

Reseñas



***Evolución de una civilización
prehispánica: arqueología
de Jalisco, Nayarit y Zacatecas***
de Phil C. Weigand

por

MARIE-ARETI HERS

Zamora, El Colegio de Michoacán, 1993

El Colegio de Michoacán acaba de publicar una obra que invita a una revisión profunda de la historia antigua del Occidente, así como de su integración al área mesoamericana y al llamado Suroeste de los Estados Unidos.

Con base en profusos y sistemáticos trabajos arqueológicos, Phil C. Weigand nos demuestra la importancia, hasta ahora en gran medida insospechada, del Occidente en la formación y la historia general de Mesoamérica. A través de lecturas acuciosas del paisaje, del estudio de los asentamientos y la evolución sociopolítica subyacente, del análisis de la arquitectura ceremonial y funeraria, de la investigación relativa a aspectos fundamentales de la economía, como son el comercio y la minería, el autor integra una información muy rica y variada para darnos una imagen de la historia de la región lacustre de Jalisco y Nayarit y de su periferia. Se remonta hasta los albores de Mesoamérica,

marcados aquí por una etapa aún mal definida y relacionada con la fase Capacha de Colima y con las tumbas de tiro de El Opeño. Da a conocer el florecimiento durante el Preclásico tardío y el Clásico de la Tradición Teuchitlán. Documenta ampliamente los profundos cambios que marcan el final de esa tradición y el desarrollo del Posclásico en esa región. Revisa, a la luz de un amplio acervo de nuevos datos arqueológicos, el papel de esa amplia área occidental en el concierto mesoamericano durante la expansión del estado purépecha y los primeros decenios de la conquista española. Con base en esos estudios, el autor opera una completa revolución en la arqueología del Occidente y de esa manera lleva a una reconsideración general de la historia mesoamericana en su conjunto.

Antes de abundar en la importancia y utilidad de la presente publicación, he de advertir al lector de cierta deficiencia que no se puede soslayar. La obra no es un libro propiamente dicho, concebido como una unidad orgánica, con el desarrollo cabal de cada una de las ideas presentadas en él. Se trata, en efecto, de una recopilación de diecisiete artículos a manera de una introducción a la amplia y variada obra publicada del autor. Los artículos, por su naturaleza misma, son en general más bien una propuesta de trabajo que una plena demostración. Son muy diversos entre sí y fueron publicados originalmente en inglés unos y otros en español, a lo largo de más de quince años, paralelamente a los incesantes trabajos de campo del

autor. Ciertos artículos son trabajos largamente desarrollados mientras que otros son breves ensayos. Los criterios que presidieron la selección misma de los artículos no son claros. Algunos ensayos son ajenos a la temática enunciada en el título de la publicación, a saber la larga y compleja evolución de un área decisiva para la historia del Occidente mesoamericano. Como contrapartida, están ausentes algunos artículos de la mayor importancia por los temas tratados o por el cabal desarrollo de las ideas expuestas. No obstante, el lector encontrará en esa recopilación una profusión de ideas e informaciones las más variadas. Desgraciadamente, por la falta de espacio y el carácter esencialmente propositivo de los artículos, el fundamento de las hipótesis queda a veces inconcluso, y parte de las informaciones que reunió el autor parecen haber quedado en el tintero. Además, en vista del desarrollo continuo de los trabajos de campo del Dr. Weigand, algunas de sus interpretaciones han ido forzosamente evolucionando en el transcurso de los años sin que eso quede claro para el lector. Para remediar ese inconveniente, hubiera sido particularmente útil un índice temático para que el lector encontrara fácilmente todo lo reportado en los diversos artículos acerca de un tema cualquiera. Por ejemplo, ese índice habría dado acceso práctico a toda la información referente a tal o cual fase de desarrollo, a tal o cual sitio, a tal o cual actividad productiva, etcétera.

De la misma manera, las ilustraciones resultan demasiado escasas. Cada uno de los dibujos, planos y mapas, es sumamente informativo y sintetiza con claridad una copiosa información. Sin embargo, lo novedoso de los descubrimientos y su incontestable importancia ameritaban también

fotografías y más planos para que el lector que no conoce la región ni los sitios estudiados pudiera hacerse una idea más precisa y completa de la realidad descrita: el paisaje lacustre, la asombrosa arquitectura ceremonial circular, las imponentes tumbas de tiro asociadas a ella, las chinampas, etcétera.

Esa deficiencia central del libro, concebido como recopilación y no como una unidad orgánica, ha de entenderse en el contexto general en el cual se desarrollan actualmente los trabajos arqueológicos y en general la investigación en las ciencias del hombre. Se ha impuesto un modo de expresión propio de las ciencias llamadas *duras*, en abierto detrimento de lo que sigue siendo el espacio más idóneo para las ciencias del hombre, el libro, esa larga empresa actualmente casi suicida, en vista de las presiones administrativas a nivel internacional para producir mucho y rápido.

Otra circunstancia, mucho más decisiva aún que hay que tomar en cuenta en el presente caso es el carácter abiertamente pionero de la inmensa labor del autor. De las chinampas a la extensa red comercial de la turquesa, de la asombrosa arquitectura circular a la compleja organización política, del desarrollo urbano a su complejo desarrollo histórico, todo quedaba por descubrir, y un descubrimiento del autor lo llevaba necesariamente a otro hasta integrar una visión histórica coherente, aunque necesariamente aún hipotética. Todo era nuevo. Antes se hablaba solamente de una sociedad primitiva y simple, aislada y de la cual apenas se conocían las tumbas saqueadas, sus famosas figurillas de barro depositadas en ellas como ofrendas y unas tipologías cerámicas establecidas a partir de pozos de sondeo y a menudo confundidas con culturas debidamente definidas.

Por lo novedoso y lo variado de los trabajos y descubrimientos del autor, y a pesar de tantos años de trabajo de campo, queda todavía mucho por hacer antes de afianzar satisfactoriamente las hipótesis tan enriquecedoras del autor. Son trabajos pioneros cuyos resultados son forzosamente provisionales y que seguirán marcando por mucho tiempo el desarrollo de los trabajos futuros en el área.

Finalmente, esos dos decenios de trabajos del autor consistieron esencialmente en buscar y encontrar en el campo lo que siempre se había negado: un desarrollo propio y complejo del Occidente. Fue necesario emprender una lucha tenaz contra prejuicios correosos tanto de occidentalistas renombreados como de mesoamericanistas en su conjunto. El peso de las evidencias concretas no resultaba suficiente; era indispensable multiplicar la participación en encuentros y la publicación de artículos para que se empezara a reconocer en publicaciones de todo tipo y en museografía lo irrefutable en el campo de las evidencias arqueológicas: la complejidad de la Tradición Teuchitlán y su importante papel en la conformación de Mesoamérica y de las relaciones de ésta con el Septentrión y el Suroeste.

En esas circunstancias, se entiende la razón de ser de esa recopilación que tiene el evidente mérito práctico de reunir y ofrecer en español un conjunto de estudios sin que se tenga que consultar una serie de publicaciones en su mayoría muy especializadas y dirigidas sólo a los estudiosos del Occidente y el Septentrión mesoamericano. Sin embargo, por la importancia y lo novedoso de sus aportaciones, es legítimo esperar una próxima obra del autor en la forma de un libro cabalmente integrado e ilustrado.

Aclarado ese punto, abundemos en lo

que nos aporta el presente libro. Anotemos primero que es el fruto de una evidente empatía con el tema de estudio, que llevó al autor a querer entender la historia antigua de la región, más allá de las ficticias y poco documentadas reconstrucciones de las cuales se disponía. No va en demérito del autor advertir que ese deseo nació de un profundo arraigo en la región, propiciado por la presencia en la zona de Celia García de Weigand, su esposa pero también su colaboradora de agudo sentido de la observación y de la crítica. Es por ese deseo de superar los estrechos límites de una arqueología del Occidente determinados por la escasez de los trabajos, la preponderancia absoluta dada a las tipologías cerámicas, la omnipresencia del saqueo y una deformante visión centralista, que a lo largo de largos años, Phil Weigand multiplicó sus trabajos y sus enfoques temáticos y metodológicos. Sus trabajos arqueológicos consistieron en muy diversos trabajos de superficie, en el análisis de los perfiles que ofrecían pozos de saqueo y zanjas abiertas para trabajos públicos y en las abundantes informaciones transmitidas por los lugareños, testigos de los saqueos de tumbas y asentamientos, y de los drásticos y desastrosos cambios en el paisaje. Excavaciones futuras habrán de comprobar y completar esos trabajos pioneros.

También las experiencias directas del autor en la arqueología del Septentrión mesoamericano y del Suroeste de los Estados Unidos propiciaron sus notables aportaciones al conocimiento de la manera en que la civilización en el Occidente se insertó en una amplia red de intercambios, en un sistema integral de complejas relaciones cuya expresión más concreta es el comercio de la turquesa desde el lejano Suroeste.

Como ya señalé, los diecisiete artículos

reunidos en el libro son muy variados en su extensión y su temática. En ésta se reconocen temas centrales, tratados cada uno desde diferentes puntos de vista: el desarrollo cultural de la región lacustre que se extiende alrededor del volcán de Tequila, su *hinterland* y esferas de interacción, con énfasis en la organización sociopolítica, en la arquitectura ceremonial y el urbanismo, y en la captación y distribución de los recursos naturales del área, la minería y el comercio de la obsidiana, la minería zacatecana antigua, el comercio con el Suroeste y en particular de la turquesa, la etnografía e historia de las pueblos de la parte sur de la Sierra Madre Occidental, la integración al mundo mesoamericano y una reapreciación del papel del estado tarasco en la historia regional, así como de la organización sociopolítica del área en el momento del contacto.

Para los historiadores del arte mesoamericano, revisten particular importancia las informaciones e interpretaciones relativas al origen y desarrollo de la Tradición Teuchitlán, de lo cual, por cierto, el Instituto de Investigaciones Estéticas ha tenido la oportunidad de publicar una síntesis en el número 62 de sus *Anales*. Antes de los trabajos del Dr. Weigand, el historiador de arte sólo disponía como material de estudio las famosas figuras de barro, arrancadas en su inmensa mayoría de su contexto original: las tumbas de tiro. Además, se ignoraba todo de su contexto cultural, salvo el hecho de que eran de uso funerario. Frente a expresiones artísticas tan distintas a las otras de Mesoamérica, y en ausencia de informaciones concretas sobre los asentamientos de los que hicieron esas tumbas y esas figurillas, se había creado una imagen cómoda y ficticia: una región congelada en una etapa preclásica, formativa, unos pueblos eternamente aldeanos e ingenuos, hasta

la llegada tardía y civilizadora de las influencias del centro en el Posclásico. Ahora sabemos que el panorama cultural de ese arte funerario fue diametralmente distinto: una sociedad muy compleja y urbanizada, unas formaciones políticas poderosas y sólidamente integradas. De esa manera, las tumbas están asociadas a asentamientos urbanizados, a una arquitectura ceremonial monumental única en el mundo, la arquitectura circular Teuchitlán, y a numerosas y amplias canchas de juego de pelota.

Finalmente, la obra del Dr. Weigand encierra implícitamente una seria advertencia. En una región recorrida desde el siglo pasado por los estudiosos del pasado prehispánico, ni la presencia de las chinampas ni de las pirámides y sus plazas circulares habían sido reportadas. Pasaron inadvertidas, no por ubicarse en lugares desconocidos o inaccesibles, ni por ser difíciles de distinguir, sino por la razón más poderosa de que no se había imaginado su presencia y por ende no se habían buscado.



***The Paradise Garden Murals
of Malinalco. Utopia and Empire
in Sixteenth-Century Mexico***

de Jeanette Favrot Peterson

por

OLIVIER DEBROISE

Austin, University of Texas Press, 1993

Concebido como tesis de doctorado en historia del arte en la Universidad de California,

bajo la dirección de Cecilia Klein (especialista en iconografía prehispánica), el trabajo novedoso de Jeanette Favrot Peterson sobre el programa mural del monasterio de La Purificación de Malinalco, entrevistado a través de algunos pocos artículos y de una ponencia-síntesis presentada en 1977 (“La flora y la fauna en los frescos de Malinalco: paraíso convergente”, en *XLIV Congreso Internacional de Americanistas: iconología y sociedad. Arte colonial hispanoamericano* —París, 1977—, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987), aparece finalmente en forma de libro, con un retraso lamentable de más de diez años, debido quizás a la falta de interés de los editores por temas que, hace poco tiempo, parecían irrelevantes, pero que el renovado interés por las artes de México en los Estados Unidos parece en vías de superar. No obstante algunos ajustes, una bibliografía y notas a pie de página puestas al día de manera que se puedan integrar algunos aportes más recientes, el libro de Jeanette Favrot Peterson sigue, a grandes líneas, el plan de su tesis.

