemente Orozco (1883-1949), un número considerable de estudios sobre su personalidad y obra, le fue dedicado, lo cual constituyó una valiosa aportación para ahondar en los múltiples problemas que suscitará siempre su compleja creatividad.

De unos años atrás diversas instituciones ya oficiales o de la iniciativa privada, se han dado a la tarea de editar anualmente y sin finalidad venal, interesantes y raros libros aparecidos durante el siglo XIX, que en una forma o en otra tienen que ver con el arte. En otras ocasiones los temas elegidos quedan referidos a las manifestaciones artísticas de un amplio campo, las cuales pueden corresponder a la época prehispánica, o bien a un artista actual; para todo existe un generoso interés por parte de esas instituciones. De esa producción, que en ocasiones resulta sorprendente, deseo hacer mención especial de dos obras que me parecen excepcionales en cuanto a la alta calidad alcanzada en su edición, la primera corresponde a *El Lienzo de Tlaxcala*, publicado por Cartón y Papel de México, y la segunda es la dedicada a *Diego Rivera*, por la Fundación Cultural Televisa, A. C. Libros como éstos honran la labor editorial de cualquier país.

Por razones derivadas de la recesión, no se reciben libros publicados en el extranjero; no es éste el lugar para hacer consideraciones respecto al resultado negativo que ello representa para la cultura nacional en todos los órdenes; el día que se cobre conciencia sobre el significado que encierra la falta de importación de libros y revistas de alto valor calificado, se verán las consecuencias. En esta reseña bibliográfica incluimos los títulos de algunas obras dedicadas al arte mexicano aparecidas en el extranjero, de las cuales nos han llegado noticias.

ARQUITECTURA

LEOZ, Rafael. *Redes y ritmos espaciales*. Escuela Nacional de Arquitec-

tura, México, UNAM, 1983. Por error aparece como fecha de edición, 1981.

MANGINO TAZZER, Alejandro. *Retrospectiva histórica de la arquitectura mexicana, su restauración*. México, UNAM y UAM, 1983.

YÁÑEZ, Enrique. *Arquitectura. Teoría, diseño, contexto*. Edición del autor. México, 1983.

ZAMBRANO VILLA, Jorge Enrique. *Arquitectura para la educación superior*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1983.

ARTE PREHISPÁNICO

GENDROP, Paul. *Los estilos Rio Bec, Chenes y Puuc en la arquitectura maya*. Facultad de Arquitectura, México, UNAM, 1983.

GUTIÉRREZ SOLANA RICKARDS, Nelly. *Objetos ceremoniales en piedra de la cultura Mexica*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios y Fuentes de Arte en México XLIV, México, UNAM. 1983.

MEDELLÍN ZENIL, Alfonso. *Obras maestras del Museo de Xalapa*. Prólogo de Miguel León Portilla. México, 1983.

PIÑA CHAN, Román, STEWART, George E. *Arte Maya*. Prólogo de Antonio Enríquez Savignac. México, Editora del Sureste, 1983.

ARTE COLONIAL

GONZÁLEZ POLO, Ignacio. *El Palacio de los Condes de Santiago de Calimaya* (Museo de la Ciudad de México). México, Departamento del Distrito Federal, 1983.

TOUSSAINT, Manuel. *Arte colonial en México*, cuarta edición. Instituto de Investigaciones Estéticas, México, UNAM, 1983.

Música y ángeles. Los órganos de la catedral de México. Textos de Fernando Benítez, Efraín Castro Morales, Guillermo Tovar de Teresa, Jaime Ortiz Lajous. Ilustraciones de Carmen Parra y Pedro D. Alvarado. México, Sociedad de Amigos del Centro Histórico de la Ciudad de México, A. C., 1983.

ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO

ACHA, Juan. *Hersúa. Obras. Persona. Escultura. Sociedad*. México, UNAM, 1983.

