

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Toscano, Guadalupe, *Testigos de piedra. Las hornacinas del Centro Histórico de la Ciudad de México*, prólogo de Arturo Sotomayor, México, Miguel Ángel Porrúa, 1988, 180 p., ils., planos.

Desde hace casi dos años se encuentra en las librerías el estudio de Guadalupe Toscano sobre los nichos del Centro Histórico de la Ciudad de México. A primera vista el lector podría pensar que está frente a un trabajo de investigación serio, hecho a fondo y con bibliografía, que analiza el interesante tema que aborda. Hay ciertos indicios de que esto es así: el libro tiene pasta dura, el papel es fino, un couché mate paloma de 100 gramos, hay viñetas seleccionadas con "buen gusto" y, por último, contiene multitud de fotografías.

Sin embargo, al analizar con cuidado el texto se puede constatar la pobreza del aparato crítico, el valor nulo del análisis formal que se intenta, así como numerosas confusiones y errores graves a lo largo y ancho de la caja tipográfica.

Entremos en materia. Debe hacerse notar, respecto a las fuentes bibliográficas, la enumeración de 34 obras impresas, que no aparecen citadas con todos los datos que suele llevar una bibliografía correctamente elaborada. Además, para sorpresa nuestra, aparecen registrados estudios que nada tienen que ver con el tema de los nichos: vg. Gual, Enrique, *La pintura de las "cosas naturales"*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973 (Sep Setentas, 100). Otro ejemplo más: Carnitt, E.T., *Introducción a la estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981. En realidad, el único estudio citado por Guadalupe Toscano que se relaciona con el tema que aborda es el pequeño trabajo de Dorothy Stewart, *Hornacinas. Stories of Niches and Corners of Mexico City*, México, Cultura México, 1933. La mayor parte de la bibliografía es de relleno.

Para concluir con el punto de las fuentes, resta sólo señalar que la autora maneja —para hacer juicios de identificación iconográfica— un único manual, por cierto bastante pobre: George Ferguson, *Signos y símbolos en el arte cristiano*, dejando de lado obras capitales como: Roig, Juan Ferrando, *Iconografía de los santos*; Réau, Louis, *Iconografía de l'art chrétien*; Vorágine, Jacobo de la, *La Leyenda Dorada*, etcétera.

En cuanto al material fotográfico que ilustra a la obra que se comenta deben hacerse notar los siguientes puntos:

1. En general, las fotografías son aceptables por lo que toca a calidad (hay, sin embargo, sus excepciones).
2. Falta información que aclare si se trata de imágenes antiguas o modernas.
3. Un buen número de las ilustraciones que seleccionó proceden de la fototeca del exconvento de Culhuacán, INAH. La autora nunca aclara la

correcta procedencia del material gráfico por ella utilizado, ni da el crédito a los acervos que consultó.

4. La ilustración núm. 6, que muestra el interior de la iglesia de Santo Domingo de Oaxaca, página 21, fue sacada de: Maza, Francisco de la, Pardiñas, Felipe, *et. al. Cuarenta siglos de la plástica mexicana. Época Colonial*, T. II, México, Herrero, 1970; véase la ilustración 141, p. 157. Cabe señalar que no se consigna la autoría correspondiente a la fotografía. Esta fue tomada por Walter Reuter. Por otra parte, el libro en cuestión no aparece citado en la bibliografía general.
5. Varias imágenes fueron repetidas innecesariamente. Por ejemplo: el caso de la ilustración núm. 11, página 45; este nicho aparece de nueva cuenta en la página 112, ilustración núm. 21. Lo mismo sucede con uno de los nichos de la espléndida mansión de los condes del Valle de Orizaba: véanse página 65 ilustración núm. 21 y página 160, ilustración núm. 122.

Con respecto al tema que pretende abordar la autora, no queda claro el porqué Guadalupe Toscano escogió para titular su estudio la palabra *hornacina*. Nunca se hace explícito un fundamento claro para tal hecho, a pesar de que se dedican varias páginas a justificar su elección. En sí, lo único que logra la autora es confundir con su explicación. Toscano afirma que, en ocasiones, se han querido ver como sinónimos las palabras *nicho* y *hornacina*, ya que: "...en el sinónimo los mexicanos encontramos un buen pretexto para abreviar, consolidando imágenes y palabras..." (p. 14). La explicación que ofrece Guadalupe Toscano sobre los sinónimos lejos está de ser seria. Lo único que queda claro es que, tanto para las palabras *nicho* como *hornacina*, la autora no encontró un significado preciso. Al respecto, valdría la pena revisar lo anotado en las siguientes obras: Alonso, Martín, *Enciclopedia del idioma. Diccionario Histórico y Moderno de la lengua Española*; *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española; Corominas, Joan, *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana*. Lo más adecuado resulta ser, creemos, el uso de la palabra *nicho*, por un motivo, para nosotros, contundente: es la forma usada en la documentación colonial para denominar a ese peculiar tipo de construcciones devocionales.

Los ejemplos que se citan a continuación fueron extraídos de testimonios notariales de la época colonial y, creemos, apoyan lo anteriormente expresado:

En el *Testamento* de don José Manuel de Valdivieso y Callo, fechado en 1794, aparece la siguiente cláusula:

...Igualmente, es mi voluntad que a la parroquia del pueblo de Ituasca Saloya [*sic.*] se le den ciento y cincuenta pesos, para que con ellos se manden poner vidrieras *al nicho** en que se halla colocada la imagen de Nuestra Se-

* Las cursivas son de los autores.

ñora del Rosario, y este encargo se le podrá hacer a el cura de la expresada parroquia.¹

Item más, otros dos ejemplos se consignan en las *Diligencias testamentarias* del capitán don Joseph de Olmedo y Luján.

Y habiendo ido a la dicha hacienda, que es junto a San Agustín de las Cuevas, inmediata a Nuestra Señora de Tepepa, reconocimos la casa de su vivienda, que se compone toda su fábrica de mampostería, y por su frente sólo tiene dos tramos de adobe que son once varas. De cuarenta varas que le medimos, que corren de norte a sur, donde está formada la puerta del zaguán y cochera con todos los pies derechos de cantería, basas de chiluca, cerramientos y cornisas de la dicha cantería y encima *un nicho de ladrillo con una cruz y dos remates a los lados.*²

Como ya quedó advertido, en este mismo testimonio documental encontramos otra vez citada la palabra nicho:

...y en la dicha escalera está un *nicho de Nuestra Señora de los Dolores,** de talla, con una corona imperial...³

De tal forma queda de manifiesto y se puede apreciar claramente que la palabra *nicho* era la utilizada por los novohispanos para nombrar a este tipo de ejemplos de arquitectura devocional. Ni Guadalupe Toscano, ni su prologuista Arturo Sotomayor, logran explicar las semejanzas o diferencias entre la palabra *nicho* y *hornacina* y si son o no sinónimos.

Por otra parte, Arturo Sotomayor considera a los nichos como algo típico de la arquitectura colonial mexicana. Dice el citado autor: "Tan típico como las capillas posas o las abiertas" (p. 5). Valdría la pena preguntar, ¿qué se entiende por "típico"? Los nichos, quede claro, no son construcciones únicas del arte colonial mexicano; se les encuentra, con gran abundancia, en el arte europeo.

Regresando al texto escrito por Guadalupe Toscano, hay que hacer notar que en un estudio serio, como el que pretendió llevar a cabo la autora, no deben tener cabida expresiones como: "susto morrocotudo" (p. 59); "Fe que pone la carne de gallina" (p. 66); "Hasta que un día: ¡Zas!, por equivocación ensarta al querido sobrino" (p. 59), y otras ideas y conceptos no explicables,

¹ AN. Joaquín Barrientos, escribano real No. 85, 11 de marzo de 1794. *Testamento* de don José Manuel de Valdivieso y Callo, actual conde de San Pedro Alamo, capitán del regimiento de milicias.

² AGNM. *Tierras*, Vol. 3322, leg. 1º, No. 4, Ciudad de México, 3 de septiembre al 19 de octubre de 1708. Fs. 29r. - 75r. (f. 74r.). *Apud*: Vargas Lugo, Elisa, Curiel, Gustavo, *Juan Correa. Su vida y su obra. Cuerpo de Documentos*, T. III, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991, p. 164.

³ *Ibidem*.

* Las cursivas son de los autores.

tales como “ídolo secular” o “crepúsculo analfabeta”. Hay en los párrafos escritos por Toscano abundancia y exceso de superlativos.

Además la autora abusa de la desagradable manía de darle vida a lo que no la tiene y voz a los nichos. Como ejemplo, se pueden citar algunas frases de las páginas 53 y 54.

Habla el nicho: ‘¡Llevo ya tres siglos de estar agarrada [la hornacina] a esta pared sucia, miserable y fatigada! ¡Son trescientos años de recibir golpes y mutilaciones sin que nadie me haga caso! pero un día de estos... un día de estos me voy a soltar de este pedazo de argamasa vieja y no me volverán a ver jamás!’

La autora detecta sincretismo en los nichos. Suponemos que quiere referirse a la participación de mano de obra indígena en las construcciones religiosas del siglo XVI ya que el sincretismo sobrevino principalmente en esa etapa. Nos preguntamos: ¿cuántos nichos del siglo XVI encontraron cabida en su libro? Ninguno que nosotros sepamos.

