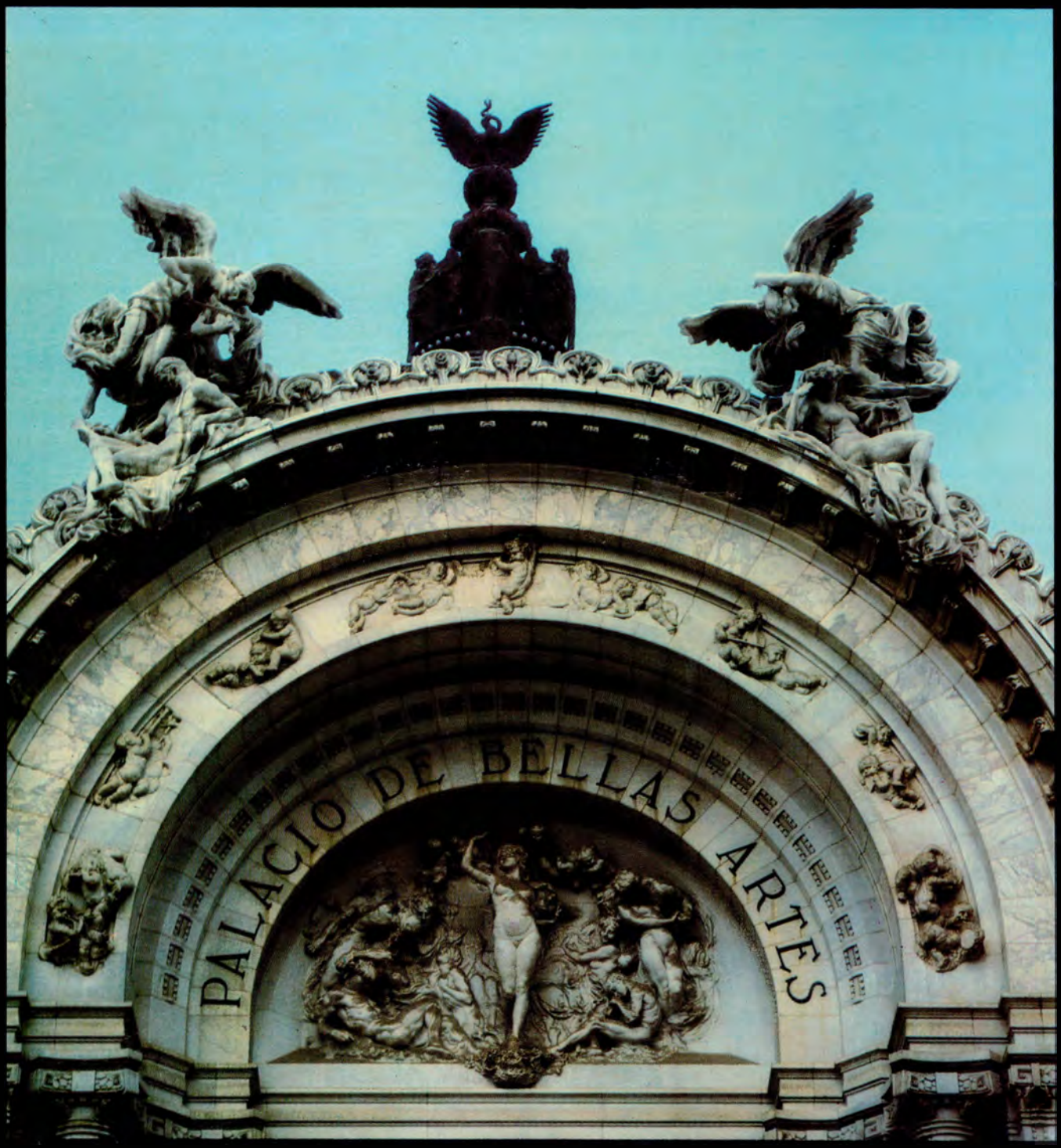
Daniel Schávelzon
(compilador)

La polémica del arte nacional en México, 1850-1910



La polémica del arte nacional en México, 1850-1910

Daniel Schávelzon
(compilador)

El origen de este libro es una inquietud en torno a un estilo arquitectónico propio del siglo XIX mexicano: el estilo llamado neoindígena, indigenista o prehispanista, al que Guillermo Schávelzon, compilador y prologuista de esta obra, ha preferido denominar neoprehispánico. Sin embargo, esta obra tiene un interés que rebasa ampliamente la mera curiosidad por la historia de la arquitectura y sus corrientes, y se inserta en una de las principales preocupaciones, vigente aún hoy, de la cultura mexicana: la búsqueda o creación de una identidad nacional, verdadero tema de este volumen. Su contexto es una intensa polémica desatada por el gobierno del general Díaz, relacionada con la necesidad de crear un arte que reuniera tanto el pasado prehispánico como la tradición colonial. Esa polémica fue la primera manifestación de la *indagación* en torno a la cultura nacional, y no es fortuito que se haya desatado justamente durante el porfiriato. En la época colonial el interés había sido cortar con el pasado indígena para acentuar la primacía hispánica. Sin embargo, para la pujante burguesía porfiriana la necesidad de concertar a las masas indígenas crecientemente proletarizadas resultaba apremiante. El arte neoprehispánico se apropiaba del pasado indígena y lo utilizaba según los intereses de la clase dominante: entronizaba al indio al convertirlo en un héroe mítico, pero a la vez se continuaba explotándolo en las haciendas.

La polémica del arte nacional en México, 1850-1910 reúne los textos más representativos de los

(pasa a la segunda solapa)

Daniel Schávelzon
(compilador)

LA POLÉMICA DEL ARTE NACIONAL EN MÉXICO, 1850-1910

Sección de Obras de Historia

La Polémica del Arte Nacional en México, 1850-1910

LA POLÉMICA DEL ARTE NACIONAL EN MÉXICO, 1850-1910

Daniel Schávelzon
(compilador)

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Primera edición, 1988

Av. de la Universidad, 975; 03100 México, D.F.

ISBN 968-16-2597-8

Impreso en México

Bueno es hacer arqueología, estudiar las antiguas civilizaciones y tributar con respeto a los antiguos monumentos indios, pero bueno es recordar también el momento en que vivimos para no querernos sepultar en las ruinas de Mitla. . . aunque encontremos una sencilla planimetría y ornamentación adecuadas a otras necesidades y otros gustos, que no son ciertamente nuestras necesidades, nuestras costumbres y nuestras aspiraciones estéticas.

Manuel F. Álvarez, 1924.

INTRODUCCIÓN

Daniel Schávelzon

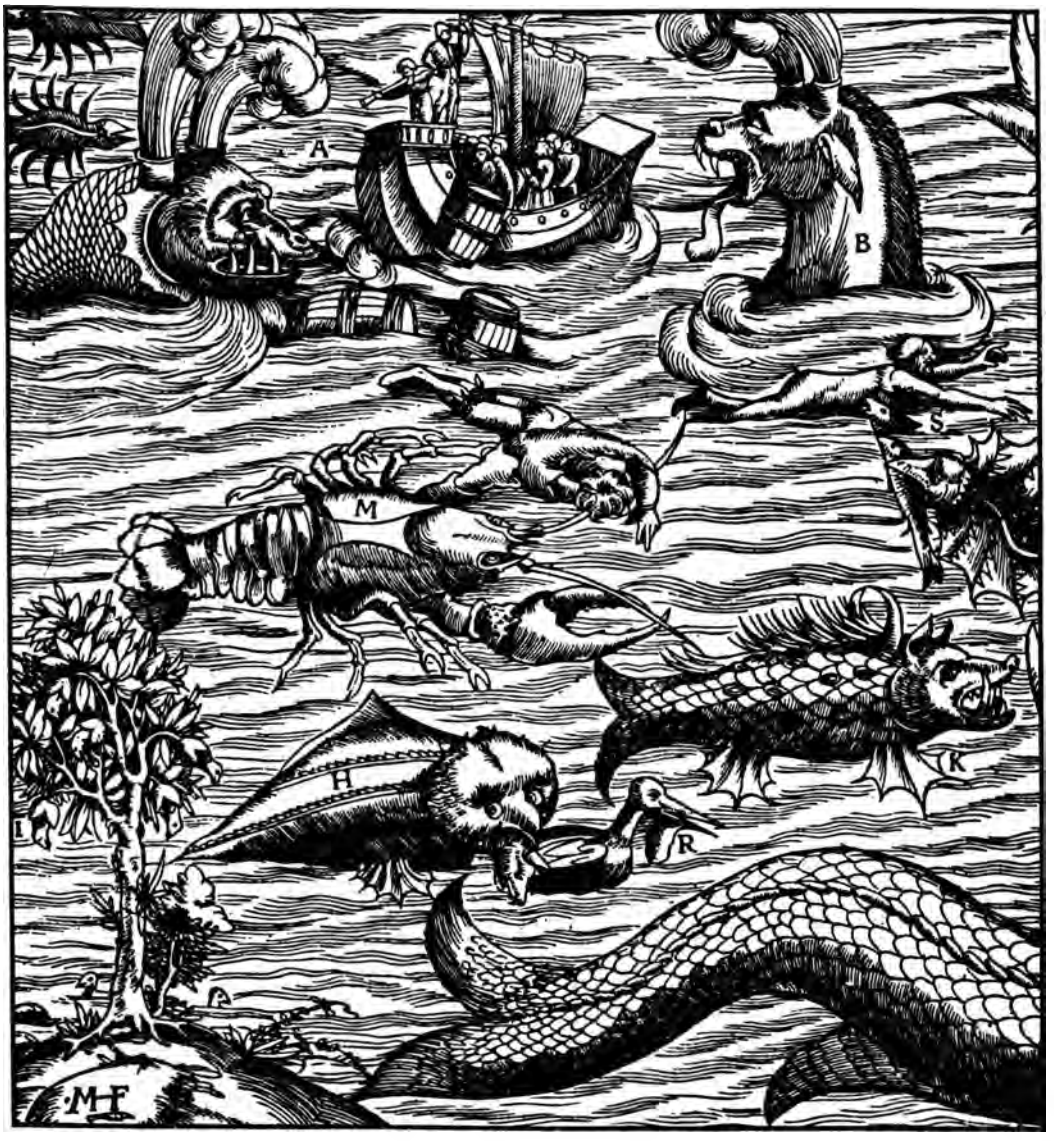
Este libro nació tras muchas peripecias: al principio quiso ser nada más que un simple artículo en el cual pretendíamos estudiar un tipo de arquitectura peculiar en México, la que diferentes autores han dado en llamar *neoindígena, indigenista,* o *prehispanista,* y que nosotros preferimos rebautizar como *neoprehispánica.* Nos parecía un tema fuera de lo común en América Latina, ya que era producto de condiciones muy particulares del desarrollo histórico de México; creíamos que podía aportar datos interesantes para el análisis de un fenómeno poco conocido, como el eclecticismo, y de otro ya más estudiado, como la cultura nacional.

A poco de trabajar sobre ello empezamos a notar que el problema era más grande de lo que habíamos pensado, que otros ya habían recorrido el camino y que éste, en realidad, no partía de una serie de obras determinadas, como se creía generalmente, sino que era parte de una intensa polémica desatada durante el gobierno de Porfirio Díaz en relación con la necesidad de construir una nueva *arquitectura nacional* que básicamente reviviera y agrupara sus posiciones alrededor de lo prehispánico, por un lado, y lo colonial, por el otro. Encontramos que el tema estaba indisolublemente unido a otras experiencias semejantes: la pintura, la escultura, la literatura y otros tipos de expresiones de la cultura de élite de la época.

Esto nos llevó a proponer la posibilidad de organizar un libro que concentrara artículos que dieran un panorama completo de la problemática, incluyendo no sólo los principales trabajos publicados por los propios polemistas durante los últimos años del siglo pasado y primeros del actual, sino también las interpretaciones que de ese fenómeno han surgido. La heterogeneidad es evidente y creemos que en ella precisamente radica su interés.

El punto que nos ha parecido más importante desde el principio es el intento de construir un tipo de arte o arquitectura de características *nacionales,* pero como resultado de una creación *a priori:* es decir, un grupo social se propone crear un *arte nacional,* y a partir de allí le da forma, sin tener en cuenta que sólo podía haber sido resultado de un complejo proceso histórico.

El tema es importante puesto que pone en evidencia el interés del sistema por crear una cultura particular que, dentro de su arte, incluyera un aspecto que hasta ese momento —y no casualmente— había sido dejado al margen: el mundo prehispánico. Es decir que lo que estamos viendo es la apropiación de la historia de un grupo dominado por parte de un grupo dominante. Con anterioridad al siglo XIX el sistema colonial se había preocupado muy específicamente por destruir todo contacto con el pasado: la nueva economía y la religión, como instrumentos, arrasaron con todos los elementos de las antiguas culturas. Pero la organización social que trajo aparejada el nuevo sistema liberal capitalista, la industrialización creciente y la sistemática proletarización del indígena, llevaron a la incipiente burguesía a reordenar y clarificar sus mecanismos de control social.



1. Visión fantástica del océano plagado de monstruos y tempestades que acechan y destruyen las embarcaciones que se atreven a cruzarlo. (Grabado del siglo XV.)

Era imprescindible entonces reconstruir la historia, explicar de otra forma el pasado, darle un papel a los nuevos grupos sociales que así lo exigían, aunque dentro de una historia que, lógicamente, sirviera a los sectores en el poder.

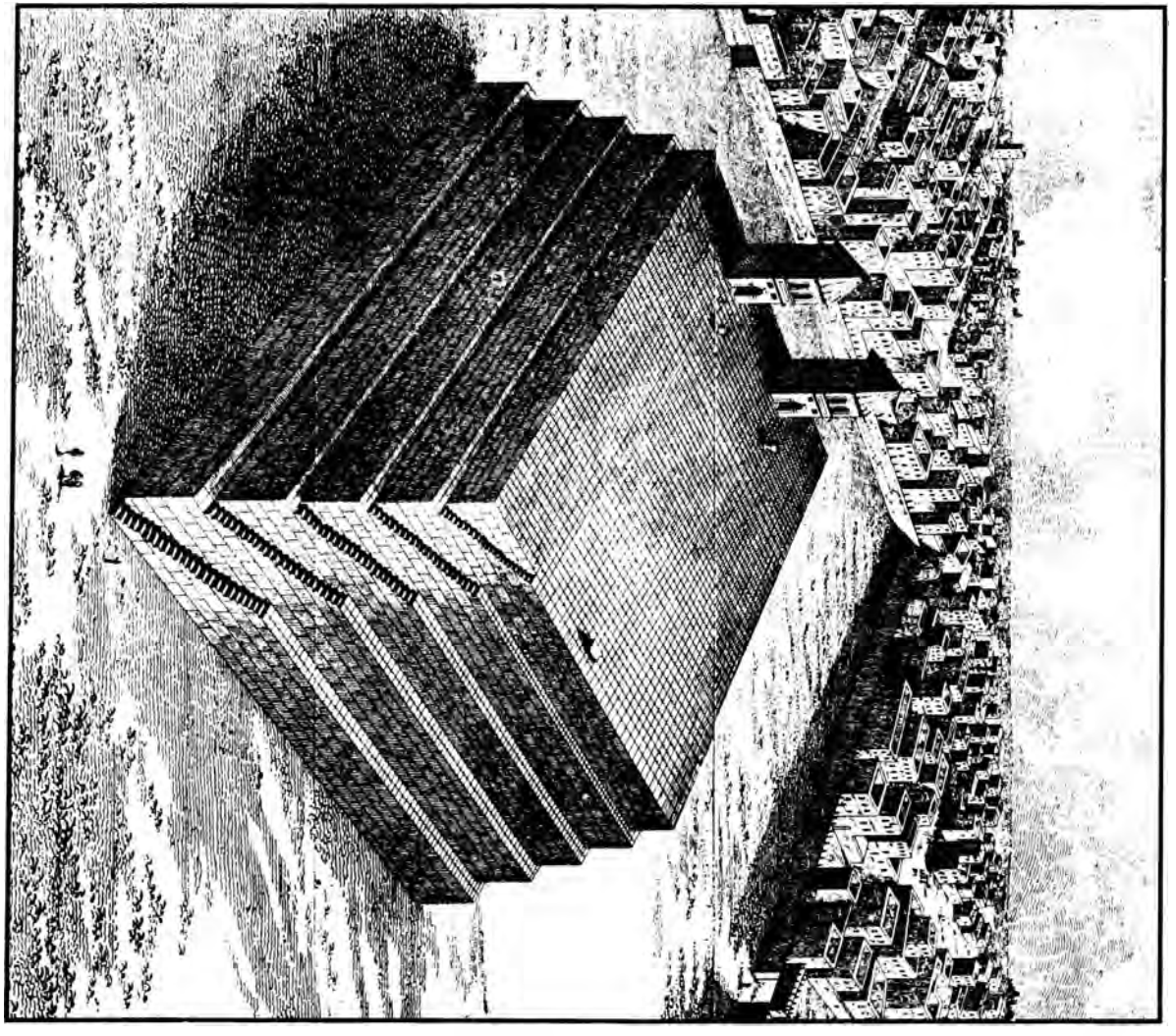
Es obvio que esta historia surgía del desconocimiento de la verdadera realidad precolombina, ya que se evitaban las contradicciones sociales internas de los pueblos históricos, postulando una homogeneidad y un supuesto comunitarismo social indígena que nunca habían existido. No se comprendía que también en esa época hubo asimetrías sociales y que cada grupo social, cada cultura, tenía sus propias expresiones artísticas.

Para la construcción de esta nueva historia, fenómeno que no es nuevo en el mundo —no olvidemos que los aztecas quemaron sus libros y reescribieron la historia según sus propios intereses—, se manejaron varios elementos en forma paralela; en el mismo momento, recordemos, nacen la conservación del pasado prehispánico (museos), la restauración de monumentos arquitectónicos (Leopoldo Batres, Francisco Rodríguez), la arqueología científica (Francisco del Paso y Troncoso, Teobert Maler, Eduard Seler) y el uso turístico del patrimonio histórico. El saqueo sistemático de las piezas arqueológicas a nivel trasnacional también tiene su auge en esa época.

Otro factor contemporáneo fue la idealización de ese mismo pasado, lo que dio paso al arte neoprehispánico como forma de apropiarse de él, de cambiarle sú contenido, de llevarlo de la realidad a la ahistoricidad, de vaciarlo de su verdadero contenido social e ideológico para cargarlo con otro nuevo de tipo meramente estético. Fue una forma de crear una alternativa culta pero a la vez popular, como parte de la ruptura ya evidente entre campo y ciudad, industria y arte popular, obreros y campesinos. La sociedad se escindía por el sistema capitalista, y la alta burguesía dominante intentaba retomar las riendas. No pudo hacerlo, y a principios de 1910 estalló la revolución, modificando la problemática y la situación del arte y la sociedad en su conjunto.

En síntesis, vemos al arte neoprehispánico como un mecanismo sofisticado mediante el cual los sectores liberales de la burguesía nacional intentaron crear una cultura que abarcara a todas las clases sociales y pudiera representar a la totalidad de los muchos México que había en México, rompiendo la barrera de esas clases, más allá de la realidad antagónica, intentando soldar las anchas fisuras económicas en la gran reconciliación final. Para ello, se acudió al recurso académico de tomar elementos decorativos prehispánicos y utilizarlos en la arquitectura y el arte moderno: se entronizaba al indio, se le daba la imagen de héroe mítico, de padre de la nacionalidad, pero obviamente sin dejar de explotarlo en las ricas haciendas del régimen. Era darle al arte un aparente carácter social, sin que fuera ni político, ni nacional, ni indígena, ni social.

Otra visión de la problemática del arte neoprehispánico nos podría llevar por un camino que —si bien ya ha sido transitado— consideramos erróneo: equiparar mecánicamente las corrientes estilísticas con corrientes ideológicas. Por ejemplo, es común postular que el neocolonialismo fue impulsado por los sectores conservadores, y el uso de lo preespañol por los más liberales. No estamos de acuerdo, porque una simple revisión histórica demostraría que en cada caso entraron personajes de la más variada raigambre. Y por supuesto en 1900 el neocolonialismo no significaba lo mismo que en 1930. Un buen ejemplo de ello fue Manuel Gamio, indigenista y arqueólogo que revolucionó ambas ciencias, y que postulaba una arquitectura que retomara el arte colonial. Lo que quizás podríamos hacer sería plantear que existía ya, desde la época de Clavijero, un enfrentamiento claro entre una burguesía nacional y una burguesía reaccionaria extranjerizante (recordemos que Clavijero refutaba el uso del nombre de Nueva España para México), y que ambas corrientes en la arquitectura y el arte parecían corresponder —durante el porfiriato por lo menos— a esos grupos, con las evidentes contradicciones internas en cada uno.



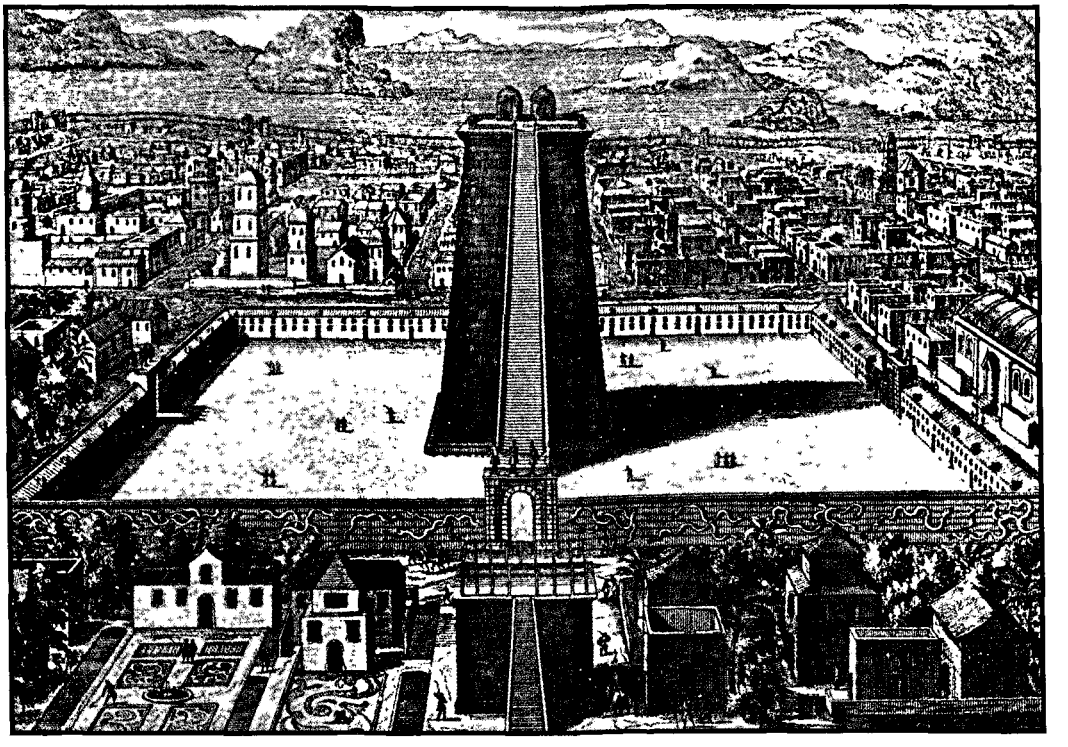
2. Monumental reconstrucción de Clavijero del Templo Mayor, el Recinto Ceremonial y la ciudad de Tenochtitlan, aunque basada en su cultura europea; un intento loable y necesario, pero sin ninguna relación con la realidad.

Podemos citar a Franz Fanon en su famosa obra *Los condenados de la tierra,* cuando acerca de la cultura nacional decía:

> . . .esta búsqueda apasionante de una cultura nacional más allá de la etapa colonial, es legítima por la preocupación que comparten los intelectuales colonizados de fijar distancias en relación con la cultura occidental en la que corren el peligro de verse sumergidos. Porque comprenden que están a punto de perderse para su pueblo, estos hombres, con rabia en el corazón y el cerebro enloquecido, se afanan por establecer el contacto con la savia más antigua, la más anticolonial de su pueblo.

Creemos que, según se demuestra ampliamente en esta antología, el acto historicista de revivir la antigüedad, el mundo perdido (¿el paraíso perdido?) por parte de la cultura occidental, tanto en Europa como en América Latina, es una clara expresión de la transición de la sociedad, todavía con resabios coloniales aunque ya capitalista en formación, a una sociedad plenamente industrial de contradicciones de clases, y de capital y trabajo. Es una evidente manifestación ideológica de los grupos que se enfrentaron al sistema sin una alternativa política, por lo que se quedaron en lo *estético,* dejando a un lado lo económico-social. Por otra parte, el propio sistema vio en ella la posibilidad de manipular a las masas. Mario Margulis lo explica así: .

> La estrategia actual consiste en simbolizar la igualdad; en borrar las diferencias, no en la realidad sino en los mensajes que la aluden; en hacer desvanecer la figura del colonizador, nacionalizándola. Los que oprimen y explotan al pueblo esgrimen los símbolos de lo nacional. Le roban sus productos y sus consignas y se las devuelven en mensajes empobrecidos y estereotipados, les venden disfrazada de nacional, una cultura mecanizada y dependiente.



3. Una visión de Tenochtitlan y su Templo Mayor: casas del norte europeo, jardines franceses, caballos y el descomunal templo. Un buen ejemplo de la fantasía al servicio de la historia.

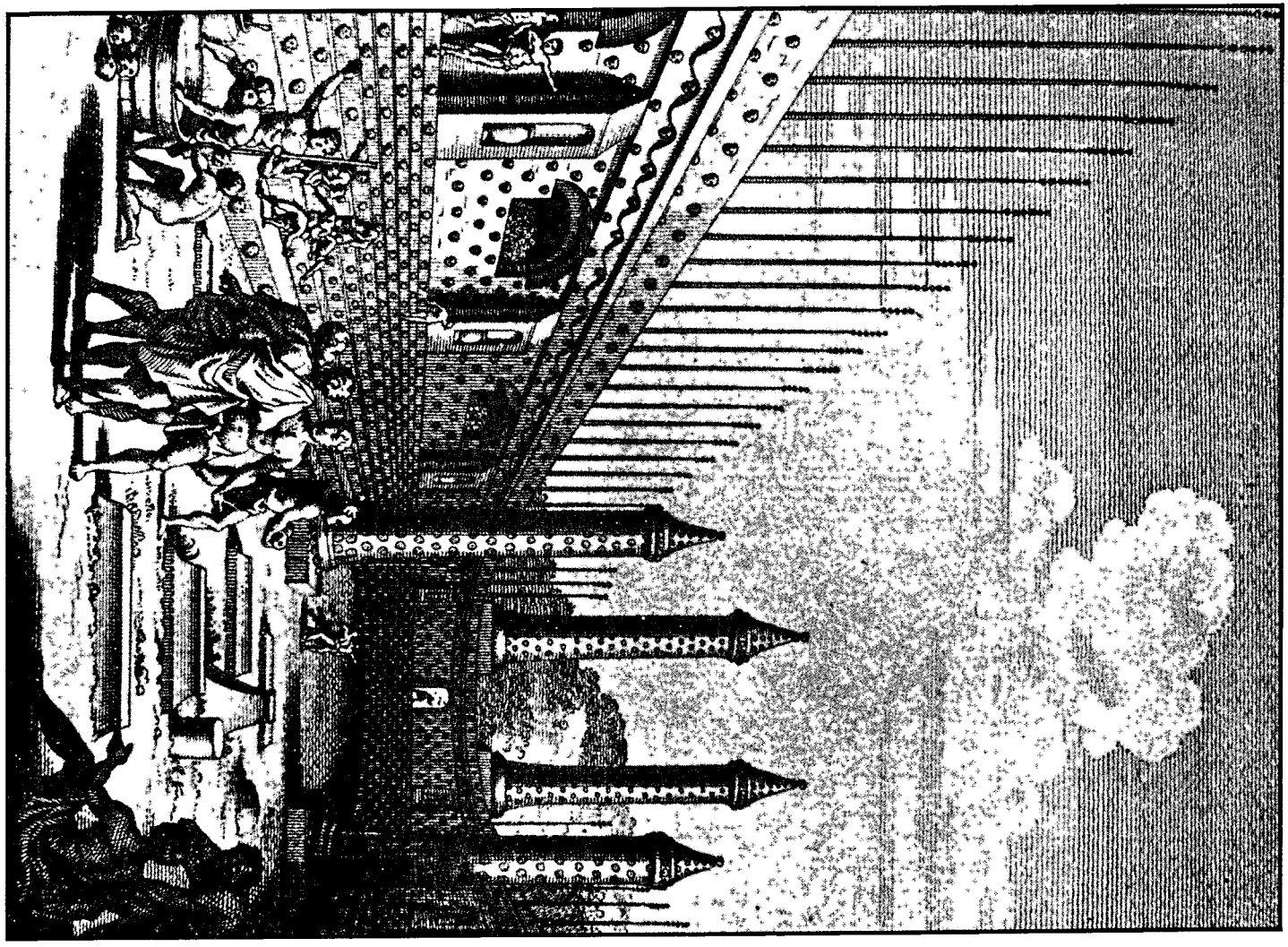
Quiero citar en forma extensa a uno de los más importantes teóricos del historicismo, Gian Carlo Argan:

> La época de los *revivals* coincide con la toma del poder por parte de la burguesía; por tal razón la evasión significa no estar de acuerdo con la forma de gestionar el poder de la burguesía explotando a las clases humildes en lugar de educarlas. Falta por consiguiente el papel que como clase dirigente tiene asignado [. . .] Reencontrar una cultura precientífica significa encontrar la verdadera cultura del pueblo: por esta razón los primeros *revivals* son, al mismo tiempo, un movimiento aristocrático y popular y coinciden en la búsqueda de una clara definición de los conceptos de "pueblo" y "nación" en el estudio de la psicología de los pueblos y en el interés por sus tradiciones literarias, artísticas y vitales. Significa asimismo, reencontrar un tiempo en el que no existía la lucha de clases, cada uno aceptaba la condición que la divinidad le había dado y no intentaba cambiarla ni mediante el progreso ni por la revolución; en este concepto de pueblo se basa el de nación, que representa precisamente la unidad de un grupo social por encima de toda división de clases.

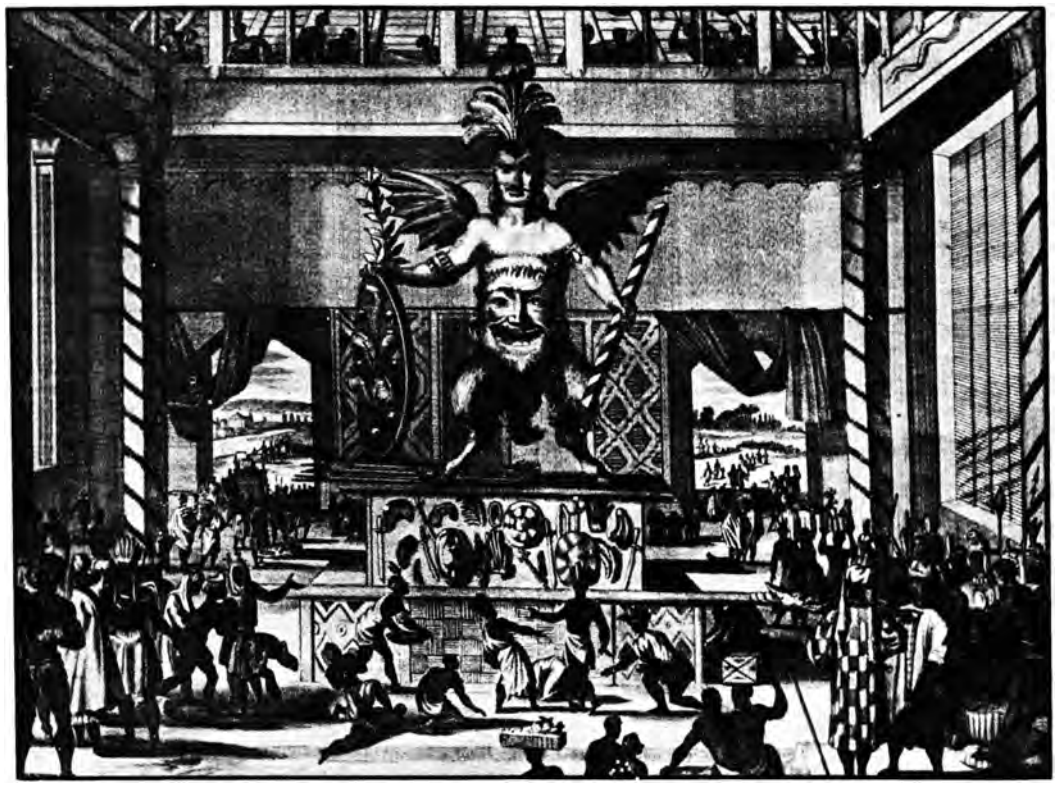
Cuando Colón llegó a América en su primer viaje (así como en los tres siguientes), se enfrentó por primera vez con una realidad que sin duda lo sobrepasaba: su formación feudal, mercantil y burguesa en desarrollo lo llevó a pensar que estaba en Cipango, en el extremo del lejano Oriente, y que su aporte no era más que la confirmación de la ya obviamente conocida redondez de la tierra, en la cual él sólo abría un nuevo camino hacia las Indias. No podía ser un nuevo continente; lo más que llegó a aceptar —y como buena explicación— era que había llegado al *paraíso terrenal* del que hablaba la Biblia. Pasaron varios años hasta que un viajero de mentalidad distinta a la de Colón, Américo Vespucio (y no casualmente italiano) comprendió, mediante cálculos científicos, que estaba frente a un nuevo continente. Y América lleva su nombre como homenaje.

A partir de allí, mucha tinta ha corrido acerca de este continente nuestro. Conquistadores, soldados, sacerdotes de todas las órdenes, mendicantes y predicadores, hacendados y leguleyos escribieron miles y miles de palabras para expresarse bien o mal de estas nuevas tierras. Para algunos, estos escritos y dibujos significaban sólo un trámite burocrático con el cual justificaban su trabajo: informes, visitas, fundaciones y reparticiones, tanto de tierras como de seres humanos. Para otros era la posibilidad de dar a conocer al mundo una realidad nueva, a veces alucinante, a veces brutal. Para otros más fue una catarsis de su propia conciencia, como le sucedió al padre Diego de Landa, quien describió la vida de los mayas del Yucatán precisamente después de haber quemado sus libros. Fray Bernardino de Sahagún dedicó su azarosa vida a recopilar las historias y tradiciones aún rescatables del holocausto; fray Bartolomé de las Casas abogó incansablemente por la vida de los indios torturados y masacrados sin misericordia; Cortés redactó cartas justificando su brutalidad (en nombre de Dios y del rey, claro está); Acosta explicó la existencia del hombre en el continente; Núñez Cabeza de Vaca narró increíbles peripecias jamás soñadas por ningún europeo; y no fueron los únicos.

4. Un *tzompantli* mexica tal como fue imaginado por J. V. Schley en el siglo XVIII: un estadio griego con calaveras en los muros.

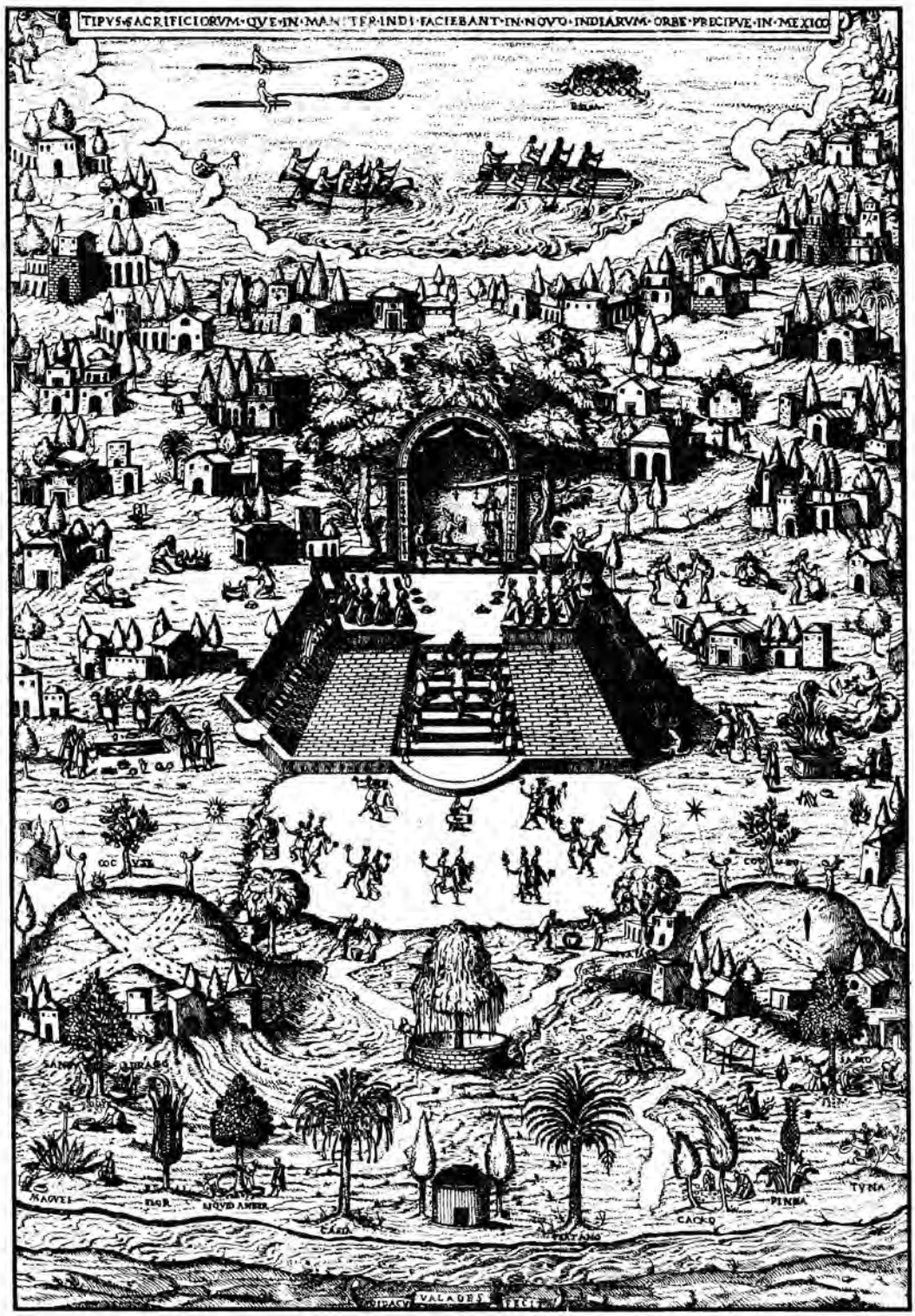


5. Interior de un templo prehispánico con el dios Huitzilopochtli, grabado en Holanda a fines del siglo XVIII.



Pero trascendiendo todos aquellos textos, encontramos en casi todos varios elementos en común: la realidad se impuso por sobre las demás cosas. Hernán Cortés exageró el número de sus enemigos y la valentía de sus hombres (olvidándose de sus innumerables aliados indígenas); Bernal Díaz del Castillo exageró probablemente el tema de los sacrificios; los frailes bautizaron diariamente a centenares o miles de pobladores postrados a sus pies, sin mucha noción de lo que estaba sucediendo. Pero pese a ello, se escribió acerca de hombres, animales, barcos y armas. No hubo poetas, ni escritores de teatro, ficción o cosa por el estilo. Fue tierra de lucha y explotación; de supervivencia del más apto (apto para la guerra, quiero decir). Pero no tardaría mucho en variar este panorama, en especial en Europa. Casi desde que América se dio a conocer, hubo gente que echó a volar su imaginación y a soñar con hombres con rabo, o con una sola pata; con monstruos marinos que cubrían los mapas de los océanos y que ningún marinero había visto; con indígenas bondadosas que bajo el sol candente del trópico recogían frutas de los árboles que derramaban sus dones incansablemente, cual cornucopia gigantesca, gracias a la mano espléndida de un dios que había materializado el paraíso en América; con imágenes donde se devoraban cadáveres humanos en orgiásticas fiestas antropofágicas.

6. La *contravisión* del mundo prehispánico: el Templo Mayor de México, de fray Diego de Valadez.



La visión europea tampoco era homogénea: una, la más cercana a la realidad, estaba manejada en el Consejo de Indias, en los aparatos burocráticos del estado español, entre cosmógrafos y abogados, entendidos y clérigos; la otra imagen de América se veía desde el siglo XVI a través de quienes utilizaron y transformaron esa realidad en un fenómeno digerible para las grandes masas, para convencer a los crédulos de que en América el oro se recogía en bolsas por el campo, o de los que simplemente dejaron volar su fantasía y crearon pinturas, grabados y textos que no por ser pura ficción eran menos maravillosos. Un nuevo continente era una veta riquísima para explotar, a grado tal que aún hoy América es parte indisoluble de la creación europea. Podemos recordar algunos de los muchos libros que sobre el tema se han escrito, como los de H. Honour (*The new golden land,* 1975), y F. Chiappelli (*First images of America,* 1976).

Nos viene a la memoria, un poco repentinamente, uno de los primeros grabados que se hicieron en Europa sobre América: la vista de una imposible Tenochtitlan que rivalizaba con Venecia; o el primer dibujo de un paisaje, con indígenas desnudos corriendo por inexistentes y gigantescos pedregales. Durante todo el siglo XVI e incluso el XVII y el XVIII, las representaciones del Templo Mayor rayaron en lo inconcebible: casas holandesas con pirámides de centenares de escalones, templos en el desierto (se olvidaban de las ciudades), *tzompantlis* que eran coliseos romanos, alguno que otro hipódromo griego, y hasta una Tiahuanaco boliviana en medio del mar que incluso tenía sus góndolas. Es decir que desde principios del siglo XVI comenzó a construirse —y no casualmente— una visión de América que iba más allá de América misma. La literatura, la poesía a veces épica, la mitología de monstruos y caníbales, construyeron *otra* América, mezcla de irrealidad y realidad, de ciencia y anticiencia, que también fue y es aún parte de nuestra tierra. Por su parte, el arte y la arquitectura fueron vistos por los mismos ojos. La imposibilidad de comprender naturalezas extraeuropeas llevó por lo general a desdibujar cabañas y construcciones, a ponerles techos a dos aguas para nieve (en el trópico), sillares y almenas para arcos y flechas, y otras cosas de ese tipo. Es decir, lo que se pintaba o escribía no concordaba muchas veces con lo que existía en América. Y probablemente eran muy pocos los que se preocupaban por esa falta de coincidencia.

Evidentemente todo este largo recuento tiene explicaciones lógicas y hasta ideológicas, insertas en la concepción de la realidad de ese mundo renacentista europeo, todavía con algunos toques feudales del medievo. Pero nuestro trabajo va más adelante en el tiempo: concretamente hasta el siglo XIX. No es que queramos hacer comparaciones de ningún tipo, sino tratar de entender el proceso que llevó, a través de varios siglos, hasta el momento en cuestión. El siglo XVIII vio varios cambios notables, en especial durante los últimos 25 años, cuando la nueva ideología del iluminismo racionalista emprendió un proceso de reivindicación del indígena. Un buen ejemplo fue el padre Clavijero, quien enfrentó con argumentos científicos las tesis racistas de De Pauw, Robertson y otros, al demostrar la igualdad física y espiritual del nativo americano en relación con el europeo. Atribuyó sus diferencias a motivos sociales y económicos, y no a cuestiones raciales.

Pocos años más tarde, con el arribo al continente del liberalismo capitalista —elaborado mayormente en Inglaterra—, empezaron a surgir posiciones incluso más radicales, y la independencia fue la culminación de este largo proceso de reivindicación del indígena. Fray Servando Teresa de Mier, Carlos María Bustamante y otros representan la cualidad revolucionaria del liberalismo y la toma de posición concreta, siguiendo a Hidalgo o Morelos, sobre el indígena y su situación social, que caracterizó a los primeros años de lucha. Durante el resto del siglo, o por lo menos durante los años que anteceden a nuestro análisis concreto (que comienza hacia 1875), podemos ver la gran pugna entre conservadores y liberales, entre quienes sostenían la negación del indio, los que plantea-

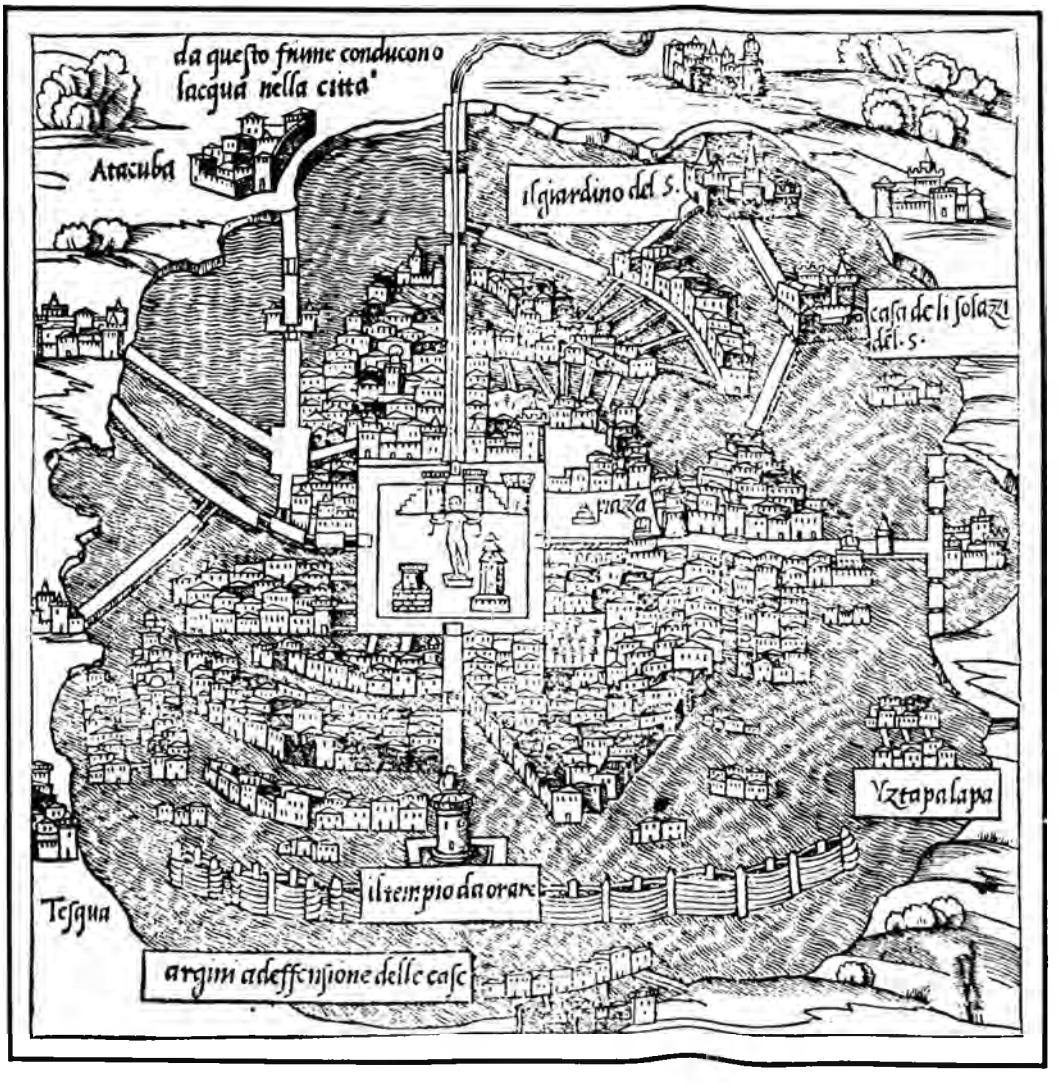
ban incluso su destrucción y exterminio, y aquellos que lo reivindicaban, lo alababan e incluso los apólogos a ultranza (aunque por lo general también los utilizaban como mano de obra barata). Ya se ha escrito bastante acerca de la historia de estos años y sobre la imagen del indio que se plasmó en el arte, la literatura y otras áreas de la creación. Lo importante es que el indígena de México era sin duda, y más allá de las polémicas, parte integrante de la nación y, en el fondo, su motor productivo.

Cabe preguntarnos ahora hasta qué punto fue trascendente el problema de un *arte nacional.* Creemos que no sólo fue importante sino que lo es aún en nuestros días. En México sobre todo, debido a su situación histórica particular, la búsqueda afanosa de elementos formales que identifiquen su individualidad existencial continúa siendo un componente característico.

Hacia fines del siglo pasado y en especial a partir de 1877, arquitectos, escultores y pintores se vieron envueltos en una polémica sin antecedentes dentro de la producción artística mexicana: la posibilidad concreta de construir un *arte nacional* que supuestamente podría llegar a representar al pueblo mexicano, su cultura, su forma de ser y sentir. No hace falta decir que la supuesta posibilidad de contar con un tipo de arte de auténtica raíz nacional suscitó posiciones contrapuestas notables para la teoría del arte de México en el siglo XX. Pero lo más interesante es que no sólo se escribió al respecto, sino que además se pintaron, construyeron y erigieron obras con esas características. La intención de este libro es analizar no solamente esas obras, sino las causas que llevaron a hacerlas realidad.

7. Lo que nunca fue, aunque siempre quisieron: el indígena americano, feliz, entrega sus tesoros en forma voluntaria a los conquistadores. Una buena justificación ante el mundo por la riqueza brutalmente obtenida.

No tiene sentido extenderse en esta introducción en el análisis de este *arte nacional*, ya que las páginas que siguen son lo bastante explicativas. Simplemente quisiéramos destacar la importancia que tiene este tipo de análisis en países que, como México, aún buscan una identidad más clara en el polémico contexto internacional. Pero las preguntas fundamentales serían: ¿puede haber un arte nacional en un sistema dependiente política, social y económicamente?; ¿es posible *crear* un arte nacional con la simple buena voluntad y talento de unos pocos?; ¿acaso el arte que existe hoy en día en México no es *nacional*, aunque represente la realidad en la que el pueblo está inmerso?; ¿acaso el hecho de tener un arte popular y otro de élite no es una muestra perfecta de la realidad que vivimos? Un arte que represente al México de hoy sólo podría expresarlo mostrando las contradicciones de clase que en él existen, y siendo a su vez un mecanismo para luchar por terminar con esas diferencias para que algún día se pueda tener un arte realmente independiente. Sólo entonces podremos hablar de una cultura nacional. Sirvan las experiencias del pasado para mejor enfrentar el futuro.



8. Plano de Tenochtitlan copiado en forma simplificada del elaborado por Cortés. Este plano, que nos muestra el paulatino proceso de modificación que se verificaba sobre un original (que tampoco reflejaba la realidad), fue realizado por Benedetto Bordone en 1528.

Esta antología se inicia con un trabajo póstumo escrito especialmente por José Rojas Garcidueñas sobre un personaje notable en su época: don Carlos de Sigüenza y Góngora, quien además de dedicarse a estudiar documentos antiguos, conservarlos y escribir sobre ellos, construyó el primer ejemplo de este tipo de arquitectura. En realidad no sabemos si es correcto llamar *arquitectura* a un arco de triunfo de madera, metal y papel, recubierto de pinturas e inscripciones alegóricas, pero representa un intento muy antiguo (de 1680), no comprendido en su momento, y que lamentablemente desapareció sin que nos quedara más que una larga descripción hecha por su autor. Sigüenza también realizó la primera excavación que podemos llamar científica (ya que su objetivo no era buscar oro) en la zona arqueológica de Teotihuacán.

