



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS
ARCHIVO HISTÓRICO



FONDO	BEATRIZ DE LA FUENTE
SERIE	007: ESCRITOS ACADÉMICOS
CAJA	020
EXP.	060
DOC	1
FOJAS	1-30
FECHA (S)	2000

final febrero del 2000

BF7C20E60DIF1

Recomendación

LA HISTORIA DEL ARTE PREHISPÁNICO:
EL ASOMBRO DE LO DIFERENTE*

Beatriz de la Fuente

I. *Inquietudes iniciales*

Durante las primeras décadas del siglo XIX Europa bullía en los afanes de la Ilustración y la Academia, y los reinos ultramarinos de España recientemente independizados empezaban a recuperar la calma. Así, la nueva República Mexicana vio llegar a un sinnúmero de personajes procedentes del Viejo Mundo, movidos por intereses diversos. En muchos casos dominaba el de conocer las modernas condiciones del país en sus aspectos social, político y económico tanto como las para entonces ya famosas ruinas de las antiguas civilizaciones que florecieron antes de la conquista española.

Los informes y reportes, los diarios de viaje, las piezas arqueológicas que lograban traspasar las fronteras mexicanas y llegaban a Europa hicieron voltear las miradas ávidas de conocimientos referidos a las culturas de los indios del Nuevo Mundo, consideradas "exóticas", "primitivas" e inclusive "bárbaras". Desde luego, la atracción del ser humano por lo desconocido y ajeno fue uno de los motores principales en la búsqueda de esas antigüedades, de significados ocultos a los ojos occidentales, al igual que de las explicaciones conducentes a la

* El origen del presente trabajo es una serie de reflexiones en torno al proceso histórico de afirmación del arte prehispánico. Los datos específicos sobre los especialistas y sus obras proceden, en su mayoría, de dos textos compendiosos: Justino FERNÁNDEZ, *Estética del arte mexicano. Coatlicue. El retablo de los Reyes. El Hombre*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M., 1972; y George KUBLER, *Esthetic recognition of ancient Amerindian art*, Nueva Haven y Londres, Yale University Press, 1991.

comprensión sobre quiénes, cuándo, cómo y por qué las habían creado. Otro tanto sucedía con las manifestaciones artísticas, pues rompían de tajo con las formas a las que Europa estaba acostumbrada y comprendía sin mayores esfuerzos.

Tales pesquisas tienen orígenes diversos. Los más lejanos, desde luego, se remontan al llamado "siglo de la Conquista", puesto que soldados y frailes manifestaron sus opiniones acerca de las sociedades indígenas y sus creaciones espirituales. Al mismo tiempo surgieron dos corrientes principales para la justa comprensión del arte prehispánico: una de aceptación y otra de rechazo. Obviamente se admitió lo similar, lo apegado al naturalismo, lo "bello", y se rechazó lo diferente, de formas ininteligibles, confusas o "monstruosas".

II. Los pasos del arte prehispánico

De un lado, el Renacimiento, como es bien sabido, postuló una manera novedosa de entender al mundo. El ser humano se situó en el centro de la atención y se revaloró el legado de Grecia y Roma clásicas -incluidos los dioses paganos y sus desnudas imágenes-, a la vez que se buscó suprimir las diferencias que parecían negar la unidad de la especie humana. En el campo de las artes plásticas, las definiciones se apoyaron en la *Scienza Nuova* y se distinguió a las "artes nobles": arquitectura, escultura, pintura y música. Cabe agregar que en la escultura y la pintura renacentistas el advenimiento del naturalismo se volvió uno de los más codiciados logros.

Así se explicaría que los conquistadores europeos opinaran en forma por demás contradictoria acerca del conjunto de las obras artísticas indígenas. Es decir, la arquitectura -en primer lugar- y la orfebrería y plumaria -en segundo- recibieron comentarios laudatorios por cuanto la belleza de las formas y

proporciones de los edificios, su solidez y factura "de calicanto"; y por cuanto "el mucho primor" y la "maravilla de ver" que representaban las joyas labradas en piedras finas o vaciadas en metales, al lado de numerosos objetos realizados con gran virtuosismo en ricas plumas. Paradójicamente, la escultura y la pintura fueron dignas de un trato silencioso o despreciativo -en el mejor de los casos- cuando no de horror apenas disimulado ya que se trataba de "cosas del Demonio". Basta revisar, para darse cuenta de ello, las *Cartas de relación* de Hernán Cortés o la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz; en sus páginas, junto al asombro inicial de "la policía y concierto" en que vivían los indios, brincan frases que manifiestan en grado diverso las emociones y ponderaciones, a veces en franca oposición, que las diversas obras plásticas despertaron en los conquistadores cristianos.

De igual manera el Nuevo Mundo sorprendió a la civilizada Europa. Llegaban noticias de que los habitantes andaban semidesnudos pero su vida social y urbana demostraba un alto grado de complejidad -tanto como en Europa misma-; adoraban "al Demonio y sus cohortes" con rituales asesinos, cruentos, y por cualquier motivo se sajaban las carnes; sin embargo eran capaces de crear obras "muy de ver y contrahechas" además de tener "lenguas con que cantan a lo divino" cantos plenos de bellas metáforas. No es gratuito que Alberto Durero escribiese en 1520, entusiasmado a la vista de las piezas mexicanas que Cortés enviara a Bruselas para el Emperador:

También he visto los objetos traídos al Rey desde la nueva tierra dorada: un sol de oro sólido que mide una braza completa, también una luna de pura plata del mismo tamaño; y también dos salas llenas de curiosos ornamentos de estos [los indios] y toda suerte de armas, armaduras, artillería, escudos extraordinarios, extraños vestidos, pectorales y un sin fin de objetos extraños de diversos usos, que son más bellos a la vista por las curiosidades que representan. Todas estas cosas eran tan preciosas que se han valuado en cerca de cien mil florines. En todos los días de mi

BF7CZOE60DIF4
P. 0002 002107

vida no había visto algo que deleitara mi corazón como lo hicieron estos objetos. Porque vi entre ellos maravillosas obras de arte y me asombré por la sutil inventiva de los hombres de las tierras lejanas. No sé cómo expresar todo lo que experimenté ahí (en Kubler, 1991: 208, n.11).¹

No obstante la relativa bienvenida de esas obras, intervinieron otros factores, en particular la terrible duda acerca de la "humanidad de los indios": ¿eran Hijos de Dios, seres racionales, con alma?, ¿por qué mataban a sus semejantes y, asimismo, tenían la capacidad de hacer arte? Aunque en el sentido teológico se les concedió "humanidad", la producción plástica americana recibió un veredicto que se prolongaría más de tres siglos y el cual sólo se desharía durante el siglo XX: ciertas obras causaban asombro, quizá estupor, pero en su mayoría fueron condenadas al rechazo y la incompreensión.