Además, el hecho de que a la autora le parece ver en el rostro de una escultura rasgos indígenas no es razón suficiente para afirmar que en esa imagen hay algún tipo de sincretismo. Como ejemplo aparece en la página 108 lo siguiente: “Digno de señalarse es el extraordinario rostro indígena de esta santa religiosa...”

Se puede apreciar que la autora tiene serios problemas para asignar cronologías a algunos de los nichos. En la página 122 data un mismo nicho con dos fechas: mediados del siglo XVII y 1692. A ocho años de que acabe el siglo en cuestión no puede afirmarse que sea la mitad de éste.

Llega a tal extremo el problema de las cronologías que la citada autora afirma lo siguiente:

Uno de los encantos particulares de este perímetro, que fue el centro del virreinato, es descubrir en las fachadas de sus ancestrales mansiones las hornacinas, testigos del devenir histórico de México *durante más de 400 años** (p. 27).

Huelga decir que en el Centro Histórico no existe un nicho con la antigüedad señalada.

En los textos que acompañan a las ilustraciones la autora comete también errores de investigación imperdonables como el siguiente:

Mientras en la página 45, ilustración 12, dice que el santo representado en ese nicho es santo Domingo, en la página 113 aparece el mismo nicho, pero con otra identificación ya que propone que tal vez se trate de la imagen de san Raymundo de Peñafort. ¿A cuál de sus dos propuestas debemos creer?

* Las cursivas son de los autores.

Existen además una serie de errores, tal vez de menor importancia, que vale la pena mencionar a continuación:

En la página 37, la autora ofrece datos numéricos del total de nichos que quedan en pie en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Afirma que son 130. Este es un número bastante bajo. Se ignora cómo lo obtuvo. Asimismo, cabría preguntar en qué se basa y qué fuentes consultó para aducir que, entre los siglos XVII y XVIII el número de nichos llegó a 300. ¿Cómo puede afirmarlo?

Más adelante, en las páginas 47 y 48, Toscano señala que en el nicho de la calle de Donceles 80, esquina con República de Brasil, se aloja la posible imagen de san Diego de Alcalá. Lo anterior sólo por la mínima referencia iconográfica de que se observa en la escultura un cordón franciscano. Al mismo tiempo, la autora da a entender la posibilidad de que la imagen sea una representación del beato Bartolomé Gutiérrez, basando su suposición en la información, tal vez equivocada, de una placa que tiene la casa donde está colocado el citado nicho. De nueva cuenta dos proposiciones contradictorias.

En la página 83, la autora señala que cuestionó a expertos en la materia para que la sacaran de la duda de si la hornacina debe ser juzgada y valorada como unidad artística independiente del conjunto arquitectónico en que se halla incorporada. Nunca menciona quiénes fueron los expertos consultados, ni las conclusiones a las que éstos llegaron. Tampoco ofrece las propias.

A lo largo del estudio de Guadalupe Toscano se mencionan términos artísticos ya superados, tales como: churrigüesco, barroco exuberante y arte ojival.

Dicho sea de paso, el texto aparece plagado de errores de redacción y lleno de no pocos problemas gramaticales. Valga como ejemplo lo siguiente:

Las hornacinas son de esas cosas [*sic.*] que mueren de pie. Poco a poco las van erosionando los hombres [*sic.*] y los elementos, sin que se les preste mucha atención. Un día bastará un soplido [*sic.*] para que caigan desmoronadas y entonces... ¡A llorar! Pero en realidad habrán muerto antes, el día en que les perdimos el interés... (p. 55).

Como se constata, no existen correspondencias verbales; la autora colocó los tiempos de su oración en forma desordenada. Además el hombre no puede *per se* erosionar a las piedras.

En la página 91, Guadalupe Toscano hace una aseveración en verdad temeraria al asegurar que: "Ni una sola de las hornacinas del Centro Histórico de la Ciudad de México resultó averiada" (por los terremotos de septiembre de 1985). Cabe entonces preguntarse ¿en qué basó afirmación tan contundente? Un nicho que sufrió bastante por los sismos de 1985 es el que se sitúa en la llamada "Casa de las Ajaracas" en Guatemala y Seminario.

Pero, no sólo afirma eso, va más allá al decir que las hornacinas no se vinieron abajo porque: "...su inmanencia radica en la mística de amor y honra-

dez con que fueron trabajadas". (p. 91). Con estas palabras, Guadalupe Toscano presume que los edificios que sí se derrumbaron en los sismos tuvieron sus errores en el poco místico amor con que fueron construidos y no a fallas en la edificación o en el uso inadecuado de materiales, problemas del terreno, comportamiento de materiales, etcétera.

Un último punto a tratar: mientras en la página 32 la autora menciona que la mayoría de los nichos que existen en el Centro Histórico de la Ciudad de México son del siglo XVII; los ejemplos que podemos observar en su libro son, en franca contradicción con lo supuesto por Guadalupe Toscano, del siglo XVIII.

Se puede añadir, a manera de conclusión, que el libro es un estudio poco serio, sin manejo de fuentes, no exhaustivo, exageradamente coloquial y hasta infantil en momentos, de un tema que debe ser tratado con mayor respeto y rigor académico.

Siglas utilizadas

AN. Archivo General de Notarías de la Ciudad de México.

AGNM. Archivo General de la Nación, México.

GUSTAVO CURIEL
YOLANDA BRAVO SALDAÑA

Reyes Valerio, Constantino, *El pintor de conventos. Los murales del siglo XVI en la Nueva España*, México, INAH, 1989 (Colección Científica 173).

Uno de los capítulos más interesantes y valiosos del arte de la Nueva España durante el siglo XVI es, sin duda, el relativo a la pintura mural en las construcciones monásticas. A juzgar por los restos que nos quedan y de los ejemplos que día con día se siguen descubriendo, es posible afirmar que la mayoría de los templos y dependencias conventuales lucieron tan sencilla cuanto magnífica decoración. Empero, con ser una de las manifestaciones artísticas más importantes del primer siglo de la Colonia, es preciso convenir en que es también una de las menos estudiadas. Tras prometedores inicios, pues llamó la atención de estudiosos como Toussaint, Kubler, Diego Angulo y Carrilo y Gariel, el tema quedó un tanto abandonado. Ciertamente que de entonces a la fecha ha habido esfuerzos meritorios, pero han sido aislados y de escasa difusión; asimismo, cabe reconocer que de vez en vez se han echado a andar programas para catalogar e incluso sacar calcas de los murales localizados en los conventos de algunos estados de la República, pero, o dichos proyectos se han tenido que interrumpir, o nunca se llegaron a publicar los resultados. En este estado de cosas es evidente que no podemos menos que congratularnos

por la publicación de un libro tan sugestivo como el que ahora nos ofrece el conocido y respetado investigador Constantino Reyes Valerio.

Este trabajo, tal y como lo asienta el propio autor, debe considerarse continuación de su anterior libro, *Arte indocristiano* (México, INAH, 1978) y, en ese sentido, fruto también de sus varios años de andar tras la huella de la mano del indio en el arte de la Nueva España en el siglo XVI. Y si en aquél su preocupación consistió en probar la intervención del indígena en los trabajos de carácter escultórico, en éste hace lo propio con los de naturaleza pictórica, y más específicamente con los relativos a la decoración mural en los conjuntos conventuales.

Rico en proposiciones, tres me parece que son las principales que presiden este libro: la decoración mural que encontramos en los monasterios novohispanos del siglo XVI fue ejecutada exclusivamente por pintores indígenas; estos pintores indígenas, o *tlacuilos*, se habían beneficiado previamente de la rigurosa educación de sus escuelas llamadas *calmecac*; y la realización de la dicha decoración mural se llevó a cabo en la primera mitad del siglo XVI. Con ninguna de la cuales puedo estar plenamente de acuerdo, por las razones que expongo a continuación.

La participación del indígena en esta empresa nunca estuvo en discusión. Pero la idea de que dicha tarea fue realizada sólo por indígenas se antoja excesiva. No es que forzosamente se tenga también que considerar la intervención de artífices del Viejo Mundo, pero parece más prudente no descartar del todo la posibilidad de que, aunque en un porcentaje muy bajo, así hubiese sido. Por otro lado, es evidente que para que los artífices indígenas hubiesen sido considerados para la realización de la misma tuvieron primero que ser adiestrados dentro de los convencionalismos propios del arte y la cultura occidentales y de la religión cristiana. Ahora bien, respecto a quienes pudieron haber dado esa instrucción a los naturales existe consenso en que las más de las veces debieron ser los mismos religiosos. Y aquí convendría recordar que fue precisamente Constantino Reyes quien nos vino a proponer —en su libro antes mencionado—, que esto ocurrió en *las escuelas* que funcionaron en los conventos (entre ellas la más importante, pero no la única, fue la establecida por fray Pedro de Gante junto a la capilla de San José de los Naturales, en el convento de San Francisco de la Ciudad de México). Y fue él también quien nos vino a demostrar, con base en una cuidadosa relectura de las fuentes, que al empezar a trabajar los religiosos con los indígenas, adoptaron aquí el modelo medieval de los dos tipos de escuelas en sus conventos: *la externa*, para los plebeyos, que funcionaba en los atrios o patios, y *la interna*, para los hijos de los principales, en el interior de los monasterios.

