

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Anders, Ferdinand y Maarten Jansen, *Schrift und Buch im alten Mexiko*, Akademische Druck-und Verlagsanstalt, Graz (Austria), 1988. 231 pp., bibliografía, mapas, ilustraciones y muchas láminas en color, índice.

Traducido al español el título de esta obra es "Escritura y Libros en el México Antiguo" y trata del arte de diseñar y pintar lo que se conoce como "códices". Dicho término, en usanza desde el siglo XIX, comprende los manuscritos pictóricos con jeroglíficos en hojas plegadas en forma de biombo, o en tiras ("rollos"), así como los mapas pintados en tela de algodón ("lienzos").

Desde hace muchos años el Dr. Ferdinand Anders ha sido consejero científico de la Akademische Druck-und Verlagsanstalt en Graz, institución que ha publicado numerosos códices en facsímil de alta calidad y verismo. Dichas reproducciones han fomentado el estudio de manuscritos cuyos originales, por ser frágiles, están cuidadosamente custodiados en diversas bibliotecas.

Maarten Jansen, el coautor, es profesor de la Universidad de Leiden, Holanda, y ha publicado un comentario en español sobre el Códice de Viena (*Huisi Tacu, Estudio Interpretativo de un Libro Mixteco Antiguo: Codex Vindobonensis Mexicanus I*, Centro de Estudios y Documentación Latinoamericanas, 2 vols., Amsterdam 1982).

El libro que nos ocupa consta de 50 capítulos con explicaciones detalladas de reproducciones seleccionadas para comparar analogías en los diversos códices. En esta obra se introduce al lector al significado de los códices prehispánicos y los que se hicieron después de la Conquista. Asimismo trata sobre los empeños de los misioneros españoles en redactar vocabularios, gramáticas ("artes") y catecismos ("doctrinas") para la evangelización de los indígenas.

Los capítulos siguientes, algunos muy breves y otros más extensos, tratan del contenido religioso-calendárico de los códices mixtecos, los del llamado Grupo Borgia, y de otros de la época colonial temprana. Su carácter mántico-religioso y las secciones calendáricas están explicadas por medio de numerosas tablas con excelentes dibujos y amplios comentarios. Este formato se usa también para la explicación de las páginas 23-37 del Códice Borbónico que tratan de las fiestas, así como para las secciones etnográficas del Códice Mendoza.

Otros capítulos tratan de temas cosmogónicos, de las deidades, del culto a los bultos sagrados y de las historias dinásticas en los códices mixtecos.

La organización de la obra, en estilo casi enciclopédico, permite consultar diversas secciones de los códices y compararlas fácilmente con representaciones análogas en otros manuscritos, así como con objetos arqueológicos y costumbres prehispánicas que sobreviven hoy en día.

También se aclaran algunos conceptos erróneos que se han repetido durante mucho tiempo sin revisarlos. Aseguran los autores, por ejemplo, que el Códice Borbónico no proviene de un templo en Tenochtitlan sino de una región al sur de la antigua capital (lo que ya había sido propuesto por H. B. Nicholson). Las glosas en español (escritas en 1530) y a las cuales se les ha dado poca importancia, contribuyen sustancialmente a la comprensión de la segunda parte del códice que trata de las funciones de Cihuacóatl (la diosa y el funcionario que tenía ese título) y, en las opiniones de los autores, facilitan la lectura de las escenas en el Borgia que tratan de los ritos en los templos. Esta serie había sido considerada por Seler "el viaje de Venus por el infierno" debido a la presencia de deidades con atributos de Quetzalcóatl. Los autores además confirman el origen cuicateco del Códice Porfirio Díaz. Este es el único códice cuyo lugar de origen preciso (de Tututepetongo, en Oaxaca) puede establecerse. Debido a su contenido calendárico-ritual, lo consideran perteneciente al Grupo Borgia, el cual también incluye los códices Borgia, Vaticano B. Cospi, Fejérváry-Mayer y Laud, así como una hoja suelta, el Fonds Mexicain 20.

Criticando los autores algunos métodos interpretativos que se basan en análisis estructurales y en descubrir pasajes oscurecidos deliberadamente y por lo tanto ininteligibles para los no iniciados, aunque no precisan los autores, y los datos bibliográficos correspondientes. Sorprende también que no aceptan las lecturas de las inscripciones epigráficas que registran el movimiento de los astros, ni las tablas que registran eventos astronómicos, como las predicciones de eclipses en los códices mayas (p. 26). Eric Thompson considera las tablas de Venus en el Códice de Dresden como un sutil y hermoso producto de la mentalidad maya. El intento de dichas tablas es advertir para los años futuros los peligros atribuibles a las primeras apariciones del lucero. Tampoco aceptan los autores las explicaciones sobre los instrumentos para la observación de los astros, aunque dichas observaciones son testimonios de la habilidad intelectual de los antiguos mexicanos y de los mayas.

Al hojear la obra, llama la atención el esplendor del colorido y del diseño de los códices debido a que las láminas fueron tomadas de los facsímiles reproducidos en Graz. Asimismo el lector que no comprende el idioma alemán podrá beneficiarse al contemplar las ilustraciones y obtendrá un punto de vista comparativo del arte de los códices. Ojalá en un futuro contemos con una traducción de este libro al español o al inglés.

HASSO VON WINNING

Baquedano, Elizabeth *Los Aztecas. Historia, arte, arqueología, religión*, Panorama Editorial, México, 1987.

Durante el año de 1987, salió un nuevo libro de Panorama Editorial que, como otros anteriores con el mismo pie de imprenta, conserva el pequeño formato de bolsillo y el mismo propósito de difundir la cultura mexicana por

medio de textos de profesionales en distintas materias: Historia, Arqueología y Antropología, Literatura, Arte y Arte Popular y Tradiciones Mexicanas. En lenguaje claro, comprensible, los libros que componen colecciones de los diversos temas, alcanzan a un público amplio y tienen, además, la virtud de su bajo costo.

El que ahora comento, *Los Aztecas*, es de Elizabeth Baquedano, historiadora de arte prehispánico, en particular del arte azteca, autora de varios artículos y del libro *Aztec Sculpture in the British Museum*. La autora recoge, en poco más de ciento sesenta páginas, los aspectos más importantes de la cultura azteca.

De entrada, ofrece, cual debe ser, un "Panorama Histórico" que incluye, de modo sumamente conciso, lo que aconteció antes de la llegada de los aztecas al Valle de México, su establecimiento después de haber encontrado la señal prometida por su dios tutelar Hutzilopochtli, y la pronta expansión y consolidación del imperio. En este capítulo, no omito citas de fuentes cuando así conviene —práctica que reitera a lo largo de todo el texto—, ni los nombres de los lugares geográficos significativos en la peregrinación y en la fundación de la ciudad capital, Tenochtitlan, ni de sus diez gobernantes con sus respectivos signos. Concluye con el mito del nacimiento de Huitzilopochtli, al cual da amplio espacio, dentro de la brevedad característica del texto, por la relación del mito con el Templo Mayor y las esculturas que ahí se guardaban.

Los capítulos siguientes: "La etnia azteca y su indumentaria", "La educación" y la "religión", cubren de manera compendiada, el tema que enuncian. En ello encuentro un aspecto positivo para el lector común. Me refiero, en especial, al que trata sobre religión, tópico sobre el cual se han escrito miles de páginas que pretenden esclarecer la compleja religión azteca e iluminar acerca de las intrincadas personalidades y atributos de sus dioses.

La autora no pierde de vista el objetivo de su libro: extender a la comunidad no iniciada en estos asuntos los conocimientos esenciales de los aztecas.

Con los cuatro primeros capítulos se alcanza la mitad del libro; el centro, el eje que lo divide en dos grandes secciones: la historia y aspectos de la cultura en la primera, y al arte, con diversas modalidades, en la segunda. Dicho eje es "El Templo Mayor de Tenochtitlan" y se muestra a la luz de sus antecedentes históricos, sus hallazgos, sus etapas constructivas y una aproximación a su simbolismo.

No es de extrañar que la mayor extensión se dedique a historiar el arte azteca, la disciplina que la autora cultiva: por ello se aprecia aquí información más amplia, juicios propios y comentarios personales, como cuando escribe: "La producción no rebasaba su carácter religioso: deidades y objetos rituales o la glorificación y exaltación de los *tlatoani* y del Imperio Azteca se comunicaba a través de las obras el orden político y religioso imperante".

En el capítulo dedicado exclusivamente a "El arte", incorpora la finalidad y función de los objetos escultóricos sus características, las influencias que en ellos se advierten —de Xochicalco, de la Mixteca-Puebla, de los tolte-

cas—: los temas mayormente representados, y al finalizar se refiere a los lugares en donde se fabricaban los dichos objetos labrados en piedra.

Sin embargo, el arte, o más bien los aspectos en torno a él son temas de los siguientes capítulos. Así, Elizabeth Baquedano hace alusión a los materiales, a la orfebrería, a la pintura, al arte plumario y al de mosaico de turquesa.

“La arquitectura” es asunto del penúltimo apartado en la sección que versa sobre el arte, y en éste recorre, siempre de manera reducida, las principales edificaciones aztecas: Tepoztlán, Malinalco, Tezcotzingo, Calixtlahuaca, Tenayuca, Santa Cecilia Acatitlan; sólo exceptúa el Templo Mayor, al que aludió con anterioridad y que funciona como parteaguas del libro.

La parte final, bien seleccionada, trata del “Código Mendoza y el tributo”; cierra con ella la cultura de los aztecas y de los pueblos que la precedieron y que hoy día llamamos, en conjunto, civilización mesoamericana. Abre al mismo tiempo el camino de otra cultura, ajena a las indígenas y que habría de dominar a la Nueva España durante tres siglos. Por eso parece adecuado referirse a manera de desenlace al Código Mendoza, preparado para el emperador Carlos V con el objeto de que se enterara de los asuntos de las tierras recién conquistadas; para ello “se comisionó a un *tlacuilo*, el pintor indígena, para que hiciera el trabajo usando el sistema pictográfico de escritura; y un sacerdote español, familiarizado con la lengua náhuatl, escribió una explicación detallada del contenido del libro”. Éste consiste en copias de la relación de los gobernantes de Tenochtitlan y de la Matrícula de Tributos, así como una sección original dedicada a describir la vida cotidiana de los aztecas.

Un glosario de términos, bibliografía especializada y láminas para ilustrar el texto, complementa este corto tratado sobre los aztecas. En su brevedad se cumple la función a que está destinado: lectura fácil e información fundamental para reforzar la cultura del público no especializado.

BEATRIZ DE LA FUENTE

Julieta Campos, *Bajo el Signo de Ix Bolon*, Gobierno del Estado de Tabasco, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

Pocas veces he tenido la fortuna de leer y de comentar libros como los que ahora nos entrega Julieta Campos: por una parte despertaron en mi memoria el recuerdo de un mito cosmogónico primordial, por otra, me deleitaron por la perfecta claridad de su lenguaje. De este modo, como en toda obra de arte consumada, forma y significado se cumplen en perfecta unión, a la manera como lo hacían los antiguos, en sus trabajos que hoy llamamos “arte”. El significado se guarda en las imágenes, la forma son los medios con que esas se construyen, y los textos que las acompañan, cuando alcanzada la

plenitud cultural, completan formas y significados, y colaboran en su comprensión.

Ciertamente, no es tarea fácil aproximarse a lo que las obras de arte prehispánico comunican debido a la carencia de textos contemporáneos que las esclarezcan; por ello, para obtener muchas veces una lectura parcial, alteramos los pasos que la iconología ortodoxa de Panofsky recomienda, y recurrimos no sólo a la estructura visual de la obra de arte, sino a otros medios que puedan completar su más cercana aprehensión. Así, el entorno natural, la traza urbana y la arquitectura, la tradición oral y las costumbres que sobreviven, y las fuentes etnohistóricas, contribuyen en la explicación de contenidos que se perciben, en ocasiones, profundamente herméticos. Digo esto porque Julieta Campos utiliza una suerte de iconología personal, para hacer inteligible un universo que fue y, que, en cierta medida, permanece.

Comprendo que los dos libros: *Bajo el signo de Ix Bolon* y *El lujo del Sol*, tienen un sentido de continuidad, que son, hasta cierto punto, inseparables, pero por razones obvias, me he permitido centrar mis comentarios en el primero. En él trata la autora, materias que han sido para mí motivo de inquietudes radicales y de búsquedas incesantes en mis afanes y mis días: historiar el arte de los antiguos moradores de lo que hoy llamamos Mesoamérica. En un principio, hace años, me ocupé del refinado arte de los mayas de Palenque, creado, según parece, por los choles, hermanos de sangre de los chontales de Comalcalco; más tarde me cautivó, y aún vive la pasión, la prodigiosa escultura de los olmecas, a ella he dedicado mis mejores esfuerzos por comprenderla. He aquí las razones obvias; es en el arte de esos dos pueblos originales: olmecas y mayas, en donde Julieta Campos se apoya para descifrar el profundo sentido de comunión que a los antiguos unificaba y, de este modo, alumbrar lo que ocurrió y lo que perdura.

