

## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Gutiérrez Solana, Nelly. *Códices de México. Historia e Interpretación de los grandes libros pintados prehispánicos*. Panorama Editorial, México, 1985.

La difusión de nuestra cultura prehispánica puede llevarse a cabo con conocimientos sólidos y seriedad profesional; así lo demuestra el libro recientemente aparecido de la doctora Nelly Gutiérrez Solana. En efecto, este libro es, en su brevedad, una aportación a la divulgación de un aspecto de la creatividad de los pueblos del México antiguo. En la parte introductoria, la autora hace una relación de las técnicas empleadas en la manufactura de los libros pintados por los artífices prehispánicos; así, se refiere a los materiales usados: las pieles curtidas de animales, el llamado papel indígena o amate (hecho de corteza de árbol) y las telas. Establece también la distinción entre *códice*, que es la tira de papel o de piel doblada a manera de biombo protegida por cubiertas de madera, y cuya lectura se realiza en sentido horizontal, y de derecha a izquierda; *tira* que, como su nombre lo indica, es una faja angosta compuesta de pedazos de piel o de papel; *rollo*, pedazo largo y estrecho que se envuelve formando un cilindro, y *lienzo*, que consta de una sola hoja, de piel o de papel. La autora agrupa los códices de acuerdo con los temas en ellos representados; sigue de esta manera el criterio propuesto por John B. Glass en el volumen decimoquinto del *Handbook of Middle American Indians*. De esta suerte, los manuscritos pintados forman conjuntos según tratan de asuntos religiosos, rituales y calendáricos, como los del grupo Borgia, o los que representan temas históricos, como los códices mixtecos y los anales del altiplano de México. Relacionados con los últimos están los manuscritos genealógicos. Hay otros que tratan de cartografía y mapas, y unos más que podrían designarse como códices económicos, ya que consignan registros de propiedad de tierras, censos, impuestos y tributos. Un último conjunto de manuscritos versa sobre costumbres indígenas.

Cuatro son los capítulos de este libro: el primero se refiere a los códices del grupo Borgia, el segundo, a los códices mixtecos; el tercero, a los códices mayas, y el cuarto, a los códices de la cultura mexicana y de otras culturas afines. En cada uno de ellos, se describe, en particular, las características, la historia y las distintas versiones que se han emitido acerca de su contenido.

El capítulo de los códices del grupo Borgia, se inicia con una relación del código que da nombre a este conjunto, y que hoy se guarda en la Biblioteca Apostólica Vaticana. La autora sigue, en lo esencial, el estudio del investigador alemán Eduard Seler; así, señala que se trata de un libro de presagios compuesto principalmente de secciones relacionadas con el *Tonalpohualli* y que consta de una parte que le es peculiar, que contiene escenas de gran complejidad y aún no comprendidas cabalmente. De sus 39 hojas, 38 se pintaron por ambos lados. Es uno de los códices prehispánicos más importantes, por ello la autora le dedica una descripción más amplia.

Los otros códices de este grupo, a saber: el Vaticano B, el Félerváry Mayer, el Laud y el Cospi, tienen rasgos que permiten integrarlos en un mismo conjunto. Todos fueron pintados antes de la conquista, están hechos de piel de animal, se doblan a manera de biombos, se relacionan con el *Tonalpohualli* y registran augurios y presagios.

El criterio fundamental para distinguir y agrupar los códices mixtecos responde a los temas que representan: las genealogías de las dinastías de los señores mixtecos; por eso difieren de los códices del grupo Borgia. Siete son los códices mixtecos: el Nuttall, el Vindobonensis, el Bodley, el Selden, el Colombino, el Sánchez Solís y el Becker I. No todos son prehispánicos, pero muestran un estilo pictórico que les otorga unidad.

Alfonso Caso fue uno de los más insignes estudiosos de este grupo de códices; él demostró su procedencia y estableció la cronología de las dinastías mixtecas del siglo VII al siglo XVI. Dice Caso: "Llamaban los mixtecos Naandeye a sus códices, que escribían para memoria de lo pasado; deseaban, como nosotros, saber los antecedentes de lo que sucedía entonces; se interesaban por conservar escritas sus peregrinaciones, sus conquistas, los nombres y hazañas de sus caudillos y la genealogía de sus reyes. En suma, escribían historias".

El códice Nuttall que se encuentra en el Museo Británico de Londres, es, posiblemente, uno de los dos códices enviados por Cortés a Carlos V en 1519. A decir de la autora, es "uno de los más hermosos códices mixtecos"; en su anverso se narra la genealogía de las dinastías de Tilantongo y de los señores de Teozacoalco y de Cuilapan. El reverso relata parte de la historia del personaje "8 Venado": sus casamientos, sus conquistas y sus actos rituales. La historia de "8 Venado" continúa en el códice Vindobonensis y en el códice Bodley. Aquél es el otro que, tal vez, fue enviado a Carlos V por el conquistador. Hoy en día, se aloja en la Biblioteca Nacional Austriaca y "es el único manuscrito de la región mixteca que nos da una relación extensa de los dioses y las creencias míticas de esta región".

Muy distantes de los cuidadosos relatos de las hazañas y acontecimientos de los personajes mixtecos son los asuntos tratados en los códices mayas, de los cuales se ocupa Nelly Gutiérrez Solana en el tercer capítulo de este libro.

Sólo tres se conservan: el Dresde, el Madrid o Trocortésiano y el París o Peresiano; sus nombres primeros remiten a los lugares en que hoy se encuentran. Son similares, en los temas que representan, a los códices del grupo Borgia, y fueron elaborados en papel hecho de corteza de árbol "que en maya se llama *copo*". Dobladados a manera de biombo, se dividen por medio de líneas rojas en hiladas horizontales.

El códice Dresde, de gran perfección en sus imágenes y en los glifos que a ellas acompañan, fue realizado hacia el siglo XII y es, acaso, copia de uno más antiguo. En sus 39 hojas pintadas por ambos lados, se figuraron tres asuntos principales: los almanaques usados para el culto y la adivinación, las tablas de los eclipses y las relacionadas con el planeta Venus, y las profecías para los años y para los katunes.

En el último capítulo la autora trata los códices hechos después de la conquista: el Borbónico, el Tonalámatl de Aubin, el códice Magliabecchiano y la Tira de la Peregrinación. Estos mantienen en su estilo la tradición pictórica prehispánica.

El más importante, sin duda, es el códice Borbónico, por la calidad excepcional de sus pinturas y por la copiosa información sobre dioses, fiestas y ceremonias del mundo azteca. Se ha discutido si fue elaborado antes de la conquista, pero domina la opinión de que se realizó hacia 1541 y que procede de Iztapalapa o de Culhuacan. Es, además, el códice de mayor tamaño; cada una de sus 36 hojas mide 39 cm de lado.

Este libro, destinado a un público no especializado, ofrece en su lectura fácil la información esencial acerca de los documentos inapreciables que son los códices prehispánicos; a más de esto, al dar a conocer a los lectores de habla española lo que son y lo que significan los libros pintados por nuestros antepasados, extiende y enriquece nuestra cultura nacional.

Beatriz de la Fuente.

Lombardo de Ruiz, Sonia, Diana López de Molina, Daniel Molina Feal, Carolyn Baus de Czitrom y Óscar J. Polaco, *Cacaxtla, el lugar donde muere la lluvia en la tierra*, SEP-INAH-Gobierno del Estado de Tlaxcala-Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, México, 1986.

Este libro, que versa sobre el afamado sitio prehispánico de Cacaxtla, está destinado a llamar la atención de un público mayor que el que se interesa normalmente en las publicaciones sobre la arqueología mesoamericana. La presente obra presenta además el interés de ser colectiva e interdisciplinaria. Trataremos aquí cada una de las cuatro partes que la componen.

Diana LÓPEZ DE MOLINA y Daniel MOLINA FEAL: *La Arqueología*, pp. 11-79. Esa primera parte está a cargo de los arqueólogos responsables de las principales excavaciones realizadas en el lugar entre 1975 y 1979. El propósito principal de su intervención es el de "enmarcar los murales en su contexto mayor... recordar algunos aspectos sobre la región donde se encuentra Cacaxtla y sobre los datos procedentes de la arqueología o la etnohistoria relativa a ella" (p. 13).

Principian con una presentación de las bondades del medio ambiente de Cacaxtla que disfrutaba antaño de una laguna hoy desecada. Prosiguen con una reseña de las informaciones etnohistóricas relativas a los Olmeca Xicallanca: "ya que pensamos que ellos son los que gobiernan y dominan en Cacaxtla, los materiales arqueológicos deben ir definiendo mejor [su] imagen" (p. 17). Basándose en el "mosaico lleno de huecos y lagunas" estudiado por Wigberto Jiménez Moreno y Paul Kirchhoff, los autores proponen una sinopsis de la historia de ese grupo: "...los Olmeca Xicallanca tuvieron su origen en esas regiones [Golfo y Sureste], mantuvieron nexos con sus habitantes pero ya habían emigrado al Altiplano en los momentos de la construcción y apogeo de Teotihuacan. De ahí que a Puebla y Tlaxcala ingresen desde la cuenca de México atravesando la Sierra Nevada..." (p. 16). Los tolteca-chichimecas se habrían apoderado de Cacaxtla poco antes de expulsar de Cholula a los olmeca xica-

llanca en el siglo trece y tal conquista marcaría el fin de su historia. A pesar de ese esfuerzo de síntesis, los autores no logran sin embargo despejar las serias dudas del lector en cuanto a la identificación de los creadores de los murales, ya que para la época de su ejecución (siglos séptimo y octavo) no se dispone de datos históricos firmes. La atracción de esa identificación hipotética reside obviamente en que explicaría en cierta medida la presencia tan significativa de elementos sureños en los murales.

La exposición de los datos arqueológicos empieza por la presentación de la secuencia cronológica de la región. Adolece de graves contradicciones y lagunas, en particular en cuanto a la situación prevaleciente durante la época del impacto teotihuacano en la región (250-600 d.C) o en cuanto a lo que sucede entre la fase siguiente con las famosas pinturas y el abandono del sitio. Prosiguen su exposición con una presentación del asentamiento a diferentes escalas, desde la gran unidad que conformaban los cerros de Cacaxtla y del Xochitecatl hasta los diversos conjuntos arquitectónicos de las zonas ceremoniales del sitio mismo de Cacaxtla. De ese modo podemos apreciar cabalmente las limitaciones espaciales de las excavaciones, realizadas casi exclusivamente en un solo recinto ceremonial, el llamado Gran Basamento, con la excepción del Montículo B y de algunos pozos estratigráficos en los alrededores. Como lo reconocen los autores, son “unidades palaciegas de la clase que ostentaba el poder, aposentos sacerdotales, templos, patios y plazas de acceso restringido [que] fueron el objeto primario de estudio. Las inferencias sobre la sociedad que las produjo son por lo tanto limitadas” (p. 20). Para aclarar más la ubicación del área excavada en el contexto del gran conjunto Xochitecatl-Cacaxtla, un plano topográfico general habría completado útilmente la pequeña foto aérea poco nítida de la lámina 3, y la existencia de tal levantamiento se puede suponer por la inclusión de topógrafos en la lista de colaboradores, detallada en los agradecimientos iniciales. Las excavaciones no son referidas temporada por temporada, con pormenores de los hallazgos más sobresalientes y de las técnicas de excavación y de restauración aplicadas *in situ*. De ese modo, se va perfilando el entorno arquitectónico de los murales que dichas excavaciones se encargaron de reconstruir. En un apartado tocante a la restauración, los autores se pronuncian en el sentido de que los murales se queden *in situ*, porque “remover las pinturas se convertiría en un acto contra la ciudadanía” (p. 31). Para proteger las pinturas contra los elementos naturales, opinan que “los techos deberían confundirse lo más posible con las estructuras para no dañar el entorno”, y precisan que tendrían que ser techos reversibles e individuales. Al concluir sobre este punto, sin embargo, parecen olvidarse de esas recomendaciones: “no importará de qué tamaño sea la cubierta protectora (techo, domo, etc. . .), siempre será preferible a destruir el contexto” (p. 32). Parecen así dar su acuerdo tácito a lo que entonces, en 1986, era un proyecto ya controvertido, o sea el techo gigantesco que cubre todo el Gran Basamento. Al respecto, extraña la ausencia en la presente publicación colectiva de una participación en la cual se hubiera sustentado la defensa de dicha solución protectora, propugnada por las mismas instancias administrativas que propiciaron la publicación del libro que nos ocupa.

Prosiguen presentando sucesivamente los logros alcanzados en los diversos campos del estudio arqueológico: la arquitectura, los murales, la cerámica, la

lítica y otros materiales. En cuanto al primer campo, después de haber destacado sus características propias y haber descrito cada construcción separadamente, trazan su evolución general: “El Gran Basamento que aparenta ser una eminencia natural del terreno, es el resultado de la superposición de un número no determinado de etapas constructivas... por lo menos siete momentos diferentes de construcciones, algunas podrían tener entre sí muchos años de diferencia y otros podrían ser pequeñas modificaciones, sin embargo todos hablan de una larga tradición... Es posible que este basamento descanse sobre una pequeña elevación natural pero su altura actual es al menos 90% artificial” (pp. 32-33).

El análisis de las informaciones transmitidas permiten delinear dos fallas importantes en la reconstrucción de dicha evolución arquitectónica del Gran Basamento, a pesar de las dimensiones imponentes de los trabajos allí realizados por los autores. Tal como ha sido despejado, el Gran Basamento recubre los restos de la larga ocupación anterior aún intocada (en un sondeo a 16 m abajo del Patio Hundido, los autores hallaron aún fragmentos de estuco), y los vestigios de las últimas fases constructivas, que recubrían las ruinas despejadas, se hallaron sumamente erosionados y trastornados por la actividad agrícola. Por lo tanto, para poder ubicar en una perspectiva diacrónica las diferentes fases constructivas se hace patente la necesidad de acceder a construcciones tanto de la época teotihuacana subyacente, probablemente también adornadas de murales, como igualmente a vestigios mejor conservados de las últimas fases de ocupación de los siglos X a XII, cuando la presencia de los olmeca-xicallanca en la región es explícitamente referida en las fuentes históricas. Por otro lado, para poder apreciar cabalmente los logros alcanzados en las excavaciones del Gran Basamento, hubiera sido muy oportuno apoyar el texto no solamente en el plano general, en el cual se imbrican las múltiples superposiciones, sino también en una serie de planos en los cuales se habría sintetizado el análisis de cada una de las etapas constructivas más significativas. A pesar de ocupar una tercera parte del texto y de las ilustraciones, el análisis de la cerámica está lejos de alcanzar los dos objetivos fundamentales de cualquier publicación al respecto, o sea el de dar a conocer un material clasificado, a fin de permitir comparaciones con otras colecciones, y el de ofrecer una serie de consideraciones sobre el significado espacio-temporal de dicha clasificación con base en elementos tales como la estratigrafía, la petrografía, etc. Es posible que la clasificación de la cerámica de Cacaxtla realizada por los autores sea sólida, pero su presentación impide al lector comprobar su validez, al toparse con incoherencias y desorden. Así, como ejemplos entre varios, se anuncia la presencia de 18 “grupos” (la categoría clasificatoria más amplia) y se presentan solamente 17; o para apreciar el contenido de las 30 “familias” (la categoría intermedia) más allá de la simple enumeración ofrecida, el lector tendría que reordenar completamente la parte descriptiva de las 230 “variantes” (la categoría mínima). Las ilustraciones no remedian las fallas en la ordenación de las informaciones, porque los dibujos ilustran solamente 30 de las 230 variantes, y para identificar de qué se trata hay que armarse de paciencia porque vienen identificados solamente por el número de la variante sin indicación del grupo al cual ésta pertenece, mientras que, en la descripción de las variantes éstas vienen agrupadas por grupo; así que para

reconocer cada dibujo hay que recorrer la decena de páginas dedicadas a la descripción de las variantes. De ese modo, el logro de esa presentación es más bien el hacernos partícipes de la desesperante incertidumbre que aqueja al principio a cualquiera que tiene que enfrentarse a un material cerámico por clasificar. Para recaudar la escasa información proporcionada por esa clasificación de la cerámica, el lector necesita conservar la misma paciencia. Primero se percatará con sorpresa de que se multiplicaron curiosamente los obstáculos para poder atribuir algún valor cronológico a las colecciones recaudadas. Gran parte de la cerámica proviene de capas de relleno de las superposiciones constructivas del Gran Basamento que, por lo tanto, proporcionan solamente una serie de límites *postquem* y éstas se vuelven aún más difusas porque la columna de esas superposiciones quedó muy incompleta, como vimos. Por otra parte, el apoyo que debían aportar los quince pozos estratigráficos para establecer la cronología cerámica quedó considerablemente debilitado, pues en la obra se tomaron en consideración solamente dos de ellos. La razón aducida para tan severa selección (solamente esos dos se abrieron en las inmediaciones del Gran Basamento) no satisface, ya que el material cerámico ha de proporcionar datos para una cronología no solamente de un conjunto arquitectónico particular sino, por lo menos, para todo un asentamiento y su zona de influencia. Dos cuadros nos exponen la distribución temporal del material cerámico, pero su utilidad es muy relativa. La lámina 61 nos da los porcentajes de frecuencia de los 17 grupos taxonómicos según las unidades de excavaciones, como son las capas de los pozos y las áreas del Gran Basamento, para los cuales los autores atribuyen fechas basadas en la superposición de las estructuras y en fechamientos C14. El problema reside en el hecho de que tales “grupos” son unidades clasificatorias tan amplias e indefinidas, que su distribución puede difícilmente ser significativa para el establecimiento de una cronología a base de la cerámica; aunque llama la atención que el grupo “N”, el más preciso por ser el de los *anaranjado delgado*, de clara filiación teotihuacana, esté ausente de los únicos niveles considerados como anteriores a 650 d.C. La lámina 62 presenta la distribución de una categoría más precisa —las variantes—, pero con dos limitantes graves. Por una parte, detalla las unidades cronológicas solamente para el Gran Basamento, mientras que para los pozos y el Montículo B da únicamente el total de los tiestos. Por otra parte, no se presentan todas las variantes, sino sólo una estrecha selección de 30 apenas; y como en lugar de porcentajes adentro de cada pozo o área de excavación se nos da el número absoluto de tepalcates, las comparaciones son irrelevantes, ya que solamente nos permiten percatarnos de que en algunos puntos de las excavaciones los restos de cerámica eran menos abundantes que en otros, variaciones que en el caso de rellenos de construcción son el fruto del azar. Los autores mismos parecen haberse dado cuenta de la falta de relevancia de dichos cuadros, pues no se refieren a ellos cuando nos ofrecen algunas consideraciones sobre las implicaciones de la presencia de ciertas variantes. Entre ellas, resalta la afirmación de que se reconoce en el material cerámico de Cacaxtla el Coyotlatelco Rojo sobre Bayo, y la identificación de esa famosa cerámica con un grupo étnico particular, el de los olmeca-xicallancas. Sin embargo, tal identificación queda por comprobarse, porque las variantes que corresponderían al Coyotlatelco no son mejor presentadas ni mejor fechadas que el conjunto

de la cerámica. De modo que no se puede compartir su optimista conclusión relativa a la cerámica, según la cual “los materiales proporcionaron algunos datos que nos han permitido distinguir la producción alfarera local de la foránea y vincular ambas con algunos aspectos del grupo Olmeca Xicallanca y su poca estudiada arqueología” (p. 70). Lo que sí sale a relucir es que la definición de la llamada cerámica Coyotlatelco amerita el trabajo conjunto de estudiosos de varias áreas más, como la de Tula o de la Mesoamérica Marginal, entre otras, en cuanto a su definición y a su distribución espacio-temporal.