El siglo XVIII en la Nueva España vio desarrollarse un proceso de cambio de una magnitud notable: la estructura social, económica y política se insertó definitivamente dentro del esquema liberal-capitalista europeo, con la consecuente toma de posiciones de la nueva burguesía nacional mexicana. Esto, que simplificamos en la frase anterior, significó también cambios en la interpretación de la realidad y de la historia. Y quizás de allí surgió un conjunto de ideas que luego serían el fermento del desarrollo de toda una vertiente nacionalista de la cultura. Dentro de este proceso aparecieron algunas personalidades que sintetizaron en una o varias obras la nueva concepción del indígena, dejando de lado el racismo típico de momentos anteriores.

Para ello hemos incluido el segundo texto, "Reconocimiento del arte prehispánico en el siglo XVIII", mostrando la gestación de la ideología que permitió el reencuentro social con ese arte y esa arquitectura del pasado.

9. La visión española del mundo: pintura que nos muestra el proceso de evangelización en Guatemala. Puede observarse a los indígenas, antes de convertirse, como salvajes y caníbales, y después trabajando y viviendo en pacíficas comunidades religiosas.

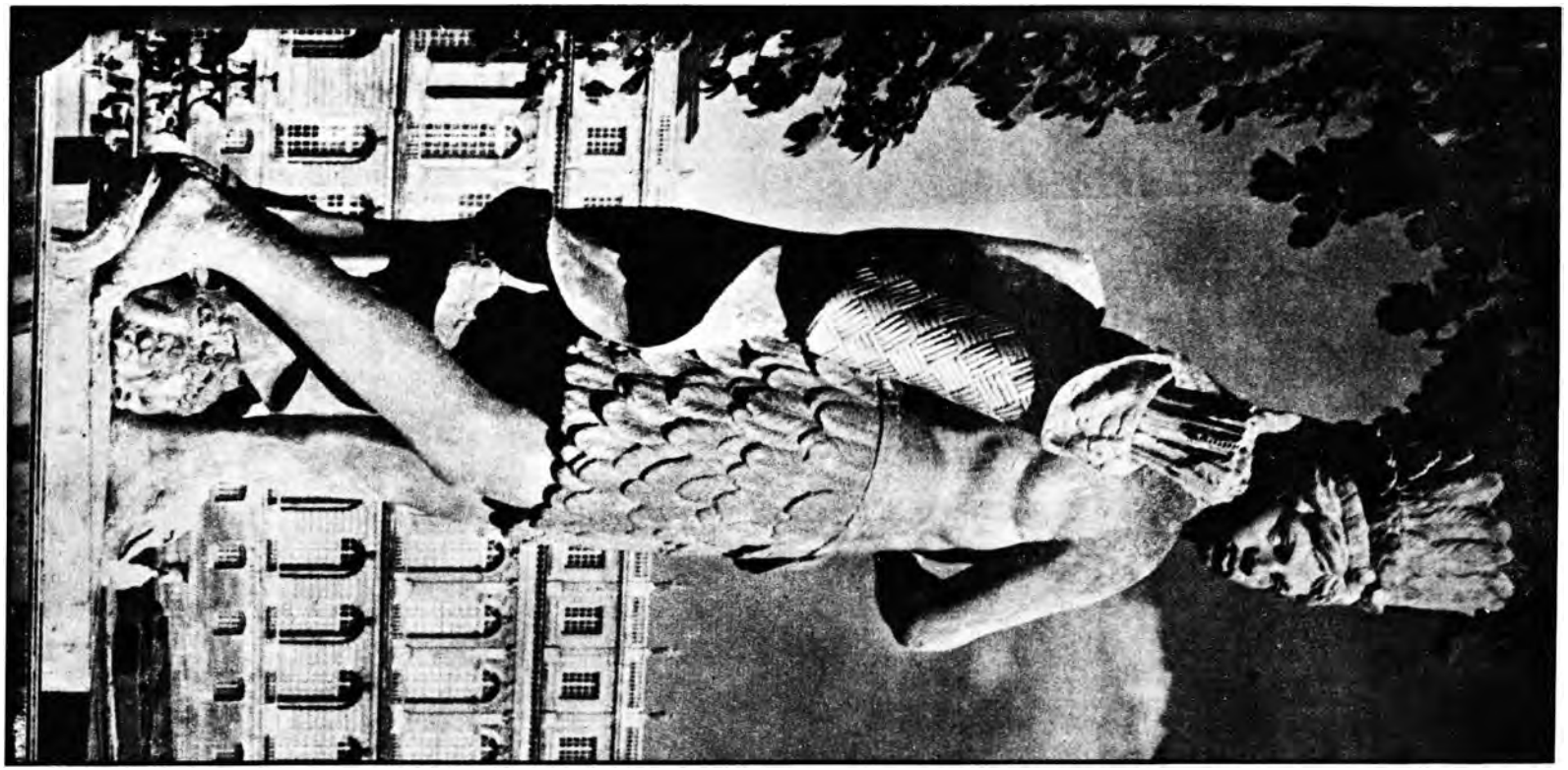
Uno de los aspectos más interesantes de estas ideas de revivir lo indígena, en particular lo prehispánico, fue la literatura, sobre todo la novela, género que comenzó a editarse desde muy temprano en el siglo XIX. Ya se ha escrito bastante sobre todo ello, pero hemos seleccionado para este libro otro artículo, también de José Rojas Garcidueñas. Creemos que aúna, a la claridad del lenguaje y la presentación escueta y directa, el hecho de ubicar el tema dentro de un marco de referencia histórico coherente. Este trabajo es una versión ampliada de la conferencia dictada en el ciclo *México, del siglo XVIII al XIX,* organizado en noviembre de 1975 por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, y que luego se publicó con el título de "Indigenismo en el México de los siglos XVIII al XIX" en la *Revista de la Universidad de México* (1976). Consideramos que este trabajo, además de lo ya expuesto, resume una larga serie de antecedentes que marcaron el rumbo en el cual se conformó la corriente neoprehispánica e indigenista que culminó en la intensa polémica de la época porfiriana, en particular de la novela. Sin lugar a dudas esa literatura fue y continúa siendo una de las grandes vertientes de la cultura de élite, y en ella se ve con claridad la conformación de ciertos aspectos de la ideología de la burguesía del siglo XIX. Sirva este artículo como una muestra de los amplios antecedentes que es necesario revisar para entender la institucionalización de esta temática en México.

Sigue un corto trabajo sobre Manuel Vilar, quien hacia 1850 realizara las primeras esculturas de indígenas dentro de la Academia. Ello significó una ruptura novedosa e interesante de las temáticas tradicionales, y sin duda también le corresponde un lugar destacado entre los antecedentes que estamos revisando. Asimismo debemos recordar que, entre los antecedentes fundamentales para el surgimiento del denominado *arte nacional* en México durante el porfiriato, fue necesario todo un desarrollo del conocimiento de la arqueología prehispánica. Lógicamente éste surgió en épocas tempranas, quizás a partir del siglo XVII, como una actividad de eruditos y anticuarios, para ir transformándose poco a poco en algo más serio.

El siguiente artículo está tomado del capítulo homónimo de Ignacio Bernal de su libro *Historia de la arqueología en México* (1979), que es sin duda lo más importante que se ha escrito hasta el momento sobre el tema. Creemos que la amplísima información que nos ofrece aporta una visión del desarrollo del conocimiento de un mundo hasta entonces desconocido, y además nos da la lista de las publicaciones que sirvieron como fuente de inspiración a los artistas y arquitectos que quisieron reconstruir el arte precolonial de México como alternativa para edificar una arquitectura nacional. La etapa que analiza este trabajo (los años que van de 1825 a 1880), marca un proceso por demás curioso: la afición arqueológica se transforma en una ciencia; lo que en un principio fueran notas de viajeros ilustrados terminaron siendo las primeras expediciones científicas en busca de sitios prehispánicos. Las observaciones incoherentes y a veces irrisorias de ciertas personalidades de la Colonia —que conservaban unánimemente una visión despectiva del pasado— terminaron siendo, medio siglo después, trabajos rigurosos y sistemáticos.

Para terminar con este capítulo introductorio hemos incluido algunas notas sobre un monumento importante y casi desconocido: el que en 1869 se le erigió a Cuauhtémoc en el Paseo de la Viga y que fuera predecesor directo del de mayor tamaño realizado pocos años después.

10. Imagen del indio americano en los jardines de Versalles, escultura del siglo XVIII.



El segundo capítulo de la antología está signado por la obra escultórica clave del período en cuestión: el famoso monumento a Cuauhtémoc, creación de Jiménez, Noreña y Guerra. Para revisar este monumento hemos incluido cinco artículos: el primero de ellos fue escrito en 1887, y aunque aquí lo hemos reducido un tanto, es quizás la mejor descripción que hemos podido encontrar. Este monumento fue tal vez el centro neurálgico de la acalorada polémica porfiriana sobre un arte que pudiera representar a la nación en su totalidad. De ahí que las críticas pasaran tanto por los aspectos ideológicos (el hecho de entronizar a un indígena) como por los formales (errores escultóricos y selección de motivos). En el segundo aspecto los detractores se concentraron en dos puntos: el manejo ecléctico de elementos tomados de diferentes épocas, lugares y culturas prehispánicas, entremezclados sin orden ni concierto, y la utilización de fragmentos de esculturas cuya función era muy bien conocida, transformándolos en elementos de funciones diferentes. Uno de los casos más curiosos fueron las columnas de los ángulos, que en realidad estaban copiadas de las piernas de los atlantes de Tula. Esta historia es entretenida: Désiré Charnay había descubierto, en sus viajes de mitad de siglo, la base de uno de los famosos atlantes de Tula. Esta base estaba formada por la parte inferior de las piernas y los pies con sandalias. Tiempo más tarde, Leopoldo Batres la trasladó al Museo Nacional, donde aún se conserva. Entre tanto Howard H. Bancroft publicó su libro donde las puso al revés, interpretándolas como un par de columnas con capitel. Al parecer Francisco M. Jiménez, quien realizó el proyecto e inició las obras del basamento, repitió el error, pero agregándole el detalle que faltaba: como iban en los ángulos, y para que desde ambos lados se vieran como pares, las hizo triples.

El artículo que reproducimos aquí fue escrito en 1887 por Vicente Reyes y publicado en los *Anales de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos de México.* Lo hemos incluido porque, además de ser una descripción excelente y detallada del monumento a Cuauhtémoc, lo concibe más como una obra arquitectónica que como lo que realmente es. Por otra parte, planteó desde fecha muy temprana varios de los conceptos de esta tendencia conocida en su época como "Escuela Nacional". A continuación hemos transcrito una corta nota acerca de Cuauhtémoc, escrita por Manuel Prieto en 1894.

Le sigue un texto donde he tratado de desarrollar las peripecias de la construcción del propio monumento desde el llamado a concurso hasta su erección final. A continuación, un artículo de Porfirio Barra ofrece otra versión de la polémica de la corriente nacionalista. El capítulo termina con un trabajo corto realizado por el gran historiador del arte mexicano, Justino Fernández. Si bien el texto es básicamente descriptivo, nos da una idea de la valoración que historiográficamente se le dio al monumento en la mitad de nuestro siglo (1953).

11. *Tabla de castas*, la institucionalización estática de las clases sociales y su estructura racial durante la época colonial: única posibilidad de que el indígena figure en el arte.

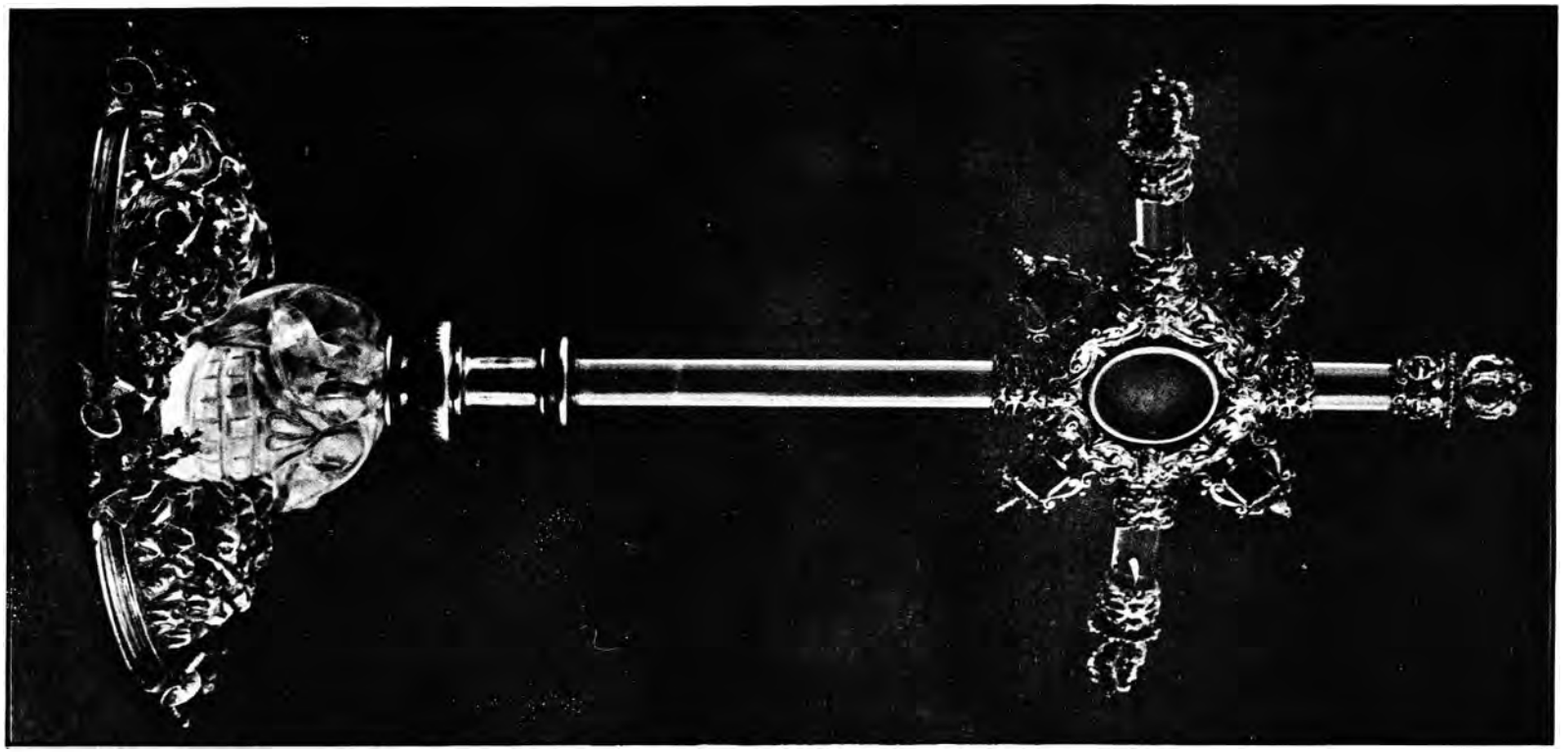
El tercer capítulo intenta desarrollar la polémica misma sobre el arte nacional en México durante el porfiriato, y analizar los principales edificios construidos y proyectados. La polémica entablada acerca de la arquitectura de tipo nacional cobró vuelo alrededor de un edificio determinado: el Pabellón de México para la Exposición Internacional de París, que tuvo lugar en 1889. Este edificio fue construido por Antonio M. Anza y Antonio Peñafiel (arquitecto el primero y médico-historiador el segundo). El proyecto resultó ganador de un concurso donde sólo se presentaron dos candidatos dentro de esta corriente neoprehispánica. El otro estuvo a cargo de Luis Salazar, José M. Alva y Vicente Reyes, autor este último de un texto que ya fue reseñado.

El primer artículo es una extensa ponencia de Luis Salazar presentada por primera vez en el XI Congreso Internacional de Americanistas, celebrado en México en 1895, e incluida en las *Memorias* de dicho evento. Este mismo trabajo, pero con el título invertido, fue publicado también en *El arte y la ciencia* durante los meses de julio-agosto de 1899. Al final del mismo hemos incluido la pregunta planteada por Leopoldo Batres a Luis Salazar tras su lectura en dicho congreso. Hemos puesto este artículo en primer lugar porque es donde mejor se describen ambos proyectos; además, incluye una amplia justificación teórica del porqué fueron utilizados elementos de tipo prehispánico. Si bien la fecha de publicación (1895) es tardía, es probable que haya sido redactado tres o cuatro años antes.

El más sistemático detractor de este tipo de arquitectura de características nacionalistas prehispánicas fue, a mi criterio, el arquitecto Francisco Rodríguez, sobre quien ya hemos escrito un trabajo.[1] Bajo su seudónimo de Tepoztecocanetzin Calquetzani escribió varios artículos contra los proyectos citados anteriormente, aunque alabó el monumento a Cuauhtémoc de Jiménez, Noreña y Guerra. Reproducimos un artículo completo sobre el tema incluido en *El arte y la ciencia* de 1889. Consideramos que Rodríguez (al igual que Manuel Álvarez), supo ubicar con claridad el problema en la arquitectura, aunque no así en la escultura. En este trabajo el autor alaba un tanto enfáticamente sus propias obras, entre ellas el monumento de Tepoztlán (1895), que nunca llegó a erigirse. Recordemos que iba a estar ubicado en la plaza de ese pueblo, donde Rodríguez había hecho varias obras, incluyendo la construcción de un museo de antigüedades y la restauración de la pirámide del Tepozteco. Otros aspectos interesantes son el hecho de citar a Viollet-le-Duc —una de las primeras referencias a este importante teórico en la historia de la arquitectura en México— y sus alabanzas a los pabellones de Perú, Bolivia y Argentina, los que se caracterizaron por ser buenos ejemplos de la arquitectura europea de la época, sin ningún rasgo particular que los identificara como procedentes de países latinoamericanos. Es interesante destacar que Francisco Rodríguez consiguió que su seudónimo Tepoztecocanetzin Calquetzani no se asociara con él durante casi un siglo.

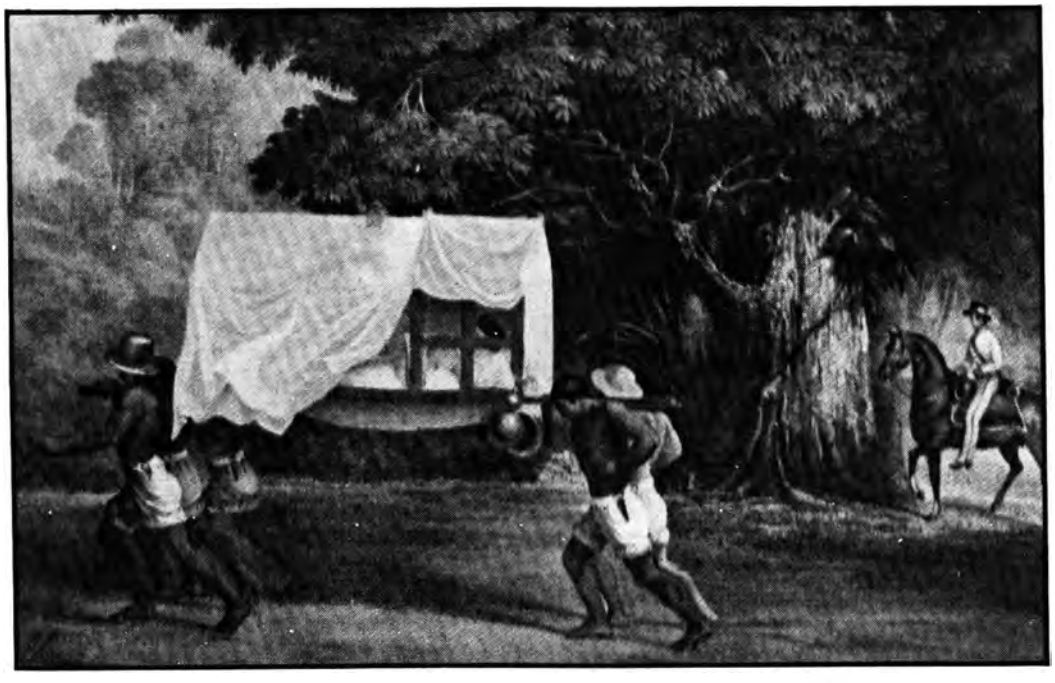
[1] Daniel Schávelzon, "Historia social de la restauración arquitectónica en México", *Vivienda*, vol. 6, núm. 5, México, D.F., 1981.

12. Otro momento de la "apropiación" del mundo prehispánico: crucifijo barroco sobre una talla azteca de cristal de roca.



En el año 1900 ve la luz un libro trascendental para la historia de la arquitectura de México: *Las ruinas de Mitla y la arquitectura nacional,* de Manuel F. Álvarez. Este grueso volumen fue sin lugar a dudas la obra más importante en el sentido científico de elaborar un arte con connotaciones nacionales. Por otra parte, es aún un modelo de método y sistema para presentar un tema y discutirlo con seriedad. En primer lugar Álvarez realizó una recopilación de información sobre Mitla, para lo cual reprodujo todas las descripciones de las ruinas existentes en su época. A continuación, procedió a efectuar un análisis de la arquitectura de entonces en México, para terminar proponiendo y discutiendo sus ideas sobre la *arquitectura nacional.* En su libro incluyó varios párrafos tomados de otros autores como Batres y Rodríguez, algunos de los cuales ya han sido citados. De todas formas los hemos repetido con el objeto de no dejar trunca la exposición del autor. Las páginas reproducidas son las que van de la 273 a la 282 de su obra, e incluyen las siguientes ilustraciones intercaladas entre ellas: el monumento a Juárez en Oaxaca, el monumento a Tepoztlán, los planos constructivos del Pabellón de México en París (1889), con fotos del exterior e interior, el proyecto de Salazar, el arco de triunfo de Oaxaca de 1899 y las casas azteca e inca dibujadas por Charles Garnier en la exposición de París en el año 1889.

Continúa nuestra antología con un artículo elaborado por Francisco Rodríguez sobre su proyecto de monumento para Tepoztlán, el que si bien nunca llegó a concretarse permite vislumbrar claramente las ideas que este arquitecto trató de materializar en su obra. El artículo (que reproducimos completo) fue publicado muchos años después de haberse llevado a cabo el proyecto (1895), ya que apareció en el *Boletín del Museo Nacional de México de 1911.*



13. El indígena como *cosa útil*, litografía titulada *Paseando en litera en Veracruz*, de Thomas Egerton, 1840.

El siguiente es otro trabajo antiguo y representa la mejor descripción contemporánea del Pabellón de México en París (1889). Lo transcribimos porque tiene dos niveles de trascendencia: ilustra con qué ojos fue visto el edificio en su propia época, y resulta una excelente descripción del mismo. Desafortunadamente su autor, de origen ruso, aún no ha podido ser identificado.

Para continuar con el pabellón de 1889, hemos incluido otro trabajo, que fue escrito en 1978 por un grupo de alumnos de nuestro curso de teoría de la arquitectura en la Facultad de Arquitectura Autogobierno, en el cual han hecho una introducción buena y simple a las exposiciones internacionales de París y otros sitios, expresando su significado real. Dada su calidad de estudiantes, decidieron mantener sus nombres en reserva.

Uno de los aspectos más interesantes del Pabellón de México en París (1889) es su aparente falta de antecedentes. Éste fue uno de los rasgos que más nos llamó la atención, por lo cual redactamos otro trabajo para esta antología. Quisimos dar a conocer más ampliamente otro pabellón de las mismas características, construido para la Exposición Internacional de París de 1867, y que ha permanecido casi ignorado. Lo hemos denominado Pabellón Xochicalco, dada su obvia intención de parecerse todo lo posible a una construcción de dicho sitio arqueológico.

Hace pocos años Elisa García Barragán dictó una conferencia titulada "Eclecticismo y romanticismo en la arquitectura porfirista". Hemos incluido ese texto ya que resume claramente el desarrollo de la arquitectura y la escultura de tendencia neoprehispánica en México. Para completar el tema, presentamos una descripción del autor del Pabellón de México de la exposición de 1889, su arquitectura y ornamentación, proporcionada por el mismo Antonio Peñafiel.

Mucho se ha hablado sobre la arquitectura del siglo XIX, en especial la de la época porfirista, momento en el cual se construyó la mayoría de los edificios neoprehispánicos que venimos tratando. Pero, sin duda alguna, no hay nada más fresco y natural que leer los juicios vertidos por los arquitectos de esa época sobre su propia y contemporánea producción arquitectónica. Quizás hoy, gracias a la perspectiva histórica, podamos ver las cosas con una visión más amplia, a veces incluso más nítida, pero sin duda nunca con la precisión de los que las hicieron y vivieron.

Es por lo anterior que hemos incluido el siguiente artículo, que nos presenta un panorama interesante y coherente de la arquitectura porfiriana, publicado en *El arte y la ciencia,* bajo el título de "El desarrollo de la arquitectura en México" (1900). Es en gran parte la transcripción de la conferencia dictada en la Quinta Sesión del Concurso Científico Nacional de 1900, presidida por el Instituto Bibliográfico Mexicano. Sin duda alguna el artículo es jugoso en todo sentido, pero queremos destacar la visión general de la arquitectura, netamente asocial, idealista, estetizante y típica de la época. Pocas veces hemos encontrado un trabajo de esta índole donde el autor tenga tan bien planteadas sus bases teóricas, aunque hoy nos parezcan ahistóricas e imposibles de sostener. Por ejemplo, nos dice que

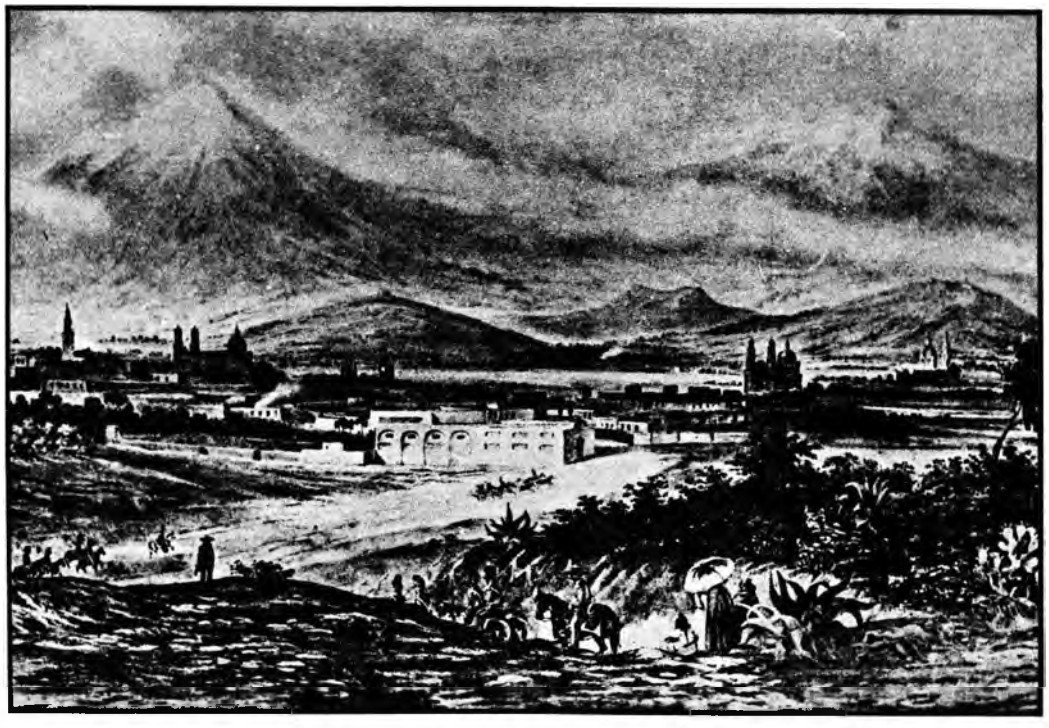
> . . .el arte es, pues, por sí, un elemento distinto del modo de ser social, político y religioso de los pueblos, así como de su ciencia y de su industria. . .

Creemos que en esta frase está concentrada toda su visión del problema. Y lógicamente, respecto al arte neoprehispánico nos aclara que "¿Hemos de tener por nuestras las llamadas arquitecturas maya, tolteca, azteca o zapoteca, desarrolladas cuando aún ni existíamos, ni como raza, ni como nación?" Nos está sintetizando aquí toda una posición frente a la arquitectura y el arte, y, lo que es más, toda una visión de la nacionalidad.

La polémica suscitada en torno a la arquitectura nacional surgió hacia 1880 y continuó hasta 1910. Luego, tras los embates del modernismo y posteriormente del funcionalismo, tomó otros rumbos que no cabe analizar aquí. Pero la historia de la arquitectura y el arte han retomado el tema en algunas oportunidades. Un buen ejemplo es el de Francisco de la Maza, quien en 1965 publicó en su libro *Del neoclasicismo al art nouveau* el artículo que aparece después. Este corto artículo tiene varios pasajes destacables, especialmente cuando dice que "creer que lo mexicano es, nada más, lo maya o azteca, o es ignorancia, o bobería, o política, pero no historia". Sin embargo incurre en un error al confundir a Francisco Rodríguez con su homónimo Rodríguez Arangoity, un conocido crítico de arte de esos mismos años.

Es así como entramos al capítulo cuarto, donde desarrollamos otras temáticas dentro de la misma corriente: pintura, escultura y literatura. El primer artículo es un texto redactado en una fecha realmente temprana: 1875. Su autor anónimo nos habla de una reunión artística realizada en la casa de un señor coleccionista y amante de las antigüedades, quien no sólo poseía una enorme colección de pinturas con motivos indígenas y prehispánicos, sino que también se había construido un salón azteca para ubicar sus colecciones. ¡Hubiera sido digno de verse!

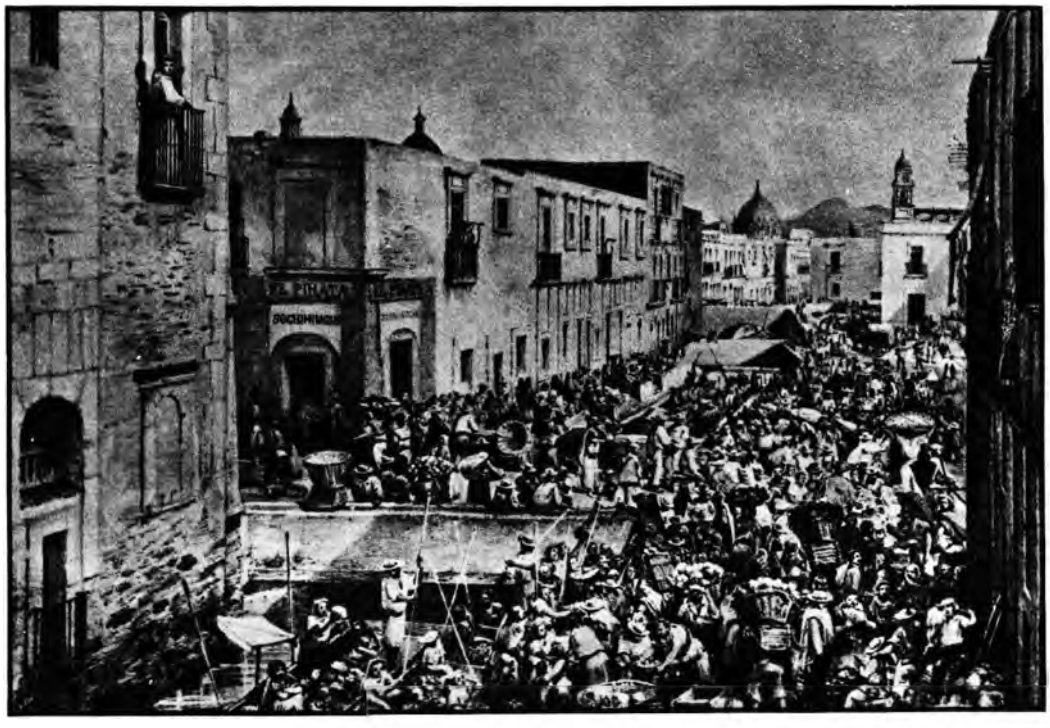
El segundo artículo acerca del arte neoprehispánico o *indigenista,* como se ha dado en llamarlo en la pintura, es un trabajo básico porque marca toda una línea teórica de aproximación al problema. Este escrito muestra un lúcido intento de entender, con una clara visión ideológica y social, la producción pictórica del siglo XIX en la que el indígena participa como modelo. Queremos llamar la atención sobre la interpretación de la autora acerca de este fenómeno a partir de la inserción histórico-política del arte, lo que le permite arribar a muchas conclusiones importantes: el arte indigenista como arte de élite y clase dominante, el papel pasivo del indio, que reproduce en última instancia la realidad social



14. El indio como *parte del paisaje:* litografía de Thomas Egerton sobre Puebla.

mexicana de explotadores y explotados, de campesinos indígenas y de burgueses urbanos. Quisiéramos que este trabajo quedara inserto aquí como una de las interpretaciones teóricas más ajustadas a la realidad y como una base a partir de la cual, algún día, se pueda edificar parte de la historia del arte de México, yendo mucho más allá de los meros juicios de valor de una estética ya muerta. La versión que aquí presentamos ha sido tomada de la que se publicó en *INI 30 años después* (Instituto Nacional Indigenista, 1978). Se había publicado una versión anterior en la revista *Arte, sociedad e ideología* (1977).

Continuamos con un artículo publicado por primera vez en los años 1883-1884 titulado *Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la República Mexicana,* escrito por el conocido crítico Ignacio Altamirano. Hemos incluido este pequeño *almanaque* ya que es una interesante descripción histórica —tal vez la primera en la historia de este tema— que busca los antecedentes de una escuela nacional en el arte. El autor procede a analizar sistemáticamente el desarrollo de las diferentes manifestaciones artísticas en el país desde la colonia, y muy particularmente a lo largo de la vida de la Academia de San Carlos, analizando las diferentes corrientes estilísticas imperantes y su relación con la idea de Altamirano sobre la nacionalidad. Al llegar a los años posteriores a 1867, encuentra las obras que para él representan esta tendencia, y procede a describir y analizar varias de ellas, sobre todo pinturas como las de Parra y Obregón. Por supuesto, no deja de alabar el monumento a Cuauhtémoc, que estaba próximo a inaugurarse, y escribe algunas líneas que hablan bien de los verdaderos restos precolombinos. Un dato interesante radica en que es uno de los pocos escritores de la época que cita a Viollet-le-Duc y basa su análisis de los aztecas en los criterios de este escritor y arquitecto francés (de quien sabemos que nunca estuvo en México), en lugar de apoyarse en sus contemporáneos mexicanos o de otros países que sí tenían una visión más ajustada de la realidad del mundo prehispánico. El trabajo fue publicado por M. Caballero, editor de *El Noticioso,* e impreso en Nueva York, aunque fue distribuido en México durante los años que ya mencionamos.



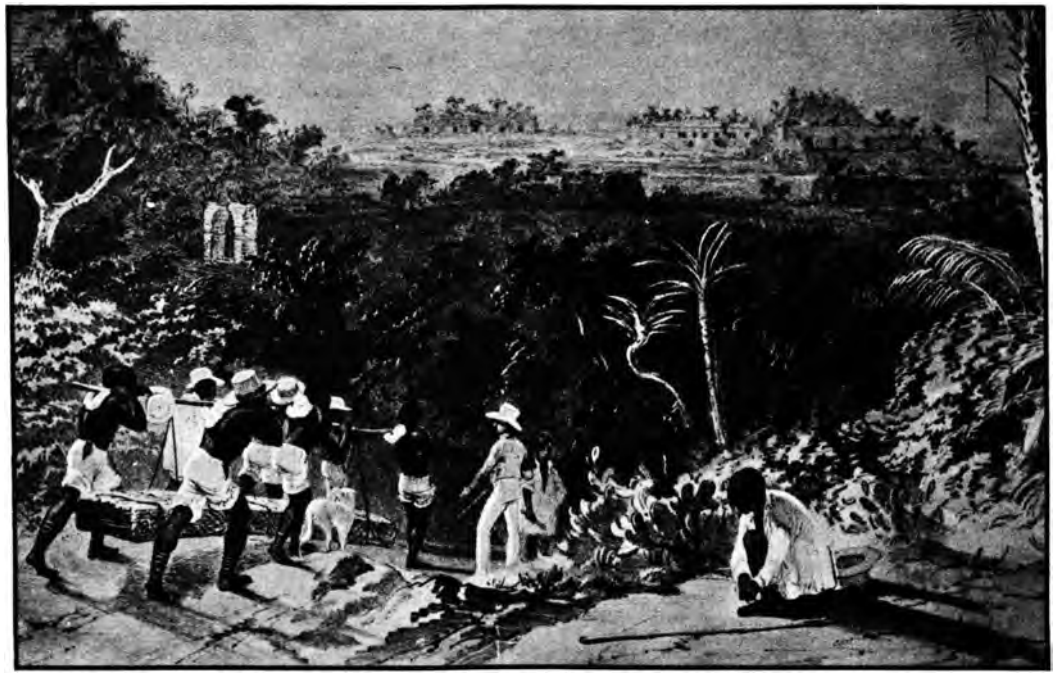
15. Una vista real del indígena como proletario urbano: *Calle del puente de Roldán en 1855*, litografía de Casimiro Castro.

16. Primera exposición internacional de arte prehispánico: William Bullock en Londres, 1824. Lo prehispánico como *cosa exótica*.

Hay otros dos artículos intercalados aquí: uno acerca de otro frustrado monumento (en este caso a Xicoténcatl), proyectado y descrito por su autor, Carlos Noriega. A continuación he preparado una pequeña "galería" de pinturas, grabados y litografías sobre el tema prehispánico, hechos en el siglo XIX, y de algunos cuadros de carácter neoprehispánico. La intención de estas ilustraciones es acompañar a los textos incluidos en este capítulo.

Durante la época porfirista, siguiendo el ejemplo de la ciudad de México, se erigieron en todo el país numerosos monumentos y estatuas a los héroes de la independencia. Uno de ellos fue el que el gobierno del estado de Morelos levantó en 1905, tras un concurso internacional convocado a tal efecto. Al evento se presentaron varios escultores, y el ganador fue aquel que presentó su proyecto bajo el seudónimo de "Roma Amor" y que aquí hemos incluido. En ese concurso se presentó un proyecto con características neoprehispánicas titulado "Seguì la tua stella". Reproducimos parte de las notas que lo acompañaban, publicadas en 1913 por primera vez en un libro raro, titulado *A Morelos, importantes revelaciones históricas: autógrafos desconocidos de positivo interés; inauguración del monumento en memoria del Héroe de la Patria,* impreso en Morelia. Figura después un texto que escribió hace unos años Justino Fernández en su obra *El arte del siglo XIX en México.* En él inserta algunas noticias sobre un fastuoso proyecto de monumento a Porfirio Díaz, que realizó Adamo Boari, uno de los mejores arquitectos que tuvo México.

El siguiente trabajo es el realizado por Ignacio Bernal, y es uno de los capítulos más sólidos de su libro *Historia de la arqueología en México,* publicado en 1979. Analiza extensamente la construcción del conocimiento del mundo prehispánico en Mesoamérica, en especial con base en la arqueología de tipo científico, a diferencia de la practicada en etapas anteriores. Sin lugar a dudas, este artículo es suficiente para mostrar la compleja evolución de las técnicas, y sobre todo de las formas de representación de la arquitectura, mediante planos, dibujos detallados (como los de Holmes), fotografías (Charnay, Maler), dibujos de detalle (Spinden) o recopilaciones de información (Chavero). Todo esto sirvió



17. Otro aspecto de la apropiación del pasado por los países centrales: Stephens trasladando un dintel de Kabah a Nueva York.

para que los propios arquitectos tomaran sus materiales y formas, y para que los pintores representaran temas del pasado prehispánico.

Con anterioridad dijimos que la literatura, al igual que toda la producción cultural de la segunda mitad del siglo pasado en México, experimentó también este intento de revivir el pasado prehispánico, con el objeto de contribuir a la consolidación de la ideología positivista que la burguesía quería levantar como nacional. En nuestros días existen varios trabajos sobre el tema, aunque no demasiados; de ellos ya incluimos uno de José Rojas Garcidueñas, que tocaba el periodo anterior que ahora revisaremos. Entre ellos se destaca uno de los pioneros, titulado *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*, escrito en 1934 por Concha Meléndez. De ese libro hemos extraído tres partes: el capítulo VII, el XI y la conclusión general. Creemos que con ellos tenemos una visión introductoria a la problemática, incluyendo descripciones suficientemente detalladas de las obras en cuestión. Consideramos que con estas páginas queda más o menos cubierto este importante aspecto de la literatura de la segunda mitad del siglo pasado que utiliza elementos indígenas y prehispánicos. Somos conscientes, en lo que respecta a la obra de Meléndez, que en la actualidad se conocen otros libros sobre el tema que la escritora no pudo detectar en su momento, y que tanto el tipo de análisis —básicamente descriptivo—, como la visión de la problemática, han sido en parte superados. Pero consideramos que este trabajo constituyó un paso importante para llegar a lo que actualmente conocemos, ya que es un hito en la historiografía del tema, y por eso lo hemos presentado; no sólo por su contenido material, sino también por lo que significó en su momento histórico, ya que fue la base para muchos otros trabajos similares que le siguieron con el tiempo.

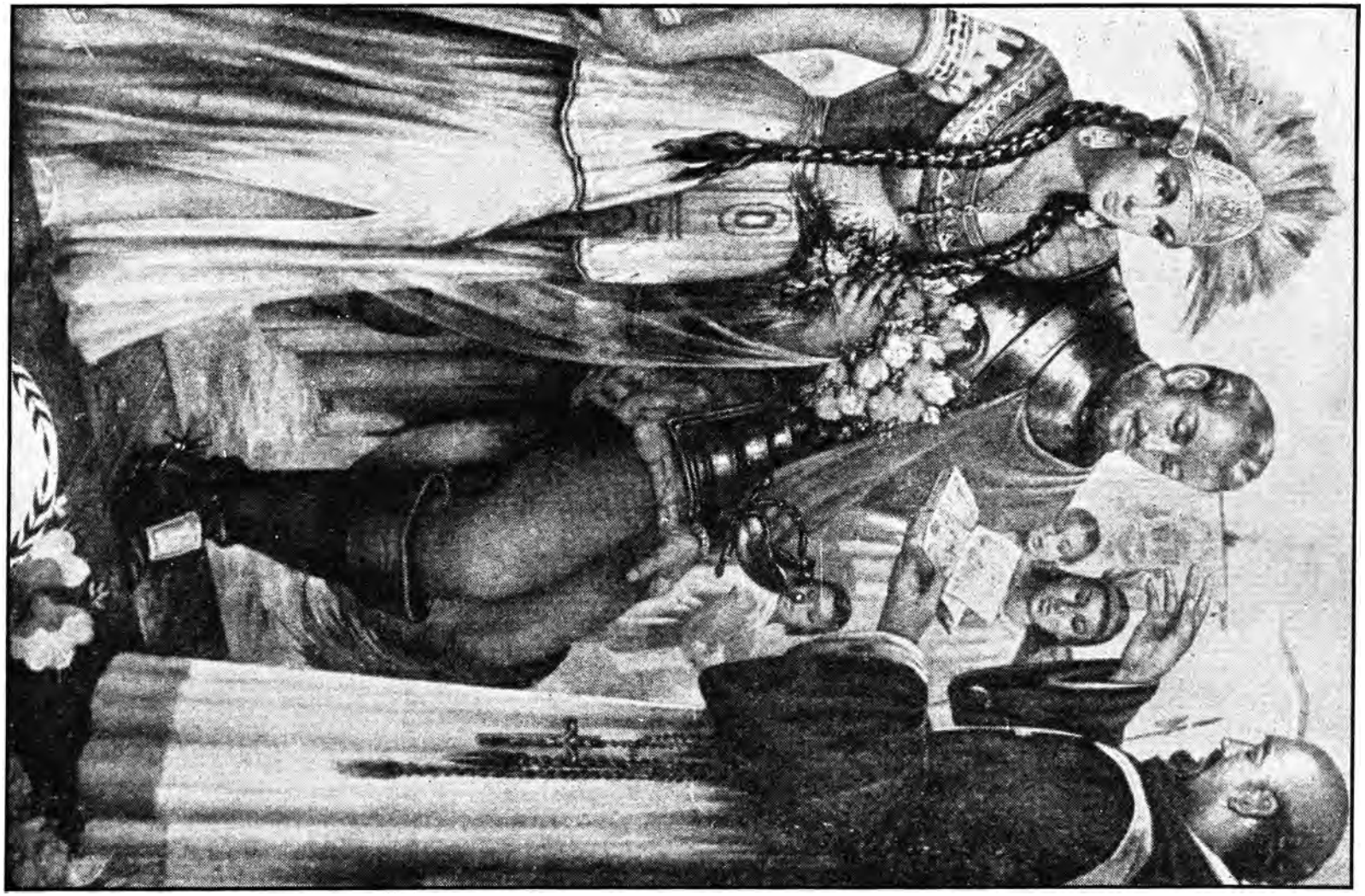
Terminamos este capítulo con un trabajo escrito especialmente para esta antología por Karen Ford, sobre la imagen del indígena en José Guadalupe Posada, el eximio grabador de principios de siglo, y el cambio que él introduce al ver al indio ya como un simple proletario enfrentado a la burguesía del régimen.

18. *La dictadura porfirista exalta demagógicamente al indígena*, grabado en linóleo de Alfredo Zalce.

El quinto capítulo de esta antología, que lleva el título de "Los estertores de la agonía", intenta revisar el final de estas búsquedas en el arte y su evolución. Es por eso que comenzamos con un texto sobre los ornamentos de carácter prehispánico en el actual palacio de Bellas Artes, construido en sus inicios por Adamo Boari y finalizado por Federico Mariscal en la década de 1930. Para continuar, nos adentraremos en la marcada transformación que se produjo en México a partir de 1910 y hasta 1930. Obviamente la cultura y la arquitectura vivieron un profundo cambio, que se expresó formalmente al pasar de los modelos del eclecticismo porfiriano al funcionalismo europeo. Tal proceso es analizado con profundidad por Carlos Monsiváis en un artículo que es parte de un trabajo titulado "Notas sobre la cultura nacional en el siglo XX", publicado en el volumen 4 de la *Historia general de México* (1976). Es importante, en nuestra opinión, porque nos muestra el final del arte neoprehispánico, para abrir las puertas a nuevas corrientes que van a utilizar lo indígena con un sentido nuevo, diferente, más acorde con la ideología de la revolución que estaba estructurando a la nueva burguesía. De alguna manera, durante esos veinte años (1910-1930) veremos las últimas expresiones del tipo de arte que hemos venido revisando, con apariciones esporádicas y eclécticas que marcan la continuidad y a la vez la muerte de una tradición ya acabada.

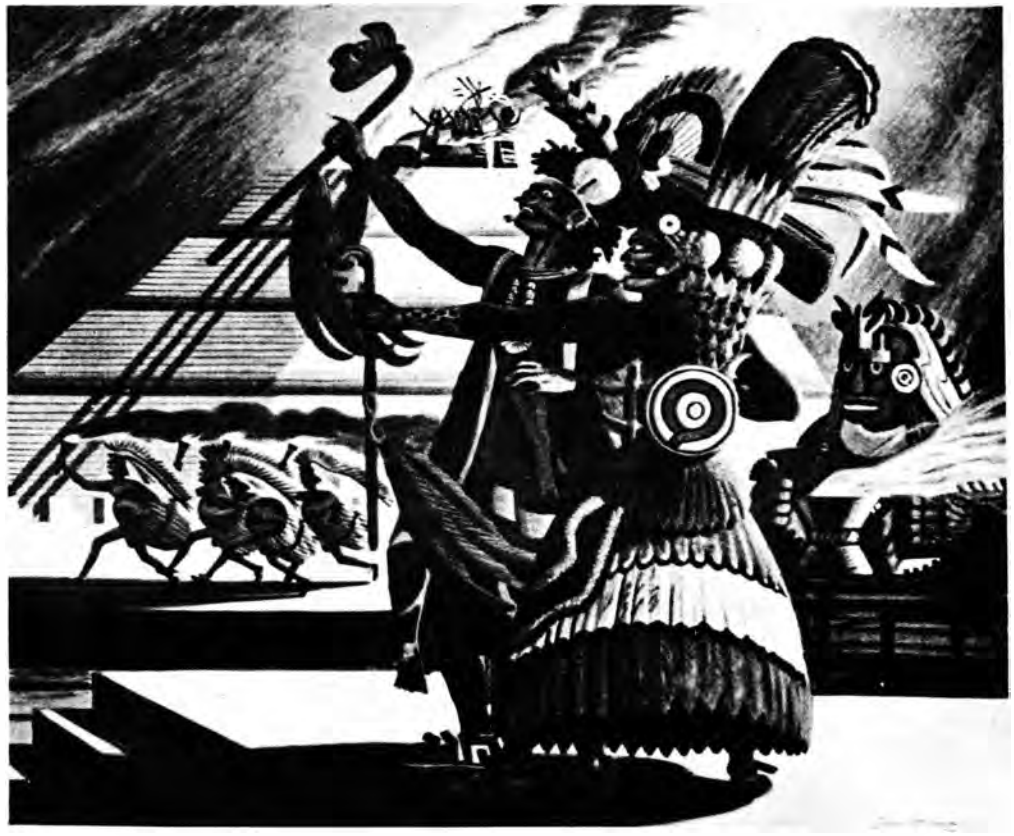
19. Cuauhtémoc visto con ojos prehispánicos (*Códice Matritense*) y por la iconografía del siglo XIX (litografía de H. Iriarte).

20. El historiador Francisco de la Maza intituló esta escena *Dos simientes supremas para el mestizaje.*



Otro caso interesante es el de la obra pictórica de Saturnino Herrán; incluimos el siguiente artículo, aunque ya hay una variada bibliografía al respecto, porque pensamos que su obra marca claramente un cambio en la forma de ver al indígena, tanto del pasado como de ese entonces. En 1923 la polémica del *arte nacional* había trascendido, de la escultura y la arquitectura, a un nuevo campo: la pintura mural. En los talentos de Rivera, Orozco y Siqueiros, entre otros, comenzaba a ser esta técnica un arma importante en las concepciones ideológicas vasconcelianas del momento. Diego Rivera, quizá el más vociferante de todos, escribió un corto artículo sobre la arquitectura nacional. Este trabajo, que a partir de esa fecha nunca más hemos visto citado, fue escrito en español en una versión breve y en una más larga en inglés, que con el título de "La nueva arquitectura mexicana: una casa de Carlos Obregón", fue publicado en la conocida revista turística *Mexican Folkways,* con la cual Rivera colaboró muchas veces. El artículo que reproducimos constituye a mi entender una de las páginas más sensacionalistas, brutales, desinhibidas y punzantes que la historia de la arquitectura de México haya visto. Leerlas es suficiente, no requieren más comentarios.

Hay oportunidades en las que el historiador siente que su objeto de estudio se le escapa de las manos, y el ejemplo siguiente es uno de esos casos: en 1929, es decir tras la revolución y veinte años después de terminado el porfiriato, un arquitecto retomó la arquitectura neoindígena para construir el Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Obviamente esto tiene una explicación que ya hemos intentado desarrollar, pero sigue en pie lo planteado anteriormente: un eclecticismo tan exacerbado y justificado teóricamente con tanta firmeza, que nos parece como si nos encontráramos por la calle con un caballero de levita, galera y bastón: un anacronismo cultural. Pero la realidad es que el edificio se construyó, y en él intervino como proyectista y director de obra un hombre muy particular, Manuel Amábilis, quien dedicó la mitad de su vida a demostrar que las ruinas prehispánicas habían sido hechas por los atlantes (de la Atlántida), y la otra mitad a construir arquitectura con elementos prehispánicos, porque era lo *nacional.* La incongruencia salta a la vista, y se entiende que el concurso para la exposición, convocado en 1926, haya sido ganado por él, al conjugarse un momento histórico determinado y un hombre especial. En las páginas siguientes transcribimos buena parte del libro publicado por él en relación con la construcción de su Pabellón de México en Sevilla. Es de lamentar que nos sea imposible reproducirlo completo, pero sus 78 hojas y 81 dibujos y fotografías lo hacen imposible. Hemos evitado la parte detallada sobre pintura y escultura, y nos hemos centrado en lo correspondiente a la arquitectura y decoración en general. Sería factible analizar este texto detalladamente e irlo desmenuzando: toda su interpretación de un arte *tolteca* anterior a la cultura maya no sólo es anticientífica sino absurda, incluso para el año de su redacción (1929), y sirve solamente para justificar la mezcla de elementos de diferentes regiones, épocas y culturas, con el objeto de hacer más llamativo el edificio. En ese sentido no estaba más avanzado que Jiménez, Rodríguez, Anza o Salazar, medio siglo antes. Pero Amábilis no cita, en defensa de su proyecto, a ninguno de ellos ni tampoco a sus obras; al contrario, se basa en ideales igualitarios, de unión de clases sociales y de un idealismo trasnochado. Valga este ejemplo como una regresión histórico-cultural injustificable para su época, pero comprensible en función del desarrollo de México en los finales de la década de 1920.