A la vez que estudio monográfico del programa de pintura mural de Malinalco, el ensayo de Peterson presenta —como suele hacerse en cualquier tesis académica— un resumen y compendio de investigaciones previas, y un recuento histórico-geográfico que permite situar el caso en su contexto preciso. Echando mano de la bibliografía disponible, muchas veces de acceso difícil hasta hace unos cuantos años, vuelve, detrás de George Kubler, McAndrew, Manuel Toussaint, Santiago Sebastián, a presentar un panorama del impacto de las órdenes mendicantes en la conformación de lo que se suele llamar sociedad y arte “coloniales”. Insiste particularmente, en un segundo capítulo, en el papel preciso de los agustinos, el tercer grupo de religiosos en llegar a la Nueva España.

Quizá la más agresiva de las tres órdenes mendicantes —en razón proporcional a su mística—, la de san Agustín desempeñó un papel fundamental en la definición de infraestructuras de catequización: esto es, por lo menos, lo que sugieren los remanentes arquitectónicos y plásticos, revelados paulatinamente en el transcurso del siglo mediante una serie de restauraciones y limpiezas de monasterios, que iniciara Jorge Enciso en Acolman en 1918, bajo la égida de Manuel Gamio, y que fueron continuados de manera intermitente por otros conocidos pintores (Roberto Montenegro en Actopan, por ejemplo) y, más tarde, por profesionales de la restauración. La reaparición de estos programas murales, conservados casi intactos porque fueron “censurados” para acatar las consignas iconográficas tridentinas y encalados a pocos años de su realización (probablemente antes de finalizar el siglo *xvi*), ha cambiado de manera radical nuestra comprensión de este periodo clave de la historia y las artes.

Entre otras pequeñas revisiones, cabe justamente la necesidad de redefinir, a la luz de los descubrimientos (no tan recientes, cabe decirlo), el papel de los misioneros agustinos y, en particular, de su escuela de artes y oficios de Tiripetío, competidora declarada de San José de los Naturales de la ciudad de México, fundada por los franciscanos. Los evidentes parentescos iconográficos y formales de los programas murales aún existentes de Malinalco, Charo, Cuitzeo, Yuriripándaro, Itzmiquilpan, en la zona de influencia norte, de Atlatlahuacán y Totolapan, Morelos, y Huatlatlauca, Puebla, en el sur, parecen sugerir, como ya lo han afirmado algunos autores, la existencia de uno o de varios equipos de pintores itinerantes, siguiendo el modelo aún vigente en las postrimerías del siglo *xv* en el sur de

Europa (norte de Italia, Provenza, Cataluña, etcétera).

En exploración de estas constantes, aunque limitada por su perspectiva “malinalco-centrista”, Jeanette Favrot Peterson ofrece una interpretación hasta cierto punto atrevida —debido a la carencia de documentación precisa, el obstáculo mayor de todo investigador del tema—, e intenta atribuir el programa de Malinalco a los mismos tlacuilos que colaboraron con fray Bernardino de Sahagún, en la realización de sus “Calepinos” (como llama Gerónimo de Mendieta a la obra monumental que nos llegó con el título de *Códice Florentino*). La aseveración de Peterson se basa en un minucioso análisis iconológico del “herbario” que se despliega en forma de jardín místico en los muros del claustro de Malinalco, y recuerda, por un lado, las ilustraciones de la *Historia natural...* del protomédico Francisco Hernández y, por el otro, de numerosas viñetas del *Florentino*. El reconocimiento preciso de las especies botánicas y zoológicas representadas en Malinalco, así como el análisis de su doble simbología, mexica y cristiana, es, sin duda alguna, la mayor aportación de Jeanette Favrot Peterson; comprueba así, de manera indudable, la intervención directa y consciente de tlacuilos —sabios y pintores—, negada o, por lo menos, disminuida por los investigadores previos, desde George Kubler hasta Santiago Sebastián, que sólo han querido ver en los murales novohispanos imitaciones de modelos europeos, simplemente tergiversados por los artifices locales.

En esta perspectiva eurocentrista, que todavía impera incluso entre muchos investigadores mexicanos, el programa de la nave de San Miguel Itzmiquilpan, con sus figuras ataviadas como guerreros mexicas, ha sido interpretado como un “enigma”, como una “des-

viación” de la regla monolítica, si no como una aberración. Peterson no niega, por supuesto, la flagrante dimensión europea del programa de Malinalco; es más, identifica con certeza algunas de las fuentes iconográficas (en particular, una influencia no detectada con anterioridad de la tapicería flamenca), pero sitúa el programa en la perspectiva, menos prejuiciada, de un verdadero intercambio cultural, y no solamente de una imposición dogmática y simplista de cánones. Cabría ahora ampliar el análisis de Peterson a otros programas, relacionados iconográficamente con Malinalco, como las descripciones botánicas que aparecen en los andadores del monasterio de Itzmiquilpan y en algunos segmentos de la bóveda de la nave, o en la antigua sacristía transformada en capilla de Atlatlahuacán. Estas analogías no sólo podrían ratificar la existencia de equipos de tlacuilos itinerantes, permitirían quizá determinar la existencia de un proyecto iconográfico agustino general para la Nueva España (por lo cual habría que incluir en este itinerario a las Filipinas, donde destacaron los misioneros de la orden desde la década de 1570). La mística escatológica muy particular de los agustinos, que no rehusaron en representar de manera característica la violencia —véanse los “sacrificios” misioneros en Charo y Huatlatlauca, la obsesión por la sangre en Atlatlahuacán, las visiones apocalípticas en Charo, Cuitzeo, Actopan, Xototeco, Huatlatlahuca y, lo más obvio, el clamor de guerra santa en Itzmiquilpan— merece, por cierto, un estudio particular.

Si bien deja implícito el porqué, Jeanette Favrot Peterson describe cómo se efectuó la convergencia o, para utilizar un término más acorde con el procedimiento, el montaje conceptual del *Hortus Conclusus* de la tradición escolástica medieval y del *Tamoanchán* mexi-

ca. Ambas ideas simbólico-filosóficas tuvieron, en efecto, que adaptarse para acoplarse en las inextricables orlas vegetales, en la jungla orgánica que invade los muros del monasterio de Malinalco. Para comprender estos deslices, Peterson tuvo que aunar la erudición medievalista a una amplia comprensión de la simbología nahua. Es uno de los primeros autores, en el campo de las artes plásticas, por lo menos, que intenta reunir las dos matrices en un solo aparato teórico (facilitado por los aportes de la semiología estructuralista).



***José María Velasco: paisajes de luz,
horizontes de modernidad***
de María Elena Altamirano

por

RENATO GONZÁLEZ MELLO

México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992

La exposición de José María Velasco que se montó en el Museo Nacional de Arte, curada por María Elena Altamirano, Xavier Moysén y Fausto Ramírez, así como los textos de los tres investigadores en el catálogo publicado con ese motivo, obligan a una nueva reflexión acerca del pintor nacido en Metepec y cuya obra forma parte inalienable de la memoria capitalina. Me voy a referir sobre todo al texto de María Elena Altamirano, que es el más extenso y ambicioso de la publicación. Se me ocurren las siguientes cuestiones después de su lectura.

I

El texto es sumamente cuidadoso. La autora no se aleja de su documentación. La cautela le impuso un método apreciable: para describir las obras, utilizó los textos y los términos del propio Velasco y los de su maestro Landesio; textos pedagógicos o doctrinarios, dicho sea sin quitarles valor. A mi modo de ver, se trata de un acierto: elimina la intemporalidad que supone el “lenguaje” de la pintura y la vuelve estrictamente histórica: podemos ver tal cuadro en tales términos porque éstos eran los términos de Velasco.

Casi todos los paisajes de Velasco tienen proporciones fáciles de medir y su autor los llenó de puntos de referencia reconocibles y equiparó los accidentes naturales con los monumentos (el Ajusco con la Basílica, por ejemplo). Por el contrario, *Ahuehuetes de Chapultepec* no tiene esa vanidad de topógrafo y nos enfrenta a dos límites: el agua y la maleza. El follaje de los árboles es un mapa, pero de naturaleza especial. Sus indicaciones no tienen un lugar preciso, su movimiento es voluptuoso. Invita a recrear la sensibilidad. Ese cuadro y otros me hacen pensar que Altamirano pudo ser menos cautelosa en su interpretación de las imágenes y darse alguna que otra libertad en beneficio de su investigación: permitirse especular sobre esos problemas formales para los que es necesario suponer la universalidad de las imágenes; por ejemplo, la referencia a lo irracional implícita en el follaje del ahuehuete.

Extrañamos la crítica de las ideas pictóricas expresadas por el pintor. ¿De verdad fueron armónicas con su pintura? Me parece injusto pensar que siempre logró lo que se propuso. Que tres de sus paisajes más famosos los pintara desde el mismo ángulo, alejándose

cada vez, debería hacernos pensar en algún problema sin resolver. María Elena Altamirano comenzó la línea de investigación, y a ella corresponde ahora llevarla a feliz término: cuáles fueron los problemas de Velasco, a qué se enfrentó, qué no pudo resolver, qué lo dejó insatisfecho. Sería terrible pensar que siempre estuvo satisfecho de sí mismo, que nunca titubeó, que durante los años en que no tenía la fama asegurada no tuvo la menor duda ni la menor ambición desmedida.

2

A María Elena Altamirano le escandaliza, como a todos nos escandaliza aunque un poco menos, la crítica negativa de Ignacio Manuel Altamirano publicada en 1873. En forma velada, este mediano aunque famoso novelista criticó duramente a Velasco para defender el nombramiento de Salvador Murillo como profesor de perspectiva. Landesio, que había renunciado a dicha cátedra por negarse a “protestar las leyes de Reforma”, defendió públicamente a Velasco. Ignacio Manuel Altamirano le reprochó a Landesio que hubiera expresado sus simpatías por el bando imperialista durante la intervención francesa y elogió, en cambio, el patriotismo de Murillo.

¿Exactamente quién y por qué escogió a Murillo? ¿Fue sólo su lealtad a la república lo que provocó la preferencia? Y más importante aún: ¿por qué Landesio prefirió a Velasco y lo defendió en público?, ¿qué fue lo que, a ojos de Landesio, Velasco aprendió mejor que Murillo?, ¿sería también una desavenencia política, o habría otros motivos? Estoy dispuesto a conceder que Velasco haya sido el mayor paisajista de México, pero los que tomaron todas esas decisiones y

manifestaron todas esas opiniones debieron tener sus propios motivos.

Además, después de revisar la biografía de María Elena queda la impresión de que el estado republicano y los liberales no hicieron gran cosa para imponerse, por así decirlo, “ideológicamente”. Por ejemplo, en 1868 Velasco recibió, “de manos del presidente” Juárez, el primer premio de pintura de paisaje por un cuadro llamado *Ahuehuetes y castillo de Chapultepec*. No había pasado ni siquiera un año desde el fusilamiento del dueño del castillo. Por la polémica entre Landesio y Altamirano sabemos que eran bien conocidas las simpatías imperialistas del maestro y su discípulo favorito. Este último pintó a la emperatriz en uno de sus paisajes de la Alameda, en una escena en la que Fausto Ramírez ha visto la simpatía imperialista llevada hasta el extremo del rococó (cfr.: Fausto Ramírez, “Acotaciones iconográficas a la evolución de episodios y localidades en los paisajes de Velasco”, en *José María Velasco, homenaje*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989, p. 32).

También provocan muchas dudas en mi espíritu, si quieren ustedes un poco jacobino, esas escenas de conventos destruidos que Velasco pintó cuando era estudiante. Pero más escandaloso todavía es que el pintor haya recibido una condecoración del emperador Francisco José I en 1901. Altamirano piensa que como “agradecimiento” por haber pintado un *Cerro de las Campanas*. Ese cuadro lo pintó para conmemorar la dedicación de una capilla mandada construir en ese sitio por Francisco Kaska y otros amigos de Maximiliano. Velasco se unió a la excursión a Querétaro, junto a nobles personajes austriacos y descendientes de Miramón en una comitiva bastante pequeña y

selecta: él fue el único que no tenía parentesco con alguno de los actores del drama. ¿Ser “Caballero de la Legión de Honor y de la Orden de Francisco José”, dos condecoraciones con las que el pintor se hizo fotografiar en 1905, era de veras algo que el emperador le concedía a cualquiera que pintara un paisaje? Sabemos de numerosos artistas que trabajaron para los emperadores desde que existió el imperio que ostentaba Francisco José: desde la época de Carlomagno. Algunos de ellos, como Tiziano, fueron artistas que serían inconcebibles lejos de la corte de algún monarca. ¿Cómo, pues, le concedieron ese honor a un lejano pintor mexicano?

La expedición a Querétaro provocó un pequeño escándalo en la prensa liberal que valdría la pena revisar (puede verse, por ejemplo, *El Hijo del Ahuizote*). El senado mexicano aprobó la condecoración concedida a Velasco, ¿en qué contexto y por qué? ¿Hubo debates? Lo que queda en la penumbra es la filiación política del pintor en el complejo contexto de la política “liberal conservadora” de las postrimerías del porfiriato. Lejos de ser un accidente en la vida del artista, sus simpatías por el imperio deben estudiarse como un problema intelectual de la mayor relevancia. Sus ideas políticas, cualesquiera que hayan sido, lejos de desacreditarlo lo honrarían con una dimensión que no siempre es visible en su pintura: la ética. El problema que sigue está estrechamente relacionado con este planteamiento.

