

Reseñas



***La pintura mural prehispánica
en México***
vol. 1 Teotihuacán
coordinado por Beatriz de la Fuente

México, Universidad Nacional Autónoma de México
(Instituto de Investigaciones Estéticas)-Consejo
Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional
de Antropología e Historia, 1996, 2 tomos, ils.

por

ALFREDO LÓPEZ AUSTIN

Las obras colectivas exigen tratos específicos en las reseñas bibliográficas. Esto deriva no sólo de su mayor complejidad, sino de su variedad misma. Algunas de ellas, muy comunes en nuestros días, son colecciones temáticas compuestas por ponencias presentadas en encuentros académicos y, por tanto, su edición viene a ser algo así como un producto secundario de lo que fue proyectado medularmente como un acto de debate científico. Otras derivan de un plan inicial de reunión de monografías dirigidas hacia un tema general desde diversas perspectivas o especialidades. Éstas presuponen una mayor atención al libro como producto final.

Otras más, como la que aquí se reseña, son parte fundamental de una verdadera empresa académica, de un proyecto complejo que requiere de la formación de un equipo multidisciplinario, de un trabajo organizado y de una cuidadosa coordinación de recursos intelectuales y materiales.

En las primeras predomina como característica la heterogeneidad de su composición. Por lo común, el reseñador elige los trabajos que desea tratar y, relativamente, poco tiene que atender al problema de la estructura de la obra en su conjunto. Los libros de la segunda clase exigen un cuidado mayor en la crítica de la concepción del proyecto, del equilibrio en el tratamiento de las diversas partes del libro y de la homogeneidad en la calidad de autores y monografías. Las obras de la tercera clase someten al reseñador al problema de elección de enfoque apropiado y lo obligan a explicar sus opciones. En este caso me encuentro, por lo que el primer paso debe ser la exposición de la naturaleza del proyecto.

El propósito original del proyecto, según lo explica Beatriz de la Fuente —su directora y la coordinadora de la obra— fue el registro *in situ* de todos los murales prehispánicos de México. El enfrentamiento con la realidad frenó el intento inicial: las pinturas eran tan numerosas que su registro requería un proyecto de mayores dimensiones. Paradójicamente, la elaboración de

un nuevo plan de trabajo llevó a diseñar metas mucho más ambiciosas que exigían, en primer término, la organización de un equipo multidisciplinario de trabajo coordinado; la formación de un catálogo razonado sobre los testimonios de pintura mural prehispánica que subsisten en México; la investigación conjugada sobre los murales desde las diferentes disciplinas integradas en el equipo, y la edición de los resultados de esta empresa académica.

El proyecto, iniciado en 1990 por Beatriz de la Fuente, dio origen al Seminario de Pintura Mural Prehispánica, formado por investigadores y técnicos de distintas disciplinas y artes que, como puede suponerse, manejan métodos muy diversos y técnicas muy específicas. Este equipo debe articular sus actividades en la labor conjunta: está compuesto por historiadores, historiadores del arte (concebidos como profesionistas de una disciplina muy específica, de acuerdo con los enfoques teóricos del equipo), arqueólogos, arquitectos, biólogos, arqueoastrónomos, químicos, epigrafistas, fotógrafos, dibujantes, restauradores, etcétera.

Institucionalmente, los miembros del equipo tienen una adscripción diversa, pues son profesionistas tanto de la Universidad Nacional Autónoma de México como del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Para organizar las tareas han fungido como cotitulares del proyecto los investigadores Arturo Pascual Soto y Leticia Staines Cicero.

La constitución de este complejo equipo ha tenido dos metas intervincladas: la formación del catálogo y la elaboración de estudios sobre la pintura mural desde las distintas perspectivas de los especialistas. La primera meta fue el levantamiento de un inventario sistemático, crítico y gráfico de la

pintura mural; la segunda, el estudio y la interpretación del material registrado.

La magnitud del proyecto exigió dividirlo en etapas. La primera se dedicó a la pintura mural teotihuacana y desembocó en los dos tomos del primer volumen que ahora se reseña. En el primer tomo, el catálogo, se ofrece un registro puntual de las pinturas de Teotihuacan a partir de la redacción de cédulas explicativas y de abundantes ilustraciones que comprenden fotografías, dibujos, pinturas reconstructivas, planos y mapas. El segundo tomo se destinó a la publicación de los estudios realizados por el grupo interdisciplinario. La siguiente etapa, ya avanzada, tendrá como tema los murales del área maya, y le seguirán los volúmenes correspondientes a las pinturas de la costa del golfo de México, de Oaxaca y del altiplano central de México, en este último caso, de las obras creadas por las culturas indígenas posteriores a la teotihuacana.

Guiado por mis intereses profesionales, me siento atraído por el contenido de ambos tomos. De una parte, la concentración del material visual y de la información técnica pone a disposición de quienes nos dedicamos a las expresiones de los pueblos mesoamericanos un acervo valiosísimo por su sistematización, por su utilidad y por la facilidad de su manejo. De la otra, los estudios especializados que se publican en el segundo tomo son propuestas de debates científicos que deberemos responder quienes nos dedicamos a este tipo de estudios. Pero no todo puede ser abordado en la misma reseña. La apreciación global del proyecto es posible a partir de los juicios sobre el primer tomo. La crítica al segundo deberá ser particularizada por diferentes especialistas y hará necesarias las largas argumentaciones propias del diálogo científico. No es

el lugar indicado para esta última crítica. Me referiré, por tanto, al contenido del catálogo.

El registro de los murales teotihuacanos se hizo a partir de una clara ubicación de las pinturas *in situ*, identificando los edificios a los cuales pertenecen dichas obras por medio de una numeración fácilmente comprensible. Se consignan, además, los datos de las pinturas que han sido removidas de sus lugares de origen, precisando su colocación actual. Para la debida identificación, se dan números y nombres a las pinturas y a los edificios, con el cuidado de conservar, junto a las nuevas designaciones, las utilizadas por los arqueólogos de proyectos anteriores y las populares. Con esto se evitan la confusión y las engorrosas búsquedas de equivalencias. Quedan incluidas en el registro las pinturas descubiertas en los trabajos arqueológicos más recientes. Es, por tanto, un registro puesto al día y ordenado bajo criterios de clasificación explícitos y lógicos.

Antecede al desarrollo de las cédulas un breve capítulo en el que se precisan los elementos arquitectónicos utilizados en el registro de los murales. En dicho capítulo se fija la nomenclatura y se ilustra con dibujos que proporcionan ejemplos suficientemente claros.

Las cédulas son sistemáticas en su desarrollo y ricas en contenido. Resumo su exposición a los encabezados generales: 1) hallazgo y localización actual, 2) historia y condición del mural, 3) descripción material, 4) descripción formal e interpretación y 5) referencias bibliográficas. El lector que desee conocer el desglose de estos puntos encontrará la lista completa en las páginas xx y xxi del tomo I. Como puede observarse, se pretende concentrar los datos más importantes sobre los murales y se remite al

interesado a las fuentes bibliográficas en las que puede ampliar su información.

El registro no es exhaustivo. Se omiten las ilustraciones y la descripción de algunos murales. Es el caso de las pinturas de Amalco que no están *in situ*. Su ausencia no queda debidamente justificada. De ellas sólo se dice que su referencia puede encontrarse en las obras de Berrin y Pasztory. Creo que son informaciones que deberían agregarse en las ediciones futuras de esta obra.

El material gráfico, aspecto fundamental de este proyecto, se integra por una considerable cantidad de fotografías a color de los murales catalogados. Se acompañan de dibujos en los cuales pueden apreciarse rasgos que no se perciben en las reproducciones fotográficas y pinturas reconstructivas que permiten apreciar obras que hoy están desaparecidas o en grave proceso de degradación. En este aspecto destaca la labor de José Francisco Villaseñor. La vista general de lo que fue el mural 1 de los Animales Mitológicos es uno de los grandes logros de esta obra.

La ubicación arquitectónica por medio de planos, plantas, dibujos isométricos y perspectivas aumenta considerablemente la apreciación de los murales. Con ella se da una idea de los volúmenes y disposición conjunta de las obras. Para la mejor comprensión del contexto formal en que existieron las pinturas en el tiempo de su producción, se calcula la altura de las paredes a partir de un promedio de los pocos muros cuyo estado de conservación permite hoy hacer una medida. En esta contextualización arquitectónica destaca la labor de Gerardo A. Ramírez. Otro recurso novedoso es la reconstrucción de formas y colores de murales dañados; se hacen a partir de técnicas de cómputo, técnica que ilustra cómo fue el mural de las

águilas de Totómetla en las figuras revitalizadas por Ricardo Alvarado.