The five unlucky days of the Aztec Indians

THE AZTEC INDIANS divided their solar year into eighteen months of twenty days each.

The five days left over belonged to no month, and they were regarded as peculiarly unlucky. Particularly that series of five days which fell every fifty-second year.

At this time the Aztecs abandoned themselves to despair. They smashed the small images of their household gods. They destroyed their furniture and their household utensils. They let the holy fires die out in the temples.

On the evening of the final day sacrifices were made to the gods. And as huge fires flicked their tongues into the dark sky, couriers ran throughout the nation, proclaiming that the gods of evil had been placated and that joy should reign again.

Today, few men believe that the year can be divided into days that are lucky and days that are not. Misfortune strikes at unpredictable moments, and no man knows beforehand when.

But modern man *has* found a way to alleviate such misfortune, no matter when or where it falls. That way is insurance.

If, on some unlucky day, you suddenly get yourself hurt, accident insurance will take care of your doctor and hospital expenses; and it will provide you with an income while you are laid up.

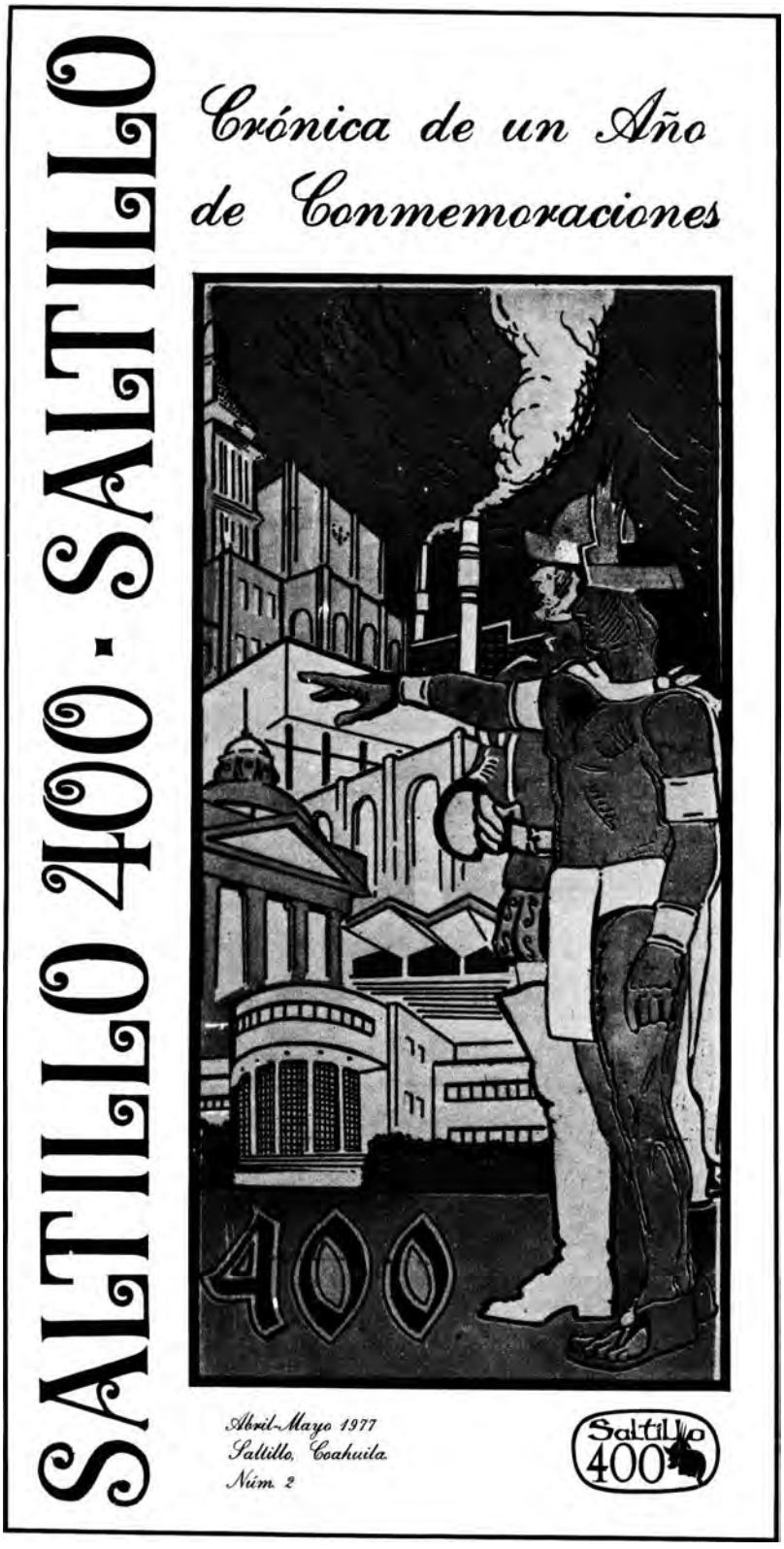
If you injure someone with your car, automobile liability insurance will protect you from the dangers of lawsuits and heavy damage payments.

And if something should happen to you, life insurance, as you know, can provide an income for your family that will allow them to live pleasantly in the home they hold so dear.

Why don't you discuss your individual insurance problems with your local Travelers agent or insurance broker?

Moral: Insure in The Travelers. All forms of insurance. The Travelers Insurance Company, The Travelers Indemnity Company, The Travelers Fire Insurance Company, Hartford, Connecticut.

21. Uso comercial de los motivos prehispánicos en la actualidad: publicidad de una compañía de seguros.



22. El mundo prehispánico y colonial como convalidación histórica del desarrollo actual. La necesidad de justificar un proceso económico-social capitalista como resultado de una evolución natural e ineludible.

Este capítulo se cierra con un intento de revisar las últimas evoluciones y peripecias de la arquitectura neoprehispánica tardía, ya totalmente vacía de contenido ideológico, habiéndose transformado en algo simplemente ornamental. Sólo hemos seleccionado algunos de los muchísimos ejemplos que se podrían encontrar, pero baste tal muestra para darnos una idea clara del triste y solitario final de estas búsquedas. Un *arte nacional* sólo podrá serlo cuando haya surgido realmente del pueblo, cuando lo realice el pueblo y lo gocen y utilicen todos los grupos sociales por igual. Una sociedad de clases, escindida no sólo en lo social y lo económico sino también en lo cultural e ideológico, nunca podrá tener un arte unificado con el cual expresarse y que la identifique.

Después de cada artículo se pueden encontrar las citas de cada autor, pero la bibliografía hemos preferido condensarla al final del libro, para simplificar las búsquedas y evitar repeticiones innecesarias. Las ilustraciones seleccionadas y preparadas para esta edición no son en su totalidad las que acompañaban a los artículos originales, sino que, mientras algunas fueron reproducidas nuevamente, en algunos casos se agregaron otras nuevas con el objeto de mejorar la calidad de reproducción, siempre con autorización de los autores.

Debido a que muchos de los trabajos incluidos fueron escritos en diversas épocas y publicados algunos en periódicos o revistas, en varios casos las notas bibliográficas a pie de página no están completas. Se ha tratado entonces de complementarlas en la medida de lo posible. En la bibliografía final sólo se han incluido las citas completas.

Para terminar, quisiera agradecer enormemente a todos los que contribuyeron a que esta obra pudiera realizarse: a los autores, en especial a Ignacio Bernal, Ida Rodríguez Prampolini, José Rojas Garcidueñas, Elisa García Barragán, Karen Ford, Carlos Monsivais, Danilo Ongay, Luis Reyes de la Maza, Xavier Moissen y Salvador Moreno. Nos facilitaron fotografías el Museo Nacional de Historia, el Instituto de Investigaciones Estéticas, el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Museo Nacional de Arte. La posibilidad de finalizar esta obra se la debo al doctor Carlos Sirvent, director de Proyectos Académicos de la UNAM, sin cuya ayuda todo este material recopilado durante cuatro años hubiera quedado definitivamente sin publicar.

23. La simbología prehispánica es utilizada por las compañías transnacionales del turismo en Acapulco, como símbolo de México.

LOS ANTECEDENTES

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA Y EL PRIMER EJEMPLO DE ARTE NEOPREHISPÁNICO EN AMÉRICA (1680)*

José Rojas Garcidueñas

Poeta, periodista, matemático y astrónomo, historiador y geógrafo, erudito barroco fue don Carlos de Sigüenza y Góngora. Su obra no pudo ser justamente apreciada en su tiempo y gran parte de ella se ha perdido; pero la figura de su autor se destaca excepcional, porque en un medio saturado de literatura culterana y de filosofía ergotista, él estuvo solitario, aislado en un puesto de avanzada, señalando y explorando un nuevo rumbo por el que apenas cien años después otros empezarían a encaminarse. Espíritu cartesiano fue el de don Carlos de Sigüenza y Góngora, exponente máximo del florecimiento de la Nueva España barroca, pero también y al mismo tiempo la primera conciencia en que apunta, de modo aún impreciso pero ya enérgico, el sentimiento histórico de lo mexicano.

Nació en agosto de 1645, en México; estudió en el noviciado jesuita de Tepozotlán y luego en Puebla; expulsado de la Compañía de Jesús por una falta a la disciplina escolar, prosiguió sus estudios en México, dedicándose con ahínco a las ciencias. Puede considerarse como su primer triunfo que obtuviese por oposición la cátedra de matemáticas y astrología, de la que tomó posesión en la Real y Pontificia Universidad de México en julio de 1672.

En 1680 un cometa apareció en el cielo de México; Sigüenza aprovechó tan buena ocasión, hizo observaciones y pensó que era su deber de científico combatir las supersticiones que el vulgo propalaba, lo que ocasionó una polémica. Don Carlos redactó dos estudios, también disputó con el padre Kino y mucho más tarde resumió sus conclusiones en un tratado: *Libra Astronómica y Philosophica.* En ese mismo terreno cosmográfico publicó, sistemáticamente, sus *Lunarios anuos,* y recibió honores y cargos al ser nombrado Cosmógrafo del Rey y Examinador de Artilleros.

*Trabajo escrito especialmente para esta antología, 1980.

En otro campo, el arzobispo de México lo nombró su limosnero mayor y capellán del Hospital del Amor de Dios, lo que permitió a Sigüenza disponer de una morada independiente, mejores emolumentos y más tiempo y calma para sus estudios.

Invitado por un rico benefactor, que acababa de costear un nuevo templo, don Carlos hizo un viaje a provincia y luego publicó un folleto: *Glorias de Querétaro,* y le añadió el poema guadalupano *Primavera indiana,* que había escrito muchos años atrás. También en su juventud había escrito otro poema, *Oriental planeta evangélico,* en honor de San Francisco Xavier, que por razones desconocidas dejó guardado, y póstumo lo publicó su sobrino Gabriel.

Sigüenza y Góngora dedicó buena parte de su tiempo y su labor a la poesía: en dos certámenes literarios, convocados por la universidad, figuró como secretario y concurrente; luego hizo la crónica de los mismos, a la que puso el título de *Triunfo Parténico,* por haber sido en honor de la Virgen. Es una obra de gran interés para nuestra historia literaria por dos motivos: primero porque tanto en la prosa que redactó Sigüenza como en los poemas ajenos que transcribe, se muestra el barroquísimo gusto y estilo de la época y, segundo, porque en ese libro, aparecido en 1683, vemos el muy crecido número de quienes en México escribían, y téngase en cuenta que cuando digo México no me refiero al país, que no se llamaba así, sino a su ciudad capital.

La historia de México fue en Sigüenza una vocación y casi una pasión, y le dedicó largas horas de estudio, pero de lo que sobre ella escribió buena parte quedó inédita y se tiene por perdida. Solamente publicó un par de crónicas de dos instituciones: *Paraíso occidental,* sobre el real convento de Jesús María y *Piedad heroica de Hernán Cortés,* acerca del Hospital de Jesús fundado por el conquistador, y también otra que aquí interesa más, el *Teatro de virtudes políticas,* explicación del gran arco triunfal que él inventó para el recibimiento de un virrey, con imágenes y símbolos en los que aludía a las virtudes de un gobernante por medio de referencias a la historia antigua de México, obra de la que se tratará más adelante.

Pasan lentos los años y de repente una fecha memorable surge en la vida de Sigüenza y Góngora, el "fatalísimo día ocho de junio" dijo él, del año 1692, cuando a consecuencia de un gran malestar popular, por falta de víveres, un gran motín estalló en México provocando el incendio del palacio real, del edificio del Ayuntamiento y de los comercios que invadían la plaza mayor, con heridos y muertos, terror de los españoles ante la posibilidad de que se sublevase la gran masa indígena, y cuyo epílogo fue la represión y el patíbulo para muchos indios y mestizos. Esa tarde don Carlos, avisado del tumulto, lo miraba desde una esquina de la plaza cuando empezó a incendiarse el Cabildo o Ayuntamiento, súbitamente recordó que allí había documentos inestimables, y el clérigo miope y débil se lanzó a través de la chusma, entre los gritos y las pedradas, llamó gente, dio dinero y organizó el rescate de las actas del Cabildo, de ciertas pinturas y otros objetos.

No fue Sigüenza puramente hombre de gabinete; también se interesó por los hechos actuales y por comunicárselos a sus contemporáneos; cuando sabía de sucesos importantes solía publicar algún folleto con la información y un título alusivo a la noticia o el genérico de *Mercurio volante,* que en el lenguaje de la época equivalía a algo como "Noticiero rápido", con lo cual Sigüenza fue un tanto precursor del periodismo mexicano.

En las ciencias, junto con la cosmografía, la geografía atrajo la atención de este gran erudito. Con trabajo y dispendio reunió mapas y datos, y a esa línea de su investigación pertenece otra de sus obras: *Infortunios de Alonso Ramírez,* que una crítica superficial y equivocada ha calificado de "novela" (por desconocimiento del autor, a quien no interesó la ficción sino la alegoría y el adorno del verso), cuando no es sino un relato de viajes, el

real periplo de un marino víctima de piratas, que Sigüenza quiso dar a conocer, no para solaz y entretenimiento, sino para enseñanza y divulgación de conocimientos geográficos.

Fue su prestigio de geógrafo el que llevó a don Carlos a un viaje de estudio y trabajo; en 1693 recibió el encargo de dictaminar sobre el sitio conveniente para hacer un puerto y levantar un fuerte en la costa norte del golfo de México. Allá fue en una exploración que llevó un par de meses, estudió la bahía de Panzacola (hoy llamada Pensacola) en la Florida occidental, y al regreso entregó planos y amplios informes, que la decadente España de Carlos II no supo ni podía aprovechar, pero ésa es otra cuestión.

Don Carlos de Sigüenza y Góngora estaba enfermo, envejecido y muy solo; sus padres habían muerto y también uno o dos de sus hermanos; otro de ellos fue fraile mercedario y una hermana fue monja en Jesús María; los demás se habían casado. Su testamento revela sus íntimas preocupaciones: ordena desde luego, de acuerdo con su piedad sincera, que se digan dos mil misas por su alma, deja un legado para dote de cuatro sobrinas, otros dineros para diversos hospitales, dispone que se entreguen al Colegio de los Jesuitas sus instrumentos de matemáticas y sus mapas (tan raros y valiosos en ese tiempo), con su biblioteca y sus manuscritos, que nadie se preocupó después por publicar y se dejaron perder. Finalmente, con su perenne preocupación científica, ordena que se le haga autopsia, porque los cirujanos encontrarán en el riñón derecho o en el cuello de la vejiga, dice, "una grandísima piedra que es la que me ha de quitar la vida y lo que especularen se haga público para que en las curas que en otros se hicieren tengan principio por donde gobernarse". Murió pocos días después de haber firmado esas disposiciones, el 22 de agosto de 1700. Algún tiempo antes, pero ya muy enfermo, había reingresado en la Compañía de Jesús, por lo cual fue sepultado en la iglesia de San Pedro y San Pablo, local que es hoy propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México, en la calle del Carmen, donde hasta hace poco estuvo la Hemeroteca Nacional.

Puesto que el asunto principal de estas páginas es el conocimiento e interés de Sigüenza por la historia de los indios, hay que referir el trato y relaciones que tuvo con algunas personas que de seguro influyeron en ese aspecto de su vida.

Descendiente directo de los antiguos reyes o señores de Texcoco fue don Fernando de Alba Ixtlilxóchitl, que vivió entre 1570 y 1650 aproximadamente. Se educó, como otros indios nobles, en el Imperial Colegio de Santa Cruz Tlatelolco. De sus antepasados y de otras fuentes obtuvo un buen número de documentos y recopiló noticias históricas del México antiguo, sobre todo acerca de su casa y dominio de Texcoco. Todo eso lo dejó a su hijo don Juan de Alba Cortés, quien por años cultivó gran amistad y trato con don Carlos de Sigüenza y Góngora. Don Juan de Alba, que fue intérprete del Juzgado General de Indios y Señor de Teotihuacán, fundó una capellanía, nombrando primer capellán a Sigüenza, con el usufructo de unas tierras entre Teotihuacán y Texcoco, que don Carlos llamaba "mi rancho". Al morir don Juan de Alba, nombró heredero del cacicazgo a su hermano Diego, que era ciego, y encargó a don Carlos de Sigüenza que velara por los bienes y privilegios del señorío, en litigio con otros familiares. Después de disgustos y gastos, logró don Carlos ganar el pleito en favor de don Diego, pero éste, que, como dice un historiador, a más de ciego era necio e ingrato, revocó el poder a don Carlos y lo dio a otra persona que luego movió contra Sigüenza otro litigio muy largo y enojoso. Por todo ello se comprende que el mucho trato con la familia Ixtlilxóchitl hiciera fácil el conocimiento directo de Sigüenza con los papeles y relatos históricos que don Fernando había reunido, de algunos de los cuales don Juan hizo obsequio a Sigüenza.

El hecho es que Sigüenza y Góngora llevó su erudición e interés a la historia y cultura precortesianas y escribió sobre esos temas; de ello poco publicó, lo principal fue *Teatro de*

virtudes políticas. Por menciones de él mismo, Beristáin y Souza y otros, se sabe de manuscritos tales como "Año mexicano y ciclografía mexicana", "Imperio chichimeco", "Fénix del occidente", "Santo Tomás apóstol, hallado con el nombre de Quetzalcóatl", "Genealogía de los reyes mexicanos", "Un fragmento de la historia antigua de los indios con estampas", que Beristáin declara haber visto, pero que más que obra de Sigüenza sería un códice indio de su propiedad y, finalmente, un "Kalendario de los meses y fiestas de los mexicanos".

De todo ello, lo que tenemos y más importa es lo que en seguida se relata y explica.

En el año de 1680, al saber que desembarcaba en Veracruz el conde de Paredes que venía como nuevo virrey, el Cabildo de la ciudad de México encargó a don Carlos de Sigüenza que proyectara e hiciera levantar un arco triunfal, para que por él entrase el virrey en su capital, como lo hizo el 30 de noviembre del año antedicho. Se puso ese arco entre la plaza de Santo Domingo y la calle del mismo nombre, hoy 2a. del Brasil, y era verdaderamente enorme, del ancho de la calle y seis o siete metros más alto que las casas adyacentes, ornamentado con pinturas, símbolos, alegorías, etcétera, como era propio del barroquismo de la época. Lo que de original tuvo y aquí interesa, lo explicó el mismo Sigüenza en la publicación que inmediatamente hizo, todo un libro, y cuya portada, modernizando la ortografía, dice: *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un Príncipe; advertidas en los Monarcas antiguos del Mexicano Imperio, con cuyas efigies se hermoseó el Arco Triunfal que la Muy Noble, Muy Leal, Imperial Ciudad de México erigió para el digno recibimiento en ella del Excelentísimo Señor Virrey Conde de Paredes, Marqués de la Laguna, etc. Ideólo y ahora lo describe don Carlos de Sigüenza y Góngora, Catedrático propietario de Matemáticas en su Real Universidad. En México: por la Viuda de Bernardo Calderón, 1680.*

Gran novedad era en el siglo XVII, para ornamentos y decoración plástica, abandonar las figuras, temas y alegorías de la mitología clásica, que era usual y todo mundo entendía y gustaba, y más novedoso atrevimiento el usar, para esos fines, figuras y alusiones no de griegos sino de indios, y no de la Roma antigua sino de este mexicano país y, a mi juicio, igualmente extraño suena que don Carlos en su preámbulo se justifique diciendo que: "El amor que se le debe a la Patria es causa de que, despreciando las fábulas, se haya buscado idea más plausible con que hermosear esta triunfal portada." Sorprendente porque don Carlos, que nada tenía de indio, es así el primer criollo que liga la patria, la tierra de los padres, con las figuras históricas de los indios, juntando elementos que apenas un siglo más tarde van a empezar a ser vistos como fundamento de esa realidad, incipiente en Sigüenza, que llegará a ser el sentimiento de nacionalidad mexicana.

Prolijo y dilatado, improcedente aquí, sería mencionar las alegorías y símbolos que don Carlos dice significaban las figuras que él proyectó y que pintaron Rodríguez Carnero y alguien más —¡y qué lástima que esas telas hayan sido desechadas y perdidas!—. Sólo como ejemplo de su explicación y de su estilo, va aquí este párrafo suyo:

> Animóse esta hermosísima máquina de colores, por las razones que dejo escritas en el Preludio II, con el ardiente espíritu de los Mexicanos Emperadores desde *Acamapich* hasta *Cuauhtémoc,* a quienes no tanto para llenar el número de tableros cuanto por dignamente merecedor del elogio, acompañó *Huitzilopochtli,* que fue el que los condujo de su patria, hasta ahora incógnita, a estas provincias que llamó la antigüedad Anáhuac. Bisoñería fuera combinar estos doce Emperadores con los doce Patriarcas o con los signos celestes (empeño de más elegante pluma que la mía en semejante función) cuando en la aritmética de Pitágoras, filosofía de Platón, teología de Orfeo y advertencias de Pedro Bungo (de Miter. Numeror. Pág. 386) sobraban no vulgares primores para hermosear este número. Pero, como quiera que más que curiosidades inútiles para la vista, fue mi intento representar virtudes heroicas para el ejemplo, debí excusar los exteriores aliños que la virtud no apetece. "Ni se erige con antorchas, ni resplandece con el aplauso del vulgo, ni

desea aliño exterior", dijo muy a propósito el elegante Claudiano (de Consul. Manl. Theod.) y con no menos suavidad asintió en ello Ovidio (2 de Pont. eleg. 3): "La virtud no va acompañada de bienes externos." Representáronse a la vista adornados de matizadas plumas, como del traje más individuo de su aprecio. Ya lo advirtió el hijo primogénito de Apolo y pariente mío, don Luis de Góngora (Soledad 2a.), cuando dijo: "Al de plumas vestido mexicano." Propiedad en que estos indios convinieron con los orientales. . .

Hizo, pues, pintar las figuras de esos jefes o reyes de México, poniéndoles símbolos y epígrafes que declaraban la virtud que representaban; así llega hasta Cuauhtémoc, que personificaba la constancia, es decir la fortaleza, como lo explica en su capítulo, del cual es este párrafo:

Para elogiarle esta constancia, se pintó con rostro mesurado y alegre, sobre una columna que es como debía estar según Apuleyo (lib. de Dogmat. Platón): "El varón sabio no se abate en las cosas adversas, ni se levanta en las prósperas, permaneciendo en la inflexibilidad y fortaleza de la roca." Combatíale la guerra, la hambre y la muerte, que se especificaban con sus insignias, siendo aquéllas las que lo privaron del Imperio, y ésta la que a sangre fría lo despojó de la vida. Leíase en la columna *Non inclinabitur* ("no se inclinará", Psalm. 103, vers. 3), y sobre la cabeza de Cuauhtémoc en lugar de corona: *Mens immota manet* ("La mente permanece inconmovible", Sil. Ital. lib. I), y aunque eran los epígrafes explicación bastante de aquesta empresa, para hacerla más común fue necesario añadirle este epigrama: La columna Diamantina, / que este Rey con persistencia abraza, no a la violencia, / y a la hambre, sin contrastarle, / sirven sólo de aumentarle / prerrogativas de suerte.

Cosas pudiera referir de este invictísimo Joven, que ya no se antepusiesen a las que celebran de los antiguos romanos, por lo menos se ladearan con las más aplaudidas en las naciones todas. . . No tienen ya los mexicanos por qué envidiar a Catón, pues tienen en su último Emperador quien hiciese lo que de él dice Séneca (Epist. 104): "A pesar de que tantas veces cambió la República, sin embargo nadie vio cambiado a Catón, siempre se mantuvo él mismo en cualquier estado: en la pretura, en la repulsa, en la acusación, en la provincia, en el discurso, en el ejército y finalmente en la muerte."
Y aunque no sea para lo mismo que Cuauhtémoc, es muy necesario el que tengan los príncipes esta virtud, por ser el viático que no debe faltar para todas las contingencias. . .

Si grande fue la novedad, como arriba quedó dicho, de abandonar las formas y motivos clásicos para las alegorías del arco, sustituyéndolas por figuras de reyes indios, igual sorpresa, que además pudo suscitar recelo y disgusto (lo que habría sido riesgoso para don Carlos, mas para su fortuna no aconteció), sorpresa no poca debe de haber causado el presentar a aquellos capitanes y señores del vencido mundo indígena como paradigmas de las cualidades que tendría o debería tener el príncipe que encarnaba y representaba al sistema y al poder del vencedor.

Seguramente fue dicha novedad, fue lo inusitado, lo totalmente inesperado del asunto, lo que hizo què no produjera reacción alguna y no tuvo para don Carlos ninguna consecuencia perjudicial y ni siquiera desagradable. Cosa muy diferente aconteció, como sabemos, un siglo después, cuando ciertos estudios e investigaciones, y sobre todo públicas reivindicaciones de asuntos de la tradición y de los valores y temas de lo indio, fueron vistos como ligados políticamente a un nacionalismo que podía ser, y en efecto acabó por serlo, adverso y subversivo contra el dominio de España en estas tierras. Mucho menos de lo que en 1680 hizo Sigüenza y Góngora cien años después costó al padre Mier su primer destierro y prisión. Es claro que los tiempos eran otros, pero eso rebasa ya el objeto de estas páginas.

EL RECONOCIMIENTO DEL ARTE PREHISPÁNICO EN EL SIGLO XVIII*

Daniel Schávelzon

La segunda mitad del siglo XVIII representa en la Nueva España un cambio notable en relación con los siglos anteriores: época de cambio, de *ilustración,* de toma de nuevas posiciones en el marco de la política y la economía internacional. El nuevo sistema capitalista en rápido crecimiento en los países de Europa central e Inglaterra, va a golpear duramente a España y su sistema colonial; las expresiones ideológicas y culturales de esta nueva forma de producir y de organizar la sociedad influirán directamente en la metrópoli y en sus regiones dependientes, impulsando cambios, reformas y, más tarde, revoluciones. En México va a ser la época de las críticas contra el gobierno, de la búsqueda de una nueva identidad acorde con la realidad social; se van a desnudar las contradicciones sociales y se pondrá en evidencia la ineficacia del sistema español.

Desde Francia se irán introduciendo, gracias al contrabando sistemático, los libros del enciclopedismo de Diderot, de Rousseau y hasta de Montesquieu. Los economistas ingleses van a transformarse con las nuevas lecturas que los criollos van a asumir como las recetas de la panacea universal. Y más tarde, la revolución en Estados Unidos y su independencia significarán la síntesis de las aspiraciones de libertad e igualdad. Las mentes selectas de la colonia van a mirar admiradas, aunque sin entender claramente en ciertas ocasiones, estos acontecimientos, tratando de reproducirlos o, a lo mejor, de utilizarlos como arma para enfrentar el régimen. Toda una reacción antisistema colonial comenzará a cundir, fermentando lo que luego serían las luchas por la independencia.

La imposición internacional y la difusión del capitalismo, basados en un orden netamente burgués y en una ideología liberal, van a impulsar en México la búsqueda de elementos que permitan reaglutinar la sociedad, tradicionalmente dividida en dos, en tres grupos sociales. La burguesía criolla necesita tomar el poder para desarrollar el nuevo modelo universal propuesto por Europa, y va a luchar de mil formas hasta lograrlo.

*Escrito para esta antología, 1982.

De ahí que, desde sus orígenes hacia 1760 en adelante, la búsqueda de lo prehispánico y de la historia en general vendrá unida a un fenómeno ideológico: destruir la historia de la dominación española y elevar lo prehispánico a su sitial de honor. Cuauhtémoc luchó contra los españoles y por lo tanto, en lugar de un enemigo, ahora es un héroe. Si Quetzalcóatl fue santo Tomás, mejor aún —muchos trataron de probarlo en esa época—, puesto que ello permitiría demostrar que los conquistadores habían destruido un pueblo ya cristianizado. Argumento terrible, que por sí solo destruía toda la justificación legal y moral elaborada durante el siglo XVI. Y quienes lo plantearon, como Lorenzo Boturini, Joaquín Borunda, fray Servando Teresa de Mier y Ramón de Ordóñez y Aguiar, entre otros, terminaron presos, extraditados, expulsados u olvidados. Para Antonio de León y Gama las ruinas permitían comparar el salvajismo de las guerras europeas con los sacrificios aztecas, justificando a estos últimos porque eran ofrecidos a los dioses. El cura Hidalgo levantó como arma el estandarte de la Virgen de Guadalupe, la Tonantzin, la madre de los pobres, que por quererla coronar habían torturado poco antes a Boturini.

El rescate del pasado venía, entonces, matizado de mil formas: para unos no era más que una muestra de la nueva ilustración, al igual que los reyes de España lo habían hecho en su tierra y en Italia. Para otros se trataba de una curiosa aventura intelectual sin consecuencias. Para otros aun, una forma de sumergirse en un mundo prohibido durante mucho tiempo. Para los menos una forma de rescatar un pasado lejano pero a la vez muy próximo. La historia antigua le permitió a Clavijero construir el más grande alegato de América en pro de la igualdad del hombre, destruyendo los postulados racistas de Europa. Era descubrir que la historia podía ser *utilizada;* y era a ellos a quienes les tocaba el turno de decidir cómo iba a ser usada.

Por su parte, la Corona también trató de apropiarse de ese pasado y de utilizarlo a su favor: envió expediciones a Palenque y más tarde organizó los viajes de Dupaix y Castañeda para reconocer todo el territorio sistemáticamente, en pos de ciudades abandonadas. La Coatlicue, después de haber sido descubierta en 1790, fue llevada a la universidad, pero se la volvió a enterrar de inmediato, dejando el calendario azteca a la vista, como muestra de la cultura del virrey. A través de un gran proyecto de Juan Bautista Muñoz, que veremos más adelante, se quiso construir una visión alternativa del pasado indígena, separado totalmente del indio de la época. Las ruinas, para los españoles, estaban abandonadas desde mucho antes de la conquista, y por supuesto no eran comparables con las ruinas de los países europeos.

Durante este largo periodo fue común a prácticamente todos los intelectuales atribuir las ruinas a los romanos, griegos, asirios, egipcios, a las tribus perdidas de Israel, a los hijos de Noé y, sobre todo, a los cartagineses. Más allá de que esto no era cierto, la ciencia de la época no veía estas analogías y atribuciones infundadas como algo metodológicamente incorrecto. Hoy quizás nos cause risa, pero vale la pena revisar la bibliografía que estudia el problema[1] para entender su trasfondo. Por supuesto, la posición podía extrapolarse hacia dos extremos: los que aseguraban que esto era mentira, y que los sitios arqueológicos eran la historia de los indígenas que todavía vivían en la región, y los que no podían aceptar de ninguna manera que los indígenas hubieran hecho nada bueno en el pasado.

Conviene siempre recordar la acalorada polémica que existía desde tiempo antes en Europa acerca del Nuevo Mundo, sus habitantes y su geografía. A partir del naturalista Buffon se había iniciado una corriente de pensamiento que planteaba la supuesta inma-

[1] Un resumen de estas posiciones lo presenta Robert Wauchope, en *Lost Tribes and Sunken Continents*, The University of Chicago Press, Chicago, 1962.

durez del continente, en que animales, plantas y hombres eran débiles, menos inteligentes, incluso impotentes, degenerados, y que no conocían el amor, tal como lo planteó el abate Reynal. A esta corriente se plegaron grandes filósofos como Hume, Rousseau, Montesquieu o Montaigne. Por supuesto, era difícil que en Europa se pudiese llegar a aceptar la supuesta grandeza de la civilización prehispánica con tales antecedentes. Por suerte la obra de Antonello Gerbi ha permitido clarificar esta difícil historia.[2]

Mucho es lo que se podría decir acerca de estos años complejos pero importantes para la conformación de la ideología del nacionalismo novohispano, pero a esta altura ya existe una larga bibliografía al respecto,[3] que nos evita en gran medida el trabajo de alargar estas páginas. De todas formas son los años de conformación de las ideas rectoras de la conservación del patrimonio cultural de México y de los países cercanos. Todas las exploraciones y descubrimientos en Palenque fueron manejados desde la ciudad de Guatemala, lo que unió a los dos futuros países durante los primeros años del rescate del pasado prehispánico.

El despertar de la conciencia respecto al valor de las antigüedades y los manuscritos viejos no es un fenómeno fácil de explicar ni de entender. Hemos hablado ya de pioneros como Sigüenza, pero fue sin duda el caballero Lorenzo Boturini Benaducci quien levantara una ola de furor, críticas y alabanzas como pocas veces se había visto en nuestro continente. Boturini, además de su obra, fue sin duda el catalizador de esta situación, el que obligó a una toma de posición, una polarización de las opiniones entre los ilustrados y los reaccionarios, entre los eclécticos y los indecisos. Puso el tema de los códices y las *antiguallas* sobre el tapete, e hizo tanto ruido que hasta el propio rey tuvo que intervenir. No es que él por sí solo haya creado esa conciencia sobre la importancia del pasado; lo que hizo fue transformarla en una posición política, en una contradicción en el sistema imperante, y gracias a él se aclaró un poco quién era quién. No hubo un solo historiador, importante o mediocre, que a lo largo del siguiente siglo y medio pudiera dejar de citarlo, para bien o para mal.[4]

El italiano Boturini arribó a la Nueva España de contrabando, con un bagaje de ideas sobre la historia bastante revolucionarias para el momento. Traía consigo la intención de realizar una obra que comprobase los planteamientos de Gianbattista Vico,[5] lo cual de por sí era toda una avanzada para nuestro continente. Aquí se encontró con que existía una inagotable cantera de manuscritos, códices y calendarios prehispánicos y coloniales que aparentemente nadie tenía en cuenta, como no fuera para quemarlos o destruirlos. Así revisó y acumuló gran parte de la colección de Sigüenza, y luego docenas de viejos papeles adquiridos en todos los sitios del altiplano, que recorrió incansablemente buscán-

[2] Antonello Gerbi, *La disputa del Nuevo Mundo: historia de una polémica*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1960.

[3] Roberto Moreno, "La ciencia de la Ilustración mexicana", en *Anuario de Estudios Americanos*, tomo XXXII, pp. 25-41, México, D.F., 1975. Gloria Grajales, *Nacionalismo incipiente en los historiadores coloniales*, UNAM, México, D.F., 1961. Víctor Rico González, *Historiadores mexicanos del siglo XVIII*, UNAM, México, D.F., 1949. Roberto Moreno, "La ilustración mexicana que encontró Humboldt", en *Ensayos sobre Humboldt*, pp. 217-236, UNAM, México, D.F., 1962. Max Savelle, "The enlightment and the idea of America", en *Investigaciones contemporáneas sobre historia de México*, pp. 663-667, UNAM, México, D.F., 1978.

[4] Alfredo Chavero, "Boturini", en *Anales del Mueso Nacional*, 1a. época, tomo III, pp. 236-245, México, 1886; José F. Ramírez. "Cronología de Boturini", en *Anales del Museo Nacional*, 1a. época, tomo VIII, pp. 167-194, México, 1903; Ramón Mena, "La colección arqueológica de Boturini", en *Anales del Museo Nacional*, 4a. época, vol. II, pp. 35-70, México, 1923; Manuel Ballesteros Gaibrois, "Los papeles de Lorenzo Boturini", en *Documentos inéditos para la historia de España*, vol. 5, Madrid, 1947; Lorenzo Boturini, *Idea de una nueva historia de la América septentrional*, Porrúa, México, D.F., 1974, con una excelente introducción de Miguel León Portilla; John B. Glass, *The Boturini collection and the Council of the Indies: 1780-1800*, Conomex Associates, Massachusetts, 1976.

[5] Álvaro Matute, *Lorenzo Boturini y el pensamiento histórico de Vico*, UNAM, México, D.F., 1976.

dolos. En los pocos años que permaneció en México —desde 1736 hasta 1746—, acumuló un verdadero *Museo Indiano,* como él lo bautizó.

Paralelamente a esto, inició una cruzada religiosa para demostrar la importancia de la Virgen de Guadalupe por sobre la de los Remedios. Propuso incluso coronar a la Guadalupana, lo que hizo estallar la furia de la Corona y de la iglesia juntas. Una cosa era entrar de contrabando, otra más grave era buscar documentos antiguos *paganos,* pero pretender destacar la virgen de los pobres por sobre la virgen de los ricos ya era algo intolerable. Era un problema de clases sociales, y eso no podía siquiera plantearse en ese siglo. La furia del régimen se desató sobre él: fue encarcelado durante nueve meses y remitido a España, después de confiscársele toda su colección, esa que, según él mismo escribió "es la única hacienda que tengo en Indias, y tan preciosa que no la trocaría por oro y plata, por diamantes y perlas".[6] Para colmo su barco fue atacado por piratas, y cuando llegó a Madrid estaba físicamente acabado.

Su juicio fue prolongado y penoso: defendido mediante el sistema de demostrar que lo que había hecho era inocente —salvo la entrada ilegal, con cuya culpa debían cargar los aduaneros—, nada malo había hecho en realidad. A la larga fue sobreseído y hasta llegó a ser nombrado cronista de Indias (pero ya no fue más cronista *en* Indias, se entiende); pero nunca le pagaron sus sueldos ni le devolvieron su colección.

Cuando entró a prisión se dedicó a preparar un catálogo de memoria, y otros más le siguieron, tanto en España como en México; pero los papeles fueron mermando de catálogo en catálogo, hasta no quedar prácticamente nada. Gran parte fue enviada a Madrid, donde cierto número de documentos están en la Academia Real de la Historia. En varias oportunidades, los consultó Juan Bautista Muñoz, quien mantuvo una airada polémica con Boturini. En España, y con ayuda del escritor poblano Veytia, de quien más adelante hablaremos, redactó su *Idea de una nueva historia general de la América septentrional,*[7] en la que incluyó una lista de los objetos que poseía el ex Museo Indiano. Años más tarde publicó el primer y único tomo de su *Historia antigua de América.* Vivió en la miseria y envuelto en reclamaciones burocráticas a las que nunca se dio respuesta definitiva. Su anhelado proyecto de crear una Academia de la Historia en la Nueva España fue ob viamente desaprobado por la Corona.

En tierras americanas su colección fue perdiéndose entre la ineficacia, la estupidez y el pillaje: por entonces esos papeles ya poseían cierto valor, de manera que tenía sentido robarlos. Primero, el virrey Bucareli trasladó la colección a la universidad, y al hacer un catálogo ya faltaban cosas. De allí sacó varios documentos el obispo Lorenzana para un libro sobre Cortés; luego el propio Veytia se llevó otras cosas para sus obras; más tarde la revisaron Antonio León y Gama,[8] el barón Von Humboldt, el conde Waldeck y hasta Aubin, a mitad del siglo pasado. En 1778 la Academia de la Historia de Madrid hizo un intento de obtenerlos, pero no resultó, como tampoco su posterior intento en 1790. La burocracia era más fuerte que la cultura. La Nueva España aún no estaba para museos, para colecciones de manuscritos prehispánicos ni cosas por el estilo.

Después de la obra de Boturini se levanta la gran figura de Francisco Xavier Clavijero. No sólo fue el gran ideólogo de las luchas que se desencadenarían años más tarde por la independencia, sino que también logró darle al hombre americano su verdadero lugar en

[6] Boturini, 1974, *op. cit.*, p. 114.

[7] Boturini, 1974, *op. cit.*

[8] Roberto Moreno, "La colección Boturini y las fuentes de la obra de León y Gama", en *Estudios de cultura náhuatl,* vol. IX, pp. 253-270, México, D.F., 1971.

la sociedad global.[9] Clavijero fue el criollo, expulsado en 1767 junto con los jesuitas, que dedicara su tiempo en Italia para escribir una obra monumental, la *Historia antigua de México,*[10] libro destinado a refutar la historia del régimen colonial y a poner en pie de igualdad al indígena y al español. Y además de todo eso, también tuvo un lugar importante en la lucha por la conservación de las antigüedades y ruinas de México.

Muchísimo se ha escrito sobre su vida y obra, y sobre sus polémicas con William Robertson, Cornelius de Pauw y George-Louis de Buffon, quienes desde Europa habían "demostrado" la inferioridad del hombre americano, de su tierra y de su clima. Clavijero atacó duramente esta postura racista para refutar, uno por uno, sus argumentos, demostrando la verdadera riqueza de la tierra americana: al igual que Humboldt años más tarde, asentaría que la causa de los problemas sociales y culturales del indígena eran la miseria y la explotación, y no un atavismo indolente por naturaleza. Pensemos que los detractores de América no eran sólo los españoles interesados en mantener el sistema político-económico vigente, sino también los ilustrados seguidores de De Pauw, los católicos a ultranza y el enciclopedismo roussoniano del buen salvaje.

Por otra parte, Clavijero estableció una metodología científica en la que comparaba evidencias existentes con datos históricos, de tal forma que demostró que las primeras historias de cronistas y clérigos no coincidían con las pruebas existentes, y por lo tanto las redujo a su común denominador: distorsión, exageración, falsificación. Los textos del siglo XVI eran, básicamente, la justificación ideológica de la conquista, escrita por los triunfadores, con el objeto de demostrar la superstición entre los indígenas, su incapacidad de vivir en sociedad, su antropofagia y su gusto por la guerra como forma de vida. Esto lo llevó no sólo a desacreditar a los cronistas, sino también a reivindicar al indio antiguo y, después de él, al actual. Un paso que pocos podían dar. Montesquieu, el gran filósofo del enciclopedismo del cual abrevó Clavijero, tras alabar las virtudes de los hombres de Oriente, aclaró que, más allá de la teoría, de todas formas no era posible poner en un mismo nivel a un turco y a un francés.

El libro de Clavijero comienza con dos temas importantes para nosotros: una lista de fuentes documentales acerca del mundo antiguo, y una dedicatoria a la universidad solicitándole la creación de un museo de antigüedades. Lo primero nos resulta hoy de gran interés, ya que nos narra las peripecias de gran cantidad de documentos, muchos de ellos ahora desaparecidos. El segundo aspecto, dada su importancia, lo transcribiremos parcialmente, puesto que sintetiza claramente su pensamiento:

> . . . quiero quejarme amistosamente con V.SS. de la indolencia o descuido de nuestros mayores con respecto a la historia de nuestra patria. Ello es cierto que en ésta hubo muchos grandes hombres que se fatigaron en ilustrar la antigüedad mexicana y dejaron muchos preciosísimos escritos. Por otra parte, es cierto que antiguamente había en esa Universidad un profesor de antigüedades encargado de explicar los caracteres y figuras de la pintura mexicana, cosa que era de suma importancia para decidir en los tribunales los pleitos suscitados sobre la propiedad de algún terreno o la nobleza de alguna familia indiana, y esto es puntualmente lo que me causa pena.
>
> ¿Por qué no se conserva aquel profesor tan necesario? ¿Por qué dejan perecer unos escritos tan preciosos, y especialmente los del doctísimo Sigüenza? Por faltar el profesor de antigüedades no hay actualmente quien entienda las pinturas mexicanas y por la pérdida de los escritos, la historia de México es dificilísima, por no decir imposible. Ya pues que esta pérdida no puede repararse, al menos que no se pierda lo que nos queda. Yo espero que V.SS., que en ese reino los custodios de

[9] Jesús Romero Flores, "Documentos para la biografía del historiador Clavijero", en *Anales del INAH*, vol. I, pp. 307-336, México, D.F.,-1945. Gonzalo Aguirre Beltrán "Introducción", *Clavijero: Antología*, Sepsetentas, México, D.F., 1972. Luis González, "Xavier Clavijero, abogado de América", en *De historia e historiadores*, pp. 95-112, Siglo XXI, México, D.F., 1982.

[10] Francisco Xavier Clavijero, *Historia antigua de México*, 4 vol., Porrúa, México, D.F., 1945.

las ciencias, tratarán de conservar los restos de las antigüedades de nuestra patria, formando en el mismo magnífico edificio de la Universidad un no menos vital que curioso Museo, en donde se recojan las estatuas antiguas que se conservan a las que se descubran en las excavaciones, las armas, las obras de mosaico y otras antiguallas de esta naturaleza, las pinturas mexicanas de toda clase que andan esparcidas por varias partes, y sobre todo, los manuscritos, así los de los misioneros y otros antiguos españoles, como los de los mismos indios, que se hallan en las librerías de algunos monasterios, de donde se podrán sacar copias antes de que los consuma la polilla o se pierdan por otra desgracia. Lo que hace pocos años hizo un curioso y erudito extranjero da a conocer lo que pudieran hacer nuestros compatriotas, siempre que a una gran diligencia y cuerda industria unieran aquella prudencia que se necesita para sacar esta clase de monumentos de manos de los indios. . .[11]

Sus libros son todos de este tenor: un alegato ferviente por la conservación de lo poco que quedaba del mundo pasado. Por su carácter de expulso no podía ir más lejos: denunciar las verdaderas causas de la destrucción y plantear soluciones a ella. Sus súplicas son sinceras, y una muestra de ello es lo siguiente: "Poco tiempo hace vivía en Pátzcuaro. . . el último artífice de pluma que había quedado, y con él habrá perecido. . . este arte tan precioso. . . Consérvanse algunas de esas obras en los museos de la Europa y muchos de la Nueva España, pero pocas del siglo XVI y ninguna, que yo sepa, del tiempo anterior a la conquista."[12]

Acerca de la destrucción de algunas ruinas nos trae datos precisos, como cuando habla de Quauhtochco, diciéndose que "de este castillo, que por falta de curiosidad y sobra de descuido, está todo cubierto de malezas, sacó un caballero de Córdova varias estatuas antiguas bien labradas para adorno de su casa".[13] Y sigue diciendo que "deseo que mis compatriotas conserven estos pocos restos. . . ya que han dejado perder tantas [otras] cosas apreciables de la antigüedad".[14]

Sobre los códices nos dice que "si se hubieran conservado no tendríamos que desear [otras fuentes de información] para la historia de México; pero los primeros misioneros sospechando superstición en todas ellas, las persiguieron a sangre y fuego. De cuantas pudieron haber a las manos de Tezcuco, donde estaba la principal escuela de pintura [de códices], hicieron un grandísimo montón y le pegaron fuego en la plaza del mercado".[15] "De ídolos se hicieron los cimientos de la primera iglesia de México, y se cuentan de a millares las estatuas de todo género que demolieron".[16] Creo que con estos párrafos queda todo claro: desde Europa se levantó Clavijero como la figura señera, que denunciando causas y formas de destrucción, va a pregonar la igualdad de todos los hombres y la necesidad de conservar su cultura del pasado para hacerla vivir en el presente.

Otro de los pioneros de la ilustración mexicana fue José Antonio de Alzate y Ramírez; su vida ya ha sido estudiada con bastante cuidado y representa con toda claridad el típico personaje que, desde la intelectualidad, se enfrentaba al Estado Borbón.[17] Alzate, impulsor de las artes y las ciencias independientes de la metrópoli, fue uno de esos genios solitarios capaces de inventar o desarrollar cualquier cosa que se les pasara por la mente. Además fue el editor de la famosa *Gazeta*,[18] cuyo papel en la difusión de las nuevas ideas

[11] *Ibid.*, vol. I, pp. 21-23.
[12] *Ibid.*, vol. II, p. 327.
[13] *Ibid.*, vol. II, p. 263.
[14] *Ibid.*, vol. II, p. 263.
[15] *Ibid.*, vol. II, p. 313.
[16] *Ibid.*, vol. II, pp. 322-323.
[17] José Antonio de Alzate y Ramírez, *Obras*, 10 vol., UNAM, México, D.F., 1981-1983. Véase la "Introducción", escrita por Roberto Moreno de los Arcos.
[18] *Ibid.*, vol. I (periódicos).

fue invaluable para fines del siglo XVIII. Y entre este mar de actividades que realizó, también tocó la arqueología, visitó varios sitios arqueológicos y los describió con mucha acuciosidad.

El lugar que más le llamó la atención fue Xochicalco, sitio que exploró en 1777, y cuya *Memoria* fue censurada por las autoridades, dado que realizó ciertas comparaciones poco aceptables para un clérigo de su época. Si los españoles mataban seres humanos en guerras, ¿por qué había que ver despectivamente a los aztecas, que sólo sacrificaban a los dioses?[19] Regresó al sitio en 1784, para redactar un nuevo informe.

Para él la investigación arqueológica del pasado tenía una importancia crucial: "sabemos que muchos hechos históricos han sido confirmados o destruidos por virtud del hallazgo de una medalla o de una inscripción";[20] también dijo que "los monumentos de arquitectura de los antiguos, que permanecen pese a las injurias del tiempo, sirven de grande recurso para conocer el carácter de los que los fabricaron, siempre que haya falta de autores coetáneos, como así también para suplir la omisión o mala fe de los historiadores".[21] Las ruinas eran una herramienta formidable para entender la historia y para construir el futuro. Eran "una obra opulenta digna de todo aprecio y no del abandono a que se han destinado".[22]

Su insistencia, notable en todos sus escritos, radicaba en la necesidad imperiosa de que se registraran y estudiaran estos monumentos, ya que la destrucción era cada vez más acelerada. En Xochicalco él mismo encontró que, entre uno y otro de sus viajes, se había perdido gran cantidad de piedras talladas del monumento central —la pirámide de Quetzalcóatl—, y que varias lápidas en relieve habían sido robadas o destruidas: "si el celo indiscreto de unos, y la codicia e ignorancia de otros, no hubiesen destruido los monumentos mexicanos, se podría colectar una grande porción de antigüedades con qué averiguar el legítimo origen de los indios, sus costumbres, su legislación. . . y finalmente se haría patente el que era una nación de las más poderosas del orbe".[23] Todo esto estaba siempre matizado con claras alusiones apologéticas a la obra de Clavijero, que en esa época sólo circulaba en italiano, y de comparaciones con ruinas de Egipto, Grecia y Roma.

Alzate, de esta forma, sirvió no sólo para dar a conocer y difundir noticias a los interesados en el mundo prehispánico, sino para levantar una prédica y a la vez una polémica a su alrededor para la conservación y estudio de esas ruinas.[24] Fue un exponente de la ilustración, y a su vez de la situación, que ya se insinuaba, de profundas críticas contra el sistema colonial imperante.