De olmecas y de mayas da cuenta seleccionando lo que, creo yo, le atrae mayormente. Así relata, cómo en esas tierras, hendidas bajo el peso de las aguas, que determinaron para siempre el destino de quienes la habitaron, surgió la prístina cultura olmeca, luz primera de Mesoamérica. En esas tierras fundaron La Venta en Tabasco, San Lorenzo y Tres Zapotes en Veracruz, ciudades concebidas y realizadas de acuerdo con el esquema rector de la sagrada geometría cósmica.

En las imágenes escultóricas de tales ciudades dejaron testimonio, como advierte la autora de "las acechanzas de la muerte y la esperanza de que la vida volviera a renacer." Y encuentra en dichas imágenes, como en las del altar 4, y en las del monumento 19 de La Venta, símbolos que revelan la comunicación entre lo humano y lo sobrenatural, y mira, asimismo, las formas plásticas que muestran rituales, y las que figuran el cielo y la tierra unificados, y el propio cielo estrellado tal y como se percibe en las manchas del jaguar.

De entre las reflexiones que hace Julieta Campos al mirar las imágenes escultóricas, llamó mi atención su comentario acerca de lo figurado en el altar 4. En este gran bloque prismático, se representó en su vista frontal una figura humana que emerge del fondo de una cueva, con ambas manos toma

sendas cuerdas que se extienden y alcanzan personajes en las vistas laterales. Dice Julieta Campos: “. . . Habría que interpretar, me parece, el cordón que extrae del interior de la cueva. . . un intermediario ritual, en el ejercicio de su función más trascendente: la de comunicar a los humanos con la sagrada energía del cosmos.” Evoqué, de inmediato, un mito maya que me había impresionado notablemente, y que guarda íntima relación con lo que la autora interpreta: es el mito de *Kusansum*, recogido en 1907 por Alfred Tozzer y relatado, de nuevo, en 1982, por Arthur Miller en su estudio sobre las pinturas de Tancah y de Tulum en la costa caribe de Yucatán. (Arthur G. Miller, *On the edge of the Sea Mural Painting at Tancah-Tulum, Quintana Roo, México*, Dumbarton Oaks, Washington, D. C. 1982). Ocurre en el primer periodo de la creación del mundo y dice así: “. . . había un camino suspendido en el cielo, se tendía de Tulum a Cobá y de Chichén Itzá a Uxmal. Se llamaba a este sendero *kusansum* o *sabke* (que quiere decir camino blanco). Su naturaleza era la de una cuerda larga (*sum* en maya), que supuestamente estaba viva (*kusan* en maya) y de parte media emanaba sangre. Por esta cuerda se enviaba alimento a los antiguos gobernantes que moraban en las estructuras, ahora en ruinas. Por alguna razón la cuerda se rompió, la sangre fluyó hasta agotarse, y la cuerda desapareció para siempre.” Como todo mito, tiene un aspecto vinculado con la realidad visible y material: el *sacbé*, nombre usado para designar los blancos caminos de piedra caliza que unían las ciudades mayas de la región norte; y otro aspecto inscrito en el mundo de la fantasía, los sueños y lo sobrenatural: el sendero en el cielo que alguna vez comunicó el mundo de los dioses con los habitantes de la tierra; al igual que enorme cordón umbilical que se cortó, en definitiva, como el recién nacido se desprende de su madre. Si se hurgara en el mito de *Kusansum* se encontrarían otros aspectos que Julieta Campos aborda en su texto: el de los sacrificios de sangre acostumbrado entre gobernantes mayas y sus familias para conservar el cíclico orden de regeneración cósmica, así figurados en dinteles y estelas de Yaxchilán, en tableros y estucos de Palenque, en muchísimos monumentos de tantas ciudades mayas, y en los códices de París y de Dresden.

Los olmecas, ni aldeanos, ni arqueológicos para mí, sino aquellos, los primeros, los que crearon la civilización en Mesoamérica, los de la “cultura madre” de Miguel Covarrubias, abandonaron sus ciudades, o las cedieron a pueblos extraños y fueron desapareciendo por causas aún incomprensibles, y hubieron de pasar de cinco a siete centurias para que los mayas llegaran a establecerse en esas mismas tierras. “El esfuerzo de construir una civilización y de abrir ámbitos humanizados donde lo natural parecía omnipotente, volvió a darse siglos después del oscurecimiento de la cultura madre: los mayas florecieron en El Tiradero, El Arenal, Reforma y Santa Elena, en El Tortuguero, en Pomoná, en Jonuta, en Comalcalco”, dice la autora.

Comalcalco es el sitio al que dedica mayor atención: la diversidad de imágenes reveladas, incisas o pintadas en los ladrillos que construían las pirámides, la asombran y la intrigan, por ello dice: “En su inmensa variedad —son más de cuatro mil los que han sido encontrados— asoma un inmenso

inventario involuntario, en versión popular del mundo chontal. Parecería la huella de muchísimos gestos lúdicos que habrían dejado en el barro recién cocido el testimonio de una necesidad de expresión gratuita, gastada en el puro deleite del trazo". En efecto, no hay en el universo maya, ni en el resto de Mesoamérica, nada que iguale la riqueza iconográfica de los ladrillos de Comalcalco, en los cuales se advierte también, la diversidad de maneras de ver formas de la naturaleza o construídas por el hombre, y cómo las distintas percepciones encuentran adecuadas soluciones plásticas. Si uno atendiera a esa sola riqueza de expresiones, maravillaría la infinita variedad, dentro de la unidad elemental, de imágenes creadas por el artesano precolombino.

En este breve, pero sustancioso recorrido, por la historia prehispánica de Tabasco, Julieta Campos narra la presencia de los hombres venidos del altiplano mexicano, quienes después de incursiones por Tabasco y por Campeche, imprimen, al llegar a Yucatán, nuevo impulso a la cultura maya-mexicana. Nos habla, asimismo, del cacao que cultivaban los chontales, fuente principal de riqueza, y también recuerda de la importancia de los puertos de Potonchán y de Xicalango, de todos sabido que eran al mismo tiempo sitios fundamentales para el comercio, y señalamientos en la ruta costera que alcanzaba, ya en el Caribe, el santuario de la diosa Ix Chel en Cozumel.

Ahora bien, cuando la autora informa, reflexiona, analiza, especula acerca de la Luna, la mujer, la fertilidad, las deidades Ix Chel e Ix Bolon, y define a estas como entidades más allá de la dimensión conocida, el texto llega a su punto cimero y medular. Y es cuando plantea la cuestión fundamental: "¿Qué se conserva de la grandeza del pasado en esta tierra que germinó cabezas monumentales entre milpas y pirámides de ladrillo cocido entre plantaciones de cacao?" Su respuesta se afina en la perduración de un mito, es el hilo de continuidad en el relato, el que da sentido a la existencia de los herederos de la cultura ancestral.

La Luna, vinculada por siempre a la mujer, en su potencia de creación, de renovación, de fertilidad. Su naturaleza cíclica es sobrenatural y eterna, en ella reside el poder de la resurrección. Estos son los dones de las diosas, de Ix Chel, de Ix Bolon; ambas asociadas con la mujer joven y con la anciana; se las mira tanto en las antiquísimas terracotas olmecas, como en las menos remotas figuras mayas en dinteles de Yaxchilán, en lápidas de Palenque, en el códice de Dresden: su presencia sobrevive en las representaciones contemporáneas, hechas por artífices chontales, de la Virgen María que se yergue sobre una media luna.

Ix Bolom, la Luna, la diosa madre, la mujer, es el mito que da unidad a los recurrentes tiempos de los olmecas, de los mayas, de los chontales de hoy día. Julieta Campos recupera en este libro el significado del mito cosmogónico que permanece.

Los mitos son metafóricos del potencial espiritual en el ser humano; son los poderes que animan nuestra vida y la vida del universo. Hay mitos que tratan de sociedades particulares y tienen que ver con sus dioses o patrones específicos; hay también otras mitologías que relacionan al hombre con su entorno y con el mundo de la naturaleza; y hay, desde luego, otras más, que

interaccionan las dos antes mencionadas. Mitologías orientadas hacia la naturaleza son las de pueblos campesinos, cuya vida cotidiana gira en torno a la agricultura. En estas, queda inscrito el mito formidable que estructura, resurgiéndonlo, el texto de Julieta Campos. Tiene que ver con la tierra y con el agua. La mujer da nacimiento al ser humano del mismo modo que en la tierra germinan plantas. Mujer, tierra y agua, nutren sus productos, los animan. La magia femenina y la magia terrestre es la misma. En el antiguo mundo agrícola de distintas partes, que se estableció en los grandes valles de los ríos: el Nilo, o el Tigris-Éufrates, el Indo, y más tarde el Ganges, las diosas son las formas míticas dominantes. El mito de Ix Bolon que nos regala Julieta Campos comparte su esencia con los de la antigüedad de Oriente y de Occidente, pero se distancia en lo que tiene de original el universo mesoamericano; su ropaje plástico y lingüístico es particular, es lo que la autora descubre y de ello da cuenta de manera ejemplar.

Thomas Mann, en el primer volumen de su tetralogía mitológica: *José y Sus Hermanos*, acuñó el término "Gramática Lunar", para capturar el de este orden de pensamiento y de comunicación. "Luz de día, escribí, es una cosa, Luz de Luna es otra. Las cosas toman distinta apariencia bajo la Luna que bajo el Sol. Bien pudiera ser que el Espíritu de la Luz de Luna, concediera la verdadera iluminación." (Thomas Mann, *Joseph und seine Brüder*, Berlin: S. Fischer Verlag, 1933-1943, I. 79. Citado por Joseph Campbell en *The Mythic Image*, Bollingen Series C. Princeton University 1974, Princeton, N. J.).

BEATRIZ DE LA FUENTE

Cristine Niederberger Betton. *Paléopaysages et archéologie pré-urbaine du bassin de Mexico* (Études Mésaméricaines, vol. ii), 2 ts., Centre d'Études Méxicaines et Centraméricaines, México, 1987.

La obra trata de un tema esencial para la historia prehispánica de México: la gestación de la civilización mesoamericana. Lo aborda desde la perspectiva de la cuenca de México, en el periodo olmeca, comprendido entre 1250 y 600 antes de nuestra era. Como lo precisa el título, el estudio se enraiza en la dinámica que se estableció a lo largo de miles de años entre el hombre y el valle lacustre de México. La meta final del trabajo es un acercamiento global a las sociedades del periodo aludido y por lo tanto no se estanca en la simple descripción de los materiales arqueológicos, sino que intenta integrar todas las informaciones disponibles en una síntesis que permita una visión amplia e innovadora del llamado Preclásico o Formativo en su etapa anterior al desarrollo urbano de Cuicuilco.

El libro se organiza sobre tres ejes fundamentales: una revisión de los trabajos arqueológicos; el estudio interdisciplinario de la cuenca lacustre y una proposición interpretativa novedosa a partir de la síntesis de esos estudios.

En la revisión historiográfica, la autora reconoce tres etapas distintas: la etapa de los pioneros, de 1910 a 1935, la de las primeras dificultades, de 1935 a 1968 y la de la revisión de la cronología y de los trabajos interdisciplinarios de 1968 a la fecha. En esa tarea indispensable pero sumamente delicada por la fuerza de las polémicas aún vigentes, Christine Niederberger logra armonizar elegancia y discreción con un agudo sentido crítico y sintético. Salva así al lector del falso dilema de perderse en el laberinto de datos contradictorios en que se ha convertido la bibliografía reciente al respecto o aceptar por comodidad o por desesperación esquemas interpretativos superados desde hace más de dos décadas.

Christine Niederberger participó directamente en el proyecto interdisciplinario llevado a cabo en Tlapacoya por el Departamento de Prehistoria del Instituto Nacional de Antropología e Historia, bajo la dirección de José Luis Lorenzo. El rigor y el refinamiento en las técnicas de excavaciones arqueológicas, la amplitud del programa interdisciplinario y la integración efectiva de los conocimientos generados por especialistas muy diversos son los elementos que permitieron definir la larga trayectoria de los pobladores de la cuenca de México hacia la vida sedentaria y la cristalización de la economía agraria.