El otro problema que ofrece este estudio de la cerámica es que junto con la presentación de otros materiales, como el utillaje lítico o de hueso, ocupa un lugar considerable sin aportar más información que la de un inventario, mientras que los murales y los relieves quedaron presentados de modo muy poco satisfactorio y aun algunos de ellos fueron dejados sin estudiar. Se entiende de cierto modo que los murales de la Batalla y los del pórtico del edificio A no hayan sido ampliamente estudiados en esta parte, ya que son el objeto de la otra participación mayor en la presente obra. Pero para los otros murales y los relieves, es de lamentar que el registro sea incompleto y el análisis deficiente. El mural de Cuarto de la Escalera, el más antiguo despejado por los autores, y el relieve sobre un pilar del edificio E son los menos desfavorecidos porque, por lo menos, se publica de ellos un dibujo completo, aunque el del mural no es muy cuidadoso y obviamente le falta el color. En el edificio A, el mural del cuarto interior queda ilustrado solamente por dos dibujos parciales, sin que se pueda apreciar el conjunto, mientras que el relieve que recubre parte de las pinturas en el pórtico está ilustrado en fotografías cuya exposición demasiado contrastada y cuya falta de nitidez impiden una lectura satisfactoria. La situación es aún peor para los vestigios de un mural y de un altorrelieve que se hallaron ya no *in situ*, sino desprendidos de su pared y cuidadosamente enterrados en el relleno del Patio Hundido. Solamente se ofrecen de cada uno una foto de un fragmento tomada cuando se estaban despejando en las excavaciones. ¿No hubo oportunidad en el campo de registrarlas debidamente con dibujos y fotografías adecuadas? ¿Los fragmentos quedaron pulverizados al momento de intentar recogerlos de modo que su estudio posterior resultó imposible? Muchas preguntas no reciben contestación, pero queda claro que esos vestigios quedaron sin analizar, ya que lo único que acompaña a dichas ilustraciones es una lista sucinta de los motivos que se lograron identificar a primera vista.

Otra fuente de información arqueológica que quedó insuficientemente explotada es la de las inhumaciones, en particular las del conjunto que se identifica como el entierro de un sacrificio colectivo de infantes (p. 23). En realidad, no queda demostrado en el texto ni el carácter simultáneo y colectivo ni el de sacrificio. Las “claras huellas de mutilación”, como sería el único dato referido de un tórax aislado, no permiten descartar la posibilidad de una situación muy común en la cual las mutilaciones no habrían sido voluntarias en un acto sacrificial, sino accidentales sobre cuerpos inhumados y removidos por un nuevo entierro, algunos conservando aún suficientes partes blandas para preservar la asociación anatómica del esqueleto a pesar de la remoción. Esas mutilaciones azarosas son comunes cuando un relleno de construcción ha sido utilizado muchas veces como sepultura.

En resumidas cuentas, la primera parte del libro que nos ocupa es doblemente decepcionante porque su lectura nos demuestra que los trabajos realizados en Cacaxtla quedaron extremadamente limitados, sin comparación posible con la importancia de los murales y porque el análisis de los materiales reunidos en esas circunstancias se revela incompleto. Hay que reconocer que la situación era excepcional, el desafío fuera de lo común. En un área de Mesoamérica aún poco conocida, a pesar de su ubicación central, se encuentra de pronto una serie de murales que plantea imperiosamente preguntas relativas a la superestructura, a las cuales no se pueden contestar sin disponer del adecuado contexto arqueológico. Como agravante, ese rico acervo de informaciones aún por descifrar nos es transmitido por un tipo de vestigios de los cuales los arqueólogos solemos hoy en día desconfiar porque no se prestan a codificaciones simplificadoras o porque carecen de una aparente seriedad científica: las obras de arte. Se dio así la paradójica situación en la cual los arqueólogos que tuvieron el privilegio y el goce de descubrir los murales, de disfrutar de su contemplación diaria durante tantas temporadas y que trabajaron arduamente para restituirles el entorno arquitectónico y velar por su conservación, al momento de ofrecer al público una síntesis de sus investigaciones en Cacaxtla, no lograron liberarse de tan limitantes prejuicios cientificistas y abordar ese tipo de materiales arqueológicos por lo menos con el mismo detenimiento que ameritaron de su parte los tiestos o el utillaje lítico.

En cuanto a su tesis concerniente a los Olmeca Xicallanca, los datos reunidos en las excavaciones no fueron los adecuados en cantidad y en calidad para remediar a las deficiencias de las fuentes históricas. Ni aun la llegada de una nueva población en el Epiclásico ha quedado demostrado, ya que para tal efecto habría sido necesario primero comparar ese periodo con el anterior para determinar en qué medida las diferencias podrían haber correspondido a dicho fenómeno demográfico y político. Al contrario, los vestigios del Clásico quedaron prácticamente intocados abajo de las etapas constructivas despejadas y se encuentran probablemente también en otras partes del amplio sitio de Cacaxtla-Xochitecatl. Por otra parte, los escasos materiales foráneos recogidos, como son unos tiestos, la materia prima de ciertos ornamentos de piedra o las conchas de mar, no permiten definir la naturaleza de los contactos que sostenía la población de Cacaxtla con otras surianas, contactos a los cuales hacen claras alusiones los murales descubiertos y que constituyen una de las preguntas más interesantes que resolver en Cacaxtla.

Sonia LOMBARDO DE RUIZ, *La pintura*, pp. 209-500. En la segunda parte del libro están considerados únicamente los dos murales mejor conservados encontrados hasta entonces en Cacaxtla, o sea el de la Batalla y el del pórtico del edificio A. Esa selección es de lamentar en la medida en que el riguroso método de análisis escogido por Sonia Lombardo hubiera sido particularmente idóneo para rescatar toda la información posible de los vestigios de los otros conjuntos. El mal estado de conservación de éstos no hubiera permitido completar todos los niveles del estudio, pero sí se habría dispuesto de un registro más satisfactorio que el ofrecido por los arqueólogos en la primera parte del libro, y probablemente también ese examen hubiera aportado un material



comparativo valioso para el acercamiento a la pintura mural de Cacaxtla que propone Sonia Lombardo.

En la introducción, detalla los tres pasos de su método de trabajo que son: el examen directo de los murales, una síntesis de la pintura en Cacaxtla y, finalmente, una ubicación de esa expresión artística en su contexto histórico. El primer paso comprende a su vez tres niveles para cada uno de los dos conjuntos pictóricos. En primer lugar, se intenta descifrar el significado inmediato de la representación, y para tal efecto se sigue el método implementado por Santos Ruiz y que empieza en un análisis sistemático de cada categoría como son la figura, el orden y la métrica, para fundirlo en una lectura sintética de la forma que determine los motivos, el orden de su lectura y el peso relativo de cada uno en el conjunto considerado como un "texto" a descifrar. Según las proposiciones de Panofsky, ese primer nivel, pre-iconográfico, serviría de base a un estudio iconográfico del lenguaje social y a un estudio iconológico del lenguaje simbólico. Así pues, al concluir la introducción metodológica, el lector puede esperar encontrar un acercamiento riguroso a las obras pictóricas en el cual se basarían las interpretaciones de diversas índoles. Sin embargo, desde el principio, desde el análisis formal del conjunto de La Batalla, puede percatarse de que no se cumplió esa promesa implícita de superar las limitaciones tan comunes a los estudios iconográficos edificados sobre una serie de postulados ajenos a las obras mismas e imposibles de comprobar. Ejemplificaremos aquí solamente algunos de los procedimientos que atestiguan la fragilidad del edificio interpretativo levantado por Sonia Lombardo, y esencialmente la premura con la cual se realizó el primer paso del estudio, el examen directo de las obras. Al analizar los agrupamientos que reúnen a las figuras humanas representadas en el mural de La Batalla, Sonia Lombardo empieza por reconocer un cierto ordenamiento y lo ilustra esquemáticamente por medio de una sucesión de corchetes. Acorta abruptamente ese análisis de la composición al enfatizar la importancia de dos criterios para diferenciar dichos agrupamientos. Estos son la orientación y dinámica de los personajes y la ubicación del agrupamiento en el friso en ambos lados de la escalera. El primer elemento distintivo le permite efectivamente reconocer los dos conjuntos en los que figuran los personajes principales de los dos bandos que se enfrentan en esa batalla. Sin embargo, el emplazamiento en el friso es operativo solamente en uno de los dos casos, cuando ocupa el lugar donde cae naturalmente la vista del espectador que accede a la escalera, mientras que el otro agrupamiento principal no disfruta de tal ubicación privilegiada, "desperdiciada" para un agrupamiento secundario. Ese "mal uso" del espacio no lleva a Sonia Lombardo a dudar del valor de su criterio para entender las intenciones del creador de las pinturas, sino a aplicarle un juicio de valor en cuanto a la claridad de la composición. Las diferenciaciones entre los agrupamientos que la autora juzga "secundarios" son precisamente las que ponen énfasis en la diversidad y complejidad compositiva y son, por ejemplo, el número y las diversas actitudes de los personajes dentro de cada agrupamiento y el largo de éste. La jerarquización simplificadora establecida por Sonia Lombardo entre los dos agrupamientos principales y el conjunto de todos los otros "secundarios" niega rotundamente esa expresiva variedad de las escenas representadas en cada una. De ese modo, un friso que por su compleja composición, en

la que cada escena parece importante en sí y que evoca irresistiblemente una epopeya homérica con sus combates singulares, nos es traducida en un rígido relato del enfrentamiento de dos ejércitos regimentados. La misma esquematización deforma su examen de la figura humana, para la cual procura solamente subrayar las diferencias entre los dos campos enemigos, por lo menos las más obvias, y lo que distingue a los jefes, pero desdeña la variedad de las personificaciones en cada grupo. Obviamente, no puede negar que dichas variaciones han de obedecer a algún significado, como sería el rango socio-militar, sin el cual esos guerreros serían soldados de carnaval, pero no da importancia al evidente interés del pintor por individualizar a cada personaje, cada acción y cada momento del enfrentamiento, precisamente por medio de los sub-elementos considerados no-significativos, como son los atuendos y los yelmos, por ejemplo. Sorprendentemente, no se toman en cuenta aquí dos aspectos de las representaciones con los cuales se acentúa el contraste entre los bandos antagónicos: la desnudez y las crueles heridas de los sureños derrotados frente a la vestimenta y lo incólumne de los vencedores; menos aún se discute si esos contrastes han de traducirse como modos expresivos o literalmente, tal como aparentemente lo hace Sonia Lombardo en su interpretación de los sureños, a quienes considera sacerdotes agredidos por los aguerridos nahuas.

Si consideramos las insuficiencias señaladas en las informaciones históricas y arqueológicas que salieron a relucir en la primera parte del libro y si advertimos además las limitaciones del análisis de la forma por falta de un detenimiento adecuado, no nos sorprenderemos de que el análisis iconográfico del llamado "lenguaje social" adolezca de la debilidad común a las interpretaciones de ese género, carentes de puntos concretos en qué apoyarse y que resultan imposibles de comprobar. Las primicias del análisis iconográfico de la batalla es una aceptación de la hipótesis de la identificación de los autores de los murales con los Olmeca Xicallanca y unas consideraciones generales sobre el Clásico del área maya y sobre Teotihuacan. Las dos conclusiones principales a las cuales llega la autora es que la batalla representada no es una contienda militar, sino un enfrentamiento entre sacerdotes, y que las pinturas fueron fruto de la unión de dos culturas.

Los sacerdotes serían integrantes de dos grupos étnicos antagónicos, el primero más relacionado con los conocimientos y la religión que propicia la agricultura y el segundo con la guerra sagrada. Aquél sería el grupo vencido, sería maya y adoraría a un primitivo dios Quetzalcóatl; el segundo, el vencedor, rendiría culto a Tláloc en su advocación de jaguar y serían olmeca-xicallancas nahuatizados. El carácter sagrado del conflicto, cuya crueldad quedó traducida con alta fidelidad, no está demostrado en algún elemento de la representación sino, tautológicamente en consideración a las fechas que ubican la obra en el Clásico, o sea en el Horizonte Teocrático: "[en el] Clásico... teocrático... la actividad guerrera así como la comercial... no se hacen visibles por sí directamente, sino supeditadas a la religión..." (p. 225).

Para demostrar que "las pinturas de la Batalla hacen evidente que el grupo que realizó los murales había asimilado e interiorizado costumbres y prácticas sociales de dos culturas, la maya y la nahua, construyendo su propia cultura [la de los Olmeca Xicallanca]", la autora se basa sobre todo en un cuadro

comparativo entre rasgos mayas y teotihuacanos, presentes en el mural. La validez de dicho cuadro es discutible, tanto por la naturaleza heterogénea de los elementos considerados como por su disparidad espacio-temporal y por la ausencia de comparación con sitios tan significativos del Epiclásico como Xochicalco. Finalmente, resulta singularmente irreal una cultura a tal grado receptiva que se defina por la conjunción de influencias externas.

En el estudio del lenguaje simbólico, Sonia Lombardo distingue el conjunto de glifos de un mensaje simbólico más general. Para los primeros, se apoya en el estudio anexo de Carolyn Baus para reconocer las filiaciones nahuas, mixtecas y de Xochicalco, para distinguir los glifos según su relación con las otras figuras y para concluir que los glifos dan "mayor precisión respecto a la narración" (p. 229). Certifican que se trata de personajes reales, uno de los cuales es un héroe cultural llamado "3 Venado", y que el conjunto del significado glífico se refiere a Tláloc como numen guerrero y del agua en la tierra. En ambos lados de la escalera se narraría un mismo hecho ocurrido el día 2 Flor en el lugar del Sacrificio Precioso. Los personajes principales serían solamente dos, representados dos veces, la primera cuando se hirió al principal maya y la segunda cuando se le iba a sacrificar. Notemos que si seguimos tal interpretación, curiosamente, en un mismo día histórico se sanaron las graves heridas del jefe maya y se le cambiaron sus atavíos ceremoniales para alistarlos para el sacrificio en el mismo campo de batalla.

Si a nivel del estudio iconográfico del lenguaje social son numerosas las aseveraciones imposibles de demostrar, a nivel iconológico el estudio culmina con la "interpretación alegórica en un contexto mítico" de una sociedad para la cual ni la historia ni la arqueología han logrado aún aportar las informaciones idóneas, para la cual por lo tanto cualquier intento de comprobación se vuelve totalmente ilusorio, a pesar del intento de la autora de superar el "carácter de síntesis intuitiva" del análisis iconológico de Panofsky por la vía de una interpretación materialista. Esta "vinculara la temática a las bases económicas y la ubicara de acuerdo a las relaciones sociales y al papel del estado, para la mejor comprensión de su significado" (p. 213).

En tal interpretación alegórica de la Batalla, la autora fundamenta el título hermético dado al libro: "Así la Batalla es... un sacrificio alegórico que se refiere a un mito que es la sublimación que le dan un sentido cósmico, mesiánico a las actividades del grupo... el sacrificio de los sacerdotes aves en manos de los sacerdotes jaguar aseguran, en el pensamiento mágico-religioso, la subsistencia de la población... Quetzalcóatl... benéfica lluvia que trae el viento, muere tras luchar con la tierra personificada por el jaguar identificado con Tláloc para lograr su fertilidad; sólo con su sacrificio, la tierra puede germinar" (p. 229).

Abundando en la perspectiva materialista, la autora considera que el mensaje simbólico lleva otro, destinado a consolidar el poder de los olmeca-xicalancas como "grupo comerciante-guerrero que invade el valle y hace tributar a los agricultores" por medio de "una amenaza encubierta de una guerra de sojuzgamiento". Lo de "comerciante-guerrero" es una obvia alusión a la única situación documentada al respecto en las fuentes históricas, la de los pochtecas mexicas, sin detenerse a considerar los abismos de tiempo y de espacio que median entre Cacaxtla y Tenochtitlan, ni tampoco en el hecho de que

por ahora los trabajos arqueológicos están lejos de permitir entender el papel del comercio en la vida económica de Cacaxtla en el siglo VII.