Otro de los jesuitas expulsados de México en 1767 fue el padre José Márquez, empeñoso impulsor de las artes, la estética y el conocimiento de las ruinas y monumentos del pasado. Su obra es verdaderamente extensa y fue realizada tanto en Europa como durante su exilio, del que regresó en 1816. Su libro más importante para nosotros es *Dos monumentos de arquitectura mexicana: Xochicalco y Tajín,*[25] publicado en Roma en 1804. Tam-

[19] Roberto Moreno *Un eclesiástico criollo frente al estado borbón*. Academia Mexicana de la Historia, UNAM, México, D.F., 1980.

[20] *Ibid.*, vol. I, p. 193.

[21] *Ibid.*, p. 193.

[22] *Ibid.*, p. 197.

[23] *Ibid.*, p. 194.

[24] Fausto Ramírez, "Observaciones acerca de las artes plásticas en las publicaciones de José Antonio de Alzate y Ramírez", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 50-51, pp. 111-152, México, D.F., 1982.

[25] Una amplia bibliografía sobre y de Márquez puede verse en *Sobre lo bello en general y dos monumentos de arquitectura mexicana: Tajín y Xochicalco*, introducción y notas de Justino Fernández, UNAM, México, D.F., 1972. También puede verse de

bién tradujo a Antonio de León y Gama al italiano y escribió un opúsculo acerca del *Códice Borgia*. Su intención era demostrar la singularidad del arte prehispánico, comparándolo con el de la Europa clásica. Conoció a Clavijero, estableció contactos con el mundo ilustrado de su época tanto aquí como allá, y planteó la necesidad de difundir en el viejo mundo las ruinas de El Tajín y Xochicalco, "para satisfacer así los deseos de aquellos no pocos eruditos de la cultísima Europa". Recordemos que esos monumentos habían sido dados a conocer, el de Xochicalco, por la *Gazeta* de Alzate en 1785, y El Tajín por el informe del mismo editor de 1792.

Además de alabar insistentemente estos edificios, Márquez hizo un vigoroso alegato contra su constante deterioro. Por ejemplo, al hablar de Xochicalco, citando a Alzate, escribe lo que citamos a continuación:

> Los cinco cuerpos [. . .] de los que está compuesto el edificio, han sido dibujados según las relaciones de personas que hace algunos años los vieron, porque es de saberse que siendo las piedras indeteriorables por naturaleza, y por eso a propósito para los hornos de las fábricas de azúcar, los dueños de éstas las quitaron [. . .] sin ningún miramiento, por lo que en pocos años fueron destruidos los cuerpos superiores [. . .] se recuerda todavía el primer destructor, que tenía por nombre el de Estrada.[26]

Su aporte queda así como el de otro de estos grandes ilustrados que, desde Europa, difundieron la cultura y el arte prehispánicos, comparándolos con los de los clásicos griegos y latinos, en una avanzada que, por cierto, tardaría siglo y medio más en ser aceptada.

En el año de 1790 un descubrimiento conmovió a la intelectualidad de la ciudad de México: mientras se realizaba el empedrado del zócalo de la ciudad se encontraron tres enormes monolitos aztecas, impresionantes por su calidad y dimensiones. El primero en descubrirse fue el desde esa época mal llamado calendario azteca; poco después vieron la luz la Coatlicue y la piedra de Tízoc. Estas tres esculturas, más allá de lo estético o de su significación arqueológica, venían a corroborar la grandeza siempre negada de los antiguos mexicanos, su capacidad de esculpir y su alta cultura. Eran verdaderas obras de arte y desataron una polémica que duró un siglo. Las autoridades tuvieron que tomar partido de inmediato, ya que ni podían volverse a enterrar —por lo menos públicamente—, ni podían quedar en el sitio. La decisión fue que el calendario fuera ubicado a un lado de la catedral, donde permaneció hasta 1900, y que las otras piezas fueran trasladadas hasta la universidad, donde quedarían bajo la custodia de los padres dominicos. La Coatlicue fue inmediatamente vuelta a enterrar en el patio, hasta que salió por segunda vez de su entierro en 1816. No fue sino en 1825 cuando se aceptó que fuese vista por el público. Como aún hoy sucede, había quienes se atribuían el derecho de decidir qué era lo que la gente debía ver, y lo que no era conveniente que observasen. En el momento en que estas piedras salieron a la vista, el corregidor intendente Bernardo Bonavía le escribió al virrey Revillagigedo solicitándole lo autorizara a "perpetuar" esas piedras: "la considero digna de observarse por su antigüedad, por los escasos monumentos que nos quedan de aquellos tiempos, y por lo que pueda contribuir a ilustrarlos".[27] Afortunadamente el virrey también era

Justino Fernández, "Pedro José Márquez en el recuerdo y en la crítica", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 8, pp. 5-19, México, D.F., 1963; Julio Orozco Muñoz, *Pedro José Márquez: su vida y su obra (1741-1941)*, Ediciones de Historia y Poesía, México, D.F., 1941. Parte del libro del padre Márquez acerca de Xochicalco y Tajín fue reproducido por Jesús Galindo y Villa en "Las ruinas de Cempoala y El Tajín", en *Anales del Mueso Nacional*, tomo II/III, pp. CLIV-CLX, 1882, con una pequeña nota biográfica.

[26] Fernández, 1972, *op. cit.*, p. 145.

[27] Antonio León y Gama, *Descripción histórica de las dos piedras*. . . Porrúa, México, D.F., 1978.

hombre ilustrado y permitió que algo se hiciera al respecto. Algunas décadas antes habrían sido destruidas.

De todos estos informes y cartas burocráticas el virrey decidió enviar copias a un investigador solitario y poco polémico, Antonio León y Gama. Era un clérigo de letras y cultura amplia, con marcado interés por su tierra, y un investigador perseverante y polifacético,[28] que de inmediato dio inicio a una *Descripción histórica de las dos piedras. . .*[29] de gran valor histórico. Para muchos, fue con esta obra que nació la arqueología en México.[30] Todo su libro está dedicado a escudriñar los misterios del calendario prehispánico y su sistema de funcionamiento, que preocupaba enormemente a los intelectuales de la época, y a la vez a pedir la conservación de todos los monumentos aztecas y del pasado en general. Escribió:

> Si se hicieran excavaciones como se han hecho de propósito en Italia para hallar estatuas y fragmentos que recuerdan la memoria [. . .] y actualmente se están haciendo en España [. . .] ¿cuántos monumentos históricos no se encontrarán de la antigua indiana?[31]

Así es como el libro insiste en la necesidad de proteger más efectivamente las ruinas, incluso en la propia ciudad de México; nos cuenta, respecto a los relieves de Chapultepec, que

> cuando volví a ver estas peñas, las hallé todas destruidas, con otras que también habían hecho pedazos para fabricar con ellas hornos al pie del mismo cerro. ¿Cuántos monumentos de la antigüedad habrán perecido de esta misma forma?[32]

Pero ni sus súplicas fueron totalmente oídas, ni sus ideas aceptadas: la Coatlicue, como dijimos, fue enterrada, y el calendario permaneció a la intemperie durante más de un siglo, en que:

> por estar expuesta al público y sin custodia alguna, no se pudo preservar de que la gente rústica y pueril la desperfeccionase y maltratase con piedras y otros instrumentos [. . .] por lo que antes de que se la maltratase más, o que se le diera otro destino, como ya se pensaba, hice sacar a mi vista copia exacta de ella.[33]

Y entre los personajes de la época no podemos dejar de citar a fray Servando Teresa de Mier, muy conocido como héroe de la independencia de México, pero menos como interesado en las antigüedades y ruinas.[34] La rápida sucesión de hechos que marcan la entrada de fray Servando en el mundo de la ilustración es difícil de comprender, ya que en 1792 criticaba, en un sermón público, la declaración de los derechos del hombre y del ciudadano, se pronunciaba antiindígena e instaba a sus seguidores a que prestaran obediencia al rey. En 1794, en un célebre sermón en el día de la Virgen de Guadalupe y ante los oficiales del gobierno, hizo la exégesis de santo Tomás, quien habría predicado en América y cristianizado a los indígenas, siglos antes de la llegada de los españoles.

[28] Roberto Moreno, "La historia antigua de México de Antonio León Gama", en *Estudios de Historia Novohispana*, vol. III, pp. 4-78, México, D.F., 1981; Roberto Moreno, "Ensayo bibliográfico de Antonio León y Gama, en *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, tomo II, núm. 1, pp. 43-134, México, D.F., 1970; Luis González Obregón, "La colección de antigüedades de don Antonio de León y Gama", en *Anales del Museo Nacional*, 2a. época, tomo II, pp. 259-260, México, 1905.

[29] La primera edición fue en 1792.

[30] Bernal, 1979, *op. cit.*

[31] León y Gama, *op. cit.*, p. 2.

[32] *Ibid.*, p. 111.

[33] *Ibid.*, p. 4.

[34] Fray Servando Teresa de Mier, *Obras completas*, 3 vol., UNAM, México, D.F., 1981; Edmundo O'Gorman, "Estudio preliminar", en el vol. 1, *Escritos y memorias*, UNAM, México, D.F., 1945.

La hipótesis sustentada por fray Servando no era nueva, ya que desde el siglo XVI los sacerdotes trataron de demostrar que los indígenas habían recibido el cristianismo de manos de los profetas, identificando a Quetzalcóatl, incluso, con el propio Cristo. Éste había sido un manejo muy hábil para insertar cambios de forma sin cambiar el fondo, una manera de apropiarse de las tradiciones indígenas, tiñéndolas de europeísmo. Pero durante el siglo XVIII se la tomó como una verdad y fue muy estudiada y difundida por autores como José Ignacio Borunda,[35] quien estuvo en contacto con fray Servando poco antes de su último sermón.

Con los años se transformaría en un luchador por la libertad, dejando de lado en gran parte el problema de las antigüedades, aunque nunca totalmente. Siguió insistiendo en la necesidad de que se conservaran los viejos códices de Sigüenza y Boturini, hablaba de Palenque (ya que conocía los papeles de Ramón de Ordóñez y Aguiar, al igual que los de Félix Cabrera), y dejó párrafos memorables, como el siguiente:

> Al primer obispo de México se le antojó que todos los manuscritos simbólicos de los indios eran figuras mágicas, hechicerías y demonios, y se hizo un deber religioso exterminarlos por sí y por medio de los misioneros, entregando a las llamas todas las librerías de los aztecas [. . .] ¿Cuándo cesarán estas operaciones verdaderamente escandalosas para destruir nuestros monumentos, privarnos de los sudores de nuestros sabios e impedirnos el conocimiento de nuestras antigüedades, pretextando la religión?[36]

Pero la persona que haría que el detonante arrojado por Boturini se transformara en una verdadera bomba fue el infatigable barón Alexander von Humboldt. Su viaje por América entre 1799 y 1804 – y en especial los dos últimos años que pasó en la Nueva España— significó un momento culminante para la iluminación enciclopedista. Tal como hemos hablado de antes y después de Boturini, podemos ahora hablar de antes y después de Humboldt. La intelectualidad mexicana, a partir de la publicación de la primera obra de Humboldt, *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent,* entre 1805 y 1834,[37] en treinta grandes volúmenes (en su vida llegó a publicar más de ciento cincuenta tomos), no pudo dejar de aceptar que ésa era la nueva plataforma científica para entender la realidad. Con los años, la obra de Humboldt cubrió desde la malacología hasta una interpretación total del cosmos.[38]

Esta gigantesca compilación, junto con las otras obras sobre México y América, fue la síntesis del pensamiento vigente en América y el existente en Europa acerca del Nuevo Mundo. No era el final de un camino, era la apertura hacia otra forma de ver y entender al hombre y a la naturaleza. Fue un viajero en el más amplio sentido que el término tenía en esa época: fue un ilustrado con conocimientos de todas las ciencias de la época, que le

[35] José Ignacio Borunda, *Clave general de los jeroglíficos americanos. . .* Edición del Duque de Loubat, Roma, 1898. También en Nicolás León, *Bibliografía mexicana del siglo XVIII,* vol. III, pp. 195-324, Museo Nacional, México, 1906.

[36] Fray Servando Teresa de Mier, *op. cit.*

[37] Editado en París en 30 vol. más un atlas, y editado en español bajo el título *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de la Amércia,* 1810.

[38] La bibliografía sobre Humboldt es tan extensa que citarla aquí rebasaría los límites de este trabajo. En México pueden conseguirse los siguientes libros en español: *Ensayos sobre Humboldt,* UNAM, México, D.F., 1962, incluyendo a Paul Kirchhoff, "La aportación de Humboldt al estudio de las antiguas civilizaciones americanas: un modelo y un programa", pp. 89-103; Ignacio Bernal, "Humboldt y la arqueología mexicana", pp. 121-132; Miguel León Portilla, "Humboldt, investigador de los códices y la cosmología náhuatl", pp. 133-148; también Jaime Labastida, *Humboldt, ese desconocido,* Sepsetentas, México, D.F., 1975; Juan Ortega y Medina. *Humboldt desde México,* UNAM, México, D.F., 1960, al igual que su introducción al libro de Humboldt, *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España,* Porrúa, México, D.F., 1973. Hay una bibliografía bastante completa en Julius Lowenberg, "Alejandro de Humboldt: visión bibliográfica de sus obras, escritos y disertaciones dispersas", en *Cien años de arqueología en México,* pp. 619-730, Sociedad Alemana Mexicanista, México, D.F., 1969.

permitían observar la geología, la geografía, las antigüedades, la política y el sistema económico con la misma facilidad que la botánica o la zoología. Era también la nueva forma que tenía la burguesía en surgimiento en los países industrializados europeos, de ir apropiándose del Nuevo Mundo, de incrementar las contradicciones internas del dominio español y de buscar fuentes de materias primas para su expansión comercial.

Respecto al mundo prehispánico y al patrimonio cultural, tiene una posición extremadamente clara: una cosa son las ruinas del pasado lejano (lo prehispánico), y otra las del pasado cercano (lo colonial). Lo primero, pese a ser "la infancia del arte", debía conservarse y protegerse con toda delicadeza, para que el hombre "nunca más vuelva a caer en errores semejantes". La arquitectura barroca era "gótica" y por lo tanto despreciable. Por otro lado, jamás dijo que México era la ciudad de los palacios, cosa que la historiografía vulgar de nuestro siglo le ha atribuido. Lo que sí importaba era que el arte precolombino era digno de figurar en sus libros con todas las obras de arte del mundo, de igual a igual. Por supuesto, sin compararlas con las grandes obras de la actualidad: el evolucionismo estaba en pleno apogeo, y marcaba el camino directo hacia el darwinismo social.

En su *Atlas* incluyó sesenta y nueve láminas de grabados,[39] de las cuales cuarenta y dos y media estaban dedicadas a México. De ellas, treinta y cuatro y media eran antigüedades que incluían dos láminas completas de edificios u objetos prehispánicos. Los tres ejemplos de arquitectura elegidos fueron Mitla, Xochicalco y Cholula, de los cuales en realidad sólo visitó Cholula. Nunca llegó a Teotihuacán. Mitla le permitió decir que "después de haber descrito en esta obra tantos monumentos bárbaros que no ofrecen sino un interés puramente histórico, experimento cierta satisfacción en dar a conocer un edificio construido por los zapotecas [. . .] cubierto de ornamentos de una elegancia en extremo notable". Reunió una extensa colección de esculturas, e incluso llevó a Europa un códice que había sido de la biblioteca de Boturini. Publicó y trató de interpretar todas las piezas que sacó del país. En 1803 llegó a proponer en la Academia de San Carlos que, junto con sus copias de estatuas clásicas del Vaticano, se colocara a la Coatlicue y otras esculturas antiguas.

Este extraño personaje, que hurgó en cuanto archivo y biblioteca encontró, que hizo desenterrar a la Coatlicue para observarla, se quejó amargamente al virrey del estado en que se encontraban los documentos de Sigüenza. Elogió la colección de José Antonio Pichardo y del capitán Dupaix, y estableció algo importante para la época: dijo que para entender la historia debía recurrirse a documentos y a la excavación, y no a los indígenas de entonces, porque el pasado era algo muerto. No había que mezclar al indígena de ese momento con el de ayer. Cerraba así las puertas a la etnología y a la etnohistoria. Pero no dejó de observar que la miseria del indio, su poca educación, su tendencia a la embriaguez, no eran males hereditarios de la *raza,* sino el fruto del régimen colonial de explotación y esclavitud. El iluminismo no rescataba al indio, sino, por el contrario, lo transformaba en un hecho histórico, muerto, sepultado; si acaso lo entronizaba como *buen salvaje,* a lo Rousseau, como mecanismo propio para enfrentarlo al absolutismo europeo.

Evidentemente la lista de personajes que hemos enumerado hasta ahora no es completa: muchos fueron los que durante estos años difíciles trabajaron a su manera por el patrimonio cultural de México. En 1771 el regidor José González de Castañeda redactó para el Ayuntamiento de la ciudad la *Representación humilde en favor de los naturales,* uno de

[39] Ignacio Bernal, 1962, *op. cit.*

los primeros alegatos contra el determinismo ambiental, el racismo y la cultura mexicana. También Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, quien había ayudado a Boturini en sus desgracias, procedió a escribir gran cantidad de libros y a publicar códices y documentos sobre el mundo antiguo.[40] El futuro patriota centroamericano Rafael Landívar publicaba su *Rusticatio Americana,*[41] ensalzando las maravillas naturales y culturales de América. Los grandes compiladores de la Nueva España, José Eguiara y Eguren y Mariano Beristáin y Souza,[42] estaban en plena campaña para publicar sus grandes bibliotecas de autores americanos.

En cuanto a los objetos prehispánicos había también curiosos y aficionados que escribían y presentaban noticias. El Tajín fue descubierto y dado a conocer por un cabo, Diego Ruiz, quien se encontraba en Veracruz destruyendo sembradíos de tabaco; en 1785 llevó a la *Gazeta de México* una pequeña nota que causó hondo impacto. En 1768 ya habían sido redactados los oscuros textos de Borunda sobre los jeroglíficos aztecas y en 1768 vieron la luz las primeras noticias en México sobre el descubrimiento de las ruinas de Herculano.

Otro caso interesante fue el de Antonio de Ulloa, quien en 1777 llegó a la Nueva España con un cuestionario cuyo objetivo era hacer un censo general de todo el territorio. En dicho cuestionario se había incluido un artículo que rezaba así:

> Las antigüedades dan luz sobre lo que fueron los países en los tiempos más remotos [. . .] con este motivo se procura investigar lo conducente a su averiguación, dando noticia de los vestigios que permanezcan.[43]

Para ello se pedía a todos aquellos que contestaran el cuestionario que dieran informes sobre ruinas, utensilios, ropas antiguas, cercas, muros, entierros, adoratorios, casas, etcétera. Era todo esto parte del gran impulso que el tema había tomado, y cuyas implicaciones eran verdaderamente serias.

En Guatemala el proceso fue similar, aunque no tan impulsivo. Recordemos que en 1822 José Cecilio Valle —un hondureño— había escrito que "el estudio más digno de un americano es la América".[44] Podemos recordar que en 1796 se había fundado allí la primera academia, la cual difundió el conocimiento de las bellas artes, lo mismo que su antecesora en México, la Academia de San Carlos. En 1811 se fundó la de El Salvador, por iniciativa de Miguel Rivera Maestre, quien habría de desempeñar un papel destacado años más tarde. Y desde 1804 el insigne Juan José Rosales restauraba pinturas coloniales en Guatemala, tema que aún espera ser estudiado.[45]

Pero la ilustración no era homogénea: en ella se debatían las contradicciones de la nueva clase social en ascenso, y de los modelos políticos que se postulaban. Por un lado, ya hemos visto, se hallaban los criollos que pugnaban por la independencia, o por lo menos, en ese entonces, por darle mayor alcance a una situación que se estaba polarizando día con día. En el otro extremo estaba la ilustración española y la reaccionaria de las colo-

[40] Margarita Moreno Bonett, *Nacionalismo novohispano: Mariano Veytia,* UNAM, México, D.F., 1983.

[41] La edición original se hizo en Bolonia en 1782. Actualmente existe la edición de la Sociedad de Edición y Librería Franco-Americana, México, 1924.

[42] Mariano Beristáin y Souza, *Biblioteca hispano-americana septentrional,* 3 vol., Instituto de Estudios y Documentos Históricos, México, D.F., 1981.

[43] Francisco de Solano, *Antonio de Ulloa y la Nueva España,* UNAM, México, D.F., 1979, p. CXLVIII.

[44] Ricardo Toledo Palomo, *Las artes y las ideas de arte durante la independencia (1794-1821),* Guatemala, 1977; José Cecilio Valle, *Obras,* 2 vol., Tipografía de Sánchez y Guise, Guatemala, 1929-1930; Frances Parker, "José Cecilio Valle: Scholar and patriot", *The Hispanic American Historical Review,* vol. XXXII, pp. 516-539, Durham, 1952.

[45] *Ibid.*

nias. Los virreyes, como Revillagigedo, también habían estado en favor de la cultura, pero de lo que *ellos* consideraban *cultura.* La ilustración borbónica estaba al servicio del régimen, que la modificaba adecuándola a la nueva realidad económica internacional, pero que en el fondo no alteraba la estructura social. Ejemplo de ello fue Juan Bautista Muñoz, el cronista real y encargado de la Academia Real de la Historia de Madrid.

Muñoz fue un verdadero sabio de su época, compilador de toda la información que pudiese obtenerse. Viajó incansablemente por España buscando archivos y datos para una gran *Historia* que nunca llegó a completar;[46] mantuvo correspondencia con muchos americanos que sabían de antigüedades; mandó explorar Palenque en forma concienzuda varias veces; pidió y se hizo llevar a España muestras de los objetos arqueológicos descubiertos en Palenque,[47] y solicitó insistentemente que se le enviaran documentos de Boturini, lo que nunca logró. Fue también el creador del Archivo de Indias de Sevilla. Pero no le dio a lo prehispánico más que un papel de referencia menor en su obra inconclusa. Lo indígena había existido; las ruinas de Palenque, Copán y Uxmal estaban allí, pero eso no invalidaba a la conquista como medio de dominación absoluta, puesto que las ruinas ya estaban abandonadas antes de la llegada de los españoles a América.

Y como él, había en la Nueva España muchos otros que pensaban de la misma forma. Por ejemplo, cuando al padre Vicente Rosa Saldívar le solicitaron en 1792 que hiciera un nuevo censo de los manoseados papeles de Boturini, escribió:

> . . .no encontré ninguno que pueda servir para la Historia General. Pues ni informan de las cosas antiguas [. . .] de los indios, ni los acontecimientos después que don Hernando Cortés conquistó estas tierras y predicó la fe. Todos sus lienzos y letreros en lengua mexicana, símbolos y jeroglíficos [. . .] son demasiado confusos, y los que se perciben no presentan nada [. . .] que no se halle de mejor modo y con más claras explicaciones en las historias del padre fray Juan de Torquemada.[48]

Los casos de este tipo, además de los que podemos llamar eclécticos e indecisos, son numerosos. Recordemos por ejemplo al obispo de Chiapas, Núñez de la Vega, quien a principios del siglo XVIII quemó una gran cantidad de códices, documentos y estatuas, pero que por otro lado conservó uno, el discutido libro de *Las probanzas de Votán,* y escribió su libro,[49] aclarándonos que si bien le daba a los códices su verdadero valor, no por eso debían quedar a la vista de los indígenas.

Durante el siglo XVIII hubo una ciudad prehispánica que más aún que las ya conocidas —Teotihuacán, Uxmal, Xochicalco, Tajín— causó asombro y estupor: fue Palenque, la historia de cuyo descubrimiento ya ha sido detalladamente estudiada.[50]De todas formas, a pesar de la bibliografía existente, quisiéramos analizarla desde nuestro punto de vista, tratando de ubicar su exploración oficial en el marco de la situación política general de la Capitanía de Guatemala, a la que pertenecía.

[46] Juan Bautista Muñoz, *Historia del Nuevo Mundo,* Aguilar, México, D.F., 1975. Posee una excelente "Introducción" de José Alcina Franch.

[47] Antonio Muro Orejón, "Juan Bautista Muñoz: las fuentes bibliográficas de la historia del Mundo Nuevo", en *Anuario de Estudios Americanos,* vol. X, pp. 265-337, Sevilla, 1953. Antonio Ballesteros Beretta, "Don J.B. Muñoz: dos facetas científicas", y "Don J.B. Muñoz: la historia del Nuevo Mundo", en *Revista de Indias,* vol. 3 y 10, pp. 5-37 y 589-660, Sevilla, 1941 y 1942.

[48] León Portilla, *op. cit.*

[49] Francisco Núñez de la Vega, *Constituciones diocesanas del Obispado de Chiapas,* 2 vol., Imprenta de C. Zenobi, Roma, 1702 y "Calendar and nahualism of the Tzeltals" en Alan Walters, comp., *Maya Society Quarterly,* vol. I, núm. 2, pp. 56-64, 1932.

[50] Beatriz de la Fuente, *Palenque en el siglo XVIII: los escritos de Ramón de Ordoñez y Aguilar,* UNAM, México, D.F. 1983. Ricardo Castañeda Paganini, *Las ruinas de Palenque,* edición del autor, Guatemala, 1946. Manuel Ballesteros Gaibrois, *Nuevas noticias sobre Palenque en un manuscrito del siglo XVIII,* UNAM, México, D.F., 1960. Charles Brasseur de Bourbourg, *Histoire*

Las ruinas de Palenque fueron conocidas desde siempre por los pobladores de la región, quienes las denominaban con el nombre indefinido de Casas de Piedra. Fue hacia 1765 cuando el cura de la región, don Antonio de Solís, supo de ellas y las visitó con sus familiares, pero debido a su temprana muerte la noticia no trascendió demasiado. Afortunadamente dos de sus familiares, Ramón de Ordóñez y Aguiar y José de la Fuente Coronado, tuvieron referencias de ellas desde pequeños, y gracias a su educación cuidadosa les dieron la importancia que merecían. El primero dedicaría su vida al tema; el segundo sería el primer visitante al sitio con carácter de *ilustrado.* Eso sucedía hacia 1770. Después de la visita de este solitario viajero llegó al lugar una expedición formal, integrada por el alcalde de Ciudad Real, Esteban Gutiérrez de la Torre, su ayudante y varias personas más, entre ellas el otro sobrino de Antonio de Solís, José de Ordóñez y Aguiar, hermano del citado anteriormente. Las cosas que se hicieron durante este viaje, de carácter oficial, causaron deterioros lamentables en el palacio. El gran túnel que sale de los subterráneos, al igual que el pozo en la parte superior de éstos, fue realizado justamente por los miembros de la expedición, en 1773:

> Movido de esto, su Teniente General en la Alcaldía, don Esteban Gutiérrez, se dejó ir para allá, mandó desmontar un gran pedazo, y en una bóveda con picos y barretas, abrió un hoyo, y por él se descolgaron muchas personas dentro de una sala que medida tenía 60 varas de largo, aunque el ancho no correspondía, y en ella no había otra cosa que unas mesas, o camas de piedra, y lajas de una pieza con sus pies de la misma piedra labrada, y su alto de una vara poco más, o menos. Era don Esteban mozo de valor y esfuerzo, y sin embargo de las ansias que tuvo de ver todo aquello, me aseguró que a poco rato de estar en la sala se le infundió un terror pánico, sin embargo de no haber conocido jamás el miedo, no veía la hora de salir de allí; habiendo observado que golpeando el pavimento con su bastón, sonaba a hueco abajo, y él receló se hundiera todo.[51]

Este grupo de peculiares exploradores difundió la noticia por todo el territorio, creando expectativas y haciendo que muchos otros se interesaran en el asunto. Por desgracia, en 1776 tuvo lugar un violento terremoto en la capital, por lo que ésta fue abandonada para fundarse la nueva capital de la Capitanía General de Guatemala.

En ese lapso Ramón de Ordóñez y Aguiar recibió amplia información gracias a su hermano, y hacia 1773 o 1774, envió una carta al presidente de la Audiencia, don José de Estachería, pidiéndole que procediera a realizar exploraciones oficiales —encabezadas por él mismo—, y describiéndole las ruinas y su importancia. Estachería recibió a través del propio José la carta, pero ésta llegó en momento inoportuno, ya que el traslado de la ciudad obligaba a postergar cualquier iniciativa que hubiera podido tomarse. Pero en 1784 Estachería decidió enviar un oficio al alcalde del pueblo de Palenque, un tal José Antonio Calderón, para que él procediera a explorar las ruinas.

Muy poco después Calderón le contestaba con un detallado informe acompañado de dibujos muy sencillos. Queremos destacar la alta calidad de este trabajo, que muestra no sólo la cultura del alcalde sino también la excelente interpretación que hizo de las ruinas. Dice en su informe que era necesario entender las ruinas meditadamente y con seriedad, "no con agigantadas voces que preponderen aún más allá de lo que es en sí la cosa", aunque tampoco se muestra deseoso de ocultar la verdad. Comenta también que intentó buscar información entre los indígenas de la región y que no pudo obtener nada, ni con halagos ni "con amenazas". Lo único "que puedo asegurar, señor ilustre, es que la obra es suntuosísima, aunque sí tosca en su fábrica, y por lo tanto de gran firmeza". Continúa di-

des nations civilisées du Méxique et de l'Amérique Central, 4 vol., París, 1854. Manuel Larraínzar, *Estudios sobre la historia de América: sus ruinas y antigüedades,* 5 vol., Imprenta de Villanueva-Francesconi, México, 1876.

[51] Castañeda Paganini, *op. cit.*

ciendo que lo que más llama la atención son los relieves de estuco y piedra "que están todas esculpidas, con mucho primor, en las paredes de los palacios de piedra".[52]

El informe enviado por Calderón contribuyó aún más a interesar al gobierno. Estachería decidió entonces escribir a Madrid pidiendo autorización para enviar a un especialista que realizara un trabajo más completo y detallado, y que incluso hiciera una "excavación". Para esta empresa, que en realidad se llevó a cabo antes de recibirse la respuesta de la corte, se eligió al arquitecto real de Guatemala, Antonio Bernasconi. Éste recibió, en 1785, una larga serie de instrucciones muy precisas acerca de cómo realizar la investigación que debía incluir la confección de planos y vistas de Palenque. Estas instrucciones tuvieron una acuciosidad poco común en la época, como por ejemplo cuando dicen que debía

> . . .averiguar el orden, que a su Arquitectura señalan las noticias históricas de dicha facultad; esto es propias de qué nación y tiempo fueron las reglas con que se dirigió, por si fuere inferible, como acaso podrá ser esta circunstancia de la extensión de las piezas de los palacios, su altura, torres, bóvedas subterráneas, escudos, estatuas, adornos y partes en que están colocados.[53]

El trabajo de Bernasconi, hecho sin demasiado entusiasmo, no por eso fue menos valioso, en particular por sus magníficos dibujos, que nunca fueron bien publicados.[54] La respuesta viajó de inmediato a España, donde el cronista de Indias, Juan Baustista Muñoz, tomó cartas en el asunto, para en 1786 realizar un análisis comparativo de los dos informes, a los que agregó alguna que otra información conocida en la época acerca de Copán y otros sitios, desarrollando la primera visión comparativa de los mayas antiguos. Su perspectiva teórica era, obviamente, la de reducir la importancia del descubrimiento, pero no por eso deja de ser una conclusión genial en función de lo que se sabía en la época acerca de Palenque y de lo prehispánico, a través de los ojos de la Corona. Decía:

> Para este fin conduce el presente descubrimiento, tanto más apreciable cuando menos frecuentes son hoy dichos vestigios de semejantes antiguallas. Éstas, aunque imperfectas y groseras, y en nada comparables a las obras de Europa prueban claramente que los pobladores antiguos de aquellos países eran superiores en saber y cultura a los del tiempo de la conquista. El informe del arquitecto desvaneció las magníficas esperanzas que hizo concebir el entusiasmo de las primeras noticias. Por él se ha reducido la cosa a términos razonables.[55]

La conclusión de Muñoz fue salomónica: era necesario enviar una nueva expedición, más organizada y prolongada que las anteriores. Para ello se comisionó a un militar, Antonio del Río, hombre ilustrado pero con experiencia en este tipo de viajes por la selva. Recibió sus instrucciones en 1786 y partió a principios del año siguiente, para permanecer un tiempo entre las ruinas y dibujar, junto con su compañero Guillermo Almendáriz, dibujos y planos esquemáticos de los edificios. Realizó en el sitio unas pocas excavaciones, las que exageró en su informe posterior, y retiró algunos fragmentos de esculturas, glifos y otros fragmentos de relieves y piedras de construcción para enviar a Europa.[56]

Si bien, como dijimos, no era un intelectual de profesión, era culto en el amplio sentido de la palabra, lo que le permitió buscar toda la información disponible para que su res-

[52] *Ibid.*
[53] *Ibid.*
[54] *Ibid.*
[55] *Ibid.*
[56] Samuel Lothrop, "Sculpture fragments from Palenque: An account of the first old empire Maya remains to reach Europe", en *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. LIX, pp. 53-63, Londres, 1926.

puesta a Estachería, y por su intermedio a Muñoz, fuera digna de crédito. Así lo fue, y algunos párrafos de su escrito son dignos de repetir, como cuando dice que los antiguos pobladores del lugar "habían disfrutado de una vida quieta, una felicidad más sólida, que la que nos presenta hoy día el lujo reconcentrado de las más cultas y grandes poblaciones".[57] Asimismo, arriba a conclusiones raras para el momento: Palenque había sido construida por los propios indígenas; su antigüedad era mayor de lo pensado, ya que las ruinas habían pasado desapercibidas a los primeros conquistadores; tenían grandes similitudes con las yucatecas, y por ende con las de Copán. Tenemos ante nosotros toda una interpretación teórica que explicaba el mundo maya.

Con la llegada a España de los objetos remitidos por Del Río no se hizo mucho más, ya que hacia fin de siglo los problemas políticos y económicos entre ese país y el resto de Europa, al igual que las convulsiones internas que ya habían comenzado, paralizaron cualquier otro intento por varios años. En 1806 se haría una nueva expedición, encomendada a Guillermo Dupaix y que más adelante analizaremos en detalle.

Pero mientras tanto en la región ocurrieron novedades: las noticias acerca de Palenque ya se habían difundido por Guatemala y México, y aparecían notas y comentarios, como la sucinta descripción incluida en 1798-1799 en la *Noticia topográfica de la intendencia de Chiapas,*[58] entre otras. En 1811 se publicó por primera vez un grabado de un relieve de estuco del palacio, dado a conocer por Humboldt —aunque lo atribuyó a un sitio indeterminado de Oaxaca—, junto con los primeros textos difundidos sobre Palenque, que vieron la luz gracias a fray Domingo Juarros en 1808.[59]

Mientras estas noticias cobraban vuelo, Ramón de Ordóñez no se había quedado quieto. Tras varias agrias cartas a Estachería, en las que se quejaba de no haber recibido los créditos merecidos respecto a las ruinas —que nunca había visitado—, decidió escribir un libro sobre el tema. Para ello se unió a Paul Félix Cabrera, italiano de nacimiento, unión que terminó en un sonado pleito judicial por la tenencia de un libro extraño llamado *Las probanzas de Votán.*[60] El resultado fue que Ordóñez escribió un largo, árido pero sustancioso libro, que quedó inédito por su muerte,[61] en el cual incluía completo el *Popol Vuh,* que había descubierto entre los papeles antiguos de fray Francisco de Ximénez.

Por otro lado, Félix Cabrera envió a Londres una copia del informe del capitán Del Río y los dibujos de Ricardo Almendáriz, los que publicó en 1822 junto con una introducción suya titulada *Teatro crítico americano,*[62] que hoy es una joya bibliográfica. Los grabados fueron realizados por el conde Waldeck, quien gracias a eso comenzó a interesarse en nuestro continente, al que le dedicaría más tarde sus esfuerzos y pesares.

En los inicios del siguiente siglo el gobierno virreinal decidió organizar una serie de expediciones oficiales para investigar un poco más esta compleja cuestión de las ruinas y las antigüedades. La ilustración novohispana ayudó a que esto se hiciera realidad en breve lapso, además de que la burocracia del régimen había sido bombardeada durante treinta años por la Academia Real de la Historia para que devolviera a España los códices y papeles de Boturini, lo que nunca hizo. Fue así como se decidió que el capitán

[57] Castañeda Paganini, *op. cit.*

[58] Frans Blom y Carlos Navarrete, *Noticia topográfica de la intendencia de Chiapas,* UNAM-SMA, México, D.F., 1981.

[59] Domingo Juarros, *Compendio de historia de la Ciudad de Guatemala,* 2 vol., Imprenta de Luna, Guatemala, 1857.

[60] Eduard Calnek, *Highland Chiapas before the Spanish conquest,* tesis doctoral, University of Chicago, 1962: incluye una detallada historia de ese códice, al igual que De la Fuente, 1983.

[61] De la Fuente, 1983, *op. cit.* y Nicolás León, *Bibliografía mexicana del siglo XVIII,* 4 vol., Museo Nacional, México, 1907.

[62] Antonio del Río y Paul Félix Cabrera, *Description of the ruins of an ancient city discovered in America,* H. Berthoud, Londres, 1822.

Guillermo Dupaix, coleccionista y desde hacía tiempo entusiasta del tema, fuera nombrado director de esa expedición en 1804.[63]

Dupaix había viajado extensamente por su Europa natal, conocía Grecia y Roma, y tenía fama de ilustrado; además, ya había estado en Teotihuacán y El Tajín por su propia cuenta, y su colección de antigüedades había sido visitada y alabada por el propio Humboldt. Por otra parte era un militar adicto a la Corona, y que no presentaba riesgos de ninguna índole al gobierno. Para acompañarlo se designó a Luciano Castañeda, dibujante de la Academia, quien tenía un amplio dominio del trazo de plantas y cortes arquitectónicos. Un secretario y varios soldados completaron la expedición. Dupaix organizó cuatro largos recorridos por México: dos más cortos y un tercero hasta Palenque, pasando por Ocosingo para ver Toniná; el cuarto, que debió suspenderse, se iba a comenzar en 1810, y Teotihuacán sería su centro. El estallido de la guerra revolucionaria suspendió el proyecto e imposibilitó la publicación de los textos y dibujos, los cuales fueron celosamente guardados por Castañeda durante muchos años, junto con varias copias que pasaron a los archivos oficiales. Fue en 1836 que la primera edición apareció en Londres,[64] seguida muy poco después por otra en París.

El informe de Dupaix, que debe ser entendido como provisional, ya que nunca pudo terminar su trabajo, fue un verdadero modelo para su época: minucioso, detallado, racional, sin fantasías o imaginación de ninguna clase. Da gran importancia a la destrucción a que estaban expuestos los edificios. Cada petroglifo, relieve u objeto visto fue detalladamente dibujado y descrito. Sus dibujos de Mitla y Palenque son insuperables, e incluso son extraordinarias obras de arte decimonónico de México. No retiró de su lugar ni se llevó a México ningún objeto, y únicamente tomó una pequeña lápida de Palenque, como recuerdo de viaje y para demostrar la habilidad de su ayudante.

Otro aspecto que debe destacarse es su visión del arte prehispánico, dándole idéntico valor a lo europeo y a lo americano. Decía que Mitla era un ejemplo de obra de arquitectura y mosaico superior a cualquier otra del mundo. Asimismo, planteó que existían variantes regionales en el arte y que podían agruparse los objetos zapotecas por su diferencia con los mayas o los del Valle de México, haciendo así una primera distribución geográfico-cultural de los objetos del arte antiguo.

Con los años, la publicación de estos viajes fue una herramienta formidable para los estudiosos de todo el mundo: ahora sí tenían cortes, vistas y planos de gran exactitud —la mayor que podía lograrse en ese momento— de varios sitios de México, incluida la por entonces subyugante ciudad de Palenque. Era un verdadero paso adelante en el conocimiento de lo prehispánico.

La generación de la Ilustración fue la que nos legó lo que hoy conocemos como la conservación del patrimonio cultural y, más aún, la carga ideológica que todavía conlleva: el patrimonio está compuesto por cosas del pasado, muertas y acabadas, que nosotros nece-

[63] Roberto Villaseñor Espinoza, "Los viajes arqueológicos del capitán Dupaix en Chiapas", en *Estudios Indigenistas*, pp. 19-41, Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, México, D.F., 1972 e "Introducción", en *Atlas de las antigüedades mexicanas*, Ediciones San Ángel, México, D.F., 1972. También puede verse "El Capitán Dupaix y las ruinas de Ocosingo y Palenque", en *Anales del Museo Nacional*, 2a. época, tomo IV, pp. 1-23, México, 1907: Charles Farcy e Isidro Gondra, "Discurso preliminar histórico de los descubrimientos hechos por el Capitán Dupaix. . .", en *Anales del Museo Nacional*, 2a. época, tomo V, pp. 485-498, México, 1832; José Alcina Franch, "Introducción" a *Expediciones acerca de los antiguos monumentos de la Nueva España*, 2 vol., Porrúa Turanzas, Madrid, 1969, y del mismo autor, "Un nuevo manuscrito de los viajes de Dupaix", en *Actas del XXXV Congreso Internacional de Americanistas*, vol. 3, pp. 415-420, Sevilla, 1962.

[64] Guillermo Dupaix, *Antiquités Méxicaines*, con anexos de A. Lenoir, M. Warden, M. Ch. Farcy y M. Baradère, 2 vol., París, 1834; *Atlas de las antigüedades mexicanas*, San Ángel Ediciones, México, D.F., 1978; Lord Kingsborough, *Antiquities of Mexico*, 10 vol., Robert Havell, Londres, 1831-1848.

sitamos rescatar, "poner en valor", restaurar, para que la sociedad pueda utilizarlas. En todo el proceso se desvinculó al indígena, al verdadero pueblo, de la tenencia y goce de esa cultura, para transformarla en un fenómeno netamente intelectual. Si una comunidad indígena mantiene en su poder un códice o un documento del siglo XVI, esto es incorrecto y debemos ser nosotros quienes se lo quitemos para guardarlo en un museo, o peor, en un archivo de acceso restringido. No es que esto sea incorrecto de por sí, sino por lo que implica en cuanto a definir a un grupo de personas como las más capaces de decidir, estudiar y proponer un uso para la cultura de todos. Por supuesto, no podemos criticar a la generación de la Ilustración por ello, pero sí debemos tener claro que fueron quienes, gracias a sus luchas, lograron concebir la idea del patrimonio e iniciar su protección. Después de eso, sería importante que ulteriores estudios permitieran penetrar más profundamente en lo que ello significó para el posterior desarrollo de la cultura nacional en México.

EL INDIGENISMO EN LA LITERATURA DE MÉXICO DEL SIGLO XVIII AL XIX*

José Rojas Garcidueñas

Si en el siglo XVI el indigenismo fue el conocimiento y el contacto con un mundo vivo, en los dos siglos posteriores, por la evidente desaparición de las grandes culturas indígenas, por el peso de la administración colonial y la nueva estructura social impuesta por la dominación castellana, el resultado fue que el interés y el conocimiento de aquello (que había sido maravillosa revelación para los conquistadores recién llegados), se fue desvaneciendo y el interés dejó de existir o al menos fue quedando tan reducido e ignorado que apenas se encuentra limitado a algunos eruditos, muy sabios y admirables, como Sigüenza y Góngora en el siglo XVII, y algunos otros en el XVIII como Boturini, Clavijero, León y Gama y pocos más; todos ellos verdaderos investigadores, intelectuales ocupados en descifrar vestigios y residuos de una historia y unas confusas culturas prácticamente caídas en el olvido.

Esos fragmentarios conocimientos y ese casi perdido interés van a ser aprovechados en formas muy diversas, a veces caóticas, a veces torcidas, a veces desfiguradas o transfiguradas poéticamente; serán utilizados en la lucha política por la independencia y en las primeras décadas del asentamiento y consolidación de ella; todo eso, claro es, en los fines del siglo XVIII y en los comienzos del XIX.

Probablemente la primera de esas manifestaciones o aprovechamientos indigenistas, en tal periodo, haya sido el desorbitado sermón que predicó, el año de 1794, aquel brillante, activo y extravagante agitador y político que fue fray Servando Teresa de Mier. Entonces, apoyándose en una fantástica mescolanza de mitología indígena, referencias bíblicas y datos de toda índole, en aquel sermón pronunciado en la entonces colegiata y hoy basílica guadalupana, sostuvo el desconcertante fray Servando que el apóstol santo Tomás, luego de la iluminación de Pentecostés, vino a predicar a las Indias, estas tierras del Nuevo Mundo, que aquí vivió largo tiempo, muy venerado con el nombre de Quetzal-

*Texto publicado con el título "Indigenismo en el México de los siglos XVIII y XIX", en la *Revista de la Universidad de México*, vol. XXX, núm. 7, pp. 1-7, 1976.

cóatl, que fue quien desde entonces enseñó la doctrina de Jesús, la personalidad de éste y la de María, madre de Dios; y dijo fray Servando a los sin duda estupefactos oyentes que la tradición guadalupana vulgarmente difundida era falsa, pues la imagen no está pintada en la tilma del indio Juan Diego, sino en el lienzo que fue capa de santo Tomás, quien dejó esa imagen a los indios y por ellos fue venerada desde entonces.

Es bien sabido que tal sermón fue el comienzo de las peripecias del padre Mier y también el origen de su pasión y acción política, ambas varias veces cambiantes pero pugnaces, como lo era él mismo, pasiones y acciones que influyeron en nuestra historia nacional.

Por aquel sermón, fray Servando fue enviado a Cádiz, preso. En lo que dijo no había herejía, porque la tradición aparicionista nunca ha sido dogma. Es claro que la gente común sólo percibió el escándalo de tan desusadas aseveraciones, y no extrañaría que por eso mandaran a España al exponente. Pero las altas autoridades españolas, eclesiásticas y civiles, sí percibieron el peligro que encerraba el fondo de lo expuesto por Mier: sostener que la doctrina cristiana no había sido traída por la conquista española era, no solamente despreciar la deuda que estos países tenían con España, como ha visto O'Gorman, sino, más aún, era minar el más recio fundamento en que siempre se apoyó el dominio español: la donación pontificia dada por Alejandro VI en la Bula *Inter Caetera,* de 1493, con la condición y finalidad de que España introdujera y difundiera la doctrina cristiana en los pueblos que se le encomendaban; por eso, si aquí ya había habido predicación cristiana prehispánica, caía o mucho se debilitaba aquel título jurídico de posesión de la Corona española. Se ve, pues, claramente, cómo ese indigenismo, aún fabuloso, de un Quetzalcóatl cristiano, fue utilizado con una intención política.

Con tales antecedentes, ya el tema del indigenismo entraría en la liza y tratarían de utilizarlo unos y otros, aunque en corta medida, por el desconocimiento ya referido que de eso había.

Con no poca violencia don Francisco Severo Maldonado increpaba así, en su periódico, en 1811: "Exalte Clavijero cuanto quiera la ilustración y conocimientos de los antiguos mexicanos. . . la rueda astronómica. . . las virtudes de muchas plantas. . . su habilidad para fundición de metales. . . Pero el filósofo, el observador sabio e imparcial. . . sólo tendrá por ilustrados a los mexicanos de aquel tiempo, comparándolos con sus coetáneos los salvajes de las Islas y Tierra Firme." Menciona la falta de ciencias, la imperfección de la escritura, deficiencias en los cultivos, carencia de bestias de trabajo, por lo que había campos despoblados, chozas miserables, indios macilentos, y dice: "Pero llegan los españoles. . . conducidos por una particular disposición de la providencia y todo comienza a cobrar nueva vida y nuevo aspecto. Los conductores de la verdadera religión y libertad lo fueron también de las Ciencias y las Artes. Sí, indios ingratos e injustos; los españoles establecieron desde luego escuelas gratuitas para que aprendieseis a leer y escribir. . . hicieron florecer en vuestro suelo la Agricultura, la Industria y el Comercio. . . etc." Y, como cualquier orador político, sin el menor titubeo, concluye así: "A tamaños y tan inapreciables bienes han puesto los españoles el sello, manteniéndoos por trescientos años en el regazo y dulzuras de la más profunda paz."[1]

Casi coincidiendo, en tiempo, con el artículo citado, en Londres escribe el padre Mier una carta, enviada al periódico *El Español,* en que hace una apología del Anáhuac precortesiano y acusa a los españoles por la conquista, por sus calumnias a los indios, por las enfermedades que consigo trajeron, y termina incitando francamente a la independencia.

[1] En *El Telégrafo de Guadalaxara,* 1 de julio de 1811.

Conseguida ésta, ya los políticos no insistirán en ninguna forma de indigenismo. Las culturas precortesianas siguen ignoradas, salvo de los especialistas, y, en cuanto a los propios indios, los políticos quieren verlos, con toda razón, iguales a los demás hombres y mujeres integrantes de la nación.

El ilustre doctor José María Luis Mora, cerebro del liberalismo mexicano, en su calidad de diputado constituyente del estado de México, en mayo de 1824 presentó esta proposición:

> A fin de que se proscriba la denominación de *indio,* que ha venido a ser, en la acepción vulgar, oprobiosa a una gran porción de nuestros conciudadanos, pedimos al Congreso se excite al Gobernador del Estado para que recuerde y haga que se cumpla escrupulosamente la ley que ordena que no se hagan distinciones de castas en los registros y libros parroquiales. 2o. Que asimismo se deseche en la Secretaría de este Congreso y en los tribunales del Estado, toda exposición, escrito o solicitud, en que se haga uso de tal nombre.

Poco después, insiste en remachar la idea de la igualdad política, sin duda justa y necesarísima en aquellos primeros días de nación independiente; así lo muestra en otra moción que, como la anterior, fue recogida por el historiador don Jorge Flores D., quien dice:

> El pensamiento que abrigaba Mora sobre la convivencia de criollos, mestizos e indígenas en la República, volvió a manifestarse claramente en la sesión del 3 de noviembre del mismo año (1824), cuando se opuso al proyecto de don Carlos María de Bustamante, sometido al congreso Constituyente general, para que las cenizas de Morelos se guardasen en la iglesia de Loreto, como un testimonio y símbolo de la amistad del gran caudillo insurgente hacia la raza indígena. (Debe recordarse que, en esa época, el Colegio de San Gregorio, contiguo a la iglesia de Loreto, que le servía de capilla propia, se hallaba destinado, como desde mucho tiempo atrás, a la educación de los indios.)

No cabe duda —dice Flores— de que en Mora había un constructor de la nacionalidad. . . Breves fueron sus palabras, pero adecuadas para exponer su pensamiento:

> El señor Mora dijo: que desde luego conviene en que se levante un monumento que encierre las cenizas de don José María Morelos, pero que hará una proposición para que no se verifique en la iglesia de Loreto, precisamente porque los llamados indios custodian aquel edificio, pues es necesario convenir en que ya no existen indios, en razón de que todos los habitantes de la República han hecho una masa homogénea que por ningún motivo debe dividirse en castas.[2]

Muy poco después, en la cronología, pero en un campo muy distinto, el de la literatura, aparecen otros aprovechamientos de temas indígenas.

En dos tomitos, hoy rarísimos, se publica una novela cuya portada solamente dice: "*Jicoténcal.* Filadelfia. Imprenta de Guillermo Stavely. 1826." Anónima, las hipótesis sobre su autor han sido muy variadas, cautelosas e imprecisas las más, sin que hasta hoy se haya adelantado nada en firme. Yo estoy persuadido de que es obra de un hispanoamericano y, más concretamente, de un mexicano, por varias razones que expliqué en un estudio publicado hace casi veinte años.[3] No es para ahora volver sobre eso.

[2] Jorge Flores D., "José María Luis Mora, rector intelectual del liberalismo mexicano", sobretiro del *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público,* núm. 336, México, D.F., 1966, pp. 7-10.

