

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Solís, Felipe, David Morales, Ascensión y Miguel León Portilla y Elisa García Barragán, *Tlatelolco*. Coordinación: Patricia Galeana de Valadés, Turner Libros, Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 1990.

Libro como el que hoy presentamos señala punto cimero entre las publicaciones que sobre historia mexicana se producen en el país. Se trata de una publicación excepcional porque en ella se abordan, ancladas en Tlatelolco, el sitio primordial, las cuatro etapas de nuestra historia, que van desde ilustres tiempos antiguos hasta la orgullosa modernidad.

Me he de referir sólo a los tiempos prehispánicos, tratados en el texto, con acuciosidad y conocimiento, por Felipe Solís y David Morales, cuando México-Tlatelolco era ciudad gemela y rival de México-Tenochtitlan.

Un poco de historia

En efecto, Tenochtitlan y Tlatelolco tuvieron desarrollos paralelos, aunque el gran mercado de ésta última le trajo fama única por su actividad comercial.

Tal parece que los mexica-tlatelolcas eran del mismo grupo étnico que los mexica-tenochcas; fundaron su ciudad capital en un islote con montículos, de ahí el nombre de Tlatelolco —de *tlatolli* = montículo—, en el año de 1337 o 1338. Algunos trabajos arqueológicos sugieren que Tlatelolco es más antigua que Tenochtitlan, y que la fecha tardía de su establecimiento es invención de los tenochcas, para certificar la primacía de fundación de su capital. Tlatelolco era ya rica y poderosa por razones de comercio, cuando fue aliada de los tepanecas y, por esas fechas, en cambio, los tenochcas eran sólo pobres pescadores y guerreros de recursos limitados. Un hecho se registra de modo constante en las fuentes: las relaciones entre ambos grupos, tlatelolcas y tenochcas, fueron extremadamente difíciles a lo largo de la historia compartida. Así, hacia 1431, los tlatelolcas construyeron una barrera entre su ciudad y Tenochtitlan, que para entonces se encontraba en notable expansión; después, la barrera fue removida y por los años del 1450 las ciudades quedaron separadas por un canal. A la postre, estalló la guerra; para 1473 Tlatelolco fue conquistada por los mexicas, y en los últimos cincuenta

años estuvo subordinada a Tenochtitlan. Los tlatelolcas se vieron obligados a venerar a Huitzilopochtli en el Templo Mayor de la capital, y el renombrado mercado cayó bajo la hegemonía tenochca.

Robert H. Barlow menciona a seis gobernantes de Tlatelolco. Los dos primeros, Tlacoten y Tleuhtléhuac, estuvieron en el poder antes de 1375; los dos siguientes, Quaquapitzáhuac y Tlactéotl o Tlacteotzin hasta 1428, cuando se alcanzó destacada expansión económica bajo el dominio de Atzacapotzalco y Quauhtlatoa, entre 1428 y 1467, durante la independencia tlatelolca. En este tiempo la ciudad mercado —como la llaman los autores Solís y Morales— participa en la conquista de ciudades importantes: Cuauhtinchan, Cuetlaxtlan y Tepeaca, y se beneficia, al igual que Tenochtitlan, de tales conquistas, y de los tributos provenientes de esas regiones. Del auge del comercio durante el gobierno de Quauhtlatoa, dicen los informantes de Sahagún lo siguiente (en el libro 2: 339 de la *Historia General de las Cosas de Nueva España*): “En tiempo de éste (Quauhtlatoa), fueron principales dos mercaderes, el uno se llamó Tullamimiztín y el otro Miczotziyautzín. En tiempos de estos se comenzaron a comprar y vender barrotes de oro, y cuentas de oro, y piedras azules labradas como cuentas, y grandes chalchihuites y grandes quetzales, y pellejos labrados de animales fieros, y otras plumas ricas de diversas maneras y colores.”

Moteczuhzoma Ilhuicamina dio el mando a Moquihuix como último tlatoani de Tlatelolco —entre 1467 y 1473—, año en que fue conquistada por los tenochcas. A partir de esas fechas, Tlatelolco fue gobernado por “cónsules”, como los llamó Sahagún, que eran muy “nobles y valientes”; se titulaban *Cuauhtlahtoque*, que quiere decir “águilas que hablan”, y eran dos, Tlacochealcátl y Tlacaatécatl, y en las fuentes se mencionan por sus nombres o bien por sus funciones. Al tiempo de la llegada de los españoles gobernaba Cuauhtémoc; su destino fue el mismo que el de las portentosas ciudades gemelas: su vida material llegaba a su fin, su espíritu y su cultura estarían afincados para siempre en la esencia de los mexicanos.

Acerca del mercado

He dicho, y lo subrayo, que la fama de Tlatelolco en tiempos prehispánicos, se debía a su enorme y variadísimo mercado. De él partían rutas comerciales hacia distantes rumbos de Mesoamérica. El mercado se ubicaba espacialmente al oriente del recinto sagrado en amplia plaza limitada por cuartos y bodegas. Dos espléndidas y similares descripciones han llegado a nosotros de testigos oculares; una de ellas es de Hernán Cortés, quién relata en la segunda *Carta*

de *Relación* su sorpresa y admiración, e ilustra con pormenorizado recuento lo que ahí se vendía. Por su parte, Bernal Díaz del Castillo registra sus impresiones en animado texto en el Capítulo XCII de su *Historia Verdadera de la Conquista de Nueva España*. Ambas versiones han sido apoyo para la excelente maqueta en el Museo Nacional de Antropología, e inspiración para una de las pinturas de Diego Rivera en Palacio Nacional. En las dos, maqueta y pintura, se percibe el gozo de sus realizadores por no omitir detalle, de la misma manera que en la descripción minuciosa de Bernal Díaz se advierte gran cuidado y esmero:

Y desde que llegamos a la gran plaza que se dice el Tatelulco, como no habíamos visto tal cosa, quedamos admirados de la multitud de gente y mercaderías que en ella había y del gran concierto y regimiento que en todo tenían... cada género de mercaderías estaban por sí y tenían situados y señalados sus asientos... Los mercaderes de oro y plata y piedras ricas y plumas y mantas y cosas labradas... Luego estaban otros mercaderes que vendían ropa más basta y algodón y cosas de hilo torcido, y cacahateros que vendían cacao, y de esta manera estaban cuantos géneros de mercaderías hay en toda la Nueva España... y los que vendían mantas de henequén y sogas y cotaras... y cueros de tigres, de leones y nutrias... los que vendían frijoles y chí y otras legumbres y yerbas... [y] todo género de loza hecha de mil maneras, desde tinajas grandes y jarrillos chicos... Para que gasto yo tantas palabras de lo que vendían en aquella gran plaza, porque es para no acabar... (Bernal Díaz del Castillo, *op. cit.*: 277-279).

Es de todos conocido que el comercio era actividad sustantiva del hombre prehispánico, enclavada, como sustento, en los mitos y creencias. Así, a propósito de las funciones y del significado del comercio en los *tianquiztli*, en donde se llevaban a cabo las transacciones, dicen los informantes de Sahagún:

Con esto hacemos ver,
con esto daremos a México:
bezotes de ámbar,
orejeras de pluma de quetzal,
bastones con incrustaciones de color,
abanicos hechos de plumas de faisán.
Nuestras capas,
mantas de nudo torcido,
pañetes de nudo torcido.
Todo esto será nuestra propiedad
nuestra adquisición,
nuestra fama de hombres...

Por esto nosotros nos fatigamos,
será cosa exclusiva nuestra...
(En León Portilla, 1980:326.)

Urbanismo y arquitectura

Se ha dicho que los mexicas tenían predilección por asentarse en lugares como cuevas, manantiales, abrigos rocosos y montañas: acaso era la memoria de sitios y ciudades antiguas; en todo caso, la selección de Tlatelolco no fue ajena a esta evocación. Los asentamientos mexicas y su arquitectura revelan soluciones a problemas prácticos y a hechos históricos; son también la expresión de su *ethos* religioso. De tal manera, transformaron la tierra en chinampas y en lagos, y drenaron tierras pantanosas, y terracearon campos de cultivo. Cada ciudad tenía en su centro —el ombligo del mundo— su recinto sagrado; de él salían avenidas, acueductos y canales.

Conocemos la traza del Tlatelolco prehispánico debido a algunos mapas del siglo xvi, por ejemplo el elaborado en 1550 de la ciudad de México por Alonso de Santa Cruz, cosmógrafo de Carlos V. En el mapa elaborado para Cortés se advierten dos calzadas importantes que comunicaban a México con Tlatelolco, una salía de la Plaza Mayor e iba derecho hacia el poniente, a Tlacopan, siendo hoy día la calzada de Nonoalco; hacia el noroeste también se comunicaba México con Tlatelolco: la actual calzada Vallejo llegaba a Tenayuca de donde, acaso, los constructores tlatelolcas reprodujeron en la etapa II de su pirámide doble las escalinatas y las alfardas de la propia Tenayuca. Había una bifurcación que comunicaba con Tepeaca; hoy se la nombra calzada de los Misterios.

En Tlatelolco se reconocen, entre otros, ciertos patrones arquetípicos de las construcciones del posclásico tardío: basamentos piramidales dobles con dos escalinatas limitadas, cada una, por su alfarda, que en lo alto cambian la inclinación para formar un cubo y que daban acceso, también, a dos templos, y edificios de planta circular o mixta en los que se combinan rectángulos y círculos. Aquellos rasgos se perciben en el edificio principal dedicado a Huitzilopochtli y a Tlaloc, similar del todo al del Templo Mayor de Tenochtitlan. En algunos códices del siglo xvi, el *Mendocino*, el *Telleriano-Remensis*, el *Cozcatzin*, se dibujó el edificio principal de Tlatelolco; los tres se refieren al hecho histórico antes mencionado, la caída de Tlatelolco ante los mexicas en 1473. Otra construcción de planta mixta, supuestamente dedicada a Ehecatl-Quetzalcóatl, responde también a lineamientos de la arquitectura mexica.