El catálogo, en su conjunto, es una obra excepcional. Es el fruto de una labor de romanos. Reúne en forma sistemática un considerable volumen de información que, concentrada, potencia su valor porque permite apreciar globalmente lo que fue la producción pictórica mural teotihuacana. La posibilidad de comparación inmediata de formas, colorido, símbolos, épocas, estilos y ubicación relativa hace que el especialista adquiera una nueva apreciación del conjunto al correlacionar los datos con mayor facilidad y provecho. Por lo que toca a la metodología, los resultados de esta primera etapa sirven para fundar las futuras investigaciones sobre la pintura mural y proporcionan elementos para la catalogación de otras formas de expresión artística. Es un proyecto que sugiere y facilita la creación de proyectos similares que, de realizarse, proporcionarán de inmediato información suficiente para la retroalimentación interpretativa de los símbolos de las antiguas culturas de nuestro país. El libro cumple también la función de conservación y preservación del patrimonio, en tanto permite detectar la falta o el deterioro de los restos arqueológicos que han quedado registrados.

Sin embargo, debe tomarse en cuenta que un trabajo de esta naturaleza nunca puede considerarse *obra concluida*. Los criterios tradicionales de la cristalización de una investigación en un libro no son suficientes. Tanto en Teotihuacan como en el resto de las zonas arqueológicas del país, los nuevos descubrimientos irán desfasando los logros de esta obra si no es concebida como banco permanente de información. Esto en cuanto al catálogo; pero otro tanto puede decirse de los trabajos que integran el segundo tomo.

Son, en su unidad con la información del catálogo, una indudable fuente de debate científico que avivará la discusión entre los especialistas, y en este sentido las argumentaciones de un futuro inmediato cambiarán perspectivas y enriquecerán el campo de estudio. Esto también deberá ser consignado. ¿Cuál será la solución? ¿Ediciones subsecuentes, sujetas también a la rápida superación? Las actuales técnicas de cómputo pueden ser la salida a otro tipo de edición, de la que este volumen puede ser el arranque. Pensemos en la posibilidad de que los especialistas obtengamos versiones computarizadas, siempre al día, del material iconográfico que precisamos. Pensemos también, con mayor ambición, en que podamos navegar virtualmente frente a murales reconstruidos con formas y colores originales. El primer paso para esta clase de realizaciones ya está dado, y lo es el volumen sobre la pintura mural de Teotihuacan. La magnitud del proyecto y los alcances logrados en su primera etapa permiten esperar que se traspasen los límites de la utopía.

Si esto se lograra, propondría yo desde ahora algunos cambios de criterio en la continuación de esta obra. El primero, una adición a los puntos de la cédula: la consignación —en todos los casos en que sea posible— de la antigüedad atribuible a la obra. Esta información aparece algunas veces en el punto 1.3 de la cédula; pero no siempre queda registrada. Reconozco que en ocasiones el cálculo debe hacerse dentro de parámetros demasiado amplios. Así nos lo aclara Rubén Cabrera al referirse a la cronología de los murales de Atetelco: “Del cuantioso acervo pictórico, la gran cantidad de murales teotihuacanos hasta hoy descubiertos, solamente algunos tienen una temporalidad aproximada, inferida por la cronología

que poseían los edificios en los que se ubican, y aún así no se puede precisar en qué momento de la existencia del muro que los soporta fueron ejecutados, aunque en la mayoría de los casos debieron ser pintados cuando entró en funciones el edificio al que corresponden” (tomo 1, p. xxvii). Pero, aun demasiado vago o demasiado dudoso, el señalamiento cronológico es útil. Podría agregarse a la cédula, en todo caso, de qué autores proviene el cálculo, qué verosimilitud posee, etcétera.

El segundo criterio que no comparto es el de omitir casos específicos del registro general. Esto sucede cuando el texto se refiere a La Ventilla, Totómetla y Tepantitla. En los dos primeros la omisión se debe a que la información se hizo a partir de notas informativas realizadas casi inmediatamente después del hallazgo; en el tercero, a que en el segundo tomo del primer volumen María Teresa Uriarte da a conocer una nueva interpretación de las escenas que han sido conocidas con el nombre de Tlalocan. Creo que la información, aunque resultara repetitiva en algunas de sus partes, debería consignarse con respeto a la forma establecida en la cédula canónica, lo que garantizaría no sólo la uniformidad del conjunto, sino la facilidad de la consulta. Más allá de lo anterior, la excepción puede provocar omisiones en el registro y la ilustración de pinturas importantes, como son los imponentes árboles de Tepantitla, con sus troncos retorcidos, sus flores, néctar, aves, jades, arañas, peces, mariposas y la misteriosa divinidad donadora que se yergue sobre la cueva repleta de semillas. Son imágenes, por cierto, que han sido objeto de numerosos estudios y comentarios entre los especialistas.



***Cristóbal de Villalpando,
ca. 1649-1714. Catálogo razonado***
de Juana Gutiérrez Haces, Pedro Ángeles,
Clara Bargellini y Rogelio Ruiz Gomar

México, Fomento Cultural Banamex-Universidad
Nacional Autónoma de México (Instituto de Investi-
gaciones Estéticas), 1997, 448 p., ils.

por

LUÍS DE MOURA SOBRAL

Resultado de un trabajo llevado a cabo en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM con el patrocinio de Fomento Cultural Banamex, el libro que ahora se presenta, con ser un bellissimo objeto de fácil (y, por lo lujoso, casi sensual) manejo, es una contribución de máxima importancia para los estudios sobre la pintura barroca novohispana.

La obra se divide fundamentalmente en dos partes: una serie de estudios y el catálogo del *corpus* de la obra de Villalpando. La primera parte empieza, después de las presentaciones institucionales, con un corto ensayo de Jonathan Brown (“Cristóbal de Villalpando y la pintura barroca española”, pp. 23-27). Sigue el estudio de la obra propiamente dicha dividido en cuatro capítulos, los cuales corresponden a otras tantas fases de la carrera del pintor, según los autores: una primera desde los comienzos, hacia 1649, hasta 1679; la segunda desde 1680 hasta 1689; la tercera desde 1690 hasta 1699, y la última desde 1700 hasta la muerte del artista, en 1714. Por su lado, el catálogo está dividido en dos partes, el “catálogo razona-

do" (pp. 131-350) y el "catálogo general" (pp. 353-425), y cierra con una lista de "obras cercanas al estilo de Villalpando" de nueve piezas, todas reproducidas en color (pp. 426-429). La bibliografía integral llena ocho páginas (pp. 431-438).

El "catálogo general", en realidad un estudio a profundidad de una parte del "catálogo general", contiene 73 piezas (algunas corresponden a series o a retablos completos), con textos firmados por los respectivos autores, reproducciones en color de gran formato y, a veces, detalles a toda la página de las obras estudiadas. El "catálogo general" comprende toda la obra de Villalpando, limitándose las respectivas fichas a los datos técnicos: materiales, dimensiones, procedencia, bibliografía, fortuna crítica para los cuadros más significativos o conocidos. Este minucioso aparato crítico será de inmensa utilidad para todos los estudios y trabajos futuros sobre Villalpando.

El libro está magníficamente ilustrado con fotos en color de gran calidad de toda la obra de Villalpando, con cuadros de sus antecesores y contemporáneos y con grabados utilizados por el maestro novohispano. En el catálogo razonado se incluyen además fotos en color de los retablos pintados por Villalpando (núms. 51, 83 y 103), los cuales se repiten en el catálogo general en esquemas dibujados (al que se agrega el retablo de Huaquechula, núm. 1).

Difícilmente se podría exagerar la importancia de este nuevo Villalpando. Sobre el pintor, aparte los estudios parciales de los últimos años incorporados en distintas publicaciones, libros, revistas y obras colectivas, disponíamos de la clásica y antigua monografía de Francisco de la Maza (1964), indispensable, por cierto, pero ilustrada con tristísimas reproducciones en blanco y ne-

gro, inutilizables en el salón de clase. Por otro lado, el *corpus* de Villalpando comprende ahora el doble de las obras catalogadas por De la Maza. Delante de este suntuoso libro, tenemos la impresión de que llegó por fin el libro que el pintor barroco más importante de América hace mucho merecía. Y quizá también nosotros, sus infatigables admiradores.