[3] José Rojas Garcidueñas, "*Jicoténcal.* Una novela histórica hispanoamericana precedente al romanticismo español", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* vol. VI, núm. 24, México, D.F., 1956.

El asunto de la novela es doble: hay una trama amorosa, que en conjunto es débil y evidentemente urdida por el autor solamente para armar la novela, pero a través y encima de ella va el tema político, que no es sólo el mensaje, sino el objeto verdadero de la obra. La trama pasional se resume así: Teutila (hija de un cacique enemigo de Moctezuma) y Xicoténcatl el joven se han encontrado accidentalmente y en ambos ha nacido un mutuo amor, que se ve estorbado por circunstancias políticas de la república de Tlaxcala; es en tal momento cuando llegan los conquistadores españoles y el conflicto surge cuando Hernán Cortés en cuanto ve a Teutila la desea y quiere hacerla suya, persiguiéndola a través de la novela en todas formas y, por lo mismo, tratando de eliminar a Xicoténcatl el joven, hasta lograr que lo aprehendan, lo juzguen y muera en el patíbulo, pero sin que Cortés llegue a conseguir a Teutila; por otra parte, Diego de Ordaz se enamora de Teutila de modo plenamente romántico. Como segunda trama, doña Marina se enamora de Ordaz, pero éste la desdeña y menosprecia. Como se ve, el centro de la trama es Teutila, en quien confluyen tres pasiones de diferente matiz.

El tema político gira en torno a Cortés. Aliados suyos son Maxiscatzin, en Tlaxcala, y Moctezuma en Tenochtitlan, ambos tiranos crueles y desleales, los "villanos" de la obra. En el bando opuesto, los héroes del relato: Xicoténcatl el viejo, venerable por su prudencia, sabiduría y nobleza moral; su hijo Xicoténcatl, personificación de la generosidad, el valor y paladín de las libertades públicas de su nación, lo mismo contra la tiranía ancestral de los señores de Tenochtitlan como peleando contra los nuevos y peores tiranos que son los conquistadores españoles.

La influencia de las ideas del siglo XVIII francés impregna la obra hasta la saturación. No es solamente la obvia influencia de toda la doctrina de Rousseau, sino también la de Montesquieu; por ejemplo, dice: "Su gobierno [el de Tlaxcala] era una república confederada: el poder soberano residía en un congreso o senado. . . El poder ejecutivo y al parecer también el judicial, residían en los jefes o caciques de los partidos o distritos. . . Se quiere que una antigua tradición conservase la memoria de los tiempos remotos en que Tlaxcala fuese gobernada por un solo y poderoso cacique o rey; pero el pueblo se sublevó contra los excesos de su autoridad y después de haber recobrado su soberanía, se constituyó en república." Tanto como las ideas políticas, las religiosas muestran igualmente la dirección deísta y moral de los filósofos de la Ilustración.

Un fragmento de esta novela quiero citar, por los juicios que contiene. El anónimo autor acusa a Cortés de haber hecho asesinar a Xicoténcatl el joven, y comenta:

> Cuando el poder arbitrario llega a asesinar a un hombre virtuoso, cubriendo este horrible atentado con una farsa judicial, tan ridícula como insultante, y cuando el despotismo descarga así su mano de hierro a presencia de un pueblo que no lo ahoga o despedaza en la justa indignación que debe excitar tan bárbara tiranía, ese pueblo sufre justamente sus cadenas y aun éstas son poco para lo que merece su cobarde y vil paciencia. La *Justicia* es el alma de la *Libertad*, y esa matrona benéfica, manantial fecundo y único de todos los bienes sociales. . . vuelve la espalda al país que no sabe vengar sus insultos. . .
>
> Tal fue la infame política que condujo a Hernán Cortés para llevar a su fin la gran tragedia [la muerte de Xicoténcatl]; en vano los historiadores intentan encubrir la negra infamia con que se cargó para siempre aquel insolente y astuto cuanto afortunado capitán; en vano el vértigo monárquico que ha embrutecido por tantos tiempos la Europa, nos ha privado de los documentos históricos más preciosos sobre la república de Tlaxcala; el ojo perspicaz del filósofo sabe distinguir entre el fango y la basura algunas chispas de verdad, que no han podido apagar ni el fanatismo ni la servil adulación. . .[4]

[4] *Jicoténcal*, tomo II, p. 169.

En esas líneas hay algunos de los aspectos principales del libro y la finalidad con que fue escrito, y uno de los mejores indicios de que su autor, a mi juicio, indudablemente fue un mexicano, pues creo que ninguno de otro país hubiera expresado tal interés por documentos sobre la historia de Tlaxcala, a más de otros varios argumentos que no cabe analizar aquí.

Lo que ahora corresponde anotar es que esta novela (hasta hoy un tanto misteriosa por su ignorada paternidad y el lugar de su edición), es una evidente utilización del tema indigenista mexicano.

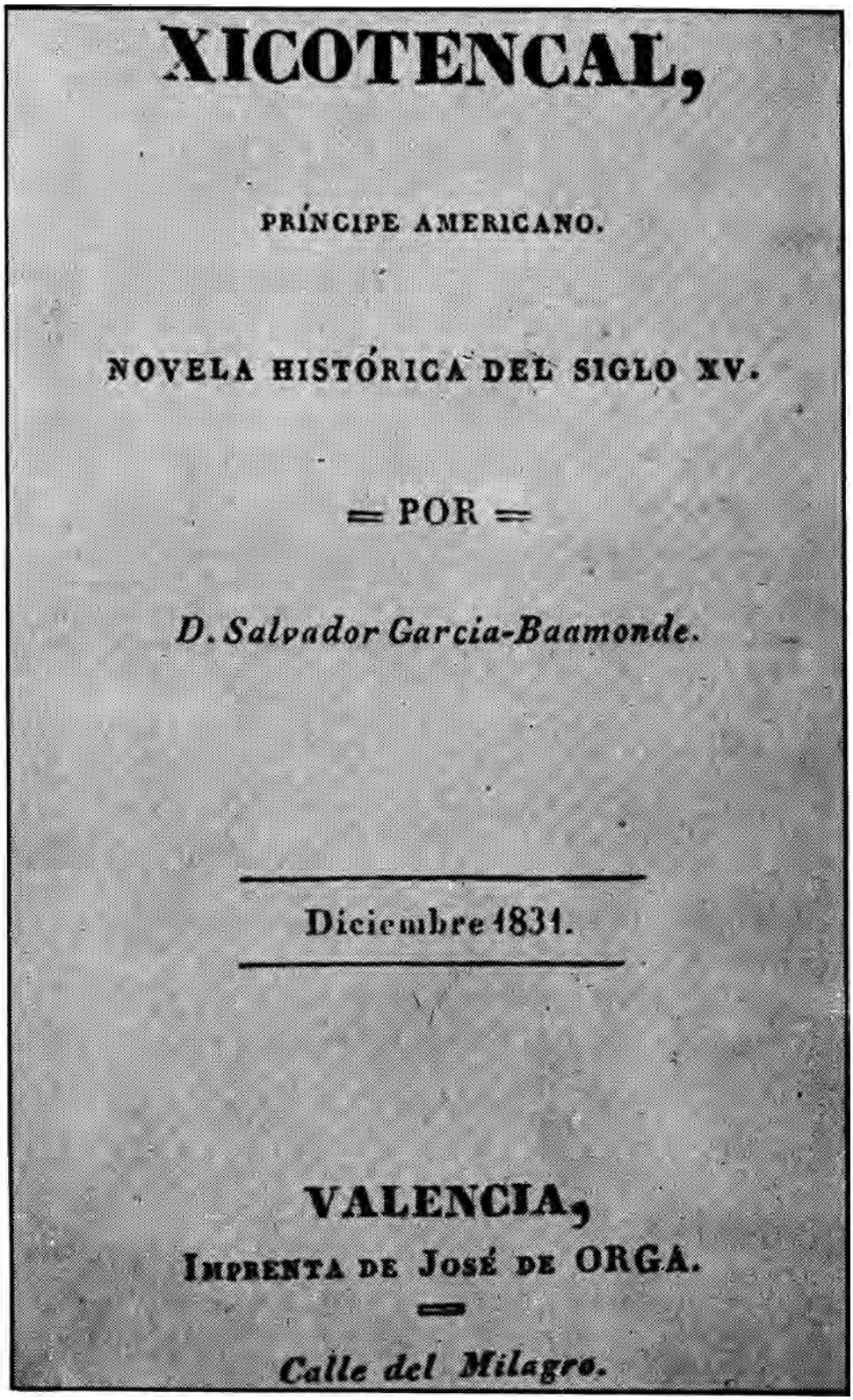
Algún tiempo después apareció una novelita que trataba de ser la refutación, como explícitamente lo dice en alguna página, de la antes citada, y lleva por título el del mismo personaje; dice la portada: "*Xicotencal, Príncipe americano.* Novela histórica del siglo XV. Por D. Salvador García-Baamonde. Diciembre 1831. Valencia, Imprenta de José Orga. Calle del Milagro." Allí hay largos panegíricos de Cortés, allí Xicoténcatl es un traidor, etcétera. Por lo demás es hasta divertida por los incontables anacronismos y errores de toda laya, comenzando con el subtítulo que la pone en el siglo XV cuando trata de la conquista de Cortés; además, en Yucatán pone peñascos y arroyos cristalinos, Chalco es un alto cerro, México tenía elevadas torres y murallas; doña Marina, antes de ser bautizada, se llamaba Guacoalca, el padre de Xicoténcatl tenía el nombre (casi araucano) de Cololco; al desembarcar en Ulúa, Cortés obsequia a los criados de Moctezuma con vinos de Málaga y Jerez que los hace "remontarse a la mansión de la alegría", según dice. Pero no quiero distraeros más. Es claro que la novela no tiene importancia alguna; la he mencionado como una alusión al tema indígena mexicano, llegado a España impulsado por la controversia política y en una de sus más tempranas expresiones.

La segunda novela del indigenismo mexicano es *Netzula,* de José María Lafragua, quien, años después, habría de ser prominente político, jefe del partido liberal moderado, sabio jurisperito, ministro de Justicia, diputado y senador y, reiteradamente, diplomático, tres veces ministro de Relaciones Exteriores, en cuyo cargo murió hace cien años.

Aunque *Netzula* se publicó por primera vez en 1839, la fecha al pie de la última línea dice: "Diciembre 27 de 1832." Según eso, fue escrita cuando Lafragua tenía, a lo más, 19 años. Era un adolescente; había terminado los estudios que hoy llamaríamos preparatorios, en el Colegio Carolino Angelopolitano y había comenzado su carrera de derecho, que terminó en 1835 presentando un brillante examen ante el Ilustre y Nacional Colegio de Abogados de Puebla.

El comienzo de esa novela corta es así:

> Eran los últimos días de Moctezuma, el imperio volaba a su ruina y la espada de los españoles hacía estremecer el trono del monarca. . . Ixtlou, en otro tiempo terror del enemigo en los combates, se había retirado a la cueva de la montaña, porque no quería presenciar la esclavitud de su patria. Allí esperaba la muerte, y el sepulcro debía ser el escudo que le librase de la furia del vencedor: sólo Netzula, su hija, sabía el retiro del anciano, y le proveía en él de los alimentos: también Octai era sabedora del refugio de su esposo.
>
> La noche estaba serena, la luna brillaba en toda su luz, y la hija del guerrero caminaba tímida y silenciosa. . . Se adelantó ligera por el campo y llegó a la habitación del anciano. . .
>
> Hija mía, la dijo, ¿me traes nuevas de los valientes de Anáhuac? ¿Han acabado sus días, o aún corre la sangre del enemigo en la piedra de sus lanzas?
>
> No acabaron, padre, no acabaron, contestó la joven: aún puede su espada abrir el sepulcro de los opresores, y pronto será la batalla que decidirá la suerte de la patria: el arco está en la mano de los valientes, y sobre sus hombros refleja la luz en la punta de sus dardos. . .
>
> . . . el anciano gustaba de oír las hazañas de su hijo Utali, que era segundo después de Oxfeler, general del ejército de la América; la virgen contaba a su padre los triunfos pequeños de aquellos días, y no podía menos de estremecerse a las escenas de sangre que se renovaban.



XICOTENCAL,

PRÍNCIPE AMERICANO.

NOVELA HISTÓRICA DEL SIGLO XV.

= POR =

D. Salvador García-Baamonde.

Diciembre 1831.

VALENCIA,

IMPRENTA DE JOSÉ DE ORGA.

Calle del Milagro.

24. Portada de la novela *Xicotencal*, de Salvador García Baamonde.

Páginas adelante cuenta que Netzula vio, cerca de la cabaña, a un anciano: era Ogaule, antiguo compañero de Ixtlou, y lo llevó al retiro de éste, que lo recibió conmovido, diciéndole:

> . . . Ogaule, tú me das el único placer que puedo tener antes de dormir bajo de la tierra. . . ahora el lenguaje de la patria sonará otra vez en mis oídos; ahora hablaremos de nuestros hijos, compararemos sus hazañas a las de sus padres en los días de la antigüedad, y arderá de nuevo en mi pecho el placer que me causó la gloria. . .

Ya tenemos, presentados o aludidos, a los seis personajes de la novela: Ixtlou, anciano guerrero, como su compañero Ogaule; Netzula y Utali, hijos de Ixtlou y Octai; Utali está ausente, combatiendo junto al hijo de Ogaule, que es Oxfeler, "general del ejército". El asunto es fácil de exponer en apretada sinopsis: cuando Ogaule visita a Ixtlou, ambos conciertan el matrimonio de sus hijos: Oxfeler y Netzula, aunque éstos no se conocen. Netzula acepta la voluntad de sus padres; además se siente atraída por las hazañas de aquel héroe. Un día, Netzula es sorprendida, en sus bellos jardines, por la presencia de un guerrero que va de paso, de magnífica presencia y ataviado espléndidamente; hay luego otros dos encuentros y el guerrero le declara la gran pasión que le ha inspirado; aunque Netzula siente que también lo ama, lo rechaza porque no puede faltar a la promesa hecha a sus padres de unirse a Oxfeler, con quien se comunica por carta. Su lucha interior piensa Netzula resolverla por medio de la religión, desde luego en forma tan curiosa que sólo pudo ocurrírsele el jovencillo Lafragua, católico e ignorante del mundo indígena náhuatl, pues el párrafo consiguiente dice:

> Netzula por su parte se ha resuelto ya: tomará la banda de las sacerdotisas del sol, y renunciará para siempre al poder, a la gloria y a los hombres; sin embargo, esta renuncia ha hecho correr sus lágrimas. . . ha prometido su mano a Oxfeler, puede todavía renunciarle, pero no puede escoger otro esposo. Satisfecha de su resolución, recobra su tranquilidad, pero está grave y triste. . .

Al final, se precipitan lo que, en términos clásicos, llamamos la anagnórisis y la catástrofe: el reconocimiento y el desenlace. Los ancianos guerreros, Ixtlou y Ogaule, apoyándose en los hombros de Netzula, van a buscar el lugar en que se ha librado o se está librando la batalla decisiva entre los guerreros de Anáhuac y los extranjeros. He aquí la página final:

> Se han aproximado, el rumor de las armas y de la batalla hiere sus oídos; el aire está cargado de voces de muerte; los ojos de los ancianos parecen haber recobrado el fuego de sus primeros días; sólo el alma de la joven está triste con aquel rumor sangriento. Un guerrero se presenta entonces a los viajeros: la palidez de la muerte lo cubre, y el terror está en su frente; sus vestiduras están abrasadas y llenas de sangre.
>
> —¿Dónde está la batalla?, exclama Ixtlou. ¿Dónde los valientes de Anáhuac?
>
> —Los hijos del océano prevalecen, contesta el guerrero; el fuego de sus armas nos devora; la cabellera de nuestros bravos rueda por el polvo.
>
> —¿Dónde está Utali?, exclama Netzula en su dolor.
>
> —Utali y Oxfeler, responde el soldado, están en ese bosque; su espada ha sido el terror de sus enemigos, pero heridos mortalmente han sido retirados aquí a morir en paz; su gloria se levantará en los campos de los héroes, pero el sol favorece a los extranjeros.
>
> Los ancianos se encaminan al bosque; los heridos y moribundos están allí, y las vestiduras de la hija de Ixtlou se han salpicado de sangre: el anciano ha conocido a Utali.
>
> —Hijo mío, exclama; has muerto como los valientes; pero tu padre no te sobrevivirá; el hijo del extranjero ha destrozado la patria, pero tu gloria se levantará sobre tu sepulcro.

Utali ha expirado ya, Netzula, en pie al lado de su hermano, le contempla con toda la amargura de su dolor; siente desfallecer sus fuerzas y va a caer al lado de su hermano.

Ogaule llama la atención de Ixtlou: He aquí a mi hijo, le dice, y le señala un guerrero extendido sobre la yerba. La joven levanta los ojos, y cree reconocer el plumaje del moribundo: fija sobre él sus miradas, y este Oxfeler, a quien ella misma había despreciado, éste héroe cuya unión ha rehusado, es el mismo guerrero de los jardines. . .

La joven se precipita sobre él y exclama: ¡Amado mío, amado mío, tuya para siempre! El moribundo entreabre sus ojos, y estrechando con una mano a su amada, sonríe tristemente, y le señala con la otra su herida: ha querido hablar, mas las palabras no han podido llegar a sus labios.

El héroe expira en los brazos de Netzula. "Pues que no he podido acompañarte en mi vida, exclama ésta, te seguiré a lo menos en el sepulcro." Procura incorporarse en vano; toda su fuerza la ha abandonado; los españoles llegan en este instante; su espada completa la destrucción de la batalla; los deseos de Netzula están cumplidos: su sangre se ha mezclado a la del jefe de Anáhuac.

Porque la novelita de Lafragua aunque mencionada por los tratadistas, es en realidad poco conocida y no fácilmente accesible, dada la rareza de sus tres ediciones,[5] me he atrevido a hacer esas citas, un poco largas, en que se pueden ver sus evidentes debilidades de construcción, de personajes y hasta de estilo, al mismo tiempo que su tema y el tono de sensibilidad, sin entrar en mayor análisis, que no es de este momento.

Más ahora, importa indicar algo de su origen o de sus raíces, es decir, de lo que pudo motivar o sugerir, en el ánimo del muy joven estudiante poblano, el deseo de comenzar a expresarse o manifestarse, pluma en mano, escribiendo una novelita como *Netzula.* Yo creo que esa raíz, fuente o agente catalizador de su inquietud, fue la *Atala* de Chateaubriand. En la novela francesa, el padre de Chactas, el narrador, había sido un gran guerrero llamado Utalisi; en *Netzula,* su hermano, gran guerrero, se llama Utali, que evidentemente es apócope del otro nombre antes citado. Y el mismo nombre de Netzula ¿no suena como Atala?; hasta pudo el joven Lafragua pasar de Atala a Netula y añadirle la z para darle aire náhuatl, pero es claro que éstas son divagaciones hipotéticas que no voy a dar como explicaciones. Pero tres cosas hay: Netzula es casta como Atala, aún más casta, porque Atala va a entregarse a Chactas, después de revelarle el secreto de su origen, y sólo una casual circunstancia lo impide, en tanto que Netzula sólo se une espiritualmente a Oxfeler agonizante y muere junto con él. También se asemejan en que la actitud de ambas heroínas es causada por sendos votos o promesas: en Atala, por el juramento que le impuso su madre, y en Netzula por su formal promesa hecha a petición de sus padres. Todo eso, además de los paisajes idealizados y poéticos, los personajes virtuosos y sentimentales, en fin, todo el andamiaje, encuadramiento y ambiente del primer romanticismo, son elementos que aproximan ambas novelas. Naturalmente que nada de eso quiere decir que se trate de equipararlas y ni siquiera compararlas, pues no hay para qué, ya que no se pretende hacer aquí ningún estudio de historia de la literatura, y sería total necedad sugerir comparaciones entre el joven poblano de 1830 y el entonces ya ilustre y famoso escritor ex ministro de los restaurados Borbones. Sólo he querido señalar puntos de contacto que, a mi juicio, indican que al redactar Lafragua su primero y juvenil escrito tenía fresca la lectura y la admiración por *Atala,* libro que sería, entonces, de gran modernidad en México, pues su primera edición fue en 1801, figurando muy en la vanguardia de la gran revolución literaria artística que fue el romanticismo.

[5] La primera, en *El año Nuevo,* México, 1839; la segunda, en Biblioteca de Autores Mexicanos, vol. 33, Imp. de Victoriano Agüeros, México, 1901; la tercera, en José Miguel Quintana, *Lafragua político y romántico,* Academia Literaria, México, D.F., 1958, pp. 117-139.

También en la vanguardia del romanticismo en lengua española figura, *toute proportion gardée,* don José María Lafragua, no sólo por *Netzulu* sino por otras composiciones líricas y por *Ecos del corazón,* memorias de un amor de trágico fin, que aquí no cabe más que aludir.

Más importa no dejar eso de vanguardista del romanticismo en pura afirmación gratuita o lírica; me interesa probar mi aserto, sobre todo por si hay quien no recuerde o sepa con claridad la cronología de los movimientos literarios.

El romanticismo tardó en llegar a España o, más correctamente, las letras españolas accedieron, con notable retardo, a la renovación romántica. Trayendo su origen desde Macpherson (*Fingal, cantos de Ossian.* ca. 1762) y desde Goethe (*Werther,* 1764), etcétera, el romanticismo llega, de hecho, a España en el año de 1833, cuando por el posible fallecimiento de Fernando VII se decreta la amnistía y regresan los exiliados hombres de letras (duque de Rivas, etcétera), llevando en sus papeles sus obras ya influidas por los románticos ingleses y franceses que conocieron en el destierro. Pero en Hispanoamérica, el tajo político de la independencia, al separarnos de España, nos acercó culturalmente a la Francia contemporánea, y por eso fue el romanticismo francés el que influyó, más directa y más tempranamente, en las literaturas de los nuevos países hispanoamericanos y, entre todas ellas, creo que es en la mexicana donde primero aparece y que algunos de sus primeros brotes fueron, precisamente, las dos breves novelas a que me he referido.

Creo que eso hay que tenerlo en cuenta, que es importante en el tema que nos ocupa. No se trata de fijar categorías para las dos novelas citadas, sin duda muy secundarias y humildes entre las obras literarias de su tiempo. Lo que me parece importante subrayar es que la novela titulada *Jicotencal,* anónima (para mí, de autor mexicano), editada en Filadelfia en 1826, y la novela corta *Netzula,* escrita por Lafragua, en Puebla en 1832, son las dos primeras novelas, en lengua castellana, que corresponden al movimiento literario renovador que fue el romanticismo, y que ambas tienen, como asunto de sus respectivos relatos, temas y personajes principales, esos elementos pertenecientes a relatos, ambientes y personajes del indigenismo mexicano.

Si en las letras tenemos los ejemplos antes examinados, en cambio en las artes plásticas prácticamente nada hay que podamos señalar que tenga relación de interés con el indigenismo, en el lapso que fijamos para esta reseña que es, aproximadamente, el medio siglo que tiene por eje el momento subversivo de 1810; es decir, desde unos veinticinco años antes de la pública sublevación de Hidalgo, hasta otros veinticinco años después, cuando comienzan a asentarse las consecuencias de la lucha que él desató.

Sin duda, hacia 1803, algunos profesores habrían escuchado, con deferencia cortés, ciertos comentarios del barón de Humboldt, que luego dejó apuntados en su obra sobre Nueva España, diciendo:

> En el edificio de la Academia, o más bien dicho en uno de sus patios, deberían reunirse los restos de la escultura mexicana y algunas estatuas colosales de basalto y pórfido que existen cargadas de jeroglíficos aztecas, y que presentan ciertas analogías con el estilo egipcio e hindú. Sería una cosa muy curiosa colocar estos monumentos de los primeros progresos intelectuales de nuestra especie, estas obras de un pueblo semibárbaro que vivía en los Andes mexicanos al lado de las bellas formas nacidas bajo el cielo de Grecia y de Italia.[6]

Se refiere a los grandes yesos, copias de estatuas clásicas, de que se enorgullecía la Academia. En cuanto a "los restos de escultura mexicana. . .", alude al calendario azteca, la

[6] Alejandro de Humboldt, *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España,* Editorial Pedro Robredo, México, D.F., 1941, tomo II, p. 122.

llamada piedra de los sacrificios y a otros grandes monolitos encontrados, no muchos años atrás, al hacer nivelaciones y otros arreglos en la plaza mayor.

Esa actitud de Humboldt es absolutamente similar a la que tendría, todavía un siglo más tarde, el historiador Orozco y Berra, que Villoro comenta: "Su admiración ante lo azteca —dice— será desapasionada. . . tan curiosamente desprendida de su objeto, tan pendiente y danzante en el aire, que se nos antoja poder subsistir aunque su objeto cambiase y en vez de nahoa fuese armenio, o aunque su mismo sujeto se trastocase de americano en alemán o persa. . ."[7]

Es claro que esa curiosidad distante y total indiferencia no era absolutamente uniforme. El museo conserva algunos cuadritos en que los tipos indios y otros testimonios revelan un interés etnológico, y bien sabemos que hubo un escritor, don Carlos María de Bustamante, para quien la preocupación por lo indio fue larga y profunda. Y si de erudición se trata, habría que recordar a mi ilustre y olvidado coterráneo, el jesuita Pedro José Márquez, quien durante su exilio publicó, en Roma, en 1804, su estudio *Due Antichi Monumenti di Architettura Messicana,* sobre las ruinas de Xochicalco y de Papantla.

Pero son casos aislados y de especialistas, historiadores o investigadores. Lo cierto es que el indigenismo, como tema y como realidad social, en aquellos años previos y posteriores a la independencia, visto desde ahora parece haber sido casi inexistente, y cierto es, también, que de ningún modo alcanzó a interesar la cultura y la cosa pública en aquel momento de nuestra historia.

Como ya vimos, y resumiendo, apenas si en dos breves y secundarias obritas aparece, como fundamental, un tema indio, y ambas son obras relacionadas con cierto cambio y renovación en las ideas y en la sensibilidad predominantes en la época. Esas novelas son: *Jicotencal* y *Netzula.*

En la primera, el tema indígena es casi un pretexto, o al menos un tema ocasional, para verter en la obra una serie de ideas de la ilustración del siglo XVIII: juicios y censuras de la conquista, del despotismo de los españoles, juicios y apologías de la libertad, del gobierno republicano; una serie de exposiciones de principios legales, sociales, históricos, de modo muy disperso pero muy claramente dichos y encaminados a figurar entre las raíces o, al menos, como abono filosófico de las raíces del liberalismo hispanoamericano.

Netzula es una versión local y un tanto pueril de *Atala.* Pero en *Netzula* el tema y los personajes indios están para revelar y conllevar una tónica literaria que, tímidamente, empieza a balbucear su novedad: la sensibilidad y proyección del romanticismo.

No deseo, ni podría, ahondar en interpretaciones sociopolíticas, que exigen un examen diferente de esa etapa histórica.

Me he limitado a mostrar que, en la época que he tratado, en medio de una deliberada ignorancia e indiferencia por el indigenismo, éste solamente aparece ligado a dos movimientos, entonces de avanzada o de vanguardia, que en dos modestos textos literarios apuntan la aurora del liberalismo y del romanticismo.

[7] Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo mexicano,* El Colegio de México, México, D.F., 1950, p. 156.

NOTAS SOBRE MANUEL VILAR Y SUS ESCULTURAS DE MOCTEZUMA Y TLAHUICOLE*

Daniel Schávelzon

En el año 1850 el escultor Manuel Vilar expuso en la Academia de San Carlos una escultura que representaba, ni más ni menos, a Moctezuma. Escándalo para algunos, irreverencia para otros, insulto de un extranjero para los más, esta obra significó en México la entrada de los motivos prehispánicos al arte culto. Ya no era una simple *tabla de castas* como en el siglo anterior, o un retablo popular de temas indígenas: era una propuesta concreta para llevar al mármol y al bronce temas que durante siglos habían sido prohibidos. Era comenzar a rescatar el mundo preespañol y darle una connotación muy especial. Era el inicio de la apropiación por parte de la nueva burguesía nacional de otra porción de la historia, era reelaborarla dentro de los cánones académicos de la cultura, y elevarla como una muestra más del proceso de construcción de la "historia nacional" que estaba comenzando a gestarse.

El escultor barcelonés Manuel Vilar había llegado a México en 1846 con objeto preciso y determinado: hacerse cargo de la dirección de los cursos de escultura en la recientemente remodelada Academia de San Carlos. Su trayectoria ya era notable, puesto que tras su formación inicial en España, y luego en Roma, había definido sus tendencias escultóricas en lo que en ese entonces era una corriente dominante: el *clasicismo purista.* Esta tendencia intentaba, ya desde fines del siglo anterior, liberar al arte del *barroco* (o por lo menos de lo que en ese entonces se entendía por ello) retornando a las fuentes clásicas grecorromanas, o por lo menos a las renacentistas, y a veces incluso a las manieristas.[1]

Desde su arribo al país Vilar trató de conciliar esa visión ideal de la realidad, esa concepción antinatura de la vida, de preciosismo exacerbado —que mejoraba la imagen hasta superar la verdadera—, con la naciente concepción nacionalista que se estaba de-

*Redactado en 1978. Se publica por primera vez.

[1] Una biografía y análisis completo de su obra pueden verse en el libro *El escultor Manuel Vilar*, Salvador Moreno, UNAM, México, D.F., 1979.

sarrollando en México. Es interesante, pero no casual, que un artista recién llegado haya realizado las primeras esculturas historicistas de México, ya que desde sus inicios en la escultura, tanto en Roma como en Barcelona, Vilar se había mostrado bajo la influencia del neoclasicismo y también del romanticismo. Justamente dentro de esta última corriente es que nacen, tanto aquí como en Europa, las esculturas históricas, impulsadas muchas veces por el medievalismo romántico, que de alguna manera conciliaban el ser clásicos con el ser modernos.

Su primera obra de este tipo fue *Moctezuma II,* escultura de poco más de un metro de alto, realizada en yeso, y que lamentablemente nunca fue vaciada en bronce o pasada al mármol, como lo merecía. Fue expuesta en la tercera exposición de la Academia, realizada en 1850, y demás está decir que causó estupor entre los concurrentes, no sólo por la temática, sino también por la osadía del artista al exponerla.

La escultura presenta a Moctezuma ataviado con capa y penacho de plumas, y un bastón en la mano. La pose, la dignidad del porte y la calidad de cada detalle cuidadosamente estudiados, representan un momento sin duda cumbre de la estatuaria mexicana. Desde luego, pese a su importancia permaneció mucho tiempo olvidada y casi totalmente destruida en la Academia, y fue rescatada y restaurada hace pocos años, gracias a dibujos originales de Pelegrín Clavé y del propio autor, así como a la pericia técnica de Arturo Ontiveros. Es interesante observar el minucioso estudio que realizó Vilar de documentos antiguos y trabajos contemporáneos (se nota la influencia del conde Waldeck), para el traje y adornos de su estatua. Nos han quedado dibujos sobre estos análisis, y sus propios escritos comentan el trabajo realizado.[2]

Un año después, en 1851, Vilar comenzó a trabajar sobre la que sería una de sus máximas obras, y sin duda una de las grandes esculturas del siglo XIX americano: el *Tlahuicole.* Este enorme yeso de más de dos metros de altura nos presenta al guerrero tlaxcalteca al liberarse de la piedra de sacrificios. Su monumental anatomía, digna de un hércules helenístico, su arrogancia brutal y el clasicismo conjugante de influencias de Miguel Ángel en el David (la posición), y del Moisés (la musculatura), la transforman en una pieza realmente única y sólo equiparable al posterior *Cuauhtémoc* de Miguel Noreña no casualmente discípulo de Vilar.

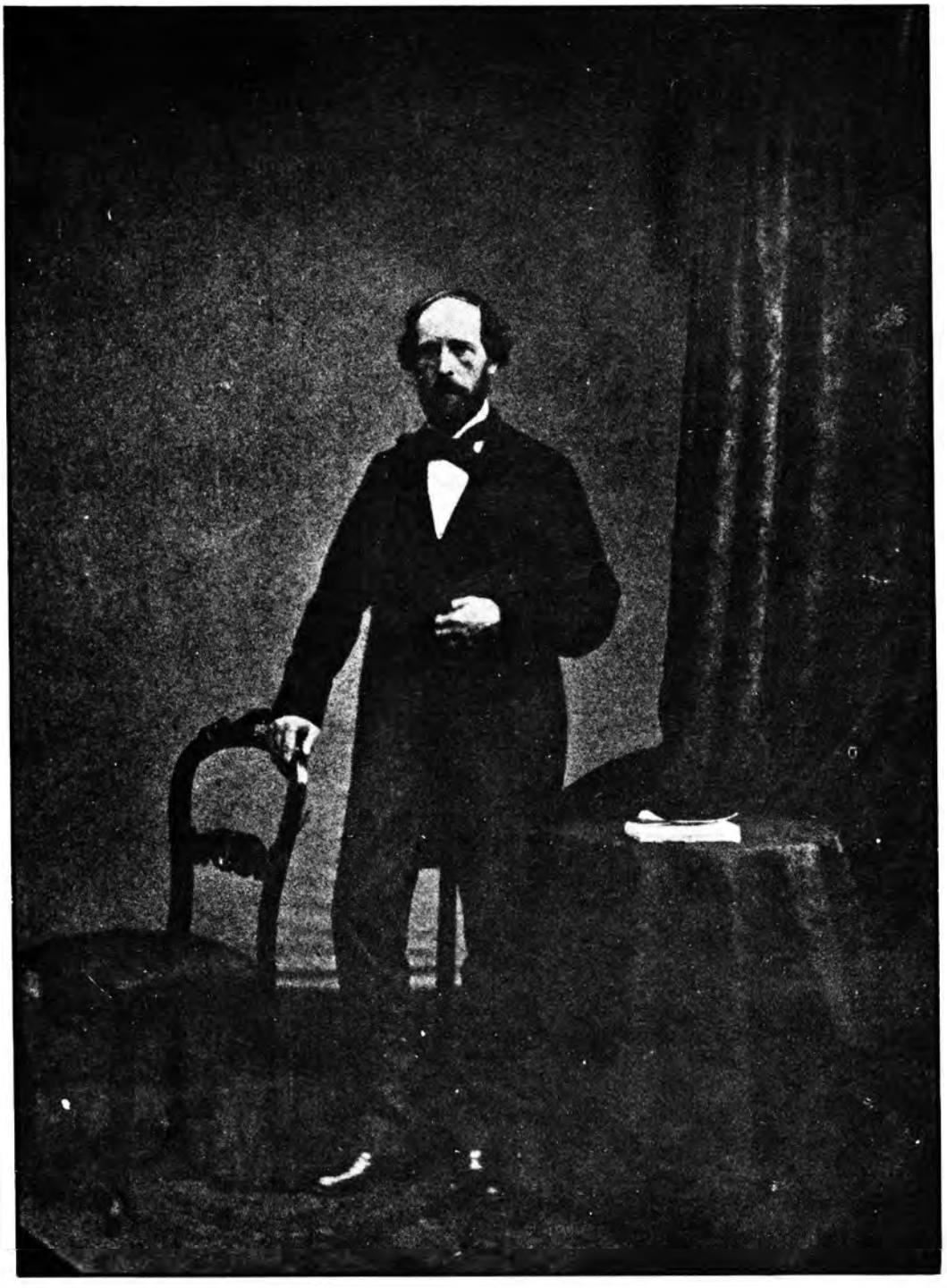
En 1852 volvió a lo prehispánico, ahora con un tema más simple: la *Malinche,* escultura que tenía como objeto hacer pareja con su primer *Moctezuma.* Pese a estar bien trabajada, no alcanza los méritos de sus antecesoras. Aunque éstas son las únicas esculturas realizadas por Vilar con temas indígenas, incursionó también en la historia, particularmente con un *Iturbide* que fue elogiado en su momento, y que tenía la intención de llevar a enormes dimensiones, cosa que nunca se logró.

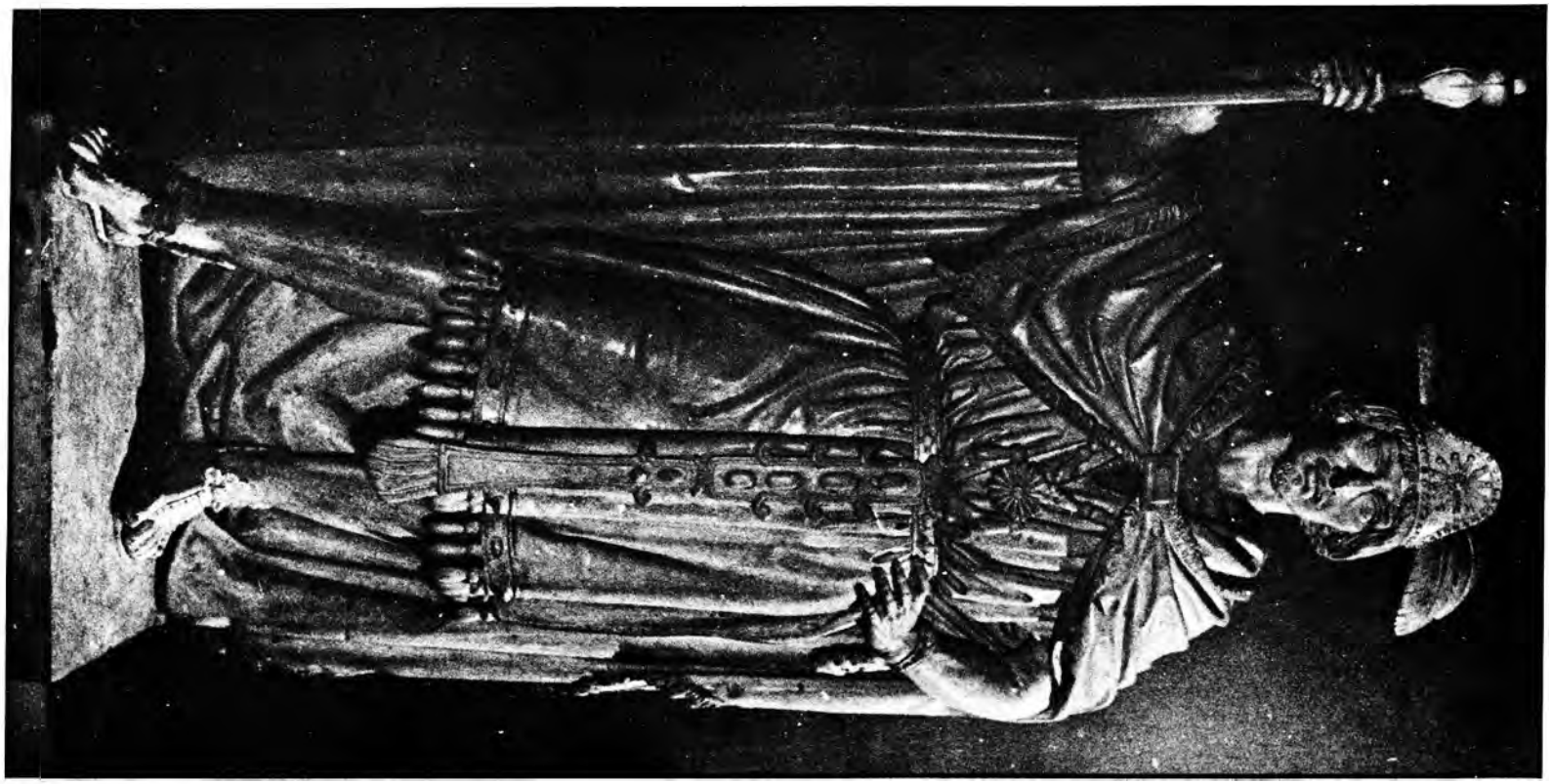
Su estancia en México fue demasiado corta: sólo 15 años. En ellos consiguió alterar el desarrollo de la escultura, pasando de la madera al mármol, de la imaginería a la historia. Solamente alcanzó a realizar otro proyecto que incluía indígenas: su *Monumento a Colón,* nunca realizado.

Para terminar, el *Tlahuicole* quedó un siglo en su forma original, en yeso (que se conserva aún en el Museo de San Carlos), hasta que en 1967 fue vaciado en bronce, haciéndose dos ejemplares de ella: sin duda un tributo digno, aunque tardío, a Manuel Vilar.

[2] *Ibid.*

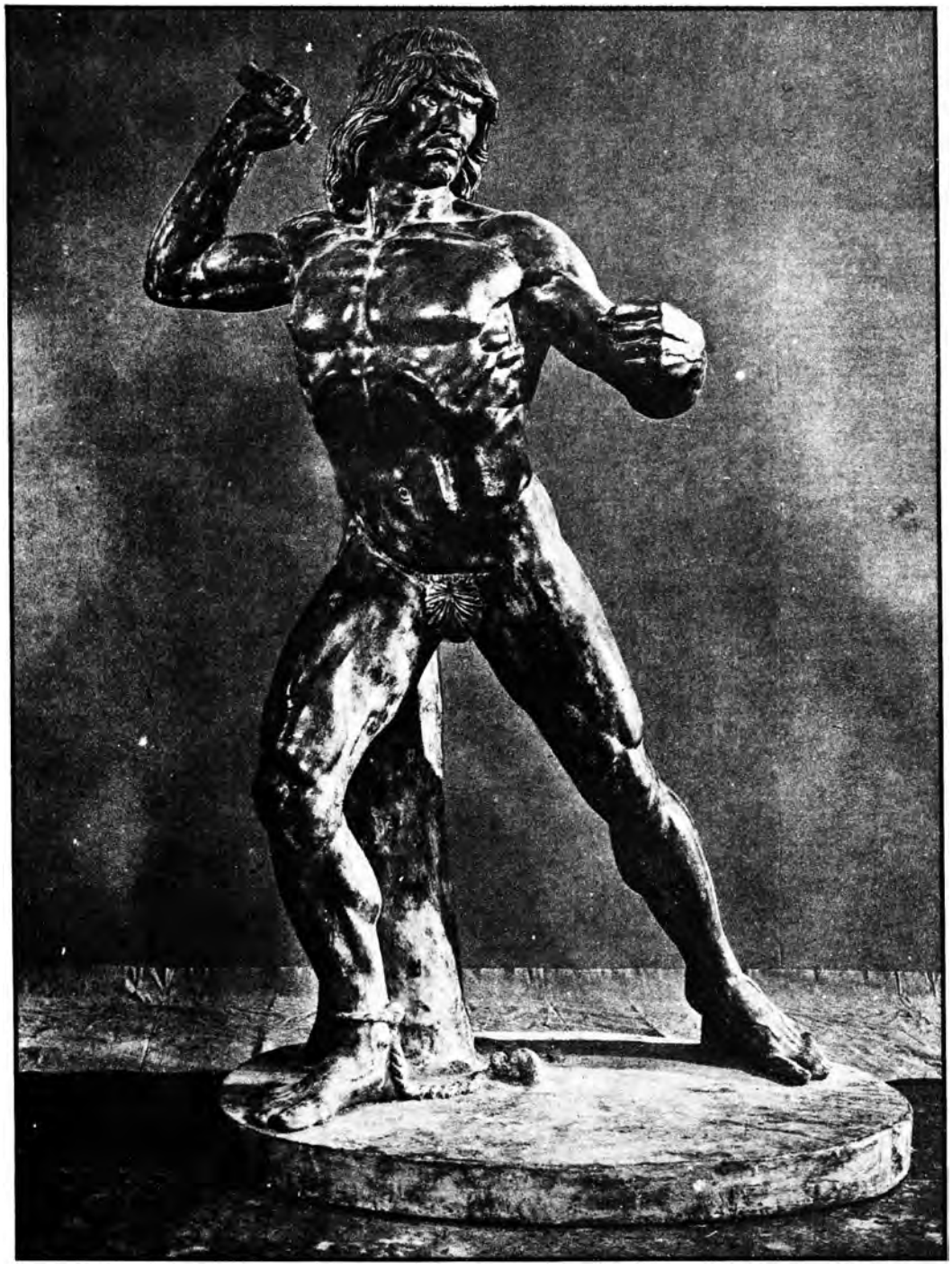
25. Fotografía de Manuel Vilar hacia 1862.





26. *Moctezuma II.*

27. Vaciado en bronce del *Tlahuicole*.



28. Detalle del rostro del *Tlahuicole*.

29. *La Malinche.*

LA ARQUEOLOGÍA DE MEXICO: HISTORIADORES Y VIAJEROS ENTRE 1825 Y 1880

Ignacio Bernal *

Entre tanta convulsión externa e interna, los años de las guerras de independencia y los posteriores, hasta mediar el siglo XIX, no podrían ser muy propicios para estudios arqueológicos, sobre todo para excavaciones en el campo. Sin embargo, hay un interés continuado. Así veremos la actividad de escritores de gabinete cuyos materiales provienen de libros y manuscritos, y la de los viajeros, particularmente en el área maya. El nuevo interés por establecer el museo de arqueología, que será el núcleo de algunas publicaciones, formará el próximo capítulo. Además, al fin de este periodo, sociedades científicas y algunas universidades inician series periódicas, a veces muy valiosas, que ocasionalmente publican trabajos de arqueología. La división que hago tiene un tanto de arbitraria, ya que obviamente los trabajos de unos ayudaban a los de los otros, y frecuentemente un mismo individuo participaba en diversa índole de estudios.

Entre los hombres de gabinete que de hecho son historiadores están aquellos que producen obras más o menos originales y los que prefieren publicar documentos inéditos. Por supuesto que la división tampoco es rigurosa, pero nos sirve para estudiar ambas actividades con menos confusión.

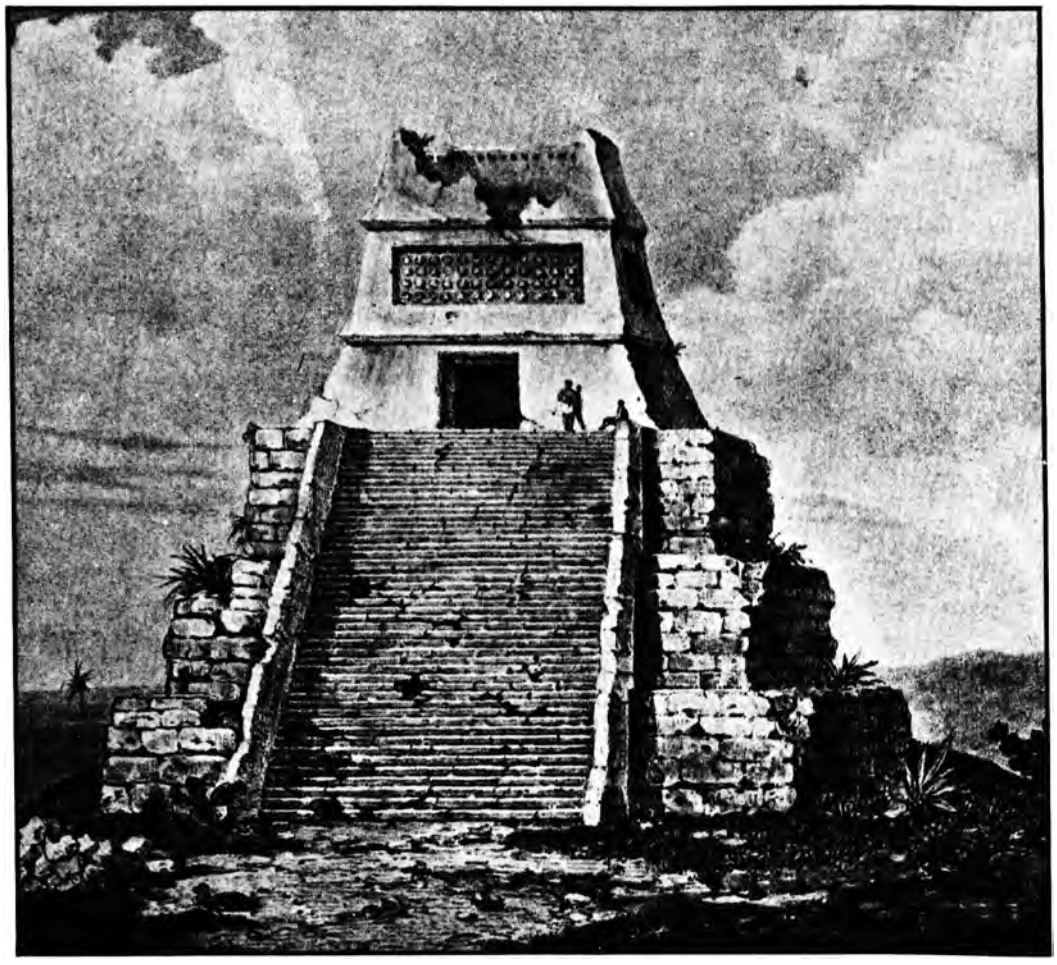
Con alguna que otra excepción los historiadores del México antiguo en el siglo XIX han sido superados, lo que por supuesto no significa que sus obras no hayan resultado a veces fundamentales para las que les siguieron. En cambio, las series de documentos que por primera vez se empieza a publicar en forma abundante y exacta no podrán sumirse en el olvido.

El primer editor de esta época fue Carlos María de Bustamante, un político activo que a partir de 1821 dio a la imprenta una serie de manuscritos, algunos de ellos de primera importancia para la historia antigua, como Sahagún, unos capítulos de Ixtlilxóchitl, Beaumont, a quien él llama Vega, y la segunda parte del libro de León y Gama, de quien dice: "Es obra admirable y que se la da con mucho aprecio en Europa" (1832, nota). Sus edi-

* Publicado en una versión poco más extensa en *Historia de la arqueología en México*. Editorial Porrúa, México, D.F., 1979.

ciones están dedicadas sobre todo a probar sus tesis políticas. Bustamante hereda de los ilustrados mexicanos el deseo de engrandecer a México recordando las viejas glorias indígenas, como se nota por ejemplo en su prólogo a Sahagún. Así, es un continuador en cierto modo de los ilustrados del siglo XVIII y su interés en la historia antigua fue constante aun en detalles. Por ejemplo, cuando lee en el periódico *El Sol* una noticia sobre el descubrimiento de Ranas y Toluquilla en Querétaro, escribe para averiguar acerca del "Rey que las construyó" (Ms. Archivo INAH, vol. 477). Continuamente mutilaba y arreglaba los manuscritos, añadiendo notas con frecuencia impertinentes, con lo que resultó ser uno de los editores menos fieles que pueda uno imaginar. Y es que en su tiempo aún no se estilaban la historia documentalista y la exigencia en la acuciosidad de las transcripciones.

Movida por algunas publicaciones, como la del informe de Antonio del Río, y por otras similares, así como por el éxito creciente de los volúmenes de Humboldt, en 1825 la Sociedad de Geografía de París estableció un concurso para premiar el mejor trabajo sobre arqueología, geografía o relatos de viaje en América Central. En 1828 el abate Baradère va a México, y el 7 de noviembre logra obtener el texto del diario de Dupaix, los dibujos de Castañeda y la mitad de los objetos recogidos durante las expediciones que ya hemos



30. Pirámide prehispánica de Veracruz con su templo superior bien conservado, pintada por Castañeda, dibujante de Dupaix, en 1805.

mencionado en el capítulo anterior. Las copias del diario no llegan a París sino hasta 1839, por lo que la publicación de la obra que ha ganado el concurso de la Sociedad de Geografía presenta fecha de 1834, aunque de hecho (1930-1931) salió más tarde. Ya se había publicado en Inglaterra en la colección Kingsborough, y, como en Francia, apareció acompañada de los dibujos, bastante retocados, de Castañeda. De hecho éstos habían sido vistos y en parte aprovechados desde antes. Así, el texto de Dupaix tuvo, aunque retardada, mejor suerte que los de todos sus predecesores. La publicación despertó considerable interés y en Francia se vio aumentada con trabajos de diversos autores. Casi todos consisten en hipótesis hechas desde París sin bases serias. Aun el artículo de Lorenzo de Zavala sobre Uxmal, con todo y la importancia del escritor, queda por debajo de lo que 250 años antes hiciera Ciudad Real; tal vez se deba a su habitual desprecio de lo indígena. Sólo Lenoir (1834:73) resume con habilidad lo que entonces se pensaba sobre los distintos periodos de los monumentos y ofrece una especie de cronología. Afirma que muchos piensan como él que Palenque puede tener 3 000 años.