Después, a lo largo del siglo XVII hubo escasos intentos por entender al arte aborigen y a sus creadores. El ejemplo más destacado lo proporciona don Carlos de Sigüenza y Góngora cuando se erigió, en la ciudad de México y en 1628, un arco triunfal para la recepción del virrey conde de Paredes, en el que aparecían representados los gobernantes mexicas y su dios tutelar *Huizilopochtli* (Fernández, 1972: 37). Debe señalarse que, para esa época, la visión general acerca de los indígenas americanos se había movido del "salvaje demoníaco" al "buen salvaje" idílico y emplumado, similar a como lo imaginó, en gran número de ilustraciones, Theodor de Bry. El "indio salvaje y levantisco" se había domesticado y, en consecuencia, era digno de incorporarse a la Historia de la cristiandad, en cuanto se recordaban las grandes hazañas históricas del pasado precolombino como una de las bases características de Nueva España. Pero con el arte aborigen no ocurrió igual.

¹ La traducción del texto, del inglés al español, es de quien esto suscribe.

Para el siglo XVIII una serie de sucesos en Nueva España se concatenó. Por una parte, entre 1750 y 1770 se descubrieron las ruinas de Palenque en la Provincia de las Chiapas y, en 1790, la Piedra del Sol y la Coatlicue. Por otra, la Orden Jesuita fue expulsada, en 1767, de los reinos españoles. De esta forma el pasado prehispánico y sus manifestaciones artísticas recibieron nuevas luces tanto por quienes permanecieron en estos reinos como por los expatriados.

Uno de quienes descuella por contarse primero en el estudio de esas antigüedades fue de don Ramón de Ordóñez y Aguiar, presbítero de Ciudad Real de Chiapa. Aunque nunca visitó las ruinas de Palenque, por cuestiones de salud, pidió en 1773 a gente de su confianza que las explorara; acudieron el dominico fray Tomás Luis de Roca, Fernando Gómez de Andrade -Alcalde Mayor de Ciudad Real- y el teniente Esteban Gutiérrez. Varios fueron los resultados.

Ordóñez envió una carta al Presidente de la Real Audiencia de Guatemala, don José de Estachería, para informarle del hallazgo. Asimismo recopiló, a lo largo de diez años, numerosos documentos, informes y piezas arqueológicas, y en su casa organizó tertulias con amigos interesados (fray Tomás, Joseph Miguel de San Juan, Felipe Sesma y Pablo Félix Cabrera, entre otros) en estudiar las ruinas y dilucidar quiénes fueron los antiguos pobladores. Ordóñez escribió las conclusiones a que había llegado gracias a dichas reuniones y a un documento de su posesión: la *Probanza de Votán*.

Don Ramón decía que lo recibió como regalo de los indios, pero que antes había pertenecido al obispo fray Francisco Núñez de la Vega. Según consideraba De San Juan, la *Probanza* era copia de algún tipo de viejos "anales" que Ordóñez le había leído, pues sólo él podía entenderla dado que estaba escrita en idioma indígena y con abundancia de metáforas. Esa *Probanza* sirvió a Ordóñez para redactar su *Historia de la creación del cielo y de la tierra conforme al sistema de la*

gentilidad americana. Informa que hacia 1730 su tío abuelo -Antonio de Solís- descubrió unas ruinas cercanas a Santo Domingo del Palenque; y aventuró las más fantásticas explicaciones en torno a Votán y su reino (De la Fuente, 1965: 69-72; De la Fuente y Schávelzon, 1976: 149).

Votán era un personaje cartaginés y originario de Chivin; su linaje era el de los Culebras. Viajó por Siria, Jerusalem, Roma, España y La Habana, hasta que finalmente llegó a las Chiapas y fundó Palenque. Entre las pruebas aducidas por Ordóñez se cuentan los diseños de los relieves que acusan, en su opinión, mano grecorromana e inscripciones jeroglíficas de ascendencia egipcia, que relatan hechos históricos como la derrota de Cartago por los romanos. Otras evidencias delataban vínculos con cartagineses, fenicios, hebreos, palestinos, sidonios, sirios, tirios y otras naciones del Mundo Antiguo. El abandono y decadencia de Palenque se debió a que Cartago ordenó a los palencanos regresar a servir en las guerras y en la república.

En breve, la opinión de Ordóñez y Aguiar radicaba en que los habitantes de Palenque provenían del Viejo Mundo. Por ende, las expresiones artísticas, tan numerosas en las ruinas, no eran mayas: negó capacidad al indígena para efectuar obras de arte.

Sin embargo, la *Historia* de Ordóñez despertó el interés de otros notables personajes. Así, por ejemplo, José Antonio Calderón, Antonio Bernasconi, y Antonio del Río y Ricardo Almendáriz organizaron varias exploraciones, efectuadas entre 1774 y 1787. Conviene aquí recordar que Calderón envió un informe ilustrado al rey, mientras que Del Río mandó además varias piezas hoy conservadas en el Museo de América en Madrid. Pero las nociones sobre el arte maya reincidían en el Cercano Oriente y no en América misma.

Ahora bien, cuando el gobierno virreinal ordenó, en 1790, reparar el adoquinado de la Plaza Mayor de México, la cultura mexicana salió a la palestra debido al hallazgo de dos colosales esculturas: Coatlicue y la Piedra del Sol. El suceso coincidió con el reciente descubrimiento de Xochicalco y Tajín. Así, en 1791 José Antonio de Alzate publicó la *Descripción de las antigüedades de Xochicalco*, y en 1792 Antonio de León y Gama realizó la *Descripción de las dos piedras*. Ambas obras exaltaron la habilidad de los antiguos "mexicanos" para construir magníficos edificios y recubrirlos con impresionantes relieves policromos o bien tallar de modo magistral el duro basalto.

No sobra decir que en el mismo siglo XVIII el sentimiento de diferencia entre los "gachupines" o peninsulares y los "americanos" o novohispanos fue cada vez más profundo. De modo tal, los descubrimientos arqueológicos hicieron evidente que había un pasado no muy remoto en el cual encontrar las raíces de un nuevo espíritu de identidad.

A esto hay que agregar el surgimiento, entre los jesuitas en el exilio, de un sentir similar. Varios se dedicaron a escribir obras en las cuales manifestaban las bondades de los territorios de América, en específico de Nueva España. Uno de ellos fue fray Pedro José Márquez, quien posiblemente conoció la *Descripción* de Alzate y escribió el libro *Due antichi monumenti di architettura messicana*, el cual vio la luz en Roma en 1804 (Gutiérrez, 1988: 178 y ss.). El padre Márquez, aficionado a la arqueología griega y romana, recalcaba a la autosuficiente Europa que también en México había florecido una antigua civilización, cuyos testimonios se miraban en los restos de numerosas ciudades, llenas de grandes construcciones, finas pinturas, esculturas y otros objetos artísticos. A él se debe el mérito de elevar el arte prehispánico a la misma altura que el de Grecia.