3

María Elena Altamirano menciona la amistad del pintor con el ambiguo *dandy* Manuel

Payno. La cercanía es muy importante. Payno codificó una manera de ver el paisaje del valle de México en la que cada sitio tenía un valor simbólico: indios trabajadores en Chalco, diosas de la fertilidad en el Volador, brujas miserables en el camino a la Villa, el Jardín del Edén en San Ángel, etcétera. Los sucesivos y cada vez más alejados paisajes que pintó Velasco desde atrás de la Villa de Guadalupe nos obligan a señalar de nuevo a Payno. Pienso en el segundo *Valle de México desde el cerro de Santa Isabel*, de 1877. Muestra abajo el mismo lugar al que se refieren las primeras líneas de *Los bandidos de Río Frio*: “En un rancho situado detrás de la cuesta de Barrientos” (Manuel Payno, *Los bandidos de Río Frio*, México, Ars, s.f., vol. 1). *El Valle de México desde el cerro de Atzacualco*, de 1875, con su escena mitológica apenas disimulada en primer plano, también recuerda las reflexiones de Payno sobre la supervivencia de la fe india en las costumbres católicas. (Juana Gutiérrez me ha comunicado amablemente otra coincidencia, que aparecerá en el *Diálogo de Couto* que publicará el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. En el célebre pasaje del asalto de *Los bandidos*, uno de los personajes que están en la venta de Río Frio especula sobre las posibilidades de construir un ferrocarril hacia Veracruz y el otro se burla de él diciéndole que ese tren no podría existir “ni en pintura”. *Los bandidos* se comenzó a publicar en 1889, y ese ferrocarril ya existía en las pinturas de Velasco desde 1881, con que podemos pensar en algo más que una casualidad en la burlona narración de Payno.)

Todas estas coincidencias son significativas. Estaríamos ciegos si buscáramos las imágenes solamente en las artes plásticas. Paisajes como los de Velasco se gestaron lentamente en las ideas y en los libros al

mismo tiempo que los dibujaban los pintores. Quizás sería excesivo querer interpretar un cuadro a la luz de la literatura contemporánea, pero aquí de lo que se trata no es de reducir sino de enriquecer; no de encontrar causas sino de comprender contextos; no de quitar especificidad a lo que ocurre en la historia sino, muy por el contrario, de encontrar para lo histórico una especificidad que trascienda los géneros.

La disciplina que pomposamente llamamos “iconología” se basa justamente en la pretensión, si se quiere desmedida, de que es posible esa trascendencia. Como decía Panofsky: cuando un buen burgués se quita el sombrero en la calle, podemos percibir el eco de las buenas maneras cortesanas que se originaron cinco siglos antes; ejemplo que vendría muy a cuento con los conservadores mexicanos. En una época de la historia fue posible que un pintor hiciera imágenes que adquirieran tanto prestigio que han llegado a convertirse en el canon de una realidad que tal vez jamás las igualó. ¿Acaso cuando vemos un cuadro de Velasco no nos lamentamos de que el valle de México “ya no” se vea así? Pocos pintores en la historia han tenido el privilegio de una eficacia tan avasalladora, y eso sería razón para hacernos ampliar el análisis de sus obras al mundo que hizo posible su prestigio y su comprensión, al mundo que las erigió en iconos y rápidamente, con la llegada de la estética “modernista”, las abandonó.

Es mucho lo que nos falta investigar en este campo, aunque ya Fausto Ramírez había hecho notar la calidad alegórica de algunos paisajes.

El texto de Altamirano no cancela las cuestiones iconológicas planteadas en el simposio-homenaje a Velasco, verificado hace algunos años. Lo escrito por Altamirano las omite en favor de un trabajo que era necesario y que su texto cumple a cabalidad: es una excelente, cuidadosa, precisa e interesante biografía del pintor. Establece fechas, puntos de referencia, paisajes de la memoria y otros hechos positivos que habrán de ser analizados por la crítica en un futuro muy cercano.

No quisiera que las anteriores reflexiones menguaran el entusiasmo que me provocó el texto. Lo que ocurre con *José María Velasco: paisajes de luz, horizontes de modernidad* es que no intenta incursionar los caminos que señala. Podremos reprochar a su autora que no haya aprovechado todas las rutas que ella misma abrió, pero estaba en su derecho de no aventurarse a resolver hipótesis en que la documentación puede ser poco firme y muy tramposa. Para ser justos, digamos que también hay un respeto gigantesco por la figura de ese pintor, que desde sus primeros retratos ya aparece con barba de patriarca. Tal vez lo único que podríamos recriminar a la autora es que no se haya decidido a cometer la travesura de pintarle bigotes a ese retrato que, por otra parte, sí impone bastante respeto.

Todo lo demás que pienso sobre el catálogo, su impresión y los textos serían puros elogios. Con toda justicia se ganó un premio internacional como conjunto: por su texto, su diseño y la calidad de su impresión. La única mosca en la sopa, que quiero señalar con ánimo constructivo para que no se repita, es la numeración de las ilustraciones: María Elena uti-

liza la que asignó Velasco a sus cuadros en una lista particular; no es la misma que sirve para numerar las fotos en el texto ni coincide con la lista de obras en exposición. Si el texto se refiere a la obra número 77, váyala usted a encontrar: yo pasé horas jalándome los cabellos y no encontré el *Ahuehuetes y castillo de Chapultepec* cuyo premio entregó Juárez. No es tarde, ya que el libro fue premiado y todo, para distribuir, aunque sea en fotostáticas, una cuarta lista que sirva al lector para encontrar las fotografías.

Por último me referiré a un aspecto de la exhibición. En mejor momento habrá que hablar sobre los espacios amenazados de exposición con que cuenta el Museo Nacional de Arte. Aquí sí vale la pena señalar un hecho que a todos los que lo percibimos nos deprimió mucho. Para la muestra se consiguieron en préstamo obras que estaban en el Museo Nacional de Praga y en los museos vaticanos. El estado de conservación de las mismas, el brillo de sus colores, la delicadeza de sus matices, la luminosidad de sus veladuras, contrastó con los maltrechos cuadros de las colecciones mexicanas. Ya es tiempo de que dejemos descansar esos cuadros, de que estudiemos si no valdrá la pena embodegar algunos óleos de vez en cuando, durante periodos prestablecidos, para que la luz no deteriore tanto sus pigmentos; o si tal vez el deterioro de los velascos mexicanos se debió a condiciones de exhibición poco apropiadas. Se trata de un aviso más de lo que puede pasar con nuestras colecciones públicas si no nos unimos todos para cuidarlas. Todos: desde el funcionario que autoriza su exhibición hasta el curador que las escoge y el historiador que escribe su texto. Tales reservas se refieren, por supuesto, a las abusivas exposiciones y salas de exhibición, a la falta de bodegas que todos conocemos y contra la

que todos hemos luchado y luchamos, y no al extraordinario, profesional trabajo del MUSEO NACIONAL, que por fortuna no careció de recursos.



Las ofrendas del Templo Mayor de Tenochtitlan

de Leonardo López Luján

por

EMILIE A. CARREÓN BLAINE

México, Instituto Nacional de Antropología
e Historia, 1993

No me parece exagerado afirmar que *Las ofrendas del Templo Mayor de Tenochtitlan*, del arqueólogo Leonardo López Luján, destaca por su seriedad entre un grupo de estudios en torno a los nuevos descubrimientos del *Huey Teocalli* mexicana. Y aunque es posible cuestionar algunas propuestas acerca del significado de las ofrendas, la obra es meritoria por acometer, en forma seria y prometedora, una tarea doble: la sistematización de las 118 ofrendas (110 de las excavaciones de 1978-1989 y las restantes de cuatro excavaciones previas) y la interpretación de algunas de ellas. Esto permite a los interesados en el pasado prehispánico, por un lado, conocer las propositivas lecturas del arqueólogo de ciertas ofrendas (ocho casos de estudio) y, por otro, conocer el material para poder llegar a interpretaciones propias.

En el estudio de López Luján, que en primera instancia fue su reconocida tesis de licenciatura —se le otorgó la segunda mención honorífica del premio Alfonso Caso

1991 del INAH y el premio Eugene M. Kayden en Humanidades de la Universidad de Colorado—, pueden distinguirse cuatro partes íntimamente ligadas.

La primera parte (capítulos 1 y 2) incluye una revisión historiográfica de los hallazgos y las excavaciones que tuvieron lugar en el centro de la ciudad de México del siglo XVI a la actualidad, y una presentación de los criterios de excavación del Proyecto Templo Mayor, dentro del cual se inscribió el trabajo arqueológico de López Luján.

La segunda sección (capítulos 3, 4 y 5), se define temáticamente como un análisis teórico de la relación entre los rituales de oblación, las ofrendas y su contexto: el Templo Mayor. Y a la luz de los escritos de los cronistas, los códices y los estudios previos, el arqueólogo logra situar las ofrendas en su entorno, ubicándolas espacio-temporalmente, cuestionando su significado y el del Templo Mayor mismo.

En la tercera parte (capítulos 6 y 7), López Luján presenta la metodología utilizada en la sistematización del material arqueológico: la estadística descriptiva y la taxonomía, que el autor llama numérica, por computadora. Este método le permitió organizar los depósitos excavados y así formar 20 “complejos de ofrendas”, conjuntos de contenido homogéneo que comparten con frecuencia una misma distribución interna de objetos y una ubicación espacial correlativa. De esta manera 16 ofrendas “únicas” quedan como no susceptibles de agrupamiento. Por otra parte, encuentra que los contextos arqueológicos muestran un orden que tiene gran analogía con la sintaxis ritual y el lenguaje visual. En esta parte asimismo incluye varias gráficas que sistematizan el material y presentan la frecuencia con la que aparecen ciertos elementos.

La última parte (capítulo 8) conforma el núcleo del trabajo y es la más interesante del libro. Aquí, López Luján aplica otra metodología de estudio al material de excavación. Hace el análisis de dos de las “ofrendas únicas” (16 y 48) y de seis “complejos de ofrendas” (O, P, R, N, E, A). Corroboró la información arqueológica con las pictografías prehispánicas, las relaciones escritas por conquistadores y misioneros, los textos de los cronistas indígenas, las descripciones etnográficas y los vestigios materiales prehispánicos procedentes de otras regiones mesoamericanas. Con ello plantea hipótesis que dan a conocer el significado de las ofrendas en el contexto de la vida ritual mexicana, y de estas hipótesis particulares surge una interpretación global del significado del Templo Mayor de Tenochtitlan.

A partir del estudio detallado de la ofrenda 16, el arqueólogo, al referirse a una deidad con dos protuberancias en la cabeza, no plenamente identificada, la consigna como una representación de Xiuhtecuhtli-Huehuetēōtl. Su imagen, una escultura, acompañada de *chalchihuites*, presidía la ofrenda y este hecho, al parecer del autor, afirma que las ofrendas 16 y 16 A fueron dedicadas a este dios. Sin embargo, habría que tener cautela en cuanto a la aseveración de que es Xiuhtecuhtli-Huehuetēōtl la deidad presente en 26 de las 118 ofrendas, ya que considero que aunque estas figuras comparten rasgos estandarizados, hay que tomar en cuenta las variantes; por ejemplo, las que se manifiestan en la pintura facial de estas imágenes antropomorfas.

La ofrenda 48 el arqueólogo la considera como “ofrenda única” a pesar del hecho de que forma parte del complejo F; esto se debe a que, en comparación con las demás ofrendas del complejo, presenta más diferencias

que similitudes. Debo señalar que en este caso (como en el de la ofrenda 16), las agrupaciones formadas por la computadora no concuerdan con las observaciones visuales. Para resolver el problema el autor incorpora ambas metodologías y cuestiona la eficacia del aparato tipológico y de clasificación.

Los elementos sobresalientes de la ofrenda 48 son una concentración de esqueletos infantiles y esculturas de tezontle que imitan jaras Tlaloc, asociados con arena, caracoles y conchas, y todo salpicado de pigmento azul, por lo cual el arqueólogo los vincula al mundo acuático. Descartando una lectura precipitada de los rituales relacionados al culto de Tlaloc, descritos por los cronistas, López Luján afirma que esta ofrenda es producto de un rito de sacrificio excepcional, y en un lugar atípico. Esta ofrenda, que el autor relaciona con el glifo 1 *tochtli* de la fachada oriental del Templo Mayor, indica que la oblación corresponde a la gran sequía de 1 *tochtli* que asoló al pueblo mexica.

Con respecto al “complejo o”, que incluye tres ofrendas que contienen cada una un cilindro de copal, todas dentro del relleno de construcción, correspondiente a la etapa constructiva 1vb del Templo Mayor, López Luján no plantea un significado preciso. Como cautelosamente asienta, el copal es una resina que los mexicas utilizaron cuantiosamente en el ritual, y su uso en este contexto es indicio de un rito de oblación con motivo del engrandecimiento del Templo Mayor. Para concluir, asocia las tres ofrendas de este complejo con la ofrenda 76, paralelo que no se manifestó en las agrupaciones obtenidas con el método utilizado en la computadora. Lo cual, opino, refleja la necesidad de reformular la funcionalidad de la metodología; es señal de que las herramientas de cómputo no siempre son suficientes y deja claro que hay

que articular este tipo de análisis con otras propuestas teórico-metodológicas. Quizá por esta razón, el autor, en algunos casos de estudio, vincula varias aproximaciones, logrando así llegar a una propuesta acerca del significado de las ofrendas.