Sin embargo, vale la pena señalar que, a pesar de la repetición convencional, hay rasgos que son exclusivos de Tlatelolco, de modo tal que el plano muestra diferencias notables con Tenochtitlan en sus calles y canales irregulares y en la carencia de definida orientación. En lugar de *coatepanti* o muro de serpientes, que encerraría el recinto sagrado, se levantó una plataforma con escalinatas a intervalos regulares; así, era posible acceder al recinto sagrado en toda su extensión. Edificio excepcional por su unicidad es el llamado “Templo calendárico” porque lleva en recuadros, en lo alto del talud y en todos sus lados, relieves con signos calendáricos que corresponden a uno de los ciclos del *tonalpohualli* o calendario adivinatorio. Y el edificio debió haber sido en verdad principal porque no hace mucho, con los recientes trabajos arqueológicos, se descubrió una pintura mural en la cual se reconoce a Oxomaco y Cipactonal, la pareja primigenia en los mitos de creación de los nahuas.

La cerámica

Para finalizar, habré de señalar que las diferencias que hacen de Tlatelolco una ciudad única dentro de su filiación mexicana parecen reforzarse con una pieza extraordinaria, aquella que confiere ahora a este sitio singular su signo de identidad: el plato en barro con superficie en seis formas onduladas y apoyado en tres patas como discos planos. Carece de antecedentes y de paralelismos. En la superficie lleva en relieve un águila y un jaguar entremezclados; es el tema de las órdenes guerreras, pero recuerda al emblema europeo del águila bicéfala. Por su diseño poco convencional, al igual que el vaso de pulque en Viena y el *Xólotl* en Stuttgart, sugieren con sus formas “barrocas” haber sido fabricados poco después de la Conquista. Pudiera, se ha dicho (Pasztory:299), corresponder al breve reinado de Cuauhtémoc, quién hizo la última defensa de Tlatelolco durante el sitio de Cortés. Este plato singular podría indicar cómo, en tiempos de dramática realidad histórica, el artista, el sabio, salvaguardaba en imágenes valores esenciales de su cultura.

El texto de Felipe Solís y de David Morales es un paso más de síntesis y erudición sobre el patrimonio arqueológico de Tlatelolco. Contribuye, así, a su rescate y salvaguarda.

Tlatelolco ha sido y es motivo de fama universal. El libro que hoy da a conocer, de manera integral, la riqueza de su trayectoria cultural colabora en la comprensión misma de nuestra verdad histórica, la que ocurrió y la que se desarrolla hoy día en el concierto de las naciones. Puente entre el pasado

y el presente, Tlatelolco como memoria de ayer da sustento a la realidad actual.

Agradezco a la Dra. Dúrdica Ségota la información que me proporcionó para elaborar estos comentarios.

BEATRIZ DE LA FUENTE

Boone, Elizabeth H., *Incarnations of the Aztec Supernatural: The Image of Huitzilopochtli in Mexico and Europe*. The American Philosophical Society, Philadelphia, 1989.

El tema de este estudio son las representaciones de Huitzilopochtli. Como nos hace ver la autora, es extraño que, siendo un dios tan importante, pocas esculturas de él hayan llegado hasta nuestros días. Asimismo, son escasas sus imágenes en los códices y la iconografía de las mismas varía de un contexto a otro. Para explicar por qué los atributos de una misma divinidad pueden variar al mismo tiempo que se comparten con otros dioses, la investigadora emplea la tesis de Arild Hvidfeldt. Con apoyo en dicha tesis aclara la diferencia entre *teotl*, que es una fuerza impersonal y sagrada semejante al concepto de *mana* de la Polinesia, y *teixiptla*, que es, en esencia, la encarnación del *teotl*. Elizabeth Boone considera que los rasgos del *teixiptla* determinan la identidad de la deidad, es decir, el atavío y los atributos que forman el *teixiptla* definen y crean a la divinidad. Al respecto es interesante la opinión divergente de Alfredo López Austin expuesta en su libro *Los mitos del tlacuache* publicado en 1990. Según nos dice él, los dioses nahuas y entre ellos los mexica “son dioses individualizados de fuerte personalidad” (p. 204), y más adelante: “los atavíos y atributos retratan al dios en un momento de poder o en un punto de su camino” (p. 210).

En el segundo capítulo, la investigadora nos da una lista básica de los rasgos mostrados por Huitzilopochtli con base en los códices *Borbónico* y *Telleriano-Remensis* además de los *Primeros Memoriales* de Sahagún. Llama la atención que en ninguna pintura de dicha deidad se encuentren todos estos rasgos, pero puede observarse que el más determinativo es el tocado o yelmo del colibrí, ya que Huitzilopochtli es el único que lo porta.

Elizabeth Boone nos explica, en el tercer capítulo, las dos razones por las cuales se conservan sólo cinco esculturas de Huitzilopochtli: sus estatuas, hechas de piedras o metales preciosos, fueron destruidas por los conquistadores, y sus otras efigies estaban hechas de materiales perecederos como la

masa hecha de semillas de amaranto conocida como *tzoalli*. La autora analiza una por una las tallas del dios mencionado y los atributos que permiten identificarlo como tal.

“Huitzilopochtli en los Códices” es el título del capítulo IV. La investigadora comienza por explicar que esta deidad no tenía vínculos específicos con el Tonalámatl y de allí que no aparezca frecuentemente en los libros pintados. Continúa por agrupar la presencia de Huitzilopochtli en tres apartados: su presencia cuando se ilustra la migración de los mexica; su presencia en la historia del imperio mexica; y su presencia en ciertas fiestas del calendario de dieciocho meses.

En cuanto al primer apartado, la autora señala un aspecto pasivo del dios cuando se le dibuja como bulto sagrado que observa y guía la migración pero de manera indirecta. En cambio, en ciertos lugares o momentos cruciales toma la forma humana y su intervención es más activa. Tres son las fuentes principales para el estudio de este primer apartado: el *Códice Boturini* o *Tira de la Peregrinación*, el *Códice Azcatitlán* y el *Códice Telleriano-Remensis* (al igual que el análogo *Códice Vaticano A*). E. Boone menciona datos muy importantes acerca del bulto sagrado de Huitzilopochtli conservado en el Templo Mayor de Tenochtitlan y lo que sucedió con él después de la Conquista.

En el segundo apartado, referente a la historia imperial, hay sólo una alusión al dios: el *tlatoani* Chimalpopoca, en el mapa 8 del *Códice Xólotl*, lleva el atuendo de Huitzilopochtli en una batalla en la cual fue derrotado. Muchas más son las representaciones de la deidad en las fiestas, y la autora comienza su estudio con los *Primeros Memoriales* y el *Códice Florentino* de Sahagún. En ellos encuentra que la figura de Huitzilopochtli se repite con los mismos atributos aun en contextos diversos; por lo tanto estas pinturas no pertenecen a la verdadera tradición nativa. En los códices que sí forman parte de la corriente indígena, al dios se le pinta principalmente en las ceremonias de Panquetzaliztli, fiesta dedicada a él, ya sea que aparezca el personificador del dios o, con mayor frecuencia, se dibuja su efigie hecha de *tzoalli*.

El capítulo V es una historiografía de los cronistas y de los conquistadores y lo que nos informan sobre las estatuas del dios en el Templo Mayor. La autora arroja luz a esta historiografía al determinar que se puede dividir básicamente en dos tradiciones: una asociada a Diego Durán y la otra a los conquistadores. Es curioso que tres escritores muy valiosos como son Olmos, Motolinía y Sahagún omitieron la descripción de la imagen de Huitzilopochtli colocada permanentemente en el Templo Mayor.

La tradición de los cronistas, originada por Diego Durán y continuada por Tovar y Acosta, describe una estatua de madera casi idéntica a la hecha de *tzoalli*. En cuanto a la tradición de los conquistadores y narradores de la

conquista, es compleja, ya que unos copiaban a los otros. López de Gómara, por ejemplo, unió y amplió lo dicho por Hernán Cortés y Andrés de Tapia. A su vez, la narración de López de Gómara sirvió de base a los crónicas de Cervantes de Salazar, Antonio de Herrera, Bartolomé de las Casas, Gerónimo de Mendieta, Juan de Torquemada y aun Bernal Díaz del Castillo. Como advierte E. Boone, hay que usar las descripciones de los conquistadores con cautela debido a que relatan la visita de los conquistadores al Templo Mayor de Tlatelolco y no al de Tenochtitlan.

En la segunda parte del libro, que trata de las representaciones de Huitzilopochtli en Europa, la investigadora estudia los grabados más antiguos con dichas representaciones y nos hace ver cómo se formaron y los cambios que sufrieron. Ayudan para ello los dos incisos que establece: uno que trata de la influencia de la cultura clásica grecorromana en dichos grabados y el otro de cómo la imagen del dios se transformó por la analogía hecha de Huitzilopochtli con el diablo. A través de todo ello, “Huitzilopochtli emergió con una nueva forma y transformado en una deidad que el Viejo Mundo podía comprender en su totalidad” (p. 55).

La representación de la deidad con influencia clásica comenzó en los grabados acompañantes a la obra titulada *Rhetórica Christiana* de Diego de Valadés. Esta misma, aunque algo cambiada, logró después gran popularidad con las publicaciones de la familia de Bry. Se puede encontrar su continuación en la primera edición ilustrada de la historia de la conquista de México de Antonio de Solís. Es muy interesante notar cómo la efigie del dios sufrió modificaciones con cada nueva publicación y lo totalmente diferente que resultó al moldearse a las concepciones europeas.