Es llamativo que fueran dos sacerdotes quienes marcaran un hito en la apreciación del arte prehispánico. Las aseveraciones de los padres Ordóñez y Márquez fundaron un camino que oscilaba ya no en el rechazo sino en la comparación favorable del arte antiguo de América con el de las civilizaciones del Viejo Mundo. Pero debe hacerse hincapié en los matices, pues la arquitectura recibió mayor atención que la escultura y otras expresiones plásticas o culturales, como los conocimientos filosóficos, calendáricos y astronómicos. De hecho, la noción platónica sobre la belleza (su bondad, verdad y origen en la "razón natural") no se abandonó del todo. Y esta fue otra batalla librada por el arte prehispánico hasta entrado el siglo XX.

Estos pasos fueron seguidos casi de inmediato, cuando Alexander von Humboldt publicaba fragmentos de sus observaciones, resultado de una añosa estancia en América. Aunque en parte las iba a incorporar en su magna obra *Kosmos*, editó dos textos en París que sirvieron para reincidir en el interés de Europa por América. Me refiero a la *Relation historique du voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*, publicada en tres volúmenes entre 1814 y 1825, y *Vue des cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*, de 1816 (cfr. Zea y Magallón, 1999: *passim*).

Gracias a las descripciones e ilustraciones de dichas obras, divulgó varios monumentos prehispánicos (entre ellos Palenque, Teotihuacán y Xochicalco) y fomentó una veta de estudios referidos a los pueblos americanos. Vale la pena recordar que von Humboldt fue uno de los primeros estudiosos que diferenció a mayas de mexicas, basado en el estilo de los jeroglíficos pintados en códices, pues afirmó y comprobó que el código "mexicano" custodiado en la Real Biblioteca de Dresde era maya.

También era la época en que las *Wunderkammern*, las *Naturalia* y las *Artificialia* crecían en las cortes europeas. Reyes y nobles disponían en sus palacios de recintos y gabinetes donde acumulaban gran diversidad de objetos culturales, en su mayoría "chinerías" y algunos procedentes de América. Al mismo tiempo, y con las puertas de Palenque, Xochicalco y la estatuaria mexicana abiertas, viajeros, exploradores y demás interesados en las culturas aborígenes no esperaron.

De hecho, el siglo XIX comenzó, para el arte indígena, con dos obras extraordinarias editadas en Londres: la traducción al inglés del informe de Antonio del Río (1822) y la monumental *Antiquities of Mexico* (1831), en nueve elegantes volúmenes, de Edward King, vizconde Kingsborough (De la Fuente y Schávelzon, 1976: 149). El mundo occidental ya no dejó de mirar inquisitivamente hacia las antiguallas americanas, y América vio desfilar multitud de visitantes, algunos con meros afanes de satisfacer su curiosidad o de proveer a las *Wunderkammern* y las *Artificialia*; otros, de llevar a cabo investigaciones más serias. Pero todos estuvieron animados por el espíritu romántico propio de ese siglo, tan rico en estudios sobre las antigüedades mesopotámicas, egipcias y griegas, y que parecía dispuesto a recibir a la América indígena.

Los esfuerzos para comprender este Continente tuvieron un nuevo giro en las opiniones de diferentes personajes. Aunque algunos se mostraron, hasta cierto punto, indiferentes y silenciosos, hubo quienes mantuvieron la imposibilidad de calificar como "artísticas" a las obras prehispánicas; otros afirmaron esa artisticidad. De los múltiples casos conviene detenerse en los más significativos.

Contemporáneos de Márquez, von Humboldt y Lord Kingsborough, sobresalen John Lloyd Stephens y Frederick Catherwood. En los libros titulados *Incidents of travel in Central America, Chiapas, and Yucatán* (1841) e *Incidents of*

travel in Yucatan (1843) apuntaron varias nociones fundamentales, a saber: el pasado antiguo de América no dependía de Europa, como otros habían supuesto, sino que se trataba de culturas prístinas o primigenias, diferentes a las demás del mundo por su originalidad; la demostración fehaciente la proporcionaba el arte maya que, a la vez, daba la pauta redentora y purificadora de todo el arte prehispánico con el fin de aproximarlos al presente. América, en conclusión, no era salvaje. Amén de semejantes logros, sentaron las bases de una singular tendencia que todavía permea las investigaciones de los estadounidenses: la certeza de creerse herederos directos de la civilización maya clásica.

Pero la originalidad mencionada por Stephens y Catherwood no encontró resonancias inmediatas en el ambiente intelectual mexicano. A pesar de que en 1843 se reorganizó la Academia de San Carlos y ya von Humboldt había expresado que Coatlicue podía parangonarse con la estatuaria griega, la enseñanza artística mantenía fuertes nexos con los cánones de las Academias entonces vigentes en Europa. Además, en breve lapso México atravesaba por graves conflictos políticos: la invasión norteamericana entre 1846 y 1848, y la intervención francesa y el Segundo Imperio, de 1862 a 1867.

Fue hasta el restablecimiento del orden político, bajo el gobierno de Porfirio Díaz, que se retomó con vigor la valoración del pasado indígena. Por eso no extraña que, para la Exposición Universal de París de 1889, el Pabellón de México se distinguiera, frente a las demás naciones, presentando características de monumentos antiguos. Se eligió el estilo "azteca" por sobre otros (el maya), pues plasmaba en mejor forma los afanes nacionalistas y centralizadores de Antonio Peñafiel, uno de los delegados culturales junto con Alfredo Chavero.

El arquitecto y escritor Viollet-le-Duc visitó el Pabellón Mexicano y no dudó en expresar su entusiasmo, provocado por los restos de Mitla y Xochicalco, de

acuerdo con Manuel G. Revilla. Y Revilla, de igual modo que Stephens y Catherwood, juzgó como "arte especial" y dentro de su contexto a las obras indígenas (Ramírez, 1988: *passim*).

Aquí me atrevo a pensar, de manera exclusiva, en las mexicas, es decir todas menos la maya. Esto se debe a que los restos de Mitla, Tajín, Tula, Teotihuacán, Xochicalco, Tenochtitlán y muchos más se consideraban como "mexicanos"; o mejor dicho "toltecas o teotihuacanos", y se les creía como una sola cultura, ajena a los rituales cruentos, uno de los principales obstáculos en la comprensión de las manifestaciones plásticas mexicas. Los "mayas", por su lado, pertenecían a una civilización claramente diferenciada.