Para el estudio de la obra de Villalpando, los autores han privilegiado un análisis de tipo formal e iconográfico, metodología apropiada y fecunda. A partir de las 14 pinturas fechadas de Villalpando, los autores presentan obras nuevas y proponen una cronología del desarrollo formal del pintor. Como tantos otros contemporáneos suyos, Villalpando comienza por utilizar formas sólidas circunscritas por un dibujo firme y evoluciona hacia la disolución de los contornos, utilizando una pincelada suelta y rápida. A estas características se asocia una composición monumental y, a partir de un cierto momento, un tipo muy particular de manierismo barroco, típico de la pintura novohispana de la época. Los cuatro capítulos de la primera parte acompañan la trayectoria humana del pintor y analizan de manera sistemática todos los aspectos de su actividad profesional, repartida fundamentalmente entre las ciudades de México y Puebla.

Sobre la infancia y primera formación de Villalpando poco se sabe. Su cronología empieza en realidad en 1669, con la noticia documentada de su matrimonio; en los mismos años, su nombre aparece relacionado con los pintores Pedro Ramírez y Baltasar de Echave Rioja. En el primer capítulo se discute la creación de una "escuela mexicana de pintura" en el siglo XVII, la tradicional influencia sevillana y el influjo de Rubens, a lo que los autores agregan ahora la impor-

tancia de los pintores de Madrid de mediados del siglo.

Las primeras obras conocidas de Villalpando son las del retablo mayor del convento franciscano de Huaquechula, Puebla, en 1675 (núm. 1, esquema del retablo en p. 354), muy repintadas a fines del siglo XIX. Otra serie importante de esta primera etapa es la que el pintor hizo para la sacristía de los carmelitas de San Ángel (núm. 9). Los cuatro cuadros de la iglesia de Jesús Nazareno Tlatempan, en Cholula (núm. 2), parecen constituir un ciclo completo y simétrico: Cristo perdonando a dos mujeres pecadoras (la samaritana y la adúltera) y curando a dos hombres (el sordomudo y un ciego).

Como es sabido, Villalpando —al igual que muchos artistas de su época— utilizó con frecuencia grabados europeos como modelo o fuente de inspiración para sus obras. A los ejemplos mencionados en el catálogo en el primer capítulo, puedo agregar dos pinturas inspiradas en grabados de Adriaen Collaert de obras de Martín de Vos: la bellísima *Jesús y la samaritana* (núm. 2.4) y *La multiplicación de los panes y de los peces* (núm. 3) [véase *The New Hollstein: Dutch Flemish Etchings, Engravings, and Woodcuts, 1450-1700*, Koninklijke van Poll, Rijks-Museum, 1996, vol. 44, núms. 289 y 300 respectivamente]. De hecho, *La multiplicación...* no ha sido copiada de una obra peninsular sino directamente del grabado flamenco, el mismo modelo utilizado por Herrera el Viejo y Murillo y, en el Brasil, por Domingos Rodrigues en la capilla-mayor de la catedral de Salvador, Bahía (1665-1670).

El segundo capítulo estudia la producción realizada entre los años 1680 y 1689. De esta época es una serie de dolorosas firmadas (núms. 21-23), con interesantes variaciones iconográficas, y *El lavatorio*, del

Carmen de Puebla, igualmente firmado (núm. 25), donde Villalpando se divierte con los efectos lumínicos. En el *Martirio de San Lorenzo*, de Tlalpujahua, Michoacán (núm. 26), según el modelo de Tiziano (probablemente, creo yo, a partir del grabado atribuido a Martino Rota que invierte la composición de Cort), los autores descubren un cambio de dirección, hacia una más grande soltura de pinceles, mientras que con *La ascensión de la Virgen*, de la catedral de Aguascalientes (núm. 29), Villalpando realiza la conquista del dinamismo y de la monumentalidad compositivas.

El barroco se afirma en Nueva España a partir de los años 1680, cuando Villalpando, muy probablemente, ya dispone de taller propio. En estos años se acentúa la influencia de Rubens sobre nuestro pintor, la cual ya se había manifestado en los apóstoles del Museo de Querétaro (núm. 7), pintados seguramente de acuerdo con los grabados de Ryckemans y de Isselburg (San Felipe, San Bartolomé y San Mateo; núms. 7.5, 7.6 y 7.8 respectivamente). Un ejemplo de esta influencia puede observarse en *La ascensión*, de Guadalajara (núm. 43), la cual, contrariamente a lo que afirman los autores (pp. 71-72 y 198), es una versión literal, tanto en su parte superior como en la inferior, del grabado de Bolswert que reproduce el boceto o, mejor dicho, uno de los *modelli* de Rubens (1611, Buckingham Palace), para la tabla de la catedral de Amberes (véase Didier Bodart, *Rubens e l'incisione nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catálogo de la exposición de la Villa della Farnesina alla Lungara, 8 de febrero-30 de abril, 1977, Roma, De Luca, 1977, núm. 66).

Para los dominicos de la ciudad de México, Villalpando compuso lo que puede ser

“el primero de los grandes lienzos ejecutados en la década de 1680” (p. 172), la soberbia y compleja *La lactación de Santo Domingo* (núm. 31). Por estas fechas, el pintor elabora un tipo fisionómico particular que lo va a distinguir de otros maestros novohispanos.

Con *Santa Teresa recibe el velo y el collar de la Virgen y San José* (núm. 32), que los autores fechan al inicio de los años ochenta, Villalpando realiza una composición original, alejándose del prototipo propuesto por el grabado de Collaert-Galle de 1613, seguido por Luis Juárez. Villalpando construye una composición simétrica, con la santa entre la Virgen y San José y un rico fondo de arquitectura en la parte superior.

Pocos años después, Villalpando pasa a Puebla, donde va a dejar una serie de importantes obras. La creación más espectacular de este periodo es la fabulosa *La transfiguración*, de la catedral, de 1683 (núm. 42), obra de 8.65 m de altura cuyo programa debe haber sido elaborado por el obispo Fernández de Santa Cruz. Siguiendo la vieja tradición tipológica, la pintura sobrepone un episodio del Antiguo Testamento (Moisés y la serpiente de bronce) a la transfiguración. Sin embargo, en la *Biblia pauperum* el primer episodio estaba asociado al Cristo en la cruz, mientras que en la pintura de Puebla sólo se representó, a un costado de la composición, la cruz con los instrumentos de la pasión. En realidad, la pintura se explica por el contexto de rivalidad entre clero regular y clero secular en el obispado de Puebla, y por el protagonismo en ella del obispo Fernández de Santa Cruz, de quien, en suma, el cuadro es un retrato simbólico. Agréguese que la figura de Cristo en la parte superior puede haberse inspirado en la composición del Veronés en

la Academia de Venecia (1580), que Villalpando podía conocer por el grabado de Lukas Kilian.

En 1684 comienza Villalpando una serie de lienzos para la sacristía de la catedral de México, el conjunto pictórico barroco más monumental de toda América, con el tema general del triunfo de la iglesia. Las gigantescas pinturas siguen las célebres composiciones rubenianas de las Descalzas Reales de Madrid y también, como los autores revelan, un grabado de Adriaen Collaert basado en Martín de Vos, *Los oficios del orden eclesiástico* (p. 204). La utilización de esta fuente posibilita una lectura iconográfica más fina del *Triunfo de la religión* (núm. 46). Villalpando termina esta serie en 1688, la cual será continuada, como se sabe, por los dos lienzos de Juan Correa.

En 1686, nombrado veedor del gremio de pintores y doradores, Villalpando se encuentra en el cenit de su prestigio profesional y social. Después de unos contrastadísimos *Desposorios místicos de Santa Rosa de Lima*, de la Universidad de California en Santa Barbara (núm. 56), el pintor se marcha de nuevo a Puebla para pintar, al óleo sobre tela, la cúpula de la catedral, única obra americana de este tipo (núms. 57 y 58). Realizada entre 1688 y 1689, a ella se refieren muy probablemente unos villancicos de Juana Inés de la Cruz compuestos para la fiesta de la inmaculada de este último año. El programa iconográfico de la cúpula es complejo, centrado en la exaltación de María-Ecclesia, portadora de la salvación; anunciada por Moisés, Elías y el Bautista; asimilada a la custodia y al Arca de la Alianza; inmaculada percibida en los cielos por sus padres; prefigurada, en fin, por Judith, Ruth, Esther y Jahel, las cuatro heroínas del Antiguo Testamento, representadas en las pechinas.