El estudio de los murales del pórtico del Edificio A sigue los mismos pasos. El análisis del lenguaje visual empieza por una oportuna reintegración del conjunto de las cuatro pinturas en su forma original, hoy incompleta, que se integraba armónicamente a la arquitectura. Después, el examen se hace aún más expedito que para los murales de la Batalla, porque se basa en una comparación con esta pintura para examinar los elementos similares, invertidos o nuevos en la misma oposición "maya-nahua", para analizar la figura, el orden y la métrica y para constatar una relación distinta entre las influencias teotihuacanas y las mayas.

En su análisis del lenguaje social, Sonia Lombardo enfatiza la dualidad expresada en los motivos de los paneles y las jambas, unificados por la cenefa con sus alusiones al universo de todas las aguas conocidas y por las fauces de la tierra fecunda de donde emerge el maíz floreado. Interpreta esa dualidad como una referencia al carácter dual del poder político en vigor en ese entonces en Cacaxtla. Retoma así la proposición hecha por los arqueólogos en la primera parte, con base en la Crónica de Muñoz Camargo, la *Historia tolteca-chichimeca* y un estudio de Pedro Carrasco. La misma forma de gobierno habría perdurado en Cholula desde los tiempos de los olmeca-xicallancas hasta el siglo XVI, mucho después de su derrota, y habría existido también en Cacaxtla. Finalmente, se apoya en la hipotética asociación de los señores olmecas de Cholula con el cultivo de riego y de temporal expresada en la *Historia tolteca-chichimeca* para concluir: "El hombre-águila, Aquiach representa a los cultivadores de temporal; el hombre-jaguar, Tlalchiach, a los cultivadores de riego, mismos que constituían las dos bases de las fuerzas productivas, sustento de la economía" (p. 236). Al respecto, una lectura de la pintura de Cacaxtla a la luz de la *Historia tolteca-chichimeca* hubiera ameritado mayor detenimiento, en particular para resolver ciertos puntos enigmáticos. Así, por ejemplo, en la pintura los dos personajes no llevan ninguno de los elementos que caracterizan a los tlatoani olmecas de Cholula, mientras que la oposición águila-jaguar que caracteriza los dos paneles aparece en la fuente histórica relacionada estrechamente no con el poderío de los olmecas en Cholula, sino con el de los toltecas en Chicomóztoc. Por otra parte, no se hace notar la aparente contradicción entre la aseveración de Pedro Carrasco según la cual el Tlalchiach tiene por insignia al jaguar y sería el sumo sacerdote de Quetzalcóatl, mientras que aquí la serpiente emplumada sería asociada al otro gobernante, el hombre-águila. El lenguaje simbólico del conjunto del pórtico del edificio A está tratado a diferentes niveles. Para los jeroglíficos, Sonia Lombardo se basa en el estudio de Carolyn Baus y recalca cómo éstos y otros símbolos más expresan el vigoroso sincretismo propio de Cacaxtla. Tal convicción encuentra su expresión más decidida cuando considera que el jeroglífico 3 Venado es el nombre calendárico de un héroe cultural compartido por los nahuas y por los mayas que tan cruelmente se enfrentaban en el mural de la Batalla. Reitera que la dualidad expresada en la pintura remonta a la dualidad entre cultivadores de riego y de temporal, y concluye que el tema central es el mismo que el de la Batalla vertido a un lenguaje más esotérico: la fecundación de la tierra. Queda uno perplejo sin embargo, sobre todo en cuanto a la alu-

sión al cultivo de riego. Por una parte, la referencia a ello en la pintura es sumamente problemático: las diagonales tricolores de la cenefa representarían el agua de la lluvia, las obras de riego y el agua subterránea. Por otra parte, la relación de uno de los señores olmecas de Cholula con el riego está muy lejos de haber sido comprobada, como lo expresan los historiadores que publicaron la *Historia tolteca-chichimeca*: “queda como posibilidad a comprobar si el Tlalchiach Tizacosque estuviera relacionado con la conducción de agua por cañerías”.<sup>1</sup> Finalmente, tampoco son firmes los datos arqueológicos en cuanto a la presencia y a la importancia del riego en Cacaxtla durante el Epiclásico y menos a un supuesto antagonismo socio-étnico entre los dos tipos de cultivadores.

Sobre la base del análisis de los conjuntos de la Batalla y del Pórtico, Sonia Lombardo desarrolla el segundo paso de su estudio, enfocado a trazar la identidad cultural de los olmeca-xicallancas. Primero, intenta apoyar la hipótesis de la identificación de los creadores de las pinturas con los olmeca-xicallancas por la vía del estilo pictórico. En ausencia de evidencias de una gestación local del estilo sincrético de Cacaxtla, supone que éste se desarrolló en la tierra natal de ese grupo étnico. Tal argumento *in ausencia* es particularmente frágil obviamente, en vista de las ya señaladas limitaciones de las excavaciones en relación con la época anterior teotihuacana.

Prosigue Sonia Lombardo aseverando que el biculturalismo de los Olmeca se debería tanto a la composición pluriétnica del grupo como a la ubicación intermedia de su tierra natal entre el mundo maya y el teotihuacano. Por otra parte, el materialismo histórico que guía a la autora la lleva a investigar cómo la realidad socio-económica sustentaba tal biculturalismo. Aunque ni los motivos representados en los murales ni los datos arqueológicos estén explícitos al respecto, llega a considerar que la actividad comercial jugaba un papel de gran importancia en la economía del grupo dominante en Cacaxtla, pero habría quedado subsumida en la dignidad sacerdotal. La guerra y el comercio habrían sido actividades importantes en la medida en que proveían de los objetos de lujo exóticos necesarios para los rituales propiciatorios de la agricultura. Concluye que “el estilo sincrético de los murales de Cacaxtla es expresión de una situación funcional de la cultura olmeca xicallanca que tiene bases económicas comerciales de interrelación entre dos áreas culturales distintas. Manifiestan la identidad social de este grupo con características duales: biétnicas; con la unificación de productores de temporal y de riego, y con la colaboración entre dos opuestos metafóricos en el nivel mítico-religioso” (p. 240).

Al concluir su estudio y proponerse ubicar las pinturas en un contexto diacrónico amplio, la autora llega a una serie de conclusiones acerca de los olmeca-xicallancas. Este grupo minoritario habría llegado hacia 650 de nuestra era y tomado el poder, desplazando a la clase sacerdotal teotihuacana que había regido hasta ese entonces este asentamiento periférico de la gran metrópolis. Para asentar su dominio sobre la población productora local, implantaron una reforma económica de reforzamiento de la agricultura intensiva y reorientando la religión impulsaron una alianza entre los cultivadores de

<sup>1</sup> *Historia tolteca-chichimeca*. Edición preparada por Paul Kirchhoff, Lina Odena Güemes y Luis Reyes García, CISINAH-INAH-SEP, México, 1976; pp. 149-150

temporal adictos a un culto popular y antiguo pero de origen suriano, el de Quetzalcóatl, y los cultivadores de riego con su culto sofisticado a Tláloc. Tal reforma marcaría el paso del “modo de producción teotihuacano” a otro comercial-tributario. En las pinturas, esa voluntad política se traduce en un programa iconográfico que revaloriza el culto a Quetzalcóatl y lo iguala al de Tláloc, en un lenguaje llano y en un tema central subliminal de la importancia de los dirigentes en la dirección de la agricultura de los ritos que la propician.

El estudio culmina, pues, con una demostración de cómo la hipotética élite olmeca-xicallanca habría manejado la religión y el arte a su favor. Una visión tan instrumental de la creación artística está muy acorde con preocupaciones actuales, pero a mi juicio, la falla mayor del estudio de Sonia Lombardo es que invirtió el orden de las cosas. En la perspectiva del materialismo histórico, se proponía definir cómo los murales reflejaban la infraestructura socio-económica del grupo creador de dichas obras de arte, y en realidad un examen apurado de ellas la llevó a una reconstitución de una realidad socio-económica que ni los trabajos arqueológicos incipientes ni las informaciones históricas incompletas habían permitido previamente definir satisfactoriamente. No se trata de negar que las expresiones artísticas reflejan de algún modo una determinada realidad histórica, pero no se puede aceptar que, a la inversa, el examen de las pinturas permita reconstituir dicho substrato. Los métodos y los propósitos fijados por Sonia Lombardo al inicio de su participación son tan loablemente ambiciosos como excepcional es la calidad de las obras de arte consideradas. Cierta premura en el trabajo y las lagunas en las informaciones arqueológicas e históricas insuficientemente ponderadas obstaculizaron la realización de su empresa. Desgraciadamente, la calidad deplorable de las ilustraciones que acompañan el texto agrava aún más la insatisfacción del lector y es inexplicable en una publicación patrocinada por las instituciones encargadas de valorar y proteger obras de arte tan admirables.

Los apéndices que acompañan los dos primeros estudios son de llamar la atención, salvo el primero de ellos, que se reduce a una lista de fechamientos C 14 sin interés para el lector, ya que no viene acompañada de explicaciones en cuanto al significado de cada una de esas fechas en la historia de Cacaxtla.

El segundo apéndice, *La escritura y el calendario en las pinturas*, a cargo de Carolyn BAUS DE CZITROM, se propone servir de base a otros estudios, como es el caso de Sonia Lombardo, y es ante todo un registro de los grafemas comparándolos con otros similares presentes en diversos sistemas de escritura mesoamericanos. Desarrolla además la hipótesis de la conmemoración de un Fuego Nuevo comparable al representado en Xochicalco. La misma autora estudia las armas representadas en las pinturas comparándolas con materiales arqueológicos de Cacaxtla y otros sitios. Las interpretaciones que da para entender la presencia del *átlatl* o lanza-dardos y la ausencia de armas entre los vencidos son algo contradictorias. Como el *átlatl* es una arma inadecuada para un combate cuerpo a cuerpo como el representado en la Batalla, supone que o bien se trata de una representación sinóptica de todo un encuentro bélico o bien de una alegoría no realista para glorificar algún linaje. Mientras que el hecho de que los vencidos prácticamente no lleven arma alguna es interpretado literalmente: se trataría de un asalto por sorpresa y no de un re-

curso expresivo utilizado por el pintor que, como vimos, tendría su paralelo en el contraste entre heridos e incólumes. Tal contradicción es bien representativa de las múltiples lecturas posibles de esas pinturas, a primera vista tan fáciles de entender por realistas.

El propósito primario del estudio realizado por el biólogo Óscar POLACO intitulado *Los murales: una perspectiva biológica*, es determinar el origen local o foráneo de los organismos representados, y por esa vía determinar el origen de los artistas. La identificación de los artrópodos, reptiles, moluscos, aves y mamíferos presentes tiene como base lo observable en los murales que al mismo tiempo sirvió a los artistas para caracterizar lo que querían representar en el estilo realista característico de Cacaxtla. La fidelidad de dichas representaciones permite al autor aseverar que los pintores tenían a la vista modelos reales, por lo menos de las partes más durables, como serían las conchas, las plumas, las pieles, los picos. El otro modo de identificar y comprobar que los ejecutantes conocían esos organismos es la comparación con materiales arqueológicos, aunque esa vía tiene las limitaciones circunstanciales propias de los datos arqueológicos en general. Sorprendentemente, este trabajo arduo y sólido de identificación ha sido muy poco utilizado para el análisis de las pinturas y en ninguna medida por los arqueólogos.

El estudio sirvió para dar a entender que la franja acuática que rodea los paneles del pórtico evoca las aguas universales, ya que los animales representados provienen de todos los mares conocidos en Mesoamérica, así como de las aguas dulces locales. Cuando Sonia Lombardo reconoce además en ese motivo una alusión al comercio a larga distancia para obtener ciertos bienes exóticos, como algunas conchas o la tortuga de carey, hace caso omiso de la presencia, en este mismo conjunto, de animales sin valor comercial como sería, por ejemplo, la tortuga del lugar. Pero cuando se afirma que en Cacaxtla se puede reconocer la presencia del dios Quetzalcóatl por una supuesta representación de algunos de los elementos de la ave, se ignora sencillamente las conclusiones a las que llega el biólogo. Éste subraya que las plumas verde-turquesa, supuestamente de quetzal, pueden pertenecer indiferentemente al quetzal como a otras familias, sin que haya modo de distinguirlas. Así, las plumas que recubren la serpiente sobre la cual se yergue el hombre-águila en el Pórtico, podrían acaso ser de quetzal, pero también, por ejemplo, de la misma ave representada completa junto a la serpiente, o sea una guacamaya. Para reconocer los animales que entran en la composición de cada yelmo con plumas verde-turquesa, los picos son los que permiten distinguir a los trogloditas y momótidas, además del quetzal con su inconfundible pico aserrado, inconfundible para los antiguos mayas y para los biólogos actuales, pero obviamente no para el profano moderno.

Entre los organismos identificados predominan los que viven en las tierras tropicales en general, con algunos originarios de las lejanas costas del Pacífico o de la península de Yucatán y también de la selva chiapaneca y guatemalteca, mientras que los locales son la minoría. Con una prudente reserva, el autor se guarda, sin embargo, de concluir en cuanto al origen geográfico de los pintores, y solamente recalca su profundo conocimiento de la fauna representada. Más allá de las dos preguntas a las cuales su estudio debía contestar, el origen de los animales y de los pintores, el biólogo abre interesantes perspecti-

vas a nuestro entendimiento de los murales. Por una parte nos acerca al conocimiento antiguo del medio natural, muy lejano de los pintores y de la gente a quien iban dirigidas las obras, a fin, por ejemplo, de que tal concha o tal serpiente evoque precisamente al océano Pacífico. Paralelamente, el estudio nos permite entender mucho mejor las intenciones de los creadores y su interés en caracterizar con toda precisión tal o cual elemento: el personaje de una jamba no empuña cualquier sierpe sino una inofensiva moradora de las lagunas cercanas o, en la franja, una serpiente diferente, semejante a las que arrojan las tempestades en ciertas playas del Pacífico. Así también, los yelmos de los surianos vencidos no tienen indeterminados elementos exóticos, sino una precisa composición claramente individualizada que califica a cada uno de los personajes representados. De ese modo, lo que nos es presentado como un simple apéndice muy especializado y técnico, en realidad nos acerca sorprendentemente al pensamiento mismo de los pintores de Cacaxtla y de su público. Es de esperar que, en el futuro, un etnobotanista intente un trabajo similar sobre la flora representada.

Finalmente, al cerrar ese libro colectivo e interdisciplinario, el lector guarda la impresión de que fue el fruto de esfuerzos muy diversos que se cruzaron circunstancialmente.

Faltó un criterio unificador que hubiera evitado las repeticiones tanto en los textos como en las ilustraciones de las diferentes partes. Se descuidó la impresión, faltando a veces párrafos enteros y, sobre todo, se pretendió ilustrar con reproducciones muy mediocres una obra dedicada a uno de los más notables conjuntos del arte pictórico mesoamericano.

Marie Areti Hers.

Ramírez Romero, Esperanza, et al., *Catálogo de monumentos y sitios de Tlalpujahua*, Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán, 1985.

*Catálogo de monumentos y sitios de la región lacustre, I, Pátzcuaro*, Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán, 1986.

Estos libros son, a mi manera de ver, notables. No sólo responden a la necesidad tan apremiante de catálogos de los bienes culturales del país, sino que están elaborados, especialmente el de Pátzcuaro, con enfoques actuales y profundidad de estudio. Se pueden comparar, por ejemplo, al reciente y magnífico catálogo de una parte de la ciudad de Florencia: Mina Gregori, et al. *Castello. Campagna medicea, periferia urbana*, Florencia, Studio GE 9, 1984.

En primer lugar estos libros son satisfactorios como catálogos. Son completos en cuanto a lo que se proponen y es obvio que en los equipos de trabajo estuvieron presentes personas que no sólo conocen los sitios, sino que también saben de historia del arte y de historia de la arquitectura, y que están además familiarizadas con el manejo de documentos.

Entre los aciertos del catálogo está el de haber incluido como patrimonio monumental no sólo los edificios "importantes", sino también muchos



que no lo han sido para la historia de la arquitectura, como las pequeñas capillas, algunas construcciones no coloniales y ejemplos de vivienda "popular" tradicional. También se toma en cuenta el entorno de los edificios, en vez de quedarse con las construcciones aisladas. Los edificios catalogados vienen presentados con planos e historia material completa, elaborada con base en varias fuentes: la observación, documentos, entrevistas y, por supuesto, bibliografía. Tampoco se olvidan las alteraciones recientes en las historias de los monumentos.

Como suele suceder en este tipo de publicación, faltan detalles. ¿Por qué, por ejemplo, no incluir en la descripción de la portada de la parroquia de Tlalpujahua a San José y a Santa Bárbara, presentes a los lados de la ventana del coro? Ésta y omisiones parecidas son realmente *peccata minuta*. Un poco más significativa es la falta casi total de fotografías aéreas, que deben existir y que añadirían mucho a la apreciación de los conjuntos. Finalmente no me explico la necesidad del formato alargado, que no facilita la consulta. Afortunadamente, el volumen más reciente, de Pátzcuaro, es de un tamaño más manejable.