En el inciso siguiente E. Boone explora lo que ella denomina la analogía diabólica, ya que, en el siglo xvi, se consideraba a Huitzilopochtli como un diablo, punto de vista continuado hasta siglos después. En los libros de Diego de Muñoz Camargo, Diego Durán y Bernardino de Sahagún se dibujaron diablos al estilo europeo en lugar de las deidades mexicas. Esta corriente se continuó en un libro de Antonio de Herrera lo mismo que en ilustraciones publicadas por la misma familia de Bry ya mencionada. A estos diablos se agregaban inclusive rasgos de monstruos que existían supuestamente en las Américas. Así se explica que Huitzilopochtli, en un grabado del libro de Arnoldus Montanus publicado en 1671, presente una cara monstruosa en su torno. Como nos dice la investigadora, “para principios del siglo xvi, Huitzilopochtli se había convertido de una deidad azteca en un reflejo de las ideas europeas sobre divinidades foráneas y lejanas” (p. 83).

La autora termina su libro con un sumario y un epílogo. Este último versa sobre Huitzilopochtli y Quetzalcóatl y cómo este último lo reemplazó como

el dios más conocido en la religión mesoamericana. El vínculo de Quetzalcóatl con la historia de un gobernante benigno que rehusaba los sacrificios humanos y además su relación supuesta con Santo Tomás impulsó a los criollos a emplearlo como un símbolo de la naciente nacionalidad mexicana. Después, en las décadas de los veinte y treinta de este siglo, Quetzalcóatl alcanzó de nuevo popularidad y aparece en la literatura y en el arte; en las palabras de E. Boone: "Quetzalcóatl se convirtió en el símbolo de la espiritualidad y de la cultura prehispánicas mientras que Huitzilopochtli cayó en el olvido" (p. 88).

La investigación completa y minuciosa de la autora permite responder a la pregunta planteada por ella al comienzo del libro, ya que nos da las razones de por qué la verdadera imagen de Huitzilopochtli nos es en gran parte desconocida, así como las transformaciones que sufrió hasta ser asimilada por la tradición europea. Las ilustraciones acompañantes del texto lo complementen de manera muy adecuada.

NELLY GUTIÉRREZ SOLANA

Chimalpáin Cuauhtlehuantzin, Domingo de San Antón Muñón de, *Memorial breve acerca de la fundación de la ciudad de Culhuacan*, estudio, paleografía, traducción, notas e índice analítico por Víctor M. Castillo F., México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991 (Serie de Cultura Náhuatl, Fuentes: 9).

Víctor Castillo Farreras presentó recientemente la edición de uno de los varios documentos redactados en lengua náhuatl en el siglo xvii por Domingo Francisco de San Antón Muñón Chimalpáin Cuauhtlehuantzin: el *Memorial breve acerca de la fundación de la ciudad de Culhuacan*. El libro ofrece mucho más de lo que anuncia el título, ya que Castillo, antes de abordar el estudio específico del *Memorial breve* y su traducción, lleva a cabo un examen retrospectivo sobre la posible conformación original de toda la obra de Chimalpáin, y así, llega a presentar lo que pudo haber sido la foliación interna del *Manuscrito* 74.

El ensayo se divide en dos apartados. El primero de ellos es el estudio global que aborda todos los textos que se conocen de Chimalpáin, es decir, las llamadas ocho *Relaciones* y el *Diario*, manuscritos que se localizan en la Biblioteca Nacional de París con los números 74 y 220, respectivamente. El

otro apartado se refiere al *Memorial breve*, que es parte de la segunda *Relación* y el único texto que presenta un encabezado en español; los restantes lo hacen en lengua náhuatl o bien en ambas lenguas.

Víctor Castillo ha logrado restituir su sentido original a la obra de Chimalpáin a partir de un reordenamiento completo de los diversos manuscritos que lo conforman. Como resultado del trabajo de crítica de las anteriores versiones, traducciones y paleografías, propone un cambio en la foliación; hecho que, en última instancia, repercute en la producción total de la obra de Chimalpáin.

De la vida del cronista indígena se sabe poco: Castillo logra demostrar que escribía en el año de 1631 los últimos folios del *Memorial breve acerca de la fundación de la ciudad de Culhuacan*, manuscrito que relata la historia de ocho pueblos que se asentaron en el Valle de México entre los siglos VII y XIII de nuestra era.

En una extensión de poco más de 105 páginas, Chimalpáin describió el poblamiento y la sucesión dinástica de Culhuacan, pero no se limitó al grupo de los culhuas, sino que más bien usó este relato como estructura de una crónica en la cual se incluyen los movimientos de otros pueblos que más tarde llegaron a poblar el Valle, entre los cuales se encuentran los fundadores de México-Tenochtitlan. Enseguida, pues, Chimalpáin detalla la aparición y avance de los mexicas, entrelazando la historia de seis pueblos más: el asentamiento y el destierro de los olmecas históricos, las migraciones y fundaciones de los acoxotecas, los movimientos de los teotenancas, de los totolimpanecas, de los de Tecuanipan y de los nonohualcas. El autor teje un relato complejo. Sólo por medio del estudio y del doble aparato de notas, uno para la versión náhuatl y otro para la castellana, Castillo logra lo que pareciera imposible: hacer comprensible uno de los manuscritos de Chimalpáin.

A partir de su vasta experiencia como intérprete y traductor de la lengua náhuatl, el investigador ofrece un valioso documento para el conocimiento de las culturas prehispánicas. Con una nueva paleografía del texto, para la cual utiliza la edición facsimilar de Ernst Mengin, Castillo hace un cotejo minucioso de su paleografía y de su traducción al náhuatl con los trabajos anteriores: la traducción al francés, *Suite du Memorial de Culhuacan* de 1840, llevada a cabo por Joseph Marius Alexis Aubin; la paleografía y la versión al alemán de Walter Lehmann, con anotaciones de Gerdt Kutscher, publicada en 1958, y finalmente la paleografía de 1965 de Gunter Zimmermann.

Con su versión del *Memorial breve*, Víctor Castillo permite al lector entender con facilidad la fuerza interior y el ritmo que dan cohesión al texto, al señalar los hilos conductores que fluyen por éste, ligando con coherencia

los ocho relatos que tratan de los pueblos ya mencionados. Asimismo, con el sistema de notas incorpora los relatos de numerosos cronistas, tanto como la información contenida en otros escritos de Chimalpáin, y logra llenar faltantes en el texto, al tiempo que amplía los temas tratados. De esta manera, la primera traducción del *Memorial breve* al español se vuelve un documento aún más rico, por el sólido conocimiento de la historiografía prehispánica que tiene el traductor.

El minucioso análisis incluido en este libro abarca más que el simple estudio del *Memorial breve*. Por medio de un cuidadoso proceso de exégesis, Castillo rastrea los testimonios de aquellos hombres que a lo largo de tres siglos tuvieron acceso a los manuscritos de Chimalpáin: da cuenta de los títulos que cada uno de ellos proporcionó a los ahora llamados *Manuscritos* 74 y 202, a la vez que explica por qué los textos tienen un nombre y una estructura impuestos con anterioridad. Se debe hacer notar que los nombres, las ocho *Relaciones* y el *Diario*, la foliación y los encabezados que hoy presentan los documentos no fueron hechos por el propio Chimalpáin.

Vale la pena señalar que este trabajo no se limita al simple enunciado de un ordenamiento nuevo del *Manuscrito* 74, sino que, tomando en cuenta la naturaleza y la estructura propias de la lengua náhuatl e incorporando el amplio conocimiento que de las culturas prehispánicas tiene Castillo, logra develar las articulaciones situadas en el inicio y el fin de los discursos de Chimalpáin. Así, a partir de una cuidadosa revisión de los manuscritos del cronista, hace notar de qué manera ciertas inscripciones: en náhuatl (*Nican ompehua*- Aquí se inicia) en la segunda, cuarta, séptima y octava *Relaciones*; en español (*Memorial breve*...) en la segunda *Relación* y ciertos signos (la cruz: crismón) que aparecen a lo largo del manuscrito, son, de hecho, los encabezados originales con los cuales Chimalpáin delimitó, en forma clara, el orden original de sus escritos.

Más adelante, Víctor Castillo demuestra, a partir de lo escrito por Chimalpáin, que la octava *Relación* fue escrita en 1620, la séptima en 1629, y que tres años más tarde, en 1631, el cronista redactaba los últimos folios del *Memorial breve*, explicándose así la composición unitaria de los diversos textos. Señala también que de las ocho *Relaciones* incluidas en el *Manuscrito* 74, la tercera, la quinta y la sexta no van precedidas de un título dado por Chimalpáin, en tanto que en las otras cinco se encuentran claramente enunciadas siete disertaciones distintas. Dos de ellas conforman la llamada primera *Relación*; otras dos más, la segunda *Relación* —el *Memorial breve* está incluido en esta última—; finalmente, las tres restantes disertaciones fueron organizadas como la cuarta, la séptima y la octava *Relaciones*.

Con el fin de restituir el ordenamiento original de los folios del *Memorial*

breve y determinar posibles secuencias, Víctor Castillo analiza el contexto inmediato de éste y presenta resúmenes de los episodios ocurridos entre la primera y la cuarta *Relaciones*.

Con respecto a la primera *Relación*, donde se da cuenta de los relatos bíblicos, Castillo distingue dos apartados claramente delimitados. En el primero Chimalpáin presenta un encabezamiento sobre la Creación y la mención de quienes en la antigüedad trataron el tema; en el segundo, el cronista aborda las vidas de Adán y Eva, y el relato de la Creación; finalmente, los escritos que abordan las divinas personas, los ángeles, el cielo y el infierno. Castillo toma en cuenta que Chimalpáin utilizó la frase *Nican ompehua* para iniciar los apartados, y al advertir que el arranque del capítulo trata el tema de la primera pareja, establece la secuencia correcta del discurso, logrando determinar el ordenamiento primitivo de la primera *Relación*. Vuelve, pues, Castillo a la numeración antigua, a la vez que la corrobora con las observaciones de aquellos historiadores que anteriormente tuvieron en sus manos el texto.