Estas ideas cronológicas habrían de perdurar mucho tiempo, hasta que empezaron a ser cambiadas por Orozco y Berra y otros autores, y hasta que en nuestro siglo aparecieron en el Valle de México los pueblos anteriores a los toltecas, y más tarde quedó clara la contemporaneidad y no precedencia de los mayas. Así, Lenoir avanza algo en el conocimiento, lo que no habían logrado sus colegas.

Notable es el informe que sobre esta obra y sobre el premio obtenido por ella hacen Walckenaer, La Renaudière y Jomard a la Sociedad de Geografía en 1836. Como escribe Pollock (1940:184): "Extraordinary is the modern note that it strikes... These men plea for an end to unfounded speculation, for exact recording and for adequate plans, drawings and observations, that should thus allow comparative work." Esto es en realidad lo que había tratado de hacer Dupaix.

Por primera vez franceses e ingleses, ante dibujos, ruinas y objetos antes desconocidos, se interesan seriamente en las antigüedades americanas y empiezan a verlas en términos de desarrollo cultural, comparándolas, así, con las de la India y las de Egipto. No es de extrañar por tanto que en los mismos años, entre 1830 y 1848, un interesante personaje, lord Kingsborough, publique los nueve inmensos volúmenes donde se reproducen numerosos códices del centro de México, varias otras piezas antiguas y muchos documentos. El volumen IV incluye las expediciones de Dupaix. La obra de Kingsborough es un monumento notable, por mucho que la idea básica sea la de demostrar que los americanos vienen de la tribu perdida de Israel.

Entre 1837 y 1853 Henri Ternaux-Compans publica en París veinte volúmenes de manuscritos importantes, traducidos al francés, no sólo referentes al México antiguo sino a toda América. Otro francés, J.M.A. Aubin, había coleccionado desde 1830 un caudal maravilloso de documentos, entre otros algunos que fueron de Ixtlilxóchitl, de Sigüenza, de Boturini, de Veytia y de Gama. Según informa (1885:5-6), durante los años de su permanencia en México, vio, sólo en la capital, entre tres y cuatro mil objetos arqueológicos conservados en varias colecciones. Ello indica que ya se estaba desarrollando un interés más popular por estas cosas. A partir de 1849 publica su *Mémoires sur l'écriture figurative et la peinture didactique des Mexicains,* que junto con los trabajos de José Fernando Ramírez mucho habían de adelantar el desciframiento de los glifos aztecas. Su carácter bastante extraño hizo que Aubin prohibiera el acceso a sus papeles que permanecían inéditos, salvo aquellos que lograra arrancarle Ramírez. Para terminar con la historia de la colección Aubin, en 1889 la compró Eugène Goupil, quien con espíritu enteramente distinto hizo publicar por Boban los *Documents pour servir a l'histoire du Mexique,* en 1891. A su muerte los legó a la Biblioteca Nacional de París.

Durante la intervención francesa en México, el 27 de febrero de 1864, Napoleón III, a imitación de Napoleón I en Egipto, crea la Comission Scientifique du Mexique. De los muchos trabajos de esta comisión sólo nos interesan naturalmente los que se refieren al México antiguo. El alma de ella fue un curioso abate, Charles Etienne Brasseur de Bourbourg, que había venido visitando y explorando en México y Guatemala, y que en 1859 publicó el cuarto y último tomo de su *Histoire des Nations Civilisées du Mexique et de l'Amérique Centrale.* Su trabajo, sin embargo, sólo termina hacia 1866. Toda la obra de Brasseur es un extraordinario popurrí de ideas sensatas, gran erudición, teorías absurdas, fantasías sin base y pruebas que no lo son, que demuestra el espíritu menos científico imaginable. Desde ese punto de vista, poco útil nos dejó el curioso cura de Rabinal, gran viajero y escudriñador de papeles viejos. Pero con un olfato realmente notable, publica el libro más importante que nos queda del mundo maya: la *Historia general de las cosas de Yucatán,* de fray Diego de Landa, hasta entonces inédita.

Se dio cuenta también de la extraordinaria importancia del libro quiché que conocemos como el *Popol Vuh.* Fray Francisco Ximénez lo había descubierto en Chichicastenango desde el siglo XVII y traducido al español con numerosas notas y harta confusión. La traducción española fue publicada por Scherzer en Viena en 1857, pero gracias a Brasseur tenemos, junto con la traducción francesa, por primera vez el texto original quiché. Bastan estas dos ediciones para hacer a Brasseur acreedor de nuestra eterna gratitud.

Otros miembros menos vistosos de la Comisión Científica de México son, sin embargo, de importancia, como César Daly, que ya tiene una idea de lo que va a ser la arqueología; lo demuestra en el párrafo siguiente: "Para aclarar la historia del antiguo México y generalmente la de América Central, por el estudio de los monumentos, no basta, a mi entender, explorar solamente los edificios más satisfactorios desde el punto de vista del arte; es necesario, al contrario, comenzar por levantar el cuadro general de todos los monumentos de esas regiones, a reserva de compararlos después entre ellos de acuerdo con sus relaciones geográficas, políticas, religiosas y artísticas, así como según la manera de su construcción, los materiales empleados, el genio de las poblaciones, etc." (1865:155). Demuestra la cita que hace más de cien años ya había quien pensara en forma bastante moderna sobre el trabajo arqueológico. Más tarde me referiré a Charnay, el más arqueólogo de todo el grupo.

Por esa misma época florece el ilustre don José Fernando Ramírez (1804-1875) que también, desgraciadamente para nosotros, perdió, como tantos otros abogados de su siglo, parte de su vida en asuntos de tipo político, sumido en esa vorágine de los gobiernos mexicanos del siglo XIX. Seguramente son estas fantásticas condiciones de incertidumbre las que han hecho que la obra propia de Ramírez quede todavía en parte inédita, y no haya sido debidamente apreciada. Tenía talento y una rara habilidad para moverse en el laberinto de los escritos pictográficos. Quedan hoy en día, felizmente custodiados en la biblioteca del Museo Nacional, más de veinte volúmenes de manuscritos parcialmente inéditos que han sido una mina para investigadores posteriores.

Con todo y estas circunstancias, publicó Ramírez con prólogos y notas el *Cuadro histórico-jeroglífico de la peregrinación de las tribus aztecas. . .,* que a más de la Tira de la Peregrinación contiene el mapa Sigüenza, así como una serie de códices de la colección Aubin, como el Tonalamatl, el mapa Tlotzin, que intitula *Historia del reino de Aculhuacan,* los mapas Quinatzin y de Tepexpan, el Códice Aubin 1576, y su edición tal vez más importante, la *Historia. . .* de fray Diego Durán, cuyo primer volumen aparece en 1867. Ya muerto Ramírez, Alfredo Chavero publicó el segundo en 1880.

Desde 1844 aparecieron sus *Notas. . .* a Prescott, y tres años más tarde una descripción de 42 objetos del Museo Nacional que resulta un estudio arqueológico. Esos trabajos

31. La escalera de la pirámide principal de Chichen-Itzá, según un dibujo de Catherwood a mitad del siglo XIX.

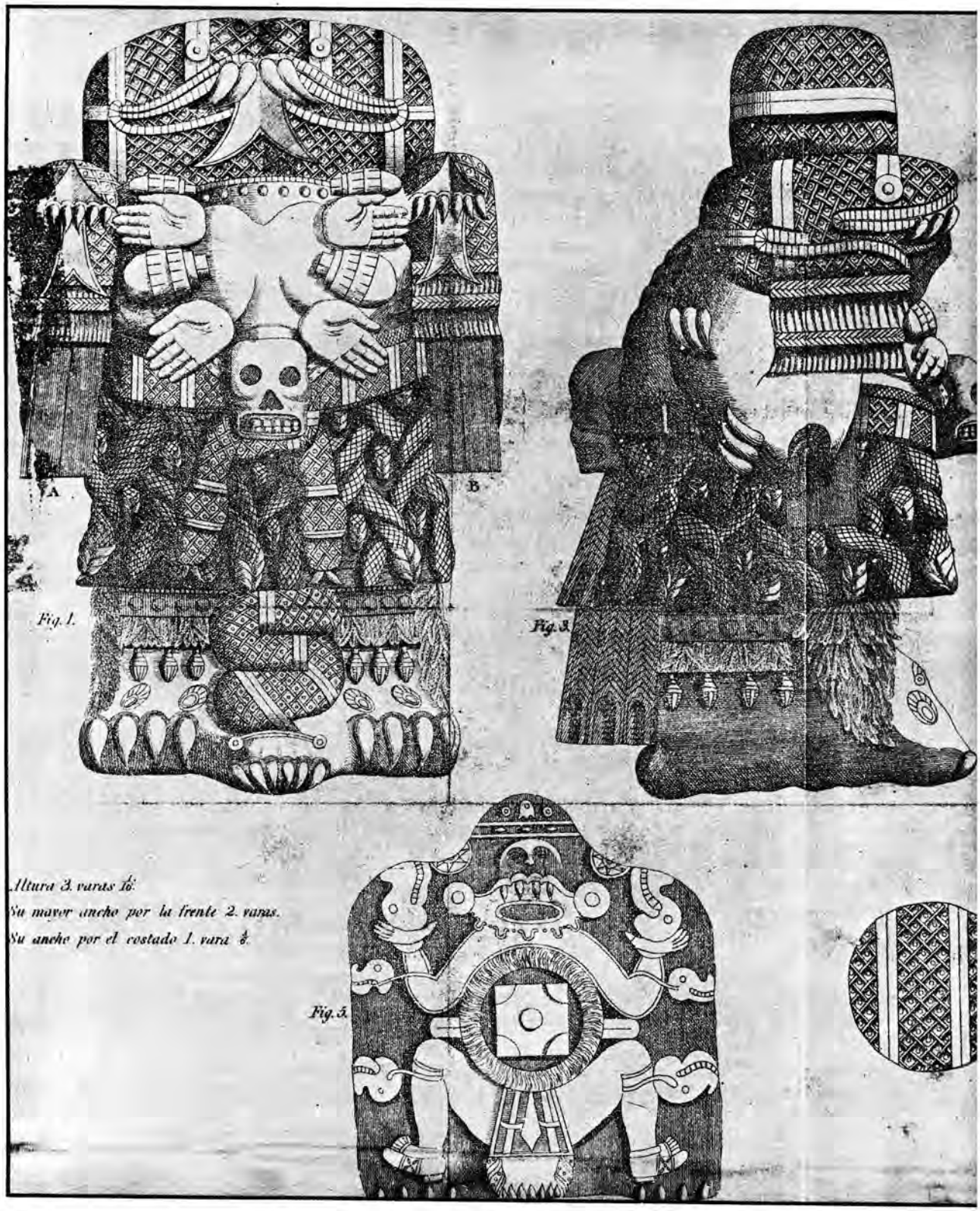
los continuó toda su vida. En su diario de un viaje a Yucatán, adonde, siendo secretario de Relaciones Exteriores de Maximiliano, acompañó a la emperatriz Carlota, estudió de pasada algo de Cholula y dibujó Uxmal. Con todo y sus deberes políticos se dio una semana, muy aprovechada, para estos trabajos. En Yucatán, asimismo, revisó documentos allí existentes de Dupaix y de Waldeck.

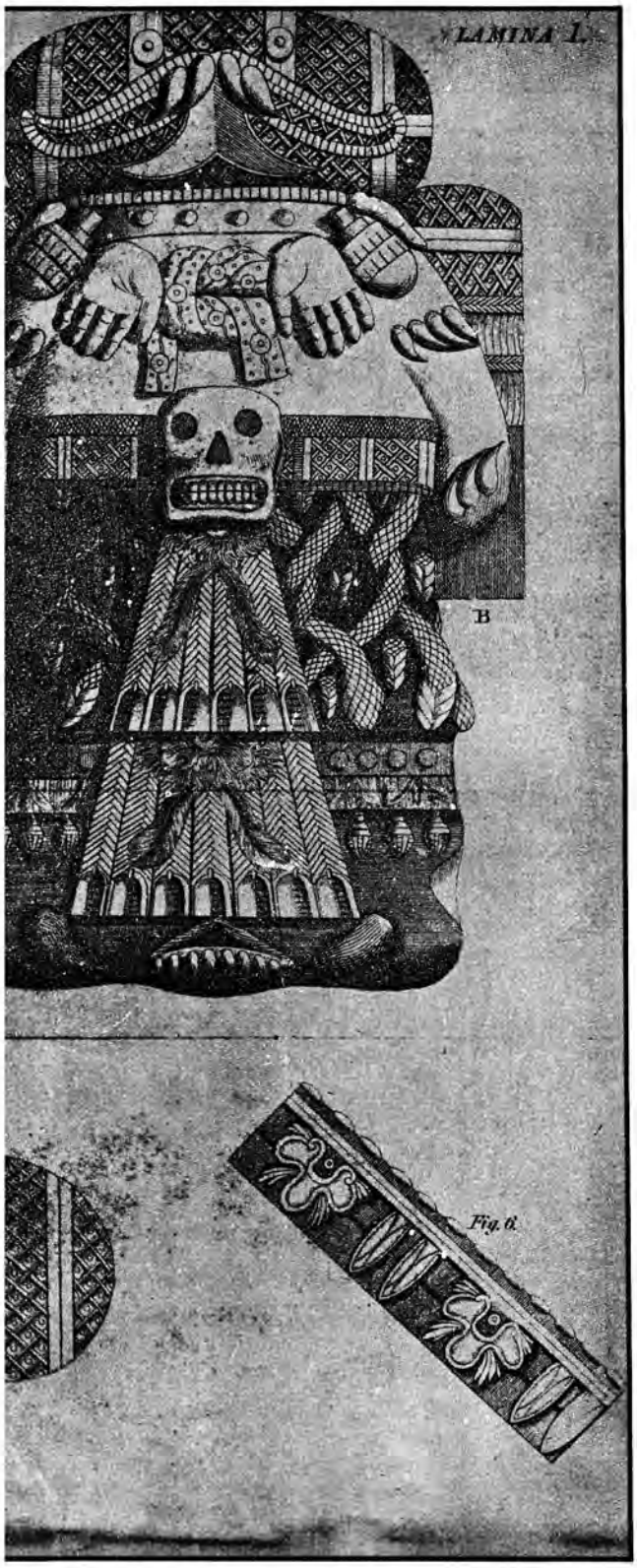
En parte contemporáneo y en parte posterior, vive en México otro gran editor de obras importantes, Joaquín García Icazbalceta. En contraste absoluto con Bustamante o Ramírez, García Icazbalceta jamás interviene en política y dedica todo el tiempo que le deja el cuidado de sus bienes y su familia a estudiar y editar parte de la valiosísima colección de manuscritos que había reunido. Su obra comprende a Motolinía, Mendieta, El Conquistador Anónimo, la IV carta de Cortés, la Relación de Texcoco de Juan Bautista Pomar, Zurita, la *Historia de los mexicanos por sus pinturas,* etcétera. Son ediciones impecables no sólo en lo que se refiere a la transcripción del texto, sino también en cuanto a la impresión, generalmente dirigida y a veces llevada a cabo por él mismo. Su obra bibliográfica y filológica, aunque tan importante, no cae directamente dentro del campo de lo que aquí nos interesa.

El heredero de esta larga tradición fue Manuel Orozco y Berra, ingeniero y abogado (1816-1881), autor de importantes trabajos geográficos y lingüísticos; pero su aportación fundamental no consiste en esos estudios valiosos o en publicar obras inéditas, sino en recopilar tanto dato disperso para escribir los cuatro volúmenes de su *Historia antigua de México.* Es una obra tan coherente como era posible entonces, la primera gran historia que se había escrito desde la muerte de Clavijero. Por mucho que haya sido rectificada en innumerables asertos, es todavía valiosa y digna de consultarse. Mucho más amplia que las de Prescott y de Bancroft, trata de ser documental y objetiva, buscando "la verdad y la justicia", como afirma en su prólogo, aunque a veces no lo logra y cree en algunas cosas fantásticas. A lo largo de sus gruesos tomos estudia continuamente piezas arqueológicas "que tengo a la vista"; no las usa como objetos sino como prueba de sus afirmaciones. Refuta numerosas conclusiones anteriores a su tiempo o las ve con otros ojos, educados por la amplísima bibliografía que usó, prácticamente todos los datos accesibles entonces. Describe y discute ruinas a lo largo de todo el territorio mexicano, desde Casas Grandes hasta los mayas (II:320-431), para lo que se basa sobre todo en Stephens. Los considera históricamente el pueblo más antiguo (II:498), idea que en cierto modo continuará hasta los días de Morley; piensa en cuatro épocas mayas, separadas unas de otras por invasiones de pueblos salvajes. Con ello condena el sistema de Clavijero (II:350 ss.).

Pienso que su idea de la mayor antigüedad maya es todavía un eco de la opinión sobre una raza anterior más civilizada que la que encontraron los españoles.

A partir de estos años, investigadores de Estados Unidos intervienen ampliamente en los estudios que nos ocupan. El historiador primero y más destacado es William H. Prescott, que no edita documentos pero acumula una cantidad enorme de ellos, tomados, gracias a su amigo Pascual de Gayangos, tanto de los que había coleccionado Muñoz en el siglo anterior (después de la muerte de éste muchos fueron depositados en la Real Academia de la Historia de Madrid) como principalmente de varios amigos mexicanos, entre ellos Lucas Alamán, de quien volveremos a hablar, así como de otros varios, italianos, ingleses y franceses. Las fuentes de Prescott son tal vez el mejor ejemplo, aunque no el único, de la ardua labor emprendida por los escritores de entonces para hacerse de mate-


A
B
Fig. 1.
Fig. 3.
Altura 3. varas 1/6.
Su mayor ancho por la frente 2. varas.
Su ancho por el costado 1. vara 1/8.
Fig. 5.



32. Grabado de la Coatlicue por Antonio de León y Gama.

riales básicos y luego escribir sus historias. Tenían que hacer copias manuscritas, entablar amistad, aunque fuera por correspondencia, con innumerables personas que les procuraran datos, etcétera. Existen extensas correspondencias pidiendo y mandando noticias sobre documentos y archivos y copias de manuscritos. Prescott fue muy activo en todo esto con todo y la terrible limitación de su casi completa ceguera. Pero ya es la época documentalista y no era posible seguir escribiendo como los ilustrados del XVIII, sin información de primera mano y sin "documentos incontrastables", como diría Muñoz. Así, aunque persona tan ilustre como Prescott nunca viajó a México, pudo describir edificios y ciudades e iniciar esa utilización bibliográfica que siempre debe formar parte de toda arqueología seria.

Tras tan esforzados trabajos, en diciembre de 1843 apareció la *History of the Conquest of Mexico* de Prescott, que tuvo un éxito extraordinario y que sigue siendo leída. En 1852 ya iba en la vigesimosegunda edición y se había traducido a varias lenguas extranjeras. Es divertido notar cómo, sobre todo en Inglaterra, la gente culta en otras materias, pero no versadas en lo americano, cuando se menciona México: ¡Prescott!, excalama, y sólo a él conoce. Como su título lo indica, la mayor parte de la obra queda fuera de nuestros intereses, pero el libro I, "Ojeada sobre la civilización de los aztecas", y un apéndice del volumen III, "Orígenes de la civilización mexicana" (que uno esperaría encontrar al principio), son como un resumen de conocimientos históricos anteriores, y sobre todo nos informan de lo que Prescott y su generación pensaban sobre el antiguo México. El apéndice, publicado después de la aparición de la primera obra de Stephens, fue escrito bastante antes, por lo que Prescott no la usó, aunque pudo emplearla cambiando en algo lo ya escrito. Así, en contraste con su documentación histórica, las fuentes arqueológicas de Prescott fueron pobres; parecen reducirse a Humboldt, Dupaix, los volúmenes editados por Kingsborough, Alzate y poco más. Considera muy escasas las ruinas en el territorio del antiguo imperio mexica, pero muy abundantes las de Oaxaca, Chiapas y Yucatán (1852, III:404). Concluye que, aunque con algunas similitudes con otros lugares: "the civilization of Anahuac. . . may be regarded in its essential features, as a peculiar and indigenous civilization" (III:418). La "Ojeada. . ." casi sólo trata de etnohistoria, aunque con amplia mención de códices y manuscritos que son también, claro está, etnografía.

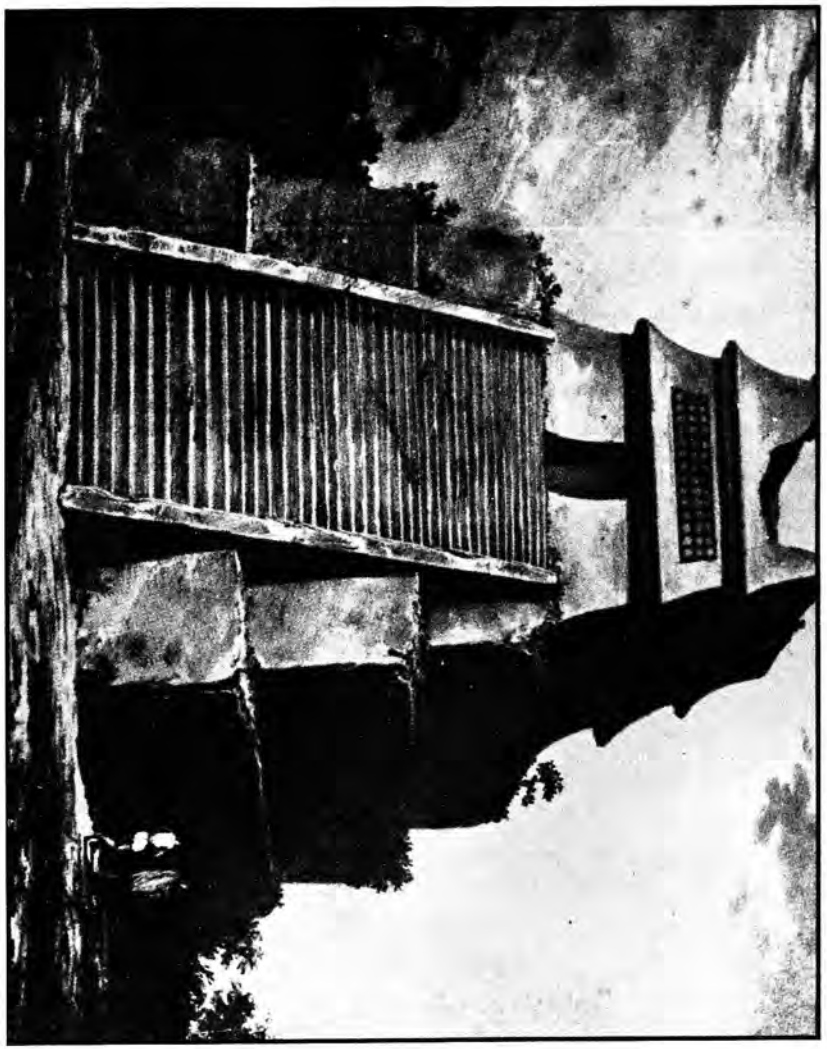
Sigue siendo un discípulo estético de Winckelmann. Lo que más alaba son dos torsos que pudieran pasar por griegos (III:405, nota 77). Siempre es "barbaric art".

Desde el año siguiente hubo una edición de Prescott en español con notas de Lucas Alamán, y poco después otra con notas de Ramírez (1844-1846), acompañada de un amplio suplemento con láminas de objetos y explicaciones escritas por Gondra, entonces director del Museo Mexicano. En los mismos años aparecieron traducciones en francés y alemán.

Es interesante contrastar las notas a Prescott que dos grandes escritores mexicanos pusieron: Alamán —que obviamente se interesó poco— casi solamente señala errores genealógicos o biográficos que haya cometido Prescott. Y es que Alamán fue de una escuela enteramente hispanista de pensamiento y ni remotamente podemos considerarlo como un prearqueólogo. Como se ve en sus disertaciones, para Alamán la historia de México empieza en la conquista (aunque su famosa *Historia. . .* propiamente se ocupa sólo de la independencia, y por tanto empieza mucho después), por lo que resulta la misma idea de Prescott y tantos otros. Alamán en realidad no considera importante el México prehispánico.

Ramírez, en cambio, con otro espíritu, señala tres flaquezas generales en la obra. Una de ellas indica cómo Prescott sigue siendo un ilustrado al estilo europeo del XVIII; dice:

33. Dos construcciones prehispánicas vistas con los ojos románticos de la primera mitad del siglo XIX.



"El señor Prescott ha empuñado la pluma para escribir la historia de *bárbaros;* palabra que, alternada con la de *salvajes,* campea en todo el curso de la historia. . . por consiguiente los mexicanos lanzaban *aullidos,* y sus ejércitos por lo común no se *replegaban,* ni *retiraban,* sino que *huían.* La fuerza misma del lenguaje técnico exigía también que su indomable valor se apellidara *furor rabioso. . .* "(1845, vol. II, introd. XV). Es curioso pensar hasta qué punto los términos de Prescott hayan influido más tarde sobre Morgan y su discípulo Bandelier, que tanto lo criticaron.

Con todo y estas críticas, Ramírez elogia la obra de Prescott y aprovecha la ocasión para apuntar que "los investigadores de nuestras antigüedades, no obtuvieron jamás protección ni estímulo de los gobiernos nacionales. . . " (*Id.* notas:29) y cómo "la atención del mundo culto no se fijó en nuestras antigüedades hasta que Humboldt las estudió y las editó Kingsborough, a quien debemos estimar y venerar como el verdadero restaurador de las antigüedades mexicanas. . . imperecedero monumento. . . " Después de describir cuatro lápidas del museo, termina Ramírez. . . ". . .he debido consagrar preferentemente mis desvelos a los monumentos de mi país, ya que en ellos descubría nuevas pruebas que confirmaban la autenticidad de sus fuentes históricas. . ." (*Id.*:124). En otras palabras, Ramírez entiende cómo la arqueología puede confirmar la historia escrita y piensa que éste es su valor y cometido. Para él los monumentos son documentos. Aunque limitado en sus fines, tenemos en Ramírez a otro arqueólogo de la escuela de León y Gama, a quien tanto admira.

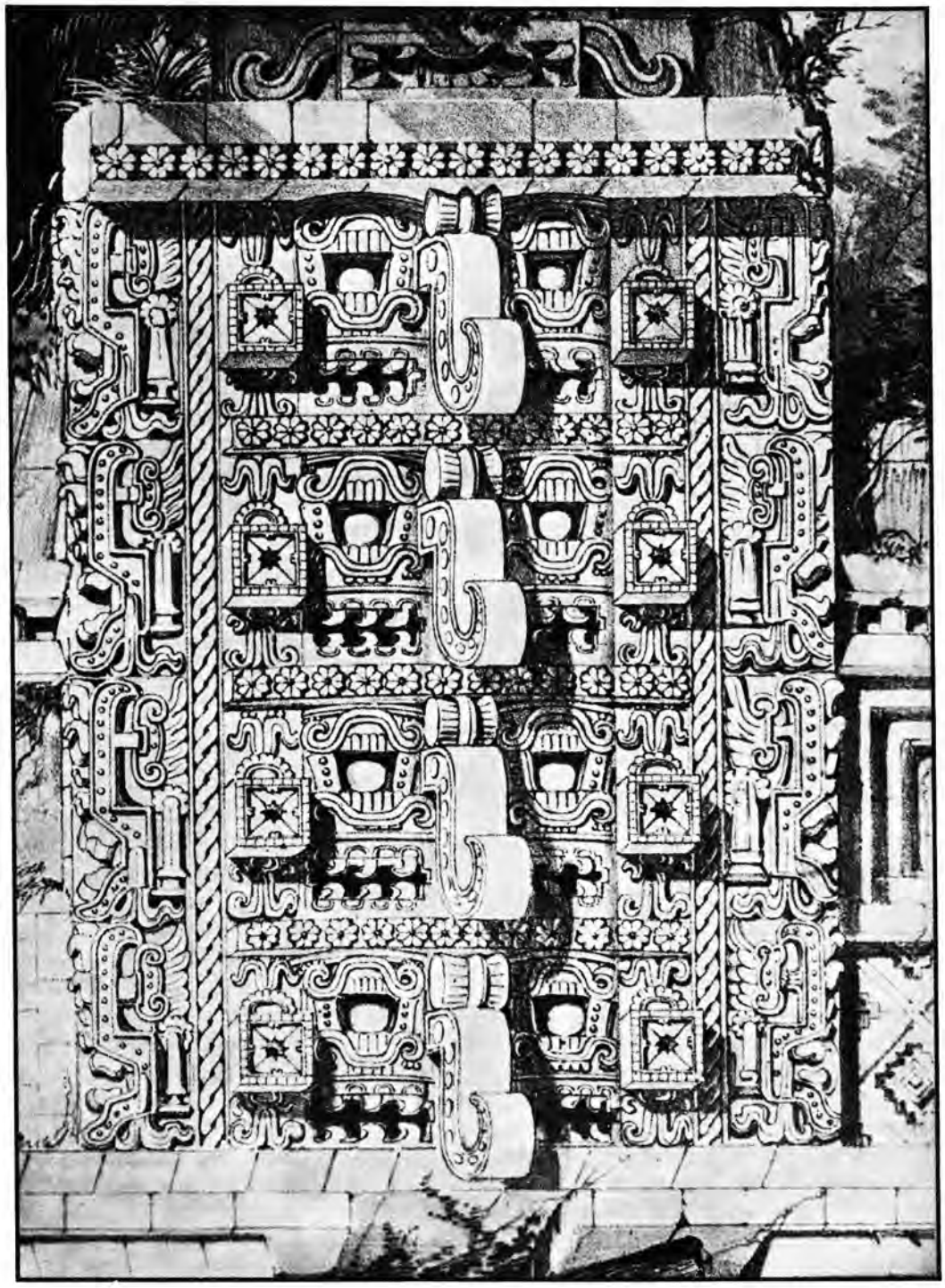
"Ramírez y Orozco y Berra continúan la tradición de Clavijero y de Eguiara, de Mier y de Bustamante en su interés por las culturas indígenas sin rechazar la herencia hispánica, . . .enriqueciendo así su síntesis cultural" (De la Torre, 1975:421).

Así, estos historiadores del siglo XIX, mexicanos o extranjeros, sin hacer arqueología propiamente, usan los datos arqueológicos obtenidos por otros y ocasionalmente por ellos en esas síntesis históricas tan importantes, y completan el círculo que se había iniciado desde los días de la colonia.

Contemporánea a la publicación de la historia de Orozco y Berra fue la de la obra magna de Bancroft, por lo que no pudieron utilizarse mutuamente. Este último usa una bibliografía de proporciones impresionantes, y las muchas referencias a obras de su siglo indican el desarrollo de estos estudios. Aunque casi ninguna ficha puede considerarse arqueológica, hay más sobre esta ciencia que en cualquier publicación anterior. Sin el talento de Prescott, Bancroft logra "necessarily to a great extent a compilation" (IV:3) de lo publicado sobre ruinas y objetos; viene a ser una especie de guía arqueológica que da una buena idea de lo conocido hasta 1880, o sea el fin del periodo objeto de este capítulo. Bancroft no es un arqueólogo y no visita casi ninguna ciudad antigua, pero da una importancia considerable a la arqueología para su reconstrucción histórica. En cierto modo inaugura esos manuales de arqueología americana que se multiplicarán dos o tres décadas después. Dice: "I may claim. . . for this treatise a place among the most complete ever published on American antiquities as a whole" (IV:2).

Distingue entre arqueología monumental (o sea restos materiales) y arqueología escrita o tradicional. La primera "es real y tangible, las reliquias son irrefutables (IV:5). . . El estudio de los antiguos monumentos es una fuente de información precisa y corrobora los anales. . . es evidencia corroborativa. . ." (:7-8). Por el contrario, comenta que los autores españoles: "In their antiquarian researches a passage of scripture as commented by

34. Mascarones de Chac en los edificios de Uxmal, grabado de Frederick Catherwood.



the Fathers brought infinitely stronger conviction to their minds than any sculptures, monument, hieroglyphic record. . ." (V:143).

Piensa Bancroft que: "There are probably few eminent archaeologists but may trace the first development of a taste for antiquarian pursuits to the curiosity excited at the sight of some mysterious relic" (*Id.*, IV:9). Se ocupa de estratigrafía, pero es geológica, según el modelo de las edades encontradas en Europa, y no da en su obra una cronología general para Mesoamérica. No la entiende propiamente, pues aunque se refiere a muchos rasgos de contacto entre nahuas y mayas, los sigue considerando como dos grupos culturalmente diferenciados.

Otro resultado del interés de esa época en publicar documentos y escribir obras históricas sobre el México antiguo, integrando en lo posible los conocimientos arqueológicos, es la aparición, apenas esbozada a fines del XVIII (como en la *Gazeta* de Alzate), de publicaciones seriadas, en las que empiezan a presentarse con más y más frecuencia artículos sobre temas arqueológicos o relacionados con la arqueología, y de algunas organizaciones científicas que persiguen metas similares. Las hay muy efímeras, pero otras, como la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, fundada con diverso nombre en 1833, tuvieron años brillantes y aún siguen existiendo. Inicia su publicación en 1839, pero solamente más tarde empiezan a aparecer artículos relacionados con nuestro interés.

Las series científicas mexicanas son efecto de la influencia de las que tanto en Inglaterra como en Alemania y Estados Unidos se inician por estos años o se continúan algunas, ya antiguas. Aunque ocupadas sobre todo en sus propios terrenos o en el Oriente, poco a poco entran en contacto con México. Asimismo se publican bastantes libros, resultado en general de informes que en cantidades cada vez mayores iban llegando a Europa.

La mayor parte de estos informes proviene de numerosos mexicanos que, casi siempre en forma accidental, descubrían algún sitio o algun objeto y publicaban el relato de sus hallazgos. Así, fue copiosísimo el caudal de noticias entre 1820 y 1880, ampliando algo el conocimiento sobre antiguos sitios o refiriéndose a muchos recientemente descubiertos. Son tantos que cubren prácticamente a toda Mesoamérica. Por primera vez aparecen publicados objetos como la cabeza olmeca de Hueyapan, vasijas del occidente o del norte, y numerosos datos nuevos sobre regiones ya investigadas desde antes. Nada de ello forma un cuerpo organizado de conocimientos pero por dispersos o incompletos que sean indican considerable y creciente interés en los restos arqueológicos. No cabe aquí mencionar a todos los que he analizado, pero sí hacer notar que mientras algunos sólo se ocupan en forma muy superficial, otros hacen verdaderos estudios que aún hoy tienen validez.

Mientras tanto, los viajeros o personas que llevaron a cabo breves exploraciones en el campo fueron numerosos y algunos de gran relieve con la nueva apertura del país a los extranjeros. Vinieron de distintas nacionalidades y profesiones: diplomáticos, políticos, mineros o fundadores de empresas pesqueras, comerciantes, artistas y ocasionalmente anticuarios, geólogos o estudiosos de otras disciplinas académicas. Alguno, como Charnay, fue un arqueólogo que excavó varios sitios.

La gran variedad profesional causó el que muchos escritores viajeros dedicados a otras ocupaciones sólo hablaran incidentalmente de arqueología. Es muy raro que las búsquedas en el campo representaran un interés permanente y menos aún profesional. No obstante, en numerosos casos se da verdadera importancia a los objetos. La accidental presencia entre las ruinas mexicanas de un buen número de extranjeros, que viajan más que los nacionales, tanto europeos como norteamericanos, es resultado de empresas individuales y no de instituciones que pretendieran un programa definido. Tal vez por

ello no reflejan las ideas en arqueología ya presentes en otras áreas del mundo. Así no influyen, salvo muy raramente, los postulados sobre las épocas del pasado humano, por ejemplo de Worsaae y Thomson o de Boucher de Pèrthes, excepto en los raros casos de estudios de huesos de animales prehistóricos. Hubo algunos encuentros en este periodo, como el del sacro de Tequixquiac o los que describe Hamy en varias publicaciones breves, donde la antigüedad está marcada por relaciones geológicas; pero en general el desarrollo de este aspecto fue posterior y sólo en conexión con la remota prehistoria.

Los viajes importantes que tanto habían de aprovechar los escritores posteriores ocurren en la zona maya.

En 1838 Federico de Waldeck publicaba en París su *Viaje arqueológico a Yucatán.* Había pasado dos años en Palenque este individuo pintoresco y poco serio, de quien Prescott escribe: "I had a *soupçon* that Waldeck was a good deal of a charlatan", y eso que Prescott no supo de varias sorprendentes aventuras de Waldeck. Sin embargo, su obra colabora en el movimiento general de interés hacia las ruinas mayas con dibujos muy buenos bajo el punto de vista estético pero muy incorrectos arqueológicamente hablando. Su obra mayor, *Monuments anciens du Mexique,* apareció en 1866 con ideas absurdas que impiden toda discusión inteligente de ellas.

En estas fechas abundan los visitantes a la zona maya, como un alemán, el barón de Friedrichsthal (1841), o un norteamericano, Norman (1843). Copán surge nuevamente en los anales arqueológicos con la visita de Juan Galindo, comisionado en 1834 para informar al gobierno sobre las ruinas. Su misión es por tanto también oficial, como habían sido las de Palenque. Ya mencioné a este curioso inglés de nombre español convertido en coronel guatemalteco y gobernador del Petén. No se conforma con su informe de 1834, sino que publica varios artículos en Londres y en París. Los veinticinco dibujos que logró se suponen perdidos. En una exploración descubrió una tumba (1945-220), según creo la primera jamás descrita que no fuera previamente violada, pues las que encontró Dupaix estaban ya abiertas.

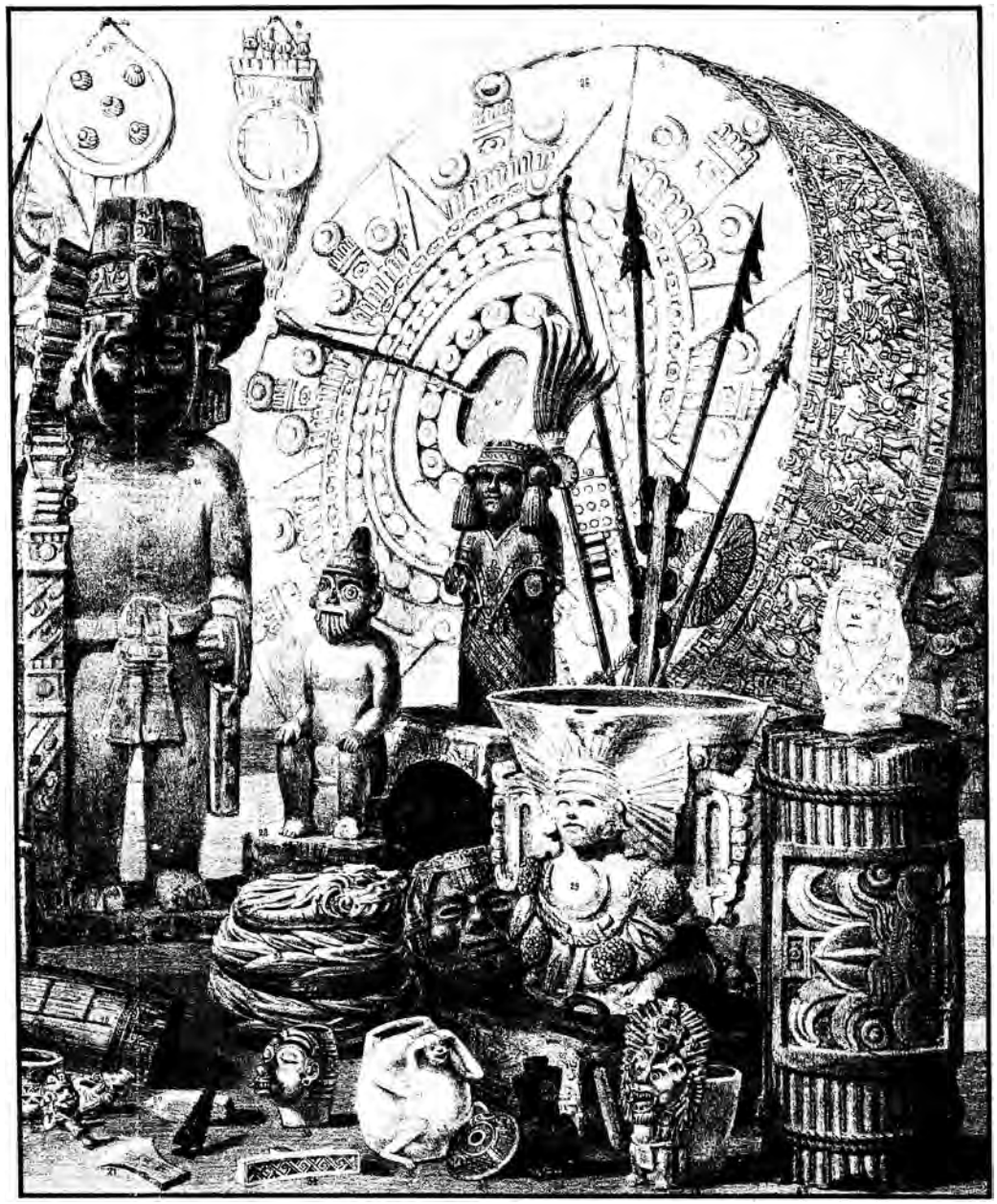
Para seguir con el Petén, aun a riesgo de perder un poco el orden cronológico, mencionaré a un investigador de menos importancia que, aunque posterior a Stepehns, está más cerca de Galindo y de sus predecesores: Modesto Méndez, corregidor del Petén. Visita Tikal en compañía de otas personas, permaneciendo seis días, y redacta luego un informe (4 de marzo de 1848), publicado en Alemania (Ritters, 1853), el primero que con seguridad se refiere a la gran ciudad, que recorre y describe, aunque con escaso detalle. Trata de hacer exploraciones para encontrar los objetos "curiosos" que no descubre. Su dibujante, muy mediocre, hace varias láminas (Méndez, 1930). Más tarde visita Ixkún y dibuja algunas de las estelas. Méndez se refiere a los dinteles de madera de esa ciudad, hasta entonces no mencionados, aunque Stephens ya había hablado de los del Uxmal. Es un nacionalista ignorante y declamatorio que no pudo emitir ideas históricas personales (1930:92).

A poca distancia en tiempo una de otra, llegan a Palenque dos parejas: la primera tendrá poca importancia pero la segunda hará época.

La inicial fue la expedición de Patrick Walker y John Caddy, que se originó en Belice. Sus motivaciones eran confusas, pero consideraban urgente ver Palenque antes de que lo viera Stephens, a quien cuando menos Walker había conocido a su paso por el puerto de Belice.

Sea como fuere resulta que logran adelantarse para llegar antes a Palenque, y aunque con poca preparación describen cuidadosa y detalladamente, con mapas y dibujos, algunos edificios. Expresan en forma más precisa las ideas que hemos venido mencionando antes, la principal la de dos épocas o dos tipos de cultura maya. Una, la más antigua,

35. Detalle de la gran lámina *Antigüedades del Museo Nacional en 1857.*



avanzada, con la escritura de las inscripciones; otra posterior muy venida a menos, que es la que encontraron los españoles. Según ellos la primera llegaría a través del océano, probablemene como una colonia asiática que "might in ancient times have had frequent communications with the mother country". Estas comunicaciones al fin se interrumpieron, pero los caracteres escritos quedaron asiáticos en la forma. Su bagaje bibliográfico fue por demás escaso, y como la obra sólo se publicó recientemente (Pendergast, 1967) poca influencia tuvo esta expedición llena de peripecias.

Inmensas consecuencias, en cambio, ha tenido la segunda expedición, formada por un norteamericano, John Lloyd Stephens, y un inglés, Frederick Catherwood.

Desde antes de dejar Estados Unidos, Stephens estaba mucho más interesado en las ruinas que en la misión diplomática que le había encomendado su gobierno, aunque con su habitual sentido del deber no se desentiende de ella. Ninguna culpa tuvo en el curioso hecho de no encontrar gobierno ante el cual acreditarse, pues había desaparecido la República de Centro América.

En cuanto da por terminada esta misión por imposible se dedica de lleno al estudio de los antiguos mayas, y éste será el único motivo para su segundo viaje. Ello se refleja claramente en el número creciente de páginas que dedica al tema en cada volumen de su obra. En el primero ocupa aproximadamente un 15%; sube a 30% en el segundo de la primera obra. En los tomos posteriores dedicados a Yucatán el tema ocupa menos del 50% de sus páginas. Creo que si no se extienden más es porque Stephens, de acuerdo con su época, y tal vez para hacer más ameno su relato, lo entremezcla con gran número de episodios personales o de sus acompañantes, comentando la vida, costumbres y gente que observó en sus largos recorridos. Aparte del interés del tema fundamental usa un estilo ameno y fácil. Relata con simpatía, claridad y orden, a la vez que despliega gran habilidad para describir en unas líneas un paisaje, una persona, un accidente, un aguacero, pésimas o buenas habitaciones o comidas. Las descripciones de sitios, el resultado de sus trabajos, el encanto de su relato de viaje y aventura y los espléndidos dibujos de Catherwood son de tal manera excepcionales que los cuatro volúmenes fueron y siguen siendo un *best seller* de arqueología americana.

Pero Stephens no sólo desea amenizar su relato. Piensa que las costumbres indígenas de su tiempo algo reflejan de la antigua cultura, que son reliquias etnográficas (ver p.ej. 1843, I:247).

Aparte de la visita, mapeo y dibujos, efectúa limitadas excavaciones en varios lugares. A veces encuentra vasijas o huesos humanos que ilustra y describe bien. Discute la técnica de techar bóvedas a la manera maya y se interesa mucho en Juan Pío Pérez, que le regala un estudio sobre cronología. Con él lo ligó una buena amistad. Asimismo Stephens recoge datos lingüísticos, por ingenuos que fueran; este conjunto de intereses hacen de él un preantropólogo que abarca numerosos aspectos.

No obstante, Stephens no puede desprenderse totalmente de las nociones de su época, y su bibliografía, sobre todo de obras en español, es muy limitada. De hecho la ignorancia de los escritos en español era característica aun entre los yucatecos (*Registro Yucateco,* I:371-375, 1845). El autor, ¿Justo Sierra O'Reilly?, opina que muy pocos en la propia península se interesan.

Un párrafo de Robertson, a quien había leído, nos hace comprender el asombro de Stephens ante Copán, adonde llegó "with the hope, rather than the expectation, of finding wonders" (1841:1-9): "The sight of this unexpected monument put at rest al once and forever, in our minds, all uncertainty in regard to the character of American Antiquities, and gave us the assurance that the objects we were in search of were interesting, not only as the remains of an unknown people, but as works of art proving, like newly discovered historical records, that the people who once occupied the Continent of America were not savages" (1841, I:102).[1] Está patente el concepto de monumento-documento, en realidad la base de la arqueología si entendemos por monumento todo resto del pasado.

Sin embargo no deja Stephens de notar que no todos los monumentos mayas son contemporáneos entre sí, sino al contrario. Esto lo repite varias veces; en Chichén se percata de dos estilos cuando menos, pero no alcanza a delinear dos épocas. Su resumen de la historia antigua al fin de la obra (1843, 2:453 ss.) lo convence de que todo se originó con los toltecas, cuyos principios se sitúan en el siglo VII, y por tanto las ruinas mayas no pueden ser de mayor antigüedad. Con todo y este error cronológico, Stephens aleja las fábulas sobre antigüedades imposibles de sostener y sobre que esa cultura se originara en otros continentes.

La posición tan lógica de Stephens sobre los constructores de las ciudades mayas lo lleva a acortar más de lo debido los periodos, al dar a las ruinas fechas demasiado recientes, es un precursor e inicia una tendencia que habría de seguirse cuando menos hasta los días de Vaillant. Ofrece varias razones para esta idea nacida de las observaciones de los monumentos (existencia de dinteles de madera y conservación de algunos edificios, que juzga imposible a través de muchos siglos de clima destructor; comparación entre el Tablero del Sol en Palenque y la cara del astro en la Piedra del Sol mexica), aserto que repetirá Charnay 40 años más tarde (*Catálogue. . .*, 1883:9). Su primera idea en Copán: averiguar la edad de un monumento por la acumulación de tierra y crecimiento de los árboles sobre las ruinas, pronto la considera insegura (1841, I: 159) y luego la abandona. Cuarenta años después Nadaillac (1882:323), basándose en Charnay, dará claras razones para ello. Además menciona Stephens argumentos históricos tomados de crónicas y documentos que indican cómo varias ciudades estaban habitadas al momento de la conquista y que algunos edificios utilizados entonces por los indígenas lo fueron después por los españoles en Mérida o Izamal.

Con todo y las diferencias que subraya entre los estilos de varias ciudades y de que sábese hablan lenguas distintas, insiste en la unidad cultural de los mayas. Señala que los jeroglíficos son los mismos en todos lados, lo que hoy parece obvio, pero nadie lo había dicho desde el siglo XVII. Humboldt lo induce a error (1816, I, lám. XVI) debido a una página del Dresden publicada equivocadamente como azteca y que encuentra igual a una ins-

[1] Recuerda lo escrito por François de Belleforest (1572:278), extrañándose de que los aztecas fueran considerados como salvajes "por hombres que no pueden admitir civilización más allá de las fronteras de sus propios países".

cripción de Palenque (1841, 2:454). Insiste con gran razón en la extrema importancia de descifrar los jeroglíficos (*Id.*.457).[2] De igual necesidad sería estudiar los innumerables manuscritos conservados en los conventos, ya que relatarían las historias de algunas ciudades. Recordemos de nuevo la poca información que había en su tiempo.

Stephens llegó a conclusiones importantes y vuelve sin saberlo a la antigua opinión de Landa y otros de aquella época en referencia a los constructores de los monumentos. De nuevo desaparecen —desgraciadamente no para siempre— los fenicios, judíos, chinos, etcétera, resultando los propios mayas los constructores.

Aclara repetidas veces que casi nunca especula, a diferencia de sus rivales, y que cuando lo hace es siempre basándose en datos concretos, lo que por supuesto no significa que sus conclusiones sean siempre correctas. Cuando se equivoca es generalmente debido a informaciones erróneas. Sabe que en mucho es el primero: "It is impossible to describe the interest with which I explored these ruins. The ground was entirely new; there were no guidebooks or guides; the whole was virgin soil", dice frente a Copán, y varias veces vuelve a escribir que es el primero en muchos lugares. El deseo de visitar un sitio antes que nadie sigue siendo característica cuando menos hasta el fin del siglo.

Menos felices fueron sus negocios de compras de ruinas para transportar las esculturas de ellas a Nueva York, y resultó desastrosa su idea de llevarse algunos objetos. Los dinteles de madera de Uxmal o el tablero de Kabah, ejemplares únicos, se quemaron en el incendio del Panorama, en Nueva York. Este Panorama debía ser el núcleo de un Museo Nacional Americano. Fray Estanislao Carrillo, un arqueólogo aficionado que explora en varios sitios (en Uxmal con Catherwood y Cabot), regala a Stephens algunos objetos. Tal vez sean de los que por haber llegado tarde a Nueva York se salvaron de quemarse y Spinden pudo recobrar medio siglo después.