Una revisión historiográfica perspicaz unida a la inusitada solidez de los datos arqueológicos recogidos por el proyecto Tlapacoya llevan a la autora a culminar su síntesis con una nueva proposición interpretativa del horizonte olmeca en la cuenca de México en particular y en Mesoamérica en general. La fuerza de su argumentación se sustenta en cualidades metodológicas esenciales. Logra manejar adecuadamente un campo excepcionalmente amplio de informaciones gracias a una gran capacidad de síntesis. Su independencia de espíritu y su agudo sentido crítico le permitieron liberarse de los esquemas normativos en los cuales se han empantanado los estudios sobre el Preclásico, bajo la forma de un determinismo geográfico simplificador que revela un desconocimiento del medio ambiente real o bajo la forma de una concepción evolucionista rígidamente unilineal que encubría lagunas considerables en los datos confiables. En contraparte, explícita claramente el modelo de *caput non urbs*, de capitales regionales que adopta y lo confronta con los datos arqueológicos disponibles. Finalmente, el estudio, que representa muchos años de trabajo y de reflexión, deja percibir la sutil afinidad y la simpatía que unen a la autora con los antiguos pobladores del paraíso perdido del valle de México. Lo reconoce explícitamente cuando, en la introducción de su libro, se ubica en la trayectoria de los adustos aventureros franceses como Heurtebise o Belhumeur que no trabajaban ni por el rey ni por la historia cuando se adentraron en las tierras desconocidas del Gran Noreste y tejieron lazos de entrañable amistad con los crees y los cheyenes en sus andanzas tras el wapiti y el bisonte.

El ordenamiento del libro permite acceder fácilmente a los diferentes campos de informaciones que maneja la autora. El primer capítulo da las bases para apreciar la diversidad geográfica que caracteriza la cuenca de México en cuanto a relieve, climas, hidrografías, suelos, y cubiertas vegetales.

El drenaje artificial de la cuenca endoreica que entró en operación a par-

tir de principios del presente siglo, precipitó drásticamente la degradación del universo lacustre y constituyó un cambio irreversible en la relación del hombre con su medio. De ese modo, la autora se ve obligada, en el segundo capítulo, a recurrir a fuentes históricas escritas entre 1521 y 1900 para completar el estudio de un entorno natural prácticamente irreconocible en la actualidad. Documentos naturalistas, hidrográficos, administrativos, etnobotánicos y etnozoológicos definen los tres subsistemas lacustres intercomunicados que conformaban la cuenca de México y que han sido generalmente confundidos en los estudios arqueológicos en una sola unidad irreal. La región meridional del lago de Chalco-Xochimilco disfrutaba de la pluviosidad mayor, de un nivel lacustre constante, de abundante agua dulce proveniente de fuentes y de corrientes perennes, de una fauna y una flora diversificadas y de su ubicación sobre la vía natural hacia las tierras calientes de Morelos. Era, de ese modo, una región excepcionalmente hospitalaria que propició una vida sedentaria mucho tiempo antes del predominio de la agricultura. Distintas eran las condiciones imperantes en la parte septentrional marcada por una pluviosidad deficiente y en la laguna central más salubre y sujeta a inundaciones por los cambios bruscos de nivel del agua. Esas circunstancias determinaron tanto la precocidad cultural de la ocupación del lago de Chalco-Xochimilco como el avance de la ocupación humana en toda la cuenca, a través de las diversas etapas de la historia mesoamericana.

En una perspectiva etnobiológica, Christine Niederberger amplía el estudio del medio natural a la humanización del espacio. Se detiene sobre los trabajos hidráulicos prehispánicos destinados a conquistar tierras para la agricultura, a luchar contra las inundaciones, a controlar la salinidad, a abastecer a la población de agua potable, a transportar hombres y productos y a embellecer los espacios recreativos. Pormenoriza así las ingeniosas soluciones adoptadas para resolver esos problemas, como son las chinampas, los canales de riego y de medio-riego, los diques y las presas, los acueductos y los jardines acuáticos. En el lugar del paisaje erosionado, cubierto de salitre y de asfalto que padecemos actualmente, la autora hace revivir ante nuestros ojos un mundo verde y tupido en el cual el hombre encontraba con profusión a lo largo del año todo lo que necesitaba. El universo lacustre que las fuentes escritas presentan como cercano a un paraíso terrenal fue comprobado en gran medida por los trabajos interdisciplinarios emprendidos en Tlapacoya. De esa manera, se hizo patente la importancia vital que tuvieron los recursos silvestres de todo tipo durante la larga ocupación prehispánica del valle y que ha sido menospreciada en general frente al papel civilizador atribuido casi en exclusividad al cultivo del maíz.

El tercer capítulo recorre las dos primeras etapas de los trabajos arqueológicos, ejecutados de 1910 a 1935 y de 1935 a 1968. Destaca los logros alcanzados, a la vez que aclara las fuentes de los errores que llevaron a considerar la ocupación de El Arbolillo y Zacatenco como lo más antiguo y lo más primitivo de la vida sedentaria y a lo "olmeca" como el resultado de una intrusión más tardía procedente de una cultura lejana más avanzada.

El siguiente capítulo recuerda cómo, en los años 60, nuevos datos cronológi-

cos, estratigráficos y de fechas absolutas C14, permitieron revisar completamente el cuadro del Preclásico de la cuenca y adecuarlo al de otras regiones mesoamericanas. Quedó así comprobado que la época olmeca, (fases Ayotla y Manantiales), antecedió a la de El Arbolillo y Zacatenco. Esa tercera etapa de los trabajos está resumida y cómodamente presentada bajo la forma de fichas comparativas que permiten obviar el *embrioglio* de las nomenclaturas que oscurece el panorama actual de las publicaciones relativas a la época pre-El Arbolillo/Zacatenco.

Más allá de la seriación cronológica, la tercera etapa dio lugar a una reforma completa del cuadro evolutivo durante el Preclásico. En efecto, los proyectos interdisciplinarios realizados en Tlapacoya, paralelamente a otros similares en regiones de Veracruz y de Oaxaca, lograron definir el contexto paleo-económico y de paleoclimático correspondiente a esa etapa inicial de Mesoamérica. Ésta aparece ahora como la culminación de una evolución a lo largo de miles de años en que el hombre se adecuó a su medio e ideó técnicas agrícolas sofisticadas que propiciaron el surgimiento de la civilización mesoamericana.

El quinto capítulo consiste en un resumen "arqueográfico", en gran medida visual, de los materiales arqueológicos analizados y clasificados por la autora en publicaciones anteriores.

El último capítulo representa la culminación lógica de la obra. Se interpreta en él la creciente humanización de la cuenca lacustre, entre 1200 y 700. Se reconoce el surgimiento de sociedades complejas, ubicado al final de una larga trayectoria que arranca con los inicios de la vida sedentaria entre el sexto y el cuarto milenio antes de nuestra era; prosigue con el desarrollo paulatino de la agricultura y la cristalización de la economía agraria entre 3000 y 1200. Se anota la presencia, en el valle de México, de una fase cerámica pre-olmeca muy refinada que, como en varias partes del país, plantea el problema del origen de un arte cerámico que aparece abruptamente y perfectamente consolidado. La precocidad cultural de la región meridional de la cuenca está vista desde la óptica de un desarrollo de las técnicas hidráulicas, mucho más antiguo de lo que se considera generalmente. Se hace referencia también a la aparición, desde esa época remota, de un rasgo omnipresente en la historia mesoamericana: el sacrificio humano y la antropofagia ritual. Se describe la red comercial que, después de extenderse sobre todo el valle, alcanzó regiones muy lejanas, durante las fases olmecas. Con claridad, la autora plantea los fundamentos teóricos que la llevan a reconocer en los vestigios analizados el testimonio de una sociedad muy compleja, dotada de capitales regionales pre-urbanas como Tlapacoya, Tlatilco y otra hipotética abajo del pedregal y anterior a Cuicuilco.

Remata su estudio con una útil revisión de la cuestión "olmeca". Confronta las diversas teorías al respecto. Las primeras se referían a un "pueblo" olmeca que, desde su cuna en el sur de Veracruz y en Tabasco, habría expandido su influencia civilizadora, imperial o no, sobre gran parte de Mesoamérica. Las nuevas informaciones arqueológicas llevan a considerar la ecumenia olmeca como una ósmosis económica y cultural entre poblaciones de un nivel

de desarrollo socio-político similar. En el *corpus* iconográfico olmeca, propone reconocer "mitogramas" panmesoamericanos, tales como los definió André Lerio-Gourhan. Estos mitogramas reflejarían una unidad religiosa y cultural más allá de la diversidad étnica.

Las principales innovaciones de la obra son las siguientes:

—El reconocimiento de la diversidad geográfica del valle de México, subdividido en tres unidades lacustres bien diferenciadas en cuanto a los recursos que ofrecían y a las acciones del hombre sobre ellas.

—El acento dado sobre la importancia de los recursos silvestres en el proceso de sedentarización en el valle de México. Ese punto permitió demostrar que la revolución agrícola en México resultó de procesos muy distintos en cada región particular. Así, el universo lacustre hospitalario propició una sedentarización largo tiempo antes de que triunfara la economía agrícola mientras que, al contrario, en la región semi-árida de Tehuacán, erróneamente considerada como la cuna de la agricultura en México, la plena sedentarización se dio tardíamente con la aparición de las técnicas de riego.

—La considerable antigüedad de la humanización del espacio en la cuenca de México y en particular de las técnicas hidráulicas. Existe la posibilidad de que en la región lacustre meridional la primera explotación agrícola se haya basado en cultivos intensivos de chinampas. Hasta hace poco, los estudiosos atribuían a una profundidad temporal mínima, poco probable, a la ingeniería hidráulica indígena que tanto asombró a los españoles a su llegada a Tenochtitlan.

—Según la nueva cronología establecida para el Preclásico, el desarrollo mesoamericano arranca con el horizonte olmeca y el florecimiento de capitales regionales y no con las aldeas supuestamente primitivas de El Arbolillo y Zacatenco.

—Por otra parte, esa primera época mesoamericana ya no se presenta como los inicios balbuceantes de agricultores primitivos, sino como la culminación de una trayectoria multimilenaria durante la cual el hombre se integró a un medio singularmente hospitalario y desarrolló técnicas hidráulicas sofisticadas.

—La ecumenia olmeca que marca la primera configuración mesoamericana nace de una ósmosis entre etnias diversas con un nivel de civilización comparable y no como el fruto de una expansión de un pueblo y/o región más desarrollada que las otras. Tal contexto socio-político resulta más congruente con la excelencia artística alcanzada en todas las regiones donde se detectaron vestigios "olmecas".

El libro de Christine Niederberger será de consulta indispensable para todos los estudiosos del pasado prehispánico, tanto por las novedades fundamentales que contiene como por sus cualidades metodológicas. A los interesados en el arte olmeca, en particular, esa síntesis actualizada del contexto histórico en que floreció, les abre una nueva perspectiva de entendimiento. Para el habitante del valle de México que se asoma al borde del precipicio ecológico, le da una perspectiva de muchos milenios, de la cual tiene mucho que aprender para proteger su futuro.

Desgraciadamente, la obra está escrita en francés. Por cierto en una forma elegante y clara. Los resúmenes en español y en inglés que anteceden el texto no pueden más que reseñar el contenido del libro, pero no logran respetar la riqueza de las informaciones y la sutileza del pensamiento. De ese modo, la publicación del CEMCA no cumple cabalmente con el propósito explícito de Christine Niederberger de difundir el amplio acervo que utilizó en su síntesis y de contribuir así a la necesaria renovación de la arqueología mesoamericana, demasiado empantanada en esquemas cómodos pero caducos. Una traducción al español es, por lo tanto, indispensable y urgente.

MARIE-ARETI HERS

Marco Díaz, *Antigua villa de Carrión, arquitectura religiosa y civil*, México, Centro Regional de Puebla. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, 1987, 175 p., ils.

Uno de los más interesantes conjuntos artísticos regionales que nos ofrece para su estudio la época virreinal, es sin duda el que se desarrolló en la antigua Villa de Carrión, población también conocida con el nombre de Atlixco. Poseedora de edificaciones representativas de tres siglos, la villa de Atlixco constituye un excelente muestrario cuyas obras arquitectónicas manifiestan, en su evolución, una riqueza y un carácter particulares que forman —como señala el autor del libro del que ahora nos ocupamos—, una verdadera aportación al panorama artístico novohispano.¹

El volumen se divide en cinco apartados. En el primero, titulado “Las noticias históricas”, Marco Díaz describe la geografía y el desenvolvimiento de la historia de la región atlixquense, brindándonos un bosquejo que abarca el Atlixco prehispánico, la fundación del pueblo indígena bajo la jurisdicción de los frailes franciscanos, el nacimiento del poblado español como una población paralela al núcleo indígena, y su desarrollo subsecuente hasta el siglo XVIII.

Las cualidades propias del valle, localizado en la fértil cuenca irrigada por los ríos Nexapa y Atoyac, y privilegiado por un estupendo clima durante la mayor parte del año, proporcionaron las condiciones necesarias para crear una población fundamentada económicamente en la agricultura. Cercano a la Puebla de los Ángeles y a la capital del virreinato, Atlixco aprovechó esta situación para convertirse en el granero de las poblaciones blancas de dichas ciudades, y desde muy temprano destacó en la producción de trigo para la elaboración de harina, árboles de morera para la cría del gusano de seda, y huertos de distintos árboles frutales. Debido a estas características, Atlixco fue retratado con mucho optimismo en distintas crónicas:

¹ Marco Díaz, *Antigua villa de Carrión...*, p. 6.