Poco después de la Exposición Universal, hacia 1893, Alfredo Chavero manifestaba su visión totalizadora del arte prehispánico: no nada más se trataba de exultar en la arquitectura antigua, sino de incluir a la escultura, la pintura y la cerámica con el fin de revelar la civilización que las creó.

Con ello las antiguas manifestaciones plásticas indígenas consolidaron su aceptación en cuanto obras artísticas. Sin embargo este tipo de discusión pasó, en forma paulatina, a segundo término a lo largo del siglo XX; entonces los afanes de investigación fueron otros.

Los mayas regresaron por sus fueros en el primer gran estudio de inicios de dicho siglo. Se advierte nueva necesidad: la de establecer lazos entre la religión y la obra artística. Debemos, pues, a Herbert Spinden en *A study of Maya Art* (1913) esta perspectiva. Destaca, además, el concepto de la probable existencia de artistas individuales reconocidos, aunque anónimos, en contra de la idea de un arte comunal. Decenios más tarde esta noción sería plenamente comprobada por la epigrafía maya. Así, varios estudiosos siguieron el camino marcado por Spinden tocante a la consideración de la unidad simbólica y religiosa

de las culturas indígenas, al lado del estudio formal por medio del ritmo acentuado y repetitivo de los diseños.

En la década de 1910-1920 nuevos elementos se agregaron para lograr la comprensión cabal del arte indígena. Por un lado, en 1916 Manuel Gamio propugnaba por alejar los juicios clacisistas. Acorde con su postura humanista e indigenista y con el espíritu renovador de la Revolución Mexicana, adujo una perspectiva estética indígena propia, donde la síntesis se lograba al unir lo significativo y lo significado, la decoración y la representación, como un sistema binario emanado de la civilización en su conjunto.

Por otro, tuvo lugar una tendencia basada en la intervención de la Filosofía. Alfonso Caso publicó en 1917 su "Ensayo de una clasificación de las artes", en el cual unía puntos de vista kantianos al análisis visual y documental comparativo de obras mexicas. Agrupó a las manifestaciones artísticas en visuales (arquitectura, decoración, escultura y pintura), auditivas (música y poesía) y visuales-auditivas (drama y danza); y abrió un camino posible para clasificar la mayor parte de las obras indígenas antiguas.

A pesar de los nuevos enfoques y alcances del estudio del arte prehispánico y su indiscutible existencia, ocurrió un estancamiento relativo frente a los grandes avances de la Arqueología y la Etnología, debido al auge inusitado del rescate, reconstrucción y catalogación de los hechos culturales. Los análisis sobre el arte se centraron, entonces, en describir casos específicos con métodos y finalidades históricos, pero no atendieron a las formas expresivas. Su valor radica en que hicieron ver las obras plásticas como manifestaciones elitistas, oficiales, representantes de la ideología de las antiguas clases dominantes.

Varios trabajos monográficos, no siempre bien logrados, pueden contarse entre los ejemplos. Tal ocurre con Marshall H. Saville, importante sólo por cuanto

recuperó las "artes menores": orfebrería (1920), mosaico (1922) y talla en madera (1925) (Fernández, 1972: 75). Pero uno mucho mejor es el *Estudio arquitectónico comparativo de los monumentos arqueológicos de México*, de 1928 (reeditado con algunas modificaciones en 1951 bajo el título *Arquitectura prehispánica*), de Ignacio Marquina (*Ibid.*: 48).

En contraste, y apoyada en tales antecedentes aunados a los modernos criterios de renovación sobre el arte nacional, Eulalia Guzmán dio a conocer un ensayo extraordinario, por sugerente, en 1933: "Caracteres fundamentales del arte antiguo mexicano. Su sentido fundamental". Destaca por considerar la unidad cultural mesoamericana y lo bello como expresión significativa.

Con todas las bases mencionadas, la investigación recayó en estilos, cambios formales y de contenidos, semejanzas y diferencias iconográficas. Se dio énfasis a la formación económico-social para comprender las expresiones artísticas en tanto ideológicas. Se exploró la comprensión del arte prehispánico, provechosamente, vía el sendero marcado por el papel de la religión, la filosofía y la originalidad.

Estos tres últimos elementos quedaron unidos con gran solidez en un breve pero sustancioso artículo firmado, en 1940, por Edmundo O'Gorman: "El arte o de la monstruosidad". Ahí expuso la necesidad transformadora del arte en cuanto es "la más clara manifestación de la vigencia y pujanza de nuestra conciencia mítica". Resalta por cuestionar asuntos como "la naturaleza misma de lo que se llama *arte* antiguo mexicano" y por cimentar sus lazos con el hombre occidental moderno. Para lograr su propósito O'Gorman diferencia "simple contemplación" de "contemplación crítico-histórica" con la cual propone despojarse de "lo propio" (occidentalidad) para entender "lo ajeno" (prehispanidad). En su opinión, la primera pesquisa debe enfocarse a la existencia o inexistencia del sentido

artístico en el objeto de estudio, pero lejos de las nociones de Occidente; sólo así puede efectuarse el diálogo con las manifestaciones específicamente artísticas de los antiguos pueblos americanos.

Con O'Gorman en la teoría, Salvador Toscano aplicó las nociones acumuladas para mediados de la década de 1940. En *Arte precolombino de México y de la América Central* (1944) ofreció el primer análisis sistemático y completo del arte prehispánico. Ahí buscaba entender al ser humano creador a través de su arte, con base en clasificaciones tipológicas y culturales. Se apoyó en los estudios de Rudolf Otto (1984) acerca de la historia comparada de las religiones, y en la *Kunstwollen* o "voluntad de creación" y la objetividad de la obra de arte de acuerdo con Worringer (1958). De tal modo, Toscano se concentró en la descripción histórica dinámica de los estilos y las categorías de "tremendo, sublime y bello", sin desligar la expresión formal del sentido mágico-religioso y del poder político. Pero no profundizó en cuestiones teóricas, ni siquiera en el hecho de igualar a las manifestaciones plásticas "por excelencia" (arquitectura, escultura y pintura) con las "menores" (cerámica, mosaico, plumaria y orfebrería).

Y no obstante los enfoques novedosos, el arte prehispánico aun sufría altibajos en su apreciación. Por ello, hacia 1950 Paul Westheim, también basado en Worringer, retomó el hilo conductor de la religión y la teogonía indígenas como medios de expresión de la *Kunstwollen*, y opinó que el arte prehispánico no aspiraba a la belleza sino a la expresividad. Tales ideas permean *Arte antiguo de México* (1950), *La escultura del México antiguo* (1956), *La cerámica del México antiguo* (1962) y *Obras maestras del México antiguo* (1977).