La preocupación fundamental que anima estas publicaciones es la de contribuir a conservar los edificios y sitios de los catálogos. Esperanza Ramírez expresa la convicción que esta tarea será posible sólo si el pueblo participa en el esfuerzo. Por esto insiste en el aspecto antropológico de la catalogación y en la participación de las comunidades en el proceso. Es un enfoque que conduce al investigador hacia aspectos del uso cotidiano y arraigado de los espacios y no simplemente a su apariencia y características materiales. Por otra parte, se llegó a comprobar que muchos de los usuarios habituales de los espacios catalogados están ya muy conscientes de que son precisamente las características físicas "antiguas" de los edificios las que los hacen vivibles. El énfasis en el aspecto vivencial coloca justamente, creo, en un lugar secundario el valor turístico de los sitios y monumentos. Pienso que ésta es una contribución importante, especialmente en el volumen dedicado a Pátzcuaro, donde los aspectos sociales reciben un tratamiento más elaborado y que invita a la reflexión.

Frente a estos catálogos queda sólo expresar el deseo de que salga pronto el segundo volumen de Pátzcuaro dedicado a los poblados de la zona lacustre, y que este tipo de esfuerzo se multiplique en todo el país. Sin embargo, quedan algunas dudas sobre la utilización de los catálogos. Si estas publicaciones deben servir primera y principalmente para los habitantes de las poblaciones catalogadas y para despertar la conciencia en otros sitios, me pregunto por qué fueron tan reducidos los tirajes, especialmente el catálogo de Pátzcuaro (1,500 ejemplares) que es un centro populoso y cuya suerte, además, interesa a muchas personas, aunque no vivamos allí. Fue loable incluir a la población en el trabajo pidiendo que participaran en encuestas y, al final, presentándoles los resultados en una exposición. Sin embargo, las exposiciones pasan y los catálogos quedan y me parece lamentable que no se hayan hecho ediciones más numerosas de un libro tan útil, y no sólo para Pátzcuaro. El segundo problema que se plantea con estas publicaciones es el de la utilización del material original del trabajo. Soy de la opinión, ya expresada en estas páginas, que las fotografías y planos que sirven de base para la publi-

cación de catálogos se guarden en forma organizada y asequible al público. De no ser así, el estímulo al estudio que siempre es un catálogo queda truncado. Sería una lástima que sucediera esto con los dos volúmenes.

Clara Bargellini.

Varios, *Museo Regional de Querétaro 50 años*. Querétaro, Dirección de Patrimonio Cultural, Secretaría de Cultura y Bienestar Social, 1986.

El estudio histórico-artístico del Museo Regional de Querétaro, cuya sede es el ex-convento franciscano de la capital del Estado, fue dividido en cuatro temas; cada uno de ellos se encomendó a un especialista en la materia.

El primero: "La formación del convento franciscano de Querétaro durante el Virreinato. Las grandes transformaciones de los siglos XIX y XX", correspondió a Carlos Arvizu García, quien remonta su estudio a la fundación de la ciudad y su trazado, para ubicar en ellos la construcción del edificio conventual y sus anexos. Es lamentable que el espacio construido haya sido tan mutilado, especialmente en las cuatro capillas atriales, y que ahora sólo tengamos referencias en las crónicas y manuscritos que aún se conservan y en las cuales Arvizu se ha documentado. Durante el siglo XVII, época en que se inicia el auge queretano, el convento y la iglesia del seráfico padre san Francisco transformaron su antiguo primitivismo, para convertirse en edificios suntuosos a lo largo de esta centuria. Los grandes capitales de las familias Tovar, Córcoles, Godínez y Echayde, cuyos escudos nobiliarios todavía pueden apreciarse en la puerta de la Porciúncula, fueron los forjadores de una gran empresa artística, cuyos artífices, para Arvizu, como para muchos otros historiadores, aún permanecen en el anonimato. Ha sido de gran interés para los cronistas queretanos, incluyendo a Carlos de Sigüenza y Góngora, exaltar la gloria de los benefactores y reservar a segundo término el nombre de los artistas, en el caso de conocerlos. Esta tradición no es ajena al resto de nuestro país, ya que resulta menos difícil la investigación de los patrocinadores que la de los artífices, pues fue más común para sus contemporáneos el grabar las armas o los nombres de quienes financiaron la obra que la firma de los artistas que recibieron parte de ese financiamiento y que actuaron tan sólo como prestadores de servicios. Continúa Arvizu con la descripción detallada de las dependencias del edificio; pasa luego a los trabajos constructivos del siglo XVIII, época que denomina como "el siglo de oro queretano", tal vez porque tenga la idea de que el gran auge artístico de Querétaro, reflejo de la bonanza económica de su pueblo, correspondió a este periodo; sin embargo, cabe la aclaración de que la mayoría de las obras arquitectónicas eclesiásticas de Querétaro pertenecen a la centuria anterior, época en que las iglesias se cubrieron de pinturas y retablos manieristas y barrocos, los cuales fueron sustituidos por otros a la manera del barroco estípite y nuevamente desplazados por los neoclásicos; ejemplos de estos últimos son los que ahora ostenta la iglesia de San Francisco.

Sigue Arvizu con la transcripción de varios autores que usaron sus plumas para exaltar la belleza de este recinto, y pasa luego al siglo XIX, difícil en muchos aspectos y no menos en lo relativo a los recintos eclesiásticos, los cuales, además de ser focos de insurrección, fueron blanco de destrucción por las reformas que demandaron los gobiernos civiles y militares. Termina este estudio con la revalorización del edificio en el siglo XX, las disposiciones que se ordenaron para su restauración y la ejecución de éstas hasta convertirlo en Museo Regional del Estado.

El segundo tema estuvo a cargo de J. Antonio Servín Lozada, su título: "Fundación del Museo Regional de Querétaro". Inicia su trabajo con la mención de dos inscripciones que se conservan en el descanso de la escalinata del claustro franciscano y otros datos relativos a la construcción del edificio, materias que ya habían sido tratadas en el apartado anterior por Arvizu. Posteriormente Servín se remonta a la fundación de la ciudad de Querétaro y va y viene en la cronología del convento y sus moradores. Se concreta a transcribir crónicas y obras como la de Sigüenza, José Ma. Zelúa, Francisco Antonio Navarrete, etc., sin ningún rigor científico. Luego, haciendo a un lado la denominación de su trabajo, pasa a definir los estilos artísticos que privaron en la colonia, dogmatiza en sus características y encaja al convento franciscano en los estilos, que, a su juicio, correspondieron a la época de su construcción. Prosigue con detalles históricos de la ciudad e invade también el campo del siguiente tema. Es de lamentar que los autores o el editor no hayan revisado el texto completo de la obra para evitar repeticiones innecesarias.

Correspondió a Eduardo Loarca Castillo el estudio: "Don Germán Patiño Díaz y su obra". Después de elogiar los afanes y la personalidad de Patiño, Loarca hace la historia del Museo Regional, desde sus inicios como Sala de Historia de Querétaro y de las primeras piezas que en ésta se exhibieron. En cuanto a las colecciones de pintura, se encarga de revelar su procedencia; este tema le conduce a otro no menos relevante, el cariño a su tierra y el amor al arte manifestados por don Germán; narra las vicisitudes por las que atravesó para conseguir su cometido en el campo de la cultura: la creación del Museo de Querétaro y la restauración del edificio que lo albergaría. La obra de Patiño no se limitó al Museo, de ello también nos habla Loarca y termina con la mención de algunos detalles de la biografía del fundador.

Entre los apartados anteriores y al final de este último, se encuentran dos subtítulos, el primero: "Salas del Museo" y el segundo: "Algunos objetos", los cuales me remitieron a la frase "más vale una imagen que mil palabras", pero... al tratarse de un libro cuyo título trae implícito su contenido, hubiera sido conveniente describir con esmero el acervo del Museo, tal como se hizo en lo concerniente a la pinacoteca.

El último estudio se desprende de la ágil pluma de Rogelio Ruíz Gomar: "Las colecciones de pintura del Museo Regional de Querétaro". Para ubicar al lector en las categorías espacio-temporales de las obras pictóricas en cuestión, Ruíz Gomar presenta un panorama histórico de la pintura, durante la dominación española y el primer siglo independiente. Hace hincapié en la importancia de la colección que resguarda el Museo, la cual procede, en su mayoría, de los fondos de la Antigua Academia de San Carlos y escasamente de algunos templos queretanos. Continúa con una revisión de los pintores virrei-

nales y decimonónicos aquí representados y de los que brillan por su ausencia. Respecto a las obras salidas de los talleres de Querétaro, las encuentra de mediana calidad; en cuanto a sus autores, apunta algunos nombres, duda de otros y finalmente deja a posteriores investigaciones archivísticas la solución. También menciona los pocos ejemplares europeos, originales y copias que posee este Museo. Antes de pasar al análisis de las cincuenta obras, elegidas por Ruíz Gomar, para mostrar el rico acervo pictórico, indica la técnica y la temática de la generalidad, y la ubicación en el Museo de algunas en particular.

Los datos que Ruíz Gomar consigna para cada uno de los cuadros estudiados son los siguientes: título, autor, técnica, fecha, medidas, número de inventario en el Museo y comentario; este último resulta ser el más explícito y en él se percibe su gran sensibilidad en la observación de cada pieza. Analiza el dibujo, la suavidad de las líneas, el color, el claroscuro, el cuidado de la anatomía, la expresión de los rostros y de las manos, el tratamiento de los paños, la proporción, el equilibrio, el estilo, la influencia de otros pintores o escuelas, las atribuciones a determinado pincel y su fundamento, la composición y la iconografía.

El manejo claro y amplio del lenguaje utilizado por Ruíz Gomar permite a todo el público acceder a las colecciones de pintura que guarda este Museo y sólo algunos reclamarán la falta de apoyos bibliográficos.

Únicamente me resta manifestar que el material fotográfico de la totalidad de la obra está seleccionado con sumo cuidado y que la calidad lograda en las tomas y en la impresión es, a mi juicio, estupenda.

Mina Ramírez Montes.

Mâle, Émile, *El Barroco. Arte religioso del siglo XVIII. Italia, Francia, España, Flandes*, introducciones de A. Chastel y G. Chazal; prólogo a la edición española de Santiago Sebastián; traducciones de Ana María Guasch y Carmen Salgado, Madrid, Ediciones Encuentro, 1985.

Hace quince años, el ilustre crítico e historiador del arte Enrique Lafuente Ferrari, en el prólogo que hizo a la edición española del libro de Erwin Panofsky *Estudios sobre iconología* (Madrid, Alianza Universidad, 1972), señalaba lo siguiente: "al escribir las páginas de introducción a la primera traducción que en España aparece de un libro de Erwin Panofsky no puedo decir si mi satisfacción es mayor que mi sonrojo". Decía esto porque le parecía increíble que hasta ese momento, en España, no se hubiera sentido la necesidad de traducir las obras del sabio alemán, uno de los pilares de la historia del arte. Lo cual, ciertamente, no dejaba de causarle sonrojo. La satisfacción que sentía Lafuente Ferrari al presentar tal libro se explica por sí misma.

Pues bien, en esta ocasión queremos hacer nuestras esas palabras de Lafuente Ferrari para referirnos a una de las obras capitales de Émile Mâle, fundador de los estudios sobre iconografía cristiana, pues no alcanzamos a entender por qué hasta ahora se traduce. Es cierto que hace años el Fondo de Cultura Económica incluyó en su colección de breviarios un compendio de los estu-

dios de Mâle, con el título de *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII* (México, 1951); sin embargo, puede decirse que sus libros permanecen ignorados por una gran mayoría de lectores de habla hispana. De modo que la traducción de *L'art religieux de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, du XVII<sup>e</sup> siècle et du XVIII<sup>e</sup> siècle*, viene a llenar un gran vacío en la bibliografía de historia del arte en lengua castellana.

El libro en cuestión es verdaderamente monumental por su tamaño y su pulcra impresión que, no es exagerado afirmar, supera a las primeras ediciones francesas que de él se hicieron, aunque la del año 1984 —que sirvió de base a la edición en español— también es muy bella. Enriquecen el estudio de Mâle sendas presentaciones de André Chastell y Gilles Chazal y, para la edición en español, un prólogo de Santiago Sebastián. Las numerosas ilustraciones en blanco y negro y en color son de primera calidad y contribuyen a la cabal comprensión del texto.

Émile Mâle (1862-1954) dedicó la mayor parte de su vida al estudio de la iconografía cristiana, especialmente de la época medieval. Fruto de tantos años de investigación fueron —entre otros— sus libros: *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*; *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*; *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*; los cuales han conocido varias ediciones, tanto en francés como en otros idiomas, salvo, naturalmente, en español. Con los títulos anteriores es suficiente percibir la erudición de Mâle sobre tan vasto tema; al mismo tiempo, bastarían dichas obras para otorgarle un destacadísimo lugar en la historia del arte. Sin embargo, como él mismo cuenta en el prólogo del libro que ahora comentamos, gracias a haber sido designado director de la Escuela Francesa de Roma, pudo llevar a cabo este estudio, aunque lo había concebido desde Francia.

Ahora bien, nosotros pensamos que para Mâle la Ciudad Eterna representó toda una revelación pues, centrado en Francia, pudo escribir en su libro *L'art religieux de la fin du Moyen Age*: “al hablar del arte que iba aparecer tras el Concilio de Trento, escribí: ‘de ahora en adelante, ya no habrá más un arte cristiano, sino solamente artistas cristianos’”. Y añade: “debo reconocer que me equivoqué. Es lo que ocurre al convertir nuestras impresiones en ideas y cuando nuestras conclusiones no nacen del prologado y paciente estudio de los hechos. La verdad es que en el siglo XVII hubo un arte religioso. Querer estudiar cada uno de los grandes artistas de este tiempo, como si se tratara de individuos aislados, sin preguntarse lo que debían al pensamiento de la Iglesia, sería querer estudiar los planetas, sin saber que giran alrededor del sol” (p. 22). De ahí que disponiendo de tiempo suficiente recabara la información esencial para su libro, que posteriormente enriqueció con materiales sobre Francia, Flandes y España, pues como él mismo indica: “Este arte cristiano fue el mismo en toda la Europa católica. Sólo he investigado en Italia, Francia, España y Bélgica. Para ser un estudio completo, hubiese hecho falta extender estas búsquedas a Alemania del Sur, Austria y Polonia. Pero me era imposible abarcarlo todo. Lo que pude ver en Alemania y en Austria me hacía creer que los temas iconográficos del arte de estos países no difería

mucho de los que analizo en este texto. Los jesuitas, que tan activos se mostraron en estas regiones, les dieron a conocer, sin duda, el arte de Roma. Si los presupuestos de este libro son válidos, los países de la Europa central apenas aportaron nuevos ejemplos. Estos, ya demasiado abundantes de por sí, hubiesen debido reducirse; era necesario mostrar que Francia, Italia y Flandes estaban de acuerdo con Roma" (*Ibidem*).

Lo anterior es en cuanto al marco geográfico y cronológico tratado por Mâle. Respecto al tema en sí, él mismo indica: "lo que analizo en este libro, al igual que en los precedentes, es la expresión del pensamiento de la Iglesia en el arte. Desde hace cerca de un siglo, está admitido que el tema de una obra de arte ofrece poco interés y no merece retener largo tiempo la atención de un hombre de buen gusto. Lo que un crítico que se precie de tal, pide a un cuadro, es que ofrezca al ojo espectador un feliz arabesco de líneas y de bellas armonías de colores, propios de un tapiz persa. Esta concepción, quizá válida para el arte actual, no lo es para el arte de otros tiempos. Los artistas del siglo XVII no eran indiferentes a esta 'delectación' que el arte ofrece a los sentidos, sin la cual no hubiesen sido artistas, pero primero querían hablar a la inteligencia y al sentimiento. Para ellos y para la Iglesia que lo proponía, el tema tenía una importancia capital. El P. Richeome, que describió tantos cuadros, no sólo habla de sus temas, y si admira a un pintor es por su fidelidad en representar la historia de los santos y de los mártires. Tal era el sentimiento de la Iglesia. El arte se había convertido en una forma de doctrina; al artista se le invitaba a pensar que el tema de sus cuadros era esencial. La seriedad con la cual trataba el tema, no disminuía en nada su genio de dibujante y de colorista ni le impedía ser fiel a su temperamento y a sus tradiciones de escuela" (p. 23).

No creas, lector, que Mâle desdeñaba el estudio técnico y estilístico de las obras; no, eran aspectos que consideraba fundamentales, pero su interés le llevaba a insistir sobre el mensaje que encierran las obras; por eso apuntó: "esta sutil alquimia está a menudo llena de finura y de buen gusto —se refiere al análisis técnico y estilístico de las obras—, y por mi parte, la encuentro bastante interesante; pero este análisis es a todas luces incompleto. En esta obra, he querido estudiar el otro lado de este díptico que es la obra de arte. En este libro no hablo ni de la gramática ni del estilo de los artistas, sino de su pensamiento. Este pensamiento, siendo el de la Iglesia, no podía ser indiferente. Con su lectura se experimentará lo que el arte religioso representó para sus contemporáneos, de igual modo que se comprenderá mejor su verdadero carácter".

¡Qué claridad de pensamiento! ¡Qué modestia de investigador! De ahí en adelante se inicia el libro, con diez sesudos capítulos y una conclusión, en los que Mâle expone con extrema lucidez el fruto de sus especulaciones. En el primer capítulo —que puede ser considerado como el marco teórico del resto de la obra se habla de "el arte y los artistas después del Concilio de Trento", para continuar con "el arte y el protestantismo", "el martirio", "la muerte", "la nueva iconografía", "las nuevas devociones", "las supervivencias del pasado. Persistencia del espíritu del siglo XVI", "persistencia del espíritu del siglo XVI. La Alegoría", "la decoración de las iglesias. Las iglesias de las Ordenes religiosas" y conclusión. Como indicamos líneas arriba, el libro se

ve enriquecido con una sustanciosa bibliografía, tres índices: uno de lugares y obras, otro de nombres y un tercero de ilustraciones.