Ansi este valle por tiempo ha de ser un paraíso terrenal, porque tiene mucho aparejo para lo ser, çá ciertamente paraíso quiere decir huerto o jardín gracioso a do hay abundancia de aguas, rosas y frutales, como lo hay aqui, y por eso se llama Val de Cristo.²

En opinión del autor, dichas posibilidades hicieron de la sociedad atlixquense una población rural que vivió un desarrollo económico mesurado pero constante, que se refleja en su arquitectura.³

En el segundo apartado, "Los edificios religiosos de Atlixco", el autor procede a ligar ese "desarrollo mesurado" con la historia y un análisis arquitectónico de las principales edificaciones religiosas que todavía se conservan. De esta manera, desfilan por las páginas del libro el magnífico convento franciscano de Nuestra Señora fundado desde mediados del siglo XVI; la Parroquia, cuya construcción fue aprobada en el año de 1579 —al mismo tiempo que se concedía al poblado el título de villa—, y a la que se añadiría la hermosa capilla del Santísimo; la iglesia de San Agustín, cuya fundación data de la última década del siglo XVI.

Continúa el autor con el templo e iglesia de las clarisas, construidos a partir de 1617; el convento mercedario, fundación que data de 1612; el hospital de San Juan de Dios, nosocomio fundado en 1581 que perduró durante el siglo XVII, hasta que en el siglo XVIII hubo de trasladarse al sitio donde hoy lo conocemos; y termina con la capilla de la Tercera Orden y la iglesia de San Félix Papa, edificaciones cuyas fechas de fundación no se conocen con certeza.

Con el título de "El barroco de argamasa en Atlixco", entramos al apartado que considero de mayor importancia en este estudio; en él, Marco Díaz reflexiona cómo

el conjunto de obras producidas en Atlixco durante los siglos XVII y XVIII muestra, dentro de las expresiones regionales del barroco no escultórico, matices tan diferenciados, que bien puede considerarse como una escuela que tiene una evolución de las soluciones estructurales y de los modelos decorativos.⁴

Según nos informa Díaz, el uso de la argamasa se adaptó en la región de Puebla-Tlaxcala entre 1630 y 1640. A partir de entonces, este barato, pero resistente y muy versátil material, comenzó a usarse para realizar fachadas y exteriores de iglesias y conventos, "sin aparente discriminación" con respecto al uso de la piedra.⁵ Ello, por supuesto, no impidió que hubiese zonas, como en efecto ocurrió en Atlixco, en donde el uso de la argamasa tuvo un claro predominio.

² Fr. Toribio Motolinía, *Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España*. . . , citado por Marco Díaz en su libro, p. 20.

³ *Ibidem*, p. 25.

⁴ *Ibidem*, p. 123.

⁵ *Ibidem*, p. 126.

En la villa de Carrión, resulta difícil seguir con precisión el desarrollo que tuvo su escuela de argamasa; no obstante, el autor inicia su estudio con las sobrias portadas de la iglesia de San Agustín, el edificio más temprano que ya usa esta modalidad ornamental. El siguiente eslabón de la cadena lo constituye la capilla de la Tercera Orden, a la que Díaz atribuye la importancia de ser la primera obra de la escuela local. Continúa con el imafrente de la capilla del Santísimo que está anexa a la Parroquia, misma que representaría —en opinión del autor—, el paso intermedio de esta escuela barroca cuya culminación quedó personificada por la fachada principal del templo de la Merced. En este último conjunto, Marco Díaz observa el mayor grado de evolución alcanzado por las formas ornamentales de la escuela atlixquense, cuyas características no pueden confundirse con las obras del barroco de argamasa de otras regiones.

El apartado “Arquitectura civil”, capítulo un tanto disociado del conjunto de la obra, es en esencia una reseña y análisis arquitectónico de las principales edificaciones civiles de la villa que por fortuna existen todavía, y entre las que destaca, por su importancia, la casa del Duque de Atlixco, tradicionalmente conocida como el Conde de Malpica.

El quinto apartado lo constituye un apéndice documental, que nos entrega noticias importantes para la historia de la región como lo es la Real Cédula para la colonización de Atlixco, fechada en 1534.

En el año de 1974, el Instituto de Investigaciones Estéticas publicó por primera vez el trabajo de Marco Díaz sobre la villa de Carrión, preparado en aquella ocasión con el título de *Arquitectura religiosa de Atlixco*.⁶ En esencia, aquel trabajo es el mismo que hoy reedita el Centro Regional de Puebla. La nueva edición ha quedado enriquecida básicamente en dos aspectos: por un lado, el material fotográfico se ha intercalado con el texto, a más de haber incluido en esta ocasión algunas gráficas en color. Pero el cambio más importante lo constituye, sin duda, el nuevo capítulo que trata de las obras civiles de la villa, con lo que el ciclo de la arquitectura novohispana de Atlixco queda completo, brindándonos un panorama de conjunto que invita a estudios más particulares y pormenorizados sobre las diferentes construcciones atlixquenses.

Por último, cabe mencionar que este libro es el primero de lo que esperamos sea una larga serie de estudios promovidos por un centro regional, para inspirar la curiosidad, estudio y conocimiento de nuestra rica herencia cultural provinciana.

PEDRO ÁNGELES JIMÉNEZ

⁶ Marco Díaz, *Arquitectura religiosa de Atlixco*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1974, 117 p., ils. (Cuadernos de historia del arte, 4).

C. J. McNaspy, S. J. y J. M. Blanch, S. J., *Las ciudades perdidas del Paraguay. Arte y arquitectura de las reducciones jesuíticas 1607-1767*. Traducción por T. Rodríguez Miranda, S. J., Bilbao, Ediciones Mensajero, 1988.

A ningún hombre de nuestro tiempo puede dejar hoy día indiferente el tema de las reducciones del Paraguay. La increíble odisea de los jesuitas en aquellas regiones del cono sur de América tiene ahora su mejor presentación en un libro cuyas bellas imágenes valen más que mil palabras: una de esas obras en las que el nombre del fotógrafo merece ir junto al del autor del texto.

Versión española de la obra original editada por la Loyola University Press de Chicago, se introduce al lector con un prólogo en el que se hace declaración expresa de que no es un libro para especialistas sino más bien un fantástico viaje a través de una de las galerías menos conocidas del "Museo Imaginario".

No obstante la expresionista y maltrauxiana referencia al "Museo sin Muros", McNaspy organiza el trabajo en cinco capítulos afanándose en ofrecer las obras de arte y arquitectura dentro de su contexto histórico. Tras explicarnos el significado de las misiones jesuíticas y el término "reducciones", muestra los antecedentes de la implantación de unas comunidades cuyos modos de vida fueron una de las mayores aproximaciones a la vida comunal que se haya dado en el mundo, una clara realización de los ideales utópicos renacentistas, y el mejor argumento para "una colonia, sin encomendados".

A continuación se realiza puntualmente un itinerario por cada una de las misiones de Paraguay, Argentina y Brasil, haciéndose una más prolongada pausa en el Museo de San Ignacio, donde entre magníficos ejemplares de la mejor escultura "atemporal" del arte colonial americano, se contempla una curiosa copia en alabastro (aproximadamente de medio metro de altura) del Moisés de Miguel Ángel, probablemente traída de Roma por algún misionero. Dentro de esta visión totalizadora del arte jesuítico en Paraguay no quedan fuera los compositores Antonio Sepp y Domenico Zipoli, jesuitas ambos, cuyas obras jugaron un papel trascendental, tanto en la aculturación de unos pueblos especialmente dotados para la música como en las representaciones teatrales, eficaz vehículo de la evangelización.

Aparte lo controvertido del término, la principal cuestión del autor se centra en el llamado "barroco guaraní", al que dedica menos profundización de la que pudiera esperarse, algo que hubiera merecido más detenimiento y discusión.

Sin embargo, si nos atenemos a que no se trata de una obra para especialistas, sino de un álbum que practica el sapientísimo y jesuítico arte de seducir por la imagen, el libro cumple sobradamente su objetivo. Las bellas fotografías de José María Blanch, S. J., realizadas expresamente para esta publicación, nos ponen con amor y sensibilidad ante los testimonios

de aquella apasionante aventura que Voltaire denominó “un triunfo de la humanidad”.

RAFAEL CÓMEZ

González Matute, Laura, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, Colección Artes Plásticas, Serie: Investigación y Documentación de las Artes, No. 2, México, INBA, CENIDIAP, 1987.

En este libro, el segundo de la Colección de Artes Plásticas que editó el INBA el año pasado, Laura González Matute hace un estudio global de las *Escuelas de Pintura al Aire Libre* (EPAL), los *Centros Populares de Pintura* (CPP) y la *Escuela Libre de Escultura y Talla Directa*. Para su realización se apoyó en buena cantidad de material hemerográfico y bibliográfico, así como en catálogos y entrevistas a Ramón Alva de la Canal y Fidias Elizondo, asimismo, en archivos particulares: de David Alfaro Siqueiros, Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal A. y Silvia Pandolfi.

Aclara en la introducción que a pesar de que las EPAL y los CPP tuvieron una vigencia de 20 años en el medio artístico y cultural mexicano, de 1940 a 1970 se tendió a minimizar su importancia. Aunque se reconoció la ruptura que estas instituciones establecieron frente al academicismo, introduciendo diferentes formas y modos de producción artísticos, algunos críticos o artistas las consideraron superficiales y espontaneistas, e incluso se llegó a omitir toda referencia a ellas.

Laura González Matute plantea que hasta fines de los setentas se cuenta con mayor cantidad de material respecto a las EPAL y los CPP, momento en el que se produce un cambio de enfoque donde se reconoce su importancia y el papel destacado que tuvieron en la introducción de alternativas de creación artística.

Las aclaraciones anteriores permiten explicar por qué la autora admite que el material de apoyo al que recurrió para la elaboración de este libro está centrado básicamente en la crítica anterior y posterior a las tres décadas mencionadas (1940 a 1970): es decir, retomó el material que comprende desde el surgimiento de la primera escuela en 1913, hasta 1940, y el de fines de los setentas a los ochentas.

En la revaloración de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y los Centros Populares de Pintura, son significativas la propia tesis de Licenciatura en Historia que Laura González M. presentó en 1979 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y la exposición realizada en el Museo Biblioteca Pape de Monclova, Coahuila, a cargo de Silvia Pandolfi, que el INBA reexpuso en 1981 en el Distrito Federal, con un catálogo de Raquel Tibol. Es en este contexto de la actual revaloración de las EPAL y los CPP en el que se inscribe el trabajo aquí comentado.

El libro, pensado como material de apoyo a la investigación es dirigido

también a sectores no especializados, cumple bien su finalidad. En él se alterna la claridad del texto con abundante cantidad de imágenes que lo ejemplifican o refuerzan, logrando de este modo una expresión más dinámica de las EPAL y los CPP. La obra está estructurada en doce capítulos de irregular cantidad; así, por ejemplo, en el capítulo IV el contenido se compone sólo de dos cuartillas.

A lo largo de los capítulos se presenta una revisión cronológica de las EPAL y los CPP: sus antecedentes y los acontecimientos que propiciaron su surgimiento, como la obra de artistas que aun siendo académicos, mantenían un sentido nacionalista o histórico, o la de pintores que impulsaron una tendencia modernizadora, o bien, con antecedentes más directos, como la huelga de alumnos de la Academia de San Carlos, de 1911; el establecimiento de la primera Escuela en Santa Anita, Ixtapalapa (1913-1914); el resurgimiento de este tipo de instituciones a partir de 1920, con el apoyo de José Vasconcelos; las relaciones con la Academia de San Carlos y con las gestiones didácticas y políticas de algunos de sus directores, como Rivas Mercado, el Dr. Atl, Diego Rivera y el propio Ramos Martínez; las exposiciones nacionales e internacionales que exhibieron obras realizadas en estos centros; y finalmente, trata de la aceptación o críticas de que fueron objeto y los motivos de su clausura.

En el libro se mencionan también manifestaciones paralelas o complementarias a las EPAL y los CPP, como por ejemplo, la participación de Alfredo Ramos Martínez en las EPAL y en la Academia de San Carlos; el método de dibujo de Adolfo Best Maugard que implementó la SEP en las escuelas primarias; el apoyo que brindaron a las EPAL a fines de la década de los veinte los integrantes del grupo ¡30-30!, quienes las consideraban como la alternativa más eficaz para superar los problemas de la Academia de San Carlos.

Las Escuelas de Pintura al Aire Libre estuvieron constituidas en su mayoría por el sector rural y en menor medida por sectores de la clase media; en la temática de las obras prevaleció el paisaje con tipos locales, campesinos e indígenas. Su antecedente fue Santa Anita y, a partir de 1920, funcionaron con cierta regularidad, ubicándose en las afueras del Distrito Federal y en algunas partes de la provincia, aproximadamente hasta 1933-34.