El tercer capítulo trata de los años noventa. Éstos constituyen, para los autores, una época de transición, calma y probablemente un poco conservadora, antes del regreso al barroquismo del último periodo. Después de las monumentales obras de Puebla, Villalpando regresa definitivamente a México. Ahí pinta una *Vista de la plaza mayor* (núm. 82), un documento de gran importancia tanto sobre la vida social del México virreinal como para la historia arquitectónica del Zócalo. La serie sobre la vida de San Francisco, de Guatemala, de *circa* 1691 (núm. 75), constaba de 49 cuadros, de los cuales subsisten apenas 14, algunos en muy malas condiciones. De la misma década es *El dulce nombre de María*, del Museo de la Basílica de Guadalupe (núm. 79), donde una vez más la Virgen aparece asimilada al Arca de la Alianza.

Los desposorios de la Virgen, del Carmen de la ciudad de México (núm. 80.2), que emparejan con una bien titulada *Purificación de Santa Ana* (núm. 80.1), presentan el curioso tema del vestido del sacerdote decorado con una serie de ojos. El tema es una creación mexicana y, según creo, surge por primera vez con Luis Juárez en Atlixco, Puebla (véase Rogelio Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez. Su vida y su obra*, México, Universidad Nacional Autónoma de México [Instituto de Investigaciones Estéticas], 1987, núm. 2), antes de instalarse definitivamente, con Villalpando y Correa, en la pintura mexicana del siglo XVIII. En *Los desposorios*, el ojo debe significar la divina providencia, lo cual implicaría la idea de la intencionalidad divina del matrimonio de María, concebido como elemento determinante del proceso de salvación (véase Luís de Moura Sobral, *Bento Coelho (1620-1708) e a cultura do seu tempo*, Lisboa, Instituto

Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, 1998, p. 448).

De la misma época es *La iglesia militante y la iglesia triunfante*, de la catedral de Guadalajara (núm. 81), una variante de la colosal obra de México. Debe notarse que la figura de la iglesia triunfante lleva un cetro con un ojo en su extremidad, atributo de la modestia para Ripa. Esta figura puede derivar de la personificación de la óptica en el frontispicio de Rubens para el libro de Francisco Aguilonius, *Opticorum. Libri sex* (Amberes, 1613). Otra obra importante del periodo es el retablo de Santa Rosa de Lima (doce cuadros), en la capilla de San Felipe de Jesús de la catedral de la ciudad de México, de 1695-1697 (núm. 83).

De los años noventa es la serie sobre *San Joaquín y Santa Ana*, de La Profesa (núm. 85), con los curiosos episodios de *La Virgen niña ofrecida a la Trinidad* (núm. 85.4) y de *San Joaquín y la Virgen niña* (núm. 85.6), así como otras interesantes series devocionales sobre San José (núm. 92) y la Virgen (núm. 94). En algunas de estas pinturas —y también en el fabuloso *Cristo en el aposentillo* (núm. 87)—, Villalpando demuestra un interés particular por la figura del “admonitor” arbertiano, el cual, colocado “entre” la pintura y el espacio del espectador, señala la escena.

Con el pasaje del siglo empieza la última etapa de la carrera de Villalpando. Es entonces cuando se manifiesta con más evidencia una especie de manierismo barroco que también ocurre en otras partes de Occidente en la segunda mitad del siglo XVII, uno de cuyos precursores podrá ser el flamenco Simon de Vos (1603-1676). *Los desposorios de José y Asenet* (núm. 100.4) son un buen ejemplo de estas tendencias. El programa del retablo de Santa Rosa, de Az-

capotzalco (núm. 103) comprende, además de las pinturas del retablo propiamente dicho, una serie de lienzos colocados por encima, en las paredes. Muy interesante y admirablemente resuelta es *La promesa de la eucaristía*, de La Profesa (núm. 104.1), de un probable retablo de San Pedro. De esta época son también las fabulosas alegorías del Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas, de 1706 (núm. 107). Los cuadros presentan importantes novedades iconográficas y configuran densos conceptos teológicos, desde la mística ciudad de Dios, basada en los escritos de María de Jesús de Agreda, hasta una curiosa versión de la sagrada familia ampliada, que puede colocarse en la tradición de la *sacra conversazione* y del árbol de Jesé, pasando por una rara anunciación bajo una cúpula de los nueve coros angélicos, y por el árbol de la vida, de simbología eucarística e inmaculista.

La última gran serie de Villalpando está constituida por los 22 medios puntos con escenas de la vida de San Ignacio, de Tepotzotlán, de 1710 (núm. 112), basados en los grabados de Rubens-Barbé. El pintor introdujo modificaciones significativas en las composiciones de las estampas, según las necesidades de la narración de su ciclo, agregando detalles e incluso inventando algunas escenas. El capítulo termina con una nómina de pintores que fueron o pudieron haber sido seguidores de Villalpando

Redactado a ocho manos, pero con gran unidad metodológica y hasta estilística, el libro es de manejo muy fácil, pese a que, como suele acontecer con este tipo de obras, es necesario pasar con frecuencia de los textos de la primera parte a las noticias del catálogo razonado o a las ilustraciones del catálogo general.



Haciendas de Durango de Miguel Vallebuena Garcinava

Monterrey-Tonalco, Gobierno del Estado de Durango-
Universidad Juárez del Estado de Durango-Secretaría
de Turismo-Graphic Factory, 1997, 183 p., ils., mapas.

por

CHANTAL CRAMAUSSEL Y SALVADOR ÁLVAREZ

Haciendas de Durango, de Miguel Vallebuena, es ciertamente un hermoso libro muy agradable a la vista, atractivo para cualquiera, especialista o no, que se asome a sus páginas, pero tiene además otra cualidad: se basa en un sólido trabajo de investigación, lo cual lo convierte en un valioso instrumento de consulta y de análisis.

Podría parecer anacrónico iniciar la reseña de un libro reciente sobre las haciendas norteñas refiriéndose al pionero de los estudios sobre este tema, François Chevalier, y a su libro *La formación de los grandes latifundios en México. Tierra y sociedad en los siglos XVI y XVII* (México, Fondo de Cultura Económica, 1975). Sin embargo, en el caso particular de la gran propiedad norteña el libro sigue siendo válido y de hecho partiremos de este punto para mostrar más de cerca en qué consiste la originalidad del trabajo de Miguel Vallebuena. No es un secreto para nadie, en el medio de los historiadores mexicanos, que en los últimos años se ha desarrollado una acerba y de hecho muy injusta "crítica" a lo que se ha dado en llamar las "tesis" de Chevalier, en particular en el referente a lo que se dice fueron sus propuestas acerca del funcionamiento de la hacienda

ligada al latifundio. Hay quien ha llegado al extremo de afirmar que el latifundio norteño colonial fue sólo un invento, producto de la mente febril de Chevalier y que, en realidad, esa gran propiedad nunca existió, salvo en regiones marginales donde la falta de agua y de recursos explotables facilitaba la acumulación de grandes territorios en pocas manos (véase por ejemplo José Cuello, "El mito de la hacienda colonial en el norte de México", en *Empresarios indios y estado. Perfil de la economía mexicana*, compilación de Arij Ouwenel y Cristina Torales Pacheco, Amsterdam, CEDLA, 1988, pp. 186-205). Sin embargo, esta crítica —en especial para el caso del norte— se basa en un absoluto desconocimiento del fenómeno. Sucedió, simplemente, que durante décadas nadie volvió a abrir, de manera seria, este expediente. Muchas de las fuentes empleadas por Chevalier, de excelente calidad aunque sumamente difíciles de consultar por encontrarse en archivos particulares, nunca fueron tocadas nuevamente y algunas de ellas se perdieron, quizá sin remedio.