La segunda *Relación* la conforman dos apartados. Víctor Castillo hace notar que en la primera parte un texto introductorio da inicio con una doble invocación cristiana (el crismón y el *IHS*: Jesus Hombre Salvador), para luego seguir con el acostumbrado inicio del discurso utilizado por Chimalpáin, es decir: *Nican ompehua*. Con esto Castillo determina que el texto a que se alude es un nuevo apartado del discurso iniciado en la *Relación* anterior, mismo que sirve de enlace entre las tradiciones bíblicas y la historia de los antiguos pobladores de la cuenca. Más adelante distingue otro capítulo, que también inicia con la conocida frase, *Nican ompehua*; en él se describen las condiciones geográficas de Teoculhuacan-Aztlán, lugar que en el apartado anterior se designa como la localidad a la que llegaron los teochichimecas, pobladores también de la cuenca. El relato termina abruptamente; interrumpe su secuencia la presencia de un crismón, y enseguida aparece el título: *Memorial breve acerca de la fundación de la ciudad de Culhuacan*. En este punto Víctor Castillo logra distinguir la coherencia que tuvo el discurso de Chimalpáin, mismo que percibe como un texto introductorio que el cronista elaboró para fundamentar su historia. Propone además que la cuarta *Relación* podría ser continuación del relato de los antiguos chichimecas, ya que dicha *Relación* principia en la fecha en que los chichimecas desembarcan en Aztlán.

Víctor Castillo presenta un reordenamiento de la tercera *Relación* siguiendo las pérdidas y secuencias establecidas por Kutscher y Zimmermann, y explica que esta *Relación* contiene la historia de los mexicas entre los años 1064 y 1520; destaca que en este caso, al igual que en el *Memorial breve*, el

relato base sirve de estructura, en esta ocasión para abordar el tema de la evolución de los chalcas y la llegada de los españoles.

La cuarta *Relación* trata la conformación dinástica de los chalcas. A partir de sus observaciones, Castillo elabora dos propuestas que repercuten en el posible orden de las *Relaciones* restantes y del *Memorial breve*. Plantea que si el fragmento del discurso de la cuarta *Relación* figuró como seguimiento del texto introductorio de Chimalpáin, como lo señala en el apartado referente a la segunda *Relación*, entonces el *Memorial breve* y la tercera *Relación* quedarían fuera de contexto. La segunda propuesta de Castillo es la que indica el carácter monográfico de cada una de las partes del *Manuscrito 74*: el investigador propone entonces, dada la posibilidad de que la cuarta *Relación* haya sido efectuada de manera independiente, que ésta forma parte de la sexta *Relación*, dejando así al *Memorial breve* y a la séptima *Relación* como remates.

Finalmente, Víctor Castillo, tras proponer en forma tentativa la ubicación del *Memorial breve* en el contexto del *Manuscrito 74*, aborda su estudio. Destaca el hecho de que investigadores anteriores ya habían señalado la transposición y pérdida de los folios originales; sin embargo, todos habían basado sus estudios respetando el orden de foliación impuesto arbitrariamente. Es hasta ahora que se presenta una traducción del texto siguiendo un nuevo orden del manuscrito.

Víctor Castillo, a partir de un examen minucioso de los discursos incluidos en el *Memorial breve*, de lo que en un momento parecieron ser ocho fragmentos desordenados, establece cuatro porciones del discurso original: la primera, que incluye cuatro fragmentos sucesivos (15r-23v)-(28r-31v)-(24r-27v)-(32r-39v); la segunda, que incorpora dos (48r-54v)-(40r-47v); y las dos últimas conformadas por un fragmento cada una (55r-60v y 61r-67v). Esto lo logra al localizar siete discontinuidades en el ordenamiento actual del manuscrito y al detectar la articulación entre los *reclamos* e *inicios* de los discursos. Establece los enlaces originales entre los folios (23v-28r, 27v-32r, 31v-24r y 54v-40r), demuestra la falta de continuidad de algunos de los folios (39v, 47v y 60v). Señala también los sitios donde se localizaban los folios ahora perdidos (uno entre los folios 39v y 48r, varios entre los folios 47v y el 55r, y entre el 60v y el 61r). Corrobora asimismo el planteamiento de la secuencia original, al correlacionar los temas tratados en cada uno de los fragmentos con la conocida cronología de las migraciones de los primeros pueblos.

Este libro, fruto del largo y laborioso proceso iniciado por Víctor Castillo y el *Taller de Textos Nahuas del Instituto de Investigaciones Históricas*, logra establecer en la primera versión en castellano del *Memorial breve de la*

fundación de la ciudad de Culhuacan nuevos hechos y relaciones que permiten conocer el planteamiento original que tuvo en otro tiempo la obra de Chimalpáin. Por su doble contenido, el estudio introductorio y la traducción de una crónica histórica, antes equivocadamente foliada, este trabajo representa una importante contribución a la historiografía prehispánica. La gran utilidad del texto se comprueba porque se hace alusión a ciertos ritos prehispánicos en los cuales se usaron objetos —ahora artísticos— que han llegado al siglo xx y que se conservan en la actualidad en los museos; de esta manera se puede relacionar la cultura material procedente de la Cuenca de México con los rituales antiguos. El texto no sólo es una obra de consulta para historiadores e historiadores del arte, sino que lo es para cualquier interesado en la cultura náhuatl. El libro también incluye un mapa que permite visualizar los movimientos que tuvieron cinco pueblos antes de la fundación de Amequemecan-Chalco. Se incorporan además seis gráficas, de gran utilidad, que resumen las diferentes propuestas de organización interna del *Manuscrito* 74. Es de esperar que los estudiosos de la historiografía del siglo xvii emprendan un trabajo similar en torno a otros textos de Chimalpáin y otros cronistas de la época.

EMILIE CARREÓN

Pascual Soto, Arturo, *Iconografía arqueológica de El Tajín*, presentación de Jacques Soustelle, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Fondo de Cultura de Económica, 1990, 318 pp.

Cuando una persona se propone comentar el contenido de un libro, lo hace por una o varias razones que entran en el juego con mayor o menor peso. Entre otras, por ser de interés general para la ciencia, el arte o cualquier otra disciplina; también puede obedecer a la temática, el enfoque teórico-metodológico, su originalidad o, simplemente, por no estar de acuerdo con el contenido o con la forma de haber abordado éste. Siempre habrá una justificación que relaciona al comentarista con la obra. En mi caso, adelanto, son varias, pues sin ser especialista en El Tajín y mucho menos en el estudio de sus iconos, pienso que el enfoque de esta investigación, si bien no ahora, quizás más tarde logre que se valore su verdadera importancia para los estudios de El Tajín en particular y Mesoamérica en general.

De ahí que, con el propósito de dar a conocer una visión general de su contenido, me haya propuesto hacer un comentario de la misma de manera crítica pero objetiva. No se trata de sacar a relucir algún conocimiento culterano, sino de ponderar el resultado de una larga investigación, que no es producto del acaso. En efecto, los resultados de una investigación, nos guste o no, son fruto de un tiempo dedicado al trabajo de observación, análisis y reflexión de muchas ideas, que a veces se prolonga más de lo imaginable. Para el objeto, y para acercarnos al autor y a la obra, dividí este comentario en dos partes, no muy extensas por cierto. Por un lado, puesto que conozco al autor y algo de su quehacer como arqueólogo, aunque a vuelapluma, juzgo prudente delinear su trayectoria. Sólo por recordar, que no por comparar, quiero señalar que cuando José García Payón publicaba su ensayo *¿Quiénes construyeron El Tajín...?*, Arturo Pascual apenas daba sus primeros pasos y en 1972, al dar a conocer Michael Kampen su *The Sculpture of El Tajín, Veracruz, Mexico* y un año después García Payón sus *Enigmas de El Tajín*, calculo que terminaba sus estudios primarios e iniciaba los de secundaria. Años después de concluir su licenciatura en arqueología, su pasión por conocer y adentrarse en el mundo de las culturas de Veracruz Central le llevó a incursionar en el área estudiada por García Payón y Kampen. Su inquietud y dedicación, sin embargo, lo condujeron a experimentar un nuevo enfoque: estudiar El Tajín desde la perspectiva de la semiótica y el análisis de los signos icónicos. Ya en 1983 da sus primeros pasos en ese terreno al presentar, en Taxco, Guerrero, una ponencia acerca de "*La representación icónica en El Tajín,...*".¹ Tres años después publicaría algo más del tema, si bien ajeno a Veracruz Central, en el campo de la iconografía: *Textos y contextos iconográficos de Hormiguero, Campeche* (1986). En este trabajo, Arturo plasmaba algunas de sus ideas de lo que aquí vemos realizado, al exponer que

La iconografía de un pueblo desaparecido carente de escritura es lo más cercano a los procesos de su pensamiento. Tras la conceptualización de lo representado se encuentra la estructura de un pensamiento colectivo, donde lo religioso concede un orden a la realidad visible....²

Ese mismo año se enfrascó en un análisis semiótico de los signos icónicos de El Tajín, en su tesis que presentó en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, antecedente directo del volumen que con el mismo título, aunque bastante superado, aquí me ocupa. La diferencia entre esos textos se explica

¹ XVIII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, cuyas memorias aún no se publican.

² *Anales de Investigaciones Estéticas*, núm. 55, p. 32.

por los estudios de posgrado que cursó Arturo en la Universidad de Roma. Pero no me preocupa hacer una apología del autor, sino mostrar cómo esta obra se apoya en algo más que su interés momentáneo por experimentar la aplicación de los principios de un recurso metodológico que había venido desarrollando de tiempo atrás.