En otras palabras, la primera mitad del siglo XX osciló entre la enumeración y definición de los elementos que permitían hablar de un "arte indígena mexicano", sus especificidades y diferencias con respecto a "la belleza"

al modo europeo. Era búsqueda de los rasgos explicativos de esos elementos a través de estilos y su desarrollo temporal y geográfico, papel del pensamiento religioso, cosmovisión y expresividad de las obras. Con los cimientos bien establecidos, inició una nueva etapa, en la segunda mitad del mismo siglo XX, de consolidación sistemática y de profundos análisis en diversos aspectos propios al arte prehispánico.

Entre los más relevantes se cuenta *A study of Classic Maya sculpture* (1950) de Tatiana Proskouriakoff. Ella recuperó la idea de Spinden sobre definir secuencias cronológicas basadas en comparaciones formales, con el objetivo de adentrarse en los aspectos del cambio cultural. Clasificó de manera rigurosa y sistemática los elementos plasmados en las representaciones monumentales públicas mayas de la época clásica, y preparó tablas y cuadros del desarrollo escultórico. En la arquitectura, además de reconstrucciones precisas y científicas, había dado los primeros pasos en 1946.

Al poco tiempo se reabrió el ámbito de la filosofía junto a la literatura. Miguel León-Portilla utilizó documentos coloniales al indagar, con hondura, el concepto de la *toltecáyotl* y su importancia en la creación artística (*La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, 1956); asimismo dirigió su atención a los poetas nahuas, que en la actualidad (1997) suman quince o más. De otro lado, Justino Fernández analizó la *Estética del arte mexicano* (1958) en tres paradigmas: Coatlicue, el Retablo de los Reyes y El Hombre, vistos desde la perspectiva de la historia y la historiografía, la historia crítica del arte y la filosofía.

George Kubler, a su vez, innovó en el método de estudio. Al dedicarse a varias expresiones plásticas precolombinas (*The Art and Architecture of Ancient America*, 1962) ejemplificó la mexicana: partió de definir el término "azteca" en sus aspectos históricos más relevantes y como conjunto cultural. Luego se enfocó al

contenido expresivo de la escultura y apoyó sus aproximaciones en la literatura sobreviviente, aunque advirtió los riesgos de traspolar las fuentes coloniales al pasado. Señaló la casi ausencia de vitalidad y animación en las representaciones humanas en contraste con las animales, y el profundo sentido vital de los ritos para extraer de ellos el concepto mexicana de belleza. También llevó estas ideas al arte maya, que clasificó según temas iconográficos, y aludió a su hondo sentido religioso (*Studies in Classic Maya iconography*, 1969). Años después escribió un estudio historiográfico sobre el arte prehispánico: *Esthetic recognition of ancient Amerindian art* (1991), en el que vertió parte de sus ideas.

Siguiendo los pasos de Kubler, varios especialistas han realizado sus investigaciones sobre formas y contenidos del arte precolombino. Así, en 1965 salieron a la luz dos obras acerca del arte maya, que permitieron establecer generalizaciones válidas para el arte de Mesoamérica. Se deben a sendas historiadoras del arte mexicanas: Marta Foncerrada de Molina y quien suscribe.

Foncerrada dirigió sus esfuerzos a la comprensión de *La arquitectura escultórica de Uxmal*. Con sumo rigor y sistematización explicó la evolución cultural de dicha ciudad a partir de datos extraídos del análisis iconográfico, las fuentes históricas del siglo XVI, la arqueología, la epigrafía y la alfarería. Definió la continuidad estilística y la originalidad de Uxmal en sus "formas simbólicas armoniosas". En el mismo tenor inició el estudio de los murales de Cacaxtla, obra póstuma (*Cacaxtla. La iconografía de los olmeca-xicalanca*, 1993).

En forma simultánea, efectué el análisis estilístico de *La escultura de Palenque*. Propuse tres grupos artísticos-cronológicos: el hieratismo estático y el naturalismo dinámico iban a la par del simbolismo mágico y religioso. Una aproximación semejante seguiría en el caso del arte olmeca (*Los hombres de piedra*, 1978) para buscar rasgos generales propios de ese estilo artístico.

Poco a poco se incorporaron otros investigadores, no todos historiadores del arte -por ejemplo astrónomos y epigrafistas-, que expresaban alguna opinión en torno al arte prehispánico. Y deseo detenerme, brevemente, en la epigrafía maya debido a sus logros en relación con la Historia del Arte.

Se ha dicho, en abundancia, que el arte prehispánico es un producto comunal, anónimo, sin creadores individuales reconocidos. Desde luego esta postura no excluye que, a través de la iconografía, se reconociesen "manos de artistas", por ejemplo en pintura mural (Lombardo, "Análisis formal de las pinturas de Bonampak", 1974) o en cerámica (Foncerrada y Lombardo, *Vasijas pintadas mayas en contexto arqueológico (catálogo)*, 1979). Recuérdese que Spinden consideraba que las verdaderas contribuciones a la cultura humana se deben a individuos. Y tengo para mí que hay un rasgo básico de diferenciación, a saber: el "creador intelectual" no es, necesariamente, el mismo que el "hacedor"; es decir -por citar un caso-, un individuo creó la imagen de una Cabeza Colosal olmeca, pero los talladores quizá fueron numerosos.

Es acerca del "creador intelectual" que la epigrafía sentó sólidas bases. Principal exponente es la escuela fundada por Linda Schele.² Así, en 1987 David Stuart propuso, en *Ten phonetic syllables*, la existencia de "firmas" de pintores y escultores en el arte maya. Pero es necesario precaverse sobre el significado ulterior de tales "firmas" y los "artistas", debido a la fuerte carga occidental de los conceptos. Aunque falta definirlos dentro de su contexto histórico, según O'Gorman señaló, acaso equivalga a la *toltecáyotl*. Hecha la salvedad, hoy tenemos pocas dudas de la presencia de individuos responsables de una gran cantidad de obras pictóricas y escultóricas mayas.

² Véanse algunas de sus obras en la lista de obras consultadas.