Cada uno de los capítulos del libro de Mâle da pauta para una serie de comentarios generales y particulares; sin embargo, la ocasión no es la indicada, ni éste el lugar para llevarlos a cabo. Estamos convencidos de que los postulados del autor podrían ser objeto de una tesis. Por eso aquí queremos ceñirnos a exponer algunos comentarios acerca de la repercusión que ha tenido la totalidad de la obra de Mâle, en los estudios de historia del arte en Hispanoamérica. Aunque por cuestiones de orden y dada la índole de esta nota conviene precisar lo siguiente: en primer lugar, nos parece erróneo que el libro haya sido traducido con el título *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII* pues, por una parte, no hay que olvidar que ningún "estilo" responde a una cronología precisa; y por otra parte, estamos convencidos que más de un lector francés objetaría el título en castellano, pues es de todos conocida la añeja disputa que existe sobre la dicotomía entre barroco y clasicismo; siendo Francia uno de los bastiones más fuertes de quienes están en contra del barroco. Por si fuera poco, debemos recordar que todo "estilo" tiene antecedentes y consecuentes, de manera que decir que el barroco es el arte del siglo XVII, aún cuando sólo sea en un título, nos parece bastante temerario. Al menos en el ámbito de las antiguas posesiones españolas sabemos que el barroco no comenzó en 1600 y que tampoco terminó en 1700. Decididamente los asesores de las editoriales eluden las investigaciones sobre los temas que publican. Ojo, entonces, lector, con un título que a todas luces es engañoso.

También conviene recordar que el libro de Mâle se publicó por vez primera en 1925. No obstante, a pesar del tiempo transcurrido desde su redacción, los juicios vertidos por su autor no han perdido validez. En ese sentido Mâle sí es un autor "clásico"; cualquiera que desee tratar los distintos aspectos de la iconografía postridentina tiene, por fuerza, que recurrir a los comentarios de este autor, y esté o no de acuerdo ha de referirse a ellos. De modo que no dudamos en comparar el libro del estudioso francés con el del sabio alemán Werner Weisbach, *El Barroco. Arte de la Contrarreforma* (traducción al castellano de Enrique Lafuente Ferrari, Madrid, Espasa Calpe, 1942).

Santiago Sebastián en la nota introductoria de este libro, titulada, "Mâle el tratadista clásico", indica que el interés del estudioso francés por la iconografía tiene algunos antecedentes en épocas pasadas; y en el presente siglo Mâle se revela como uno de los pilares de dicha disciplina, sin olvidar a autores como John Knipping y Erwin Panofsky. No cabe duda, añadiremos por nuestra cuenta, que puede llegarse a la misma meta tomando caminos distintos.

En España, el interés por la iconografía también data de épocas pasadas; Sebastián menciona a Palomino y su *Museo Pictórico y Escala Óptica*, al que debemos añadir los nombres de Francisco Pacheco e Interián de Ayala, con su *Tratado de la Pintura* y *El pintor cristiano y erudito*, respectivamente. En el presente siglo los estudios de carácter iconográfico se han visto acrecentados tanto por estudiosos españoles como extranjeros, entre los que conviene citar al propio Sebastián y a Julián Gállego.

Por lo que se refiere a América Latina, debe admitirse que libros como el de Weisbach y el de Mâle tienen gran resonancia, pues el arte que floreció acá, lo hizo bajo el signo de la Iglesia Católica; eso explicaría por qué, de unos

quince años a la fecha, los estudios basados en el método iconográfico hayan conocido tanta fortuna. Esto no quiere decir que antes no se hubieran hecho; pero en honor a la verdad debe reconocerse que ni fueron tantos los autores que lo emplearon, ni muchos los estudios que se publicaron. Además, hay que insistir, llegaron a ese método de manera intuitiva, sin mayor apoyo teórico que diera solidez a sus *lecturas iconográficas*.

Es justo en años recientes cuando ha habido mayor preocupación por “delinear” un método iconográfico; sobre todo para aplicarlo al arte de nuestro continente. Y aquí nos parece conveniente hacer otra observación al libro de Mâle. En ninguna parte se alude al arte “colonial” de las antiguas posesiones españolas y portuguesas. Y no se olvide que fueron trescientos años de coloniaje; suficientes para que se creara un arte propio que se nos revela a través de la iconografía. Además de que, para bien y para mal, la América española y portuguesa fue un auténtico baluarte del cristianismo reformado.

En descargo del autor hay que anotar, con sus propias palabras, que no podía abarcarlo todo. Si bien no deja de ser un hecho que la historiografía europea, sobre todo francesa e inglesa, ha pasado por alto el arte de todo un continente. Les interesa, cuando más, el arte prehispánico o el contemporáneo, pero el de la época colonial y el del siglo XIX aún no lo han “descubierto”. En modo alguno se trata de manifestar resentimiento. Entendámonos: es tener presente una situación que data de tiempo atrás.

Somos optimistas, estamos por creer que si Mâle hubiera conocido algunas de las expresiones artísticas del mundo colonial español y portugués, tal vez habría corroborado la tesis central de su libro sobre el arte postridentino, y quizá le hubiera dado la pauta para un estudio posterior. Estudio que se han encargado de llevar a cabo historiadores nacionales y extranjeros; algunos de ellos son mencionados por Santiago Sebastián en la introducción del libro de Mâle, pero que conviene volver a mencionar: entre los extranjeros destacan Erwin Walter Palm y el propio Santiago Sebastián; en el caso de Sudamérica merece particular mención Teresa Gisbert.

La iconografía novohispana se ha ido conociendo y precisando poco a poco gracias a los trabajos de Francisco de la Maza, Elisa Vargas Lugo y Elena I. Estrada de Gerlero. Cada uno de estos autores, con mayor o menor fortuna, han logrado aproximaciones, “lecturas” de obras artísticas novohispanas siguiendo de cerca los postulados de “iconógrafos” como Panofsky y Émile Mâle. Así, nos congratula sobremanera que el libro de Émile Mâle sobre el arte postridentino, cuya traducción fue por tantos años esperada, esté al alcance de un público mayor, en una edición pulcra —bella diríamos—, ampliamente ilustrada; ojalá que su lectura motive a ir en busca directa de las fuentes europeas que originaron el arte que floreció de este lado del Atlántico. Pero que también sirvieron de punto de partida para la creación de otras imágenes, trasunto de una realidad distinta. Breve, de otra mentalidad. Pues no hay que olvidar que, como escribió hace años Octavio Paz, “el arte americano de la Nueva España, como la sociedad misma que lo produjo no quiso ser *nuevo*: quiso ser *otro*”. Postulado que puede aplicarse a la creación artística de toda América Latina durante tres siglos de vida colonial.

José Guadalupe Victoria.



Baticle, Jeannine, *Goya d'or et de sang*,  
Paris, Gallimard, 1986.

*¡Tiens. Voilà encore un Goya!* Esta frase, con toda la carga peyorativa que conlleva, no sería difícil escucharla en boca de cualquier lector francés medianamente culto. Analizada con cuidado, se cae en la cuenta de que no carece totalmente de sentido: ¡un Goya de más! ¿Qué puede decirse de un artista de tan altos vuelos, sin caer en los lugares comunes, las frases ya hechas, los adjetivos casi agotados y las exclamaciones hiperbólicas? Pues bien, he ahí el reto; no es fácil decir algo distinto de un artista de quien prácticamente todo se ha escrito. ¿Todo? No, a nuestro modo de ver nunca será suficiente lo que se diga de un artista y de su obra. Además, vale la pena hacer altos en el camino —en este caso en el de la historia del arte— y revisar el parecer de quienes nos antecedieron en estos menesteres. Así, dice el refrán, ¿quién se atreve a ponerle el cascabel al gato?

Jeannine Baticle emprendió semejante desafío y el resultado es una breve pero jugosa monografía sobre Francisco de Goya y Lucientes. Monografía que vale la pena describir —físicamente— y luego analizar desde el punto de vista de su contenido.

La editorial Gallimard de París ha iniciado una atractiva serie de libros de bolsillo que incluye diversos tópicos; uno de ellos es la pintura y pensamos que fue un acierto incluir a Goya, cuya obra posee valores que resulta obligatorio revisar casi cotidianamente. Los libros que integran la colección están concebidos en pequeño formato (18 × 13 cm.), ampliamente ilustrados (en este caso el tomo incluye 167 ilustraciones), con un texto sencillito, bien escrito, acompañado de un aparato crítico que excluye las notas a pie de página y carece de bibliografía, aunque está enriquecido con un apartado de testimonios y documentos, un directorio de los museos franceses donde se conservan obras del artista, un índice analítico y un índice de materias.

Contrariamente a lo que ocurre en los libros tradicionales —sean de arte o de historia—, en que el texto está dispuesto de corrido, los editores de la serie, al menos en este tomito consagrado a Goya, lograron una atractiva composición al entreverar las ilustraciones —fotografías y grabados, esencialmente— de tamaños diferentes: página entera, media página, cuarto de página o pequeños recuadros dispuestos a distintas alturas. Esto le da “vitalidad” al libro, la que acentúan los pequeños pies que acompañan a cada una de ellas. La mayoría de estas ilustraciones son en color, de magnífica calidad, aunque haya bastantes grabados y detalles en blanco y negro de algunas obras. La tónica general del material gráfico es la de brindar al lector una “imagen” lo más completa posible de la producción goyesca. Y en términos generales consideramos que cumplen con su objetivo.

Pasemos ahora al texto. Siempre he creído que los *amateurs* de la lectura nos dividimos en dos grupos: los que revisamos un texto, independientemente de que éste ilustrado o no, y aquellos que van al texto después de haber admirado las ilustraciones. El primer grupo encuentra sus raíces en los tiempos en que la reproducción fotográfica, al menos en México, no estaba ampliamente desarrollada; el segundo grupo es más reciente y su número de adeptos se incrementa gracias a que incluso hoy en los supermercados se pueden ad-

quirir libros ilustrados —a veces hasta la saciedad— en menoscabo de un texto que nunca se sabe si es bueno o malo porque simplemente se ignora.

De ahí el temor de más de un escritor —sobre todo si es especialista en el tema— cuando se le invita a elaborar un libro con muchas ilustraciones, pues su texto corre el riesgo de pasar inadvertido.

Jeannine Baticle, autora de este *Goya de oro y de sangre*, puede estar tranquila, ha logrado un texto ágil, preciso, exacto, lleno de rigor científico y, sobre todo, desapasionado. Porque convengamos en que Goya se presta para desatar pasiones de todo tipo. Y que me perdonen algunos de los historiadores franceses del arte español, pero son ellos quienes algunas veces han enarbolado la bandera de dicho apasionamiento.

Me atrevo a pensar que J. Baticle abordó el tema como si fuera una novela. El título mismo que dio al libro es bastante revelador y estoy por creer que en español resulta mucho más eufónico y adecuado, pues el drama y el oropel son dos de las constantes más frecuentes del sentir español, del que Goya fue uno de sus mejores intérpretes. Además, la vida del artista parece, en sí, una novela, pues de haber sido hijo de un modesto artesano, llegó a convertirse en un artista de primera, admirado por todos sus contemporáneos, fueran los reyes, los nobles o los intelectuales.

El estudio de la obra lo hace la autora desde el punto de vista cronológico, en cuatro capítulos titulados: Francisco Goya el aragonés, La España de los Ilustrados, Los azares de la Fortuna, Pintor de Corte y La vida en negro. Hechos personales y obras van alternándose como plantas en un surco principal, desde el que se columbran plantas mayores y menores entrecruzándose de vez en vez. Este modo de proceder de Jeannine Baticle permite al lector seguir su discurso a lo largo del cual —como en el surco— se marcan altos; en este caso representados por el análisis de las obras del artista. Análisis en los cuales, objetivamente, se mencionan, corrigen y enjuician pareceres acerca de la producción goyesca en distintos momentos. Además de emitir juicios personales de gran lucidez, basados sin duda en un profundo conocimiento del autor de los *Caprichos*. Por ejemplo, cuando la autora estudia los frescos de la Basílica del Pilar de Zaragoza (1781) que le valieron a Goya “la más grande humillación de su carrera”. Pero que ella considera —y con toda razón— que anuncian “las audacias de la cúpula de San Antonio de la Florida, pintada veinte años más tarde. Audacia en la composición, ciencia óptica y maestría de la técnica: es —dice— una obra maestra. Goya había entendido la lección de sus grandes antecesores en Roma, especialmente de Miguel Ángel, y sabía que a treinta metros del piso no se pinta a los personajes como si se les tuviera al frente” (p. 36). O bien el juicio que emite al hablar de los frescos de San Antonio de la Florida, en particular de los ángeles que ornan las pechinas, los cuales “parecen salidos del taller de Renoir, dado lo avanzado —en ese tiempo— de su estilo” (p. 79). Y es que, efectivamente, están de acuerdo casi todos los autores que se han ocupado de Goya, su papel de precursor del arte contemporáneo no se discute. No es exagerado afirmar que muchos de los ismos —desde mediados del siglo pasado hasta los principios del presente— abrevaron en esa fuente. Tampoco olvidemos que buena parte de la revalorización de Goya se debe a Francia: de Delacroix a Malraux.

Para reafirmar este punto de vista, J. Baticle incluyó un pequeño pero enjundioso *corpus* de Testimonios y Documentos; a través de ellos se “observa” a Goya desde tres puntos de vista: el de la crítica —en el cual están presentes las voces de Baudelaire, Merimée, Claudel y Malraux—; el análisis de la *Tauromaquia* —hecho por Merimée—, de los *Desastres de la Guerra* —visto por el ojo literario de Paul Morand en *El Flagelante de Sevilla*— y de las fuentes de que se valió Goya para su cuadro sobre *Los fusilamientos del Tres de Mayo*, llevado a cabo por la propia J. Baticle. Se cierra este apartado de Testimonios y Documentos con varias cartas —denominadas en conjunto “Goya en privado”— que el artista dirigió a su mejor amigo: Martín Zapater; cartas que permiten apreciarlo mejor.

Habiendo finalizado la lectura del libro se logra una visión de conjunto de la vida y de la obra de uno de los más grandes artistas. Y no puede uno menos de preguntarse sobre cuál es el aspecto más importante de su obra; resulta en vano intentar cualquier respuesta. Todas y cada una de las obras de Goya constituyen un eslabón esencial de la cadena del arte occidental. Lo cual —así lo prueba el libro que reseñamos— no sólo es obra de la genialidad, sino de un arduo y constante aprendizaje que Goya llevó a cabo hasta convertirse en un artista completo. Por eso André Malraux pudo, en 1950, concluir su *Saturno* diciendo que después de Goya —¿acaso no debíamos decir mejor que con él?— comienza la pintura moderna.

José Guadalupe Victoria.

Beloff, Angelina, *Memorias*, México, UNAM, 1986.

En el centenario del natalicio de Diego Rivera, 1986, se llevó a cabo un gran número de publicaciones en torno al hombre y su obra. Dentro de éstas destacan las *Memorias* de Angelina Beloff (1879-1969), no por su aspecto externo o la riqueza de la edición, sino por el contenido mismo del libro que narra un lapso de la vida del gran muralista.

Bertha Taracena, en su “Introducción”, nos presenta a la pintora rusa, ampliando la información que la modestia de la autora no permitió incluir. Por su parte Raquel Tibol, en lo que denomina “Epílogo”, que realmente es otra introducción, nos ofrece mayores detalles sobre aspectos de su vida profesional, y no la conclusión de la misma, como parece anunciarlo el título. En especial nos da luces tanto sobre sus actividades de grabadora en París como la labor que desarrollara posteriormente en México al frente de la Escuela de las Artes del Libro y la Sociedad Mexicana de Grabadores.

Es importante anotar que el texto fue escrito originalmente en francés y no en ruso, que era su lengua materna, lo que explicará su extrema sencillez, tanto en la forma como en el léxico, sin olvidar que la autora nunca se dedicó a los menesteres de las letras. El libro fue redactado hacia 1964, y se presenta aquí en la traducción de Gloria Taracena. Es probable, por lo tanto, que la escritora Elena Poniatowska, que domina el francés, lo haya conocido, sir-

viéndole de inspiración para su libro de cartas apócrifas *Querido Diego te abraza Quiela*, Ediciones Era, México, 1978.

El texto de Angelina Beloff es extraño y sugestivo, enfrentando indirectamente al lector con la vida parisina de Diego Rivera, personaje principal del relato. En efecto, todo el texto gira alrededor del gran muralista, que parece ser el principio y fin de la vida de la autora.

El relato se desarrolla en un tono sencillo, sin rebuscamiento literarios, como ya lo hemos mencionado. Asimismo vemos en él una narración, de alguna manera ingenua y sin disimulos; inocentemente y sin demasiados datos y fechas, lo que expone la autora son más sus sentimientos y las actividades de Diego en París, que no una reconstrucción detenida de su propio pasado. Esto hace del libro una exposición de fácil, rápida y agradable lectura.

Sin embargo, hay una serie de hechos que no podemos dejar de anotar, además del "diegocentrismo", del cual ya hemos hecho mención, es impactante el pasaje del texto que se refiere a la muerte del niño Dieguito. Está escrito con la misma sencillez, tal vez extremada en este caso, del resto del libro, pero no deja de ser impresionante que tan sólo en escasos cuatro renglones se refiera a la enfermedad y muerte de su hijo, concluyendo con "Después de su muerte, la vida continuó como antes" (pág. 55), sin un solo adjetivo de dolor o tristeza. Se puede tratar de ese mecanismo humano que no menciona aquello que más duele, para no reavivar la herida. ¡Intrigante!, y obviamente el caso más bien queda abierto para un psicoanalista. En relación con ello el libro de Myra Landau, *Ritmos*, nos propone una visión totalmente diferente de una situación similar. Asimismo, en otras ocasiones de su vida, como el dejar a su perro en Mallorca, "Fue muy doloroso" (pág. 44), o el encontrar a Diego relacionado con Marievna "...fue terrible para mí", Angelina nos expresa sus sentimientos, pero siempre contenidos.