- BONIFAZ NUÑO, Rubén. *Santos Balmori*. México, UNAM, 1983.
- CARDOZA y ARAGÓN, Luis. *Orozco*. Obra de caballete, acuarela, dibujo y grabado. México, Fondo Editorial de la Plástica, 1983.
- FELGUÉREZ, Manuel, SASSON, Mayer. *La máquina estética*. México, UNAM 1983.
- FERNÁNDEZ, Adela. *La Pintura de Enrique Delauney*. México, Banca SERFIN, 1983.
- FERNÁNDEZ, Justino. *El arte del siglo XIX en México*, segunda edición. México, UNAM, 1983.
- JOYSMITH, Tobyeric. *Gustavo Arias Murveta. Algo más allá*. México EDAMEX, 1983.
- LEONARDINI, Nanda. *El pintor Santiago Rebull. Su vida y su obra (1829-1902)*. México, UNAM, 1983.
- MANRIQUE, Jorge Alberto. *Angel Zárraga*. Presentación de Vicente H. Bortoni. México, Cámara Nacional de la Industria de la Construcción, 1983.
- MUCIÑO, Carlos. *Tres pintores del Estado de México: Benito Bernaldes, Edmundo Calderón y Leopoldo Flores*. Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 1983.
- OROZCO V., Clemente. *Orozco, verdad cronológica*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1983.
- PITOL, Sergio. *Olga Costa*. Editorial del Gobierno del Estado de Guanajuato. México, 1983.
- REED, Alma. *Orozco*, segunda edición. México, FCE, 1983.
- RIVERA VELÁZQUEZ, Mariano. *Tamayo*. México, Producciones Impresas, 1983.
- RODRÍGUEZ, Antonio. *La pintura mural en la obra de Orozco*. México, Cultura SEP, 1983.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *El surrealismo y el arte fantástico en México*, segunda edición. México, UNAM, 1983.
- TIBOL, Raquel. *Frida Kahlo. Una vida abierta*. Biblioteca de las decisiones, Editorial Oasis, México, 1983.
- Raúl Anguiano. Textos de J. J. Crespo de la Serna. Waldemar George, Justino Fernández y Anne Phillips. México, EDAMEX, 1983.

CANALES, Enrique. *La huella de la imagen*. Textos de: Berta Taracena, Guillermo Payán Archer, José González Quijano y un poema de Sonya Garza Rapport de Santos. Monterrey, N. L., 1983.

La palabra de Juan O'Gorman. Selección de textos. Investigación y Coordinación Documental: Ida Rodríguez Prampolini, Olga Sáenz, Elizabeth Fuentes Rojas. México, UNAM, 1983.

Orozco: una relectura. Presentación, Dr. Octavio Rivero Serrano. Textos de Luis Cardoza y Aragón, Teresa del Conde, Fausto Ramírez, Jacqueline Barnitzs, Xavier Moyssén, Rita Eder, Jorge Alberto Manrique. Alicia Azuela. México, UNAM, 1983.

OROZCO, José Clemente. *Autobiografía*. México, Cultura SEP, 1983.

José Clemente Orozco. *Cuadernos*. Organización y prólogo de Raquel Tibol. México, SEP, 1983.

Diego Rivera. Colección de Dolores Olmedo. Con un texto "Como nace y se hace mi colección". Coordinación de Extensión Universitaria. UNAM, México, 1983.

Diego Rivera. Introducción de Manuel Reyer: Ramón Favela: Una nueva perspectiva. Los años de Francia, España y del cubismo. Adrián Villagómez: De su lenguaje mural. Salvador Elizondo: Ante el caballete. Manuel Reyer: Cronología. Juan Coronel: Semblanza de un recuerdo. México, Fundación Cultural Televisa, A. C., 1983.

ESTUDIOS DIVERSOS

ARELLANO Fischer, José. *Dibujos*. Portafolio. México, 1983.

BRENNER, Anita. *Ídolos tras los altares*. Obra interesante por las noticias que ofrece respecto a los primeros años de la pintura mural contemporánea de México, asimismo de los artistas que la hicieron posible. Se ocupa también de las pinturas en las pulquerías y de los "retablos" o exvotos. El libro fue publicado en 1929 en Nueva York. México, Editorial Domés, 1983.