Esto significa que cualquiera que intentara reemprender el estudio de las haciendas norteñas debía primero proveerse de una sólida e innovadora base documental. Esto es justamente lo que durante años, y con enorme paciencia, ha estado haciendo Miguel Vallebuena para el caso de las haciendas duranguenses. Pilas enormes de fotocopias, millares de fichas, interminables cuadernos de notas, conforman la base documental que apoya este trabajo. A partir de ello, en sus páginas introductorias, Vallebuena ofrece un panorama del desarrollo de las grandes haciendas duranguenses desde el siglo xvi hasta la reforma agraria, para luego abocarse al estudio de 38 haciendas cuya característica en común es que conservan

hoy en día una parte de sus antiguas estructuras arquitectónicas y con ello, valga decirlo también, parte de su belleza de antaño. Para los historiadores y, en particular, para aquéllos que dentro de este gremio se especializan en cuestiones de arte, no es un ejercicio superfluo, ni mucho menos, adentrarse en el estudio de un grupo social como el gran hacendado, en este caso particular del norteño. Al igual que los magnates de otras latitudes, los grandes hacendados eran ellos, junto con el clero regular y secular, los principales promotores de la llegada de todo tipo de artistas y obra plástica hasta regiones a veces completamente aisladas e ignotas: no era raro incluso que se hicieran de los servicios de los artistas y técnicos más renombrados del momento. Desde su posición, imponían sus gustos e influían de una manera o de otra en las modas y expresiones artísticas, al menos a nivel local. Al comparar el desarrollo de la arquitectura en el centro de México y en una zona tan alejada de la capital como Durango, el historiador puede dar cuenta tanto del nivel de integración de aquellos territorios a la vida cultural del virreinato, y después de la nación, como de sus diferencias.

Como punto de partida de su análisis, Vallebuena agrupó sus haciendas en ocho regiones, consignadas en un mapa al final del texto. No hay que dejarse sorprender demasiado por la distribución espacial de estas haciendas. Si bien casi todas las que fueron incluidas en esta selección se hallan situadas en las llanuras semidesérticas del altiplano central (sólo algunas de ellas se hallan en el sotomontano oriental de la sierra Madre), ello no significa que se trate de propiedades económicamente precarias. Todas ellas tenían acceso al agua, ya fuera de un río, de una laguna o de un ojo de agua y

sus campos agrícolas irrigados eran, en muchos casos, sumamente fértiles. Este factor es tan importante para explicar el surgimiento y la existencia de las grandes propiedades septentrionales que lamentamos que ni los ríos ni los ojos de agua estén reportados en el mapa final; sin embargo, quedan consignadas en el texto las referencias para un ulterior estudio de este tema fundamental.

Después de esta introducción general, Vallebuena analiza la historia de cada una de las haciendas elegidas desde su fundación, haciendo en particular un seguimiento de los cambios de propietarios que las afectaron y tratando de ubicar, a partir de ello, la aparición de estructuras arquitectónicas y la progresiva incorporación de elementos artísticos en ellas. La presencia de las bellas fotografías que —en el sentido más amplio del término— ilustran este trabajo se justifica de este modo plenamente. Más que simples añadidos, estas imágenes se convierten en elementos para la investigación; en otras palabras, son una vía de acceso irremplazable a elementos de la vida cotidiana de estas haciendas en el pasado, que de otra manera permanecerían para siempre olvidados. Para ubicar estas imágenes en su contexto, Vallebuena se apoya, como decíamos, en numerosas fuentes primarias, algunas de las cuales provienen de archivos privados y las más de acervos públicos (Archivo de Instrumentos Públicos de Jalisco, Biblioteca Pública de Jalisco, Archivo Histórico del Estado de Durango, Archivo de Notarías del Estado de Durango y Archivo de la Catedral de Durango).

Gracias a lo anterior, la obra de Vallebuena es un instrumento de trabajo sumamente valioso, que bien podría catalogarse como un modelo del género. En nuestra

opinión, es muy superior al libro de Ricardo Rendón, *Haciendas de México* (México, Banamex, 1994), cuyo escueto texto se pierde en generalidades que muy poco ilustran al lector, especialista o no, acerca de la vida y las peculiaridades de las haciendas que allí aparecen. Es igualmente más completo que *Haciendas de Chihuahua* (Chihuahua, Gobierno del Estado de Chihuahua, 1993), cuyo texto fue tomado de notas inconclusas del desaparecido historiador Guillermo Porrás Muñoz; los editores de este libro ni siquiera tuvieron el cuidado de añadir notas o alguna pequeña introducción.

Un elemento importante del estudio de Vallebuena es que hace notar que las estructuras coloniales que sobreviven en Durango datan sólo de finales del siglo XVIII. Incluso podría pensarse que fue justamente entonces la época de oro de las haciendas norteañas (véase Salvador Álvarez, "Tendencias regionales de la propiedad territorial en el norte de la Nueva España", en *Actas del II Congreso de Historia Regional Comparada*, Ciudad Juárez, [editor], 1990, pp. 141-183). En ese periodo aparecieron los magníficos caserones, capillas, almacenes y casas de cuadrillas que hoy se conservan del periodo colonial, y muchas también de las que se remodelaron durante el siglo XIX. El autor también examina cómo eran las antiguas capillas de las haciendas que mejor se conservaron, ya que fueron respetadas por los revolucionarios y se restauraron gracias al interés de los vecinos. En cambio, la llamada casa grande y el resto de los edificios, generalmente construidos de adobe, sufrieron mucho más los embates del tiempo y las turbulencias sociales. En el libro se destaca igualmente un grupo importante de haciendas que aparecieron como tales ya en el siglo XIX y algunas en pleno porfiriato, lo que da

testimonio de la vitalidad que esta forma de propiedad territorial conservó durante ese largo periodo.

Este libro puede verse también, en suma, como una suerte de catálogo de elementos de un paisaje rural norteño que se creó durante el periodo colonial y sobrevivió en un convulsionado siglo XIX. En efecto, a pesar del letargo económico que vivió la región durante los dos primeros tercios de ese siglo, la hacienda no sólo no perdió su importancia sino que en muchos casos la incrementó. No es de extrañar, así, que durante el porfiriato la hacienda, que era una de las bases de la economía norteña, se renueve al influjo de las actividades económicas que se introdujeron durante ese periodo: en este libro vemos cómo, lejos de desaparecer, esta última modernización permitió un renacimiento de la arquitectura de la hacienda que seguía siendo un elemento esencial del paisaje rural norteño.

El análisis de la vida de estas haciendas es, dentro de los límites de espacio asignado al autor, lo más exhaustivo posible. Para cada una de las haciendas contempladas en su estudio, Vallebuena señala el primer dueño, la fecha de fundación y, en la medida de lo posible, los cambios de propietario. Cita a los viajeros y visitantes que hacen mención de ella y termina con la descripción de la arquitectura de los edificios y de la riqueza artística de los bienes que aún se conservan. Las descripciones vienen a menudo a sustituir las fotos de detalles arquitectónicos que, desgraciadamente, ya no pudieron incluirse en la publicación. El libro comprende también fotografías antiguas e interesantes mapas coloniales inéditos de la época colonial y del siglo XIX. Las referencias de datos de carácter social o económico son más esporádicas pero no por ello menos

interesantes. Nos hubiera gustado también encontrar cuando menos algún estudio de inventarios de bienes de esos potentes hacendados. La sencillez arquitectónica de esas haciendas, a menudo calificada incluso de austera, no correspondía forzosamente con los bienes muebles que poseían los dueños de esos latifundios norteños, cuyo gusto por la ostentación ha dado pie a centenares de consejas en aquellas regiones (en el norte sólo contamos para este tema con el trabajo de Gustavo Curiel, *Los bienes del mayorazgo de los Cortés del Rey en 1729. La casa de San José del Parral y las haciendas del río Conchos, Chih.*, México, Universidad Nacional Autónoma de México [Instituto de Investigaciones Estéticas], 1993, referente a la hacienda de los Cortés del Rey, de principios del siglo XVIII, situada en el actual territorio de Chihuahua). No puede descartarse, por ejemplo, que el magnífico adorno que encontramos descrito para muchas de las capillas de haciendas tuviera su contraparte en el decorado interior de las viviendas principales. Sin embargo, restan muy pocos ejemplos de los objetos que se encontraban en el interior de estas casas. Como bienes valiosos que eran, en innumerables ocasiones muebles y obras de arte sirvieron para ayudar a subsanar deudas e hipotecas de hacendados en épocas malas, de manera que es sólo recurriendo a los inventarios como sería posible reconstruir este jirón de la vida cotidiana de entonces. La reforma agraria y el consecuente desmantelamiento de las haciendas hizo también que los propietarios removieran su ajeo y valioso mobiliario, por lo que gran parte de lo poco que queda se encuentra hoy, a veces, en anónimas viviendas citadinas.