Aclarado lo anterior, paso apresurada revista a *La iconografía arqueológica de El Tajín*, libro que, estimo, hará historia como estudio pionero con este enfoque en la arqueología de Veracruz Central y, tal vez, de Mesoamérica. Por lo pronto, aquí no hablaré del sitio. Voy directo al asunto.

Dividido en tres capítulos y unas conclusiones, el volumen es abierto por la presentación de Jacques Soustelle, quien no duda en reconocer el gran paso que da el autor al descartar la “noción típicamente europeo-occidental que establece una separación entre la imagen y el texto, entre iconografía y escritura”.³ En seguida, un prólogo del autor en el que nos regala una buena historia de las investigaciones en aquel lugar que, sin duda, complementa una no menos importante que escribiera Jeffrey Wilkerson en su *Guía de El Tajín*. En efecto, Arturo da a conocer de manera relevante algo de los encuentros y desencuentros que aparecen ligados a los nombres de Agustín García Vega y José García Payón en informes inéditos que consultó en el INAH. El autor borda esa historia con mesurado manejo del lenguaje, a veces hasta elegante, sin caer en lugares comunes ni cursilerías, dejando adivinar la delicadeza y fino humor con que trata asuntos que a veces se antojan espinosos:

Aunque es de entenderse la angustia de García Payón por el proceder de García Vega en El Tajín, volvió a cometerse un error el día que dejaron de consultarse sus informes. Durante años lo hemos arrastrado y pronto dejará de notarse. Parece que no recordamos que García Vega encontró muchos de esos relieves y, de entenderlo así, algo sabríamos de sus contextos de aparición. Los trabajos de García Payón tienen indudable importancia, pero en ellos también comenzaron las equivocaciones sobre la procedencia de los relieves...⁴

A este prólogo sigue una introducción, en donde el autor plantea su enfoque teórico-metodológico y sus objetivos, como es el caso de sus explicaciones en relación con el papel de los iconos en el contexto de la arqueología al subrayar que: “Los artefactos con valor del icono son primero materiales arqueológicos y luego fuente de información conceptual, de tal suerte que

³ Arturo Pascual Soto, *La iconografía arqueológica...* p. 13.

⁴ *op cit.*, p. 21.

sus contextos de aparición serán determinantes en toda interpretación iconológica” (p. 26).

Bien que su apreciación acerca de los testimonios culturales me parezca aventurada, cuando no utópica, su actitud frente al estudio del desarrollo iconográfico, sin considerar cualidades ni calidades artísticas, es un punto que el autor, sin perderlo de vista, maneja adecuadamente, ya que para él la resolución artística de los iconos de una cultura no estaría antes que la comprensión de sus procesos conceptuales.

Ya en el cuerpo mismo de la investigación, el autor, y esto me parece valioso, busca un punto de partida para fundamentar la profundidad cronológica de los iconos, y si bien ignoro cuan confiable resultará, propone una fecha posterior al año 1200 a.C. para intentar

descubrir la estructura del sistema signico que subyace en los procesos icónicos que ocurrieron en época prehispánica entre los pobladores de los litorales (p.43).

Posteriormente, desarrolla las bases de los fundamentos de una de sus herramientas claves en su investigación: la conceptualización de lo que es un taller. Atinada o no, me atrevo a decir que su idea de los talleres, vista más desde la perspectiva “de un historiador del arte que la de un arqueólogo” (p.59), es un reconocimiento del autor a toda una discusión precedente que fundamenta su reticencia a la aceptación de ciertas cronologías bastante endebles; independientemente de que el estilo no fecha nada por sí solo, no deja de reconocer que el “análisis estilístico bien puede persuadirnos, por el hecho de distinguir entre las soluciones formales de los distintos textos, de la antigua presencia de talleres” (p.60). Me queda la impresión de que, con esta postura, el autor deja velado reto a quienes hoy por hoy trabajan en El Tajín (fig.1), después de aclarar que el reconocimiento de talleres no los liga a cronologías absolutas, o relativas si se quiere, sino que se identifican con “un quehacer conjunto (ejecutado) en un lapso determinado” (p.61). Por imperfecta que resulte, para el autor es una herramienta útil, ya que puede reconocer “líneas evolutivas” en el análisis de los signos (p.62).

En ese mismo apartado, cuando emprende su discusión en relación con la probable lengua y grupos étnicos de la región, apoyándose en prestigiados lingüistas como Norman McQuown, Lylle Campbell o Leonardo Manrique, al utilizar en sus catálogos vocabulario totonaca, uno esperaría que su conclusión, acaso atrevida, estuviera relacionada con dicho idioma. Pero no, pues luego de un desfile de zoque, huasteco y otras lenguas mayenses, con toda razón concluye que es imposible reconocer qué idioma hablaron los habitantes de aquel territorio en la época referida. Sin embargo, haciendo uso de la tesis de McQuown, para mí de las más sólidas, Arturo, desde mi

punto de vista, confunde la postura de los tres autores, al sostener que “cabe pensar que con anterioridad al año 2500 a.C. fue una región de habla mayense que aún no distinguía el *inik* del *winik*; luego debió volverse dominio de los huastecos... y de zoques” (pp. 67-68). Aunque aclara que “con ello no queremos decir que quienes antaño habitaron El Tajín y sus inmediaciones fueron paelo-zoqueanos” (p. 97). En síntesis, el autor con sobrada razón afirma que ni unos ni otros pueden ser identificados con los autores de esos iconos.

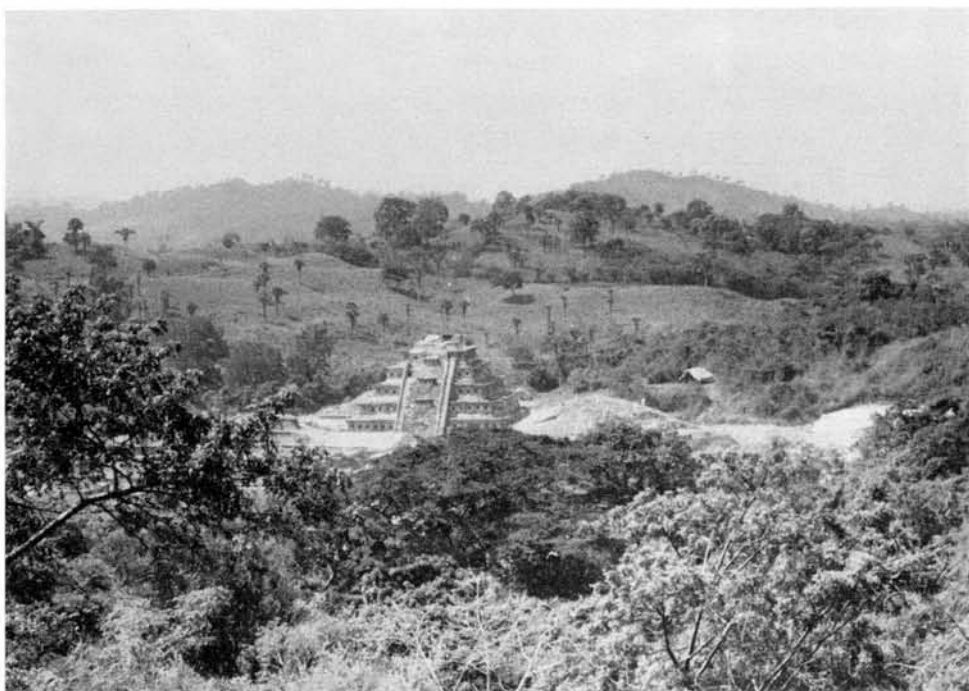
Entre las páginas 79-80 fundamenta el tratamiento cronológico de los talleres, que le sirven para lograr sus objetivos, su uso como un recurso de seriación de textos iconográficos:

El asociar signos que nunca coexistieron históricamente o el pretender que habían operado en una estructura morfosintáctica que sólo regularía la combinación signica después de muchos años de continuo ensayo, constituyen problemas de cronología propios de la cultura en cuestión (p. 192).

Ahora que cada uno queda en libertad de aceptar o no su punto de partida, ya que para mí la gente de Morgadal Grande dista mucho de haber empleado “el estilo distintivo del pueblo olmeca”, como lo ve Pascual en su “Taller del lagarto de ceño adusto” (p.84) (fig.2). Me llama la atención, ya que el análisis unilineal y unívoco de sur a norte deja de lado la interrelación de monumentos tardíos del área olmeca con ideas de otros grupos que para entonces vivían en Veracruz Central. Pienso en el Monumento C de Tres Zapotes, en el cual los rasgos olmecas, si acaso persisten, se diluyen frente a nuevas concepciones ideológicas e iconográficas. Asimismo, no debe olvidarse lo que aún ignoramos de La Mojarra, en donde se ha recuperado una estela con inscripciones y dos fechas bastante claras, una del año 143 d.C. y otra del año 156 d.C.,⁵ o la Estatuilla de Tuxtla del año 162 d.C.

Pero no quiero ni debo extenderme mucho más. Sin embargo, no puedo terminar sin anotar que a uno le habría gustado que el análisis o la identificación de las características que tiene cada taller se hubiera comparado con manifestaciones de otras áreas culturales, como la Estela de la Ventilla, en Teotihuacán, el estuco modelado sobre una de las pinturas murales de Cacaxtla, las estelas de Tamtok, San Luis Potosí o el juego de pelota de Chichén Itzá, entre otras. Pues si bien el autor lo hizo con una representación de la Isla de Juana Moza, en realidad podemos considerar que, junto con otros monumentos, queda a un lado El Tajín, formando para el Epiclásico-

⁵ Fernando Winfield C., “La Estela 1 de la Mojarra, Veracruz, México”, *Research Reports on Ancient Maya Writing*, Washington, D.C., Center for Maya Research, núm. 16.