Por otra parte, no puedo hacer a un lado las sugerentes reflexiones de Octavio Paz referidas al arte prehispánico (*México en la obra de Octavio Paz. Los privilegios de la vista*, 1978). Artista él mismo, distingue "rasgos constitutivos de la civilización mesoamericana", bases de homogeneidad espacial y continuidad temporal, a saber: la originalidad, el aislamiento y la otredad. Reitera el "sistema ético-religioso de gran severidad" sobre el cual se construyen las diferencias y semejanzas de las variadas expresiones plásticas mesoamericanas, a manera de "bodas de lo real y lo simbólico en un objeto". Alude a conceptos petrificados, de realismo abstracto, sintaxis sagrada y metafórica: "la piedra dice, es idea; y la idea se vuelve piedra" y llega a ser "grito-escultura". Pero sobre todo Paz aduce el concepto de "expresión":

La palabra que le conviene al arte mesoamericano es *expresión*. Es un arte que *dice*, pero lo que dice lo dice con tal concentrada energía que ese decir es siempre expresivo. Expresar: exprimir el zumo, la esencia, no sólo de la idea sino de la forma. Una deidad maya cubierta de atributos y signos no es una escultura que podemos leer como un texto sino un texto/escultura. Fusión de lectura y contemplación, dos actos disociados en Occidente (Paz, 1978: 50).³

Paz coincide, al considerar el valor del sentido religioso en la expresión artística, con varios estudiosos, por ejemplo Kubler. Otros autores han seguido el mismo derrotero en diverso grado. De entre los abundantes casos, citemos a Hasso von Winning y su acabado estudio de *La iconografía de Teotihuacán. Los dioses y los símbolos* (1987); a Leonardo López Luján sobre *La recuperación mexicana del pasado teotihuacano* (1989) y, junto con Alfredo López Austin, la revisión general de *El pasado indígena* (1996); también, el tema de "Tlaltecuiltli. Señor de la Tierra" (1997) que analizó Eduardo Matos Moctezuma.

³ Las cursivas son del autor.

Por último, considero necesario traer a colación inquietudes recientes, expuestas por Dúrdica Šégota en el XXI Coloquio Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas, realizado en 1998.

Hoy la Historia del Arte, en especial prehispánico, se desdibuja del panorama de las ciencias. Aunque se le considera autónoma y acude a la multidisciplinariedad, su objeto de estudio se desplaza poco a poco a partir de una falsa jerarquización con respecto a la artisticidad de las obras. Ésta, se ha dicho, queda restringida al goce y al placer. Por ello cualquier persona, especialista o no, se siente capaz de hacer Historia del Arte, de descifrar el lenguaje de las formas y los contenidos, de llegar a la comprensión de los códigos y los mensajes que comunica el objeto de arte. En cuanto a esta comunicación, las actuales tendencias responden a la Sociología del Arte: las obras se adaptan a exigencias museográficas, "bellos libros" de divulgación y público receptor deseoso de conocer pero poco versado.

Los problemas radican en falsas percepciones. Una es considerar a la obra de arte como propiedad universal; de todos, excepto del historiador del arte. En seguida, que el objeto artístico habla por sí mismo. Por último, se construyen fatuas escenografías con objetos de arte y a pesar de ellos, en aras de comunicar mensajes emanados en forma directa de las piezas mismas, sin intermediar las preguntas que formula el investigador. Por ende, la producción de discursos vacíos y, a un tiempo, llenos de lugares comunes es abrumadora (Šégota, comunicación personal, 1998).

Pero subsiste una certeza: el objeto de arte, el que guarda ese fenómeno que hoy día nombramos artisticidad (yo así lo califico), es único, *permanece* y emite signos que llaman a diversas disciplinas. De ahí que tanto las humanidades

-en primer lugar la Historia- como las ciencias duras -por ejemplo la Biología, la Química y la Astronomía- puedan participar en la comprensión del hecho artístico.

III. La historia del arte prehispánico al presente

No me cabe duda que el arte es fundamental para el entendimiento de nuestro pasado precolombino, carente en su mayoría de fuentes escritas. Otro tanto sucede con gran parte de los pueblos del mundo. Los modernos enfoques coinciden en este sentir. Por eso traigo a la memoria que "la *historia del arte* es, primero, *historia*, y sólo después *del arte*", (Manrique, "Ambigüedad histórica del arte mexicano", 1977).⁴ Reconocemos en la Historia del Arte una disciplina específica con métodos de trabajo particulares, pero derivada del tronco común generador de la Historia.

Mas veo una sola diferencia entre "historia" e "historia del arte": ésta permanece en la obra misma, mientras aquélla se constriñe a lo que dijeron los testigos de los sucesos y que se ha estudiado. Me refiero a un mundo de objetos culturales, históricos, *sui generis*, que permanecen, y no al de sonidos y movimientos reales, extinguidos y mudos. Tales objetos están ahí y envían mensajes constantes, recibidos y reconocidos por gente de variadas circunstancias; por ello la variabilidad de interpretaciones y lecturas, la apropiación universal de la historia del arte.

Sin embargo surgen numerosas preguntas. ¿Cómo interpretar el arte de otros lugares y épocas? Las obras de arte ¿reflejan tan sólo a las culturas generadoras o también actúan para modelarlas? En cuanto los contenidos nos eluden muchas veces, ¿qué subyace bajo el significado de las formas? Sean

⁴ Las cursivas son del autor.

ejemplo los ritos plasmados: ¿son reales o imaginarios? Por otra parte, ¿cuántos trabajos aportan reflexión fructífera para la Historia del Arte prehispánico?, ¿qué requiere hoy un panorama del arte prehispánico: pluridisciplinariedad, humanismo pleno? Y ¿cómo evitar los discursos vacuos pero llenos de lugares comunes? Las soluciones pueden ser tantas o más que los planteamientos, o acaso no las haya sino para provocar una muchedumbre de dudas.

La búsqueda de respuestas es, desde luego, tarea del historiador del arte, a sabiendas que los objetos no hablan por sí mismos. Es el estudioso quien pregunta y dialoga con los objetos, ya que la obra plástica se basa en un lenguaje creado y manejado con la intención de significar. Tiene principios, orden y lógica propios; es unión de forma y contenido. En imágenes se resuelven y expresan las ideas más profundas del ser humano: las experiencias de vida y muerte, del universo; cosmovisiones, creencias, mitos y ritos comunes a la humanidad en momentos y situaciones similares. Admitida nuestra vulnerabilidad y finitud ante la naturaleza, "espejo de nuestra moribundez", damos soluciones a nuestras necesidades cotidianas, reorganizamos y transformamos el universo de acuerdo con nuestra existencia y sembramos para la eternidad en la concreción que implica la obra de arte.

Los artistas, creadores, disponen las formas para lograr un efecto atractivo y revelador de inquietudes humanas, vertidas en contenidos de diversa índole (espaciales, volumétricos, colorísticos; constantes, excepcionales, esporádicos o únicos). Son hombres que se relacionan con otros hombres a través del lenguaje de la artisticidad. Gracias a él, la obra de arte resulta expresión visual, imaginativa y racional del ser humano y sus emociones. El objeto artístico cumple así la intención de significar. Y el historiador del arte establece el diálogo con los

muerdos, descifra los objetos artísticos con el fin de descubrir significantes y significados ricos en intereses y respuestas vitales, inherentes a cada cultura.