Pronto empiezan a aparecer ediciones en español (la primera en Campeche, 1848) y aún se siguen imprimiendo. Sus libros fueron la mayor contribución pública —ya que casi todas las obras en español estaban inéditas— al conocimiento de los antiguos mayas, considerando las esculturas y edificios como obras de arte civilizado, y no simplemente exóticas curiosidades. Crítico con razón a autoridades contemporáneas o anteriores como Del Río, Dupaix, Robertson, Waldeck, Kingsborough, disipando así tantas leyendas que habían sido creídas verdaderas. Si no es el descubridor del mundo maya que ya habían visto desde tiempo atrás Landa o Ciudad Real, él lo lanzó al conocimiento universal, él nos sacó de la explicación teológica y apriorística; se inicia la ciencia.

Muchos habrían de ser los continuadores de Stephens en el área maya que viajan, describen ruinas, recogen objetos y emiten opiniones, pero pocos aportaron algo en los cuarenta años siguientes, hasta que aparece Maudslay. Sólo me ocuparé, por ello, de algunos, y de los cambios que se dan en el pensamiento de los arqueólogos de entonces.

Dentro de la Comission Scientifique du Mexique, ya mencionada, el arqueólogo más conocido fue Désiré Charnay, cuyo primer viaje a México fue aun antes de la existencia de la Comisión, en 1853-1859. Aunque en el centro de México efectuó exploraciones, particularmente en Tula, poco nuevo aporta en Yucatán. Utiliza una bibliografía amplia, pues mucho y muy importante se estaba publicando ya por entonces. Con todo, su libro es de "viaje y aventura", y continúa pensando a la manera de Humboldt y de Stephens

[2] D. Juan Pío Pérez en 1842 hizo un intento heroico de descifrar el calendario. Pero sin Landa, sin las inscripciones de piedra, el intento era imposible y los errores fueron básicos. Queda sin embargo como el pionero de este colosal esfuerzo que hasta mucho después pudo llevarse a buen fin.

sobre el origen tolteca y reciente de la civilización maya (1855:IX); supone diversas razas y que los nahuas vienen de Asia. Ofrece para ello numerosos y malos ejemplos de paralelismo.

Aparece un importante elemento técnico nuevo: la cámara fotográfica. Andaban esos anticuarios a través de montes y valles cargando un complicadísimo equipo y frágiles placas de vidrio. Cada foto de entonces —y las hay excelentes— era heroica.

Las opiniones de Charnay sobre el valor del arte antiguo son muy pobres: "En somme il ne faut pas se faire ilusion sur la beauté et la mérite reél des monuments américains, c'est la une question archéologique, rien de plus. . . c'est plutôt de la surprise, que de l'admiration, car tout est imparfait" (*Id.*:348). Sólo alaba una escultura: el dintel de la que Maudslay llamó casa G. de Yaxchilán.[3] "Nous avons ici le plus merveilleux monument que nous ait jamais offert l'Amérique, et nous pouvons hardiment le présenter comme, un objet d'art" (*Id.*:392). Es la posición característica del siglo XIX, de la que muy pocos escapan.

En cambio Charnay se adelanta a su época al concebir la unidad cultural de Mesoamérica: ". . .du nord au sud, sur les hauts plateaux comme en Terre Chaude, nous sommes toujours en présence d'une même civilisation et d'une même religion qui nous offrent mêmes cérémonies, mêmes symboles et mêmes dieux" (1904:291). En cuanto a cronología pertenece a la escuela de fechas cortas, pues insiste continuamente en la modernidad de las ruinas. Después de larga y no muy buena argumentación, concluye, hablando de los mayas: "Ainsi donc, nous avons ici les restes d'une civilisation dont les plus anciens monuments dateraient de la fin du XIème. siècle: Comalcalco. . .; les plus modernes du milieu du XVIIème: Tayasal. Cette civilisation embrasserait par conséquent une période de six siècles. C'est donc une civilisation relativement moderne et qui n'a rien a faire avec les époques géologiques de l'abbé Brasseur, pas plus qu'avec le cheval fossile des archéologues du Peabody, explorateurs de Copan" (1904:308). Así, aunque sus bases no sean firmes, por primera vez mayas y centromexicanos forman un conjunto, una superárea.

Parte de una obra anterior de Charnay (1863) incluye un largo estudio del arquitecto de Napoleón III, Viollet-le-Duc. Aunque no viajó a México, tendría algún interés si, para su desgracia, no lo hubiera influenciado Brasseur de Bourbourg, a quien ya nos hemos referido.

Augusto Le Plongeon estuvo en Yucatán en los años setenta. Junto con su esposa excavó en Chichén, donde descubrió al famoso Chac Mol. Sus teorías y libros son fantásticos y de ninguna utilidad, aunque en su época lograron cierta publicidad (1886, 1896). Al igual que Charnay hizo buenas fotografías y mapas.

Un abogado, Larraínzar. en cinco volúmenes trató de recapitular lo conocido hasta entonces sobre monumentos y sitios. Si ya no usa las citas bíblicas, como los cronistas españoles, llena su texto de comparaciones con edificios de todo el mundo que lo hacen tan insufrible como fueron los de Burgoa doscientos años antes. Para él la arqueología abraza ". . .la vida y la ciencia de los pueblos de la antigüedad, su constitución civil, política y religiosa, la memoria de los acontecimientos y de las personas, las obras de arte, los usos, las costumbres y la vida privada en todos sus detalles, se llega por medio de ella al conocimiento de los *progresos de la humanidad* desde el principio del mundo. . ." (1875, II:VII) A lo largo de dos tomos y en gran parte del tercero describe, analiza y compara Palenque con otros sitios del mundo (curiosamente parece nunca haberlo visitado). Después

[3] Es el dintel 24 que se encuentra en la estructura 23 de esa ciudad, según la numeración de Morley.

se refiere a muchas otras ruinas de México, incluyendo el norte y el occidente, lo que resulta un catálogo de lo hasta entonces publicado.

Completa el tomo con reseñas de todo el continente. El tomo IV trata de los orígenes americanos y el V es más bien etnográfico. El valor de la obra hoy ha desaparecido, pero da una idea de lo que se pensaba y se sabía a mediados del siglo XIX.

Durante este periodo la arqueología de México ya forma parte, por lejana que sea geográficamente, de los intereses de aquellos que estudian otras civilizaciones, como la egipcia, y empieza a ser conocida tanto en Europa como en Estados Unidos, además de los numerosos trabajos de los mexicanos. Es y habrá de seguir siendo mucho más tiempo una arqueología de tipo monumental, con intereses netamente historicistas e insistencia en estudios de arte por poco que entonces se comprendiera éste. Ello la aleja casi totalmente de los desarrollos europeos del siglo XIX, y no hay relación de pensamiento con lo iniciado por Worsaae o Boucher de Pèrthes, y toda la gran discusión evolucionista no la afecta. Orozco y Berra, por ejemplo, no cree en la evolución ni en Lamarck o Darwin (II:280), sino en Adán y Eva, y sólo admite, como muchos otros, relaciones transpacíficas y la Atlántida (II: 433-464; 487-488). Aunque es cada vez más evidente la no validez para México de la secuencia cultural del viejo mundo, la ausencia de estos intereses se refleja en una desconexión con la geología y la falta de toda idea, aun vaga, sobre la existencia de periodos anteriores a la creación de las primeras grandes ciudades. Antes de ellas sólo hubo un oscuro periodo representado por los encuentros de fósiles de animales antediluvianos que algunos asocian con gigantes, pero todo ello sin participación del hombre tal como lo conocemos.

La cronología, por tanto, no tiene profundidad ni va más allá de un par de milenios, y sin estratigrafía alguna; trata, con base en datos incorrectos, de colocar el orden aproximado en el que nacieron y se desarrollaron las ciudades. Que los primeros sean los mayas o los toltecas o que sean otros, no se piensa en mundos anteriores a la aparición del hombre urbano. El formativo no se entreveía siquiera.

El origen de este mundo urbano que describen los historiadores y cuyas ruinas visitan los viajeros no era un problema. A Prescott, por ejemplo, no se le ocurrió pensar cómo se efectuó la transición de estadios rurales a una sociedad urbana. Aparentemente, Humboldt algo sospechó de su necesaria existencia. Por ello hubo que importar pueblos anteriores más civilizados, lo que elimina la necesidad de investigar un desarrollo cultural local.

Tal vez de aquí la frecuente insistencia, que viene desde el periodo colonial, en imaginar esos pueblos anteriores, que por mucho que hubieran desaparecido o se hubieran regresado a sus patrias de origen dejaron constancias de sus adelantos y enseñaron a los habitantes locales los rudimentos de la arquitectura y de las otras artes. Por cierto, la pintura mural era enteramente desconocida, ya que, según creo, no se había encontrado, por falta de exploraciones reales, ningún fresco, como los que hoy abundan.

Por otro lado, como lo han señalado Willey y Sabloff (1974:43, 64) las grandes diferencias entre las ruinas mexicanas y la arqueología de otras áreas europeas o de Estados Unidos tuvieron que influir sobre el desarrollo de los estudios y los intereses primordiales sustentados. La riqueza extraordinaria de los restos arquitectónicos de Mesoamérica, la presencia de sistemas de escritura indígena, y, por otro lado, la fuerte influencia general de un humanismo europeo, forzosamente incitaban y siguen incitando a ocuparse primero de estos aspectos tan visibles y notables. Creo que es lo mismo que ocurrió en Egipto o Mesopotamia.

La arqueología en México hasta esas fechas no es una arqueología con sentido científico o académico. No había enseñanza en universidades y apenas se iniciaban unos

débiles centros que se ocuparan de ella. Sin métodos establecidos para excavar ni un fin más o menos claro de los conocimientos adquiridos, y, sobre todo, sin ninguna disciplina, sólo puede continuar la sucesión de individuos, a veces notables, obligados a especular, por mucho que ocasionalmente se hayan acercado a la verdad basándose en documentos arqueológicos. Lo importante seguían siendo los objetos, y no la solución de problemas o la contestación a preguntas con valor histórico.

Con todas sus numerosas lagunas y su atraso en relación con la situación europea de entonces, la arqueología mexicana algo había adelantado en esta etapa. Ya vimos el interés tan grande en reunir documentos y aun objetos que permitieran escribir la historia antigua. Para lo mismo servían los viajes. Hay una actitud más crítica al considerar las antigüedades como documentos históricos de donde se reúna más material descriptivo. Al fin se utiliza la fotografía para obtener mayor precisión en las informaciones. Aún se hacen esfuerzos que podríamos llamar funcionales para entender el uso de algunos edificios y verlos como parte de una cultura viva. Asimismo, se intentan secuencias de desarrollo del estilo artístico. Casi nada de esto es propiamente nuevo pero se intensifica la labor y se sientan algunas bases de importancia que florecerán en la etapa siguiente.

EL PRIMER MONUMENTO A CUAUHTÉMOC (1869)*

Daniel Schávelzon

Mucho se ha escrito sobre el gran monumento que Porfirio Díaz mandó eregir en homenaje a Cuauhtémoc en el Paseo de la Reforma, realizado por Jiménez, Noreña y Guerra entre otros; pero poco se ha dicho sobre su no tan notable antecesor. Según hemos podido averiguar, tras una primera pista dada por Justino Fernández en su clásico libro sobre el siglo XIX[1] —donde cita una primera escultura aclarando que nada había podido averiguar al respecto—, se hicieron en su momento varias descripciones.

El monumento constaba de una base de granito simple que sostenía un busto de poca gracia y mucha seriedad, de pequeñas dimensiones y color gris. Al frente del basamento existía una sobria decoración formada por un carcaj y una macana sobre la cual se hallaba un águila con la serpiente en la boca. A ambos lados, sendas placas en español y náhuatl decían:

> Al último monarca Azteca, heroico en la defensa de la patria, sublime en el martirio: el Ayuntamiento Constitucional de 1869.

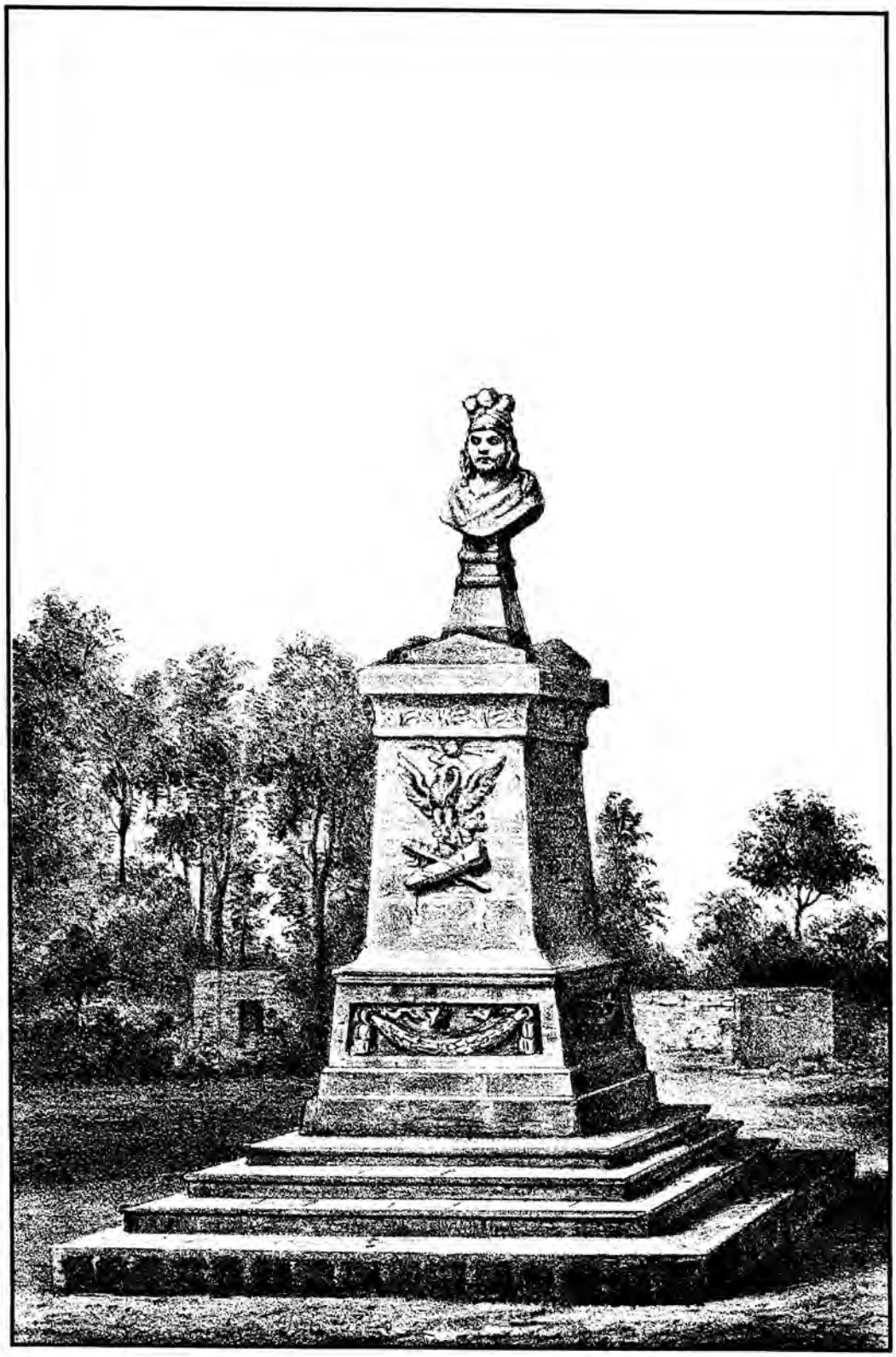
El acto de inauguración fue sin duda más fastuoso que la propia escultura: asistieron el presidente, todo el gabinete, el gobernador, y el ayuntamiento en pleno.[2]

Fue difícil determinar su exacta ubicación, ya que en los escritos de la época, dada la simplicidad de la ciudad de entonces, era más que suficiente decir que se encontraba en el Paseo de la Viga. Podemos afirmar ahora que se encontraba sobre la orilla oeste, sobre el propio paseo, en el cruce con la calzada Resurrección, donde se formaba la glorieta Cuauhtemoczín, frente al puente del mismo nombre que cruzaba al poco conocido museo

* Texto escrito para esta antología, 1982.

[1] Justino Fernández, *El arte del siglo XIX en México*, UNAM, México, D.F., 1963.

[2] Jesús Galindo y Villa, *Reseña histórica-descriptiva de la ciudad de México*, Imprenta de F. Díaz de León, México, 1901.



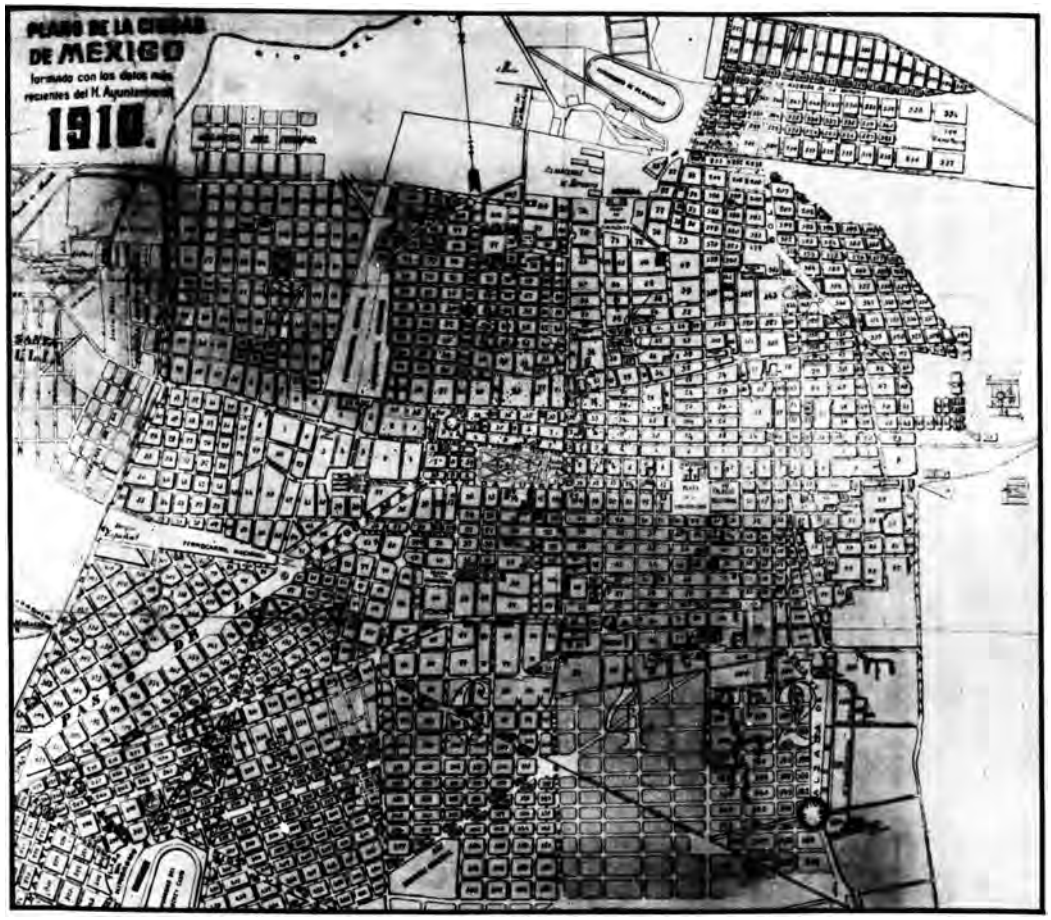
36. Monumento a Cuauhtémoc realizado en 1869 y ubicado en el Paseo de la Viga (litografía de H. Iriarte).

ubicado a un lado del canal. En el mapa anexo puede apreciarse el sitio. Quizás su máximo valor haya sido el de ser el primero de este tipo dedicado a un indígena, además de ser el antecesor del más ambicioso erigido en 1877. Hemos incluido una litografía de Hesiquio Iriarte como evidencia gráfica antigua de esta interesante escultura.[3]

El busto en cuestión se halla actualmente, aunque pocos lo han notado, en el atrio de la catedral de México. Fue trasladado allí por oscuras razones el 21 de agosto de 1922, y colocado entre las bases antiguas de la primera catedral. Poco después, en 1924, Manuel F. Álvarez denunciaba este atropello al arte;[4] sin embargo, nada cambió. En los últimos años, con las excavaciones del templo mayor y las restauraciones de la catedral, tanto el busto como las bases de piedra fueron arrojados sin orden ni concierto a un lado del atrio, donde se encuentran casi abandonados entre materiales y autos estacionados. Quizás alguien en el futuro reconozca la importancia de este pequeño monumento patrio, lo rescate y vuelva a colocarlo en el lugar debido.

[3] Hesiquio Iriarte, *Monumento a Cuauhtémoc (en honor) erigido en el Paseo de la Viga de la ciudad de México*, litografía, México, sin fecha.

[4] *Manuel F. Álvarez, algunos escritos*, publicados por Elisa García Barragán, INBA, México, D.F., 1982.



37. Ubicación del monumento sobre un plano de la ciudad de 1910.

EL MONUMENTO A CUAUHTÉMOC (1876-1882)

EL MONUMENTO A CUAUHTÉMOC*

Vicente Reyes

El monumento erigido a la memoria del egregio Cuauhtémoc en el Paseo de la Reforma, no sólo debe considerarse como la fórmula que el patriotismo agradecido emplea para glorificar las levantadas proezas de los hombres que en los albores de la Conquista lucharon con brío en defensa de sus dioses, de su suelo y de sus instituciones, contra los aventureros españoles; no es sólo el homenaje que la posteridad, tardía pero justiciera, rinde al héroe vencido, cuya figura se agiganta cuando la entereza en el combate, la altivez en la derrota y el estoicismo en el tormento se parangonan con la rapacidad y la crueldad del vencedor; sino que esa obra servirá también para dar la medida del adelanto que, en la época actual, han alcanzado en la República las artes plásticas y la fundición, inaugurando además una feliz restauración de los estilos arquitectónicos, característicos de los antiguos pobladores de esta parte del continente americano.

Idea felicísima del ingeniero Francisco M. Jiménez, el malogrado autor del proyecto del monumento, fue la de crear un renacimiento, en cuyos elementos entraran los detalles que hoy se contemplan en las ruinas de Tula, Uxmal, Mitla y Palenque.

Razón sobrada asistió al laureado autor del proyecto aprobado en virtud de la convocatoria respectiva del Ministerio de Fomento, para sentar en la descripción de su obra los siguientes conceptos: "He creído también que la mejor manera de honrar el heroísmo y el sacrificio de una raza tan valiente y llena de abnegación por su patria, raza que también poseía una civilización bastante avanzada para su época y sus costumbres, es poner de manifiesto su adelanto en al arte, escogiendo sus formas generales y su ornamentación; por lo que he tomado para el desarrollo de este proyecto detalles de las ruinas mencionadas, no queriendo, de intento, tan sólo tomar el carácter de la arquitectura azteca, sino el de las ruinas de varias partes del país, con el objeto de poner de manifiesto el adelanto de la arquitectura en las partes que hoy componen la República Mexicana.[1]

* Publicado en *Anales de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos*, vol. I, México, 1887.

[1] *Memoria de la Secretaría de Fomento*, 1877-1882, t. III, p. 332.

Hasta qué grado el ingeniero Jiménez anduvo acertado en su composición, lo dirán los que animados de algún sentimiento estético, puedan juzgar de las bellezas que encierra la fábrica que comenzó a levantar y que una muerte prematura le impidió terminar.

A raíz de la inauguración de la obra, escritores competentes han recordado ya las páginas de la historia patria que más se relacionan con los hombres y con los sucesos cuya memoria trata de perpetuar la construcción, y este estudio va a ser encaminado a considerar el monumento bajo el punto de vista del arte y muy particularmente bajo su aspecto arquitectónico.

Todo el monumento se levanta sobre un zócalo de base octagonal, cuya figura se adoptó para servir de transición entre la planta cuadrada de la fábrica central y la circunferencia de la glorieta. La regularidad y la monotonía del perímetro se interrumpen por cuatro escalinatas situadas en dos ejes perpendiculares y limitadas por pedestales salientes que sirven de asiento a ocho leopardos empenachados, con orejeras y collares, echados majestuosamente a guisa de guardianes del monumento. Estos leopardos fueron modelados por el escultor don Epitacio Calvo, antiguo profesor de la Academia de San Carlos.

El paramento del zócalo está construido con un ligero talud, se remete respecto al paño de una guarnición de recinto y le corona una sencilla platabanda o ceja, fabricada del mismo material que el paramento. Decora la ceja una graciosa y severa greca tomada de los mosaicos que adornan las famosas ruinas de Mitla. El atrio del monumento, o sea el pavimento del zócalo, está formado por baldosas de arenisca de Guanajuato, verdes y moradas, agrupadas en combinación elegante.

Es incuestionable que el monumento habría ganado mucho en magnificencia, sin perder el carácter de los estilos arquitectónicos que han servido de modelo en su composición, si el atrio se hubiera formado con losetas de mármol; porque si bien los empedrados de los patios y de los templos de los mexica eran por lo común de piedra de Tenayuca, los había también hechos con pedazos de mármol y otras piedras finas.[2]

Otro pequeño detalle que escapó a la perspicacia del ingeniero Jiménez habría impreso a la obra en la parte que se viene considerando un sello peculiarísimo de las fábricas de sillería que han dejado los nahoas en las ruinas de sus edificios. Quiérese hablar de los peldaños de las escalinatas: varias ruinas y entre otras las célebres de Tezutzinco, siete kilómetros al sureste de Texcoco, en las escalinatas que hay en diferentes partes del cerro, talladas en la roca o en las que dan acceso a los salones de los templos de Mictlantecuhtli y Totlazonantzi, tienen constantemente la parte anterior de las gradas no a escuadra con la huella sino achaflanada o en talud.

Del centro del zócalo y alineándose con el eje de la calzada, se desplanta el basamento o primer cuerpo del monumento. La planta es cuadrada, los paramentos en talud o imitando la estructura de los *teocalli,* y le sirve de coronamiento una severa cornisa, para cuyos detalles se inspiró el ingeniero Jiménez en una de las preciosas fachadas de los palacios de Mitla. En los ángulos de un tranquilo plinto, sentado a escuadra sobre el atrio, se levantan cuatro pilastrones subdivididos por canales horizontales que acusan un almohadillado corrido, y en los espacios trapezoidales de los entrepaños se alojan las inscripciones de bronce sobre planchas de cobre, y los altorrelieves históricos que decoran esta parte del monumento. La inscripción votiva, puesta sobre el paramento principal que mira el noreste, dice lo siguiente:

[2] "Arquitectura doméstica de los mexicanos", apéndice del Diccionario universal de historia y geografía, tomo I, p. 264, México.

A LA MEMORIA
DE CUAUHTÉMOC Y DE LOS GUERREROS
QUE COMBATIERON HEROICAMENTE
EN DEFENSA DE SU PATRIA
MDXXI.

La de la cara opuesta, que da frente al suroeste, dice así:

Ordenaron

La erección de este monumento, Porfirio Díaz, Presidente de la República y Vicente Riva Palacio, Secretario de Fomento.

Erigióse

Por mandato de Manuel González, Presidente de la República y su Secretario de Fomento, Carlos Pacheco.

MDCCCLXXXIII.

En el paramento del sudeste aparece el bajorrelieve de *Tormento de Cuauhtémoc,* obra magnífica del señor Gabriel Guerra, escultor lleno de genio y porvenir.

El bajorrelieve que cubre el tablero del noroeste tiene por asunto la entrevista de Cuauhtémoc prisionero con Cortés, y es obra del señor Miguel Noreña, profesor de escultura de la Escuela Nacional de Bellas Artes, y cuya reputación estaba ya afianzada por los notables trabajos de estatuaria que han salido de su taller, a saber: la estatua del general Guerrero, en la plazuela de San Fernando; la de la ciudad de México, en el monumento hipsográfico, y las del presidente Juárez y el general León, que el patriotismo del general Jiménez, gobernador de Oaxaca, hizo erigir en la Plaza de la Constitución y en la alameda de la capital del estado que fue cuna de esos egregios patricios.

El bajorrelieve del *Tormento de Cuauhtémoc* es bellísimo, demuestra que hay en su autor originalidad, estilo y pujanza en la ejecución y lo caracteriza cierta flexibilidad, cierto movimiento dramático y cierta animación en las figuras, que no es común encontrar en las obras de su género. Generalmente estas composiciones encerradas en recuadros, frontis, tímpanos y otros espacios que el arquitecto limita por severas líneas geométricas, adolecen de cierta rigidez, carecen de naturalidad, y tienen un sello de forzada simetría para mejor hermanarse con las masas de la estructura arquitectónica; en tanto que el escultor Guerra con la novedad de que son capaces los verdaderos artistas, cuando rompen las andaderas del sistema y de la escuela, presenta en su obra un cuadro tal que difícilmente sería superado por un hábil pintor, que contara con mayores libertades y recursos de los que puede poner en juego el bajorrelievista en los términos y en la perspectiva de su creación.

Atados sobre el potro del tormento aparecen en el centro del cuadro Cuauhtémoc y en segundo término el rey de Tlacopan, Tetlepanquetzal; las vergüenzas de ambos están cubiertas por el *maxtlatl,* y el vencido rey mexica tiene sobre sus hombros anudados el *tilmatli;* hay un profundo estudio anatómico en todas las musculaturas; los rostros tienen los pómulos salientes, la nariz aguileña, vivo el ojo, lacio el pelo, y todos los demás caracteres etnográficos de la raza indígena; la actitud es natural y expresiva; Cuauhtémoc parece no hacer esfuezo alguno para separar sus pies de las llamas que lamen sus plantas, carbonizándolas; su rostro impasible es verdaderamente insensible al dolor, domina la escena con un gesto majestuoso y altivo y su estoicismo nada tiene que envidiar al de Mucio Scévola; en tanto que en el semblante de su compañero de suplicio Tetlepanquetzal se

retrata la angustia, la súplica, se le ve esforzarse por alejar las plantas de sus pies del elemento destructor de su organismo, se retuerce a impulsos del dolor, y se oyen salir de sus labios las palabras de debilidad que arranca a su espíritu la putrefacción de la carne, y que provocaron de parte de Cuauhtémoc la frase imperecedera que guarda la historia en sus anales: *¿Estoy en algún deleite o baño?*

Completan el cuadro, a la derecha de los heroicos mártires, un indio tlaxcalteca, de los aliados de Cortés; el verdugo que acerca los tizones inflamados a los pies ungidos de las víctimas y el oficial que con la tizona desenvainada preside la horrenda ejecución.

Del lado opuesto hay dos soldados que parecen hacer comentarios sobre la crueldad del tormento, y la repugnante figura del rapaz tesorero Alderete que, apoyado sobre el banco, acerca su innoble faz a la del gran Cuauhtémoc, espiando el movimiento de sus labios como si de ellos fuera a escaparse la confesión sobre los codiciados tesoros, que ha de verter a la lengua de los verdugos el intérprete traidor. Hay una columna de humo, perfectamente imitada, que se desvanece en el espacio, formando una aureola al mártir de Tlacopan; en todas las figuras que entran en la composición, se revelan las diversas pasiones que las agitan y su uniforme y los más pequeños detalles acusan un concienzudo estudio de los trajes y de las costumbres de la época.

No es necesario un gran esfuerzo ni un alto conocimiento de la historia y de la filosofía del gesto, para analizar el embrollo de ideas que se traducen del semblante, de las posturas y de los grupos.

Menos escrupulosos los cronistas y panegiristas de Cortés, por razones que fácilmente se alcanzan, en lo relativo a la conclusión del asedio de Tenochtitlan, la aprehensión del ilustre jefe de los mexica y su presentación al capitán conquistador, hay en sus relaciones menudos detalles acerca de los sucesos que pusieron término al reinado de los monarcas aztecas, abriendo un luctuoso paréntesis de tres centurias en la independencia de la tierra de Anáhuac.

La última escena del drama del sitio de México, precedentemente descrita, está representada en la composición del profesor Noreña. Seis personajes históricos aparecen en el bajorrelieve y, son, comenzando de derecha a izquierda: el padre Aguilar, doña Marina, don Hernando, el cautivo rey Cuauhtémoc, cubierto con el manto y con la sien ornada del *copilli;* los capitanes Holguín y Sandoval; y como personajes episódicos, un grupo de tres arcabuceros y ballesteros de la fuerza aprehensora. De entre este grupo llama la atención una de las figuras, acaso la más expresiva del cuadro, que asoma la cabeza por entre los hombros de sus compañeros, alzándose sobre las puntas de los pies y espiando el acto solemne de la presentación del vencido al vencedor. Hacia el límite derecho del tablero hay una butaca o taburete, imitada de la que pinta el jeroglífico de Durán, y que la leyenda explica que abandonó Cortés para recibir a su real cautivo. Hay quienes notan en el conjunto cierta frialdad en las figuras y falta de movimiento y expresión. Mide cada bronce 4.08 m de longitud por 1.46 m de altura.

¿Cuál es la causa de la forma ataluzada de las construcciones de los pueblos primitivos, particularmente en sus templos?

Creen unos que en la infancia de la arquitectura, la dificultad de cerrar un vasto recinto y de aunar la solidez y la ligereza, producen la pesadez por la parte de adentro y la exterior la forma en talud;[3] en tanto que otros opinan que los hombres al querer elevar a sus dioses en los altares lo más alto posible sobre la faz de la tierra, tomaron por modelo de sus edificaciones las montañas y erigieron las pirámides colosales.

[3] T. Hope, *Histoire de l'Architecture*, p. 6.

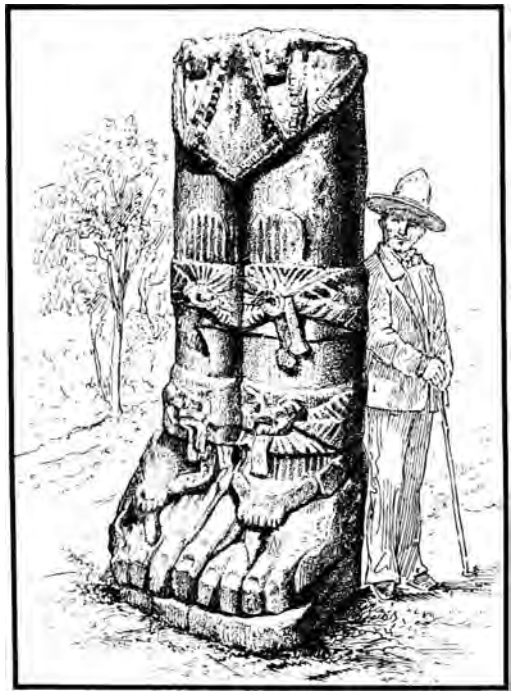
Estas decoraciones de líneas armónicas y correctas se parecen a las usadas en la gran Grecia y entre los romanos aunque como observa Humboldt, "semejantes armonías, nada prueban acerca de antiguas comunicaciones de los pueblos, pues en todas las zonas el hombre ha producido una repetición rítmica de las mismas formas, repetición constitutiva de lo que vagamente llamamos grecas, meandros y arabescos".

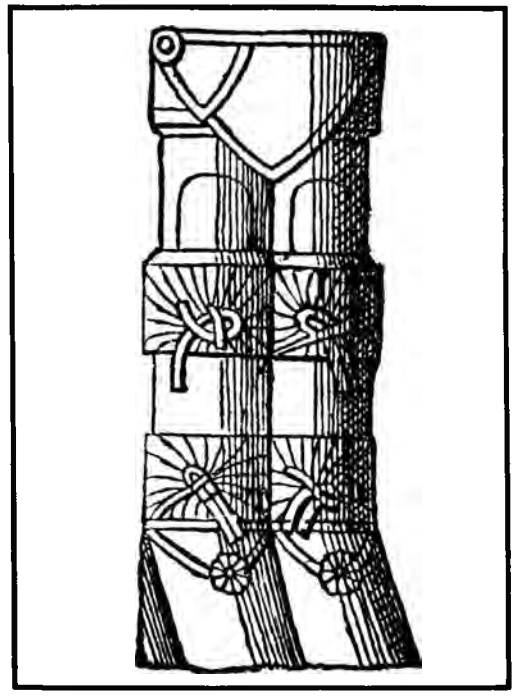
Por otra parte, nótese que donde quiera que se han usado en la construcción materiales de pequeñas dimensiones, como el ladrillo, resultan sin esfuerzo en la decoración combinaciones semejantes a la mosaica de las ruinas de Mitla, como se encuentran, por ejemplo, en el estilo flamenco.

Así en el arquitrabe como en los almohadillados de los lienzos de los palacios de Mitla se interrumpe la monotonía de las hiladas por un listel que se quiebra formando una greca prolongada, que subdivide la faja en tableros, decorados por mosaicos de diversas combinaciones, pero los lados menores del listel son oblicuos con la horizontal y resultan entre ellos compartimentos trapezoidales.

El ingeniero Jiménez tuvo la feliz idea de poner estos tableros rectangulares, con lo que ganó mucho la composición en elegancia y simetría. Cuatro planos de derrame fuertemente inclinados establecen una buena transición entre el basamento y el cuerpo medio del monumento de Cuauhtémoc, que es de base más reducida.

38. Piernas de un atlante de Tula según fue descubierto por Désiré Charnay hacia 1850, y su transformación en columna por H. H. Bancroft hacia 1870. Este último dibujo, al parecer, sirvió a Francisco Jiménez para realizar las del monumento a Cuauhtémoc.





El segundo cuerpo se levanta sobre un plinto o zócalo con paramentos ataluzados que exhiben tableros hundidos con fondos de mármol gris claro, sobre los que se destacan en relieve grandes letras de bronce que forman los siguientes nombres: Cuitláhuac, Coanacoch, Cacama y Tetlepanquetzal, de los guerreros que más esforzadamente combatieron contra las huestes conquistadoras. Cuatro haces de tres columnas cada uno, que se levantan en los ángulos del plinto sirven de apeo o sostén al cornisamento y los vanos entre los grupos de columnas se estrechan por unas aletas, que encuadran unos nichos rectangulares con los fondos cubiertos de planchas de mármol gris claro. En los nichos se alojan trofeos de bronce compuestos de las armas, insignias, pendones y escudos que usaron los guerreros mexicanos y de los cuales adelante se hablará más detalladamente.

"Para esas columnas, dice el ingeniero Jiménez, he tomado las hermosísimas que existen hoy en la plaza de Tula, conservándoles todos sus detalles y jeroglíficos".

La Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística nombró en el año de 1873, una comisión de su seno, encargada de explorar las ruinas de la antigua Tollan, que promovió y presenció la extradición de las columnas pareadas que se encontraban ocultas por la tierra vegetal en la falda del cerro del Tesoro y a orillas de un riachuelo.

El señor Antonio García Cubas, ingeniero y cronista de la comisión, dice en su relación así:[4]

> Los monumentos, como los representados, merecen una preferente atención. Esas columnas pareadas y construidas en monolitos de basalto, en cuyos fustes se tallaron cuatro nudos o tlalpilli que representan cada uno el periodo de trece años, demuestran en el conjunto de éstos bien el siglo tolteca simplemente, o se quiso tal vez determinar en un monumento indestructible la terminante cláusula de la ley de sucesión.

Monolitos de la misma clase, mejor conservados, posteriormente descubiertos entre las mismas ruinas y que actualmente se ostentan en el gran salón de antigüedades del Museo Nacional, han evidentemente autorizado al arqueólogo señor Alfredo Chavero para decir que esas piedras representan las piernas o parte inferior de una cariátide tolteca.

En apoyo de semejante opinión, pudiera todavía citarse una de las antigüedades de Ocosingo (Chiapas), descrita por el capitán Dupaix en su tercera expedición que tiene cierta analogía con el monolito de Tula y acerca de la cual Dupaix se expresa así:

"XVI. La estatua que sigue es de la misma materia, igualmente bien esculpida: presenta el cuerpo mutilado de una mujer sin cabeza, pies ni manos, vestida de túnica, con una especie de falda sobrepuesta dividida por delante a manera de una cortina para abrir y cerrar; además, nace de la cintura un delantal adornado con simetría y gracia, bajando hasta los pies. Lo que nos queda de ese tronco, harto nos convence, que su forma primitiva era dispuesta con proporción..."

Menos arqueólogo que artista el ingeniero Jiménez, sólo vio en el monolito de Tula un hermoso modelo que imitar para los miembros exentos o columnas que entren en una composición arquitectónica. La corta relación que existe entre la longitud y el diámetro de las masas cilíndricas, propia de los sostenes aislados de las primeras construcciones, los anillos que dividen el fuste, dándole el aspecto de una columna fajada, la ausencia de la base, los paños que cubren la parte superior como velando el capitel que desconocieron en sus columnas los constructores mexicas, todo convidaba a tomar los monolitos de Tu-

[4] *Boletín de la Sociedad de Geofísica*, 3a. época, tomo I, p. 186, México.

la como modelo de columnas en una composición que tenía por objeto crear un renacimiento de las formas dominantes de la arquitectura nahoa.

Por lo demás, el empleo de las columnas exentas, propiamente dichas, no fue ignorado de los antiguos pobladores del actual territorio mexicano: sean de ello ejemplo los enhiestos monolitos sin base ni capitel, de una vara de diámetro y cinco y media de altura, que dividiendo en dos la anchura de los salones de Mitla, servían de apeo a la techumbre; y son también bellísimo ejemplo los tambores de columna de 0.83 m de diámetro hallados en Tula, labrados en roca basáltica y que, además de tener la superficie primorosamente decorada, presentaban la particularidad de exhibir en el eje de sus lechos espigas y cajas cilíndricas, que al machimbrarse establecían una buena trabazón entre los mismos tambores.

Para decorar las aletas de los nichos, sirvió de modelo al ingeniero Jiménez un ornato encontrado también en Tula, tallado en el fragmento de un utensilio de roca basáltica y de propiedad particular.[5]

La transición entre los haces de columnas y el cornisamento del segundo cuerpo del monumento de Cuauhtémoc se hizo introduciendo entre las bases superiores de las columnas y el arquitrabe una especie de ábaco cuadrado, sobriamente decorado.

El cornisamento tiene la forma general de uno de los de Palenque, siendo sus grecas originales de Uxmal y el friso enchapado con planchas de mármol gris claro; está ricamente decorado con relieves de bronce distribuidos con simetría, representando los *chimalli,* escudos o rodelas; los *ichcahuipilli,* especie de sayos o corseletes de algodón, que a guisa de armaduras resistían bien los golpes de las flechas y los botes de la lanza, coronados por los cascos simbólicos de las diversas jerarquías militares y, en fin, se observan también haces formados de macanas *(macuahuitl),* mazas, porras o clavas *(cuauhlolli),* arcos *(tlahuitolli)* y flechas *(mitl).*

El cielo raso del cornisamento tiene esculpida una delicada ornamentación concebida en el estilo de las ruinas mitlantecas.

Los trofeos que decoran los entrepaños del segundo cuerpo son notables por su fidelidad arqueológica. Fueron proyectados por el profesor Noreña y en la ejecución de los modelos tomaron parte los escultores señores Calvo, Guerra, Ortega y Paredes. El trabajo de fundición nada deja que desear, están si se quiere demasiado finamente acabados, y son unos verdaderos bronces del salón que mejor lucirían en una galería.

Códices, crónicas, trajes, retratos, armas, grabados, jeroglíficos, todo en fin, se ha consultado para hacer una composición que reproduzca con exactitud las armas ofensivas y defensivas de los guerreros de Anáhuac, y todo se ha estudiado con ojo inteligente y con aquella crítica, hija de inspiraciones elevadas y del conocimiento del arte, que salen de la esfera común.

El trofeo del frente contiene un *chimalli* o rodela, con un círculo de oro por toda la orilla; en el campo de la rodela están las armas de la antigua Tenochtitlan y de la parte de abajo, del medio por la circunferencia, van colgados unos rapacejos hechos de pluma rica. La forma genuina de las armas la suministra la estampa primera de la colección de Mendoza, en que el águila aparece de perfil sobre el nopal y con una garra alzada. Naturalmente, al copiar el jeroglífico el artista ha procurado, sin variar la forma general, embellecer algo el incorrecto dibujo del *tlahuiloque.*

[5] *México a través de los siglos,* tomo I, p. 615

El nopal arranca de un signo que en los antiguos códices es constantemente símbolo de la palabra *tetl,* piedra, que perdiendo en la composición final *tl,* deja la sílaba *te* que se combina con *noch,* radical de *nochtli,* nopal, formando la palabra Tenoch, nombre del jefe religioso que justamente con el caudillo civil Mexi o Mexitli fundaron la ciudad de México-Tenochtitlan.

Completan la composición del trofeo artísticamente combinadas dos lanzas, una clava, una macana, dos arcos y tres insignias, la central formada de un asta rematada por un penacho de plumas y con una *coatl,* culebra, arrollada en hélice —tomada de uno de los jeroglíficos del *Códice Ramírez*—; siendo las enseñas laterales, reproducción de los estandartes del Huitznáhuatl y el Tecoyahuálcatl, dos de los jefes principales del ejército mexica y de los cuatro grandes *calpulli* en que estaba dividida la ciudad.[6]

Se ven además, sobre la peana, un carjac, la honda, unos pitos, el atambor y el caracol, cuyos lúgubres sonidos recordaba con cierto temor Bernal Díaz, después de transcurridos largos años del asedio de México.

El trofeo del entrepaño del suroeste contrasta con los otros por su extremada sencillez, porque simboliza la masa del ejército. Los simples soldados, que aún no alcanzaban grado alguno, entraban desnudos a la pelea, cubierta la parte media del cuerpo con el *maxtlatl,* pintado el cuerpo de diversos colores, llevando como arma defensiva el *chimalli,* sin distintivos en el campo y sin rapacejos que le adornaran por la parte de abajo. Las armas de la infantería ligera eran: la honda, con que arrojaban piedras, el arco y la flecha, el dardo y el *átlatl.*

Los trofeos de los otros dos nichos contienen las armas peculiares de dos órdenes militares, a las que pertenecían respectivamente el caballero tigre *(ocelotl)* y el caballero águila *(cuauhtli).*

Lo dicho precedentemente basta para comprender el significado de los trofeos que están encima de los bajorrelieves del monumento.

Reconociendo el mérito incuestionable que tienen en sus detalles los trofeos, hay quienes pretenden que con tan buenos y variados elementos que contiene la heráldica mexica pudieron haberse formado combinaciones más artísticas, grupos más robustos que mejor armonizaran con la macicez del estilo arquitectónico empleado, y que esa tarea habría sido tanto más fácil cuanto que la clásica antigüedad ha dejado en los grandiosos monumentos romanos, hermosos modelos que imitar en ese género de composiciones.

Entre el segundo cuerpo y el último pedestal del monumento se interpone una grada con la huella en derrame, habiéndose cambiado en la ejecución la ornamentación de los tableros por haberse creído que el dibujo proyectado por el ingeniero Jiménez, en su composición original (una especie de cabrillas), más trascendía al clasicismo griego que al arte tolteca, aunque ese ornato existe en el fuste de una de las bellas columnas encontradas en Tula.

El lado de la peana que apea la estatua se eleva sobre un plinto, tiene en sus caras recuadros con tableros de mármol, y para el coronamiento se han tomado las formas generales de algunas de las antigüedades que existen en el Museo Nacional, introduciendo en la decoración unos nudos de víbora de cascabel, que tanto usaron los toltecas para su ornamentación.

En el artículo ya citado sobre la arquitectura doméstica de los mexicanos, se lee entre otras cosas, lo que sigue:

"Supieron los mexicanos fabricar arcos y bóvedas, como consta por las pinturas y como se ve en sus baños, en las ruinas del palacio real de Tetzcuco y las de otros edificios

[6] *Loc. cit.,* p. 619.

que se preservaron del furor de los conquistadores. También hacían uso de las cornisas y de otros adornos de arquitectura. Gustaban de otros que labraban en la piedra y en torno de las puertas y ventanas, a manera de lazos; y en algunos edificios había una gran sierpe de piedra en actitud de morderse la cola, después de haber girado el cuerpo en torno de las ventanas de la casa."

En el tablero del frente se observa el jeroglífico del nombre del héroe, representado por un águila con la cabeza hacia abajo, en actitud de caer o descender, y la huella de un pie humano con la marca de los dedos puesta impropiamente hacia la parte superior. La palabra Cuauhtémoc está formada de *cuauhtli,* águila, que pierde la sílaba *tli* en la composición, y *temoc,* pretérito del verbo *temo,* descender o bajar; de manera que la etimología del nombre del rey tenochca es: "águila que descendió o bajó". En los antiguos jeroglíficos la huella humana, *xocpal* o *xacpalli,* que en ciertos casos tienen el carácter de un signo fonético dando la sílaba *xo,* es en otros ideográfico, y según su posición, sirve para expresar varios verbos de movimiento. Dos huellas con la punta hacia abajo valen por *temo,* bajar, y por su pretérito *temoc,* bajó; con la punta hacia arriba son el fonético del verbo *tleco,* subir, y también de su pretérito *tlecoc,* subió; y varias huellas en sentidos diversos sirven para significar el verbo *nenemi,* andar o caminar.

El águila sola con la cabeza hacia abajo, en señal de descender, tiene ya todos los elementos pictográficos del nombre de Cuauhtémoc, pero con el apéndice de la huella, tal como está el jeroglífico en el monumento, tiene un sentido contradictorio, algo así como si en el lenguaje usual se dijera: "águila que cayó y subió". Habría sido preferible optar por las otras variantes que hay en los códices, que encima de la huella tienen simplemente la cabeza del águila, suficiente para traer a la memoria el nombre de todo el animal, y de esa manera la idea sería más clara, la composición más artística, más conforme con las reglas de la escritura pictórica de los antiguos *tlahuiloque,* y no tendría el ave el aspecto de una pieza de "naturaleza muerta".

La estatua de Cuauhtémoc, modelada por el profesor Noreña y vaciada en bronce en su taller de fundición de obras de arte, es digna de servir de remate al pedestal trazado por el ingeniero Jiménez. Caracterizan la obra del estatuario mexicano la elevación del estilo, el vigor de la ejecución y el estudio y la inspiración de lo antiguo.

La estatua del rey mexica tiene una noble actitud: plantada sobre la pierna izquierda, apenas apoyada la otra sobre el extremo de la planta del pie, arqueado el cuerpo y la cabeza erguida, traduce el movimiento natural que hay que efectuar al prepararse para arrojar con fuerza el dardo que Cuauhtémoc agarra en la diestra para lanzarlo sobre el enemigo y demostrarle que, resuelto a la continuación de la lucha, no acepta la intimación de rendición que le hiciera el capitán conquistador, y que estruja con furor entre los dedos de la mano izquierda. Cubre la cabeza del guerrero el casco con rico penacho de ondeantes plumas de quetzal; tiene el manto anudado sobre el hombro izquierdo, y en el brazo derecho que levanta se ve una de las pulseras que le adornan, y se descubre el corselete de escamas de oro que viste su pecho. El partido de los paños está bien encontrado, el manto se dobla en pliegues sencillos que descienden con gravedad, y el trabajo de cinceladura está hecho con cariño y perfección.

Auxiliándose con todos los recursos que la historia y la ciencia arqueológica ponían a la disposición del escultor, animado por un sentimiento ecléctico digno de loa, y eliminando de la composición algunos detalles grotescos del atavío marcial del monarca, que, si bien exactos, habrían interrumpido la armonía general, el ritmo de las líneas y la majes-

tad y la severidad de la figura, el profesor Noreña ha creado una noble efigie del heroico rey azteca, en parte real y en parte clásica, y al proceder así se ha colocado en un justo medio, sin tocar los linderos del grosero realismo y sin seguir servilmente las huellas de estatuarios de nota, que buscando sólo la inspiración en los cielos del arte y en las obras helénicas, eternos modelos de lo bello, han representado a los personajes modernos al estado de apoteosis, en una desnudez ideal, como hicieron los antiguos con sus contemporáneos porque fuera del desnudo no encontraban la verdadera escultura, y porque la estatua consagrada al héroe transforma al hombre, lo diviniza en cierta manera y es la representación de su genio.