A diferencia de las EPAL, la Escuela Libre de Escultura y los Centros Populares de Enseñanza Artística Urbana (Centros Populares de Pintura), fueron concebidos desde su instauración en 1927, como centros para hijos de obreros, localizados en zonas industriales, con una temática urbana y una orientación mayor hacia la capacitación técnica. En este apoyo a la autosubsistencia de trabajadores manuales es evidente la proximidad con las Escuelas Nocturnas para Obreros, desarrolladas desde el régimen de Abelardo Rodríguez y más aún durante el cardenismo.

Laura González considera que aunque las EPAL y los CPP sufrieron distintos cambios a lo largo de su existencia, vinculados muchas veces a problemas burocráticos y presupuestales, conservaron características básicas, incluso comunes, a pesar de sus diferencias; estas características se presentan

desde la Escuela de Santa Anita y son: su antiacademicismo, su orientación pedagógica popular con libertad de creación, y su nacionalismo. Así, en la evaluación de la importancia de estas instituciones y de las características que las definen, hay que considerar, siguiendo a Laura González Matute, que:

“De no haber mediado una conmoción social como la de 1910 posiblemente no se hubiera producido un fenómeno en el terreno de la creación plástica como lo fue la Escuela de Santa Anita. Sus resultados, al igual que los de la revolución no se palparon en un primer momento, mas se advirtieron al paso de los años cuando el país se encontró en calma. Santa Anita fue, así, una de las alternativas y sirvió de transición en el proceso evolutivo de la plástica mexicana de aquel momento. Llevó en sí el germen de los tres movimientos plásticos esenciales de la posrevolución. El muralismo mexicano, el movimiento de educación artística popular y la renovación de la gráfica.”

Aunque la autora rescata las características básicas de las EPAL y los CPP, en especial en lo que se refiere a su sentido pedagógico y antiacadémico, faltó en el libro un mayor cuestionamiento de aspectos que estas instituciones plantearon, como el de la democratización cultural y el del nacionalismo; esto tal vez se debe a que se supeditaron cuestiones más complejas a fin de permanecer en una visión global de las EPAL y los CPP. Al no analizarse suficientemente ciertas tendencias de las EPAL y los CPP, como serían el paternalismo, o el hecho de destacar sobre todo el sentido manual, o el de caer en determinados momentos en un infantilismo o decorativismo, entre otras cosas, y al no ser ubicadas estas tendencias en un contexto bien definido, queda sin precisar la oportunidad o validez de las críticas que generalmente se les han hecho a estas instituciones artísticas.

Así, por ejemplo, aunque Laura González M. hace referencia a la temática prevaleciente en las EPAL y a los alumnos que las integraban, no aclara el hecho de que este intento de aprehender la realidad mexicana era una de las muchas maneras de hacerlo artísticamente; no especifica hasta qué grado se llegó a entender esto, o en qué casos se llegó a interpretar de manera unilateral, con un sentido un tanto ingenuo o empirista esta actividad de los alumnos de las EPAL como una transcripción directa de “lo nacional”.

No se cuestiona tampoco el que la reivindicación de sectores populares haya sido en muchos casos marginal o arbitraria, ya que se destacaron sólo aspectos artísticos, descontextualizándolos y relegando otros aspectos que conforman y definen necesariamente a estos sectores campesinos o indígenas, como serían, por ejemplo, el aspecto económico o el religioso.

Si Laura González hubiera precisado este tipo de cuestiones y aclarado ciertas problemáticas que se desprenden de la práctica artística y las tendencias políticas y conceptuales asociadas a las EPAL y los CPP, se podría entender con mayor claridad el papel que estas instituciones jugaron en el contexto nacional e internacional y ubicar, por ejemplo, el sentido de cier-

tas acusaciones que se hicieron a las EPAL y a los funcionarios o intelectuales que las apoyaron, de revivir conceptos románticos o subjetivos en el arte, desvinculándolos de la vida real; o se podría determinar hasta dónde se llevó a cabo una exaltación de la capacidad artística del mexicano, asociada incluso a la idea del "buen salvaje", destacando lo "exótico" del país, como se evidenció, por ejemplo, en declaraciones de Ramos Martínez y de Salvador Novo en la *Monografía* de estas escuelas, editada en 1925 por la SEP, o de Frances Toor en la revista *Mexican Folkways* en 1928, o en comentarios del psicólogo Pierre Jeanet en 1925, y en cantidad de artículos periodísticos a propósito de las exposiciones de las EPAL realizadas en 1926 en algunos países europeos.

Como se mencionó al principio, el libro se complementa con imágenes que ilustran y testimonian lo referente a las EPAL y los CPP. Las 76 láminas que contiene son variadas: cuenta con viñetas, caricaturas, reproducción de invitaciones o catálogos de la época, así como fotografías correspondientes a las obras producidas por artistas vinculados directamente con la Academia de San Carlos y a las realizadas por alumnos y maestros de las EPAL y los CPP. De especial importancia resulta el material fotográfico documental de los alumnos de estas instituciones realizando sus actividades artísticas.

Para finalizar, resta sólo decir que el libro aquí comentado es valioso no únicamente por lo que plantea de manera textual, sino también por las inquietudes que suscita y por sus sugerencias; de este modo cumple su cometido de difusión y análisis planteando nuevas posibilidades de investigación en el campo de las artes plásticas mexicanas contemporáneas.

MARICELA GONZÁLEZ CRUZ MANJARREZ

Alanís, Judith, *Gabriel Fernández Ledesma*, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 1985.

Gabriel Fernández Ledesma de Judith Alanís reúne en una frase su calidad y su trascendencia: un auténtico rescate. Los caminos recorridos se visualizan con facilidad a través de la lectura: un rastreo en periódicos, en revistas literarias, en obras de consulta, una pertinaz búsqueda en archivos coetáneos a la actuación del artista; una impagable comunicación con el propio sujeto, manejada con precisión, con juego de alternancias y en especial en un reencuentro de pláticas conducidas hacia el encuentro de la sinceridad tanto en el orden individual como en aquellos simulacros en que una personalidad existe también en el juego de simbiosis ambiental. Sé como investigador que Judith Alanís tuvo que haber pasado desvelos, padecimientos y hasta a veces derrotismo. No es fácil reconstruir una existencia que en ocasiones nos suplanta a nosotros mismos a través del estudio, sin caer en desesperaciones. Esto forma parte de la técnica que unida

a una clara teoría expositiva, produjo una obra que felizmente anula la divinización. Sí porque el análisis de Gabriel Fernández Ledesma es un libro de desacralización, un llamado al orden, una forma, y que debe imponer imitaciones.

Es común, quizá sea un rasgo enfermizo de la crítica sobreestimar la personalidad de quien es indagado como eje en el que giran todas las apreciaciones y los resultados de una cultura, o por lo menos de un tiempo. Judith Alanís ha sabido encontrar y demostrar la voluntad creativa de Fernández Ledesma pero también ha sabido encontrar y demostrar el contorno, y a la voluntad histórica de su época.

La vida de Fernández Ledesma, propiciadora y exaltada, solícita y un tanto derrumbada al final, obedece a un ritmo y a un cambio que la infrahistoria nacional va marcando en su proceso de estructuraciones. Creación y política se autoconstruyen y hasta se autopadecen aunque siempre el poder político impone las reglas del juego y de una manera inconsciente obliga a su obediencia, aunque eso sí jamás destruirá la capacidad individual de la creación. Gabriel Fernández Ledesma de Judith Alanís nos descubre sabiamente esta perspectiva.

A través de un apretado centenar de páginas se nos devela la vida, y la obra de ese gran promotor, de ese ensayista, de ese gran pintor, dibujante, grabador, ilustrador, escenógrafo, cartelista, maestro de escuelas de arte, *organizador* de conjuntos teatrales, de galerías de arte y en especial de un hombre de acción cívica, atrevido y revolucionario, seguro de sí ese postular como elemento primordial del arte, un servicio de predominio popular, entendiendo esto como una forma de la tradición y no como un discurso burocrático, o como una salida fácil hacia el populismo o la demagogia. Judith Alanís nos enseña que para Fernández Ledesma sus *intenciones* y sus realizaciones emanadas de las fuentes elementales del pueblo, son categorías ineludibles para mantener en presencia, en vilo el ser mexicano. Su misión podría condensarse en una democratización de la cultura nacional.

En más de setenta años Gabriel Fernández Ledesma vivió a fondo el desarrollo de la vida artística del país, en obra, en pensamiento y en acción.

Dejó además una importante producción teórica y un buen número de libros, resultados de investigaciones, de preocupaciones y de afinidades. Judith Alanís revisa también sus escritos inéditos y me sorprende y a la vez me angustia que tres o cuatro libros, en especial el titulado "Vida de la muerte", un trabajo monumental de muchos años se mantenga aún como el otro "Retablos populares" en la espera de la aparición de una sensibilidad editora.

Dentro de esta extensa monografía tengo predilecciones por algunos capítulos, sobre todo el que recupera y cuestiona el grupo 30-30 y aquel otro que clasifica las cuatro etapas de la producción pictórica de Fernández Ledesma.

El volumen de más de doscientas páginas viene profusamente ilustrado con fotografías y reproducciones de la vida y la obra de este artista provinciano que, oriundo de Aguascalientes, se inscribió en ese grupo de notables

que tanto aportaron al desarrollo de la cultura de los veinte y de los treinta, como Saturnino Herrán, Manuel M. Ponce, en cierta forma de Ramón López Velarde, de Enrique Fernández Ledesma, Pedro de Alba y Francisco Díaz de León por sólo citar algunos.

Una edición de la Coordinación de Difusión Cultural y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, una diagramación y una impresión equiparable a la calidad y a la sabiduría del texto.

LUIS MARIO SCHNEIDER

Mies reconsidered: His Career, legacy and disciples, organized by John Zukowsky, various authors. The Art Institute of Chicago-Rizzoli, New York, 1986.

Al referirse a esta publicación hay que tener en cuenta que hizo las veces de catálogo, en la exhibición que conmemoró el centenario del natalicio de Ludwig Mies Van Der Rohe, en el Art Institute of Chicago, en los Estados Unidos, del 22 de agosto al 5 de octubre de 1986. Sin embargo, es preciso apuntar que su importancia es mayor que la de un simple catálogo, por la cantidad y calidad de los escritos que contiene; en este sentido los artículos de Francesco Dal Co, Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Christian F. Otto, David Spaeth y Stanley Tigerman, confieren a este libro un sitio relevante dentro del intercambio del pensamiento arquitectónico.

Por otra parte, la celebración de este centenario favorece la revaloración de una figura como la de Mies y asimismo la de sus valiosas contribuciones a la arquitectura contemporánea; esto es de primordial significación en momentos como éste, en los que el movimiento Post-modernista ha hecho de este arquitecto un villano, acusándolo de favorecer los males que aquejan a la actual arquitectura internacional. Por ello, un estudio cuidadoso y profundo dará luces sobre esta controversia, buscando colocar a Ludwig Mies Van Der Rohe en el sitio que le pertenece, en la historia de la arquitectura de nuestro siglo. A través de este enfoque se conocerán sus verdaderas propuestas, que han sido el blanco de diversos ataques malintencionados.

De este modo, después del prólogo a cargo del Director del Art Institute of Chicago y de los agradecimientos por parte del curador de la sección de arquitectura de dicho Instituto John Zukowsky, el primer artículo está dedicado a la vida del connotado arquitecto alemán. Así David Spaeth nos conduce a través de la existencia de Mies indicando con claridad sus orígenes, sus influencias y los acontecimientos que se reflejan en su obra.

En un segundo apartado, el conocido historiador y crítico Kenneth Frampton, realiza un estudio sobre el sendero recorrido por el pensamiento de Mies y que tiene su contraparte en los proyectos por él ejecutados; de este modo apunta la manera en que este diseñador llegó al Movimiento Moderno, partiendo de un conocimiento detenido del oficio del constructor y un acercamiento inicial con las doctrinas del clasicismo.

A continuación Christian Otto presenta la correspondencia sostenida recientemente entre el profesor Colin Rowe y Hycarnian Woods, en la que discuten sobre la propuesta de los edificios de gran altura. Por su parte el historiador de la arquitectura italiana Francesco Dal Co, se avoca a un detallado análisis del "entorno" intelectual en el que se desarrolló Mies Van Der Rohe; este estudio concienzudo lo llevó a cabo Dal Co, basándose en los libros de la biblioteca y las notas dejadas por el arquitecto. Se hace evidente la preeminencia de personajes como Karl Friedrich Shinkel y Friedrich Nietzsche, cuya influencia en Mies se traduce en su convencimiento de que la excelencia debía de guiar sus pasos y mostrarse en sus edificios.

El último ensayo corre a cargo del arquitecto alemán Peter Eisenman, quien tuvo el cuidado de revisar la obra miesiana, de cuya lectura derivó el camino mismo de la arquitectura contemporánea. De este modo quedó patente la personalidad y las aportaciones que en materia arquitectónica tuvo Mies, mismas que reafirman la relevancia de su postura.