La historia del arte es, entonces, una vía regia de conocimiento o aprehensión de los fenómenos históricos y de la mentalidad de quienes crearon las obras artísticas. Por lo mismo, del arte ~~sólo~~ ^{entre otras cosas} se puede hablar en términos de proyección sentimental, empática y endopática, surgida entre el creador y el perceptor a través del tiempo y del espacio, sin dejar a un lado la contemplación histórica-artística o histórica-crítica planteada por O'Gorman. El vínculo entre artista y espectador es simbólico y cambiante. Histórico. Toca al historiador del arte traducirlo a palabras.

Quizás la traducción, en nuestro caso del arte prehispánico, conlleve idealizaciones del "cómo pudo ser". De ahí que se muestre perturbador y se mueva entre el "ser" y el "no ser" (*cfr.* Manrique, 1977, y O'Gorman, 1940). Porque, en el fondo, pensar la artisticidad de los hechos plásticos implica aceptar o rechazar otra realidad histórica. Tengo para mí que tal fenómeno permea las opiniones revisadas en las páginas previas: el arte prehispánico se ha debatido entre sujetarse y librarse de la imagen que el espejo de Europa presenta como paradigma cultural. Hemos querido olvidar y recordar los valores de la estética precolombina; de un lado, la hemos llevado a exaltación y exceso apologético: "no ser occidental"; de otro, al descrédito más o menos tajante: "ser occidental".

Esa contradicción existencial nos ha hecho buscar y sustentar nuestro propio ser en las expresiones artísticas. Y veo en ello uno de los rasgos ineludibles que han imbuido nuestra comprensión y aprehensión del que hoy reconocemos como arte prehispánico. Se trata, reitero, de la lucha entre abrirse o cerrarse a "lo otro": el México antiguo y su arte, a veces desde la perspectiva de los cánones occidentales, a veces alejándose de ellos. No en vano desde el siglo

xvi se ha etiquetado -arma de doble filo- al arte precolombino en términos de "exótico", "pintoresco", "curioso", "infantil", "primitivo", "bárbaro", etcétera, en el afán de señalar semejanzas y diferencias con respecto a "lo conocido".

Hace cinco siglos dos otredades se enfrentaron, antagónicas, completas en sí mismas pero carentes entre sí. América antigua alzaba, incontestable, una otredad ante la que Europa reaccionó entre el desprecio y la admiración, desde calificar hasta descalificar a las obras precolombinas como "arte". Originado en el hecho -nada sencillo- de no aceptar a "los otros", de no aceptar que hay seres diferentes a "nosotros", ese antagonismo hoy se mira infructuoso.

La aceptación del arte prehispánico -ahora resulta claro- surgió como tema nuevo a la conciencia histórico-crítica mundial desde fines del siglo XIX. Hoy se le admite, por derecho propio, en la historia; existe reflexión sobre sus problemas, se intenta comprenderlo con base en criterios ajenos a los de la tradición heredada de la Grecia clásica. Los aportes y logros abundan, a pesar de los problemas subsistentes (*cfr.* Kubler, 1991), sobre todo a partir de la década de 1950. Desde entonces ha tenido lugar una fase de apertura que no ha cesado.

Una de las causas más importantes radica en el proceso de revaloración del arte de los pueblos no occidentales, que ha alterado de manera esencial el conocimiento del arte de todo el mundo. El arte occidental mismo ha cambiado a partir de los movimientos vanguardistas de principios del siglo XX (recuérdense, por ejemplo, el fauvismo, el cubismo o la escultura de Henry Moore).

Asimismo, la apreciación occidental del arte prehispánico basada en la belleza se ha dejado por otra que lo percibe como sistema conceptual, total y complejo. Hoy rige el deseo -múltiples estudios lo reflejan- de entender dicho arte en su sentido original: unir los análisis formales a los de contenido, descifrar las

obras en cuanto encierran mensajes cosmogónicos y míticos, pues la imagen figurada está en íntima relación con la propia imagen y su contexto.

En cuanto indagación científica, la historia del arte analiza todo aquello experimentado, propio y ajeno, por el hombre occidental. En otras palabras, Occidente se sabe "más otro" al ver América prehispánica: aceptarla implica reconocerse diferente pero no por ello incompleto; antes bien, auténtico, original. América misma se reconoce en ello.

Valorar como arte las obras prehispánicas es, pues, para Europa asunto reciente de apertura a otra dimensión cultural. Es producto del conocimiento de lo ajeno, como también sucedió a fines del siglo XIX con las artes islámica y africana. Para México es resultado de las crisis de los valores tradicionales, que van de la mano de nuestra historia política, económica y social, como sugieren las guerras de Independencia, de Reforma y de la Revolución.

Y gracias a los hallazgos de la historia del arte prehispánico se adquieren los elementos necesarios para ensanchar el mundo en que vivimos como seres sociales y como individuos. Por medio de las obras artísticas nos enfrentamos a elementos dadores de identidad y expresiones del deseo de trascendencia.

Definir rasgos o elementos culturales específicos, únicos, originales; abrir perspectivas, renovar cosmovisiones vía el orden artístico, componer y recomponer las obras de arte: tales son algunos afanes del historiador del arte. Éste duplica, creativamente, lo hecho por el artista; al describir, crea y da elementos de crítica; y comunica el restablecimiento del papel protagónico del objeto artístico. Pues el arte es actor en tanto abre el intelecto y el espíritu; percibe cambios -a veces de manera sutil y adelantada- y colabora en la transformación de la sociedad.

No tengo reservas en afirmar que los actuales avances en la comprensión intelectual y emocional del arte aborigen americano, mexicano en nuestro caso, han derivado en la coexistencia de distintos cánones: los occidentales y los del Nuevo Mundo. El objetivo es multiplicar aproximaciones, planteamientos y enfoques que colaboren en la apertura de formas de ser en el mundo por medio de las manifestaciones artísticas de "los otros", en lograr una mejor percepción y cambios favorables de "nosotros". Se trata, en fin, de acuerdo con el sentir náhuatl referido a los "verdaderos artistas", de dialogar con nuestros rostros y nuestros corazones.

Obras consultadas

BARTRA, Roger,

1997 *El salvaje artificial*, México, Ediciones Era-Universidad Nacional Autónoma de México.

CASO, Alfonso,

1917 "Ensayo de una clasificación de las artes", en: *El Universal*, periódico diario, México: 20 de octubre.

FERNÁNDEZ, Justino,

1972 *Estética del arte mexicano. Coatlicue. El retablo de los Reyes. El Hombre*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M. (Estudios de Arte y Estética).