Vallebuena distingue tres etapas constructivas para las haciendas: el fin del periodo

colonial, la mitad del siglo XIX y el porfiriato. Podemos relacionar esos tres momentos con periodos de expansión territorial de las haciendas: las composiciones de tierras del siglo XVIII permitieron a los hacendados adquirir derechos legales sobre tierras que no habían ocupado aún; hacia la mitad del siglo XIX se consolidaron las oligarquías y cacicazgos que salieron triunfantes después de los largos disturbios característicos de las primeras décadas del México independiente, y durante el porfiriato florecieron las grandes propiedades territoriales con el decidido apoyo del poder central. Vallebueno realiza una prosopografía de los hacendados duranguenses más prominentes y encuentra una coincidencia entre etapas constructivas y renovación de las oligarquías locales.

La etapa constructiva de las haciendas del siglo XVIII se inserta en la última fase del barroco, como lo demuestra el autor al describir las casas de la hacienda de La Punta y la del Mortero, que tienen un claro parecido con la casa Zambrano de la capital duranguense, la cual fue edificada también en esa época. En 1808, el neoclásico fue introducido en el estado de Durango por la prominente familia de hacendados Yandiola-del Campo y floreció a mediados del siglo cuando se verificó el auge algodonero en la región. No fue sino hasta la segunda mitad del siglo XIX, señala Vallebueno, cuando los dueños de las haciendas sustituyeron los viejos altares de las capillas por altares de canteira. Aparecieron también los típicos torreones que, se supone, tuvieron su origen en las guerras sostenidas en aquella época contra los apaches, pero cuyo papel como elemento decorativo —nos parece— debe todavía estudiarse. A finales de la centuria se construyeron las primeras capillas neogóticas

(haciendas de El Saucillo y Las Lajas) y se introdujo en Durango la moda de los *chalets* de tipo europeo que vinieron a dar muerte al típico patio de origen colonial que había perdurado hasta entonces. Por otra parte —como lo han analizado el propio Vallebueno y Fernando Berrojalviz, en un interesante artículo publicado en el número 17 de la revista *Transición*, de la Universidad de Durango), a partir de finales del siglo XVIII los vascos llegaron a dominar la oligarquía local. Esta presencia masiva de vascos en la élite regional se reflejó en la arquitectura de las haciendas con la aparición del juego del rebote, que llegó a conformar una parte tradicional de las haciendas nortenas durante todo el siglo XIX.

A todo lo largo del texto, Vallebueno se empeña en fechar las construcciones, nombrar a los arquitectos y encontrar especificidades locales en el desarrollo de los estilos, por lo que este libro pionero servirá de referencia y consulta para todos los historiadores del arte interesados en el tema. Si bien los editores hicieron una lista cuidadosa de las haciendas estudiadas en cada municipio, por desgracia el libro no cuenta con índice onomástico. Carece también de una bibliografía general. Vallebueno emprendió una tarea tan necesaria como gigantesca y ciertamente logró establecer premisas generales, lo cual constituye un enorme avance. Él abre el camino para los futuros estudios al localizar las haciendas, registrarlas y reunir sobre el tema una gran cantidad de documentos. Además, gracias a su paciente trabajo de catalogación, las autoridades gubernamentales poseen ya un invaluable instrumento de trabajo para tratar de salvaguardar una importante parte del patrimonio histórico regional.

Concluye el libro con un breve epílogo, el índice de las haciendas y un utilísimo

mapa de ubicación de las haciendas consideradas, donde aparece la actual red de caminos. Esto permitirá a los curiosos ir a los lugares para reconocer las ruinas y edificios fotografiados en el libro; constatamos en efecto que, salvo excepciones, todas están situadas en zonas accesibles por carretera.

Sólo lamentamos, para terminar, que el nombre del autor no aparezca en la portada exterior ni interior. En cambio, todos los honores son dados al gobernador de Durango, Maximiliano Silerio Esparza, quien —en su brevísima presentación— se contenta con agradecer a la Secretaría de Turismo la publicación de esta obra (esta presentación se acompaña, por cierto, con una foto a todo color del gobernante). El nombre del autor tuvimos que buscarlo entre los de las numerosas personas merecedoras de algún crédito por haber “contribuido” a la publicación del libro. Curiosamente, Vallebuena aparece allí mencionado por partida doble: se le da crédito por haber realizado la “investigación y textos” y por haber tenido a su cargo el “cuidado de la edición”. Tal parece que estas personas ignoran la diferencia que existe entre un autor y un “colaborador” en una obra científica: semejante modo de hacer las cosas no hace sino desprestigiar a los políticos de la entidad, por el poco aprecio que le tienen a la labor académica.



México, ciudad de papel
de Gonzalo Celorio

México, Tusquets, 1997, 80 p.

por

PETER KRIEGER

Gonzalo Celorio define a la ciudad de México como “atroz y amada, fascinante y desoladora, inhabitable e inevitable.” Desde su casa en las montañas de San Nicolás Tototlapán, ve la inmensa mancha urbana y reflexiona sobre sus valores. Para Celorio, la historia de la formación urbana, desde México-Tenochtitlán hasta la megalópolis de hoy, es la historia de sus destrucciones permanentes. Cada época inventa su propia ciudad, sus propias arquitecturas, mismas que deberían expresar la voluntad del tiempo en el espacio. No sólo la modernización en el siglo xx dejó su sello en la textura de la ciudad, negando la herencia estructural del pasado: el autor realiza un breve recorrido para hablarnos de las sucesivas etapas que han revuelto el cuerpo de la ciudad: el cambio de la capital mexicana por la ciudad virreinal, la renovación de la urbe en el siglo xviii, la revolución urbana desde la independencia y, finalmente la “americanización” del México moderno. Dice Celorio: “Es una ciudad en la que no se pueden recargar los recuerdos.”

La memoria urbana sólo sobrevive en lo que Celorio llama la *ciudad de papel*, es decir en las descripciones, himnos y novelas que nos permiten revitalizar las ricas dimensiones históricas. En un panorama impre-

sionante marcado por el soldado-cronista Bernal Díaz del Castillo y el novelista Carlos Fuentes, emerge el potencial creativo y conflictivo de la ciudad de México. Parece que los monumentos arquitectónicos sobrevivientes sólo dan un resplandor modesto de lo que hizo de esta ciudad una de las más fascinantes del mundo. Con la memoria urbana depositada en la literatura, se intensifica la nostalgia por los valores perdidos en la megalópolis actual. Recordando el himno de Alexander von Humboldt sobre las condiciones geográficas únicas de la ciudad de México, es posible estimular los pensamientos para rescatar las cualidades ecológicas y la cultura urbana hoy, al fin del siglo y milenio.

De lo que Celorio habla es de la ciudad que tenemos en la cabeza, la ciudad imaginaria que cada ciudadano tiene, que a veces logra expresar o tal vez intenta conservar. Es el motor que hace a la cultura urbana sobrevivir a todos los cambios, catástrofes y contaminaciones. Sin una reflexión de la ciudad, sea complaciente o crítica, muere la vitalidad urbana; más aún, regresaríamos a un estado primitivo en el que la aglomeración urbana solo funcionaría como campo de batalla de intereses particulares. Enfrentado cotidianamente con el desarrollo crítico de la megalópolis México, con su disolución de comunidades, su destrucción ecológica, con su transformación radical permanente, en fin, el libro nos hace pensar, detenernos en la lectura, y reflexionar.

Celorio persigue una estrategia doble: recordar a la ciudad literaria como una rica herencia cultural y, también, añadir un nuevo capítulo, una nueva hoja de la misma *ciudad de papel*. Fijar la memoria urbana en papel, ése es el juego pensativo y autocrítico del *homme des lettres*. Tan sutil como ins-

pirado, Celorio sabe atraer a sus lectores en esta búsqueda palpitante de las huellas históricas de la ciudad. Su discurso sobre la destrucción real y el rescate imaginario de la ciudad abre espacios intelectuales para entender el complejo fenómeno de la ciudad, o sea la megalópolis México. Su propuesta para *leer* la ciudad se funda en la filosofía urbana de Walter Benjamin y su magnífica, indefinida y con frecuencia sobreexplotada obra sobre los *passages* de París. La reconstrucción metafísica de la ciudad que Benjamin propone define esos fragmentos de la cultura urbana que dan sentido en el rápido proceso de la modernización —un método que vale la pena aplicar a la megalópolis México.