Por ello, resulta interesante constatar que en el libro que ahora nos ocupa el autor modifica e intenta ir más allá en algunos de los postulados expresados en aquél. Por ejemplo, también en éste habla de los dos tipos de escuelas conventuales, pero, a diferencia del libro anterior, en que hacía especial énfasis en el antecedente europeo, pues esa era la tradición de los monasterios

medievales, ahora sostiene que esta manera de trabajar y, en particular, el hecho de que recogieran los frailes a los hijos de los principales, aislándolos de sus padres, fue más bien por seguir la práctica del mundo indígena (por más que de pasada recuerde que también en España se acostumbraba recoger a los niños musulmanes y hebreos, para educarlos lejos de sus padres). Del mismo modo, todo el mérito de los rápidos y felices resultados alcanzados por los naturales en las dichas escuelas conventuales, que antes había concedido por partes casi iguales al empeño de los religiosos y a la destreza de aquéllos, ahora lo explica a partir exclusivamente de las ventajas de la rigurosa y completa educación que previamente habían recibido los indígenas en sus escuelas llamadas *calmecac*. Convencido, pues, de la importancia de esta institución y de cuánto fue lo que la preparación ahí impartida repercutió en los planes y propósitos de los frailes durante el proceso de evangelización, el autor consagra enjundiosas páginas para resaltar la excelencia del sistema educativo en el mundo indígena, en el que el aprendizaje, adecuadamente graduado de acuerdo a las edades, aplicación y aptitudes de los alumnos, se extendía a lo largo de 15 o 17 años, dando como resultado una educación “realmente completa en el aspecto espiritual, intelectual y material”.

Opina que la labor educativa de los religiosos con los naturales arranca de manera firme y decidida a partir de 1526, en que, habiendo aprendido las lenguas de ellos, pudieron hacerse entender y empezaron a obtener frutos concretos, lo cual, aunado a su proposición de que los avances rápidamente experimentados en las escuelas conventuales se debieron a la previa formación en el *calmecac*, le obligan a presentar unas tablas con las que es posible calcular la edad que podrían haber tenido dichos *tlacuilos*, así como los años que pudieron haberse beneficiado de dicha instrucción. De tal suerte que si la entrada al *calmecac* era a los 5 o 6 años, los niños que tenían esta edad en ese año de 1526, no pudieron haber pasado por aquella institución, pues habrían nacido justamente cuando la caída de Tenochtitlan. Es por ello que, asevera, los religiosos escogieron preferentemente a los jovencillos de 13 o 14 años para trabajar con ellos; y es que, amén, de que habían alcanzado 4 o 5 años de instrucción en aquellas escuelas, el grado de conocimientos que ya poseían de su propia religión, debió ser de enorme utilidad a los religiosos en su labor de catequesis.

El conocimiento de las fuentes y la lectura cuidadosa de las mismas le permite pisar con solidez, y en ningún momento se pudiera decir que falsifique la información; sin embargo, es evidente que ante igualdad de circunstancias, siempre toma partido por la tradición indígena. En efecto, su entusiasmo y amor por la veta trabajada le llevan a exageraciones como la de señalar que el influjo que tuvo la educación prehispánica en la mente y el ánimo de los religiosos se refleja incluso en el sistema “audiovisual” que éstos tanto habrían de utilizar en las tareas de evangelización; para reforzar su aserto recoge la oportuna cita de Mendieta, quien apunta que el empleo de las imágenes en la labor de catequización fue “conforme al uso que ellos (los naturales) tenían de

tratar todas sus cosas por pinturas". Y aunque reconoce —no faltaba más— que también existía dicho sistema en el mundo europeo, sale del asunto afirmando que estaba más desarrollado entre los indígenas. Evidentemente su postura merece ser recogida, pero me parece que hubiera sido más prudente hablar de una doble tradición que, combinada, habría de producir buenos resultados. Igualmente, resulta exagerada su propuesta de que el uso y éxito de la decoración mural en los conventos novohispanos arranque de la tradición prehispánica. No le falta razón al señalar que los indígenas estaban acostumbrados a aprender por imágenes, pero afirmar que los religiosos se concretaron simplemente a aprovechar la eficacia de la imagen dentro del sistema educativo de los naturales, es no querer aceptar la validez de la igualmente larga tradición del uso de la imagen en la transmisión de conocimientos, conceptos e ideas en el mundo europeo, y de la cual la iglesia cristiana se había servido en abundancia. Por otra parte, podemos convenir en que la decoración mural desempeñó una importante función didáctica en el proceso de evangelización ("para que tocasen con los ojos lo que intentaban imprimirles en el alma"), pero parece que el autor ha ido demasiado lejos al proponer que ésta hubiese sido la única razón de ser de la misma.

Igualmente problemática se antoja la aseveración de que "Las pinturas (refiriéndose a la decoración mural), por necesidad, tuvieron que realizarse en una época bastante temprana de la conversión". Pero más temeraria resulta aún su conclusión de que 30 o 40 años más tarde "de poco les hubieran servido [a los religiosos] las escenas religiosas" (p. 92). Para entender mejor el por qué postula esta idea, convendría recordar que el autor parte de que toda la decoración fue realizada exclusivamente por artistas indígenas y que éstos habían alcanzado formación en el *calmecac*; condiciones que marcan una limitación temporal. Pero como también afirma que la única razón de ser de la decoración mural en los conventos fue su función didáctica, la inclusión de las escenas religiosas carecían de sentido misional —según él— para la segunda mitad de esa centuria.

Con base en Motolinía recuerda que entre 1530 y 1537 los franciscanos edificaron 12 conventos, y que para 1540 ya funcionaban 20 más; y aunque reconoce que al principio fueron construcciones modestas, dichas noticias le parecen suficientes no sólo para probar una intensa actividad, sino para poner en evidencia que, a falta de maestros europeos en fechas tan tempranas, los religiosos empezaron a servirse de la destreza de los naturales. Los rápidos progresos de los naturales no están en discusión, pero lo que faltaría demostrar es que, en efecto, la decoración en cuestión correspondiese a esa postulada primera mitad del XVI. Mucho de su estudio descansa en esta aseveración y al carecer de una adecuada comprobación, el propio autor resta solidez al mismo. En efecto, este es uno de los planteamientos más polémicos del trabajo. El punto sería menos grave si el autor hubiese proporcionado una serie de ejemplos concretos. No es suficiente con aseverar que de acuerdo a las crónicas ya estaban establecidas tantas o tales casas para mediados de

esa centuria, ni con advertir que fueron las dependencias conventuales lo primero en construirse de cada asentamiento, y que los templos y sus fachadas, no indispensables para las tareas de evangelización durante los primeros años, se erigieron al final. Faltó constatar que lo que ha llegado a nosotros de esos conjuntos corresponde efectivamente a esa fase tan temprana. El autor basa su idea en los propósitos de la tarea misional y muy especialmente en la terrible baja de la población indígena por plagas y epidemias, hacia mediados de la centuria. Pero no acudió, como hubiera sido de desear, a la historia particular de los inmuebles. Y es que, convendría no olvidar, varios de los primitivos conventos hubo que abandonarlos porque se encontró un mejor sitio, o porque se mudó a otro emplazamiento toda la población (vgr. Tlaxcala, Huejotzingo, Metztlán, etc.). Del mismo modo, es bien sabido que lo que ha llegado a nosotros de dichos monumentos es la suma de las diversas etapas constructivas que ha tenido, correspondiendo las más de las dichas intervenciones (reparaciones, ampliaciones, superposiciones, etc.), a fechas que rebasan la primera mitad de esa centuria decimosexta. Y, recuérdese que la decoración mural, que es de la que estamos hablando, era lo último que se incorporaba; y aún de ésta, es frecuente encontrar la superposición de programas decorativos (vgr. Huejotzingo).

Pero quisiera regresar a un asunto que, no por secundario deja de tener interés. Como hemos apuntado, el autor descarta, abiertamente toda posibilidad de que intervinieran artistas europeos en la realización de la pintura mural. Mas lo cierto es que tampoco aquí sus argumentos convencen. Los descarta, simplemente porque, según afirma, “dadas las condiciones en que se desarrolló la evangelización”, sería inadmisibles pensar en artistas profesionales extranjeros en fechas tan tempranas. Justamente por ello es que, cuando Toussaint consigna los nombres de algunos pintores europeos como posibles responsables de la decoración mural, el autor se apresura a decir: “No viene el caso estudiarlos, puesto que son artistas *tardíos* de la segunda mitad del siglo XVI”.

El otro argumento, el del pago de los necesariamente más altos salarios de los dichos maestros europeos estaba fuera de las posibilidades económicas de las comunidades religiosas, es digno de tomarse en cuenta, pero tampoco, en modo alguno, concluyente. De todas maneras, es falso que no hubiese pintores europeos en la Nueva España antes de mediar el siglo. Descontada la presencia de Rodrigo de Cifuentes, quien resultó ser un hijo de la fantasía del Conde de la Cortina, sabemos que estaban vecindados en estas latitudes pintores profesionales como Cristóbal de Quezada —desde 1532—, o Juan de Illescas —desde 1548—; además, resulta sorprendente saber que el primero declarara en 1547 poseer un esclavo negro, de nombre Juan, que era igualmente pintor y dorador. Por otro lado, quisiera subrayar el hecho de que en 1557, a petición de los mismos artistas, quedó oficialmente constituido el gremio de pintores y doradores y, ante la necesidad que existía de regular la actividad de quienes venían practicando esos oficios, fueron promulgadas las co-

rrespondientes *Ordenanzas*, en las cuales claramente se alude y delimita la actividad de *los fresquistas*: los encargados, justamente, de ejecutar la decoración mural y en particular la llamada *de romano* o sean los grotescos tan comunes en los frisos de los claustros y celdas conventuales. De cualquier modo convendría no perder de vista que la obra del celeberrimo “tlacuilo de Tecamachalco”, Juan Gerson, está fechada en 1562, escasos 6 años antes de que el flamenco Simón Pereyngs trabajara en los retablos para los conventos de Tepeaca, Mixquic, Malinalco y Ocuilán.