FONCERRADA DE MOLINA, Marta,

1965 *La arquitectura escultórica de Uxmal*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M. (Estudios y Fuentes del Arte en México).

1993 *Cacaxtla. La iconografía de los olmeca-xicalanca*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M.

FONCERRADA DE MOLINA, Marta y Sonia LOMBARDO DE RUIZ,

1979 *Vasijas pintadas mayas en contexto arqueológico (catálogo)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M.

FUENTE, Beatriz de la,

1965 *La escultura de Palenque*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M. (Estudios y Fuentes del Arte en México).

1978 *Los hombres de piedra. Escultura olmeca*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M.

FUENTE, Beatriz de la y Daniel SCHÁVELZON,

1976 "Algunas noticias poco conocidas que sobre Palenque se publicaron en el siglo XIX", en: ROBERTSON, Merle G., ed. gral., *The art, iconography and dynastic history of Palenque. Part III*, Peeble Beach, The Robert Louis Stevenson School: 149-153.

GUTIÉRREZ HACES, Juana,

- 1988 "Los antiguos mexicanos, Vitruvio y el padre Márquez", en: *Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte (XI Coloquio Internacional)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M. (Estudios de Arte y Estética, 30): 177-200.

KUBLER, George,

- 1962 *The Art and Architecture of Ancient America. The Mexican, Maya, and Andean peoples*, Londres, Penguin Books (The Pelican History of Art).
- 1969 *Studies in Classic Maya iconography*, Nueva Haven, The Connecticut Academy of Art and Sciences (Memoires, XVIII).
- 1991 *Esthetic recognition of ancient Amerinidan art*, Nueva Haven y Londres, Yale University Press.

LEÓN-PORTILLA, Miguel,

- 1956 *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, U.N.A.M.
- 1995 "Xochicalco en la historia", en: FUENTE, Beatriz de la, *et al.*, *La acrópolis de Xochicalco*, México, Instituto de Cultura de Morelos: 35-86.
- 1997 *Quince poetas del mundo azteca*, México, Fondo de Cultura Económica.

LOMBARDO DE RUIZ, Sonia,

- 1974 "Análisis formal de las pinturas de Bonampak", en: *Actas del XLI Congreso Internacional de Americanistas*: 365-379.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo y Leonardo LÓPEZ LUJÁN,

- 1996 *El pasado indígena*, México, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica (Sección de Obras de Historia).

LÓPEZ LUJÁN, Leonardo,

- 1989 *La recuperación mexicana del pasado teotihuacano*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-GVE Editores.

MANRIQUE, Jorge Alberto,

- 1977 "Ambigüedad histórica del arte mexicano", en: *Del arte. Homenaje a Justino Fernández*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M.: 163-173.

MATOS MOCTEZUMA, Eduardo,

- 1997 "Tlaltecuhlli. Señor de la Tierra", en: *Estudios de Cultura Náhuatl*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, U.N.A.M.: no. 27, 15-40.

MORENO Y DE LOS ARCOS, Roberto,

- 1978 "El criollismo. La visión de Edmundo O'Gorman de la historia colonial", en: *La obra de Edmundo O'Gorman. Discursos y conferencias de homenaje en su 70 aniversario, 1976*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, U.N.A.M.: 63-73.

O'GORMAN, Edmundo,

- 1940 "El arte o de la monstruosidad", en: *Tiempo 3*, México.

OTTO, Rudolf,

- 1984 *Lo santo, 2ª reimp.*, Madrid, Alianza Editorial (Sección Humanidades, El Libro de Bolsillo, 793).

PASZTORY, Esther,

- 1999 "The Imaginary West", en: *PARI Newsletter*, San Francisco, Pre-Columbian Art Research Institute: no. 27, 10-11.

PAZ, Octavio,

- 1978 *México en la obra de Octavio Paz. Los privilegios de la vista*, México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas, 7).

PROSKOURIAKOFF, Tatiana,

- 1946 *An album of Maya architecture*, Washington, Carnegie Institution of Washington (Publication 558).
- 1950 *A study of Classic Maya sculpture*, Washington, Carnegie Institution of Washington (Publication 593).

RAMÍREZ, Fausto,

- 1988 "Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889", en: *Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte (XI Coloquio Internacional)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M. (Estudios de Arte y Estética, 30): 201-258.

SCHELE, Linda,

- 1998 *The code of kings. The language of seven sacred Maya temples and tombs*, Nueva York, George Brazillier Inc.

- SCHELE, Linda y David FREIDEL,
 1990 *A forest of kings. The untold story of the Ancient Maya*, Nueva York, William Morrow and Co. Inc.
- SCHELE, Linda, David FREIDEL y Joyce PARKER,
 1993 *Maya Cosmos. Three thousand years on the shaman's path*, Nueva York, William Morrow and Co. Inc,
- SCHELE, Linda y Mary Ellen MILLER,
 1986 *The blood of kings. Dynasty and ritual in Maya art*, Nueva York, George Brazillier Inc.-Kimbell Art Museum.
- ŠÉGOTA TOMAC, Dúrdica,
 1998 ponencia inédita presentada en el XXI Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M.
- SPINDEN, Herbert,
 1913 *A study of Maya Art. Its subject matter and historical development*, Cambridge, Harvard University Press-The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology (Memoirs, 6).
- STEPHENS, John Lloyd y Frederick CATHERWOOD,
 1841 *Incidents of travel in Central America, Chiapas, and Yucatan*, 2 vols., Nueva York, Harper and Brothers.
 1843 *Incidents of travel in Yucatan*, 2 vols., Nueva York, Harper and Brothers.
- STUART, David,
 1987 *Ten phonetic syllables*, Washington, Center for Maya Research (Research Reports on Ancient Maya Writing, 14).
- TOSCANO, Salvador,
 1944 *Arte precolombino de México y de la América Central*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M.
- WESTHEIM, Paul,
 1950 *Arte antiguo de México*, México, Fondo de Cultura Económica.
 1956 *La escultura del México antiguo*, México, Coordinación de Humanidades, U.N.A.M. (Colección de Arte, 1).
 1962 *La cerámica del México antiguo. Fenómeno artístico*, México, Coordinación de Humanidades, U.N.A.M. (Colección de Arte, 11).

1977 *Obras maestras del México antiguo*, México, Ediciones Era (Biblioteca Era, Serie Mayor).

WINNING, Hasso von,

1987 *La iconografía de Teotihuacán. Los dioses y los símbolos*, 2 vols., México, Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M.

WORRINGER, Wilhelm,

1958 *La esencia del estilo gótico*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión.

ZEA, Leopoldo y Mario MAGALLÓN, comps.,

1999 *El mundo que encontró Humboldt*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia-Fondo de Cultura Económica.