El “complejo p” se conforma por dos ofrendas que incluyen solamente una acumulación amorfa de espinas de maguey. El arqueólogo en este caso destaca los usos que los mexicas les daban a estos objetos, utilizados para el autosacrificio, y señala la función de la sangre como ofrenda a las divinidades. Como conclusión, afirma que ambas ofrendas formaron parte de un acto masivo de autosacrificio, durante la remodelación del Edificio 1. Sugiere que los depósitos de espinas se sepultaron simultáneamente, como donación de sangre para consagrar la edificación. En torno a esta propuesta, sólo tengo una pregunta: ¿fue posible hacerles análisis a las púas de maguey para detectar la presencia de restos de sangre?

El “complejo r” consta de dos conglomeraciones de cenizas con restos de carbón orgánico que, al parecer del arqueólogo López Luján, no son ofrendas propiamente. Como en el caso de la ofrenda o, localizada en el Recinto de los Guerreros Águila, se trata de hecho de los restos de un hogar. Igualmente, la ofrenda c, situada en la Plaza de las Águilas, son los restos de una hoguera. La hipótesis acerca de estos depósitos de ceniza como hogares y no como ofrendas, el arqueólogo la fundamenta en los datos históricos, las dimensiones de los contenedores, las huellas que presentan, su localización y en el hecho de que no fueron sellados, como suelen serlo las ofrendas.

El “complejo n” se conforma por seis depósitos localizados en el área de Tlaloc, en el relleno constructivo de la Etapa III. Con-

tenían como objetos centrales: un cajete y una olla con restos de pigmento y *chalchihuites* en su interior; todo estaba salpicado de pigmento azul. López Luján señala la relación que estas ollas tenían con el culto a Tlaloc y las divinidades acuáticas, tanto por ser contenedoras de líquido como por su color azul. Y como conclusión explica que las ofrendas fueron colocadas como acto propiciatorio que le otorgaba a la tercera ampliación del Templo las cualidades propias de Tlaloc.

En el caso del “complejo E”, el autor establece *a priori* que no se trata de un conjunto de ofrendas, sino de un grupo de depósitos funerarios, correspondientes a cuatro etapas constructivas diferentes. Todas fueron localizadas en el lado de Huitzilopochtli y se colocaron bajo el piso cuando el edificio se encontraba en funcionamiento. En cada caso, la pieza central es la urna que contenía huesos humanos parcialmente quemados, asociados a cuentas, artefactos punzocortantes, objetos en forma de cabeza de pato y cuentas helicoidales. En dos de las ocho ofrendas también se encontraban esculturas antropomorfas y, en un caso, un cascabel de oro con el glifo *ollin*. Todos estos objetos no presentaban huellas de fuego. Tras la descripción de los entierros, el arqueólogo analiza las concepciones de la muerte y los ritos funerarios, y vincula los datos con los de las ofrendas para proponer cómo murió el individuo y escala social que tenía. Los depósitos funerarios pertenecen a personajes de alto rango social mexicana, sean los primeros *tlatoque* tenochcas y los *cihuacoatl*, los sacerdotes supremos o miembros de la familia noble. Por último, basándose en estudios de Alfredo López Austin, explica que los objetos asociados con los restos óseos se relacionaban con el

viaje del alma. Específicamente, las cuentas helicoidales y el cascabel de oro con el glifo *ollin*, sugiere, se refieren al movimiento giratorio que seguía el alma (*teyolia*) en el paso del mundo de los hombres al de los dioses. Este hecho también se refuerza con la presencia de las representaciones de las cabezas de patos, vinculados a Ehecatl-Quetzalcoatl.

La conclusión del autor, después del análisis de estos depósitos, es que el estudio conjunto de la información arqueológica, de la histórica y de la etnográfica es la manera más viable para conocer el significado de las ofrendas del Templo Mayor.

A través del estudio del “complejo A”, López Luján presenta una lectura en conjunto de 11 de los depósitos más ricos del material muestreado. Cada una de las ofrendas presenta cinco o seis niveles. De los primeros tres, que contienen arena marina, conchas y caracoles, el arqueólogo explica que se tratan de recreaciones simbólicas del cosmos de características acuáticas, el Tlalocan. El cuarto nivel lo interpreta como la superficie de la tierra: para esta afirmación se basa en los restos de animales como tortugas, serpientes, pumas, cocodrilos y peces.

El quinto nivel se analiza a partir de lo que el autor llama “parafernalia divina”: centros miniatura en forma de venado, septentriforme. Encuentra unidades compuestas por elementos simbólicos que son a la vez opuestos y complementarios: agua-fuego. Referente a los *chichahuaztli* y las narigueras, los asocia a Xipe Totec, por ser insignias que a menudo se presentan en la indumentaria de esta deidad. De los “símbolos cósmicos” (espiral y *ollin*) explica siguiendo a López Austin que son símbolos del entrelazamiento helicoidal de los flujos cálidos y fríos. Con respecto a los cuchillos de peder-

nal con rostros dice que son símbolos personificados del instrumento sacrificial y propone que los cuchillos sin adorno quizá fueron los utilizados en la decapitación de las personas cuyos cráneos se han encontrado en estas ofrendas.

Con base en esta lectura, López Luján explica que las ofrendas fueron enterradas simultáneamente, durante la ceremonia de inauguración de la Etapa constructiva ivb, y que reproducen a escala tres niveles cósmicos, el acuático, la superficie terrestre y el superior presidido por los dioses del fuego y del agua. En este último nivel destacan elementos complementarios y opuestos, las insignias de Xipe y los cráneos decapitados.

Con este primer acercamiento al significado del “complejo A”, el arqueólogo estudia la relación entre la decapitación y la consagración de edificios. Asienta que la veintena *Tlacaxipehualiztli* era la ceremonia durante la cual se decapitaba a los prisioneros de guerra para consagrar el *Huey Teocalli* mexica. De esta manera, señala el vínculo entre la expansión militar y las sucesivas etapas constructivas. Con la lectura de las ofrendas a la luz de la información en las fuentes relacionadas con la consagración del Templo Mayor, López Luján asienta que las ofrendas que conforman este complejo fueron dedicadas a Tlaloc y Xiuhtecuhtli en los ritos de la veintena *Tlacaxipehualiztli*. La importancia de esta veintena, celebrada en el equinoccio de primavera, línea divisoria entre los meses de la temporada de secas y los de lluvias, se consagraba a la unión de las partes: culto a Huitzilopochtli y a Tlaloc, solsticio de invierno y de verano. Al puntualizar en la importancia de esta veintena en el Templo Mayor, López Luján forzosamente se refiere al significado del dios

Xipe Totec y a su culto. Establece una relación estrecha entre el culto a Xipe Totec y la guerra, metafóricamente llamada *atl-tlachinolli*, destacando la taxonomía binaria prehispánica.

Esta lectura del dios Xipe Totec y la afirmación de la importancia de *Tlacaxipehualiztli*, aunque convincente, debe ser profundizada. Serían necesarios estudios particulares en torno a esta deidad para confirmar completamente o descartar el planteamiento.

Por último, respecto al significado de los basamentos del Templo Mayor, el autor explica, siguiendo los planteamientos de López Austin, que los cuatro cuerpos del basamento representan a los cuatro pisos del cielo bajo, y que las capillas de Tlaloc y Huitzilopochtli aluden al quinto nivel, puerta de acceso a los nueve niveles superiores, “cielo donde está el giro”, donde se entrecruzan helicoidalmente el fuego celeste y el chorro acuático del inframundo. El arqueólogo propone que el Templo Mayor es la síntesis de las oposiciones y complementos del universo mexica.

López Luján termina su obra con un breve epílogo que resume los temas tratados en el libro y como conclusión explica que el contenido de las ofrendas es de gran diversidad, por ser “producto de celebraciones periódicas pero excepcionales: durante la construcción o la ampliación de la estructura arquitectónica; en la fiesta de su consagración, para el estreno de un monumento religioso; en periodos de crisis económicas y sociales; en las principales fiestas del *xihpohualli*, en ciertos ritos de promoción social; en las exequias de personajes del más alto rango...” (p. 292). Esta conclusión la encuentro un poco vaga, si se considera la cantidad de propuestas que plantea el arqueólogo en el cuerpo del libro, y quizá hubiera

sido ventajoso para la comprensión de los ocho casos de estudio, una visión que los relacionara tratándolos de manera conjunta. Esto le hubiera dado a la obra una mayor coherencia. Considero que los estudios aislados de los complejos de ofrendas se deberían haber compaginado en las conclusiones, en un epílogo más desarrollado.

Cabe advertir que a pesar de una lectura del significado global del Templo Mayor a partir del estudio de una pequeña porción del material procedente de las excavaciones, ésta resulta convincente. Además reúne y desarrolla algunas interpretaciones que se han propuesto con anterioridad, por otros estudiosos. No cabe duda que, dada la habilidad de López Luján por integrar la observación directa de las ofrendas, los datos de los registros precolombinos, coloniales y etnográficos con objetividad y con un rechazo a las generalizaciones, el libro es un importante avance en el conocimiento de la cultura mexicana.

Por último, en cuanto a los tres apéndices, específicamente el segundo, "Descripción de los complejos de ofrendas", y el tercero "Descripción de las ofrendas únicas", quiero destacar que son una aportación muy útil y necesaria pues proporcionan para cada "complejo de ofrendas" y para las "ofrendas únicas" un croquis de ubicación dentro del Templo Mayor, una descripción de los objetos, su cantidad y diversidad, la distribución interna de la ofrenda y la manera en la cual se asocia con otras ofrendas. Al incluir estos datos, el libro de López Luján contrasta notablemente con muchos de los trabajos escritos a raíz de excavaciones arqueológicas: éstos, generalmente, dejan de lado la mención específica del contenido mismo de las ofrendas, su distribución, localización, etcétera, y se limitan a dar a conocer los

resultados en forma de hipótesis personales. Es loable que López Luján haya incluido la información sistematizada, permitiendo así a otros interesados en la cultura mexicana abordar el estudio del contenido de las ofrendas a la luz de sus propias metodologías y enfoques.



***La antigua América.
El arte de los parajes sagrados***
compilación de Richard F. Townsend

por

BEATRIZ DE LA FUENTE

México, Azabache, 1993

Entre las numerosas publicaciones que se han realizado acerca de exposiciones de arte prehispánico —y no son pocas, ni las exposiciones ni los catálogos—, destaca de modo sorprendente ésta que se llevó a cabo gracias al interés y a la sensibilidad del investigador Richard F. Townsend. Me refiero a la extraordinaria, por bien seleccionada exposición, de *aproximadamente* tres mil objetos, que se montó en el Art Institute of Chicago, para recordar, en los mismos tiempos del quinto centenario de la llegada de los españoles a América, los logros cimeros de nuestros antepasados prehispánicos.

Townsend es una figura intelectual destacada por sus investigaciones en torno al arte y a la cosmovisión de los mexicanos, los vigorosos creadores de la cultura más tardía de las que constituyeron el universo que hoy nombramos Mesoamérica. Es, a la fecha, director

del Departamento de África, Oceanía y las Américas del ya mencionado Art Institute of Chicago y autor de dos libros fundamentales en su área de estudio: *State and Cosmos in the Art of Tenochtitlan*, tesis doctoral publicada por Dumbarton Oaks, y *The Aztecs*, libro que viera su primera luz de manera casi contemporánea a la exposición y a la publicación en las cuales puso tanto empeño. Dicha exposición estuvo abierta, en Chicago, de octubre de 1992 a enero de 1993; en el Museum of Fine Arts de Houston, de febrero a abril de 1993, y en Los Angeles County Museum de junio a agosto de ese mismo año.

El libro que hoy publica el Grupo Azabache de México da cuenta cabal de un proceso formal cuidadosamente iniciado en 1988 por Townsend, cuando reunió en el Art Institute of Chicago al grupo de especialistas que habría de contribuir, con sus ensayos, a dar forma al texto que explicaría el sentido de la exposición.

Me ha parecido pertinente relatar, de modo breve y parcial, los antecedentes, para aquilatar con justicia lo que implica y lo que sostiene a una obra como la que ahora reseñamos. Sólo el editor y coordinador general, así como su estrecha colaboradora Elizabeth P. Benson, saben de los esfuerzos e inquietudes del proceso interno. No es tan sólo el tiempo, aunque cinco años de trabajo son dignos de respeto, sino sobre todo la conveniencia del tema, la atinada selección de obras y de colaboradores destacados, y la necesaria constancia para salir adelante y con éxito. Todo ello se concretó en la exposición, excelente pero efímera como todas; el libro, que hoy día tenemos en su versión española, es el agente portentoso de durabilidad, y el que asegura la permanencia de las obras expuestas, así como de los enjundiosos estudios en torno a ellas. Townsend obtuvo la grata satisfacción de ver

cumplido su deseo, manifiesto desde un principio, de verlo publicado en español. Ahora es posible extender el significado de la exposición, el contenido de los textos y la visión de tantas obras portentosas, ya que así se alcanza tanto al público que habla inglés, como al no menos numeroso de habla española.