Una idea original para ponerlo en el contexto actual fue la de examinar sus influencias directas en los Estados Unidos de Norteamérica, a través del análisis de sus discípulos en ese país, en estudio realizado por Stanley Tigerman. De esta manera quedaron patentes tanto las enseñanzas de Mies como el uso que de ellas hicieron sus alumnos y colaboradores. Esta sección se complementa con el Apéndice I, que recoge los datos biográficos, con algunas fotografías personales y de obras de los discípulos, antes mencionados. Un segundo apéndice, a cargo de John Zukowsky e Ines Dresel, hace referencia a Mies Van Der Rohe en relación con el recurso de Stuttgart de 1928, en el que ganara una mención.

El resto de la publicación contiene un buen número de ilustraciones presentadas en la exposición antes mencionada, en la que se prestó especial atención para mostrar material inédito, planos y dibujos del autor. Este es un motivo de pesar para aquellos que no tuvieron la oportunidad de visitar dicha exposición; sin embargo, es de felicitar a los organizadores por haber aprovechado la ocasión para realizar una revisión profunda de este artista, y su inclusión en el catálogo. Por ello, es preciso recordar aquí la exposición que, de septiembre a noviembre de 1947, el Museo de Arte Moderno de Nueva York presentara sobre el propio Mies; en este caso un catálogo realizado por Philip Johnson pone de manifiesto la calidad, cantidad e importancia de la obra del arquitecto alemán, pero que se realizaba en un momento de gloria para la arquitectura internacional y sus promotores. Cuarenta años más tarde, las actuales consideraciones cobran mayor relevancia y contextualidad.

Sólo a través de este tipo de estudios críticos, que retoman el análisis de la arquitectura moderna bajo diferentes ángulos, es posible plantear el estudio y la comprensión de ciertos temas; así, la historia de nuestras ciudades y de sus edificios podrá ser conocida y evaluada. En este caso específico, la controvertida figura de Ludwig Mies Van Der Rohe se esclarece y se libera de los falsos atributos que el tiempo le había impuesto; adquiere

entonces una postura de profundo sentido en la práctica arquitectónica actual.

LOUISE NOELLE

De Greco à Picasso. Cinq Siècles d'Art Espagnol [1], París, Ministerio de Cultura, 1987, 445 p., ils.

En el número anterior de esta revista di cuenta del catálogo que, con motivo de la exposición Zurbarán, editaron los Museos Nacionales de Francia; catálogo que difiere ciertamente de los publicados en Nueva York y Madrid, ciudades que también tuvieron el privilegio de ser sedes de tan magno evento, con el cual se rindió homenaje al célebre pintor extremeño, gloria del Siglo de Oro de la pintura española.

En esa reseña hice notar la proyección actual de España hacia el resto del mundo; la cual continúa y continuará, supongo, hasta después de celebrarse en 1992 el Quinto Centenario del controvertido "Encuentro de los dos Mundos". La presencia artística española en tierras galas y especialmente en la Ciudad Luz, se dejó sentir con la serie de exposiciones consagradas al arte español, destacando de modo particular la mencionada de Zurbarán, que tuvo lugar de enero a abril de 1988.

Ahora bien, casi como preámbulo de dicha exposición se presentó la muestra titulada *De Greco à Picasso*, cuya sede fue el incómodo Petit Palais, frontero al Grand Palais que alojó a la exposición zurbaraniana. Del 10 de octubre de 1987 al 3 de enero de 1988 el público francés y extranjero tuvo oportunidad de ver lo que, sin exageración, no dudo en considerar una profunda "visión panorámica" de la pintura española; es decir, casi cuatro siglos de quehacer pictórico representado por cuarenta y seis artistas, del Greco a Picasso. Lista que incluyó a artistas mayores, medianos y menores, desde el punto de vista de la calidad artística. Vasto panorama estudiado acuciosamente por un equipo de investigadores y críticos franceses y españoles cuyos nombres son ampliamente conocidos dentro y fuera de España: Bartolomé Benassar, Juan Manuel Pita Andrade, Julián Gállego, José Alvarez Lopera y María José Alonso. Sin embargo, aunque a ellos se deben los *estudios críticos* y el catálogo, sería injusto no señalar que contaron con un amplio *staff* técnico y administrativo, mencionado en las primeras páginas del libro, y cuya labor es reconocida por Jean Musy y Miguel Satrústegui en sendas páginas.

Un catálogo de la magnitud de éste merecería numerosos comentarios; sobre todo en lo que se refiere a su contenido, pues el formato es impecable: la impresión, pulcra, tiene abundantes ilustraciones en color, tanto de las obras expuestas como de otras cuyas referencias resultan indispensables para la cabal comprensión de los textos, e incluye otras informaciones —lista de artistas y obras expuestas, lista de exposiciones donde se han presentado algunas de las obras, 16 páginas de bibliografía y créditos de los

colaboradores que hicieron posible la muestra y el catálogo—; información que resulta fundamental para formarse una certera visión de los magnos esfuerzos que implicó la realización de esa muestra.

No obstante, en una reseña como la que aquí pretendo realizar sólo me ceñiré a mencionar algunas ideas de los diferentes autores. Empezaré por Bartolomé Benassar, quien en un lúcido *avant-propos* presenta la muestra indicando los *temas* de la pintura española, especialmente del Siglo de Oro. Temas en los que destacan el retrato, la pintura religiosa, los bodegones y las naturalezas muertas, además de las vánitas. Hace apuntamientos interesantes sobre cada uno de esos géneros; entre ellos me parece significativo el que se refiere al retrato; sobre todo de bufones y otros seres deformes que, dice el autor, de alguna manera constituyen la contrapartida de los retratos de la nobleza, incluidos los reyes; así, “en el entorno familiar de enanos, bufones y locos, la persistencia en España del homenaje consagrado a la locura —categoría mental no despreciable sino diferente—, más cerca tal vez de lo divino. . . Junto a los anormales, he aquí a los miembros de la familia real, contruidos por la etiqueta y el deber de lo imposible, encuentran la naturalidad de las relaciones humanas, dejan el campo libre a su efectividad sin temer que sus compañeros saquen provecho para atribuirse una porción de poder o algún privilegio. . .” (p. 18). Y esto, añade, no puede verse sino como un “escarnio de la realeza instalada en el palacio, extraña lección de humildad administrada por los mismos soberanos”. Los pintores de la Corte —de Velázquez a Goya— a veces tampoco mostraron piedad para retratar a la realeza. Eso lleva a exclamar a Benassar que se trata de una pintura más bien cruel que de Corte. De modo que dicha pintura se revela casi como subversiva porque es auténtica y, concluye, es “rechazo de un modelo idealizado, expresión de la angustia y de las desgracias de la casa real, así como de sus grandezas” (p. 19).

No menos incisivos resultan sus comentarios a propósito de la pintura religiosa. Aquí únicamente mencionaré el siguiente: el auge de ese tipo de pinturas se debió, entre otras razones, a que el pueblo español era fundamentalmente analfabeto; en ese sentido la pintura se convirtió en un instrumento “de una cultura religiosa difundida, esencialmente, por medio de la palabra, los cantos y las imágenes”. Consideración que, creo, puede hacerse extensiva a todo el ámbito hispanoamericano.

Respecto al género de las vánitas, especialmente el cuadro de Antonio de Pereda conocido como el *Sueño del Caballero*, Benassar cree ver en él una alegoría de la decadencia de la monarquía española. Interpretación que, de modo personal, no considero tan descabellada.

La unión entre el siglo XVIII y el XIX, desde el punto de vista plástico, la establece el genio de Goya. Caso aparte, pintor singular —que es poco decir—, no tuvo epígonos. Los pintores españoles del siglo XIX —harto desconocidos aun en latitudes como México— se encargaron de plasmar temas locales; los de un país que se mantuvo al margen de los cambios sociales y económicos producidos por la Revolución Industrial. Y es que, concluye Benassar: “La España del siglo XIX no tiene que cumplir ya ninguna misión

política o religiosa. La pintura no está más al servicio de una idea, ni de un proyecto político y cultural; así, se convirtió en guardiana de costumbres y vestidos... vitrina de rarezas de un pueblo” (p. 27).

Sugestivo título dio José Manuel Pita Andrade a su ensayo: *Un “siglo de Oro” en la pintura española* —tal vez haciéndose eco del libro que Bartolomé Benassar escribió en 1982 (*Un Siècle d’Or espagnol vers 1525-vers 1648*, París, Marabout, 1982)— para referirse a la creación artística peninsular durante el siglo XVII, o dicho con sus propias palabras: “el periodo cubre, a nuestro parecer, del último cuarto del siglo XVI hasta la última década del XVII” (p. 29). El autor evita hablar, con mucho tino, de barroco referido al arte y precisa las relaciones de dicha expresión con las letras.

Hecha esta salvedad cronológica y semántica, hace otras anotaciones generales sobre los géneros pictóricos y llama la atención sobre la condición social del artista. Pasa enseguida a hablar de manierismo, naturalismo y barroco, términos que, dice, ayudan “a definir una serie de tendencias que se manifestaron en diversos centros artísticos” (p. 32); y que Pita Andrade se encarga con gran cuidado de precisar respecto al ámbito español. Lamentablemente no es posible reseñar todos sus juicios; sin embargo, y aunque es muy largo, vale la pena reproducir un párrafo del apartado en el cual explica el concepto de naturalismo. Escribe: “el naturalismo, con todos sus matices, constituye pues el rasgo dominante de la pintura española de la primera mitad del siglo XVII. En términos más radicales, ‘caravagiescos’, si se puede hablar así; se le podría calificar de *tenebrismo*, un término que se impuso ampliamente en España y que resulta intraducible a cualquier otro idioma. Este vocablo da cuenta, en efecto, de la manera de plasmar sobre la tela una luz, ‘de sótano’, generalmente orientada en diagonal y que se proyecta sobre las carnaciones (de preferencia aquellas que muestran con generosidad un cuerpo desnudo) o sobre los pliegues de un vestido claro. Los contrastes entre las luces y las sombras contribuyen a exaltar el espacio con base en principios distintos de aquellos que privaban en los cuadros del renacimiento. La perspectiva no es más la regla de oro, ni las arquitecturas orientadas hacia un punto de fuga el medio básico para lograr efectos de profundidad. El *tenebrismo* abrió el camino hacia una visión completa de los efectos espaciales, que capta el aire interponiéndose entre los objetos y encontrará su forma de expresión más elevada en Velázquez” (p. 35).

En ocho apartados Pita Andrade hace la revisión de la pintura del siglo XVII; son los siguientes: *Pintores españoles en el Alcázar de Madrid* y *en El Escorial*, *El Greco y la pintura en Toledo*, *Ribalta*, *Ribera y la pintura en Valencia*, *Velázquez y su taller*, *La pintura en Madrid*, *Alonso Cano y Granada*, *la pintura en Sevilla: Zurbarán, Murillo y Valdés Leal*, *Naturalezas muertas*, “*vanitas*” y *pintura de flores en el siglo XVII*. Por supuesto en cada uno de ellos pone énfasis en las obras presentadas en la exposición, sin que olvide otras que guardan gran relación con ellas.

Le refus du classique (el rechazo de lo clásico) se intitula el ensayo de

Julián Gállego; en el que esboza, con pinceladas magistrales, un panorama de la pintura española del siglo XVIII al XIX y cuyo nacimiento ocurre —si puede hablarse en esos términos— con el cambio de monarquía. La llegada de artistas extranjeros —franceses e italianos—, la resistencia de los pintores locales a las nuevas influencias y la fundación de la Academia de San Fernando son tópicos que preceden las páginas que Gállego consagra al genio de Goya, pintor fuera de serie, artista inclasificable, que dejó retratos de los reyes, “tan cruelmente sinceros, tan alejados de todo ‘bel air’ cortesano, como opulentos de color y de materia, aunque desdeñosos de todo academismo” (p. 74). Rasgo que puede constatarse en el cuadro de la *Familia de Carlos IV*, donde se ve a los soberanos pintados con gran sinceridad, rechazando el “bel air”, con tanto vigor como lo hiciera Velázquez.

Imposible comentar otros juicios vertidos por Gállego sobre el singular artista; pero no puedo abstenerme de reproducir el que hace sobre sus últimos trabajos realizados en Burdeos. Ahí, en esa ciudad, escribe Gállego, “hace el retrato de su viejo amigo Moratín, el de Muguiro. . . así como los de otros compatriotas y amigos, en un estilo simple y depurado, majestuosamente desprovisto de los adornos del ‘bel air’. Ahí, también, hace de una anónima lechera, una de las protagonistas de la pintura contemporánea. Aún en el impresionismo no se pintará nada más moderno”.

Otros juicios podrían comentarse, pero me basta señalar que lo novedoso del escrito de Gállego estriba en incluir testimonios personales de Goya, como la carta que dirigió a la Academia de San Fernando —poco antes del accidente en el que perdió el oído— en la cual expone su punto de vista acerca de la enseñanza académica (p. 80-81).