Por otra parte, la lectura nos ofrece una serie de datos que esclarecen el tiempo o el origen de algunas obras del pintor. Por ejemplo, relata que poco después de la muerte de su hijo, Diego (1917) pintaba "naturalezas muertas en tres planos... los colores eran sobrios..." tal y como la pintura en venta recientemente de "Naturaleza sobre una mesa" (pág. 52). Asimismo aclara (págs. 46-47), que entre 1914-15 vivieron una época en Madrid, donde "por las noches solíamos ir a casa de Alfonso Reyes, donde se reunían también... Martín Luis Guzmán... y un arquitecto, Acevedo." Con lo que se puede asegurar que la pintura "El arquitecto", retrato de Jesús T. Acevedo, fue pintado en Madrid, así como "un retrato, cubista de Martín Luis". Habla también de "La influencia de Renoir" (pág. 58) presente en cuadros como *Las Viñadoras*. Hoy sabemos con certeza que el óleo conocido como *Dos mujeres* es en realidad el retrato de Angelina de pie y Alma Dolores "Moucha" Bastián sentada (pág. 73).

Finalmente tenemos que concluir con la propia visión que nos queda de esta mujer de origen ruso, que siempre tuvo una vida difícil, llena de privaciones, en un momento histórico poco propicio. Sin embargo, también se puede decir que tuvo la "enorme suerte" de conocer y convivir con Diego durante más de diez años, con todo y sus interrupciones, lo que fue decisivo en su vida, y no así en la de Rivera, aunque ésta haya sido una de sus relaciones más largas. Nos preguntamos aquí cuál fue la razón de esta prolongada unión,

sobre todo conociendo la vida apasionada que después mantuvo el célebre muralista, sabiendo que ella no era ni excesivamente guapa, inteligente, genial o rica y que además era siete años mayor que él. ¿Sería su bondad y dulzura que se trasluce en el texto, su eterno perdón al descarriado, su postura maternal, intereses comunes? Nunca lo sabremos, por lo que tan sólo queda una especie de nostalgia al saber que no se le podrá preguntar y que en su vida nadie se preocupó demasiado por ella. Así este libro nos aporta una visión amorosa de épocas pasadas, nos habla de personajes y situaciones, y en algunos casos aporta nuevas luces para la historia del arte. Todo en un texto de amable lectura e innegable interés, en cuya sección gráfica también descubrimos la imagen real de Angelina Beloff y parte de su quehacer de artista.

Louise Noelle.

Curtis, William J. R., *Le Corbusier, ideas and form*, Phaidon Press, Oxford, 1986.

El centenario del nacimiento de Le Corbusier se celebra en 1987, por lo que Phaidon Press se ha apresurado en publicar con este motivo un libro sobre tan celebrado arquitecto. Sin embargo, cabe agregar que en este caso no se concreta a ser una publicación conmemorativa más, pues además de haberse realizado con gran calidad y cuidado, se solicitó el texto a William J. R. Curtis, connotado historiador de la arquitectura y quien había efectuado ya una detenida investigación sobre el tema.

No obstante, es oportuno cuestionarse sobre la validez de un nuevo escrito sobre uno de los grandes maestros de la arquitectura contemporánea, a cuyo respecto tanta tinta se ha vertido. En efecto, muchos han sido los escritos dedicados a este diseñador por eminentes historiadores, los diversos trabajos han sido recopilados por John Glagola en *Le Corbusier: a Bibliography of Monographs* (Council of Planning Librarians, Monticello, 1976); sin olvidar que el propio Le Corbusier supervisó la publicación de los ocho volúmenes de su *Oeuvre complète*, publicados entre 1930 y 1965 (Girsberger and Artemis, Zurich), y para la cual escribió no sólo una introducción, sino también las reseñas que acompañan cada una de sus obras. Así, por mucho tiempo ésta fue la principal fuente de información para los estudiosos en la materia, puesto que el arquitecto suizo glosaba sobre el resultado de su obra a la vez que explicaba el origen y las ideas directrices del concepto generador. Al fallecer el artista en 1965, se inició una serie de estudios que se avocaron a realizar una revisión de la obra terminada, de entre los que sobresale el de Stanislaus Von Moss, *Le Corbusier: Elemente Einer Synthese*, publicado en Alemania en 1968. Este libro, por su pretensión de no ofrecer un informe apologético, sino la visión crítica de un historiador basado tanto en la *Oeuvre Complète* como en diversos escritos de Le Corbusier y en información directa obtenida de amigos y colaboradores, resultó en una publicación de gran trascendencia.

Es indiscutible que el libro que nos ocupa en esta ocasión, además de apoyarse en los textos lecorbusianos, se aproxima en muchos puntos al de su predecesor Von Moss. Por una parte es obvio que la cronología de las reali-

zaciones de Charles Édouard Jeanneret posee una serie de puntos clave, por lo que una revisión histórica de su obra se subdividirá lógicamente en periodos, similares en la mayoría de sus biógrafos, lo que explica la equivalencia de los capítulos de ambos libros; por otra parte, el estudio realizado por Von Moss fue de tal profundidad y acierto que no se puede hacer caso omiso de sus aportes reveladores. En este sentido el trabajo presentado por William Curtis no podía sino seguir por el derrotero marcado, olvidándose de originalidades engañosas. Sin embargo, es preciso apuntar aquí los aportes que sin duda ofrece esta nueva publicación y que la justifican ampliamente.

La herencia del arquitecto quedó localizada en la Fondation Le Corbusier, en París, que apenas abrió sus puertas a algunos investigadores en 1970, y donde un legado de cuadernos, dibujos y cartas desconocidos propiciaron nuevas y fidedignas explicaciones que permiten corregir olvidos y errores. Esta copiosa información tuvo que ser entonces minuciosamente estudiada para ofrecer nuevas luces sobre incógnitas pasadas, tarea a la que se avocó el autor. Asimismo se propuso visitar y estudiar las diversas edificaciones del arquitecto, así como los archivos de La Chaux-de-Fonds y las nuevas publicaciones e interpretaciones. Finalmente decidió enfocar su texto sobre la génesis de los edificios de Le Corbusier, basado en el contexto físico y cultural, concentrándose en las formas y su significado, lo que explica el título. Así, trató de descubrir los sucesos y objetos que, al pasar por el proceso que se denomina invención, se transformaron en arquitectura.

De las ideas expuestas en este libro, tuvimos en México las primicias, a través de un curso que sobre Le Corbusier dictó el profesor Curtis en la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En esa ocasión, los asistentes pudimos apreciar el amplio conocimiento que tenía sobre la materia y la fluidez y claridad de sus explicaciones, mismas que pueden encontrarse a lo largo de su texto; las edificaciones se comprenden, así, como imaginativas metamorfosis del mundo apoyadas en una serie de principios teóricos.

El escrito se inicia con la afirmación de que es imposible comprender la arquitectura del siglo XX si no se reconoce primero la importancia de Le Corbusier. Estos conceptos relacionan inmediatamente esta publicación con la anterior del mismo autor, *Modern Architecture since 1900* (Phaidon Press, Londres, 1982, reseñada en *Anales* 55, p. 270), que presenta una excelente visión de la arquitectura contemporánea. Por lo tanto, con este nuevo estudio pretende ampliar la perspectiva, ahondando en las propuestas de un pionero de este movimiento arquitectónico.

El texto, de excelente calidad literaria, está acompañado de magníficas reproducciones de las obras y de una interesante serie de dibujos y apuntes que apoyan las explicaciones. Las descripciones de cada una de las edificaciones sigue siempre el mismo esquema, ocupándose en primer término del sitio y el contexto, para continuar con un análisis del aspecto exterior, del funcionamiento interno y sus correspondencias en la fachada y concluir con una relación de las similitudes que encuentra con otras de sus realizaciones y sus posibles puntos de inspiración. Poco a poco, a través de las páginas, no sólo descubrimos la obra lecorbusiana; asimismo apreciamos su interrelación y el progreso de sus ideas teóricas con su aplicación práctica.

El libro se compone de una introducción y quince capítulos repartidos en tres partes, a saber: I.—Los años formativos, 1887-1922; II.—Ideales arquitectónicos y realidades sociales, 1922-1944, y III.—El sentido antiguo: Las últimas obras 1945-1965. Ofrece una fluida visión del quehacer de Le Corbusier, así como de sus actividades intelectuales y plásticas, lo que permite al lector una comprensión total de los resultados. De esta manera obtenemos una visión integral de sus realizaciones, y no sólo de aquellas que la publicidad positiva o negativa ha reproducido extensivamente. En la primera parte se encuentra un estudio minucioso de los primeros años profesionales de Charles Édouard Jeanneret. Allí, además de la revisión de las obras arquitectónicas juveniles, casi desconocidas y omitidas por él mismo en su *Oeuvre Complète*, recorreremos este periodo formativo que revela sus rigurosos estudios plásticos bajo la guía de Charles L'Eplattenier, en busca de un regionalismo jurásico, tanto como las influencias que lo marcaron en sus diversos viajes de estudio y que posteriormente resurgirán en sus diseños, como el monasterio de Ema o el Partenón. Asimismo se aprecian sus relaciones con las personalidades artísticas del momento, desde su trabajo con Auguste Perret hasta su amistad con Amédée Ozenfant y el nacimiento del purismo y de *L'Esprit Nouveau*.

A continuación vienen las obras más conocidas, y las que más se han copiado, en especial las casas habitacionales, las villas, cuyo prototipo es la Villa Savoye, "Les heures claires", en Poissy, 1929. Asimismo se analizan sus proyectos urbanísticos, explicando su génesis, y apuntando sus aciertos y errores, producto del idealismo de la entreguerra. De este periodo se deriva el criticado internacionalismo de sus edificios, así como también se aprecian diversos problemas técnicos de las construcciones con la intención de marcar pautas para los arquitectos que se acercan a su obra.

Para terminar, en la tercera parte se examinan sus últimas obras y propuestas, que de alguna manera tratan de resarcirse de las equivocaciones anteriores; no se trata de una total reinención, sino más bien de una maduración de conceptos conservando los principios básicos pero buscando en la antigüedad y el entorno una adaptación regional en cada una de sus obras. La unidad de habitación en Marsella y la capilla de Ronchamp abren este periodo, en el que las formas y volúmenes adquieren mayor libertad, y el concreto, con todo y sus deficiencias de realización, toma su lugar como el material por excelencia de nuestro siglo. A continuación viene la obra realizada en la India, tanto la audacia de Chandigarh como los encargos privados, que tuvieron en los países en desarrollo un gran impacto, aun sin estudiar. La obra que clausura sus edificaciones, el Centro Carpenter para las artes visuales en la Universidad de Harvard, retoma sus propuestas reiteradas como los pilotes, los parasoles, la adecuación al sitio y la integración urbana, pero de una manera tan libre y original que queda como una lección de creatividad y renovación constante, la más importante de sus lecciones. Así, sus seguidores, como en México lo es Teodoro González de León, recibieron del maestro no sólo los elementos formales de un nuevo estilo arquitectónico, pues también cuentan con los lineamientos teóricos y el ejemplo del estudio y la superación.

Finalmente, en la conclusión, William Curtis plantea los aportes del arquitecto, valorando sus propuestas a la luz de éxitos o fracasos actuales, y explicando cómo de este análisis y toma de conciencia, las nuevas generaciones

pueden aprovechar la lección para ofrecer sus respuestas a nuevos problemas. ¿Será éste el tema de una futura publicación?

Por lo pronto, tenemos en nuestras manos un estudio que, al conmemorar este centenario, hace justicia al arquitecto visionario, al valorar su obra explicando sus orígenes y sus postulados, y abriendo un sendero para el porvenir. Está nuevamente a nuestro alcance una amplia monografía sobre Le Corbusier, que toma en cuenta las últimas fuentes documentales, realizada con una visión crítica esclarecedora, y que justifica plenamente la excelente edición que de ella se hizo.

Louise Noelle.

Romero Keith, Delmari, *Historia y testimonios. Galería de Arte Mexicano*. México, Ed. GAM, 1985.

La Galería de Arte Mexicano constituye una pieza clave dentro del panorama cultural de México desde la década de los años treinta. Su labor coadyuvó no sólo a la formación de un mercado de arte, sino también, y fundamentalmente, a la consolidación de una corriente pictórica paralela al muralismo, la cual, sin el espacio de las galerías privadas, no se hubiera abierto paso. Me refiero, claro está, a la obra de caballete y de pequeño formato que por su especificidad no era incluida en el patrocinio estatal, tan en auge por estos años.

Antes de su fundación en el año de 1935, existían tres lugares donde se podían adquirir obras de arte en México: en la esquina de Orizaba y Alvaro Obregón, con Emilio Amero; en 16 de Septiembre y Bolívar, con Eduardo Méndez; y con Alberto Misrachi, en la Avenida Juárez, quien vendía principalmente a extranjeros y turistas.

Es de sobra conocida la efervescencia artística de estos años causada por el nuevo orden social posrevolucionario, dentro de la cual la Escuela Mexicana de Pintura constituía su expresión más acabada. El proyecto cultural del Estado coincidía ampliamente con las nuevas propuestas plásticas plasmadas en los muros, desde donde enviarían su mensaje a una mayoría diezmada y analfabeta.

Pero estos sectores populares no eran los únicos que conformaban la estructura social: también existían las clases medias y la burguesía, ambas en dinámica ascendente y producto de la movilización económica y social propiciada por la Revolución.

Por lo demás, no existía monopolio alguno por parte de los pintores muralistas y sus seguidores en la producción plástica de esos años. Las manifestaciones artísticas existentes poseían una pluralidad que generaba rica gama de posibilidades: desde grupos como el de los Contemporáneos, apartado de todo localismo, y el de los Estridentistas, emparentado estrechamente con las vanguardias europeas; hasta la vasta producción de obra de caballete y gráfica, alguna dentro de la Escuela Mexicana y otra independiente. Todo este renacimiento cultural requería de espacios para promoverse, al margen de la representatividad estatal, desde los cuales pudiera crear un "gusto" entre la surgiente burguesía nacional que la convirtiera, al lado de la demanda extranjera, en consumidora en el mercado artístico.



Carolina e Inés Amor, hijas de una familia del antiguo régimen —su padre fue hacendado azucarero y la madre, de la burguesía poblana— tuvieron la suficiente visión para emprender la “noble aventura” de abrir la primera galería de arte en México. En este libro, Romero Keith intenta dar, por medio de diversos acercamientos, una semblanza de su principal promotora, Inés Amor, quien dedicara prácticamente toda su vida al funcionamiento de dicha galería.

Romero Keith nos dice que emplea dos formas metodológicas en su trabajo: la consulta de archivo y testimonios por medio de entrevistas.

De la primera, afirma que pasó muchas horas estudiando el archivo de la G.A.M., donde encontró evidencia del gran sentido de organización, capacidad de trabajo y de la enorme labor que realizó “esa mujer que mostraba [tal] pasión por el arte mexicano”, que se llamó Inés Amor.

Respecto a los testimonios “a través de las voces que recuerdan a Inés Amor, implican un sentido de homenaje al traer al presente la personalidad de una mujer que con su labor fomentó una de las corrientes medulares de la historia del arte contemporáneo en México”.

Consultar en archivos significa, sin duda, un recurso metodológico de gran efectividad que puede aportar importantes datos rectores del sentido de la investigación. Los documentos referentes al funcionamiento de la G.A.M. bien pueden evidenciar su evolución al paso de los años y la devoción con que su directora se entregó a la tarea de promover el arte mexicano, además de hablar sobre su propia personalidad. Un gran sentido del orden se refleja en los cuidadosos archivos que registran los movimientos de exposiciones, compraventas, adeudos, recibos, promociones, correspondencia, y demás documentos administrativos. Tan completo es este archivo que la autora no duda en afirmar que “merece ser tratado en un volumen aparte”, lo cual induce y estimula a futuras investigaciones sobre tan apasionante tema.

Si lo anterior puede decirse sobre la consulta del archivo, no sucede lo mismo con los testimonios orales que por medio de entrevistas utiliza la autora como parte medular del procedimiento metodológico. El riesgo de toda entrevista es la alta dosis de subjetividad involucrada por partida doble: el entrevistador y el entrevistado, que resultan así dos tamices para el conocimiento de los hechos. Y si además de esto los testimonios implican “un sentido de homenaje” a Inés Amor, encontraremos entonces en este trabajo material abundante en cuanto a remembranzas, anécdotas y opiniones que contribuyen a conformar una idea clara del aspecto humano y cotidiano de la homenajead, pero no un sustento histórico más fundamentado y amplio que sirva de marco a esta semblanza.

Es pertinente añadir que en la selección hecha por la autora de los personajes entrevistados para este libro, hay una mayoría abrumadora de artistas plásticos, brillando por su ausencia los estudiosos del arte que han contribuido con su labor, en la crítica y en la historia, a la exégesis de las corrientes plásticas contemporáneas de las que dichos artistas han sido protagonistas; me refiero a gentes como Jorge Alberto Manrique, Teresa del Conde, Ida Rodríguez y Xavier Moysén.

Tampoco se menciona, en lo que podría constituirse como marco histórico de referencia, la orientación que significó para Inés Amor el apoyo teórico de

críticos como Jorge Juan Crespo de la Serna, Justino Fernández, Pablo Fernández Márquez, Paul Westheim y Margarita Nelken, entre otros, quienes coadyuvaron de algún modo a formar un criterio estético que fuera rector de la G.A.M.