Los afanes y los días gastados en el esfuerzo individual y de conjunto se ven justamente satisfechos en este libro excepcional. Lo digo con plena convicción. No se ha publicado, a la fecha, un volumen sobre arte prehispánico —las imágenes son todas objetos de arte visual— que integre las complejas y variadas cosmovisiones de los pueblos que antiguamente habitaron lo que se habría de llamar América.

Una dimensión radical distingue al libro que comentamos: la de mostrar cómo se expresaron —cuáles eran sus signos, cuáles sus símbolos, cuál su lenguaje visual— las visiones que del mundo tenían los pueblos que vivieron en este continente antes de la llegada de los españoles. Así, se da cuenta, siempre a través de las obras de arte, de la unión conceptual que hombre y naturaleza tuvieron en esos tiempos remotos. Pero me parece que la originalidad estriba, de manera sustancial, en mostrar al hombre, a la obra por él creada, y a su interacción con su universo natural, en toda la extensión del continente americano. De tal manera que el asombro, siempre presente, no se limita a las creencias y a las creaciones de Mesoamérica y del mundo andino, sino que abarca también —y el asombro se acrecienta— a las del suroeste de Estados Unidos y de la Centroamérica actual. Un continente plural pero articulado en lo que de suyo le es primigenio, diferente y original.

Esto es, me parece, la idea fundamental de este libro, repito, inigualable, y que está

dicho de modo más amplio por Townsend en el artículo que lleva por título “Paisaje y símbolo”. El autor asevera que el “vasto repertorio de lenguajes visuales” se conoce por su presencia en los sitios arqueológicos y en numerosos museos de América y de Europa; lo que se desconoce es, de una parte, “el significado de las escenas rituales y las representaciones de acontecimientos míticos e históricos” y, de otra, “las relaciones entre arquitectura, escultura y entorno natural”. En tiempos recientes, durante la última década,

las investigaciones de académicos de diversas disciplinas se han dedicado a la interpretación del arte y de la arquitectura de los amerindios, en un esfuerzo por comprender las estructuras más profundas de expresión visual [...] Dichas investigaciones han revelado la presencia de un tema ampliamente compartido por muchas tradiciones sociales y culturales tempranas. Las artes se apoyan en un orden subyacente que se deriva de la manera en que estos pueblos percibieron y usaron el paisaje y lo transformaron simbólicamente [...] Así, dicho principio se observa por igual tanto en los monumentos de las civilizaciones urbanas más complejas, como en las expresiones artísticas de comunidades agrícolas o de tribus cazadoras, cuyas raíces se remontan a un horizonte desconocido en la cultura paleolítica [p. 29].

De modo tal que la espléndida exposición y el libro que conjuntamente se gestó y vio la luz, se dirigieron, en lo primordial, a iluminar acerca de temas que se encuentran, de suyo, en la base de la cultura universal: el lugar que el hombre ocupa en su dimensión y entorno natural, y los recursos simbólicos que crea para expresarlo y comprenderlo. Dicho de otro modo, cuál es el lugar que

tiene el hombre en la naturaleza, qué le significa, y cómo se relaciona con ella.

Asuntos que se insertan en problemas humanos de estructura universal: soluciones específicas en su dimensión particular. Los pueblos de la antigua América confrontaron, al igual que otros, los retos inherentes a su existencia, pero les dieron respuestas culturales propias. Cada uno en relación con su entorno y circunstancias específicas, y todos, en América, articulados por una especie de hilo conductor que no es otro que el mismo que se inscribe en la capacidad creativa del hombre.

Libro de arte precolombino es, sin duda, el que hoy da a conocer al mundo de habla española el Grupo Azabache, pero también, es, sobremanera, testigo fiel de los variados modos de comprensión que tuvo para con sus ancestros, un afortunado grupo de estudiosos que pudo compartir, con un público amplio, sus experiencias en las vísperas del siglo XXI.



El sonido de lo propio. José Rolón
(1876-1945)
de Ricardo Miranda

por
JORGE VELAZCO

México, Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Musical, 1993, vol. 1

La investigación y sistematización histórica de la música mexicana es un campo prácticamente virgen, a pesar del gran trabajo sensi-

bilizador y sintetizador de Robert Stevenson. Toda contribución en este campo resulta trascendente, a causa de la mínima cantidad de material disponible. Lo poco que hay está centralizado, básicamente, alrededor de la música que se ha vuelto una entidad oficial del gobierno federal, hecha principalmente por los compositores cuyas actividades políticas y enfoque ideológico resultó aceptable para una época muy reciente de los gobiernos “emanados de la revolución”, aquellos que parecieron consagrar a la cleptocracia como el sistema típico de administración pública.

En el curso de no muchos meses han aparecido algunos estudios cuyo valor social es muy grande, pues, al margen de sus calidades intrínsecas, se ocupan de llenar los monstruosos vacíos existentes en la investigación musicológica de México. La obra de Xochiquetzal Ruiz Ortiz sobre Rodolfo Halffter, el libro de Eduardo Contreras Soto acerca de Eduardo Hernández Moncada (particularmente importante por ubicar por *primera vez* a un autor del que no se ha publicado prácticamente nada de peso académico) y el trabajo de Consuelo Carredano relativo a Felipe Villanueva, tienen la extraordinaria importancia que implica ser el punto inicial del conocimiento acerca de sus temas, que debería ser la piedra fundamental de todo un edificio intelectual que otros —y ellos mismos— puedan construir para lograr poner a la música mexicana en el mapa cultural y social del país.

Ricardo Miranda es un joven investigador cuya impecable preparación está en acorde perfecto con su actitud de seria inquietud intelectual, y su trabajo es de una calidad nada común en el magro universo de la musicología mexicana. Esta primera etapa de un trabajo muy clarificador sobre un músico

de trascendencia e importancia capitales en la música mexicana, deberá todavía esperar la llegada del volumen complementario, el cual se anuncia como dedicado al estudio biográfico y analítico de la coherente obra de Rolón. Hay que subrayar que esta investigación es *la primera* que se hace acerca del tema, y que, por lo tanto, es imposible dar una imagen exagerada de la importancia que tiene su publicación.

El libro que nos ocupa, amparado por la cita de una frase del compositor como título, contiene una vasta e interesante recopilación documental y hemerográfica. Varias misivas enviadas al compositor por músicos tan eminentes o conocidos como Paul Dukas, Moritz Moszkowsky, Nadia Boulanger, Claudio Arrau y Ernest Ansermet aparecen junto a diversos textos escritos y, en algunas ocasiones, publicados por el compositor (que cubren temas variados, desde Josef Hofmann hasta Walter Giesekeing), así como algunos trabajos de intención enciclopédica producidos por Rolón, a más de una selección de artículos y notas acerca de algunas obras del compositor escritas por otras personas, entre quienes se cuentan las ilustres plumas de Manuel Ponce, Silvestre Revueltas, Jesús Bal y Gay, Gerónimo Baqueiro Foster y Adolfo Salazar. Una útil cronología, la correspondiente sección iconográfica y un índice de fuentes completan el libro, que tiene como dato de utilidad especial la transcripción de la copia de la fe de bautismo del compositor, elemento clarificador de largo alcance ya que hubo, durante algún tiempo y como en el caso de Manuel Ponce, dudas acerca de su fecha de nacimiento.

No es posible tener un acuerdo total con el pensamiento de nadie y habrá quien objete muchas áreas del criterio de Rolón. A

tantos años de distancia y a la luz de la tremenda evolución y desarrollo de la musicología en los últimos cincuenta años, esto resulta incluso natural y fácil. Sin ir más lejos, los ideales de Rolón acerca de la música perfecta para la expresión nacionalista dan clara cuenta de una visión parcial del problema, ya que él pensaba en la aparición de un sistema de armonía que fuera original y exclusivamente consonante con las manifestaciones del arte indígena y folklórico. Esta entelequia no toma en cuenta la fuerte, inevitable y capital influencia de la música europea sobre la de los indígenas americanos, y olvida que toda la expresión de origen folklórico de autores como Dvorák, Brahms, Chaikowski o Falla (a quien el mismo Rolón propone como epítome de la música nacionalista), muy acertada —y aprobada por él—, usa ese marco armónico para su manejo, derivado y evolucionado de aquellos métodos de los siglos xvii y xviii que Rolón estima inadecuados para dar la plena floración de la música nacionalista. Claro que ahora, luego del trabajo de Gödel, Heisenberg y Rodolfo Halffter (este último en cuanto al esclarecimiento del sistema armónico de Falla) es muy fácil captar y exponer este punto. Con base en los escritos de Rolón acerca de la ineptitud de la crítica, en manos de personas que carecen de información y conocimiento profesional de la música, y en referencia a los problemas administrativos, sindicales y laborales que tuvo como director del Conservatorio Nacional de Música, no deja de ser doloroso el constatar que sesenta años después, la misma situación básica sigue lastrando el pleno y debido desarrollo del medio musical mexicano, todavía víctima —a través de una nueva generación de obstáculos humanos— de los mismos líos que impidieron a Rolón

dar lo que podía otorgar a su patria.

Rolón fue un artista y músico ejemplar; por todos conceptos un autor importantísimo de México, cuya obra, al igual que otras similares, lleva décadas silenciada por la burocracia musical. El libro de Ricardo Miranda es un paso importante por cambiar esta situación y su publicación debe ser saludada con respeto, entusiasmo y esperanza.



***Después del movimiento moderno.
Arquitectura de la segunda
mitad del siglo xx***

de Josep María Montaner

por

LOUISE NOELLE

Barcelona, Gustavo Gili, 1993

Todo final de siglo propicia reflexiones y revisiones de lo acontecido a lo largo de su desarrollo. Es el caso del libro que nos ocupa, que se avoca a analizar la segunda mitad del siglo xx, dentro del ámbito de la arquitectura. Su autor, Josep María Montaner, es un reconocido historiador y crítico de esta disciplina, cuyas recientes publicaciones se habían ocupado del diseño de edificios para el arte y la cultura, *Los museos de la última generación* y *Nuevos museos*, ambos publicados por Gustavo Gili en 1986 y 1990 respectivamente. Su conocimiento de este género es valioso, y se relaciona con el tema presente, pues la abundante construcción de museos es signo inequívoco del deseo de conservar lo que la barbarie de los tiempos modernos no

ha logrado destruir; así, queda patente tanto la desorientación como la pluralidad de la arquitectura de las últimas décadas.

El estudio que presenta Montaner en esta ocasión abarca desde los antecedentes conformados por el movimiento moderno en sí, hasta las más recientes expresiones. Cabe anotar la dificultad de historiar el pasado muy cercano, pues las propuestas y las opiniones aún no se han decantado; sin embargo, el autor lo resuelve acercándose a la crítica arquitectónica, labor en la que también ha destacado. Asimismo es importante anotar la abundancia de datos y material gráfico que se manejan para este análisis, puesto que en la actualidad no se puede explicar el fenómeno de diseño si no es con una visión universal que englobe las numerosas y variadas propuestas que han cobrado relevancia sucesiva o paralelamente.

Es dentro de este examen de las corrientes actuales donde encontramos una discrepancia con el autor, misma que se explica por la situación geográfica de los puntos de vista. Efectivamente, para Europa, el formalismo y la alta tecnología se conforman en las líneas de vanguardia que conducen la creatividad arquitectónica hacia el próximo milenio. Sin embargo, los países del tercer mundo, y su problemática, preocupan especialmente a muchos estudiosos que encuentran en el regionalismo la respuesta adecuada y honesta frente al cambio de siglo. En este sentido se pueden señalar diversos textos que buscan explicar esta tendencia, partiendo del artículo de Alexander Tzonis y Liane Lefaivre, "The grid and the pathway", que establece el término *regionalismo crítico*, posteriormente Kenneth Frampton y William J.R. Curtis, entre otros, abundan sobre el tema delineando sus expresiones y apuntando sus enriquecedoras

perspectivas. Las líneas directrices del presente estudio, prácticamente ignoran esta tendencia de amplia difusión a lo ancho del mundo.

Por lo que respecta a la organización del libro, éste se dispone en tres partes, que se subdividen en 18 capítulos, además de la introducción y las conclusiones. La primera parte cuestiona la continuidad o la crisis de los postulados modernos, mientras que la segunda analiza la condición posmoderna; la última se avoca al estudio de la dispersión de las posturas arquitectónicas, llegando hasta las últimas propuestas de las diversas tendencias actuales. Cabe anotar que el autor emplea un interesante método en la redacción de los capítulos individuales, consistente en un apartado final en donde resume analíticamente los hechos históricos, proponiendo una visión crítica de cada tema. Otro punto acertado es el del material gráfico, cuya calidad y abundancia subrayan apropiadamente el discurso académico.

En suma, se trata de un libro que logra ofrecer un panorama organizado del confuso estado de la arquitectura en la actualidad. Así, siguiendo tanto las líneas de pensamiento de los principales teóricos como las influencias de los hechos arquitectónicos, propone una explicación coherente de la producción de obras e ideas en una media centuria dominada por las crisis, los problemas socioeconómicos y el desmoronamiento de muchos de los ideales de los primeros años del siglo xx. Difícil labor, que sólo algunos estudiosos como Josep María Montaner pueden realizar adecuadamente, con base en un verdadero conocimiento de las incontables propuestas que se perfilan vertiginosamente en el amplio panorama mundial.