Por otra parte, conviene reparar en que cuando el autor insiste en la importancia del *calmecac* y del sistema educativo prehispánico, se centra de manera exclusiva en el mundo de los mexicas; al proceder así deja de lado el hecho de que los religiosos, en sus avanzadas de misión, se toparon con comunidades de diverso grado cultural y con lenguas, prácticas religiosas, costumbres y, seguramente también hábitos educativos diferentes. En este sentido sus conclusiones en torno a la proyección de la educación preshipánica en la labor llevada a cabo por los religiosos, serían válidas sólo para el altiplano, pero no mucho para las demás regiones.

Sea como fuere, el ejemplo más claro que se nos ofrece para no abrigar con el mismo entusiasmo que el autor el supuesto de que la clave del éxito en las escuelas conventuales fue la previa instrucción recibida por los naturales en sus instituciones educativas, lo tenemos en el ya citado Juan Gerson. Su obra revela un exitoso adiestramiento dentro de los convencionalismos propios del arte occidental, mismo que debió recibirlo en una de las mencionadas escuelas conventuales pero, el hecho de que esté fechada en el año de 1562, elimina prácticamente toda posibilidad de que hubiese previamente recibido instrucción en el *calmecac*. Asimismo, habría que tener presente que muchos de los llamados “códices poscortesianos” se ejecutaron precisamente hacia la segunda mitad del XVI, lo que bien mirado significa que la tradición de pictogramas indígenas se mantuvo vigente hasta fechas avanzadas, y que, por consiguiente, muchos de sus autores tampoco pudieron haber alcanzado los beneficios directos de la rigurosa instrucción en los *calmecac* en que tanto insiste el autor.

Estamos plenamente de acuerdo con él cuando afirma que ha intentado enfrentarse al asunto que le ocupa, atendiendo problemas a los que nadie había prestado atención. Pero, suena pretensioso cuando expresa que “estamos ante la posibilidad de aclarar el problema de la paternidad de las pinturas que cubren o cubrieron los muros de los monasterios”, y exagerado cuando afirma que si bien Juan Gerson es el único artista indígena con obra identificada, “en cada escena, en cada detalle se hallará impresa la mano del indio”. Casi al final de su recorrido, él mismo refrenará su entusiasmo y terminará reconociendo que, pese a sus pesquisas, no encontró más que la aislada presencia de algunos diseños de filiación prehispánica en la pintura mural.

Por otro lado, es una verdadera lástima que no incluyera el capítulo —anunciado varias veces— sobre los aspectos técnicos de la pintura mural, por cuan-

do que no sólo es un tema sobre el que es muy poco lo que se ha escrito con verdadero conocimiento, sino que, como señala, también en este renglón cabría pensar en la persistencia de prácticas prehispánicas.

Cierto que él es el primero en utilizar metodología cuantitativa, en transitar por caminos novedosos, y en pretender profundizar más en el “hombre” que en la obra en sí; pero está fuera de lugar el menosprecio que muestra por los trabajos de quienes, con otros métodos y perspectivas, han intentado acercarse al problema. Y aunque no le falta razón al señalar la ineficacia de los planteamientos “meramente formulistas” —vgr. de aquellos que a partir de la simple observación de influjos de filiación italiana, flamenca o manierista en las obras, infieren que sus autores fueron europeos—, en efecto, dichas notas las más de las veces sólo muestran la procedencia o el estilo que encerraban los grabados que fueron utilizados como modelos, me parece que subestima los esfuerzos de otros estudiosos que atienden a dichas características que pueden exhibir, o a los significados simbólicos que puedan encerrar.

Para terminar, mucha razón le asiste cuando señala que con demasiada frecuencia se acepta la idea de que lo “bien hecho” debió ejecutarlo un español o europeo, pero que lo que adolece de errores de anatomía o de perspectiva, o en fin lo “mal hecho” se suponga gratuitamente que lo hicieron los naturales. Comparto su indignación, sin embargo, tengo que reconocer que me sigue resultando difícil aceptar que hubiesen sido ejecutados por un indígena conjuntos tan exquisitos y finos, como el del claustro del convento dominical de Tetela del Volcán, o algunas escenas aisladas de tan elevada calidad, como la del “Calvario” en una sala del convento de Oaxtepec.

Indudablemente el libro que ahora nos ofrece Constantino Reyes Valerio es un estudio que intenta abrir camino y, como tal, sugestivo pero necesariamente polémico. Y este es, a mi juicio, el gran mérito del libro: obligarnos a replantear, bajo nuevos enfoques, el capítulo de la pintura mural del siglo XVI en la Nueva España; hacernos abandonar sendas trilladas; y, por supuesto, proponer nuevas vías de aproximación al problema, por ejemplo, cuando nos invita a cuantificar la superficie que se pintó. Así, a partir de cálculos acaso insuficientes, pero no exentos de lógica, propone que la superficie que debió cubrirse oscila entre los 200 y 300 mil metros cuadrados; tarea gigantesca que, como bien observa, obliga a pensar en un considerable número de pintores, y que se torna más difícil cuando, de acuerdo con sus planteamientos debió de ser llevado a cabo “por grupos selectos” de pintores indígenas. Su meticulosidad le llevó a calcular también la cal que se requirió para cubrir esa enorme cantidad de metros cuadrados —misma que, estima, debió alcanzar una cantidad poco mayor a las 10 mil toneladas—, y aún calcular los viajes que significó su acarreo. Por muy frías e inexpresivas que nos resulten estas cifras, lo cierto es que detrás de ellas hay todo un esfuerzo que no se puede ignorar. Ingenuo sería pensar que ya así se han resuelto todos los problemas, pero es evidente que ahora disponemos de otro tipo de parámetros que nos permiten hacer una más justa valoración de la magnitud de la empresa.

Otro de sus innegables méritos es la relectura que hace de las manoseadas crónicas, de cuya atenta revisión sabe extraer valiosas y oportunas citas que le sirven para apuntalar sus postulados. Podemos discrepar de la interpretación que nos ofrece de dichas fuentes, pero no podemos menos que reconocer el buen sentido crítico en el manejo de las mismas.

No resta más que felicitar al autor, convencidos de que mucho contribuye esta obra al estudio de la pintura mural, especialmente por hacerlo a la luz de nuevos y sugestivos enfoques, que habrán de tomar en cuenta los estudiosos que en lo sucesivo se ocupen del tema. Y es que resulta pertinente recordar: en la Historia —y en la Historia del Arte—, nunca está dicha la última palabra sobre nada.

ROGELIO RUIZ GOMAR

González, Carlos y Montserrat Martí, *Pintores españoles en Roma 1850-1900* Barcelona, Tusquets Editores, 1987.

Este libro de bello formato y magníficas ilustraciones, parece una de esas obras que hace tiempo esperábamos para ampliar nuestros conocimientos del siglo XIX. Cumple, con creces, la tarea de llenar numerosos huecos y aclarar muchas dudas surgidas en el estudio de la pintura de la segunda mitad del siglo pasado. Ya desde la presentación es atractivo, con la reproducción en la cubierta de *El Coleccionista* de José Villegas Cordero. Un libro de buen tamaño, que por su interés se lee de corrido.

El objetivo de la investigación emprendida por los autores es llegar al conocimiento de lo que en medio siglo (1850-1900) produjeron los pintores españoles pensionados en Italia que con el tiempo constituyeron la Escuela española de Roma, institución semejante y en cierta forma rival de la Academia francesa establecida en la villa Médicis. La ciudad del Tíber y París, para esa época, refulgían como faros que orientaban el camino de la pintura.

A Roma asistían alumnos de toda Europa y América, en grupos numerosos, como fueron los ya mencionados de franceses y españoles que llegaron a formar academias o los alemanes que seguían las huellas de Overbeck y Winkelmann.

El libro no hace el estudio de la obra completa de estas generaciones de artistas españoles pensionados en Italia, sino que se concreta, lógicamente, a estudiar lo que podríamos llamar su etapa romana, con el bagaje de telas que pintaron mientras residían en Roma y que, además, cumplen con una gama de características que han permitido agruparlos como una "escuela".

La relación de pintores analizados es larga, pasa de ciento, y para estructurar el libro fueron divididos en dos secciones, incluyendo en la primera todos aquellos de quienes se pudieron conseguir ilustraciones y en la segunda a aquellos de los que solamente se proporcionan noticias y referencias. En ambos casos, la información es valiosa.