1. El Tajín, Veracruz. En el centro de la fotografía puede verse la Pirámide de los Nichos y el Edificio Cuatro.



2. Relieve de Morgadal Grande, Ver.

Postclásico temprano un corredor que se extiende entre aquel sitio y la Huasteca.

Finalmente, aclaro que no estoy de acuerdo con Arturo cuando sugiere que, en un caso del Edificio de las Columnas, el lugar de las figuras en el texto “lo determina un modelo sintáctico derivado de una concepción tripartita del universo...”, que también aprecia en el Juego de Pelota Sur. No me equivoco si digo que tal concepción corresponde a los planos del universo, ya que la conceptualización del universo era de carácter cuatripartita.

Pero es todo. Aciertos y desaciertos; acuerdos y desacuerdos en un excelente libro que, como apunté, es un trabajo pionero como recurso metodológico en su enfoque analítico y puede ser punto de partida para futuras investigaciones.

LORENZO OCHOA

Monteforte Toledo, Mario, *Las formas y los días. El barroco en Guatemala*, Turner, Madrid, 1989.

Cobijado bajo el título (y su correspondiente subtítulo) *Las formas y los días. El barroco en Guatemala*, Mario Monteforte Toledo ofrece en cinco capítulos torales —de un libro colectivo— un panorama sintético de “la plástica” durante los tres siglos de dominación española en lo que fue el territorio de aquella capitanía política. La publicación es un bello y cuidado objeto de la serie de la editorial Turner dedicada a celebrar los quinientos años del primer viaje de Colón. Bien deslindada su coordenada espacial, el libro parecía atractivo y oportuno porque en verdad se echaba mucho de menos, en la historiografía reciente, una visión de conjunto del barroco guatemalteco; tema que, por lo demás, brinda al estudioso rasgos muy peculiares (la maestría de sus tallas estofadas o sus condicionamientos sísmicos), amén de sus propias e inconfundibles tipologías regionales.

Los señeros trabajos monográficos de Luis Luján y Enrique Berlin ya habían señalado la especificidad geográfica y multicultural del nutrido patrimonio barroco de Guatemala y, por su parte, los mexicanos Francisco de la Maza y Manuel González Galván hicieron observaciones fundamentales que en nuestros días no han perdido vigencia. Pese a que el autor se sirve de todas estas contribuciones documentales o conceptuales, parte del hecho de que sus herramientas doxográficas fueron rudimentarias y no acredita historiográficamente el valor de los trabajos que le precedieron. Se lamenta, a fin

de cuentas, de que “hace falta una larga exploración de archivos” y se cura en salud advirtiendo que no espera “elogios de los historiadores tradicionales cuyos terrenos estamos pisando” (p. 122). Y en verdad, hasta la fecha de la edición del libro no conocíamos un solo artículo de carácter aportativo o dedicado al tema firmado por el autor de marras.

Debe entenderse, en segundo lugar, que, tanto por el título como por la extensión cronológica de sus apartados, la obra de Monteforte no sólo se ocupa del barroco como fenómeno temporal-estilístico, sino que tiene pretensiones de hacer una historia globalizadora de cada uno de los géneros del arte virreinal guatemalteco, comprendidas todas sus etapas formales. Cosa que cumple de modo sumamente limitado al emplear el manido esquema de rupturas-vanguardias y exhibiendo, por ejemplo, al arte neoclásico como un fenómeno “espurio, utópico y anacrónico” y, lo que me parece aún más grave, descalificando su razón de existencia histórica: “afirmamos categóricamente que el neoclásico carece de raíces históricas en América Latina” (p. 100). Si el autor nos concede el beneficio de la duda, le haríamos la siguiente pregunta: ¿acaso el lenguaje clasicista no se introdujo en suelo americano desde el renacimiento humanista del siglo XVI, acaso no tuvo su elaboración local en el manierismo o su reutilización en el neóstilo que, como lo ha visto Jorge Alberto Manrique, fue una bandera patriótica de los criollos inquietos?

Sólo este caso pone en duda los criterios arbitrarios que la periodización política o social le impone usualmente a los procesos formales y conceptuales del arte. En el presente trabajo, que bien puede llamarse de *sociología artística*, el objeto es manipulado hasta un grado absurdo y contradictorio: el sustento ideológico del arte barroco, conforme a la tesis de Emile Male, fue el movimiento de contrarreforma; apropiado de esta visión mecanicista y por demás falible, Monteforte se explica el contenido religioso y combativo del arte barroco sin considerar ni remotamente otros factores que intervienen en la complejidad de su discurso; por ejemplo, las propias tradiciones de renovación mística-religiosa que se generaban en el interior de la propia iglesia trentista.

Luego admite, desde una posición populista, que por efecto de un sincretismo religioso la sociedad finalmente se pudo expresar por medio de un barroco “nacional” en el que Monteforte contempla “la obra de casi todos los sectores sociales” y que en definitiva “constituye la primera obra de síntesis de un hacer colectivo” (p. 121). ¿Dónde queda, pues, la reglamentación *dogmática, policiaca, escolástica y falsa* que según sus propias palabras, el aparato ideológico le había impuesto?

Una vez más estamos ante un caso donde el objeto artístico se halla sometido a la estrechez tortuosa de un esquema ideológico preconcebido

que pretende, además, explicar el todo por la parte. Y si bien el autor advertía que su información sería revisada conforme a un “análisis crítico” de la producción plástica en “estrecha relación con la historia de la sociedad”, lo cierto es que el resultado final nos dibuja el perfil de una sociedad divorciada en absoluto de su universo visual. Conforme a la visión de Monteforte, la sociedad guatemalteca —contradictoria y contrastante como todas— se hallaba muy a la zaga en su desarrollo ideológico y por tanto sus producciones artísticas, siempre periféricas, rara vez alcanzan validez universal (tal parece que el autor nos está diciendo: peor para las obras que no supieron estar a la altura del debate ideológico de su tiempo).

En suma: las élites culturales, por medio de sus aparatos ideológicos (iglesia, órdenes, inquisición, corporaciones y audiencia), impusieron los patrones de producción laboral y temática a un artista atrapado por su medio y que accedió tardíamente a la modernidad de su época. Aparte de esbozar verdades a medias, nos topamos con un trabajo que apela, por último, al gastado discurso que nos presenta las imágenes como un mero resultado del enfrentamiento entre clases sociales; reduciendo con ello todas sus posibilidades de lectura, implicación conceptual y significación iconológica. Nunca nos enteramos cuáles fueron los temas de la iconografía barroca, cuáles sus programas y vehículos expresivos y, sobre todo, cuál la identidad profesional de aquellos artistas que también fueron de carne y hueso. ¿Incomprensión hacia los fenómenos artísticos o simple pereza intelectual?

JAIME CUADRIELLO

Robert Stevenson, editor: *Inter-American Music Review*, vol. xiii, otoño-invierno de 1991, número 1.

En este número, el colosal Robert Stevenson presenta una investigación formidable acerca de Tomás Luis de Victoria (c. 1548-1611), al que alude como “genio español único”. Una serie de informes biográficos detallados, en la que aparecen diversos descubrimientos de primera mano, coronada por una carta genealógica en la que se registran siete generaciones de Victoria, sirve de prólogo a un sustancioso resumen de la filosofía estética del compositor, lo cual concluye un periplo académico de investigación y comentario válido y usado en el mundo entero. Pero Stevenson va mucho más allá de donde tantos nos detenemos y ocupa las dos terceras partes de su ensayo de cien páginas en el análisis de la obra de Victoria, usando con gran tino y eficacia

sus armas bibliográficas, armónicas y contrapuntísticas, para lograr una extraordinariamente clara visión sintética de la creación de uno de los más importantes autores polifónicos de la historia, sucesor de Palestrina y productor de miles de unidades musicales y artísticas. Tanto el análisis formal como el estilístico (además del contrapuntístico y el armónico) hacen de este reiterado logro de Stevenson el punto clave que define a su revista y que le da su lugar único en el mundo editorial de la investigación musicológica. La extraordinariamente abundante producción de Stevenson, aunada a la invariable primera calidad de todo lo que redacta, ha llegado a una cumbre de síntesis y eficacia en este atractivo ensayo, parangonable con toda facilidad con la obra fecunda y autorizada de un Victoria de la musicología. Un catálogo sintético de las obras de Victoria termina este fascinante artículo, modelo de una enjundia que ha sido siempre compañera de un sentido humanista muy excepcional.

El siguiente artículo trata del impacto de la música del África negra en el arte occidental hasta 1800 y se ocupa de la especialidad en esas manifestaciones musicales que se proyectaron con gran claridad tanto en el área portuguesa como en la zona española de América. Tanto la usual profundidad como el ameno tratamiento de los temas se hallan claramente presentes en el artículo y también la muy acostumbrada publicación de varias fuentes musicales, entre las que destaca *Eso rigor e repente*, un guineo para cinco voces cuyo manuscrito se halla en la catedral de Oaxaca, escrito por Gaspar Fernández (c. 1570-1629?) maestro de capilla de la catedral de Puebla.

La interesantísima relación de las actividades de Manuel García (1775-1832) en México, realizada por James Radomski (casi homónimo del compositor polaco del siglo xvii), cuya primera parte se publica en este número, cierra la sección de investigación. La importancia de la visita del tenor español a México puede todavía ser medida de modo cotidiano, a través de la genuina y constante afición del público de la ciudad de México por la ópera, y en este año en que se celebra el bicentenario de Rossini, la reseña de las actividades de su gran amigo en México, culpable del estreno de *El barbero de Sevilla* en la capital del país, resulta oportuna y, desde luego, interesante. El trabajo hemerográfico de Radomski es de excelente calidad.