Uno de los cuestionamientos que surgen de la lectura de *México, ciudad de papel* es que la cultura urbana sólo puede sobrevivir en las hojas pobladas de palabras (o en las pantallas de la pintura o del cine). Sin embargo, si el proceso de entendimiento sólo se refiere a sí mismo y no inspira la formación vital de la megalópolis, bastaría una nueva biblioteca de Alejandría en lugar de la ciudad vital. Hay que pensar sobre las posibilidades de intervenir en la planificación urbana, su redefinición como tarea filosófica, para dominar el cambio estructural que siempre caracterizó a la cultura de las ciudades. El excelente libro de Celorio tendría que circular en las oficinas del gobierno del Distrito Federal como inspiración para preservar o recrear una ciudad viable —porque ninguna ciudad literaria o virtual puede reemplazar a la ciudad real con la que tenemos que vivir.

En *Las ciudades invisibles*, Italo Calvino hace reflexionar a Marco Polo: “Las imágenes de la memoria, una vez fijadas por las palabras, se borran [...]. Quizá a Venecia

tengo miedo a perderla toda de una vez, si hablo de ella. O quizá hablando de otras ciudades la he perdido ya poco a poco.”



Los ecos de Mathias Goeritz.
Catálogo de la exposición
compilación de Ferruccio Asta

Catálogo de la exposición del Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Universidad Nacional Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Estéticas-Coordinación de Difusión Cultural-Antiguo Colegio de San Ildefonso)-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Goethe-Patronato de la Industria Alemana para la Cultura, 1997, 253 p., ils.

Los ecos de Mathias Goeritz.
Ensayos y testimonios
compilación de Ida Rodríguez Prampolini y Ferruccio Asta

México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Universidad Nacional Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Estéticas-Antiguo Colegio de San Ildefonso), 1997, 259 p., ils.

por

MANUEL ROCHA ITURBIDE

Mathias Goeritz fue un artista alemán que vivió más de la mitad de su vida en México. Goeritz llegó a nuestro país en 1949, invitado por el maestro Ignacio Díaz Morales para impartir la cátedra de historia del arte en

la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara. A partir de este momento, Goeritz permaneció en México hasta 1990, año en el que murió. Ya ha pasado casi una década desde la desaparición de este gran artista, quien marcó al medio cultural de México, no sólo a través de su original pensamiento artístico, sino también por medio de su quehacer pedagógico, sus escritos de crítica de arte y su labor como organizador, promotor y curador de exhibiciones y simposios internacionales de arte.

Una de las retrospectivas más importantes de la obra de Mathias Goeritz ha sido, probablemente, *Los ecos de Mathias Goeritz*, exposición cuya curaduría estuvo a cargo de Ferruccio Asta y que se presentó en el Antiguo Colegio de San Ildefonso hasta el 26 de abril de 1998. Con motivo de la exposición se organizó un seminario en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, en el que —durante nueve meses— historiadores, arquitectos y artistas discutieron, investigaron e hicieron crónica y anécdota de la vida y obra de Goeritz. El resultado de este trabajo son los dos libros motivo de esta nota: el primero de ellos constituye el catálogo de la exposición, conformado por dos textos de introducción (“Todavía resuena su eco”, de Ida Rodríguez Prampolini [pp. 13-15], y “Mathias Goeritz, su paso por el siglo”, de Ferruccio Asta y Ana María Rodríguez [pp. 17-21] y por 12 textos que analizan las distintas etapas del artista a partir de la curaduría de la exposición. Estos textos van acompañados, por supuesto, por una serie de ilustraciones que representan una parte de la obra expuesta.

El segundo libro está formado por una serie de ensayos y testimonios acerca de las diversas facetas de Goeritz, escritos por críti-

cos de arte, arquitectos y artistas. Algunos de estos autores, como los arquitectos Pedro Friedeberg Landsberg, Ricardo de Robina Rothiot y Luis Porter, el escultor holandés Joop Beljon y los historiadores Ida Rodríguez Prampolini y Ferruccio Asta, fueron alumnos, amigos o tuvieron lazos sentimentales importantes con Goeritz; esto hace que sus testimonios tengan un enfoque transparente y directo de la multifacética personalidad de este artista.

De la exposición y su catálogo hay que señalar que, probablemente, no habrían podido realizarse de no haber sido por la donación que Goeritz hizo de su archivo personal y artístico al Centro Nacional de Investigación de Artes Plásticas del INBA en 1986. El curador de la exposición y los investigadores del seminario tuvieron acceso irrestricto al material legado por Goeritz, gracias a la colaboración de su actual director, Luis Rius.

El texto inicial de *Los ecos de Mathias Goeritz. Catálogo de la exposición*, "Mathias antes de Mathias. Influencia expresionista en Goeritz", de Natalia Carriazo (pp. 31-35), analiza la influencia que el movimiento expresionista alemán tuvo sobre Goeritz en sus años tempranos de estudiante, en el Berlín de los años treinta. El texto permite comprender la etapa siguiente del artista, en la que realizaría una obra más madura; esto fue en la España franquista de la segunda posguerra, a donde Goeritz emigró en 1945, después de una estadía de cuatro años en Marruecos. En "La escuela de Altamira" (pp. 49-55), Ida Rodríguez Prampolini relata vívidamente aquellos años creativos en España y cuando Goeritz se mudó a Santillana del Mar, ciudad cercana a las pinturas rupestres de las cuevas de Altamira, en donde descubrió el arte arcaico del hombre prehis-

tórico, que lo dejaría marcado para toda la vida. Rodríguez Prampolini conoció a Goeritz en Altamira, se convirtió en su alumna y muchos años más tarde fue su compañera en México. Por eso ofrece la imagen nítida de un artista joven y audaz en un país extranjero, que intentaba infundirle a toda costa una nueva savia al arte moderno. Rodríguez Prampolini analiza también la determinante influencia que tuvieron en Goeritz Paul Klee, Joan Miró y Ángel Ferrant, quien fue su maestro y un gran amigo, y de cómo se convirtió en el elemento catalizador de uno de los movimientos artísticos de vanguardia más importantes en España, la escuela de Altamira.

Algunos de los ensayos incluidos en el catálogo de la exposición, como "La escultura de Mathias Goeritz", de Ana María Torres (pp. 69-73), pecan un poco de ingenuos al poner demasiado énfasis en el aspecto emocional, espiritual y expresivo de Goeritz. Ciertamente es que el artista quiso ponerse en ese extremo, pero lo hizo para combatir la decadencia del arte por el arte, y del arte excesivamente intelectual y desprovisto de un contenido "expresivo", pero Goeritz, que se doctoró en filosofía e historia del arte, fue un artista en el que distintas ideas y conceptos racionales se combinaron para darle solidez a su discurso "emocional". Afortunadamente, las contradicciones y el juego de opuestos en la personalidad y en la obra de Goeritz se hacen patentes en otros ensayos, como "El Eco: una ecuación del movimiento" (pp. 97-100), en el que Natalia Carriazo describe el edificio-escultura diseñado por Goeritz en 1952 para un museo de arte experimental. En el ensayo, Carriazo describe el espacio de El Eco como "una experiencia vital inscrita dentro de una escala que oscila entre la opresión y el movimiento", pro-

duciendo una “reacción emocional que fluctúa entre la parálisis y la carrera”, y creando una “tensión entre lo finito y lo infinito” (pp. 97-98). Carriazo también muestra el interés de Goeritz de lograr un “arte total”, en el que el movimiento que se genera dentro del binomio tiempo-espacio nos permita ser poseedores de “un segmento de lo eterno y lo innombrable” (p. 100).

La idea de “arte total” estará presente en Goeritz durante todo su periodo de producción en México, y esto se va a manifestar en el trabajo en equipo que desarrolló con pintores y arquitectos para la creación de obras de arte públicas. Ferruccio Asta nos describe en su texto, “Arte urbano y arquitectura emocional” (pp. 109-115), la importante colaboración de Goeritz con el arquitecto Luis Barragán y con el pintor Chucho Reyes, en la que se conjugaron arquitectura, color y escultura. También subraya el interés de Goeritz por “comprender el espacio arquitectónico como elemento escultórico grande” (p. 110). La participación de Goeritz en obras arquitectónicas no se limitó a la escultura y al diseño de espacios, sino que incluyó el uso de vitrales para manejar el elemento lumínico, como en los vitrales de la catedral de la ciudad de México comisionados por el arquitecto Ricardo Robina, los cuales —desgraciadamente— han desaparecido.