***Enrique Yáñez en la cultura
arquitectónica mexicana***

de Rafael López Rangel

por

ALEJANDRO OCHOA VEGA

México, Limusa-Universidad Autónoma
Metropolitana/Azcapotzalco, 1989

En principio se tiene que admitir que con este trabajo del maestro Rafael López Rangel sobre la obra del arquitecto Enrique Yáñez, hay un cambio radical respecto a otras investigaciones plasmadas en otros tantos libros publicados por él previamente. De aquella base marxista para la explicación de los procesos urbano-arquitectónicos tanto de México y América Latina como de Europa, presentes en sus textos de los años sesenta y setenta, se pasa a la aproximación específica de la obra de un arquitecto.

Los antecedentes del autor se explican en gran medida por su posición de arquitecto de izquierda, para quien las teorías de la sociología y economía urbanas de los años setenta, de autores como Manuel Castells, fueron base fundamental de análisis. Así, el doctor López Rangel compartió con otros teóricos latinoamericanos —Roberto Segre fue uno de ellos— la búsqueda de una historia de la arquitectura y de las ciudades más crítica y comprometida, sobre todo con los grupos sociales desprotegidos. Sin embargo, tales posturas radicales y alternativas, respecto a lo que generalmente se hacía en los textos de arquitectura, produjeron varias investigaciones sesudas de la historia urbana

latinoamericana, que muy poco abordaron la problemática de la arquitectura como objeto espacial, formal y estilístico. Títulos como *América Latina en su arquitectura*, *Contribución a la visión crítica de la arquitectura* y *Diego Rivera en la arquitectura mexicana*, entre otros, son prueba de ello.

Años más tarde, al caer la gran mayoría de los regímenes comunistas en el mundo, el pensamiento urbano arquitectónico también tuvo una transformación. El mismo López Rangel, con este libro sobre Enrique Yáñez, demuestra una variación metodológica, que sin renunciar a la visión totalizadora de los procesos histórico-sociales, ubica a la obra y al individuo dentro de esa trama de tiempo y espacio determinado que es el México contemporáneo.

Es también comprensible que el autor, con su actitud crítica de la historia, se interesara en un arquitecto como Enrique Yáñez, quien desde sus primeros años de estudiante y ya como profesional, se caracterizaría por representar lo contestatario del gremio, tal como se plasma en el libro. Así, en aquellos años de apertura ideológica durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, el arquitecto estudiado queda inserto en una serie de movimientos culturales, donde hasta pronunciamientos por una arquitectura socialista fueron posibles. El interés era participar en proyectos de vivienda popular, así como en edificios para los obreros, como fue el caso del realizado para el Sindicato Mexicano de Electricistas, ejemplo emblemático del funcionalismo radical en nuestro país, donde se integra tanto la aportación artística y arquitectónica, como los intereses ideológicos de personajes como Yáñez y Siqueiros.

Texto e imágenes se presentan cronológicamente aunque se refieren también aspectos como la inserción del arquitecto en problemas de enseñanza de la arquitectura, y su

interés para traer a México a uno de los ex directores de la Bauhaus —el más radical y socialista—, Hannes Meyer. A su vez, se destaca su participación para crear la Unión de Arquitectos Socialistas y el papel jugado para consolidar el movimiento de la integración plástica.

Una parte del libro resulta reveladora y de gran utilidad para entender la arquitectura moderna mexicana, y es en la que se ubica a Yáñez como experto en la edificación de hospitales, labor que se inicia cuando se lanza el Plan de Construcción de Hospitales (1941-1942), realizado por un equipo de arquitectos como Mario Pani, Raúl Cacho, Enrique de la Mora, Mauricio Campos, el mismo Yáñez y otros. El Hospital General de Veracruz sería encomendado justamente al arquitecto Yáñez, quien bajo un programa arquitectónico de estricto apego a los principios funcionalistas, da como resultado un edificio sobrio, aunque también monumental en su presencia urbana. Después de crearse en 1944 el Instituto Mexicano del Seguro Social, Yáñez contribuiría al proyecto y construcción de obras tan importantes como el Hospital de la Raza y el Centro Médico Nacional. El libro también permite conocer en detalle su participación en otros proyectos no menos significativos, como fue la Escuela Nacional de Ciencias Químicas, dentro de ese gran complejo urbano arquitectónico de la modernidad “nacionalista” mexicana, la Ciudad Universitaria.

El autor del Centro Escolar San Cosme realizaría en 1956 dos casas habitación de interés particular por su carácter nacionalista. Asentadas en el Pedregal de San Ángel y propiedad de las familias Cantil y Suchil, las construcciones se integran al medio natural; López Rangel hace notar el contraste entre la piedra y las amplias vidrieras de los muros y

el uso de frisos-cornisas decorados a partir de referencias mesoamericanas. Estas obras son quizá de excepción en la trayectoria de Yáñez, por la concesión decorativa, que sin embargo le permitió rastrear formalmente aquella búsqueda de identidad, siempre objeto de su preocupación.

El último capítulo del libro refiere las intervenciones finales de este destacado arquitecto en obras para hospitales. En el periodo que transcurrió entre 1964 y 1974 se marca la distancia entre la predominante tendencia hacia los modelos internacionales, y la insistencia de Yáñez en no perder el sentido nacionalista de la arquitectura; incluso, a pesar de que el mismo constructor fue aplicando los mejores medios tecnológicos para la eficiencia de estos nosocomios. También se destaca en esta parte de la publicación la labor de Enrique Yáñez como teórico a partir de su libro *Arquitectura, teoría, diseño y contexto*. López Rangel lo valora como un texto sencillo, accesible y dirigido fundamentalmente a los estudiantes, aunque cuestiona su método que insiste en la búsqueda de “una” definición de la arquitectura, cuando eso parece ya imposible. Al final se presenta una sintética relación de todas las obras del arquitecto, a partir de una descripción acompañada de planos y fotografías.

Para finalizar, el título del libro se refiere al arquitecto Enrique Yáñez dentro de la cultura arquitectónica mexicana. Efectivamente, pocos textos pueden lograr lo que aquí es evidente: el análisis de la obra de un arquitecto que nos permite conocerla objetivamente, porque su descripción es detallada, pero a la vez, poder ubicarla, dentro de un contexto histórico y cultural determinado: Yáñez, como el arquitecto representante de una opción democrática y nacionalista dentro de la modernidad fun-

cionalista mexicana; Yáñez, como un especialista de la arquitectura de hospitales, aportando incluso un texto sobre la misma temática que sigue siendo apoyo fundamental para estudiantes y profesionales; Yáñez, que en los últimos años de su vida como profesor en la UAM-Azcapotzalco, aportó tanto a los estudiantes de arquitectura.



***De Bonampak al Templo Mayor:
el azul maya en Mesoamérica***

de Constantino Reyes Valerio

por

BEATRIZ DE LA FUENTE

México, Siglo Veintiuno-Agro/Asemex, 1993

La serie “América Nuestra” de la editorial Siglo Veintiuno se enriquece con un nuevo libro —de arte— acerca de las “cosas del Nuevo Mundo”. Se trata del estudio del reconocido historiador Constantino Reyes Valerio en torno al azul maya, fabuloso pigmento usado por los *tlacuilo*s, escribas y pintores del universo mesoamericano.

Con sumo cuidado metodológico el autor aborda, a lo largo de ocho capítulos y un apéndice, diversas maneras para comprender el “misterio”, que durante las últimas décadas había inquietado a estudiosos en diversas disciplinas, en torno al azul maya. En efecto, el azul maya era un enigma; en cuanto a sus componentes, y en lo que se refiere a su significación; también era cierto que su uso, se decía, se circunscribía a la península de Yucatán. Era, en fin, un color

misterioso del cual no se podía —científica y racionalmente, según el autor— conocer sus componentes físicos ni entender su simbólica presencia.

De hecho, Reyes Valerio se ocupa principalmente de las cualidades materiales del azul maya, busca y encuentra la manera de prepararlo; su factura, según el autor, no se había logrado igualar en tiempos modernos. El azul maya, a decir de quienes lo han investigado, no tiene paralelo con otros pigmentos del mundo: es único y original de Mesoamérica.

Hoy día, dice el autor, se reconoce tan suspicaz color en diversos sitios arqueológicos de Mesoamérica, a saber: El Tajín, Tamuín, Cacaxtla, Templo Mayor de Tenochtitlan, Zaachila y otros lugares.

Parece legítimo añadir que hay un sitio que el autor no menciona. Se trata de Las Higueras, en Veracruz, cuyos fragmentos murales revelan, en buen número de las veinticuatro capas pictóricas que se superponen una a otra, la frecuencia del uso del azul maya. El análisis del color en este sitio parece de particular importancia ya que el autor supone que el origen del azul maya data de “quizá mediados del siglo VIII”. Se ha supuesto que el periodo de esplendor de Las Higueras fue entre los siglos VI y IX. De ahí que, para alcanzar hipótesis más aproximadas sobre los tiempos en que se inició su uso, convendría tomar en cuenta los murales de Las Higueras.

En Teotihuacan, en especial en los muros del conjunto departamental de Tetitla, hay testimonios de un azul de tonalidad cercana al azul maya. El investigador norteamericano Arthur Miller lo llamó, precisamente, azul Tetitla. Este color es obtenido de un mineral, la azurita; de ahí su diferencia fundamental con el azul maya, que se

obtiene mediante la mezcla de una sustancia orgánica y de otra mineral (el indago y la paligorskita).

Reyes Valerio hace una revisión crítica de los estudios técnicos y químicos realizados con esos dos componentes principales del azul maya, y concluye que, para obtenerlos, los investigadores modernos se alejan en demasía “de lo que pudieron haber realizado los indígenas, hace unos mil doscientos años, con un método más lógico, más sencillo, al alcance de sus posibilidades y de los medios de que disponían en su entorno ambiental”.

El mérito del autor es, de modo primordial, poner en práctica las “recetas” de los cronistas del siglo XVI. Así, recurre a los registros de los informantes de Sahagún en el *Códice Florentino*, a su *Historia de las cosas de Nueva España* y a la *Historia natural de Nueva España*, del médico y biólogo Francisco Hernández. Y... consigue la manera exacta de fabricación de tan difícil color.

Para comprobar que el mencionado azul maya se obtiene de hojas de planta del añil, el investigador hace uso de dos procedimientos. Uno es natural: consiste en echar las hojas del *mohuitl* (añil) en agua, agitar y verter en una vasija de barro, con el fin de depositar el sedimento. El otro método es “científico” y se alcanza por medio de la espectrografía según Fourier.

Uno de los enigmas que no había sido aclarado es la estrecha relación de arcillas con el pigmento. Reyes Valerio despeja la incógnita, y concluye que las arcillas —silicatos— se encontraban ya en el agua procedente de arroyos y de estanques. El agua no era químicamente pura, contenía depósitos de arcillas que no eran solubles. En la espectrografía de rayos x y por análisis térmico diferencial se advierte la presencia de tales arcillas.

En su incansable búsqueda, el autor

encuentra datos relevantes en el *Códice Florentino* acerca de las mujeres vendedoras del *xiuhquilitl* —al que ahora llamados añil. No son pocas las noticias con las que se enriquece el trabajo de Reyes Valerio; entre ellas conviene citar el estudio de Manuel Rubio Sánchez sobre la historia del añil, y cómo las noticias por él registradas, confirman y extienden la manera de procesarlo.

De ahí que se permite aseverar haber comprobado “en forma definitiva, cual fue el camino que siguieron las arcillas en la construcción del azul maya; su presencia en el agua queda confirmada tanto por la irrefutabilidad de las fuentes históricas, y... añade... sólo hacía falta interpretarlas adecuadamente”. Tal parece que Reyes Valerio esclareció, con base en sus fuentes documentales, y en sus experimentos personales, la manera de obtener el misterioso y sugerente azul maya.

Es de felicitar al maestro Reyes Valerio por su constancia y éxito para descifrar las propiedades del multicitado y enigmático azul maya; quedamos en espera de una investigación subsecuente en la cual nos ilumine sobre otro “misterio” de este color. Me refiero en concreto a un estudio químicamente fundamentado acerca de su aplicación a los murales. Mucho se ha especulado si es que fueron pintados *al fresco* o bien *al secco*, de ser cierta esta última hipótesis se trataría de una suerte de técnica al temple en la que se usa una goma o aglutinante para fijar los pigmentos. También se pudo utilizar la combinación de ambas técnicas.

Cabe añadir que Jaime Labastida, director de la casa editorial que imprimió el libro que ahora comento, sugirió en la mesa redonda llevada a cabo para presentarlo, el uso del término *mayazul* para nombrarlo.

Después de la lectura del libro de Reyes

Valerio, y gracias a ella, pude extender, en algo, mis conocimientos en torno al simbolismo universal del color azul; sabía de antemano que no lo iba a encontrar referido al azul maya, y precisamente, pero en cambio me percaté de otros significados; unos que aluden a Mesoamérica, otros que tienen alcance universal.