No menos brillante es la revisión que hace Gállego de la pintura española del siglo XIX: muerto Goya, dice, impera el neoclasicismo, al cual van a suceder varias generaciones de pintores que se pueden agrupar en “costumbristas” y “goyistas”, destacando de manera especial a algunos artistas sevillanos. Después analiza la pintura de Rosales y la de Fortuny destacando la originalidad de este último, a quien considera “un excelente acuarelista y uno de los mejores grabadores de la historia del arte español” (p. 88).

Dentro del realismo de la época destacan los pintores paisajistas. Es interesante la anotación de Gállego en el sentido de que la pintura española de esa época está más próxima de Italia que de Francia. Juicio que ejemplifica con la obra de los pintores valencianos Pinazo y Sorolla. Por último, se refiere a pintores catalanes como Casas y Rusiñol, que de alguna manera son el punto de unión con Picasso. Cierra su ensayo con comentarios sobre la obra de Zuloaga, quien “entre modernismo, simbolismo y expresionismo. . . es la figura que cierra el ciclo de la pintura hispánica tradicional siempre en busca de ese ‘no se qué’ contrario al ‘bel air’ de Féli-bien des Avaux, donde espera descubrir la verdad a través de lo que Lafuente Ferrari denominó con justeza una ‘estética de la salvación de individuo’ a la que permanecieron fieles la mayor parte de los artistas españoles” (p. 92).

El catálogo está dividido en dos secciones: una a cargo de José Manuel Pita Andrade y otra de Julián Gállego. Ambas partes incluyen varias secciones. Cada cédula está constituida por la información técnica de la obra, una nota biográfica del artista y el análisis en sí del cuadro. Digna del más amplio elogio es la decisión de haber acompañado cada cédula con una fotografía en color (un auténtico lujo de nuestro tiempo), pues ni siquiera el catálogo de la exposición Zurbarán contó con tan amplio material en color.

Quien haya leído con cuidado los párrafos anteriores habrá advertido que en las referencias a los tres ensayos aparece una idea primordial, expresada con el término *bel air* y recogida en el título del escrito de Gállego "le refus du classique", que he traducido como "el rechazo de lo clásico". Efectivamente, el propósito esencial de esta muestra —su hilo conductor diría yo— fue el presentar un panorama de la pintura española, en el cual quedará de manifiesto lo distintivo, lo singular, de esa expresión artística, respecto a la pintura francesa e italiana de esos siglos. Empresa difícil, bien lo creo, sobre todo cuando iba dirigida a un público que se precia de un exacerbado gusto por lo clásico. Lo cual, tengo para mí, a veces es más ficticio que real. Actitud que ha redundado en un desdén hacia ciertas expresiones artísticas, entre las que quedan incluidas la pintura y la escultura hispanoamericanas.

Lo positivo de esta exposición —así permite afirmarlo el catálogo que comento— es haber incluido una amplia gama de obras en las que se nota claramente ese "rechazo de lo clásico" y el consiguiente empeño de plasmar lo propio; es decir, que los artistas españoles entendieron el quehacer artístico de modo muy distinto a como fue entendido fuera de sus fronteras. Pero siempre en un alto nivel de calidad. Cuatro de los grandes artistas de la plástica universal, no se olvide, son españoles: Greco, Velázquez, Goya y Picasso; entre ellos hay otros no menos importantes que constituyen una legión: Zurbarán, Murillo, Cano, Valdés Leal, Ribera, Ribalta... aguas en las que han bebido los artistas de otras latitudes, especialmente los franceses. De modo que es muy justo elogiar los esfuerzos conjuntos de españoles y franceses al organizar esta exposición que prueba, en definitiva, que también a contracorriente ("rechazando lo clásico") se puede alcanzar la universalidad. A quien piense le invito a hojear y hojear este bellissimo libro, en el cual sólo echo de menos algunas referencias al quehacer artístico en los territorios españoles de ultramar. Durante trescientos años, pienso, el Nuevo Mundo aportó algo a Europa. Ahora bien, ¿de esta consideración escapa enteramente la plástica? Hablo sólo de la época colonial, puesto que después de la independencia, el camino a recorrer para España y nuestro continente fue otro.

JOSÉ GUADALUPE VICTORIA

Robert Stevenson, editor: *Inter-American Music Review*, Volumen IX, Verano-Invierno de 1987, No. 1, Marina del Rey, California, U.S.A.

Una vez más, aparece a la luz uno de los grandes portentos de la musicología: la única revista musical realizada en su parte doctrinal por una sola persona, cuya enjundia y certeza forman la base de una investigación original que tiene una profundidad y un alcance verdaderamente asombrosos. El hecho de que el campo de especialidad de Roberto Stevenson (1916) sea el de la música iberoamericana debe alegrarnos, pues sus aportaciones en el terreno han marcado verdaderos hitos, hasta el momento no alcanzados por ninguna otra persona.

En el número de referencia, la *Inter-American Music Review* publica un artículo acerca de las actividades de Heitor Villa-Lobos (1887-1952) en Los Angeles, con una especial referencia a la ópera *Magdalena*, del mismo autor. Los datos e informes revelados allí, sistematizados por primera vez, son de inmenso interés en el área de la música latinoamericana y permiten confrontar la conducta del gran compositor brasileño en el curso de sus actividades en Los Angeles con sus actitudes usuales en Brasil y Francia, tan bien conocidas y exploradas. El informe sobre la forma como esta visita fue contemplada en Brasil, aumenta el contrastado interés de esta investigación.

El segundo artículo, presentado como la primera parte de un estudio, habla del impacto de la música española en los primitivos Estados Unidos y nos aclara las corrientes italianas y españolas que recorrieron aquella nación en proceso de formación, las cuales van desde la influencia de Martín y Soler hasta los reflejos de la música española en los diccionarios del siglo XIX y las obras cortas publicadas con evidente vinculación ibérica.

Una reseña de la música polifónica mexicana que existe en el acervo de las bibliotecas extranjeras hace par con la descripción de la importante dotación de música coral mexicana que se guarda en la Biblioteca Newberry de Chicago, que además del archivo de Theodore Thomas (1835-1905) y Fritz Reiner (1888-1963), contiene un verdadero tesoro de datos y obras constituyentes del patrimonio cultural mexicano de la colonia.

El artículo más impresionante es tal vez el que se refiere a la música de la catedral de México entre 1600 y 1675, que nos permite contemplar un panorama que tuvo una fuerza e importancia enormes y que de no ser por el esfuerzo y trabajo de Stevenson se habría perdido de la vista de nuestro tiempo. Las figuras de Juan de Lienas, Fabián Pérez Ximeno y Francisco López Capillas, además del comentario de la época de García Guerra, nos dan un enfoque muy excepcionalmente ilustrado de una época que apenas recuerda las personalidades de mayor divulgación y nos habilita para integrar un cuadro vivo y claro de todo un mundo polifónico que la obra de Stevenson ha podido rescatar del olvido.

Una necrología de Domingo Santa Cruz Wilson, escrita por Samuel Claro Valdés (1934), completa el volumen, que se cierra con dos reseñas de libros

acerca de cinco mujeres compositoras de los Estados Unidos, pertenecientes a las generaciones anteriores a la Segunda Guerra Mundial.

El rasgo más útil del volumen está en la publicación de diez piezas de música, cuya descripción está relacionada con los temas de la revista y concordada con las diversas etapas de investigación que representa.

A fuerza de haber visto largas décadas de prodigios musicológicos, se puede llegar a pensar que la obra de Stevenson tiene algo de natural o común. La familiaridad con el trabajo colosal tiende a inhibir el asombro en virtud de la reiteración de los prodigios. Pero es imprescindible recordar que no ha habido par de Stevenson y que no hay nadie que pueda medirse con él actualmente.

JORGE VELAZCO

BIBLIOGRAFÍA MEXICANA DE ARTE — 1988

XAVIER MOYSSÉN

No obstante la aguda crisis económica por la que atraviesa el país, crisis que afecta de manera notoria su desarrollo cultural, los libros dedicados al estudio y difusión del arte de México que se publicaron durante 1988, son considerables en número e interés por todo cuanto contienen en sus textos e ilustraciones. Algunos son verdaderamente sensacionales, por la alta calidad de las reproducciones a color que alcanzan las empresas impresoras encargadas de su publicación, con la cual aumenta el valor documental de las obras de arte que reproducen; en este sentido sobresale el libro dedicado a la singulares pinturas murales mayas de Bonampak, y asimismo el que se encarga de presentar las vitelas del miniaturista Luis Lagarto.

Como en años anteriores, la publicación de valiosos libros de arte se debe tanto a instituciones oficiales como privadas cuyos recursos económicos se lo permiten. Enhorabuena. Sin embargo, en la finalidad de esas ediciones encuentro dos aspectos censurables que expongo aquí, a pesar de que sé de antemano que se trata de publicaciones no venales, y que a quienes las fomentan les ampara una libertad absoluta para proceder en la forma en que lo hacen. Uno.— Es aconsejable que al disponer la edición de tal o cual obra, recurran a los conocimientos que poseen las personas especializadas en la materia, para que los textos sean los apropiados y no los debidos a autores improvisados en muchas ocasiones; de ser así, el mérito de las instituciones patrocinadoras aumentaría. Dos.— Es censurable que los libros que financian esas instituciones no lleguen a las manos de los estudiosos que dedican sus afanes intelectuales a la disciplina histórica. No los distribuyen, más allá de sus particulares compromisos, ni siquiera en las bibliotecas públicas, en las cuales podrían consultarlos los desafortunados interesados. Loable sería el que una mínima parte de las ediciones se destinara a las bibliotecas especializadas en la historia del arte, tanto del país como del extranjero.

El estudio de las diversas manifestaciones artísticas no está sujeto a norma o programa alguno; de allí la libertad de los autores responsables para ocuparse de los temas que están acordes con sus preferencias estéticas; entre tales autores se encuentran mayoritariamente los que se dedican a la pintura contemporánea, por ello no resulta extraño el que ésta ocupe un sitio sobresaliente en la producción anual de libros dedicados al estudio y difusión de las artes .

Un centenar de títulos entrega la presente bibliografía, que pretende ofrecer información a quienes se interesan en el arte de México.

ARQUITECTURA

- BALLINA GARZA, JORGE. *Análisis histórico de la arquitectura. Antiguo Egipto*. México, Editorial Trillas, 1988.
- BROWNE, ENRIQUE. *Otra arquitectura en América Latina*, México, Ediciones Gustavo Gili, 1988.
- HERNANDEZ, JORGE F. y ORTIZ LANZ JOSÉ ENRIQUE. *Puentes de México, Arte e Historia*. México, Grupo Tolteca, 1988.
- JIMÉNEZ, VÍCTOR. *El dibujo de arquitectura*. México, DEDALO, 1987.
- NOELLE, LOUISE. *Agustín Hernández. Arquitectura y pensamiento*. Segunda Edición. México, UNAM, 1988.

ARTE PREHISPANICO

- DE LA FUENTE, BEATRIZ. Silvia Trejo y Nelly Gutiérrez Solana. *Escultura en piedra de Tula*. Catálogo. México, UNAM, 1988.
- DE LA FUENTE, BEATRIZ Y JACQUELINE SÁENZ. *L'Arte del Messico. Prima di Colombo*. Milán, Olivetti, A. Mondadori, 1988.
- FONCERRADA DE MOLINA, MARTA, Y AMALIA CARDÓS DE MÉNDEZ, *Las figurillas de Jaina, Campeche, en el Museo Nacional de Antropología*. Unión Académique Internationale. Corpus Antiquitatum Americanesium, México IX. México, UNAM-INAH, 1988.
- MILLER, MARY ELLEN. *El arte mesoamericano. De los olmecas a los Aztecas*, México, Diana. 1988.
- ROSAS, MAURICIO. *et al. Bonampak*. Fotografías de Rafael Doniz. México, CITICORP-CITIBANK, 1988.

ARTE COLONIAL

- Catálogo Nacional. Monumentos Históricos Inmuebles. Centro Histórico de la Ciudad de México*. Patrimonio de la Humanidad. Tres tomos. Coordinadora: Eugenia Prieto Inzunza, México, SEP-INAH, Departamento del Distrito Federal, Consejo del Centro Histórico, 1988.
- CURIEL, GUSTAVO. *Tlalmanalco, historia e iconología del conjunto conventual*. México, UNAM, 1988.
- FLORES MARINI, CARLOS. *Apaseo el Grande. Un estudio de micro-historia regional*. Apaseo el Grande, Gto., 1988.
- GONZÁLEZ POZO, ALBERTO. *Oaxaca. Monumentos del Centro Histórico*. México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1987.
- MARTÍNEZ DEL SOBRAL Y CAMPA, MARGARITA. *Los conventos franciscanos poblanos y el número de oro*. Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 1988.
- MONTERROSA, MARIANO, *et al. Monumentos Históricos. Tláhuac*. Catálogo Nacional. México, INAH. 1986.
- MONTERROSA PRADO, MARIANO Y LETICIA TALAVERA. *Monumentos Históricos. Muebles. Azcapotzalco, D.F.* Catálogo Nacional. México, INAH, 1988.