Las raíces de la escuela española romana se encuentran en el establecimiento de Eduardo Rosales y Mariano Fortuny, a mediados del XIX, en la entonces capital de los Estados Pontificios. El éxito que alcanzaron atraería por sus estudios a buen número de jóvenes artistas españoles galardonados con la codiciosa pensión en Italia. Formalmente, la Academia quedó erigida por decreto de 5 de agosto de 1873, emitido por el gobierno de Emilio Castelar, y tuvo su domicilio, desde 1881, en la iglesia de San Pietro in Montorio, en el Janículo. El primer director fue Eduardo Rosales, al que pronto sucedería Casado del Alisal. Los alumnos, cada vez más numerosos, instalarían sus estudios principalmente en la Vía Marguta.

En una Italia en la que concurrían el romanticismo religioso de los nazarenos, el clasicismo tardío de Minardi y la audacia técnica de los *machiavelli* los pintores españoles encontraron, bajo la inspección de Fortuny, una escuela propia que alcanzó tal éxito —al decir de los autores del libro— que se ganó la preferencia de los marchantes de la obra de arte, obligando a los pintores italianos a renovar su pintura para poder competir con los primeros.

¿Cuáles fueron los ingredientes que concurren para lograr el éxito de estos pintores españoles? González y Martí lo sintetizan y apuntan con precisión: búsqueda de la novedad temática, anecdotismo, gran luminosidad y pincelada detallista. Técnica laboriosa y virtuosista, aunada a una variedad de temas que por sí solos bastarían a despertar el interés de aficionados y compradores. Lo histórico, los temas de casacas y vicarías, lo anecdótico y el costumbrismo, las *vedute* venecianas que encontrarían su reflejo en escenas y paisajes de Valencia (de donde procedía buen número de estos artistas), el orientalismo de odaliscas y guerreros, puestos de moda por la guerra de Marruecos y, finalmente, el casticismo de monjas y toreros, en rico florecimiento de neogoyismo. Todo esto, nada más que como reflejo de un acentuado placer por lo decorativo que la burguesía gustaba exhibir, como su propia imagen. Una fotografía del estudio de Fortuny nos da la idea cabal del ambiente que prevalecía en estos medios: decoración abigarrada, tapices, armas orientales, máscaras, perfumes, platos, instrumentos musicales, plumas de avestruz, maniqués, lámparas, cerámica y joyas, y todo aquello que exigiera pintarse hasta el mínimo detalle, como demostración de que se dominaba plenamente el manejo del pincel.

La investigación sobre este grupo de pintores es muy útil y muy interesante para México porque en la XXIII exposición que organizó nuestra Escuela Nacional de Bellas Artes en 1898, se abrió una sección para artistas españoles. Manuel Romero de Terreros publicó en su libro *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos* la relación de los pintores que participaron y los títulos de las obras que enviaron para la exposición. Entre ellos, figuran muchos que en el libro de González y Martí aparecen dentro del grupo de Roma, como José Garnelo, Ramón Tusquets, Gonzalo Bilbao, Joaquín Agrasot, Ignacio y José Pinazo y otros.

En suma que este libro enriquece nuestros conocimientos sobre el arte que se hacía a fines del siglo pasado en las Academias, y las relaciones que se dieron entre los artistas españoles e italianos, sin descuidar la importancia que también tiene para el arte mexicano cuyos pensionados viajaban normalmente a Roma, Francia y España. Bastaría la personalidad de Antonio Fabrés, miembro del grupo de españoles establecidos en la Vía Marguta y director de pintura de la Academia de México, para explicar nuestro interés en el libro que aquí brevemente reseñamos.

EDUARDO BÁEZ MACÍAS

Revista de Musicología de la Sociedad Española de Musicología, Director: Lothar Siemens Hernández, Vol. XIII, No. 1, Enero-junio de 1990, Madrid, 16.5 x 24 cm, 349 pp., 1,500 ptas.

La vigorosa vida musicológica española se refleja con gran claridad en la *Revista de Musicología*, publicación orgánica de la Sociedad Española de Musicología, robusta institución que agrupa seiscientos socios, tan sólo en la península ibérica. Lothar Siemens ha dado a su publicación un curso de alta tensión, que lleva sus temas por vertientes de lo más interesante y poco explorado, lo cual le caracteriza por el sello de la más auténtica investigación y del más fecundo resultado.

Los temas tratados en este número son de naturaleza ibérica y adornan la profusa investigación que ha sido realizada en la música de un país con más de un milenio de tradición artística en el arte del sonido. Lo que más llama la atención es la publicación de la *Serenata para instrumentos de cuerda* de Marcial del Adalid (1826-1881), precedida de un claro estudio de Margarita Soto Viso, que difunde la visión de un autor plenamente hispano que se expresa en el lenguaje de Ferdinand David, con ribetes de Habeneck y Spohr, pero con un título artístico de absoluta validez. El siguiente documento de trascendencia es el texto del *Salmo de difuntos* de Isaac Albéniz, cuyo sagaz estudio introductorio, escrito por Jacinto Torres, nos revela su origen como un tributo funerario para Alfonso XII. El artículo acerca del predecesor de Boccherini, el cellista y compositor polaco Cristiano Reynaldi (1719-1767) tiene la humanidad, el humanismo, la claridad y la sistemática enjundia que han caracterizado a otras obras de Lothar Siemens Hernández.

Tanto el rico universo del canto mozárabe, estudiado con autoridad verdadera por Herminio González Barrionuevo en el *Códice Add.* 30. 850 del Museo Británico, como el detallado y minucioso catálogo de los músicos de la corte de Pedro IV, el Ceremonioso (1336-1387), bellamente manejado por Andrés Descalzo, son espléndidas realizaciones cuya presencia en la revista enmarca el hermoso artículo del brillante musicólogo Dionisio Preciado acerca de Juan José de Arce, el tafallés (1748-1777) Otros estudios: el catálogo de

Jordi Ballester i Gibert (*Retablos marianos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo reino de Aragón*), el análisis editorial de Beryl Kanyon de Pascual (*El "Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín" de José Herrando*), la descripción mobiliaria e instrumental de Cristina Bordas (*Otros pianos de F. Flórez y F. Fernández*) y la evocadora contribución de Xoan M. Carreira (*Recepción de la ópera italiana en Granada*), completan el volumen, que debe ser considerado como un ejemplo más de la riquísima floración de la vida intelectual y académica de España, productora de tanto conocimiento, de tanta información y de tanto deleite. El hecho de que una publicación de esta clase pueda salir de la prensa en el mismo año de su planeación editorial, imparte un nuevo ángulo positivo a cualquier esfuerzo editorial en lengua castellana y su capacidad informativa la coloca de inmediato como pieza permanente del fondo más rico de cualquier biblioteca especializada.

JORGE VELAZCO

Nueve libros sobre arquitectura latinoamericana, Colección SOMOSUR, *Escala*, Bogotá, 1987-1990.

Esta colección, que hasta el momento cuenta con nueve libros, representa un esfuerzo, digno de encomio, por parte de una editorial colombiana, al publicar las obras de los arquitectos latinoamericanos cuyo importante quehacer ha tenido poca difusión. Asimismo representa una postura que se inscribe dentro de una importante corriente que conforma la práctica arquitectónica actual: el regionalismo. En efecto, el regionalismo es una tendencia que trata de resolver el antagonismo entre la arquitectura impersonal de corte internacional y aquella que busca en lo vernáculo las soluciones al problema de la adecuación al sitio. Es una respuesta honesta de parte de un grupo considerable de arquitectos de todo el mundo, para ofrecer una contestación sensible y creativa a las demandas reales de hoy en día, sin abandonar los postulados aún vigentes del funcionalismo y teniendo muy en cuenta las características de la región. Así, los resultados obtenidos serán diversos, puesto que adaptan sus soluciones a numerosas situaciones específicas y gustos personales; es dentro de esta diversidad donde radican sus principales logros.

Los nueve libros que hasta la fecha han publicado reflejan esta tendencia arquitectónica, aunque no hagan un elogio específico de sus principios. Sin embargo, para el lector, es claro que los arquitectos reseñados son representantes de esta corriente, cada uno de manera muy personal. Además, es preciso aquí considerar la excelente calidad de estas publicaciones, basada en interesantes textos y atractivas fotografías, con un acertado resumen en inglés. A esto se aúna la correcta impresión y el resultado final con un acabado en pastas duras ilustradas. El director de la colección es Carlos Morales, el editor Galaor Carbonel y el coordinador David Serna, todos colombianos profundamente interesados en la arquitectura.

El primer libro *Eladio Dieste. La estructura cerámica*, es una de las pocas publicaciones sobre el trabajo del reconocido ingeniero uruguayo, presentando tanto sus obras, como sus teorías estructurales y los métodos de cálculo. Esta publicación fue realizada en colaboración estrecha con Dieste, para poder traducir en lo impreso, sus conceptos singulares. Así, la primera parte del libro explica su teoría, mostrando los resultados en diversos edificios, como el mercado del Porto Alegre o la fábrica "Refrescos del Norte"; en estos casos siempre se analiza la relación entre la tecnología, los materiales, la mano de obra y la economía de los diversos sitios en que ha construido, quedando además de manifiesto su creatividad. La segunda parte "Métodos de cálculo", se avoca a explicar cómo se calculan torres, bóvedas y otros elementos constructivos; de esta manera el autor generosamente comparte los conocimientos adquiridos a través de los años. Resulta pues un libro que sirve tanto al simple interesado en admirar la belleza y la poesía de sus estructuras en ladrillo, como el arquitecto, y en especial al calculista, quien utilizará libremente los ejemplos y tablas de calcular contenidas en sus páginas.