El simbólico azul fue punto referencial, por *su ausencia*, en las orientaciones del universo nahua; también faltó, de manera notable, en las orientaciones cardinales del mundo maya.

Consultando el *Diccionario Cordemex* y recorriendo a la sabiduría de algunos de mis amigos mayistas, inquirí sobre la palabra maya usada para nombrar el color azul. Me sorprendió la presencia de un solo término: *Yax* y *Ya'ax* que significan lo mismo azul que verde. Resultaba que los nombres con los cuales se designaba el azul eran ambivalentes y, en esto, del todo similares a los términos nahuas registrados en el *Vocabulario* de Molina y en el *Diccionario de la lengua náhuatl* de Rémi Siméon: *xoxouhqui* —para el verde, el crudo y el azul celeste—, *matlalin* —para el verde oscuro o el color azul— y *matlaltic* —para el verde oscuro y el azul de cobalto—. No hay en el nombre en sí distinción específica para referirse a uno de los dos colores.

Averigüé, también, acerca del significado del *Yax* maya y encontré que quiere decir: del centro o la primigenia; lo que principia y es además calificativo de abundancia. En efecto, no alude a un simbolismo cosmogónico, pero sí a un significado que puede relacionarse con mitos de origen, de fecundidad y de fertilidad.

El azul es el más profundo y el más inmaterial de los colores. La naturaleza lo muestra hecho de transparencia de espacio acumulado, de agua translúcida desprovista

de aire, de vacío duro del cristal y del diamante. Es un vacío exacto: puro y frío. El azul es, en efecto, el más frío de todos los colores y en su valor absoluto es el más puro.

Aplicado a un objeto el color azul aligera las formas, las abre, las debilita. Una superficie coloreada del azul se torna impalpable y liviana; las formas allí puestas se desvanecen como un pájaro en el cielo.

Inmaterial en sí mismo, el azul desmaterializa toda forma a la cual se adhiere. Es el camino hacia el infinito, el lugar en donde lo real se transforma en lo imaginario, en lo impensado. ¿No es el color de la innaccesible ave de la felicidad? Entrar en el azul es pasar al otro lado del espejo. El azul cambia de color —recuérdese que sólo en Bonampak hay cuatro distintos tonos de azul maya—, y muchas más variedades hay, si se comparan todos los muros prehispánicos que guardan este color.

Del mismo modo que la luz del día se convierte en luz de noche, el azul resume la rivalidad de lo inmanente y trascendente de la tierra y del cielo, del día y la noche que otorgan ritmo a la vida humana. El diáfano azul del día y el firme azul de la noche.

Impávido, indiferente, en ninguna parte más que en sí mismo, el azul no parece de este mundo, sugiere la idea de lo eternamente tranquilo. Kandinsky, el notable pintor que dio inicio al expresionismo abstracto a principio de siglo, escribió acerca del simbolismo de los colores: asignó al verde una “impresión de reposo terrestre” y al azul “la gravedad, la solemnidad sobrenatural”.

El azul maya no es azul “cielo”; es un azul diferente —acaso se podría pensar en un azul-verde o en un azul-agua—; trae a la memoria el color del sol que los nahuas llamaban *chalchihuitl* —príncipe de turquesa—, signo de incendio, de vida y de muerte. Recuerda a la piedra sagrada que ornaba

el vestuario de las deidades de la resurrección y a las esculturas de los huastecos y de los mexicas —entre otras— que muestran en el pecho una oquedad en el sitio que corresponde al corazón. Cuando moría un gobernante mexica su corazón se sustituía por una piedra verde. De ahí lo “precioso” y lo inmortal del jade y de la turquesa. Son como el *Yax* —azul y verde—, principio y fin, que con leve eternidad señalan el centro primigenio del universo maya.



***La arquitectura de la plata.
Iglesias monumentales del centro-
norte de México (1640-1750)***

de Clara Bargellini

por

SANTIAGO ÁVILA S.

México, Universidad Nacional Autónoma
de México/Instituto de Investigaciones
Estéticas-Turner, 1991

Como bien señala la autora, con nueva información y un análisis detallado, este libro cubre el hueco existente en los estudios sobre la arquitectura colonial del norte de México. En sus páginas son estudiadas diez parroquias edificadas entre los siglos XVII y XVIII, con recursos provenientes de la explotación de la plata. Esta particularidad hizo de esas iglesias manifestaciones del poder económico del lugar en que se construían y motivo de orgullo para el clero y los vecinos.

Con dos premisas básicas (la importancia del contexto local —artístico y social—,

y de un conocimiento más preciso de las obras) son estudiadas las catedrales de Durango, San Luis Potosí, Zacatecas y Chihuahua, y las parroquias de Pinos, Fresnillo, Sombrerete, Parral y Cuencamé.

El libro está dividido en dos partes. En la primera (seccionada en nueve capítulos) se estudian las distintas iglesias en conjunto, comenzando por la catedral de Durango (capítulo I). Con base en una clasificación por el número de naves son estudiadas las restantes: con una nave, Parral, Sombrerete, Fresnillo, Pinos, Chihuahua y Cuencamé (capítulo II) y con tres, San Luis Potosí, Chihuahua, Zacatecas, Fresnillo y Pinos (capítulo IV). Asimismo, se analiza la escultura arquitectónica en las portadas de cada una de ellas (capítulo V), los maestros que participaron en las obras (arquitectos, alarifes, albañiles, canteros, escultores, carpinteros, herreros y pintores; capítulo VI), la iconografía que las decora (capítulo VII), el medio geográfico y las ciudades que las rodean (capítulo VIII), las consideraciones finales (capítulo IX). Completa la primera parte una nómina de maestros.

En la segunda parte se presentan monografías elaboradas por la autora sobre cada una de las parroquias, mismas que sirvieron de base para elaborar la primera parte del trabajo. Las monografías son presentadas en el siguiente orden: San Antonio de Padua en Cuencamé, Nuestra Señora de la Regla en Chihuahua, la Concepción en Durango, la Purificación en Fresnillo, San José en Parral, San Matías en Pinos, la Expectación en San Luis Potosí, San Juan Bautista en Sombrerete y la Asunción en Zacatecas.

Algunos de los principales resultados que se obtienen del trabajo son la definición del barroco novohispano: “Las iglesias novohispanas de este estudio... son barrocas, y no

solamente por su riqueza decorativa. Son barrocas por un conjunto de rasgos formales hasta iconográficos que expresan con coherencia la búsqueda de comunicación enfática" (p. 108); el desarrollo de la escultura en cantera: "La relación entre arquitectura y escultura y exterior e interior es un tema de enorme interés para las iglesias centro-noroccidentales. Es claro que se buscaba la integración de la imagen y la iconografía exterior del edificio con la interior" (p. 109); el seguimiento de los desarrollos de la arquitectura del centro y la existencia de una arquitectura regional: "En realidad, se trata de un proceso de regionalización de la arquitectura" (p. 111). También es notable el interés por ahondar en el conocimiento efectivo del barroco mexicano, en las características específicas de cada monumento, en las diferencias e innovaciones entre ellos, evitando los clichés que insisten en la supuesta monotonía de estilo.

De las principales características de los diferentes edificios, antes poco estudiadas y ahora resaltadas por la autora, podemos señalar el desarrollo hacia los espacios con iluminación dramática, el uso de tres naves (p. 109), la presencia de elementos gotizantes (p. 109) y el desarrollo de un gusto más naturalista y formas modeladas junto con una iconografía variada en la escultura en cantera (p. 110).

Sin embargo, tal vez el mérito principal de este trabajo se encuentre en haber señalado la necesidad de trabajos más detallados, menos generales y prejuiciados, que den "atención a las relaciones entre plantas y alzados, al carácter y función de la escultura y hasta a detalles como los grandes nichos al interior de la parroquia zacatecana" (p. 109).

En fin, éste es un libro que se acerca a un tema poco estudiado y lo hace sin ideas preconcebidas, con base en la nueva información

disponible y, sobre todo, tratando de ubicar en su dimensión regional al barroco mexicano.



La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro

de Robert Stevenson

por

JORGE VELAZCO

Traducción de María Dolores Cebrián de Miguel y Amalia Correa Liró, supervisión técnica de Ismael Fernández de la Cuesta, Madrid, Alianza Editorial, 1993

La primera edición de *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* fue realizada en 1961 por la Universidad de California en Berkeley. Como todos los trabajos de Robert Stevenson (1916), el principal problema de quienes hablan del libro es evitar un excesivo elogio, ya que tanto su concepto como su factura y proyección en el mundo de la musicología histórica tienen un carácter de excepción, reservado a las contribuciones que, por su grandeza, señalan épocas e hitos en la investigación musical. Al margen del valor intrínseco de las obras de los grandes compositores españoles e hispanoamericanos de los siglos XVI y XVII, fue hasta que apareció este libro singular que la música de los autores en cuestión pudo alcanzar un justificado lugar de prominencia en la historiografía musical general. El hecho de que la impecable formación de Stevenson (alumno, entre otros, de Schnabel y Stravinski) se haya puesto al honoresto servicio de la verdad, implica una postura que otorga un valor específico a esta obra

inmensa, polo diverso de una necia posición, ya infortunadamente clásica en la etnomusicología norteamericana, bien retratada por el torpe y limitadísimo criterio de Charles Seeger (1886-1979), que intenta despreciar todo lo hecho en Hispanoamérica en los siglos previos al principio del xx.

La investigación que respalda esta obra monumental es una personal y de primera mano en el todavía no completamente analizado campo de los archivos catedralicios, cuya exploración ha producido sorpresas como las obras antifonales de Juan Gutiérrez de Padilla en Puebla y el mismo elevado y notable panorama de la obra de Stevenson. La traducción disfrutó de la revisión y actualización del mismo autor, lo que da un interés renovado a su publicación en castellano. No sólo el detalle analítico del campo que Stevenson examina, sino todo el concepto global, la magnífica ubicación desde donde el más grande investigador de la música iberoamericana que ha dado el siglo xx decidió colocarse para meditar y exponer este vasto mundo, son los elementos que tejen una importancia singular para esta obra, que la señala como uno de los más grandiosos monumentos de la investigación musical que hombre alguno haya logrado. Quizá me habría gustado mucho el que la traducción gozara de un castellano verdaderamente castizo e impecable, pero aparte de la tremenda influencia intelectual de la obra original y la fuerza irresistible de la prosa de Stevenson, los pequeñísimos detalles en los que nuestra lengua claudica frente al original en inglés no hacen sino sazonar y aderezar una obra por todos conceptos importante y meritoria (véase, por no ir más lejos y por el simple prurito ejemplificador, la opción del verbo ser-estar en la página 39).

La edición de la gigantesca obra fue patrocinada por el Fondo Musical Adolfo Salazar, creado en México por el prominente industrial y mecenas Carlos Prieto y Fernández de la Llana (1898-1991) “en memoria y homenaje al historiador y crítico musical español que vivió, trabajó y falleció en la capital mexicana”. Tanto el análisis de las obras de Tomás Luis de Victoria como la muy amplia bibliografía y el completo índice analítico, no sólo enriquecen la publicación sino le dan un valor excepcional como herramienta de investigación, al margen de lo ya logrado por Stevenson, que —como toda su obra— debe ser inscrito en el ámbito de lo extraordinario, de lo formidable. ¿Cuándo veremos la versión en español de *Music in Mexico*?



El nuevo Santander y su arquitectura

de Jesús Franco Carrasco

por

ANGÉLICA VÁZQUEZ DEL MERCADO

México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991, 2 vols.

La colonia del Nuevo Santander fue fundada a mediados del siglo xviii en la vieja Tamaulipa, por un caballero que recuerda a los conquistadores que venían con Hernán Cortés, el coronel Joseph de Escandón, primer conde de la Sierra Gorda. Como explica Carrasco, el proceso de colonización de estas tierras siguió un patrón normal: la Corona ofreció a los colonos, a cambio de emigrar a la

región, tierras que explotar y riquezas imaginarias. América seguía siendo el sueño del hispano, y la Nueva España, hasta ese momento, no le había quedado mal al imperio. La justificación para arrebatarles la preciada tierra a los naturales, como desde hacía un par de siglos venía sucediendo, fue la evangelización: cristianizar a los indios, educarlos, arrancarlos de la barbarie.

A los misioneros siguieron los terratenientes y pioneros que, como en otras partes de la Nueva España, eran aventureros, soldados, forajidos, desclasados a los que se les presentaba la oportunidad de poseer tierras.

Pero ni la región ni sus habitantes aceptaron tan fácilmente a los nuevos pobladores, pues éstos “veían transformarse en una maraña de insolubles problemas, el país que con tan brillantes colores se les había puesto frente a los ojos. Las ubérrimas tierras se les presentaban en realidad pobres, ásperas y hostiles. No existían en ellas pueblos ni forma alguna de civilidad. Sus hombres vivían en forma tan silvestre que parecían criaturas indefensas, pero eran tan fieros que llegaron a preferir el exterminio a la servidumbre” (p. 33).