El resto del volumen, además de dos notas necrológicas (de la musicóloga Therese Abernathy Stewart y de la llorada pianista y musicógrafa mexicana Esperanza Pulido) y una reseña de la recopilación bibliográfica *Silvestre Revueltas por él mismo* (México, 1989), contiene una ponencia presentada ante la Octava Conferencia Interamericana de Educación Musical celebrada en Washington en 1991, en la que un enfoque muy identificado con la

usual benevolencia, simpatía y buena voluntad de Stevenson comenta los esplendores culturales y musicales de las colonias españolas en América y su amputación del mundo presente de la creación musical y de la profesión y esfera comercial de la música. En ella se oyen los ecos del chauvinismo a ultranza, que compensa la escasa proyección de diversas aportaciones culturales con el grito del narcisismo nacionalista, el cual olvida que la relación entre el número de habitantes y la riqueza espiritual y material de los mismos tiene una proporción que acusa una pobreza determinante y que la creación musical de primera mano y primera línea, original, novedosa y fascinante, aquélla que incluso interesa a los orientales, ha sido siempre patrimonio europeo, con escasas y brillantes excepciones. Mientras la cultura y la música europeas formen el patrón ideal buscado, la producción de otros tendrá que ser de naturaleza secundaria, como norma principal.

JORGE VELAZCO

BIBLIOGRAFÍA MEXICANA DE ARTE-1992

XAVIER MOYSSÉN

Los libros dedicados al estudio y la divulgación del arte mexicano, producidos tanto en México como en el extranjero durante 1992, fueron importantes, a pesar de que no siempre se alcanzaron aportaciones valiosas en los distintos estudios presentados. De esa producción sobresalen por su número e interés dos temas, el del arte colonial y el de la pintura del siglo xix y la contemporánea. Respecto a los libros dedicados tanto a la arquitectura como al arte prehispánico, poco es lo que se puede decir en cuanto a edición: el dedicado al Museo de Xalapa, no es más que un acto fallido que buscaba, por encima de todo, la novedad en el diseño; quizás otro tanto se pueda decir de el catálogo titulado *Color en la arquitectura mexicana*, libro que no reporta ninguna aportación sustancial al arte edilicio contemporáneo.

Los estudios sobre el arte virreinal presentaron como novedad la arquitectura del norte del país, tan escasamente divulgada. Clara Bargellini es autora del libro *La arquitectura de la plata. Iglesias monumentales del centro-norte de México 1640-1750*. Por otra parte se publicó en dos tomos la obra póstuma de Jesús Franco Carrasco, *El Nuevo Santander y su arquitectura*. Una edición de alta calidad, realizada en México, se encuentra en *La Jerusalem Indiana*, estudio sugerente, no exento de originalidad de Miguel Ángel Fernández, dedicado a la arquitectura novohispana del siglo xvi. Novedoso también por su tema y el rigor con el cual fue hecha la investigación es el libro de Ramón Mújica Pinilla, *Ángeles apócrifos en la América Virreinal*, toda una aportación a la pintura de ese periodo. También en relación con la pintura hay que anotar, en primer lugar, el *Alonso Vázquez en México*, debido a Juan Miguel Serrera.

Todo un acontecimiento editorial fue el que organizó el Grupo Azabache, al publicar los siete volúmenes que dedicó al *Arte novohispánico*, volúmenes impresos a color en Italia, escritos en su mayor parte por historiadores extranjeros. En lo personal, yo esperaba valiosas contribuciones, pues imaginaba que otros autores no mexicanos lo estudiarían de acuerdo con su formación académica para ofrecernos con otros criterios nuevas formas de ver y entender el arte de lo que fue la Nueva España; mas no sucedió así: fuera de lo escrito por los historiadores mexicanos, como Miguel León Portilla, Octavio Paz, Silvio Zavala y Guillermo Tovar de Teresa, coautores del primer tomo titulado *La utopía mexicana del siglo xvi. Lo bello, lo verdadero y lo bueno*

(el propio Tovar de Teresa es autor de dos obras más), lo escrito por historiadores extranjeros no es nada sobresaliente; claro está que siempre hay excepciones y una de éstas es la de Joaquín Bérchez, quien ha recorrido el país para hablar con cierta autoridad, respaldada también por sus lecturas sobre el tema, para ofrecer sus conocimientos en la *Arquitectura mexicana de los siglos XVI y XVII*. Otro tomo que merece citarse es el del italiano Mario Sartor; de su saber sobre el asunto da muestras, por lo menos, la extensa bibliografía que consultó e incluye en su estudio. Nada positivo puedo anotar sobre el autor del tomo dedicado a la *Pintura y escultura en Nueva España. El barroco*, escrito por el norteamericano Marcus Burke, cuyo desconocimiento de la historia de México y su arte es manifiesto. Un solo ejemplo: ignora la labor que durante años ha realizado el Instituto de Investigaciones Estéticas; nada sabe de los libros que los investigadores han publicado sobre la pintura virreinal, sobre todo de los estudios que se encuentran en las páginas de los *Anales*. Lástima.

Los catálogos de las exposiciones de arte se han convertido, por todo cuanto contienen, en obras imprescindibles para la historia de arte. El 29 de octubre se presentó en el Centro Cultural de Arte Contemporáneo la exposición de fotografías selectas de 1934 a 1985 de Dolores Álvarez Bravo. La muestra fue todo un redescubrimiento de la labor de una magnífica fotógrafa, a quien por algo así como un machismo intelectual se le ha relegado, sobre todo si se le considera al lado de Manuel Álvarez Bravo; la exposición demostró que ella vale muchísimo por sí misma. Por fortuna, el catálogo publicado es magnífico.

Algunos de los libros incluidos aquí llevan la fecha de 1991; la razón se encuentra en que salieron a la luz pública hasta el año siguiente.

ARQUITECTURA

Alva Martínez, Ernesto *et al.*: *Color en la arquitectura mexicana*, México, Colegio de México, 1992.

Arquitectura mexicana. 1990-1992: Recopilación de publicaciones, FCRM-El Sol de México, México, 1992.

Celorio, Gonzalo *et al.*: *Arquitectura fantástica mexicana*, México, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1991.

De Anda Alanís, Enrique X. *et al.*: *Neobarroco en la ciudad de México*. Catálogo exposición. Museo de San Carlos, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

- González Gortázar, Fernando: *Mathías Goeritz en Guadalajara*, Guadalajara, Jal., Universidad de Guadalajara, 1991.
- : *Ignacio Díaz Morales habla de Luis Barragán*, Conversación con..., Guadalajara, Jal., Universidad de Guadalajara, 1991.
- Glusberg, Jorge: *La Ciudadela. Biblioteca México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1991.
- Langagne Ortega, Eduardo, Carlos Véjar Pérez-Rubio y Carlos Ríos Garza, compiladores: *Ámbito Tres. Como una piedra que rueda*. Reflexiones de nuestro espacio cultural, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Gernika, 1992.
- Véjar Pérez-Rubio, Carlos: *Crónicas y relatos de la arquitectura y la ciudad*. O.A.N.I.S. México, Gernika, 1992.

ARTE COLONIAL

- Bargellini, Clara: *La arquitectura de la plata. Iglesias monumentales del centro-norte de México, 1640-1750*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Turner, 1991.
- Bérchez, Joaquín: *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*. Arte novohispano, México, Grupo Azabache, 1992.
- Burke Markus: *Pintura y escultura en Nueva España. El barroco*. Arte novohispano, México, Grupo Azabache, 1992.
- Cortina Portilla, Manuel: *Tres joyas coloniales en México*, México, Grupo CONSA, 1992.
- Fernández, Miguel Ángel: *La Jerusalén Indiana*. (Arquitectura novohispana del siglo XVI.) Este libro es el último de una trilogía que publicó SUMURFIT-Papel y Cartón de México, para conmemorar el V Centenario del Descubrimiento de América, Editor Mario de la Torre, México, 1992.
- Franco Carrasco, Jesús: *El Nuevo Santander y su arquitectura*, tomos 1 y 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- Homenaje a Francisco de la Maza, 1913-1972*. Tres textos de Elisa Vargaslugo, Rafael Montejano y Aguiñaga y Manuel González Galván, Gobierno del Estado de San Luis Potosí, 1992.
- Jiménez M. Víctor y Rogelio González M.: *El ex-obispado de Oaxaca*, un caso singular en la arquitectura colonial mexicana, México, CODEX editores, 1992.
- Landa Ábrego, María Elena: *Juan Gerson. Tlacuilo*, Gobierno del Estado de Puebla, Puebla, 1992.
- López Guzmán, Rafael et al.: *Arquitectura y carpintería mudéjar en Nueva España*, Arte novohispano, México, Grupo Azabache, 1992.
- Maza, Francisco de la: *Obras escogidas*. Prólogo y selección de Elisa Vargaslugo, San Luis Potosí, Comité organizador "San Luis 400" y Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- Mújica Pinilla, Ramón: *Ángeles apócrifos en la América Virreinal*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

- Mullen, Robert J: *La arquitectura y la escultura de Oaxaca 1530-1980*, vol. I, La ciudad de Oaxaca, México, CODEX Editores, 1992.
- Ortiz Lajous, Jaime: *Querétaro. Tesoros de la Sierra Gorda*, México, Grupo Azabache, 1993.
- Sartos, Mario: *Arquitectura y urbanismo en Nueva España. Siglo XVI. Arte novohispano*, México, Grupo Azabache, 1992.
- Sebastián, Santiago: *Iconografía e iconología del arte novohispano. Arte novohispano*, México, Grupo Azabache, 1992.
- Segurajáuregui, Elena: *Arquitectura porfirista. La colonia Juárez*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1991.
- Serrera, Juan Miguel: *Alonso Vázquez en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991.
- Terán Bonilla, José Antonio: *Aspectos barrocos en el urbanismo de la ciudad de Puebla*, Gobierno del Estado, Secretaría de Cultura, Puebla, 1991.
- _____: *La extraña casa de San Luis Tehuilooyocan*, Gobierno del Estado de Puebla, 1991.
- Tovar de Teresa, Guillermo et al: *La utopía mexicana del siglo XVI. Lo bello, lo verdadero y lo bueno. Arte novohispano*, México, Grupo Azabache, 1992.
- _____: *Pintura y escultura en Nueva España, 1557-1640. Arte novohispano*, México, Grupo Azabache, 1992.
- Vargaslugu, Elisa: *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- Varios autores: *Tesoros de la Ciudad de Querétaro*, México, Grupo Azabache, 1992.
- Varios autores: *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato*, Tepotzotlán, México, Asociación de Amigos del Museo, 1992.
- Victoria, José Guadalupe et al: *Regionalización en el arte. Teoría y praxis*, México, Gobierno del estado de Sinaloa, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- Villegar, Víctor Manuel: *Valenciana y el churrigüesco*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, Gto., 1989. (En fecha muy tardía tuve conocimiento de la publicación de este libro, el cual es de interés para los estudios del arte colonial, por los numerosos dibujos de arquitectura que contiene.)