- MONTERROSA PRADO, MARIANO Y LETICIA TALAVERA. *Monumentos Históricos. Muebles. Catedral de Puebla*. Catálogo Nacional. 2 tomos. México, INAH, 1988.
- RAMÍREZ MONTES, MINA. *Pedro de Rojas y su taller de escultura en Querétaro*. Querétaro, Dirección del Patrimonio Cultural, 1988.
- TOVAR DE TERESA, GUILLERMO. *Un rescate de la fantasía: el arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII*. México-Madrid, El Equilibrista-Turner Libros, 1988.
- TOVAR DE TERESA, GUILLERMO. *Los retablos de Cuauhtinchan*. México, Ediciones Lagarto, 1988.
- TOVAR DE TERESA, GUILLERMO. *Índice de documentos relativos a Juan Correa, maestro pintor, existentes en el Archivo de Notarías de la ciudad de México*. México, Ediciones del Equilibrista, 1988.
- VARIOS AUTORES. *Querétaro ciudad barroca*. Querétaro, Secretaría de Cultura y Bienestar Social, 1988.
- VARIOS AUTORES. *Ciudades mexicanas en la época colonial*. México. Seminario de Historia Urbana, INAH, 1988.
- ZALDÍVAR, SERGIO, et al. *San Juan Bautista Cuautinchan*. Restauración 1987. México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1988.
- VELÁZQUEZ CHÁVEZ, AGUSTÍN. *La pintura colonial en Hidalgo, en Tres siglos de pintura colonial mexicana*. Gobierno del Estado de Hidalgo. Pachuca, Hgo., 1986.

DIBUJO Y GRABADO

- Angelina Beloff. *Ilustradora y Grabadora*. Catálogo, exposición Museo Estudio Diego Rivera. México, INBA-IFAL, 1988.
- CONDE, TERESA DEL. *Francisco Toledo. A Retrospective of his Graphic Works*. Catálogo, exposición en el Mexican Fine Arts Center Museo, Chicago, Ills., 1988.
- Freyre y su obra. 1938-1988. México, UNAM, 1988.
- HÍJAR, ALBERTO. *Pablo O'Higgins. Apuntes y dibujos de trabajadores*. Monterrey, N. L., Secretaría de educación y Cultura, Gobierno de Nuevo León, 1988.
- MOYSSÉN, XAVIER. *Diego Rivera. Una libreta de apuntes, 1923*. Editor Mario de la Torre. Coordinación: Galería Arvil-Museo de Monterrey, México, 1988.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, IDA. *Ensayo sobre José Luis Cuevas y el dibujo*. México, UNAM, 1988.
- VIDAL DE ALBA, BEATRIZ. *Museo Nacional de la Estampa*. México, SEP-CO-NAFE, 1988.

FOTOGRAFÍA

- AGUILERA, CARMEN Y PORFIRIO MARTÍNEZ PEÑALOZA. *México, genio que perdura*. México, San Ángel Ediciones, 1988.

- FERNÁNDEZ RUIZ, GERARDO. *Cimas y Simas de México. Alturas de nieve. . . Profundidades de sombra. . .* México, Banco del Atlántico, 1988.
- GRACIELA ITURBIDE. *Sueños de papel*. Presentación de Verónica Volkow. México, F.C.E., Colección Río de Luz, 1988.
- HORZ DE VÍA, ELENA Y FRANCISCO PÉREZ DE SALAZAR, *Haciendas. Herencia mexicana*. Fotografías Daniel Nierman. Editor Mario de la Torre. México, Grupo Aluminio, 1988.
- Mariana Yampolsky. *La raíz y el camino*. Presentación de Elena Poniatowska. México, F.C.E., Colección Río de Luz, 1988.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS, et al. *Guadalajara. La Perla del Occidente de México*. Fotografía de Ignacio Urquiza. México, Fomento Cultural BANAMEX, 1988.
- MOLLER, HARRY. *Archipiélago Revillagigedo. La última frontera*. Fotografías de Gabriel Figueroa Flores. México, Casa de Bolsa INVERLAT, 1988.
- ORTIZ MACEDO, LUIS. *Los hijos del sol*. Fotografía de José Pablo Fernández Cueto. México, Seguros América, 1988.
- ORTIZ MONASTERIO, FERNANDO. *Tierra de árboles y bosques*. Edición fotográfica de Pablo Ortiz Monasterio. México, Inversora Bursátil, 1988.
- Tierra del Quetzal y del Jaguar*. Textos y fotografías de Patricio Robles Gil, Javier de la Maza y Fulvio Eccardi. México, Colección Editorial de Arte Chrysler, 1988.

PINTURA CONTEMPORÁNEA

- ALANIZ, JUDITH. *Gabriel Fernández Ledezma*. México, UNAM, 1988.
- BRODRICK, A. H., *La pintura china*. Tercera Edición. México, F.C.E., 1988.
- CASTELLÓ YTURBIDE, TERESA. *Colorantes naturales de México*. Fotografías de Michel Zabé. México, Industrias Resistol, 1988.
- CARDOZA Y ARAGÓN, LUIS, *Toledo. Pintura y cerámica*. México, Ediciones ERA, 1988.
- CARDOZA Y ARAGÓN, LUIS. *Ojo/Voz*. México, ERA, 1988.
- CIANCAS, MARÍA ESTHER Y BÁRBARA MAYER. *Catálogo de la colección de miniaturas del Museo Nacional de Historia*. México, SEP, 1988.
- CORTINA, LEONOR. *Bodegones mexicanos. Siglos XVIII, XIX, XX*. México, Multibanco COMERMEX, 1988.
- CORTINA PORTILLA, MANUEL. *Escenas en el Zócalo. 1821 a 1854*. México, Grupo CONSA, 1988.
- GARCÍA PONCE, JUAN Y LUIS MARIO SCHNEIDER. *Agustín Lazo*. Editor Miguel Cervantes. México, Casa de Bolsa CREMI, 1988.
- GARRIDO, FELIPE. *Saturnino Herrán*. Acompañado por textos de Ramón Velarde, Presentación y selección de textos por . . . México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1988.
- Goitia*. Gobierno del Estado de Zacatecas, 1988.
- KAPLAN, JANET. A. *Unexpected Journeys. The Art and Life of Remedios Varo*. New York, Abbeville Press, 1988.

- LAGOS DE MINVIELLE, SOCORRO. *Volcanes de México*. Selección de cuadros por... México, sin editor, 1988.
- LUNA ARROYO, ANTONIO. *Goitia total*. Segunda edición. México, UNAM, 1987.
- MATA TORRES, RAMÓN. *Los murales de Orozco en el Instituto Cultural Cabañas*. Guadalajara, Jal., 1988.
- MOYSSÉN, XAVIER. *Il Mondo magico di Rafael Coronel*. Con opere di Diego Rivera e Frida Kahlo. Catálogo de exposición. Venezia, Comune di Venezia, 1988.
- MUÑOZ OLIVARES, MANUEL. *El México que se nos va*. Pinturas de... México, Treyma Ediciones, 1988.
- NAVARRETE BOUZART, SYLVIA. *Joaquín Clausell. 1866-1935*. México, Editorial MOP, 1988.
- PACHECO, CRISTINA. *La luz de México*. Entrevistas a pintores y fotógrafos. Guanajuato, Gobierno del Estado, 1988.
- Ruptura. 1952-1965*. Catálogo de la exposición. Texto de varios autores. Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil. México, INBA-SEP, 1988.
- SOTO SORIA, ALFONSO. *Carlos Mérida. Su obra en el multifamiliar Juárez. Nacimiento, muerte y resurrección*. México, ISSSTE-INBA, 1988.
- TIBOL, RAQUEL, JAMES S. LOVIE Y RENATO ALARCÓN-SEGOVIA. *Pintura y traumatología*. México, Mercurio Comunicación, 1988.
- VALDIOSERA B., RAMÓN. *Francisco Eppens*. México, UNAM, 1988.
- VARIOS AUTORES. *Doce expresiones plásticas de hoy*. México, BANCRESER, 1988.
- VARIOS AUTORES. *María Izquierdo*. Catálogo exposición. México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1988.
- VARIOS AUTORES. *José Chávez Morado. Su tiempo. Su país*. Catálogo exposición Palacio de Bellas Artes. Guanajuato, Gobierno del Estado, 1988.
- VARIOS AUTORES. *Rafael Ponce de León. 1884-1909. De lo real a lo legendario*. Catálogo exposición Museo Nacional de Arte. México, UNAM, SEP, INBA, 1988.
- VARIOS AUTORES. *Remedios Varo*. Madrid. Fundación Banco Exterior, 1988.
- VARIOS AUTORES. *Rufino Tamayo. Pinturas*. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid Ministerio de Cultura, 1988.

VARIOS TEMAS

- ACEVES PIÑA, GUTIERRE. *Tránsito de angelitos*. Iconografía Funeraria Infantil. Catálogo. Exposición Museo de San Carlos. México, INBA, 1988.
- ARMELLA DE ASPE, VIRGINIA, et al. *La historia de México a través de la indumentaria*. México, INBURSA, 1988.
- AZUELA, ALICIA. *La magia del tapiz*. México, Banco BCH, 1988.
- CUEVAS, JOSÉ LUIS. *Historia para una exposición*. México, Premià Editora, 1988.

- DEL RÍO, EDUARDO, "Rius". *El arte irrespetuoso. Historia incompleta de la caricatura política según Rius*. México, Grijalbo, 1988.
- FERNÁNDEZ, MIGUEL ÁNGEL. *Chapultepec. Historia y presencia*. Editor Mario de la Torre. México, Smurfit-Papel y Cartón de México, 1988.
- GOOD, CATHARINE. *Haciendo la lucha. Arte y comercio/nahuas de Guerrero*. México, F.C.E., 1988.
- GUAL, ENRIQUE F. *El arte de estudiar el arte*. México, SEP, 1988.
- Manual de mantenimiento de Monumentos Históricos*. México, INAH, Dirección de Monumentos Históricos, 1988.
- MENDOZA, VICENTE T. Y VIRGINIA R. DE MENDOZA. *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*. México, UNAM, 1988.
- MENDOZA, VICENTE T. *Panorama de la música tradicional en México*. Segunda edición. México, UNAM, 1988.
- MONSIVAÍS, CARLOS. *El arte de Roberto Ruiz*. México, SEP-CONAFE, 1988.
- MONTES DE OCA, RAFAEL. *Frutas mexicanas*. México, Arte y Cultura Editores, 1988.
- Museo de San Carlos*. Guía oficial. México, INBA-SEP, 1988.
- SALAMANCA GÜEMEZ, FLAVIO. *Museo Universitario del Chopo. 1973-1988*. México, UNAM, D.D.F. y Ediciones Toledo, 1988.
- SCHÁVELZON, DANIEL (compilador). *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*. México, F.C.E., 1988.
- SOBERANIS, ALBERTO. *La industria textil en México. 1840-1900*. México, Celanese Mexicana, 1988.
- TARACENA, BERTA. *Gogy. Diez años de creación*. Presentación de Andrés Henestrosa. Edición bilingüe. México, Iodiez, Compañía Editorial, 1988.
- VARIOS AUTORES. *El nacionalismo y el arte mexicano* (IX Coloquio de Historia del Arte). México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1986.
- VARIOS AUTORES. *Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte* (XI Coloquio Internacional de Historia del Arte). México, UNAM, 1988.
- VARIOS AUTORES. *Manual Técnico de procedimientos para la rehabilitación de monumentos históricos en el Distrito Federal*. Introducción de Virginia Isaak B. México, INAH-Departamento del Distrito Federal, 1988.
- VARIOS AUTORES. *Minutos Velardianos. Ensayos de homenaje en el centenario de Ramón López Velarde*. México, UNAM, 1988.
- VARIOS AUTORES. *Simpatías y diferencias*. Relaciones del arte mexicano con el de América Latina. México, UNAM, 1988.
- VICTORIA VICENCIO, JOSÉ GUADALUPE. *Historia del arte. Una aproximación al arte mexicano*. Antologías para la actualización de los profesores de enseñanza media superior. México, UNAM, Editorial Porrúa, 1988.

REVISTAS

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Núm. 59. Vol. xv. México, UNAM, 1988.

Artes de México. (Nueva Época) Núm. 1. Otoño. Núm. 2. Invierno. México, 1988.

Artes Plásticas. Revista de la Escuela Nacional de... Vol. 2, Núm. 6. México, UNAM, 1987.

México en el Arte. Núm. 19. Editor Felipe Garrido. México, INBA, 1988.

Signos. El arte y la investigación. 1988. Dirección de Investigación y Documentación de las Artes. México, INBA-SEP, 1988.