DEL CONDE, Teresa. *J. C. Orozco. Antología crítica*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Cuadernos de Historia del Arte núm. 13, México, UNAM, 1983.

CORTINA PORTILLA, Manuel. *Regimientos de caballería, poco antes de llegar el virrey Bucareli*. Dibujos acuarelados existentes en el Archivo General de la Nación. México, CONSA, 1983.

GASCA, Omar, *et al.* *Arte como...* Centro Universitario de Ciencias Humanas. Universidad Veracruzana, Jalapa, 1983.

ORTIZ MACEDO, Luis. *La Colección de Arte del Banco Nacional de México. Un legado a la cultura mexicana*, presentación de Fernando Solana. México, Fomento Cultural Banamex, A. C., 1983.

PUGA, María Luisa. *La cerámica de Hugo X. Velázquez. Cuando rinde el horno*. México, Martín Casillas. Editores, 1983.

REYES, Aurelio de los. *Orígenes del cine en México (1896-1900)*. México, SEP - FCE, 1983.

El Lienzo de Tlaxcala. Estudios de Josefina García-Quintana y Carlos Martínez Marín. Colección Cultura y Pasado de México. Edición privada de Cartón y Papel de México, S. A. de C. V., 1983.

Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América. Por Al. de Humboldt. Reproducción facsimilar de las treinta y cuatro láminas que sobre México aparecieron en 1826. Con un texto introductorio sobre la vida del barón de Humboldt, por Electra y Tona-tiuh Gutiérrez. México, Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, 1983.

FOTOGRAFÍA

ROJO, Alba, PACHECO, Cristina. *Orozco: iconografía personal*. México, FCE, 1983.

Foto Estudio Jiménez. Sotero Constantino, fotógrafo de Juchitán. Presentación de Carlos Monsivais. México, ERA, 1983.

RAMÓN LÓPEZ VELARDE. *La Suave Patria*. Texto de Graciela Romandía de Cantú. Fotografías de Ludwig Iven y Flor Garduño. México, Teléfonos de México, S. A., 1983.

Formas Silenciosas. Fotografías de Daisy Ascher. Textos de Juan José Arreola, José Luis Cuevas, Omar Gasca y Andrés Henestrosa. México, 1983.

H. Ayuntamiento Popular de Juchitán. Fotografías de Rafael Donis. Prólogo de Carlos Monsivais. México, 1983.

REVISTAS

Espacio. Revista de arte, número 1. México, otoño de 1983.

México en el Arte. Revista del INBA, nueva época, número 1, verano de 1983; número 2, otoño de 1983.

Traza. Temas de arquitectura y urbanismo. Publicación bimestral de arquitectura. Cinco números publicados a partir de mayo-junio, México, 1983.

LIBROS PUBLICADOS EN EL EXTRANJERO

BARRERA, Rebeca. *Arte prehispánico en el altiplano*. Madrid, La Muralla, 1983.

BERLIN, HEINRICH. *Arte Maya*. Madrid, La Muralla, 1983.

DE LA FUENTE, Beatriz y GUTIÉRREZ SOLANA, NELLY. *Arte prehispánico en la región del Golfo*. Madrid, La Muralla, 1983.

DE LA FUENTE, Beatriz y URIARTE, María Teresa. *Arte prehispánico en la región del Pacífico*. Madrid, La Muralla, 1983.

NICHOLSON, H. B., QUIÑONES KEBER, Elqise. *Art of Aztec Mexico. Treasures of Tenochtitlan*. Washington, National Gallery of Art, 1983.

PASSZTORY, Esther. *Aztec Art*. N. Y. Harry N. Abrams, 1983.

ROBERISON'S, Merle Green. *The sculpture of Palenque*, vol. 1, *The Temple of the Inscriptions*. Princeton University Press, 1983.

GARCÍA BARRAGÁN, Elisa. *Dibujo y grabado en los siglos XIX y XX*. Madrid, La Muralla, 1983.