Uno de los ensayos del primer volumen que más sorprenden es “El tema de la torre en la obra de Mathias Goeritz”, de Larissa Pavlioukova y Adrián Soto (pp. 143-149). El estudio de la simbología de la torre, elemento arquitectónico que obsesiona a Goeritz durante años, trasciende la necesidad estética, fálica y religiosa del hombre, para internarse en el campo del esoterismo del sistema cabalístico. El mensaje oculto del simbolismo numérico estará presente en la mayor

parte de sus obras escultóricas de gran escala; además, en algunas de estas obras se manifiestan también “la contradicción y la síntesis entre lo inferior y lo superior, entre lo oscuro y lo luminoso” (p. 147). Hay que elogiar también el texto de Francisco Reyes Palma, “La exposición de *Los hartos*” (pp. 169-172), en donde el autor hace la única crítica atrevida a la personalidad contradictoria de Goeritz, pues aunque su faceta provocadora tenía como cometido hacer caer por los suelos el arte banal, egocéntrico, oportunista y destructivo, a veces su discurso no tuvo suficiente coherencia, como en el caso de la exposición *Los hartos*, que acabó siendo una especie de “declaratoria de la defunción del arte” (p. 172) en la que, sin embargo, fueron presentadas algunas obras de arte de mala calidad, y en la que participó José Luis Cuevas, artista ciento por ciento ególatra que nada tenía que ver con los postulados de Goeritz. A fin de cuentas, Goeritz también tuvo la necesidad (que todo artista tiene) de dirigir la atención pública hacia su persona.

Finalmente, hay que destacar los dos textos de Alicia Sánchez-Mejorada: “Poesía concreta” y “Antecedentes del arte correo” (pp. 199-202 y 205-208, respectivamente). En el primero, Sánchez-Mejorada proporciona un buen marco histórico para detectar los antecedentes de la poesía concreta surgida en Suecia y en Brasil a principios de los años cincuenta, y hace un estudio de diversos autores que han teorizado acerca de este movimiento (como Emmett Williams, Max Bense y Jasja Reichard). En el segundo texto, Sánchez-Mejorada saca a relucir la incesante renovación de conceptos en Goeritz, pero también la constante reaparición de éstos. Para ella, la principal virtud de Goeritz fue la de haber sido un generador de

ideas que lo convirtieron en una figura clave de la renovación artística en México.

El volumen *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios* comienza con una introducción de Rita Eder (pp. 11-13), en la que se señala la importancia de realizar una revisión crítica de la personalidad y de la obra de Goeritz. Eder realiza una sinopsis de los diferentes textos presentados. Algunos de éstos constituyen testimonios de carácter libre y otros son ensayos académicos que realizan una investigación más profunda de la obra de Goeritz, haciendo un estudio asiduo de los marcos históricos y culturales de las distintas etapas del artista, que nos permiten establecer comparaciones y analogías que enriquecen el análisis.

De los textos presentados podemos resaltar la agradable y amena "Autobiografía de Mathias Goeritz", escrita por Pedro Friedeberg Landsberg (pp. 15-23), quien fue alumno brillante y buen amigo del artista. En "Ma Go: visión y memoria" (pp. 37-45), Rita Eder muestra la influencia que Hugo Ball —uno de los fundadores del movimiento dadaísta— ejerció en Goeritz, al punto que *La huida del tiempo* se convirtió en uno de sus libros de cabecera. Ball fue uno de los precursores de la idea del cruce de las fronteras entre las artes, que tanto marcó a Goeritz y que lo llevó a la creación de El Eco.

Es muy afortunado el texto de Hilda Urréchega Hernández, "Mathias Goeritz, promotor de la renovación artística en España. La escuela de Altamira" (pp. 47-55), debido a toda la información que proporciona acerca del periodo de Goeritz en España, y que permite comprender la importancia de Goeritz como promotor y catalizador cultural en la España de aquellos tiempos. Reluce también "La pedagogía de Mathias

Goeritz" (pp. 67-79), el texto de Luis Porter Galetear —arquitecto y alumno de Goeritz en la UNAM—, que describe con detalle la labor pedagógica del polifacético artista, cuya finalidad era la formación de individuos con una sensibilidad artística amplia que les permitiera resolver distintos problemas y retos en el diseño.

Además del ensayo de Porter, cuatro textos del volumen tratan también de la relación de Goeritz con la arquitectura. De éstos, los que más destacan son "Goeritz, artista y constructor", de Christian Schnee-gas (pp. 151-161), y "La Ruta de la amistad", de Joop Beljon (pp. 167-181). El ensayo de Schneegas es interesante ya que habla de la exposición que curó en la Academia de Bellas Artes de Berlín en 1992, para mostrar por vez primera los 34 proyectos escultórico-arquitectónicos conocidos, que Goeritz realizó en la ciudad de México. Por otro lado, Beljon relata las dificultades que tuvo Goeritz para realizar un simposio de escultores en México, que finalmente se cristalizó en el proyecto de la Ruta de la Amistad para los juegos olímpicos de 1968. Este proyecto dejó descontentas a varias personas, incluidos algunos escultores y, por supuesto, a los enemigos de Goeritz. Beljon nos ofrece el retrato de un artista y organizador imperfecto, pero profundamente humanista y con grandes cualidades como persona.

El ensayo "Oratorio monocromático *Los hartos*", de Francisco Reyes Palma (pp. 121-129), ofrece una crítica más profunda de la antagónica personalidad de Goeritz. El autor describe a este artista como "antivanguardista radical", y menciona que en esto radica la dificultad de situarlo en el mundo del arte. Para Reyes Palma, el valor de Goeritz consiste en ser un "mensajero de lo imposible, hacedor de obras que representan

todo y nada", y que acabó por construir "más una liturgia que una estética" (p. 128). Por otro lado, en "Hitlahavut, Avodá, Canavá, Schiffut: religión en la obra de Mathias Goeritz" (pp. 131-141), Diana Briuolo se ocupa del aspecto religioso en Goeritz, pero también de sus contradicciones internas, las que lo llevaron a la vanidad y el egocentrismo que todo artista necesita en cierta medida. Finalmente, Jorge Alberto Manrique, "Mathias Goeritz, el provocador" (pp. 143-149), analiza los orígenes de lo provocador en Goeritz, así como la situación cultural del México de los años cincuenta y sesenta, que permitió que este artista se convirtiera en el elemento que hizo que fermentaran las vanguardias mexicanas que lucharon en contra del arte representado por David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera.

Por último, quisiera mencionar el excelente ensayo "Lo mexicano en la obra de Mathias Goeritz" (pp. 183-193), en el que Ida Rodríguez Prampolini hace un original análisis de la influencia que tuvo el arte prehispánico en el quehacer artístico de Goeritz. Según Rodríguez Prampolini, Goeritz encuentra sobre todo una influencia en las grandes dimensiones de los conjuntos arquitectónicos precolombinos, aunque —al mismo tiempo— en Goeritz existe también una preferencia por lo mínimo como contrapuesto a lo máximo. La influencia de lo mínimo la podemos encontrar en la escultura mexicana, así como en la miniarteresanía popular de México. Otras influencias importantes que tuvo este artista fueron el

color y la luz de nuestro país, así como la simbología numérica de las culturas prehispánicas mexicanas, en la que Goeritz encontró un eco del sistema de la cábala occidental que tanto le interesaba. Por otro lado, la serpiente, símbolo de Quetzalcóatl, y los Cristos sangrantes de México fueron elementos que indujeron a Goeritz a la creación de figuras abstractas análogas.

Cabe destacar también el texto de Andrea Giunta, "Proyectos fundadores. Mathias Goeritz y Jorge Romero Brest en la escena artística de posguerra" (pp. 195-205), que establece un paralelo entre Goeritz y el crítico y editor argentino Jorge Romero Brest, quienes establecieron una estrecha correspondencia entre 1949 y 1954. Giunta hace un estudio global de las corrientes artísticas de la posguerra en España, Argentina y México, y hace resaltar el deseo permanente de Goeritz por romper las fronteras geográficas. Asimismo, es notable la selección de retratos de Goeritz y sus seres queridos, las fotografías de obras importantes no expuestas, los recortes de periódicos y la ilustración de los manifiestos, así como la exhaustiva investigación hemerográfica y bibliográfica realizada por Ana María Rodríguez Pérez, "Mathias Goeritz: escritos y recepción crítica" (pp. 229-258). También hay que alabar el magnífico diseño gráfico tanto de este libro como del catálogo de la exposición, llevado a cabo por Daniela Rocha Cito. Sin embargo, es una lástima que no se haya incluido en este volumen un índice onomástico y un índice general.