Abundando en lo anterior, es interesante conocer los nombres de los entrevistados en cuyos testimonios se basa el presente trabajo:

Carolina Amor, Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Luis Ortiz Monasterio, Federico Cantú, Fernando Gamboa, Henry Clifford, Francisco Zúñiga, Raúl Anguiano, Olga Costa, José Chávez Morado, Juan Soriano, Ricardo Martínez de Hoyos, Guillermo Meza, Antonio Rodríguez Luna, Laura López Figueroa, Gunther Gerzso, Mathías Goeritz, Helen Escobedo, Antonio Peláez, Héctor Xavier, Rafael Coronel, Cordelia Urueta, Ana Iturbe, Miriam Kaiser, Luis López Loza, Alfredo Castañeda, Jan Hendrix, Carlos Aguirre, Mariana Pérez Amor y Alejandra Iturbe.

Otro obstáculo, mencionado por Cardoza y Aragón en el prólogo y por la misma autora en la introducción, es el consabido *ego* de los artistas, que los hace a veces “más que atender el punto rector de la entrevista [valerse de ella] para publicidad personal”.

Para la selección de estas entrevistas la autora se basó en “la facilidad de los artistas para conceptualizar su experiencia”, causando tal vez una automática descalificación de aquellos que, aunque ricos en vivencias y recuerdos, no fueron capaces de expresar con claridad sus ideas.

Del archivo de la G.A.M. se publican algunas cartas seleccionadas “de acuerdo con el contenido que permitiera un asomo eficaz hacia el aspecto más humano y de extrema sensibilidad de Inés frente al problema de la estética y la historia”. Y, en efecto, puede decirse que en este sentido el libro cumple ampliamente su cometido: a través de sus páginas no sólo nos asomamos sino que entramos de lleno al mundo de Inés Amor, desde los años treinta hasta la década de los setenta, conociendo la ingente empresa de dirigir una galería de arte que tuviera objetivos culturales y no meramente comerciales, ya que considero que es en esto en lo que estriba uno de los méritos relevantes de la G.A.M.: en haber contribuido a formar una pintura *profesional* que se cotizara en el incipiente mercado de arte, permitiendo así al artista vivir de su trabajo. Este espíritu de la Galería queda explícito en una recomendación de su fundadora, Carolina Amor, quien la dirigió por un año escaso antes de entregarla a su hermana menor:

“Que no sienta el visitante que te empeñas en vender, sino en dar a conocer la obra de los pintores mexicanos.”

El libro está ilustrado por material fotográfico que muestra la imagen de los personajes involucrados. También se conocen datos comerciales asombrosos, como los \$ 140.00 pagados por “abstracciones” de Mérida; \$ 75.00 por una acuarela de Tamayo; \$ 54.00 por una acuarela de Guérriz Otero; \$ 700.00 por unos “tapices de Palenque”; y otros datos interesantes. Asimismo es edificante y hasta conmovedor conocer las vicisitudes de Inés en su trato cotidiano con los pintores y como intermediaria en las transacciones de compraventa.

Hay varios cuadros sinópticos, a manera de apéndice, que consignan las exposiciones realizadas en la G.A.M., con el índice de las notas periodísticas que las comentan, desde el año de su fundación 1935, hasta 1984.

Se puede consultar, finalmente, un índice onomástico; pero no hay una bibliografía ni siquiera básica que sustente el aspecto histórico del trabajo. Repitiendo lo antes dicho: éste es un libro que debiera intitularse *Galería de Arte Mexicano, Testimonios*, y no *Historia y Testimonios*. Por lo demás, estas observaciones no le restan mérito a la obra, sino que le confieren un valor documental, “anecdótico, con un fondo de cierta amplitud histórica, estética y social”, como lo asevera Cardoza y Aragón en el prólogo. Además, las entrevistas conforman un material de lectura muy ameno, cuya amenidad se acentúa con el tema mismo del libro: “...sin luces y sombras no se puede trazar un retrato...”.

La misma autora sintetiza la finalidad de su trabajo, acorde con lo hasta aquí dicho, cuando puntualiza que “por ahora, la pretensión no es otra que recopilar el testimonio directo de quienes marcaron y marcan un recorrido histórico a través del arte mexicano”. Testimonio que es materia prima para futuras investigaciones y que pone de relieve la necesidad de publicaciones como la presente.

Julieta Ortiz Gaitán.

Kaspé, Vladimir, *Arquitectura como un todo. Aspectos Teórico-prácticos*. México, Editorial Diana, 1987.

Libros como el que ocupa el contenido de esta reseña no son comunes en nuestro medio cultural; de ahí la importancia que encuentro en el que ha publicado el arquitecto Vladimir Kaspé, bajo el título de *Arquitectura como un todo. Aspectos Teórico-prácticos*. El autor es una figura relevante en la arquitectura contemporánea de México; lo es tanto por las obras que ha realizado como por los años entregados a la enseñanza fructífera de la profesión que ha practicado en las mejores décadas de su existencia, enseñanza en las aulas escolares que se hace presente en el contenido de este libro.

*Arquitectura como un todo*; las consideraciones de Vladimir Kaspé para definir por qué causas califica a esta noble actividad creativa como un Todo, las expone en una sucinta y lúcida Introducción en las siguientes líneas, con las que declara como principio que la esencia de la arquitectura es un “*Todo Indivisible. Un Todo* para el que concibe y realiza la arquitectura, esto es, para el arquitecto, así como para el que la vive o intenta comprenderla, es decir, el usuario o el crítico”. Ahora bien, el TODO sólo se alcanza mediante la *Unidad* de las distintas facetas o conceptos que conforman la obra, por más que en algunas “realizaciones arquitectónicas observamos la falta de relación entre sus diversas ‘Facetas’ (o) la preponderancia de una sobre otra y, como consecuencia, la carencia de UNIDAD que caracteriza al *Todo*. Pero no por ello aceptamos que la idea del *Todo* es imposible de alcanzar, sino, más bien, consideramos al *Todo* como una cima, como un ideal, cuya búsqueda debería ser incansable”.

Ahora bien, alcanzar el TODO es un ideal, según escribe, pero es tiempo de asentar qué es lo que constituye el TODO de la arquitectura para que ésta sea lo que Kaspé persigue. La respuesta está en las veinte facetas y concep-

tos que enumera, y a continuación explica en un número semejante de apartados o capítulos, mismos que se ocupan desde el “Partido, espina dorsal de la arquitectura”, hasta el “Medio Ambiente”, en el que la obra se levanta, pasando por toda una serie de facetas que una vez que se alcanzan congruentemente, se llega al Todo Indivisible que constituye la esencia de la creación arquitectónica. Conforme a un método del que no se aparta, Vladimir Kaspé hace la exposición de los conceptos contenidos en los veinte capítulos, los cuales ilustra con dibujos a tinta hechos por él mismo, dibujos que corresponden a edificios de distintas épocas y países, y que son ejemplos que se prestan, según el caso, a los fines del discurso expositivo.

En la Introducción, el arquitecto Vladimir Kaspé declara que no ha pretendido escribir “un tratado teórico, ordenado según un plan riguroso”, y aunque en esto hay mucho de verdad, no menos cierto es también que termina por ofrecer una línea de pensamientos teóricos, que por lo demás a él le son propios, como también lo son a los arquitectos y a los aspirantes de esta profesión; se puede decir que para ellos preferentemente fueron redactados los textos, mismos que son el resultado de muchos años de estudio ante las obras arquitectónicas y el contenido de los libros. En resumidas cuentas, estos textos, que ayudan a ver y comprender unos valores específicos, lo cual no es poco mérito, son el resultado de la experiencia de toda una vida dedicada al arte de edificar los espacios en los que se desarrolla el tránsito de los hombres.

Xavier Moyssén.

Martínez de Aranda, Ginés. *Cerramientos y trazas de montea*. Madrid, Servicio Histórico Militar, 1986.

El 12 de mayo de 1986, día de la festividad de Santo Domingo de la Calzada, patrono de las obras públicas en España, salió de la imprenta madrileña de Julio Soto el libro titulado *Cerramientos y trazas de montea*, escrito en los últimos años del siglo XVI por el arquitecto baezano Ginés Martínez de Aranda. Lo editó la Comisión de Estudios Históricos de Obras Públicas (CEHOPU). Contiene, además del manuscrito de Martínez de Aranda —que hace el cuerpo principal del libro—, una nota introductoria de José Mañás Martínez, descubridor de la obra, y un texto de Antonio Bonet Correa, máxima autoridad entre los historiadores del arte hispano, en lo que concierne a tratados y tratadistas de Arquitectura.

Estamos ante un libro escrito por el autor para allanar a sus discípulos las dificultades en el arte de cortar la piedra, recurriendo a la traza de monteas. Ciencia que poco después encontraría un nombre más científico: Estereotomía, vigente hasta el siglo XIX y hoy en casi completo abandono porque el revolucionario siglo XX recurre mucho menos a la piedra que a otros materiales, como el hierro y el plástico.

El manuscrito que se publica, en facsímil, es una copia de mediados del XVII, de letra muy cuidada y legible, sacada nada menos que para José Simón de Churriguera, ensamblador de retablos y padre de José Benito y Alberto

Churriguera, arquitectos barrocos que tanta trascendencia tuvieron para el arte español, particularmente para la Nueva España. Ya Antonio Bonet Correa había rastreado, apoyándose en Antonio Ponz, Martínez de Mazás y Eugenio Llaguno y Amirola, la redacción del tratado *Cerramientos y trazas de montes* de Giné Martínez de Aranda, "arquitecto entre el manierismo y el clasicismo", natural de Baeza, Andalucía, y autor de obras importantes conocidas, como la Catedral vieja de Cádiz y las magníficas escaleras de la fachada del Obradoiro en Santiago de Compostela, además de sus conocidas intervenciones en la Cartuja de la Defensa de Jerez de la Frontera, la ciudadela de La Mota en Alcalá la Real y el claustro de San Francisco, también en Cádiz.

Sin embargo el manuscrito original, el que de puño y letra escribió Martínez de Aranda, está hasta ahora perdido. La copia que se publica fue localizada en la Biblioteca de Ingenieros del Ejército por diligencias del general Víctor Espinós Orlando y José Mañás Martínez, director del Servicio Histórico Militar, el primero, y gerente de CEHOPU el segundo. Según la introducción, el tratado se compone de cinco partes, faltando en la copia de los Churriguera las dos últimas, así como la dedicatoria del arquitecto tracista al cardenal Maximiliano de Austria, quien fue su protector desde su estancia en Alcalá la Real hasta sus andanzas en tierras gallegas.

La publicación facsimilar, sin transcripción al español actual, ha sido muy acertada; pues la lectura en el original es perfectamente posible, una vez que uno se ha familiarizado con el vocabulario y las abreviaturas, y leerlo en el español del XVII con todas sus modalidades y arcaísmos proporciona mayor acercamiento a la época en que se escribió.

Martínez de Aranda era un arquitecto con cultura, pues en su brevísimo prólogo cita a Vitrubio y a Sócrates; pero era también un arquitecto práctico, pues con excepción de dos o tres consideraciones teóricas que hay en su prólogo, escribió su tratado con la precisión del maestro que elabora un manual para uso de sus discípulos. Su método es el que han seguido los matemáticos, desde Euclides, y que consiste en plantear primeramente las "definiciones" para pasar después al desarrollo de la demostración, siempre partiendo de lo más simple hacia lo más complejo, según se enseña con las figuras y los trazos que se intercalan en el texto. En las dos primeras partes que se han recuperado demuestra las trazas de montes para arcos de medio punto, peraltados, escarzanos y capialzados, arcos en arista y en "talus", arcos "desquixados" y abocinados, y toda una variedad cuya terminología merece ser recogida y estudiada. En la tercera parte trata de las escaleras de caracol, con diecisiete figuras cuidadosamente trazadas y anotadas.

En el prólogo, de sólo tres páginas, indica que se decidió a escribir su tratado porque los arquitectos, hasta entonces, no se habían preocupado por enseñar las trazas de monte, a pesar de ser esto una parte tan importante de la Arquitectura. Y él mismo supone la causa: el arquitecto, para alcanzar autoridad, debe ser rico, favorecido y bien hablado. Cualidades que no le faltaban, pues además de la protección que le dispensó el obispo de Cádiz ocupó, nos dice Bonet Correa, el cargo de escribano en Castillo de Lecubín. Supongo que otros muchos arquitectos y alarifes, los más seguramente, no tuvieron la educación de Martínez de Aranda, y poco hábiles para escribir, dejaron inéditos sus conocimientos.

Sea pues bienvenido este libro que enriquece la bibliografía especializada en tratadistas de Arquitectura, de los que ya Bonet Correa hace una buena enumeración. Sobre todo porque, además de agregar otro eslabón en la cadena, hace grupo con los que específicamente tratan de la Estereotomía, como son el de Alonso de Vandelvira, el de Simón García y el de Philibert De L'Orme.

Eduardo Báez Macías.

Iglesias, Antonio, *Manuel de Falla (Su obra para piano)*, Editorial Alpuerto, Madrid, S/F.

A pesar de la dificultad de hacerlo brevemente, no es posible hablar de una investigación realizada por Antonio Iglesias (1918) dejando a un lado las referencias a su amplia y profunda labor musicológica, que lo ha colocado como uno de los más brillantes y reconocidos sabios de nuestra época. Poseedor de una preparación teórica de impecable solidez, Antonio Iglesias ejerció la interpretación musical (como pianista) durante un largo tiempo, con actuaciones en salas de concierto europeas muy importantes y presentaciones como solista de directores tan prestigiosos como Ataúlfo Argenta (1913-1958) y Leopold Stokowski (1882-1977). Entre sus profesores hay que contar a Marguerite Long (1874-1966), Yves Nat (1890-1956), Isidor Philipp (1863-1958), el consejero y amigo de nadie más y nadie menos que Ferruccio Busoni (1866-1924), y Louis Fourestier (1892-1976) en dirección de orquesta. Su carrera de pianista y compositor está cubierta por todo tipo de premios y reconocimientos internacionales.

Su labor como promotor de cursos y jornadas musicológicas internacionales ("Música en Compostela", "Semanas de Música Religiosa de Cuenca", "Manuel de Falla" en Granada) ha sido una de las más destacadas en España y en Europa en general, después de la Segunda Guerra Mundial. El desempeño de diversos cargos oficiales y su ejercicio del periodismo no han hecho sino afirmar el carácter pedagógico de su obra profesional, que lleva ya un buen rato de producir impresionantes frutos en todos los órdenes de la música.

Antonio Iglesias ha dedicado un esfuerzo importante a la realización de una presentación panorámica de la música española para piano del siglo XX. Éste es el quinto libro con que aborda ese tema global, que no había sido explorado sistemáticamente por otro autor. Sus obras acerca de la creación pianística de Óscar Esplá (1886-1976), Joaquín Rodrigo (1901), Federico Mompou (1893) y Rodolfo Halffter (1900), forman un todo coherente y organizado que continúa con la investigación acerca de la obra pianística de Falla.

En este libro, la meticulosidad y enjundia de Iglesias analizan *toda* la obra pianística conocida de Falla. Si algo hay que no aparezca en su concienzudo análisis, se tratará de alguna pieza perdida de la que el mundo no tiene conocimiento y que está todavía por descubrir. Su método expositivo es extraordinariamente útil, ya que el análisis descriptivo de cada obra, junto con atinados comentarios estéticos, se acompaña de una referencia biográfica que permite

precisar las circunstancias vitales e históricas en las que la creación artística fue realizada. Desde el “Premanuel de Antefalla” (término feliz ideado por Gerardo Diego [1896-1983] pero muy acertadamente usado por Iglesias) hasta el *Pour le Tombeau de Paul Dukas*, Iglesias analiza la obra para teclado del más genial de los compositores españoles, con inclusión de las *Siete canciones populares españolas*, cuya parte de piano tiene una importancia formal, armónica, técnica e interpretativa trascendente en la obra de Falla y que un ojo avizor como el de Iglesias no podía dejar de considerar, pese a que a investigadores de menor calibre se les escapa siempre una percepción de esta clase.

El libro está enriquecido por un catálogo general de la obra de Falla, una bibliografía sintética, una discografía especializada cuya selección muestra la intersección de conocimiento y buen gusto propia de Iglesias, los apuntes de Falla con que Rodolfo Halffter descifró su sistema armónico (presentados en el curso de composición de 1972 en Granada) y una serie de notas verdaderamente aclaratorias. En resumen, se trata de una publicación memorable en los anales de la musicología pianística española.

Jorge Velazco.





## BIBLIOGRAFÍA MEXICANA DE ARTE — 1986

XAVIER MOYSSÉN

La producción nacional de libros dedicados al estudio y divulgación del arte fue considerable durante 1986. No obstante que se cubrieron distintos temas, el de la pintura fue el que alcanzó el mayor número de trabajos editados, y entre éstos sobresalen los dedicados a Diego Rivera, lo cual se justifica, pues muchos libros formaron parte del programa oficial dispuesto para conmemorar el primer centenario de su nacimiento. Se publicaron estudios novedosos que contribuyen a una mayor comprensión de la obra del artista; por otra parte, los testimoniales, entre los que destaca el de las *Memorias* de Angelina Beloff, son fuentes que ofrece nuevas luces para un entendimiento más certero de la vida de Rivera. En esos estudios se le consideró como dibujante, pintor de cuadros de caballete y composiciones murales; también se le vio como arquitecto y escritor interesado en la crítica de arte, la política y la cultura en general, todo considerado desde su personal ideología.