PAZ, Octavio y GOLDING, John. *Gerzso*. Textos en español, francés e inglés. Neuchatel, Éditions Du Griffon, 1983.

ULLÁN, José Miguel. *Pintado en México*. Con una introducción de Octavio Paz: "Pintura mexicana contemporánea." Madrid, Banco Exterior de España, 1983.

José Luis Cuevas. *En torno al papel. Autorretrato con modelo*. Introducción José Gómez-Sicre. Cartas de José Luis Cuevas. Ciento cinco dibujos reproducidos al natural. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1983.

TESIS SOBRE HISTORIA DEL ARTE

CLARA BARGELIINI

Con esta relación se inicia la publicación periódica de información sobre las tesis presentadas en México a nivel universitario sobre temas de historia del arte. El enlistado está organizado por institución (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana), por grado académico (Licenciatura, Maestría y Doctorado) y por área de especialización (Arte Prehispánico, Colonial, Moderno y Contemporáneo). Abarca los años de 1979 hasta 1983.

El propósito de incluir esta relación en los *Anales* es difundir noticias sobre estos trabajos y así promover la comunicación entre los interesados en la historia del arte de México.

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS. UNAM

LICENCIATURA

Arte Prehispánico

GARCÍA MONZÓN, Virginia. *Tlazolteotl: análisis histórico e iconográfico*, 1982.

HERRERA MARTÍNEZ, Ivonne. *Estudio sobre las representaciones en piedra de jugadores de pelota en Mesoamérica*, 1983.

OJEDA DÍAZ, Ma. de los Ángeles. *Estudio iconográfico de un monumento mexicana dedicado a Itzpapalotl*, 1981.

SEGOTA TOMAC, Durdica. *Producción artística en la sociedad mexicana*, 1980.

Arte Colonial

BENAVIDES GUZMÁN, Teresita de Jesús. *La iglesia y el convento dominico de Tepoztlán, Mor.*, 1979.

GARCÍA GARCÍA, Rosa María. *La Hacienda de Santa Lucía: algunas consideraciones sobre su arquitectura*, 1981.

- HERNÁNDEZ FRANYUTTI, Raquel Regina María. *Análisis de ejemplos comparativos entre la arquitectura mudéjar de Toledo y Michoacán*, 1979.
- MEDINA ÁLVAREZ TOSTADO, Ma. Antonieta. *La iglesia y el convento de Santa María Magdalena de Quecholac, Puebla*, 1979.
- MUÑOZ VALENCIA, Rosa del Carmen. *La iglesia del Carmen de San Luis Potosí*, 1983.
- NAVA RODRÍGUEZ GIL, Sergio Gerardo. *El maestro de las portadas de San Miguel*, 1982.
- ORTIZ MARTÍNEZ, Alicia Aurora. *Cuatro haciendas jesuitas en el Estado de Puebla, aspectos económicos y arquitectónicos*, 1981.
- PÁEZ CRUZ, Ma. Dolores. *Orizaba, Ver. Estudio histórico y artístico. Época novohispana*, 1983.
- PINEDA MENDOSA, Raquel. *Introducción al estudio de la obra pública novohispana con el catálogo del ramo Obras Públicas del Archivo General de la Nación, México*, 1980.
- VENCES VIDAL, María Magdalena. *Tlaxcala colonial. Estudio histórico y artístico*, 1980.

Arte Moderno y Contemporáneo

- AROESTE KONIGSBERG, Matilde Tania. *La danza moderna en México: el nacionalismo*, 1983.
- CAMARENA CASTELLANOS, Sergio Antonio. *La pintura expresionista alemana de 1910 a 1933*, 1980.
- CHICHARRO SERRA, Ma. del Caimen. *Clausell impresionista, causas y factores determinantes en su obra. Disyuntiva entre su obra impresionista y su obra del estudio*, 1982.
- ESPINOSA LÓPEZ, Elia. *La revista L'Esprit Nouveau sobre la cuerda floja entre una estética moral purista y un materialismo fallido*, 1979.
- GONZÁLEZ MATUTE, Laura. *Escuelas al aire libre y centros populares de pintura*, 1979.
- GUTIÉRREZ HACES, Juana María. *El Palacio de la Secretaria de Comunicaciones y Obras Públicas. Muestra de la arquitectura del porfirismo*, 1980.
- MORENO CORTÉS, Clara. *El pintor Agustín Arrieta*, 1979.
- ORTIZ GAYTÁN, Julieta. *Políticas culturales del Estado en el México contemporáneo*, 1983.