Juvenal Baracco. Un universo en casa, ocupa el número dos, reseñando el trabajo de un arquitecto peruano preocupado por la solución arquitectónica de la vivienda. El libro se inicia con una breve introducción de Ernesto Alba Martínez, seguida por la exposición de la búsqueda constante de Baracco hacia una verdadera arquitectura nacional; así, expresa la cultura peruana, con su glorioso pasado y su futuro incierto, además de los medios constructivos con que se puede contar. Se desarrollan cuatro capítulos: "Modernidad y tradición, 1968-1972", "Razón y modernidad, 1973-1977", "Fantasía y estructura, 1978-1981" y "Casas de playa, 1981-1986", que muestran cronológicamente su quehacer a lo largo de veinte años; años de logros, de búsquedas y de evolución constantes.

En el contenido, además de numerosas residencias, el lector encontrará la preocupación constante de Baracco por la vivienda popular, con ejemplos como el frustrado proyecto de la ciudad de San Cristóbal de Caylloma, y un prototipo de casas de madera. Por otra parte, es en la meticulosidad del diseño de las casas donde se encuentran los propósitos de este arquitecto, tal y como lo expresó en una serie de conversaciones con Pedro Belaunde, mismas que recoge el libro. Así, queda patente su creativa personalidad que ha dado a la arquitectura doméstica peruana un nuevo giro.

La tercera publicación *Álvaro Ortega. Prearquitectura del bienestar*, trata el tema de la técnica propuesta por un arquitecto colombiano preocupado por los principios constructivos que son la base o soporte de la arquitectura; Ortega se ha avocado a estudiar "aquellos elementos que ocurren antes de la arquitectura, pero que son la substancia de su existencia", diseñados durante su ya larga colaboración con las Naciones Unidas, en disciplinas relacionadas con los asentamientos humanos. Su fuerza, por lo tanto, proviene de su negación del diseño individualista, en aras de producir las obras necesarias para un gran número de asentamientos depauperados; así, con la elaboración de un

manual para consulta rápida y efectiva, surgen los lineamientos para el bienestar de las clases más pobres. Además la utilidad de esta publicación y la generosidad del trabajo de Ortega, quedan patentes en la organización y claridad de los textos, expuestos en tres capítulos principales: "Reducción de costos", "Materiales" y "Agua y energía", con ejemplos bien seleccionados, coadyuvan a que el lector aprecie la utilidad de las tesis expuestas.

Los números cuatro y seis de esta serie, están dedicados a dos arquitectos mexicanos, Carlos Mijares y Luis Barragán. *Carlos Mijares. Tiempo y otras construcciones*, con textos de Rodolfo Santamaría y Sergio Palleroni, ofrece la valoración de un arquitecto que se ha mantenido al margen de la vanidad publicitaria, conformando así una retribución merecida por largo tiempo. Se trata, en este caso, de mostrar a un creador sensible, enraizado profundamente en las tradiciones nacionales, y con una sincera preocupación por la composición, las estructuras, los materiales y la mano de obra locales. El uso novedoso que hace del ladrillo, basándose en antiguas tradiciones, otorga a sus realizaciones un sello distintivo y un aspecto muy singular. Así, en las páginas de esta publicación es posible entender a Carlos Mijares a través de diversos medios, como son un artículo explicativo, una entrevista y muy especialmente, al apreciar directamente sus obras. Queda de este modo saldada la deuda de reconocimiento a un talentoso arquitecto.

El caso del libro de *Luis Barragán. Clásico del silencio*, es diferente, pues mucho es lo que sobre éste se ha publicado, amén de los premios y homenajes que en vida recibió. La importancia de este libro reside en el hecho de que está conformado por cuatro ensayos escritos por Fernando González Gortázar, Carlos González Lobo, Enrique de Anda y Ramón Vargas, quienes presentan un análisis del quehacer arquitectónico de Barragán. Es de mencionarse que desde la publicación del conocido catálogo del Museo de Arte Moderno de Nueva York, por Emilio Ambasz, mucha es la tinta que ha corrido sobre este pionero del regionalismo; sin embargo, en su gran mayoría, se trata de artículos que muestran imágenes o un edificio específico, sin ofrecer un análisis comprensivo y una visión totalizadora. En esto radica el valor de la publicación, pues a lo acertado de los escritos se auna una revisión gráfica que muestra en extenso la relevancia y calidad de su quehacer; en suma una monografía que ya era necesaria para poder acercarse a esta figura clave de la arquitectura contemporánea.

Por su parte las publicaciones números cinco y ocho, se avocan a un análisis de la arquitectura del sur del continente. *Otra arquitectura argentina. Un camino alternativo*, se ocupa del trabajo de veintiocho arquitectos de la nueva generación, que buscan una alternativa comprometida dentro de un país como Argentina, fuertemente influenciado por las corrientes internacionales. La situación de estos profesionales, ya sea individualmente o en asociaciones, queda definida claramente en los tres estudios que configuran la publicación; se trata de "Hacia una modernidad apropiada", de Ramón Gutiérrez, "Apuntes sobre una tecnología apropiada", de Marcelo Martín y "A la conquista de

una arquitectura propia”, de Alberto Petrina, tres reconocidos historiadores de este país. Así, casas, escuelas, estudios o iglesias, desfilan en las páginas de la publicación, ofreciendo una clara muestra de la creatividad de los autores y de la multiplicidad de las soluciones. En este caso, el punto de unión no es un estilo común, sino la idea compartida de crear una arquitectura que pertenezca a un sitio y a una cultura con el mismo sustento socio-económico y tecnológico. Una relación sincera sobre la situación de la arquitectura actual argentina.

El tomo ocho, dedicado a la *Nueva arquitectura argentina. Pluralidad y coincidencia*, retoma los presupuestos anteriores abundando tanto en los conceptos como en las imágenes. En esta ocasión se presentan dos ensayos, “Una coincidente pluralidad”, de Adriana Irigoyen y “Reflexiones al cierre de los ochenta”, nuevamente del estudioso Ramón Gutiérrez; se muestran más de treinta obras de un amplio grupo de arquitectos, pues además de los que aparecen en el volumen cinco, lo integran otros doce despachos con diez y nueve diseñadores. Este elevado número de profesionistas, casi cincuenta, avala la pluralidad de esta tendencia arquitectónica. La coincidencia está, como lo dicen los autores, en “tomar posiciones frente al propio destino” que aglutinan a las obras presentadas. Así queda claro que esta nueva generación, a través de realizaciones de origen e importancia diversa, ha pasado a formar parte de la historia de la arquitectura; las imágenes son el fiel testigo de su quehacer y de sus búsquedas, toda una corriente que conforma la nueva arquitectura argentina.

Finalmente los números siete y nueve están dedicados a dos arquitectos chilenos, mostrando otra faceta del Cono Sur. El libro *Fernando Castillo. De lo moderno a lo real*, coordinado por Humberto Eliash, cuenta como todos los anteriores, con una introducción de Galaor Carbonel, editor de la serie; además contiene textos de Héctor Valdés Phillips, Humberto Eliash, Eduardo San Martín y Enrique Browne. En sus páginas se muestran las obras más destacadas de Castillo de los últimos treinta y cinco años, agrupadas en tres periodos. Por lo tanto, es posible apreciar el desarrollo de este diseñador que parte del clásico estilo internacional para encontrar poco a poco un vocabulario personal, más acorde con las necesidades del entorno. De este modo, en su tercer periodo que se inicia en 1973, realiza principalmente “Comunidades”, o sea conjuntos de casas para las clases media y baja. Es aquí donde su expresión plástica se muestra con claridad logrando un interesante lenguaje propio, a base del uso del ladrillo y la madera, resultando así una arquitectura “regional o chilena”.

Por su parte la publicación *Sergio Larrain GM. La vanguardia como propósito*, cumple con otro presupuesto de esta colección, que es el de dar a conocer la obra de los pioneros de la arquitectura contemporánea latinoamericana. En este caso, bajo la coordinación de Cristián Boza, se presentan textos de Pedro Murtinho, Cristián Boza y Humberto Eliash, además de las remembranzas del propio arquitecto, nacido en 1905, escritas por Juana Larrain. Tanto en los

textos como en las imágenes de una treintena de obras, queda patente que su quehacer “ha constituido un auténtico aporte al patrimonio de nuestra modernidad”; con realizaciones de diversa índole que van de los edificios de oficinas y viviendas de alta calidad a casas y escuelas, como la Escuela Naval, y por sus asociaciones con diversos colegas como Jorge Arteaga, Emilio Duhart, Fernando Castillo, Ignacio Covarrubias o Jorge Swinburn, Sergio Larrain ocupa un sitio destacado en el quehacer arquitectónico chileno de este siglo. Este libro permite el conocimiento y estudio de su obra, que busca una expresión local dentro de su compromiso con la modernidad.

En esta sumaria revisión de las publicaciones de la colección, *SOMOSUR*, ha quedado patente el interés que despiertan los diversos temas tratados. Así, esta editorial ha tratado de cubrir un vacío en la bibliografía arquitectónica latinoamericana, ocupándose de creadores y preocupándose por cubrir diversas latitudes. Queda por desear que esta generosa labor continúe, para conformar un cuerpo de lecturas que a nivel internacional muestren la riqueza del quehacer de los arquitectos contemporáneos de América Latina.