A esta tierra, y a los indios, misioneros y colonizadores, son a los que Carrasco se refiere en la primera parte de su obra: la historia de la arquitectura no comienza con las primeras construcciones, comienza con el análisis del clima, de la región, de sus habitantes. De ahí el título de este libro: *El Nuevo Santander y su arquitectura*. No dos historias, sino una sola. Imposible separar el contexto que dio lugar a un “arte de la construcción” en una zona cuyo clima no era tan benigno como el del centro de la Nueva España, con una población agresiva y renuente a la colonización, misma que se vio sometida a los nuevos pobladores, en su mayoría mestizos y criollos.

No se puede ignorar a los indios que proporcionaron la mano de obra para las construcciones de la nueva colonia, ni a los forasteros que llegaron a enseñarles otras muy distintas formas de construcción, ni a los colonizadores ambiciosos que vencieron de alguna manera a la naturaleza transformando su hábitat con la producción ganadera, principal forma de explotación en esa zona.

Tales características dieron lugar a un personaje distinto al del resto de la Nueva España; al transcurrir los años, el Nuevo Santander vio crecer pueblos, haciendas y rancherías a la par que un “libre y vigoroso individualismo”, donde el misionero no tuvo el mismo papel protagónico en este proceso como ocurrió en otras zonas y, por el contrario, sus fracasos son más notables que sus éxitos.

A Carrasco no le importa cansar al lector con la abundancia de datos. Por el contrario, su obra recuerda las antiguas crónicas cuyo objeto era informar, a sabiendas de que esos datos tal vez fueran los únicos vestigios del pasado. Ayudado de la misma manera, de crónicas y documentos, Carrasco nos traslada a una colonia que se mueve, viva desde el presente. Presenciamos desde la región que ya nos describió la llegada de las 610 familias que siguieron a Escandón, y nos enfermamos con los indios de viruela. Admiramos a don Joseph de Escandón por su valor y su fe en la colonización, por sus 25 años dedicados a ella. En él hubo más intuición que experiencia y su obra es digna de recordar, tal cual lo hace nuestro autor.

A pesar de que *El Nuevo Santander y su arquitectura* carece de páginas de interpretación, el lector puede comprender la importancia que Carrasco dio a la exposición de datos y documentos. Personalmente, le hubiera agradecido más párrafos como el

que cito a continuación que, aunque largo, proporciona mucha luz para la comprensión de los procesos de colonización, los patrones que siguieron y las características particulares de una historia menos estudiada y difundida que la historia mesoamericana o del centro de la Nueva España:

La fundación de la colonia el Nuevo Santander constituyó más que la última etapa de la expansión española en la América septentrional, el principio de un reacomodo consciente de la población mexicana que desbordándose de las regiones más pobres y más densamente habitadas del país, buscaba esas nuevas tierras a pesar de las dificultades que le ofrecían, tanto el remedio inmediato a sus necesidades, como la oportunidad de asegurar su futura subsistencia. Así, aunque andando el tiempo algunos de los colonos llegarían a inconformarse, el pueblo independientemente de los motivos políticos que lo generaron, fue del todo voluntario y entre los hombres que se agregaron a los cordones, predominaron los campesinos que habían sido duramente castigados por la hambruna que se abatió sobre la Nueva España mediando el siglo XVIII [p. 165].

En la segunda parte del tomo II, Carrasco se ocupa de hacer una descripción de la génesis de cada una de las villas del Nuevo Santander, de los recursos técnicos, del clima y sus construcciones. Otra vez, nos encontramos con esa historia indivisible, donde a los elementos arquitectónicos se une la historia de una región y de su gente. Otra vez la abundancia de datos con los que podría hacerse una historia de la vida cotidiana a partir de las construcciones y de la que Carrasco sólo nos da probaditas. Otra vez esa historia que nos lleva entre los cuartos habitacionales, los edificios de gobierno y militares,

las casas importantes, las iglesias, las misiones o lo que queda de cada una de ellas.

El Nuevo Santander tuvo, por supuesto, una arquitectura especial que así como la define Carrasco para la religiosa, me atrevería a decir, lo es para toda en general:

Pero entre otras cosas cambiadas y vueltas a cambiar, algunas hasta su cabal destrucción, es la modesta iglesia de la villa de Güemes la que conserva de manera más perceptible *la sencilla y refrescante apariencia que contrapone la ingenua sinceridad de la obra santanderiana a los rebuscados arrebatos del decadente barroco, su coetáneo o la sobria solemnidad del neoclásico*, cuyos alientos ya empiezan a sentirse en la región y a nombre del cual trabajó activamente la piqueta para iniciar la “cultura y nacionalista reconstrucción” [p. 277].

El libro de Jesús Franco Carrasco es también un grito, un aviso del pasado a punto de perderse en la vorágine de la modernidad y la ignorancia. El llamado es claro: el pasado está por perderse entre las ruinas de los edificios escandonianos, la falta de interés de las autoridades, el desconocimiento de la población que los modifica según sus recursos, la imperdonable falta de cultura de los responsables religiosos, el paso del tiempo y con él la oportunidad de saber más de la historia de la región, de los “movimientos de penetración de los frailes”, del “epílogo de la evangelización de Tamaulipas”, de los orígenes de la nacionalidad en el norte del país; de la vida cotidiana en fin.

Carrasco llama a historiadores y antropólogos a ocuparse más de esa historia; a los lectores en general (que desgraciadamente no serán muchos por las características de las publicaciones de la Universidad y porque el libro es largo y en ocasiones repetitivo) a

preocuparse de la preservación del pasado que tiene muchas caras, en este caso la arquitectura del Nuevo Santander, como una forma de conocer a la vez nuestro presente, y a las autoridades para que se apuren a definir lo que constituye el patrimonio cultural de México, mismo que se ha perdido entre papeles y discusiones inútiles.

Del segundo tomo de la obra de Carrasco, no queda más que decir que es un documento importante por la descripción detallada de las construcciones de la Colonia y por el material fotográfico que presenta, fotografías algunas de edificios que ya no existen.



***Crónica mixteca.
El Rey 8 Venado, Garra de Jaguar,
y la dinastía de Teozacualco,
Zaachila. Libro explicativo del
llamado códice Zouche-Nuttall***

introducción y explicación
de Ferdinand Anders, Maarten Jansen y
Gabina Aurora Pérez Jiménez

por

CARLA ZURIÁN DE LA FUENTE

Madrid-Graz-México, Sociedad Estatal Quinto Centenario-
Akademische Druck-Und Verlagsanstalt-Fondo de Cultura
Económica, 1992

El códice que nos ocupa proviene del área de Oaxaca (occidente) y se le conoce como Nuttall o Zouche-Nuttall debido a la familia poseedora del manuscrito (barones Zouche) y a la investigadora norteamericana Zelia Nuttall. La primera publicación y estudio a

fondo lo realizó esta investigadora, bajo el auspicio de la Universidad de Harvard y del Museo Peabody de Arqueología y Etnografía de la misma universidad hacia 1902 (la edición del códice estaba prevista para 1899, pero como no se pudo reproducir fotográficamente, se tuvo que copiar a mano, lo que implicó un par de años extra), donde se bajaría sobre el códice como documento de narrativa histórica, y ya no como almanaque religioso o manual de astronomía oculta.

La edición facsimilar de 1902 es traducida al español hasta 1974 por la imprenta La Estampa Mexicana, donde abre un estudio introductorio al códice y posteriormente se representan sus escenas en las páginas siguientes. Recientemente, se ha reimpresso el manuscrito, respetando la forma de biombo, medidas y dimensiones originales.

A pesar de la antigüedad del anterior estudio, la vigencia de esta publicación primera es absoluta, ya que el original se encuentra en el Museo Británico de Londres.

En 1992, una comisión técnica investigadora, integrada por Ferdinand Anders, Maarten Jansen, Luis Reyes García y Gabina Aurora Pérez Jiménez, realiza una importante labor de interpretación y complementación a la obra iniciada por Zelia Nuttall y demás estudiosos del códice (Nancy Troike, Eduard Selser y James Cooper Clark).

Este libro explicativo es un estudio dividido en cinco partes:

Primeramente se explica la composición del códice (descubrimiento y estudios al respecto), la interpretación del mismo, los capítulos y subcapítulos que incluye, y hasta un árbol genealógico de dinastías de Tilantongo y Teozacualco, a las que está dedicado el biombo.

La segunda parte comprende una lectura en lengua mixteca de las páginas 14 a 22, con

el propósito de ejemplificar las voces impresas en el documento y explicar así las variables y constantes de la lengua mixteca actual, corroborando el sinnúmero de tonalidades fonéticas semejantes que pueden expresar varios significados dependiendo de la entonación o acentuación dada.

Las partes centrales del estudio (tercera y cuarta), son la explicación del códice, donde se narra la historia del Rey 8 Venado, Garra de Jaguar, y la dinastía de Teozacualco-Zaachila.

El biombo está dividido en dos caras: anverso y reverso. La correcta lectura del códice es de derecha a izquierda, igual que el *Vindobonensis*. Lo anterior había provocado confusiones, ya que los europeos comenzaban a leerlo a la manera occidental, encontrando muchos errores y relatos sin vínculo aparente.

El anverso —que ocupa las páginas 1 a 42—, está dedicado a la historia antigua de Teozacualco y Zaachila, en varios capítulos que no conforman una sucesión hilada de acontecimientos, sino que cada uno forma unidades independientes. Por ejemplo, de la página 1 a la 8 se hace el recuento del Señor 8 Viento, Veinte Jaguar, de Suchixtlán, origen, iniciación religiosa, nombramiento como rey, matrimonios y sucesores.

A partir de la página 9, y hasta la 13, se especifican la serie de linajes relacionados con los servidores del Señor Sol, y matrimonios de los hijos del Señor 8 Viento.

Después de la página 14, comienza la historia de la Señora 3 Pedernal y su unión con el Señor 12 Viento, la cual aparentemente no tendría nexos con el Señor 8 Viento. Es una interesante narración de sus padres, su concepción y su nombramiento como reina, hechos que culminan con la muerte de su marido, en la página 22.

Desde la página 23 se retoma la parte del códice referente a Tilantongo y sus reyes, desde la primera dinastía iniciada por el Señor 10 Casa, hasta la muerte del Rey y Señor 2 Lluvia, Veinte Jaguares. Su sucesor será el Señor 8 Venado, Garra de Jaguar, de quien se habla de la página 24 a la 27, en lo referente a sus orígenes, padres, matrimonios e hijos.

Entre las páginas 27 y 33 se explica el desarrollo de la primera y segunda dinastías de Teozacualco, y buena parte de la tercera, y es aquí donde se hallará el nexo entre la dinastía de Tilantongo con la anterior, ya que un hijo del Señor 8 Venado —el Señor 4 Perro—, desposa a la Señora 4 Muerte, hija del Rey 5 Lagarto, iniciador de la segunda dinastía de Teozacualco.

Las páginas 33 a 35 están dedicadas al surgimiento de la dinastía de Zaachila, cuando la última princesa de la segunda dinastía de Teozacualco se casa con un príncipe zapoteco de Zaachila, y otros matrimonios que reforzarían estos reinados.

Las últimas seis páginas del anverso del manuscrito (36-41), describen el origen en Apoala, lugar sagrado ubicado en un valle de altas peñas, donde se juntan dos ríos; es el sitio donde surgen los grandes señores y reyes, es decir, el valle de la iniciación. A partir de aquí, el códice explica la peregrinación de los fundadores, con bolsas y hojas de copal, hasta llegar a la ciudad de los Tres Montes, Monte de Fuego, Lugar de la Cinta Blanca y Negra, donde fundaron su señorío, relatando posteriormente el linaje de los señores, matrimonios e hijos de esta Dinastía del Lugar de la Cinta Blanca y Negra.

En el reverso del códice, que ocupa las páginas 42 a 84, se relata la vida del Señor 8 Venado (de quien ya se había hablado en el anverso). Se cuenta sobre su familia, naci-

miento y primeros años, hasta la alianza que conformaría él con su medio hermano —Señor 12 Movimiento; de este modo surge el Reinado de Tututepec.

Esta segunda cara del manuscrito conserva una línea mejor definida, ya que se centra en la vida, alianzas y guerras del Señor 8 Venado con los toltecas, los lugares que ambos conquistan, las rebeliones que se desatan y la ya esperada traición que sufre de sus antiguos aliados, mismos que darían muerte al Señor 12 Movimiento (medio hermano de 8 Venado), y la venganza que inicia éste al conquistar y apresar a otros señores y lugares. El manuscrito concluye con el asesinato del Señor 8 Venado, quien muere apuñalado en el año 12 Caña (1115 d.C.), a los 52 años.

La quinta parte y final del estudio comprende una extensa bibliografía y el índice, para pasar de ahí a una edición anexa donde se ofrece un facsímil, del códice, respetando la forma de biombo y medidas originales.

Esta ardua labor de complementación y análisis del documento, nos demuestra la estrecha información mantenida en toda el área de Oaxaca y centro de México, ya que los investigadores se encargaron de hacer una minuciosa secuencia comparativa entre el *Nuttall* y los códices *Bodley*, *Vindobonensis*, *Mapa de Teozacualco*, *Colombino Becker*, entre otros muchos, con el fin de aunarlo a las anteriores investigaciones hechas por Nuttall, Troike y demás investigadores.