RÍOS DE LA TORRE, Ma. Guadalupe. *El grabador José Guadalupe Posada*, 1980.

RODRÍGUEZ, Alberto. *Jesús Martínez Carrión, caricaturista mexicano*, 1979.

VILLEGAS TORRES, Fabiola Martha. *El grabador José Guadalupe Posada*, 1980.

MAESTRÍA

Arte Prehispánico

GUTIÉRREZ SOLANA RICKARDS, Nelly. *Los relieves en el Tajín*.

URIARTE CASTAÑEDA, Ma. Teresa. *Pintura rupestre en Baja California, algunos métodos para su apreciación artística*.

Arte Colonial

ARTIGAS HERNÁNDEZ, Juan Benito. *Metztilán, Hgo. Arquitectura en el siglo XVI*, 1982.

CURIEL MÉNDEZ, Gustavo. *Una interpretación iconológica de la capilla abierta de San Luis Obispo, Tlalmanalco, México*, 1980.

DÍAZ RUIZ, Marco Antonio. *Arquitectura de la compañía de Jesús en México*, 1982.

DREWES MARQUARDT, Michael Wolfgang. *Los tratadistas europeos y su repercusión en la Nueva España*, 1982.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Martha Raquel. *Los maestros mayores de la ciudad de México en el siglo XVII*, 1981.

GONZÁLEZ-POLO Y ACOSTA, Ignacio F. *Francisco Guerrero y Torres, el último gran arquitecto barroco de la Nueva España*, 1982.

HORZ BALBAS, Elena. *La vivienda media en la ciudad de México, época colonial*, 1981.

Arte Moderno y Contemporáneo

DEL CONDE, Teresa. *El pintor Enrique Echeverría*, 1982.

ORTIZ ANGULO, Ana. *La pintura mexicana independiente de la Academia en el siglo XIX*, 1981.

RIVADENEYRA BARBERO, Patricia Guillermina. *Hannes Meyer en México 1938-1949*, 1982.

DOCTORADO

Arte Prehispánico

AMADOR SELLERIER, Alberto. *La imagen de las ciudades prehispánicas a través de sus tipologías. Tikal, un ejemplo*, 1982.

GUTIÉRREZ SOLANA RICKARDS, Nelly. *Objetos ceremoniales con tallas en relieve pertenecientes a la cultura mexicana: su estudio artístico*, 1982.

DOCTORADO

Arte Colonial

RODRÍGUEZ MERCADO, Benjamín. *La imagen de María en el arte del siglo XVI. Estudio iconológico*, 1982.

DOCTORADO FACULTAD DE ARQUITECTURA

AMADOR SELLERIER, Alberto. *Diseño y trazo urbano en Teotihuacán*, 1983.

DEPARTAMENTO DE ARTE UIA

LICENCIATURA

Arte Prehispánico

GRAJALES GONZÁLEZ, Ma. Elena. *Guía turística de Chiapas*, 1980.

SERRANO O., Marcela Elizabeth. *Las pinturas de Monte Albán: Tumba 105*, 1983.

SERRANO GÓMEZ, Hayden Laura. *La importancia de la protección, manejo y conservación de códices prehispánicos*, 1981.