LOUISE NOELLE

BIBLIOGRAFÍA MEXICANA DE ARTE - 1990

XAVIER MOYSSÉN

La bibliografía sobre arte mexicano publicada durante 1990, enriqueció considerablemente los estudios sobre las diversas manifestaciones que constituyen su historia. Si en buena medida estas publicaciones tienen un carácter de divulgación, magníficamente ilustradas en su mayoría, ello no quiere decir, de ninguna manera, que en la bibliografía contenida aquí, no hagan acto de presencia estudios que son verdaderas contribuciones para la comprensión de las obras elegidas, se trata de trabajos de investigación realizados con un método y un rigor nada superficiales, lo mismo se puede afirmar respecto al arte prehispánico, que al virreinal, el contemporáneo y otros; en todo caso el solo enunciado de ciertos autores de estos textos, significa más que la simple cita de nombres.

La aparición de estos libros, sobre todo los de novedoso diseño y esmerada impresión se debe como en años anteriores, al interés que tienen las instituciones bancarias y financieras, comerciales e industriales, por contribuir al estudio y difusión del arte de México; diríase que son esos editores algo así como los mecenas que en el periodo crítico que se vive, hacen posible la publicación de costosísimos libros. Como ejemplos solamente deseo señalar algunos, sobre todo el que imprimió Offset 70 con el título de *Domus Aurea. La capilla del Rosario de Puebla*, con un estudio de Antonio Rubial García, con mucho, opino que este libro es uno de los más bellos que en México se han producido en los últimos años. Excelente libro es también el dedicado al pintor *Luis Nishizawa*; y así mismo el de *Los escultores mestizos del barroco novohispano. Tomás Xuárez y Salvador de Ocampo*, debido a las pacientes investigaciones de Guillermo Tovar de Teresa.

Una obra semejante a las anteriores, aunque de producción extranjera, es el catálogo, editado en francés y español, de la exposición *Art Precolombien du Mexique*, exhibida en París y más tarde en Madrid. Si bien de otro tipo, un catálogo singular es el que publicó el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, a propósito de la gran exposición *Mexico Splendors of Thirty Centuries*, tanto el contenido de sus artículos como sus ilustraciones son de primera. De unos años atrás a la fecha,

los catálogos de las exposiciones que presenta el Centro Cultural de Arte Contemporáneo, sobresalen por el profesionalismo con que están preparados y asimismo las ilustraciones que enriquecen sus páginas.

Pero no quiero detenerme únicamente en los libros que son, en cierta manera, una obra de arte en sí, deseo mencionar siquiera sea, algunos que son el producto de esmeradas y eruditas investigaciones tanto en los archivos como ante las obras de que se ocupan, o las reflexiones críticas que provocan a sus autores las creaciones de pintores, arquitectos, grabadores y escultores. Trabajos ejemplares son los libros de Martha Fernández y Rafael Gómez, de la primera es el titulado *Artificios del barroco. México-Puebla en el siglo XVII*, en tanto que del segundo *Arquitectura y Feudalismo en México. Los comienzos del arte novohispano en el siglo XVI*. Obra valiosa por contener las experiencias del arquitecto Enrique Yáñez, es *Del funcionalismo al post-racionalismo*, mucho es lo que hay que aprender de la lectura de este trabajo que publicara Yáñez a escasos meses de su fallecimiento. Otro testimonio personal importante en este caso para la pintura mexicana contemporánea, es el de Fernando Leal, *El arte y los monstruos*. Y finalmente cito al acucioso estudio de Patricia Pérez Walters *Jesús F. Contreras 1866-1902. Escultor finisecular*.

ARQUITECTURA

Arquitectura Mexicana 1990. Primera Bienal. México, Federación de Colegios de Arquitectos de la República Mexicana, 1990.

Buhler, Dirk, editor. *La documentación de la arquitectura histórica*. Puebla, Universidad de las Américas, 1990.

Maluga, Leszek. *El dibujo arquitectónico*. México Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 1990.

Ortiz Macedo, Luis. *El patio de mi casa. Portadas, portones, zaguanes y patios de la habitación mexicana*. México, INFONAVIT, 1990.

Mario Pani Darqui. (Monografía de divulgación). México, Facultad de Arquitectura, UNAM, 1990.

Ramírez Vázquez en la arquitectura. Conferencias en la cátedra inaugural en honor del arquitecto Federico E. Mariscal, México, UNAM, Diana, 1989.

Pedro Ramírez Vázquez. (Monografía). México, Facultad de Arquitectura, UNAM, 1990.

Toca Antonio, editor. *Nueva arquitectura en América Latina: Presente y futuro*. México, Gustavo Gili-México, 1990.

Sonderegger, Pedro Conrado. *Memoria y utopía en la arquitectura mexicana*. Prólogo de Louise Noelle. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1990.

- Street-Porter, Tim. *Casa mexicana*. The architecture, Design and style of Mexico. New York, Stewart, Tabori, Chang, 1989.
- Urquiaga, Juan y Víctor Jiménez. *El Museo Nacional de Arquitectura*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, 1990.
- Velasco León, Ernesto. *Cómo acercarse a la arquitectura*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Limusa, Noriega, 1990.
- . *Testimonio 1982-1990*. Facultad de Arquitectura, México, UNAM, 1990.
- José Villagrán García. (Monografía de divulgación), México, Facultad de Arquitectura, UNAM, 1990.
- Yáñez, Enrique. *Del funcionalismo al post-racionalismo*. Ensayo sobre arquitectura contemporánea de México. México, Universidad Metropolitana, Limusa, 1990.
- Enrique Yáñez de la Fuente. (Monografía de divulgación). México, Facultad de Arquitectura, UNAM, 1990.

ARTE PREHISPÁNICO

- Bruce, Robert D. *Arte maya. Esplendor y símbolo*. México, Bancomext, 1990.
- Coe, Michael, Dean Snow y Elizabeth Benson. *América Antigua. Civilizaciones Precolombinas*. Atlas Culturales del Mundo. Madrid, Folio, 1990.
- García Moll, Roberto, Felipe Solís y Jaime Bali. *El tesoro de Moctezuma*. México, Colección Editorial de Arte Chrysler, 1990.
- Gutiérrez, Electra y Tonatiuh. *Códice Durán*. México, Arrendadora Internacional, 1990.
- Manguino Alejandro. *Arquitectura Mesoamericana. Relaciones espaciales*. México, Trillas, 1990.
- Marquina Ignacio. *Arquitectura Prehispánica*. Edición Facsímil de la primera (1951). México, INAH, 1990.
- Varios autores. *Art précolombien du Mexique*. Catálogo exposición en las Galerías nationales du Gran Palais, Paris. Paris, Réunion des musées nationaux, Olivetti, 1990.
- Varios autores. *Arte Precolombino de México*. Ministerio de Cultura, Madrid. Catálogo exposición. Olivetti/Electa. 1990
- Winter, Marcus, et. al. *Monte Albán*. México, CITIBANK, 1990.

ARTE COLONIAL

- Cómez, Rafael. *Arquitectura y Feudalismo en México. Los comienzos del arte novohispano en el siglo XVI*. México, UNAM, 1989.
- Everaert, Luis. *Tres grandes colegios de la Nueva España*. Editor Mario de la Torre. México, Grupo Aluminio, 1990.
- Fernández, Martha. *Artifícios del barroco. México y Puebla en el siglo XVII*. México, UNAM, 1990.
- Pérez Carrillo, Sonia. *Las lacas mexicanas*. México, Operadora de Bolsa, 1990.

- Pérez de Salazar y Haro, Francisco. *Historia de la pintura en Puebla y otras investigaciones sobre historia y arte. Siglo XIX*. México, PERPAL, 1990.
- Romero de Terreros, Manuel. *Miscelánea de Arte Colonial*. Edición de Carlota Romero de Terreros de Prévoisin. Prólogo de Xavier Moyssén. México, Reaseguros Alianza, 1990.
- Rubial García, Antonio. *Domus Aurea. La capilla del Rosario de Puebla*. México, Universidad Iberoamericana, 1990.
- Salazar de Garza, Nuria. *La capilla del Santo Cristo de Burgos en el exconvento de San Francisco*. México, INAH, DDF, 1990.
- Schneider, Luis Mario y Guillermo Tovar de Teresa. *México peregrino. Diez Santuarios Procesionales*. México, Banca Cremi, 1990.
- Sotomayor, Arturo. *La ciudad antigua de México. Siglos XVI-XX*. México, BANCO-MER, 1990.
- Toussaint, Manuel. *Arte Colonial en México*. Quinta edición. México, UNAM, 1990.
- , *Pintura Colonial en México*. Tercera edición. México, UNAM, 1990.
- Tovar de Teresa, Guillermo. *Bibliografía Novohispana de Arte*. Primera parte: *Impresos mexicanos relativos al arte de lo siglos XVI y XVII*. Segunda parte: *Impresos mexicanos relativos al arte del siglo XVIII*. 2 Vols. México, F.C.E., 1988.
- , *Gerónimo de Balbás en la Catedral de México*. México, Sociedad Amigos de la Catedral Metropolitana de México, A.C., Espejo de Obsidiana, 1990.
- , *La ciudad de los Palacios. Crónica de un patrimonio perdido*. México, Vuelta, 1990.
- , *Los escultores mestizos del barroco novohispano. Tomás Xuárez y Salvador de Ocampo, (1673-1724)*. México, Banca SERFIN, 1990.
- Uribe, Eloísa. *Tolsá. Hombre de la Ilustración*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, 1990.
- Vargas Lugo, Elisa y José Guadalupe Victoria, *Un edificio que canta. San Agustín de Querétaro*. Colección Documentos de Querétaro No. 14. Querétaro, 1990.
- Varios autores. *Obras maestras del arte colonial*. Catálogo Exposición Homenaje a Manuel Toussaint (1890-1990). Museo Nacional de Arte. México, UNAM, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, 1990.
- Varios autores. *San Agustín de Acolman*. Director de la obra Jaime Ortiz Lajous. México, TELMEX, 1990.
- Varios autores. *Homenaje a Federico Sescosse*. Zacatecas, Zac. Gobierno del Estado, 1990.