ARTE PREHISPÁNICO

- De la Fuente, Beatriz: *Cabezas colosales olmecas*, México, El Colegio Nacional, 1992.
- Matos Moctezuma, Eduardo: *La piedra del Sol. Calendario azteca*. Con la reproducción de la *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras...* “que se hallaron... el año de 1790, escrita por Antonio de León y Gama”, México, 1992.
- Uriarte, María Teresa, coordinadora: *El juego de pelota en Mesoamérica. Raíces y supervivencias*, México, Siglo XXI Editores, 1992.
- Varios autores: *Museo de Antropología de Xalapa*, Gobierno del Estado de Veracruz, 1992.

FOTOGRAFÍA

- Billeter, Erika: *Einsame Begegnungen. Lola Álvarez Bravo fotografiert Frida Kahlo*, Berna, Bentel Verlag, 1992.
- Clearwater, Bonnie: *Los desastres de la Guerra*. Introducción al catálogo de la exposición *Imágenes de guerra*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, A.C., 1992.
- De parajes sin futuro*: Fotografías de Alfredo de Estéfano. Exposición presentada en el Museo Biblioteca Pape. Catálogo, Monclova, Coah., 1992.
- Geller, Luis: *Los niños de México*. Fotografías de José Pablo Fernández Cueto, prólogo de Silvia Molina, México, Fernández Cueto Editores, 1992.
- Littman, Rigoberto R. *et al*: *Lola Álvarez Bravo*. Fotografías selectas 1934-1985. Catálogo exposición en el Centro Cultural Arte Contemporáneo, A.C., México, 1992.
- María Félix*: Prólogo de Octavio Paz, "Razón y elogio de María Félix". Una selección de la colección de fotografías de Enrique Álvarez Félix, México, Secretaría de Gobernación, 1992.
- Poniatowska, Elena: *Timísima* (novela biográfica), México, Ediciones Era, 1992.
- Rodríguez, José Antonio: *Manuel Álvarez Bravo. Los años decisivos. Exposición Homenaje*. Catálogo, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.

OTROS TEMAS

- Acha, Juan: *Introducción a la creatividad artística*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Editorial Trillas, 1992.
- Azar, Héctor, coordinador: *Teatros de México*, México, Banco Nacional de México, 1992.
- Encuentro de dos mundos*: Catálogo del concurso internacional organizado por la Sociedad Mexicana de Caricaturistas, Gobierno del Estado de Veracruz, 1992.
- Carrington, Leonora: *La casa del miedo. Memorias de abajo*, México, Siglo XXI, 1992.
- Chávez, Octavio: *La charrería: tradición mexicana*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1991.
- Escalada, Xavier: *Cristo. Esencia y trascendencia. Imágenes de Jesús en el arte y en la vida de México*, México, 1992.
- Formaggio, Dino: *La "muerte del arte" y la estética*, México, Grijalvo, 1992.
- Lechuga, Ruth D.: *El traje de los indígenas de México*, México, Panorama Editorial, 1991.
- Momprade, Electra L. y Tonatiuh Gutiérrez: *Habitantes de América*. Grabados europeos siglos XVI a XIX, México, Arrendadora Internacional, 1992.
- Ortega y Medina, Juan A.: *Imagen y carácter de J.J. Winckelmann. Cartas y testimonios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- Sánchez Vázquez, Adolfo: *Invitación a la estética*, México, Grijalvo, 1992.

Schneider, Luis Mario: *Manuel Toussaint. Obra Literaria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

Tierra de entraña ardiente: Tintas de Irma Palacios, poesías de Coral Bracho, México, Galería López Quiroga, 1992.

Varios autores: *Asamblea de ciudades*. Catálogo de la exposición. Museo del Palacio de Bellas Artes, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.

Varios autores: *Del Istmo y sus mujeres. Tehuanas en el arte mexicano*. Catálogo exposición en el Museo Nacional de Arte, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.

PINTURA CONTEMPORÁNEA

Báez, Eduardo: *La pintura militar de México en el siglo XIX*, México, Secretaría de la Defensa Nacional, 1992.

Blanco, Alberto: *Doce maestros latinoamericanos*. Catálogo exposición, Galería López Quiroga, México, 1992.

Blanco, Alberto y Teresa del Conde: *José Castro Leñero. La imagen encontrada*. Catálogo exposición en el Museo de Arte Moderno, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Sociedad Mexicana de Arte Moderno, 1992.

Cardoza y Aragón, Luis: *Carlos Mérida. Color y Forma*, Galería, Colección de arte mexicano, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Ediciones Era, 1992.

Debroise, Olivier: *Alfonso Michel. El desconocido*, Galería, Colección de arte mexicano, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ediciones Era, 1992.

Del Conde, Teresa: *Frida Kahlo. La pintora y el mito*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

____ et al.: *Encuentro de la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano*. Catálogo exposición en el Museo de Arte Moderno, México, 1992.

Espinosa, Elia: *José García Ocejo*, Instituto Veracruzano de Cultura, Veracruz, 1992.

García Barragán, Elisa: *Ángel Zárraga. Entre la alegoría y el nacionalismo*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1992.

García Ponce, Juan: *Felguérez*, México, El Equilibrista, 1992.

Garduño, Blanca, José Antonio Rodríguez et al.: *Pasión por Frida*. Catálogo exposición. Museo Estudio Diego Rivera, 1991-92, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.

Hernández Xochitiotzin, Desiderio: *Comentario a los murales del Palacio de Gobierno*, Gobierno del Estado de Tlaxcala, Secretaría de Turismo, 1992.

Monsiváis, Carlos y Rafael Vázquez Bayod: *Frida Kahlo. Una vida, una obra*, Galería, Colección de arte mexicano, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Ediciones Era, 1992.

Moyssén Lechuga, Xavier: *Las lecturas del arte*. (Pintura y escultura abstracta contem-

- poránea.) Catálogo exposición, Galería Ramis F. Barquet, Monterrey, N.L., 1992.
- : *Joaquín Clausell*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- Navarrete, Sylvia y Olivier Debroise: *La colección de pintura mexicana de Jacques y Natasha Gelman*. Catálogo de la exposición presentada por el Centro Cultural Arte Contemporáneo, A.C., México, junio-octubre de 1992.
- Rodríguez, Antonio: *David Alfaro Siqueiros. Pintura mural*, México, Banco Nacional de Comercio Exterior, 1992.
- Rodríguez Prampolini, Ida: *Variaciones sobre arte*. Colección Centenario, Gobierno del Estado de Veracruz, 1992.
- Romero Keith, Delmari: *Galería de Antonio Souza. Vanguardia de una época*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, El Equilibrista, 1992.
- Romo, Enrique: *David Alfaro Siqueiros*. Catálogo de la exposición permanente del Museo Sala de Arte Público Siqueiros, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.
- Tibol, Raquel: *Confrontaciones*, México, Ediciones Sámara, 1992.
- : *Hermenegildo Bustos*. Galería, Colección de arte mexicano, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Ediciones Era, 1992.
- Trabulse, Elías: *José María Velasco. Un paisaje de la ciencia en México*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1992.
- Varios autores: *Pablo O'Higgins. Hombre del siglo xx*. Coordinación de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992.
- Varios autores: *Wifredo Lam. Obra sobre papel*. Catálogo exposición presentada en el Centro Cultural Arte Contemporáneo, A.C., México, junio-octubre, 1992.
- Varios autores: *Alfredo Ramos Martínez (1871-1946). Una visión retrospectiva*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Arte, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.
- Varios autores: *Germán Venegas. Polvo de imágenes*. Catálogo exposición, Museo de Arte Moderno, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.
- Varios autores: *Americanismo y abstracción*. Homenaje Nacional a Carlos Mérida, 1891-1984. Catálogo exposición en el Palacio de Bellas Artes, México, 1992.
- Zuríán, Tomás et al.: *Nahui Ollin. Una mujer de los tiempos modernos*. Catálogo exposición, Museo Estudio Diego Rivera, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.

REVISTAS

Arquitectura. Núm. 4- invierno de 1992 (?), núm. 5- primavera de 1992. Se publica en la ciudad de México. También publica hacia mediados de año el *Anuario de Arquitectura*, con una selección de las construcciones que a criterio del Comité Editorial son las más relevantes del año.

Artes de México. "El arte ritual de la muerte niña", núm. 15-primavera 1992. "Querétaro", núm. 16-verano 1992. "La colección mexicana del Musco de Berlín", núm. 17-otoño de 1992.

El Alcaraván. Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, núms. 8, 9 y 10, Oaxaca, Oax., 1992.