Arte Colonial

ARRIAGA VALERO, Emma, RUBÍ VARGAS, Alma Rosa, VILLALÓN SEGUI, Luz

- María. *Tres iglesias de monjas concepcionistas en la Nueva España*, 1979.
- BORBOLLA DEL BLANCO, ROSA. *La decoración y el espacio arquitectónico (con aplicación en algunos estucos poblano-tlaxcaltecas de los siglos XVII y XVIII)*, 1979.
- FLORES DOMÍNGUEZ, Margarita. *Programa iconográfico e iconológico de la portada y pintura mural del convento de San Agustín Acolman*, 1979.
- ISLAS DOMÍNGUEZ, Ma. del Carmen. *Programa iconográfico e iconológico de la portada y pintura mural del convento de San Agustín Acolman*, 1979.
- LASCURÁIN CORTINA, María, TORROELLA BARROSO, Ma. Dolores, SUÁREZ RUIZ, Ma. Beatriz. *Las casas de vecindad del siglo XVIII en la ciudad de México*, 1980.
- MARTÍN GÓMEZ, Ma. del Carmen. *El teatro de Iturbide en México*, 1982.
- NAVARRO MADRAZO, Anabella. *La parroquia de San Miguel*, 1981.
- POLO ORTIZ DE MONTELLANO, Lilián, FLORES MARTÍNEZ, Margarita. *Programa iconográfico e iconológico de la portada y pintura mural del convento de San Agustín Acolman*, 1980.
- SÁNCHEZ DE LA VARA, María Cristina. *La casa del mayorazgo de Guerrero*, 1975.
- URIBE RIZO, Alicia. *El convento de Santa María de los Angeles de Churubusco durante los siglos XVII y XVIII*, 1981.
- Arte Moderno y Contemporáneo*
- ALBERU GÓMEZ, María del Carmen. *La traducción prolongada y comentada de la iconología por figuras de Gravelot y Cochin*, 1981.
- AMORÓS MURRIETA, María de la Paz Inocencia. *El diseño industrial como manifestación artística: El avión*, 1982.
- ALANIZ FIGUEROZ, Judith. *Estudio monográfico Gabriel Fernández Ledesma*, 1981.
- ÁLVAREZ ROIZ, María Teresa Soledad. *Dos momentos en la obra de Roberto Montenegro: La Revista Moderna (1903-1911) y le Temoin (1907-1909)*.
- CASANOVA GARCÍA, Rosa Edelmira. *Redefinición de la problemática de la producción plástica en la ciudad de México 1861-1876*, 1982.

- CANDAS SOBRINO, María Covadonga. *Francisco Díaz de León, como promotor de las artes gráficas*.
- CHARLES CREEL, María Teresa. *Los largometrajes animados de Disney. Un estudio analítico*, 1980.
- CIMET SHOIJET, Esther. *El movimiento muralista mexicano, una nueva categoría de la producción artística*, 1980.
- DE LA TORRE COMPS, Paz. *Catálogo de la colección del Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec*, 1980.
- MARISCAL TORROELLA, Ma. Teresa. *Posibilidades para la difusión y creación de las artes mediante la televisión*, 1980.
- OLIVARES OBREGÓN, Ma. Eugenia. *La obra arquitectónica de Antonio Rivas Mercado*, 1983.
- POSADA VELÁZQUEZ, Humberto. *Retratos, búhos y bodegones, cuadros de una exposición*, 1979.
- ROMERO KEITH, Delmari. *Estudio monográfico de la iglesia de la purísima en Monterrey, construida por el Arq. Enrique de la Mora*, 1982.
- READY KATTAN, Silvia Adriana. *Índice comentado de la revista "Forma"*, 1981.
- SORDO FERNÁNDEZ, Carmina María. *1979: El campo artístico visto a través de tres diarios*, 1981.
- STAINES CICERO, Leticia. *Las pinturas del Mulchic*, 1981.
- TORRES VELASCO, Blanca Laura. *Expresión gráfica infantil: arte o juego*, 1981.
- URIBE HERNÁNDEZ, Eloísa. *Problemática de la producción escultórica en la ciudad de México 1843-1857*, 1983.
- VELASCO EIZAGUIRRE, Ana María, VALDERRAMA, María del Carmen. *El arte prehispánico en el porfiriato*, 1981.
- VIDAL DE ALBA, María del Rocío. *Ramón Cano un artista de provincia*, 1982.