ESCULTURA

- Arteaga, Agustín, et. al. *La Escuela Mexicana de Escultura. Maestros Fundadores*. Catálogo de exposición. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, Museo del Palacio de Bellas Artes, 1990.
- Bargellini, Clara y Elizabeth Fuentes. *Clasicismo en México*. Escultura Grecorromana. Presencia de la Academia, Visión contemporánea. Catálogo exposición. México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1990.

- Escobedo, Helen, *et. al. Mexican Monuments. Strange encounters.* New York, Abbeville Press, 1989.
- Pérez Walters, Patricia. *Jesús F. Contreras 1866-1902. Escultor Finisecular.* Catálogo exposición Museo Nacional de Arte. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, 1990.

GRÁFICA

- Cortés Juárez, Erasto. *Fisonomías de animales.* 40 grabados y textos de... Segunda edición. México, Ediciones Toledo, 1990.
- Del Bosque Araujo, José. *El surrealismo de M.C. Escher.* México, 1990.
- Dibujos en Fax de David Hockney.* Catálogo exposición en el Centro Cultural Arte Contemporáneo. México, 1990.
- Varios autores. *Los grabados de James Ensor.* Colección del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca. Catálogo. México, Ediciones Toledo, 1990.
- Alice Springs. *Retratos.* Catálogo exposición. México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1990.
- Horna, Kati. *et.al. Entre Cúpulas.* (Fotografías). México, UNAM, 1990.
- Tibol, Raquel. *Episodios fotográficos.* México, Libros de Proceso, 1989.

PINTURA

- Acevedo, Esther, *et. al. En Tiempos de la modernidad.* México, INAH, 1990
- Coronel, Juan. *Rafael Coronel.* México, PEMEX/Galería de Arte Misrachi, 1990.
- Cortina, Leonor. *Las discípulas de Germán Gedovius.* Catálogo exposición Museo de San Carlos. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, 1990.
- Joaquín Clausell. Catálogo exposición en la Cámara Nacional de Comercio de la Ciudad de México. 63 reproducciones a color. Mayor 1990. México, 1990.
- García Barragán, Elisa, *et. al. El arte de Nicolás Moreno.* México, BANOBRAS, 1990.
- , *Cordelia Urveta y el color.* Segunda edición. México, UNAM, 1990.
- Leal, Fernando, *El arte y los monstruos.* México, Instituto Politécnico Nacional, 1990.
- Littman, Robert R., *et. al. La Mujer en México.* Catálogo exposición. National Academy of Design. Sept-Dic. Nueva York, 1990.
- López Vieyra, María Luisa. *Ángel Zárraga.* El anhelo por un mundo sin fronteras en la Legación de México en París. Catálogo exposición en el Museo Nacional de Arte. México, S.R.E., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, 1990.
- Los Dalís de Dalí.* Exposición organizada con la colaboración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. Con una introducción por Tomás Llorens Serra. Catálogo. México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1990.

- Luna, Andrés de. *Enrique Estrada*. Catálogo exposición retrospectiva 1970-1990. Museo de Arte. Querétaro, Qro. 1990.
- Mexican Masters*. Catálogo exposición en CDS Gallery en colaboración con la Galería Arvil, Nueva York, 1990.
- Moya Palencia, Mario. *El México de Egerton. 1831-1842*. Novela. México, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 1991.
- Moysén, Xavier. *La pintura del México Independiente en sus museos*. México, Banco B.C.H., 1990.
- Ortiz Macedo, Luis, *Cien obras maestras del Museo de Arte Moderno*. México, Banco Internacional, 1990.
- Presencia del Museo del Prado en México. José de Rivera*. San José. Catálogo. México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1990.
- Presencia del Museo del Prado en México. José de Rivera*. San Andrés. Catálogo. México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1990.
- Presencia del Museo del Prado en México. Bartolomé Esteban Murillo*. Con una introducción por Alfonso E. Pérez Sánchez. Catálogo. México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1990.
- Ramírez, Fausto. *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde 1914-1921*. México, UNAM, 1990.
- Ruy-Sánchez, Alberto y Edward J. Sullivan, *Alfredo Castañeda*. México, Galería de Arte Mexicano, Mary-Anne Martin/Fine Arts, 1989.
- Ruy-Sánchez, Alberto, et al. *Nuevos momentos del arte mexicano*. Catálogo exposición *Parallel Project*. Nueva York. México, CEMEX, 1990.
- Sheridan, Guillermo. *Versiones y perversiones*. Pintura de Arnaldo Coen. Catálogo exposición en el Palacio de Bellas Artes. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, 1990.
- Sánchez Arteche, Alfonso. *Velasco íntimo y legendario*. Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1990.
- Sáenz, Olga. *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*. México, UNAM, 1990.
- Varios autores. *Nishizawa*. Con una presentación de Carlos Salinas de Gortari, Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos. México, 1990.
- Varios autores. *Pintura Mexicana 1950-1980*. Catálogo exposición en la IBM Gallery of Science and Art. New York, 1990.
- Varios autores. *Diez años de la Galería Metropolitana*. México, Universidad Metropolitana, 1989.
- Varios autores. *Presencia del arte mexicano. 13 artistas*. México, Fomento Cultural de México, 1990.
- Xavier Esqueda. *Imágenes del tiempo y espacio*. Catálogo exposición en el Museo de Arte Moderno. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, 1990.

REVISTAS

- El Alcavarán*. Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca. Volumen I, números 1 y 2. México, abril a septiembre de 1990.

- Memoria*. Núm. 2. Primavera-Verano. Museo Nacional de Arte. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, 1990.
- México en el Arte*. Número 23, Otoño de 1989. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, 1990.
- Artes de México*. Número 7 dedicado al "Arte del Templo Mayor". México, Primavera de 1990. Número 8 dedicado a "La pintura de castas", Verano de 1990. Número 9 dedicado a "Espacios del Arte Mexicano" (dedicado al catálogo de la exposición *México: esplendores de treinta siglos*. Otoño de 1990. Número 10 "Revisión del Cine Mexicano", México, Invierno de 1990. Número especial dedicado a "Tane: el lenguaje de la Plata", 1990.

VARIOS TEMAS

- Beltrán, Alberto. *51 pensamientos de artistas sobre el arte*. México, Seminario de Cultura Mexicana, 1989.
- Cortina, Manuel. *Algo de lo nuestro*. México, CONSA, 1990.
- Dallal, Alberto. *El aura del cuerpo*. México, UNAM, 1990.
- De María y Campos, Teresa y Teresa Castelló Yturbide. *Historia y Arte de la Seda en México*. México, BANAMEX, 1990.
- Fernández, Justino. *Estética del Arte Mexicano. Coatlicue. El Retablo de Los Reyes. El Hombre*. Segunda edición. México, UNAM, 1990.
- Fernández Ledesma, Gabriel. *Juegos Plásticos y apuntes*. Introducción de Judith Alanís Figueroa. Aguascalientes, Instituto Cultural, 1990.
- Fernández, Martha. *Ciudad Rota. La Ciudad de México después del sismo*. México, UNAM, 1990.
- Fernández, Miguel Ángel. *El vidrio en México*. Monterrey, N.L., Centro de Arte Vitro, 1990.
- , *El marco del encuentro*. (Historia del Zócalo de la ciudad de México). México, Smurfit, Cartón y Papel de México, 1990.
- Toussaint, Manuel, Federico Gómez de Orozco y Justino Fernández. *Planos de la Ciudad de México. Siglos XVI y XVII*. Estudio histórico, urbanístico y bibliográfico. Primera reimpresión. México, UNAM, 1990.
- Varios autores. *Octavio Paz. Los privilegios de la vista*. Catálogo exposición homenaje a... México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1990.
- Varios autores. *Mexico Splendors of Thirty Centuries*. Catálogo de la exposición en The Metropolitan Museum of Art. Nueva York, 1990.
- Varios autores. *Jarabes y fandanguitos. Imagen y música del baile popular*. Catálogo exposición Museo Nacional de Arte. México, INBA, 1990.
- Varios autores. *Santa María del Río. Un pueblo de artesanos*. Presentación de Teresa Castelló Iturbide. México, Fondo Cultural BANCEN, 1990.
- Varios autores. *La concha nácar en México*. México, Gutsa, 1990.
- Wilder Weismann, Elizabeth. *El arte y el tiempo en México. De la conquista de la Revolución*. Fotografías de Judith Hancock Sandoval. México, HARLA, 1990.