La labor editorial dedicada a los libros de cuestiones artísticas significó un esfuerzo considerable desde el punto de vista económico, dada la situación prevaleciente en el país; pese a ello, fue mucho lo que apareció tanto en obras de carácter teórico, documental e interpretativo del hecho artístico a través de sus formas, como en libros que se distinguen por su alta presentación en el diseño, en las reproducciones que contienen y en la pulcra impresión de los textos.

Entre los estudios más relevantes dedicados a la teoría figura el de Teresa del Conde, *Las ideas estéticas de Freud*. Asimismo, *Teoría social del Arte. Bibliografía comentada*, investigación singular de la cual fueron los principales autores Rita Eder y Mirko Lauer, y los diversos ensayos contenidos en el libro *Diego Rivera hoy*. Por su carácter de acuciosa investigación histórica merecen ser mencionados especialmente los siguientes trabajos: los de Martha Fernández: *Retrato hablado. Diego de la Sierra, un arquitecto barroco en la Nueva España* y *Arquitectura y gobierno virreinal*, así como el de Juan Correa, del que son autores principales Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria, y el de Mina Ramírez Montes, *La Catedral de Vasco de Quiroga*. Obra colectiva con óptimos resultados es la dedicada a la *Catedral de México*; su publicación como catálogo

razonado de los tesoros de arte que alberga el templo mayor de la cristiandad mexicana, se hacía necesaria de tiempo atrás.

En otro orden de intereses sobresalen, como ediciones ejemplares por su calidad, el dedicado a *Trece poetas del mundo azteca*, con un estudio de Miguel León Portilla e ilustrado por Luis Nishizawa y Leonel Maciel; *Museo Regional de Querétaro*, con un interesante estudio de Rogelio Ruíz Gomar; *Nuestra pintura mexicana*, cuyo autor es Luis Ortiz Macedo. Se impone citar aquí una obra de apariencia modesta pero de indudable utilidad y bella presentación, cual es la *Guía de murales de Chapingo*, que escribiera Raquel Tibol, y, por último, *Presencia de la comida prehispánica*, el cual no es precisamente un libro que se ocupe de las llamadas artes plásticas, pero si persistimos en considerar a la comida como un gran arte creado por el hombre, su inclusión se entiende, y más si se gusta del espectáculo que ofrecen las ilustraciones, todas a color, las cuales muestran la enorme variedad de comestibles que se empleaban en esa cocina que está, por otra parte, casi condenada a desaparecer y que Teresa Castelló Yturbide ha rescatado con sabiduría y buen gusto.

La editorial Fondo de Cultura Económica se ha significado de tiempo atrás por la atención que presta a la fotografía. Entre sus varias colecciones publica una dedicada a esta expresión artística con el nombre de *Río de Luz*; en 1986 aparecieron diversos títulos que dan a conocer la creatividad de los maestros mexicanos de la lente; estas publicaciones se distinguen por su esmerada impresión.

En relación con la fotografía, cabe llamar la atención sobre el magnífico trabajo que realizó Aurelio de los Reyes en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de Norteamérica, cuyo resultado fue el libro *Con Villa en México*, una historia visual con fotografías debidas a los camarógrafos norteamericanos que estuvieron cerca del discutido Francisco Villa.

Decididamente, en el medio cultural mexicano no hay campo propicio para la publicación de revistas dedicadas al estudio y difusión de las obras de arte. Resulta casi increíble que en un país como el nuestro sólo existan tres: los *Anales* de este Instituto con una larga trayectoria, *México en el Arte* del Instituto Nacional de Bellas Artes y *Arquitectura y Sociedad*, de la que es posible esperar mucho.

Se cierran estos comentarios referentes a los libros publicados sobre el arte de México con la cita de dos que se editaron en el extranjero, ambos magníficos: el catálogo de la exposición de homenaje a Diego Rivera, en The Detroit Institute of Art, *Diego Rivera. A retrospective*, y el debido a Serge Fauchereau, *Les peintres revolutionnaires mexicains*.

## ARQUITECTURA

- DETHIER, Jean, *Las arquitecturas de tierra o el porvenir de una tradición milenaria*, Centro Georges Pompidou, CCI, marís-Museo Nacional de Antropología, México, 1985.
- LÓPEZ RANGEL, Rafael, *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*, Comentario crítico de Enrique Yáñez, México, S.E.P., 1986.
- LÓPEZ RANGEL, Rafael y Roberto Segre, *Tendencias arquitectónicas y caos urbano en América Latina*, México, G. Gili, 1986.

## ARTE PREHISPÁNICO

- BONIFAZ NUÑO, Rubén, *Imagen de Tláloc*, México, UNAM, 1986.
- LARRALDE DE SÁENZ, Jacqueline *Crónicas en barro y piedra Arte prehispánico de México en la Colección Sáenz. El periodo formativo*, México, UNAM, 1986.
- LOMBARDO DE RUIZ, Sonia, et al., *Cacaxtla, El lugar donde muere la lluvia en la tierra*, Tlaxcala, Instituto Tlaxcalteca de Cultura, 1986.

## ARTE COLONIAL

- ÁLVAREZ ROGELIO, et al., *El Centro histórico de la ciudad de Oaxaca*, Oaxaca, Oax., Gobierno del Estado, 1986.
- DÍAZ, Marco, *Arquitectura en el desierto, misiones jesuitas en Baja California*, México, UNAM, 1986.
- ESCOBOSA DE RANGEL, Magdalena, *La Casa de los Azulejos*, México, San Ángel Ediciones, 1986.
- FERNÁNDEZ, Martha, *Retrato hablado. Diego de la Sierra, un arquitecto barroco en la Nueva España*, México, UNAM, 1986.
- , *Arquitectura y Gobierno Virreinal. Los maestros mayores de la ciudad de México*, México, UNAM, 1985.
- MAZA, Francisco de la, *El churrigueresco en la Ciudad de México*, Segunda edición, México, F.C.E., 1986.
- RAMÍREZ MONTES, Mina, *Catálogos de Documentos de Arte. Ramo: Ordenanzas*, México, UNAM, 1986.
- , *Catálogos de Documentos de Arte*, Colección Abelardo Carrillo y Gabriel, México, UNAM, 1986.
- , *La Catedral de Vasco de Quiroga*, Zamora, Mich., El Colegio de Michoacán, 1986.
- ROJAS, Pedro, *La casa de los mascarones*, México, UNAM, 1985.
- RUIZ GOMAR, Rogelio, et al., *Museo Regional de Querétaro. 50 años*, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, Dirección del Patrimonio Cultural, 1986.
- VARGAS LUGO, Elisa, *Manuel Toussaint y el arte novohispano*, Deslinde, 163, México, UNAM, 1985.
- VARGAS LUGO, Elisa, José Guadalupe Victoria, et al., *Juan Correa. Su vida y su obra*, Catálogo, 2 tomos, México, UNAM, 1986.

VARGAS LUGO, Elisa, et al., *Portadas churriguerescas de la ciudad de México. Formas e iconología*, México, UNAM, 1986.

VARIOS AUTORES, *Catedral de México*, México, Patrimonio Artístico y Cultural, 1986.

VICTORIA, José Guadalupe, *Arte y arquitectura en la Sierra Alta. Siglo XVI*, México, UNAM, 1985.

## DIBUJO-GRÁFICA

*Diálogos con Frida. Dibujos de Lucía Maya*, Catálogo exposición M.A.M. Textos de Salvador Elizondo, Lucía Maya, Raymundo Ramos y Vicente Quirarte, México, Kyron, 1986.

FERNÁNDEZ LEDESMA, Gabriel, *Carnaval en Huexotzingo*, Proemio de Luis Cardoza y Aragón y Raquel Tibol, México, EOSA, 1986.

KARTOFEL, Graciela, *José Luis Cuevas. Su concepto del espacio*, México, UNAM, 1986.

LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Trece poetas del mundo azteca*, Obra gráfica de Luis Nishizawa y Leonel Maciel, Editor Mario de la Torre, Edición privada de Cartón y Papel de México, S. A. de C. V., 1986.

LORENZANO, César, *Los cuadernos de Vlady*, México, UNAM, 1985.

TIBOL, Raquel, *Diego Rivera dibujante*, Colección de Rafael Coronel, Catálogo Exposición, México, INBA-SEP, 1986.

———, *Diego Rivera ilustrado*, Comentarios de Alberto Beltrán, México, SEP, 1986.

## ESCULTURA

DÍAZ, Marco, *Gabriel Guerra, Una voluntad escultórica*, Catálogo Exposición Museo Nacional de Arte, México, INBA, 1986.

RUDEL, Jean, *Técnica de la escultura*, Traducción de Alejandro Katz, México, F.C.E., 1986.

VARIOS AUTORES, *Manuel Felguérez, Muestra antológica*, Catálogo exposición. México, INBA, 1986.

———, *La figura en la escultura mexicana*, México, BANCRESER, 1986.

## FOTOGRAFÍA

ALATORRE, Antonio, *Casa Santa*. Fotografía de Rafael Doníz, México, F.C.E., 1986, Colección Río de Luz.

Fontcuberta, Joan, *Josep Renau. Fotomontador*, México, F.C.E., 1985, Colección Río de Luz.

LARA KLAHR, Flora, *Jefes, héroes y caudillos*, Fotografías del Archivo Casasola, México, F.C.E., 1986, Colección Río de Luz.

LEÑERO, Vicente, *Los otros y nosotros*, Fotografías de Pedro Meyer, Catálogo exposición Museo de Arte Moderno, México, INBA, 1986.

- Magia del juego eterno*, Fotografías de Flor Garduño, Presentación de Heraclio Zepeda, Juchitán, Oax. Guarachi' Reza, 1985.
- MONSIVÁIS, Carlos *Espejo de espinas*, Fotografías de Pedro Meyer, México, F.C.E., 1986.
- MUTIS, Álvaro. *50 fotografías. Historia natural de las cosas*, México, F.C.E., 1985, Colección Río de Luz.
- REYES, Aurelio de los, *Con Villa en México. Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución*, México, UNAM, 1985.
- ROJO, ALBA C. de y Olivier Debroise, *Rivera. Iconografía personal*, México, F.C.E., 1986.

## PINTURA CONTEMPORÁNEA

- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *Diego Rivera. Los murales en la Secretaría de Educación Pública*, México, S.E.P., 1986.
- DEBROISE, Olivier, *Diego Rivera. Pintura de caballete y dibujos*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1986.
- DÍAZ, Marco, *Myra Landau. Ritmos*, México, UNAM, 1985.
- Diego Rivera, una retrospectiva*, Catálogo exposición, Introducción de Adrián Villagómez, México, INBA-SEP, 1986.
- FAUCHEREAU, Serge, *Les peintres revolutionnaires mexicains*, Paris, Éditions Messidor, 1985.
- GUTIÉRREZ, José, *Del fresco a los materiales plásticos*, México, Editorial Domés- I.P.N., 1986.
- JAMIS, Rauda, *Frida Kahlo. Autoportrait d'une femme*, Paris, Presses de la Renaissance, 1985.
- MONSIVÁIS, Carlos y Luis Mario Schneider, *María Izquierdo*, Editor Miguel Cervantes, México, Casa de Bolsa CREMI, 1986.
- MOYSSÉN, Xavier, *Veracruz y sus pintores*, Editor Mario de la Torre, Jalapa, Ver., 1986.
- , *El artista Ernesto Icaza*. Catálogo exposición Museo Monterrey, Monterrey, N.L., 1986.
- OLIVAREZ, Armando, *Diego de Guanajuato*, Segunda edición, Gobierno de Guanajuato, SEP, 1987.
- ORTIZ MACEDO, Luis, *Nuestra pintura mexicana*, México, Seguros América, 1986.
- RAMOS, Samuel, *Diego Rivera*, Edición e introducción de Xavier Moyssén, Tercera edición, Colección de Arte 4, México, UNAM, 1986.
- REYES PALMA, Francisco, *Diego Rivera y la salud*, Investigación y selección de textos por... México, ISSSTE., 1986.
- RODRÍGUEZ, Antonio, *Canto a la tierra. Los murales de Diego Rivera en la Capilla de Chapingo*, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1986.
- , *Diego Rivera. La flor y el paisaje, la mujer y el niño en los cuadros del gran artista*, México, Banca Confía, 1986.
- SULLIVAN, Edward J. y Jean Clarence Lambert, *Alejandro Colunga. 1966-86*, Monterrey, N.L., Museo de Monterrey, 1986.

- TIBOL, Raquel, *Diego Rivera. Chapingo, guía de murales*, México, Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos, 1986.
- TOLEDO, Francisco, *Zoología Fantástica*, Homenaje a Jorge Luis Borges, Catálogo exposición de la Colección Arvil, en Culiacán, Sin., Tijuana, B.C., San Antonio Texas, Lausana, Suiza, Monterrey, N.L., octubre 1986, Julio 1987, México, SEP, 1986.
- , *Lo que el viento a Juárez*, Prólogo de Carlos Monsiváis, México, ERA, 1986.
- VARIOS AUTORES, *Diego Rivera, A retrospective*, Catálogo Exposición Homenaje en the Detroit Institute of Art, Detroit, Mich., 1986.
- , *Diego Rivera hoy*, Simposio sobre el artista en el centenario de su nacimiento, Ponencias, México, INBA-SEP, 1986.
- , *Los surrealistas en México*, Catálogo exposición, MUNAL, México, INBA-SEP, 1986.
- , *Esteban Nava Rodríguez*, Exposición Homenaje, Casa de la Cultura, Toluca, Méx., 1985.
- WOLFE, Bertram D., *La fabulosa vida de Diego Rivera*, Prólogo de Xavier Moyssén, Segunda edición, México, Editorial Diana-SEP, 1986.

#### TESTIMONIOS-DOCUMENTOS

- BELKIN, Arnold, *Contra la amnesia*, Textos 1960-1985, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, S.A., 1986.
- BELOFF, Angelina, *Memorias*, Introducción de Bertha Taracena, Epílogo de Raquel Tibol, México, UNAM-SEP., 1986.
- ESPINOSA ALTAMIRANO Horacio, *El incommensurable, inaudito, inverosímil e inusitado Diego Rivera*, México, EDAMEX, 1985.
- GARCÍA BARRAGÁN, Elisa y Luis Mario Schneider, *Diego Rivera y los escritores Mexicanos, Antología tributaria*. México, UNAM, 1986.
- GAUGUIN, Paul, *Diarios íntimos*, México, Premiá Editora, 1985.
- HERNER DE LARREA, Irene, *Diego Rivera paraíso perdido en Rockefeller Center*, México, UNAM-Edicupes, S.A., de C.V., 1986.
- RIVERA, Diego, *Textos de Arte*, Reunidos y presentados por Xavier Moyssén, México, UNAM, 1986.
- RIVERA, María del Pilar, *Mi hermano Diego*, México, S.E.P., Gobierno del Estado de Guanajuato, 1986.

#### TEMAS VARIOS

- Arte en México*. Directorio de artistas plásticos, México, S.P.I., 1986.
- BORRAMEO, Carlos, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiástico*, Traducción del latín, introducción y notas por Bulmaro Reyes Coria, Nota preliminar por Elena Isabel Estrada de Gerlero, Notas fundamentales por Paola Barrochi, México, UNAM, 1985.

- CABRERA, Francisco, *¿Qué es la pintura?* México, 1986.
- CASTELLÓ YTURBIDE, Teresa, *Presencia de la comida prehispánica*, México, BANAMEX, 1986.
- COLLINGWOOD, R.G., *Los principios del arte*, Segunda edición, México, F.C.E., 1986.
- CONDE, Teresa del, *Las ideas estéticas de Freud*, México, Grijalbo, 1986.
- DALLAL, Alberto, *La danza en México*, México, UNAM, 1986.
- EDER, Rita y Mirko Lauer, *Teoría social del arte. Bibliografía comentada*, México, U.N.A.M., 1986.
- ESQUEDA, Xavier, *El Art Deco. Retrato de una época*, México, UNAM, 1986.
- LAMBIASE, Sergio, y Battista Nazzaio, *Marinetti entre los futuristas*, México, F.C.E., 1986.
- MARTÍNEZ PEÑALOZA, Porfirio, *Sagrado y profano en la danza tradicional de México (y otros ensayos afines)*, México, Miguel Angel Porrúa, 1986.
- MORENO VILLA, José, *Lo mexicano en las artes plásticas*, Segunda edición, México, F.C.E., 1986.
- Palacio de Bellas Artes. *50 años de música*, México, INBA, SEP. 1986.
- ROMERO KEITH, Delmari, *Historia y testimonios. Galería de Arte Mexicano*, México, Ediciones GAM, 1986.
- RUSKIN, John, *Fragmentos escogidos*, Selección y prólogo de Federico Álvarez, México, OFFSET, 1985.
- STROMBERG, Gobi, *El juego del coyote. Platería y arte en Taxco*, México, F.C.E., 1986.
- TOUSSAINT, Antonio, *Resumen gráfico de la historia del arte en México*, México, G. Gili, 1986.
- VARIOS AUTORES, *Las academias de arte*, Ponencias presentadas en el VII Coloquio Internacional de Historia del Arte, en Guanajuato, Gto., noviembre de 1981, México, UNAM, 1985.
- , *La Lotería de la Academia de San Carlos. 1841-1863*, Catálogo exposición en el Museo de San Carlos, México, INBA, 1986.
- VELAZCO, Jorge, *Federico II de Prusia, El rey músico*, México, UNAM, 1985.
- WILDE, Oscar, *Conferencias a los estudiantes de arte y otros ensayos*, Traducción de León Felipe. México, UNAM, 1986.

## REVISTAS

- Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIV, No. 56. México, UNAM, 1986.
- Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XV, No. 57. México, UNAM. 1986.
- México en el Arte*, Números 11, 12, 13 y 14, México, INBA, 1986.
- Arquitectura y sociedad*, No. 40, México, 1986.