Escasos y malos elementos tenía el artista para hacer la reconstrucción de la cabeza del modelo: los retratos del héroe que corren impresos en las obras de los historiadores, aparte de su sospechosa autenticidad, son de mala ejecución artística, tienen un aspecto repugnante y sin ningún rasgo levantado, que mal se compadece con el espíritu superior de Cuauhtémoc; y razón sobrada asistió al escultor Noreña para hacer algo más ideal, dando a la cabeza de su estatua los caracteres fisonómicos de la raza azteca, embellecidos por el vigor de la juventud, ennoblecidos por el arte y realzados por el sello de la energía, del valor y del patriotismo que adornaban al último campeón de la gloriosa defensa de Tenochtitlan.

Toca a su término esta relación: el autor, sin las complejas dotes que requiere el ejercicio de la crítica de arte, ha de haber, de seguro, incurrido en muchos errores; pero sus apreciaciones respecto del monumento examinado, hijas son de la imparcialidad y de la buena fe. Muy poco es lo merecedor de censura y mucho lo digno de elogio y de admiración que encierra la obra que se ha venido analizando: ella constituirá siempre magnífico testimonio del genio mexicano, y todos los que, en diversa escala, han contribuido a su ejecución, merecen bien del arte nacional.

¡Sea esta desaliñada descripción un homenaje a la memoria de FRANCISCO M. JIMÉNEZ, el inspirado autor del MONUMENTO DE CUAUHTÉMOC!

GUATÍMOC*

Manuel G. Prieto

El 21 de agosto se nota un movimiento inusitado en nuestra ciudad. Flores, corporaciones y el gentío turbulento, caballos y carruajes que se precipitan hacia la calzada de la Reforma. ¿Qué es? Allá en una glorieta del hermoso paseo se alza sobre regia base de granito una estatua colosal de bronce; erguida la cabeza como hinchado por la respiración el musculoso pecho, levanta el brazo como al despedir irritada saeta contra un enemigo invisible. Las majestuosas calles de eucaliptus forman valla silenciosa y en las noches plateadas por la luna son hileras de fantasmas terribles que levantan sus brazos al cielo. ¿Qué queréis? ¿Sois acaso las sombras de unas víctimas? Ese aire que silba moviendo vuestras ramas como el suspiro de las quijadas del moribundo es el ¡ay! de profundos dolores, es la maldición de una raza que se hunde, es la deprecación de un enfermo que se desespera y que pide, o es un grito de Lázaro: ¡levántate!, que dice la civilización a los vencidos por la codicia y la barbarie y que son hoy nuestros hermanos. ¿Qué significa esa solemnidad? ¿Es una fiesta? ¿Es una recapitulación histórica? ¿Es el examen de conciencia de tres centurias, para entonar el *mea culpa* del hombre honrado y buscar la reparación de tres siglos de errores, del tiempo unos y de las perversas pasiones los demás? ¿No en esas mismas noches plateadas o aterciopeladas y oscuras, habéis visto sobre las copas de esos árboles entre nubes de ensueño bogar pavorosas las sombras de esos frailes, maravillosa aunque impotente, parto del siglo XVI, predicando el amor, saliendo de sus labios la palabra de Dios? ¡Cómo no tienen en esa misma calzada un monumento especial digno de su memoria, el inmortal fray Bartolomé de las Casas y sus sublimes compañeros! La festividad a que consagramos estas líneas es un tributo a la justicia y el cumplimiento de un deber. La raza indígena, nuestros compatriotas, nuestros hermanos. ¿Lo oís? En un extremo tiene nuestro recuerdo a Cuauhtemotzin, en el otro a Juárez realizando los dos, los dos hechos más notables, el uno sacrificándose al derecho, el otro reivindicándolo por la Reforma. La raza indígena, sobria, casta, paciente, resignada, heroica, derramando a torrentes su sangre generosa, para salvarnos a nosotros los hijos de sus enemigos; pero no, nosotros somos ellos mismos, sangre de su sangre. Volvamos el rostro a nuestros hogares y allí encontraremos la tradición indígena de

*Publicado en *El álbum de la juventud*, 21 de agosto de 1894, México.

nuestras familias, en la virtud de nuestras santas madres, en su fidelidad, en su ternura, en su abnegación...

México al hacerse independiente, ha querido ser la misma nación azteca que vuelve a la vida: por eso son nuestros sus sacrificios, nuestros sus dolores y nuestros también sus esperanzas y su porvenir. La solemnidad del 21 de agosto es o debe ser el punto de partida de una grande obra, de la más grande quizá que podemos desear, el ingreso a nuestra civilización de esos millones de pobres y de desheredados que nos mantienen con su trabajo y nos ha redimido con su sangre, de esa raza que produjo a Morelos, a Zaragoza, a Juárez, a Altamirano y a mil notabilidades en las ciencias, las artes, la guerra, el derecho, la diplomacia... La inteligencia índigena encierra tesoros inexplotados y virtudes desconocidas; su elevación moral y material entrando al templo de la ilustración por la simpática puerta de la escuela, el goce de los bienes por el derecho de propiedad y el amor al trabajo, a la nacionalidad por el respeto a su derecho, y el acatamiento a su dignidad de hombres y de mexicanos, traerá, a no dudar, la grandeza de nuestra patria. Toda institución que tendiera a acercar a nosotros la inmensa muchedumbre de indígenas, llamándolos a nuestros goces como los hemos llamado a nuestros conflictos, sería un grandísimo bien. Varias veces hemos iniciado la idea de que en la festividad a que aludimos se formaran exposiciones anuales de productos indígenas, en que fueran premiados sus artefactos para alentar sus adelantos, y esto podría hacerse alternativamente en diversos estados, premiando no sólo la industria, sino hasta la conducta moral y la ilustración de esos individuos. Deberían formarse, y ya lo hemos iniciado, sociedades promotoras del progreso de la raza indígena, para procurar todo aquello que pudiera ceder en levantar su carácter, haciéndolos cobrar confianza en su carácter de ciudadanos mexicanos. Multiplicar las escuelas de niños y de adultos, y aún crear profesores prácticos y ambulantes que como apóstoles les llevaran las enseñanzas en las artes, en la agricultura, en las otras industrias, y aun les enseñaran la moral y el derecho; agentes de colonización entre ellos mismos, que les repartiesen tierras y vigilaran la manera de cultivarlas. Hacer grandes esfuerzos por que las autoridades, especialmente las judiciales, les sirvieran de eficaz resguardo contra las arbitrariedades de que tan frecuentemente son víctimas.

La dignidad no se enseña sino con el respeto al derecho, y la libertad con la libertad misma. La abolición de las alcabalas en que, amén de las razones económicas, se comienza por un tuteo indigno al indígena y se concluye por el vergonzoso registro personal, el secuestro de la cobija y la humillación bajo todas sus fases.

El indio —y bajo su nombre comprende toda la gente pobre, que mestizos más o menos próximos al indio que han corrido su misma suerte, no han conocido aun el cristianismo— la superstición, la idolatría es lo único que conocen, esas absurdas prácticas de procesiones y milagros de velas y de danzas, y pudiéramos decir de especulaciones; pero la luz moral del cristianismo jamás ha iluminado sus cerebros, no han conocido nada que levante su ser moral. ¿Por qué así como existen misioneros puramente religiosos, no los ha de haber para inculcar una civilización laica y moral, sin perjuicio de que los sacerdotes hagan su propaganda religiosa? Elévese el nivel moral del indio por la instrucción y el ejemplo, acrézcanse sus facultades por la enseñanza, y todos esos seres hoy abyectos e indiferentes tornaránse en inteligentes, activos e interesados por las cosas públicas, su producción será mayor y mejor, su consumo activo, su movimiento grande y la vitalidad del país completa.

La manera, pues, de hacer que la conmemoración gloriosa de hoy sea un acto verdaderamente serio, la manera de honrar competentemente a nuestros héroes, es que nos formemos todos y cada uno el noble propósito de trabajar con incansable anhelo, por despertar de su letargo a esa raza en cuyo porvenir está envuelto el porvenir de México.

EL CONCURSO DEL MONUMENTO A CUAUHTÉMOC (1876-1882)*

Daniel Schávelzon

La historia del concurso y erección del monumento a Cuauhtémoc es, por suerte, bien conocida, a diferencia de esa primera escultura que se encontraba en el Paseo de la Viga desde 1869.[1] Sin entrar a analizar aquí los motivos de índole histórica, política e ideológica que lo motivaron, sabemos que las primeras iniciativas al efecto fueron tomadas por Vicente Riva Palacio como secretario de Fomento, a finales de 1876 o principios de 1877, cuando planteó oficialmente el tema. Esto llevó al decreto que llamaba a público concurso en 1877 (el 23 de agosto), poniendo como fecha para la decisión del jurado el 31 de noviembre de 1978. En las *Memorias de Fomento* correspondientes a los años 1876-1877, cap. V-2, p. 358, encontramos que la sección III informa al ministro (Riva Palacio) sobre los primeros pasos dados al respecto:[2]

> Cuauhtemotzin. El Paseo de la Reforma, mejorado notablemente según manifiesto en el lugar respectivo, y dotado de este monumento el de Colón merecía completar su embellecimiento.
>
> Por otra parte, la justicia exige presentar un homenaje a los héroes que lucharon contra la conquista en el siglo XVI, y por la independencia y por la reforma en el presente, lo que inclinó el ánimo de Ud. a arreglar lo conducente para que en dicho paseo se erijan en las cuatro glorietas restantes cuatro monumentos dedicados: el primero a Cuauhtemotzin y a los demás caudillos que en su época se distinguieron en la defensa de la patria; otro a Hidalgo y demás héroes de la independencia en 1810; otro a Juárez y demás caudillos de la reforma, y el último a Zaragoza y demás héroes de la segunda independencia.

*Texto preparado para esta antología, 1980.

[1] Ver el correspondiente artículo en este mismo libro.

[2] Otros trabajos sobre el monumento son Francisco Sosa, *Apuntamientos para la historia del monumento de Cuauhtémoc*, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, México, 1887; *Memorándum acerca de la solemne inauguración del monumento erigido en honor de Cuauhtémoc en la calzada de la Reforma de la Ciudad de México*, Imprenta de J. F. Jens, México, 1887.

Este patriótico acuerdo ha comenzado a tener su ejecución expidiéndose la convocatoria que fija las bases, bajo las cuales en un concurso artístico se debe presentar un proyecto del monumento dedicado a Cuauhtemotzin.

En las mismas *Memorias de Fomento,* cap. V-5, pp. 362 y 363[2] encontramos con todos sus detalles la convocatoria para el concurso, la que transcribimos completa ya que nos da una idea de la amplitud del proyecto para embellecer el Paseo de la Reforma.

Agosto 23 de 1877. Secretaría de Fomento. *Sobre erección de monumentos en varios paseos de la capital,* Secretaría de Fomento, Colonización, Industria y Comercio. Sección 3a. El C. presidente de la República deseando embellecer el Paseo de la Reforma con monumentos dignos de la cultura de esta ciudad, y cuya vista recuerde a la posteridad el heroísmo con que la nación ha luchado contra la conquista en el siglo XVI y por la independencia y por la reforma en el presente, ha dispuesto que en la glorieta situada al oeste de la que ocupa la estatua de Colón, se erija un monumento votivo a Cuauhtemotzin y a los demás caudillos que se distinguieron en la defensa de la patria: en la siguiente otro a Hidalgo y demás héroes de la independencia, y en la inmediata otro a Juárez y demás caudillos de la reforma y de la segunda independencia.

Para dar principio a la ejecución de este acuerdo, destinado a señalar a la gratitud de las generaciones futuras los nombres de los patriotas que por sus grandes hechos se han distinguido en las épocas de prueba, se convoca para la elección del proyecto del monumento destinado a Cuauhtemotzin y demás caudillos que lucharon heroicamente, contra la conquista, a un concurso artístico, bajo las bases siguientes:

1a. El monumento será colocado en el centro de la 2a. glorieta del Paseo de la Reforma, que es circular y que tiene de diámetro 90 metros.

2a. El monumento será de mármol, descansando sobre un basamento de sillería, y en sus paramentos se colocarán inscripciones, bajorrelieves o figuras alegóricas.

3a. En el remate del monumento irá la estatua en bronce del inmortal Cuauhtemotzin.

4a. Cada proyecto deberá constar:
1o. de la planta; 2o. de la elevación; 3o. del corte todo a la escala de 0.5 por 1 metro 00; y 4o. de los dibujos de estudio y detalle que los autores crean necesarios, para la mejor inteligencia de sus proyectos.

5a. Los proyectos deberán ir acompañados de los presupuestos del importe del referido monumento.

6a. El concurso se verificará el 31 de noviembre de 1878.

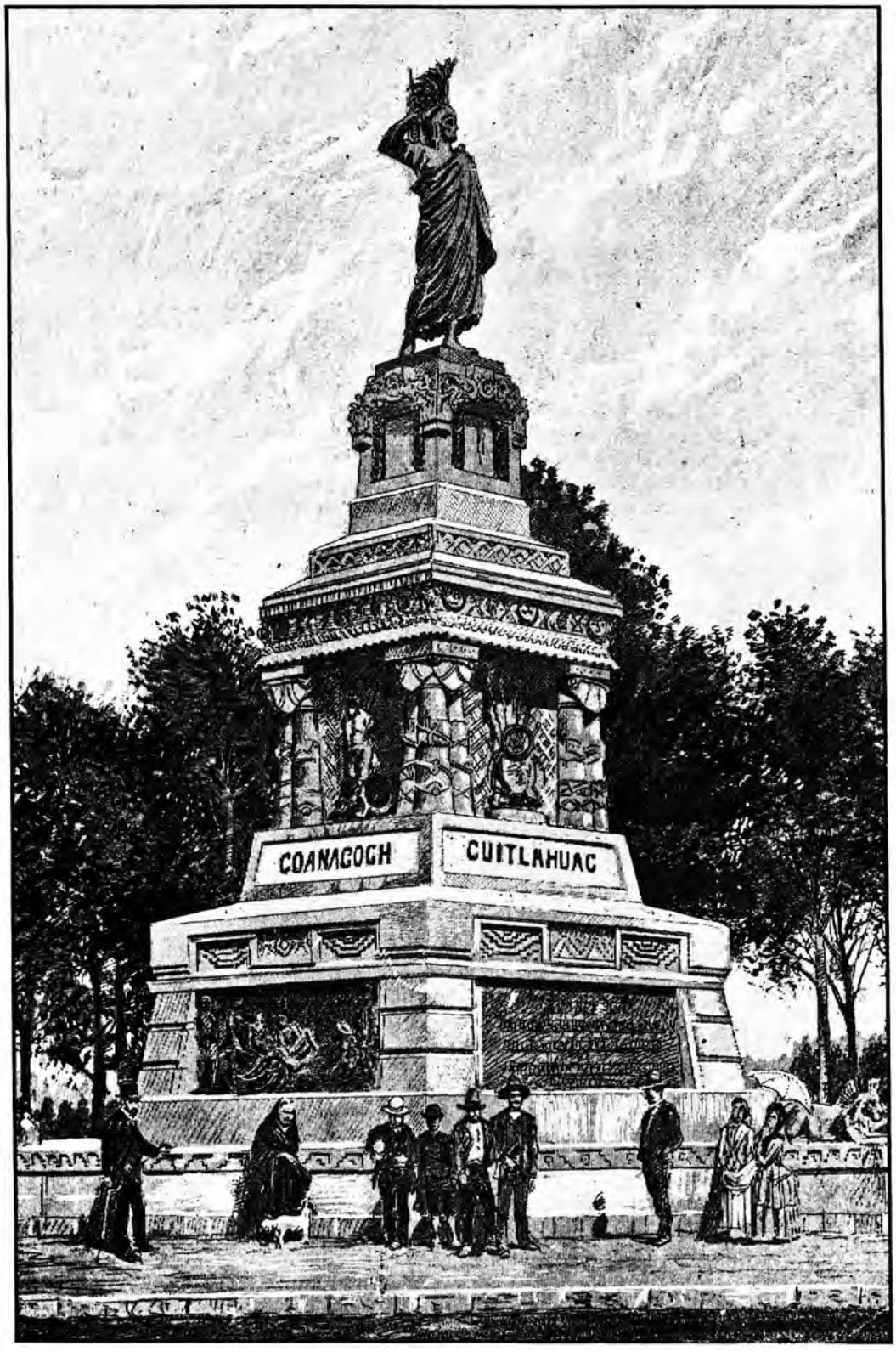
7a. Los interesados presentarán a este ministerio sus proyectos y presupuestos, marcados con una contraseña, y un pliego cerrado, marcado en la cubierta con la misma, y en cuyo interior se exprese el nombre y domicilio del autor.
De la entrega dará certificado el ministerio, para que mediante él, se haga después del concurso la devolución de los proyectos no preferidos.
Estos certificados, lo mismo que los documentos a que se refieran, irán marcados con el número de orden que les corresponda.

8a. Una vez entregados los proyectos y presupuestos, no se permitirá a sus autores reformarlos o retirarlos, sino hasta después de verificada la calificación.

9a. Para la calificación, se nombrará por el ministerio un jurado, compuesto de cinco profesores ajenos al concurso.

10a. El autor del proyecto preferido, será premiado con la suma de $1,000 (mil pesos), que será considerada como precio del mismo, pasando a ser de la exclusiva propiedad del gobierno.

11a. Los autores de los proyectos no preferidos, podrán recogerlos mediante el certificado de que habla la base 7a. hasta el día 31 de diciembre de este año, y si pasado éste no se hubiera pedido la devolución se quemarán los pliegos cerrados y los proyectos se conservarán como propiedad de la nación.



39. Grabado de la época mostrando el monumento a Cuauhtémoc y su gran basamento.

Al concurso se presentaron sólo cinco proyectos, los que fueron juzgados por Emilio Dondé, Ramón Rodríguez, J. Bagally y Manuel Gargollo y Parra, quienes decidieron que el proyecto ganador era el número 3, correspondiente al ingeniero Francisco M. Jiménez, a quien le fueron entregados los mil pesos que las bases habían determinado. Para la realización de la escultura se firmó un contrato con el conocido escultor Miguel Noreña, el día 10 de abril de 1882, por el cual éste se comprometía a entregar todas las partes del monumento en un plazo de dos años y por la cantidad de 37 863 pesos. Desgraciadamente Francisco Jiménez nunca pudo ver terminado su proyecto, ya que falleció en abril de 1884.

Respecto al resultado del concurso, la *Memoria de Fomento* ya citada anteriormente, en el tomo III, cap. V, p. 322, nos dice:

> Examinados que fueron por dicho jurado el día 15 de abril de 1878 los cinco proyectos presentados, fue elegido por unanimidad como el más conveniente y adecuado el que llevaba un sello que decía *Verdad, Belleza y Utilidad.* Abierto el pliego correspondiente, se le encontró firmado por el ingeniero Francisco M. Jiménez, a quien por tal motivo se mandó por esta secretaría dar el premio ofrecido en la convocatoria, quedando el proyecto por esta razón de la propiedad del gobierno. Con tal motivo se nombró director de la obra al mismo ingeniero, ordenándose desde luego su pronta construcción.
>
> En efecto, el día 5 de mayo siguiente se puso la primera piedra del monumento, procediéndose a la edificación y levantamiento de los sólidos cimientos que debían soportarlo.

40. Sección inferior del basamento, con el relieve del tormento de Cuauhtémoc, las grecas tipo Mitla y los leones coronados a ambos lados de la escalera.

Para toda la obra de escultura en bronce del monumento, se formuló un contrato fecha del 10 de abril de 1882 con el profesor de escultura C. Miguel Noreña, por el cual se comprometía dicho artista a entregarla con todas las piezas que se especificaron y de las dimensiones convenientes, en el plazo de dos años y por la cantidad de 37,863 pesos.

El propio ingeniero Jiménez describió su basamento en la memoria descriptiva que fue adjuntada en la entrega, parte de la cual incluimos más adelante. Tras la muerte del autor la obra fue continuada por Ramón Agea, a la sazón arquitecto del Palacio Nacional. El costo definitivo de todo el monumento, al momento de su inauguración fue de 97,914.21 pesos, cifra sin duda considerable para la época.

La *Memoria Descriptiva* nos cuenta lo siguiente:

Un sello que dice: Verdad, Belleza y Utilidad. Monumento a la memoria de Cuauhtémoc, Cuitláhuac y Cacamatzin. Memoria descriptiva. Para llenar bien las condiciones a que debe satisfacer el proyecto a la memoria de Cuauhtémoc y demás héroes que se sacrificaron por la defensa de la patria durante la lucha de la conquista por los españoles, he creído que ningún estilo de arquitectura convendría como un renacimiento en cuyos elementos entraran los detalles hermosos que hoy se contemplan en las ruinas de Tula, Uxmal, Mitla y Palenque, conservando tanto cuanto más fuere posible el carácter de la arquitectura de los antiguos habitantes de este continente; arquitectura que contiene riquezas y detalles tan bellos y adecuados, que se prestan para desarrollar un estilo característico, que podremos llamar el estilo nacional.

LA ESTATUA DE CUAUHTÉMOC

Porfirio Parra*

Si el grandioso monumento levantado en honor de este héroe esforzado atrae irresistiblemente las miradas, proyectando en el claro y luminoso fondo del cielo sus atrevidas líneas y su oscura e imponente masa, las hazañas del excelso personaje atraen con más fuerza el ánimo, llenan de admiración y despiertan el entusiasmo, destacándose luminosas en el fondo oscuro de una lucha terrible y encarnizada.

El último de los reyes aztecas no sucumbió como el último de los merovingios en la holgazanería estéril, ni en el enervante reposo; bajó del trono con la lanza empuñada y el escudo embrazado, bajó del trono cuando se habían agotado todos los elementos de resistencia, y cuando, rodeado de un corto puñado de valientes, quedaba en pie sobre las ruinas de su capital populosa, impíamente arrasada, sintiendo en sus plantas el frío contacto de millares de cadáveres. Solo en aquella desolación cayó sereno y digno en poder del vencedor afortunado, pidiéndole en términos épicos por su sencillez que le arrebatase una existencia que no le había valido para salvar a la patria.

Pasma en verdad la intrepidez de este vencido héroe, sorprende su arrojo inaudito, admira su perseverancia indómita. No le intimidaron ni las terribles armas de fuego de los conquistadores que fingían el rayo, ni los caballos de herrados cascos que hollaban a los desnudos indios, ni aquellas vagas tradiciones y supersticiosas creencias que enervaron al apocado Motecuzoma II: el Malinche intrépido y el arrojado Tonatiuh no eran para Cuauhtémoc el valeroso más que adalides de su talla, con quienes se placía en batirse sin que le arredraran el acerado filo de las espadas; el letal silbido de las balas, el impetuoso choque de los caballos ni el bote rudo de las lanzas.

* Publicado bajo el título de "Cuauhtémoc" en *El álbum de la juventud*, 21 de agosto de 1894, México.

Con razón algún escritor ha dicho que en la toma de la antigua Tenoxtitlán, toda la gloria estuvo de parte de los vencidos: apenas se concibe que el monarca azteca pudiera sostener un sitio de cerca de tres meses, rechazar asaltos repetidos componiéndose la ciudad de casas de adobe sin condiciones de resistencia, dominando Cortés el lago con sus bergantines y secundado eficazmente por más de cincuenta mil aliados. No honra en verdad al hijo de Extremadura que, con tan superiores elementos, se viera precisado a arrasar la ciudad; el valor de sus defensores dirigido por el ilustre monarca, no lo dejó apoderarse más que de un vasto montón de escombros y de canales fangosos tintos en sangre y en que flotaban por millares los rígidos cadáveres de los defensores.

La constancia de Cuauhtémoc durante la lucha sólo puede ser equiparada por el admirable estoicismo con que resistió el tormento inicuo a que le sometió Cortés y por la dignidad verdaderamente regia con que soportó su cautiverio a que el cruel vencedor puso fin en Izancanac ejecutando así el acto más infame de cuantos consumó en su existencia rapaz de conquistador.

Cuauhtémoc, por su gloriosa vida, merece la admiración, no solamente de la nación mexicana en cuyos anales escribió la más brillante página, sino de la humanidad entera; merece figurar entre los campeones de Leonidas, entre los defensores de Numancia la Antigua y de Zaragoza la moderna, fue el representante de una raza, de una nacionalidad, de una religión que sucumbió ante un destino inflexible, mas oponiendo a sus decretos toda la resistencia que se podía; heredero de guerreros invencibles, de paladines acostumbrados al triunfo y familiarizados con el peligro y con la muerte, concentró en su alma y en su brazo el valor y el esfuerzo de su raza, y con su caída heroica e incomparable cerró con llave de gloria la monarquía azteca.

NOREÑA, GUERRA Y JIMÉNEZ*

Justino Fernández

La simiente que planteó Vilar en México no fue estéril y acabó dando algunos frutos significativos y de calidad, si bien no abundantes. Uno de sus discípulos, Miguel Noreña, se distinguió primero que nada por la excelente forma de su expresión, pero, además, por los temas que trató, muy a tono con lo que había venido siendo un ideal, la expresión artística de asuntos de nuestra historia. Cierto que Vilar mismo había ejecutado algunas obras en este sentido, mas había de ser un artista natural del país quien viniera a llevar a una cumbre la escultura en el último cuarto del siglo XIX. Tres obras suyas lo acreditan como acabado escultor: *Cuauhtémoc, Juárez* y el *Monumento hipsográfico.* Mas por la importancia del primero, en todos sentidos, es necesario considerarlo antes que ninguno.

Ya en 1869 el Ayuntamiento había erigido un monumento a Cuauhtémoc en el Paseo de la Viga, que posiblemente no satisfizo a los que deseaban honrar la memoria del héroe azteca; el hecho es que el presidente, general Porfirio Díaz, acordó que se expidiese un decreto, en 1877, por medio de la Secretaría de Fomento, por el cual se convocaba concurso para un monumento a Cuauhtémoc.

El decreto está firmado por el general Vicente Riva Palacio y responde a un amplio proyecto de arreglo y ornamentación del Paseo de la Reforma, el cual había de presentar ejemplos vivos e importantes de nuestra historia para *señalar a las generaciones futuras* los nombres de héroes y patriotas, es decir, la historia hecha objetiva por el arte con un sentido moral.

Se habían dictado, además, disposiciones para que el concurso fuera llevado a efecto en orden perfecto; el jurado se compuso por los señores ingenieros J. S. Bagally, Manuel Gargollo y Parra, Ramón Rodríguez Arrangoyti y Emilio Dondé, o sea los más imponentes del tiempo; se presentaron cinco proyectos y fue elegido el número tres, con el lema *Verdad, Belleza y Utilidad,* muy significativo de los ideales: verdad histórica, belleza

*Publicado en *El arte del siglo XIX en México,* UNAM, México, D.F., 1953.

artística y utilidad moral, que juntos componían lo que se anhelaba que el arte fuese. El autor del proyecto fue el ingeniero Francisco M. Jiménez, quien, a decir verdad, resolvió con buen éxito un problema nada fácil, el adecuado empleo de formas inspiradas en la arquitectura del antiguo mundo indígena. Compuesto de tres cuerpos, correspondiendo el último al pedestal mismo de la estatua, el monumento tiene tales proporciones y tal discreción en sus formas y motivos que, a más de su originalidad, es de una excelente armonía y en sí una obra de arte, por lo cual el nombre de don Francisco M. Jiménez quedará como el primero que ha sido capaz de tratar con tino un estilo que podría llamarse "neoindígena", del cual el monumento a Cuauhtémoc es la sola muestra digna, y que por ese tiempo y aun en décadas recientes se creyó que abría las posibilidades de una arquitectura genuinamente nacional.

La primera piedra fue colocada el día 5 de mayo de 1878 y la construcción quedó a cargo de su autor, mas el ingeniero Jiménez murió en 1884 y fue el ingeniero-arquitecto don Ramón Agea quien la continuó. Por entonces era ministro de Fomento el general Carlos Pacheco, quien celebró contrato con el escultor Miguel Noreña, profesor de escultura en la Escuela de Bellas Artes, para la ejecución de la estatua y de las lápidas del basamento.

Gracias a la nueva localización que se ha dado recientemente al monumento, para situarlo en el curso del Paseo de la Reforma y de la avenida de los Insurgentes, hemos tenido oportunidad de estudiar la estatua de Noreña de cerca, antes de que se la volviera a colocar en su pedestal, y, en verdad, resiste al análisis. Cierto es que desde lejos la silueta, la actitud y la serena arrogancia de la figura impresiona satisfactoriamente, pero es en el detalle que las nobles formas adquieren un valor especial. El clasicismo del maestro Noreña, la vieja y buena escuela, aún estaban vivos; los pies, particularmente, son espléndidos, están tratados con suficiente simplificación para no caer en un naturalismo vulgar y construidas y perfiladas sus formas como para darles grandeza sin perder naturalidad. La cabeza también está simplificada noblemente, sus rasgos revelan una serena y fuerte actitud y el gran penacho de plumas recuerda, en su tratamiento, el sobrio modelado de los clásicos; el manto se pliega sobre el cuerpo con elegancia y, en conjunto, la figura toda resulta majestuosa y monumental en su concepción y proporciones. No produjo nada mejor la academia; basamento y estatua son la cúspide artística del indigenismo académico del siglo XIX; al fin y al cabo este monumento es superior al gran cuadro de Izaguirre. Es interesante observar, tanto en su arquitectura como en su escultura, que la medida y acertada fusión del clasicismo con los mexicanismos es lo que le da unidad, con un resultado excepcional y grandioso.

Noreña modeló el bajorrelieve del encuentro de Cuauhtémoc y Cortés, al ser hecho prisionero el heroico defensor de Tenochtitlan; las figuras se destacan vigorosas, los gestos y actitudes son enérgicos; trajes y armaduras están tratados con finura en el detalle, la de Cuauhtémoc, bien modelada, llena de nobleza y arrojo. El bajorrelieve que presenta el tormento del gran rey azteca es obra de un discípulo de Noreña, Gabriel Guerra, y su modelado no es inferior al de su maestro, antes bien, la composición, las actitudes y gestos son menos rígidos sin perder vigor y la escena alcanza un auténtico dramatismo de calidad superior al que logró Izaguirre en su cuadro.

La fundición de la estatua estuvo a cargo de otro escultor, discípulo de Noreña, Jesús F. Contreras, cuyo nombre por ese hecho debe ir unido al de los artistas que pusieron su esfuerzo en la realización de la obra. El monumento a Cuauhtémoc fue descubierto en 1887 y, además de su significación histórica y política, es el único de importancia artística, por su originalidad y cualidades intrínsecas, que produjo el siglo XIX; en él se realizaron viejos anhelos con buen éxito; la pintura aún tuvo que esperar algunas décadas para llegar más alto.

LA POLÉMICA DE LA "ARQUITECTURA NACIONAL" Y EL PABELLÓN DE MÉXICO EN PARÍS (1889)

LA ARQUEOLOGÍA Y LA ARQUITECTURA*

Luis Salazar

Las obras de la arquitectura son uno de los principales elementos de que los arqueólogos se sirven para sus investigaciones científicas. Los monumentos arquitectónicos, por su estructura, tienen por fuerza que impresionar la vista y despertar más la curiosidad del observador. Por esto sin duda, frecuentemente, los más entusiastas y útiles promotores del estudio de las antigüedades son los arquitectos; ellos han sido quienes, midiendo y dibujando los monumentos de la Grecia, hicieron sensibles las diferencias entre las delicadas y maravillosas creaciones helénicas y romanas, por mucho tiempo confundidas.

El arqueólogo se inicia en las ruinas de las antiguas construcciones pero se desarrolla y se perfecciona con el concurso del arquitecto, cuya misión consiste en saber interpretar y reconstituir con los destrozos incompletos, y muchas veces informes de los monumentos del pasado, la forma, estilo y belleza de un edificio. El estudio de los libros, inscripciones y jeroglíficos serán muy útiles al arqueólogo para investigar el lugar y situación de las antiguas ciudades y sus monumentos; pero la configuración del terreno, el aspecto de los restos que puedan encontrarse, hablan a los arquitectos un lenguaje más claro que a cualquier otra persona y al practicarse las excavaciones su concurso es valiosísimo para vencer las dificultades que se presentan al marchar por el camino oscuro que se sigue en las exploraciones. Aumenta la utilidad del arquitecto cuando es necesario levantar planos, medir y dibujar con exactitud y perfección los fragmentos hallados, cuyo valor todo reside en la pureza de las formas, en una armonía de líneas muy fácil de alterarse, si no se saben interpretar y reconstruir los elementos incompletos de los edificios que se descubren.

*Publicado en *Actas del XI Congreso Internacional de Americanistas*, pp. 137-149, México, 1875.

Los monumentos se distinguen y se clasifican por su carácter propio que se forma con sus elementos arquitectónicos y de construcción, como son estructura, dimensiones, materiales, etcétera, y determinan el adelanto de las razas de un país; en este estudio interviene el arquitecto. El carácter progresivo de los monumentos señala las etapas de una civilización, y es signo seguro del desarrollo sucesivo de un pueblo y de su raza; en este estudio interviene el arqueólogo.

Para comprender un monumento es preciso reconstruirlo, y el éxito en las investigaciones científicas arqueológicas, está íntimamente ligado y se complementa con la asociación técnica del arquitecto.

Al prestar el arquitecto útil concurso a la ciencia arqueológica, para sí obtiene al mismo tiempo inmenso provecho con el estudio y la observación de los monumentos de la antigüedad. No hay para la arquitectura mejor lección de libertad, de originalidad, que el análisis de las antiguas construcciones, pues él le permite conservar reminiscencias sugestivas, jamás opresivas, siendo en consecuencia un error creer que la arqueología, lejos de ser útil, perjudica a la originalidad de la concepción artística.

La interpretación de los diferentes estilos que se han sucedido, el análisis de sus rasgos característicos, de su correlación con las formas sociales contemporáneas, dando elementos a la arqueología y por consiguiente a la historia de la humanidad, ofrecen también nuevos manantiales de inspiración a la arquitectura moderna. El pasado, sin embargo, no es más que un medio de progreso, pero jamás un tipo ante el cual sea necesario detenerse como si se hubiese llegado al límite del arte. Sin preocuparse por seguir las tradiciones, frecuentemente incompatibles con las ideas modernas, debe el arquitecto permanecer dentro de lo verdadero, no pensando sino en satisfacer lo más artísticamente posible las exigencias del gusto moderno.

Al presente nada puede hacer producir ni dar a luz una arquitectura completamente nueva, enteramente original, puesto que no hay ahora ninguna raza nueva que traiga un sentimiento que interpretar, desconocido actualmente. Lo original, lo inventado, lo nuevo si se produce, está concebido con elementos preexistentes, siendo incuestionable que nada se puede crear de la nada.

La arquitectura sufre las leyes de la materia y no puede sustraerse a ellas; sufre necesariamente también el ejemplo del pasado, o más bien se aprovecha de la experiencia adquirida, permaneciendo a la vez llena de libertad, puesto que las necesidades que satisfacen cambian perpetuamente. La imitación, la adaptación de formas pasadas, es un perenne manantial de renovación.

No debe uno en consecuencia admirarse si los recuerdos del pasado en arquitectura producen con el tiempo una reacción violenta hacia todo lo que conserva la imagen de ese pasado apropiándolo a la época actual. Por esto es que al presente la tendencia de la arquitectura en los diversos países, es tomar de ese mismo pasado los elementos que puede asimilar, tratando de transformarlos acomodándolos a los modernos usos. Unas veces se pide inspiración a la antigüedad clásica, y otras a las épocas más avanzadas de transición y de renacimiento. Estos géneros de arquitectura han llegado a ser, por decirlo así, impersonales, y las aplicaciones modernas que de ellos se hacen no difieren sino por algunas variantes, cualquiera que sea la región en donde se encuentren. Paralelamente se ve, al contrario, que en cada país se pide inspiración a los diversos periodos de arquitectura antigua para constituir un estilo moderno propio por trasmutaciones sucesivas.

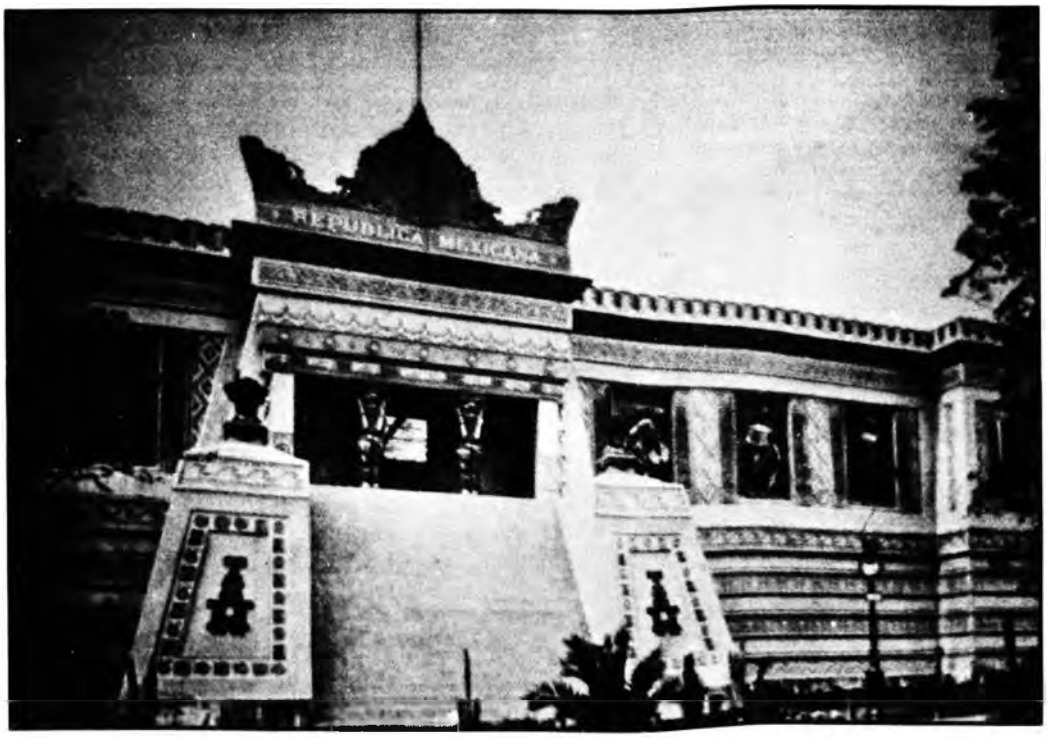
Ningún estilo ha sido cabal y de un golpe de un cerebro humano; jamás ha aparecido en el mundo un arquitecto que, rompiendo de repente con todas las tradiciones del pasado, haya imaginado una concepción madura enteramente diversa de lo conocido, y ya desarrollada. Por transiciones insensibles, por transformaciones sucesivas, es como en

41. Pórtico y atlantes en la entrada al pabellón.

Francia, en Inglaterra, en Alemania, en Italia, y en otros países, se ha llegado a caracterizar una arquitectura, por decirlo así, nacional. En Alemania, como en Inglaterra, como en Francia, la tradición gótica de los primeros ejemplares, los más puros, los más completos y los más armoniosos de los normandos, se ha mantenido intacta a través de las inspiraciones nuevas, luchando con la escuela puramente académica, nacida de las monumentales obras maestras de Grecia. En Italia, la imitación comienza a cautivar los espíritus por el desarrollo de los estudios históricos, lo que está dando lugar a una arquitectura de sabios y de arqueólogos, que se aprovecha sobre todo en beneficio de los monumentos antiguos, y de forma paralela con la verdadera arquitectura nacional, el renacimiento italiano.

Los Estados Unidos, que no tienen ningún pasado, ninguna escuela primitiva que imitar, acusan sin embargo una arquitectura cuyo estilo, formas y tendencia, represetan las costumbres de un pueblo ingenioso y práctico que ha tomado de cada uno de los países con los que ha estado en contacto, ideas que ha modificado, que ha interpretado y apropiado a sus gustos y necesidades. Por su origen anglosajón, los Estados Unidos estuvieron primero sometidos a esa influencia exclusivamente, inspirándose en los monumentos seudoclásicos, que poco a poco modificaron en un sentido más personal, acabando por tener una arquitectura curiosa y original, bien que imitativa, tomada de las civilizaciones mezcladas de sus colonizadores. La arquitectura allí es desordenada, casi fantasista, pero ingeniosa en su incorrección y razonada bajo su confusión aparente; está definida por una acomodación del estilo romano a un destino no sólo moderno sino americano, pues es el único que se presta a la proporción y decoración de edificios de 18 a 22 pisos.

42. Vista general del acceso, con su basamento y escalinata frontal.



La arquitectura de un pueblo no es una producción aislada y sin relación con la vida y costumbres de ese pueblo; resulta del temperamento de su raza, así como de sus condiciones especiales que definen el medio en que ese pueblo se desarrolla. En las naciones que tienen una arquitectura verdaderamente digna de ese nombre, los principios que este arte aplica y los caracteres generales que presenta se explican por las particularidades del clima, así como las costumbres de sus habitantes. Esto en cuanto a la apropiación de los edificios; pero en cuanto al carácter, cuando se buscan los medios de clasificación, debe uno fijarse más en las formas generales y en los detalles de la ornamentación. En esto es probablemente en lo que el espíritu, el gusto y la originalidad se han manifestado bajo una forma más palpable.

La ornamentación es tanto más fecunda y flexible cuanto más diversas son las fuentes de donde nace. Se puede citar primeramente la geométrica en sus infinitas y regulares combinaciones; las figuras simples, el triángulo, el rombo, el cuadrado y el círculo, cuya repetición y contraposición bastan muchas veces para formar un conjunto interesante; la flora que da modelos naturales nuevos o variados, no siendo cuestión más que de arreglo en su aplicación según los gustos instintivos; la fauna que da motivos realistas y aun fantásticos; la figura humana que entre los antiguos fue tan ponderada en sus construcciones, aunque muchas veces grotesca en su sencillez; y en fin, los enlaces más ingeniosamente complicados y fantasmagóricos, en donde se mezclan y se confunden la línea, la flor, el animal y la figura humana. Con todos estos elementos hay un vasto dominio para la composición arquitectónica.

La ornamentación responde a una de las necesidades más instintivas de nuestra naturaleza, la de embellecer los objetos que nos rodean; y en el amplio campo de aplicación que tienen para complementar las artes superiores como la arquitectura, o para enriquecer los objetos más vulgares, sirve como de lazo de unión entre el arte y la industria. Una composición ornamental no puede ser bella, sino a condición de procurar un sentimiento de satisfacción que nace del equilibrio y de la armonía perfecta de todos los elementos de que se compone.

Los elementos principales de una composición arquitectónica, según se han mencionado, pueden bien encontrarse en los antiguos monumentos mexicanos. Sin hacer una copia de las construcciones del paganismo, que quedaría sin expresión actualmente y cuyas costumbres son tan diferentes, y las necesidades ahora tan sin relación con las de los antiguos, es practicable ensayar la creación, si no de un estilo, sí de una arquitectura característica nacional.

A los arqueólogos ha correspondido estudiar, por ingeniosas aproximaciones, el parentesco de las antiguas construcciones del que hoy es territorio mexicano con las de los caducos imperios de Oriente, y encontrar a través de las tradiciones interpretadas según su ciencia, los vestigios de comunidad y de origen que puedan tener. Pero al arquitecto conviene sobre todo analizar y reproducir los tipos más importantes de los monumentos antiguos, averiguar qué lugar tenían las civilizaciones que representan en la historia de la arquitectura, y estudiar su adaptación al presente.

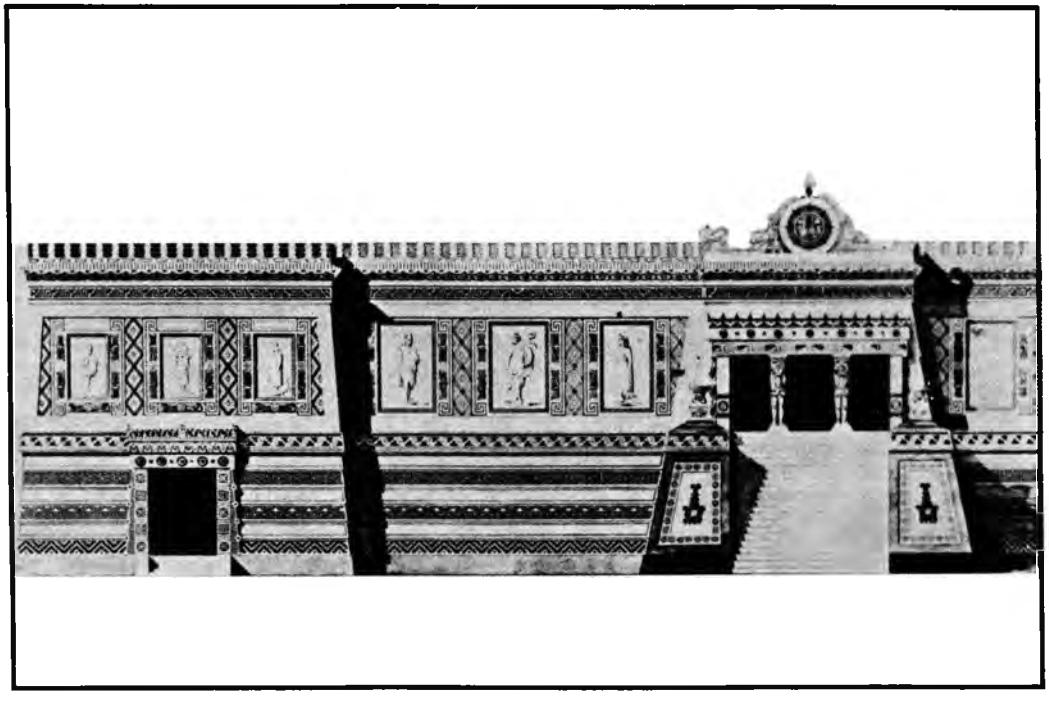
La arqueología nos ha enseñado los estilos arquitectónicos de los antiguos pueblos de nuestro suelo; utilicemos sus datos, y de la observación de monumentos hoy ruinosos tomemos los principios y distintivos de nuestras futuras construcciones. La ornamentación antiguo-mexicana pertenece a un estado ya avanzado de adelanto, en el que se manifiesta la influencia de la arquitectura procurando la unidad de carácter. La composición del ornato, el relieve, y aun el colorido transparentan las intenciones que emanan de principios que sólo la arquitectura hace nacer, creando estilos, como se palpa en los monumentos de Yucatán, Chiapas, Oaxaca, etcétera, que recuerdan los de Egipto, India y Asiria. La de-

coración arquitectural de aquellos monumentos era de una riqueza exuberante; los muros estaban cubiertos de esculturas en bajorrelieve y jeroglíficos; por todas partes dibujos geométricos, triángulos, círculos, meandros y celosía alternadas, formando una especie de tapiz sobre toda la superficie de los muros. Otras veces, como en Mitla, se ve la decoración sólo en hiladas alternadas, o en ciertas partes salientes de la construcción como pilastras, bandas, claves, etcétera.

La forma de los antiguos monumentos de México también es característica y digna de ser asimilada, si no en sus proporciones, sí en sus líneas generales. Según el arquitecto francés Ch. Garnier, que estudió particularmente la habitación privada de los aztecas, ésta estaba caracterizada por la forma trapezoidal de la fachada correspondiente a la entrada principal. Arriba de la puerta y en todo el contorno del edificio, estaba establecida una especie de colgadizo hecho con piedra de talla, sostenido a intervalos por consolas también de piedra, que se terminaban por remates curiosamente moldurados.

Los portentosos edificios levantados por las razas maya y quiché, y cuyos restos tanto se admiran, revelan gran civilización. Uxmal, Kabah y Chichén Itzá presentan relieves y perfiles que pueden ser apropiados a proporciones arquitectónicas más en armonía con el gusto actual. También es digna de imitarse la estructura que se ve en el palacio de las monjas de Uxmal, presentando una sucesión de cerramientos sobrepuestos, descansando sobre dados de piedra, y afectando la forma trapezoidal invertida. Sin duda es una manera de aligerar el peso del cerramiento inferior, constituyendo un sistema de descargas laterales; los cerramientos más largos de la parte superior tienen claves que reducen el empuje, transmitiendo el peso a los extremos.

La forma trapezoidal de las líneas generales y de las mismas molduras es el carácter distintivo de la arquitectura de aquellos pueblos, así como lo fue el ático para los griegos, la platabanda para los egipcios, el medio punto para los romanos, la cúpula para los bizantinos y la ojiva en la arquitectura que se ha llamado gótica; no necesitándose más para



43. Proyecto de la fachada principal del edificio.

definir esos estilos, pues para esos pueblos existía un gusto arraigado, marcado e inveterado por esos perfiles.

Entre el estado primitivo debido a la investigación individual, y el establecimiento de reglas arquitectónicas, se comprende que haya transcurrido un periodo de gestación que no es posible calcular: a las producciones que ofrecen los caracteres de un género primitivo pueden aproximarse diveros ejemplos de ornamentación de los periodos tolteca y maya, que pertenecen a un estado más avanzado de civilización, para marcar las diferencias y los resultados de esfuerzos puramente individuales, con las manifestaciones en donde la influencia de la arquitectura se hace sentir procurando la unidad de carácter. Este paralelo permite establecerlo perfectamente el estudio de las notabilísimas obras publicadas por Lord Kingsborough, Waldeck, Chavero, Dupaix y Charnay.

Con los preciosos elementos que estas publicaciones contienen se ha podido intentar dos ensayos de arquitectura moderna mexicana. El primero se ve realizado con brillante éxito en el monumento conmemorativo de Cuauhtémoc, proyectado por el malogrado arquitecto Francisco M. Jiménez, y erigido en la calzada de la Reforma.

Presenta un estilo de renacimiento en cuyos elementos entran los hermosos detalles que existen de las ruinas de Tula, Uxmal, Mitla y Palenque, conservando tanto cuanto es posible el carácter general de los edificios antiguos de este continente, y que ostentan riquezas y adornos tan bellos que bien se prestan para caracterizar una arquitectura. El cuerpo principal del monumento descansa sobre un basamento que afecta la forma prismática piramidal de los *teocalli.* El zócalo que recibe la construcción tiene cuatro escalinatas, y está hecho con piedra basáltica adornado sólo con una greca corrida, tomada de las ruinas de Mitla. El gran basamento acusa la forma general de uno de los palacios del mismo Mitla con sus grecas, y en sus costados tiene unos bajorrelieves históricos. Sigue un zócalo sencillo sobre el cual se apoyan cuatro grupos de tres columnas en ángulo, calcadas sobre las procedentes de Tula, y conservándoles todos sus detalles y jeroglíficos. Al

44. Pintura del interior durante la exposición. Al frente la maqueta del monumento a Cuauhtémoc.

lado de estas columnas se ven unas aletas decoradas con una grega tolteca, y en los entrepaños que dejan se han colocado trofeos guerreros con las armas que usaban los aztecas para combatir. El cornisamento que está sobre las columnas afecta la forma de uno que hay en Palenque con grecas originales de Uxmal, y llevando un friso decorado con escudos, armas y trajes de combate de los aztecas. El pedestal que soporta la magnífica estatua de Cuauhtémoc tiene la misma forma piramidal; sus tableros están decorados con el jeroglífico del héroe azteca, y el capitel con nudos de víboras, usadas mucho por los toltecas para su ornamentación.

La estatua de Cuauhtémoc se presenta en disposición de combate, llevando en su diestra un *tlacochtli* y en el brazo izquierdo su *chimalli;* en la cabeza lleva un *copilli*, emblema de su categoría; en el pecho el *ichcahuipilli,* y en sus hombros el *tilmatli.*

El segundo ensayo de arquitectura de carácter nacional fue llevado a cabo con motivo del proyecto del edificio que México hubo de levantar en París, para la exposición internacional de 1889.

Dos proyectos se presentaron al efecto: uno, que fue el que se ejecutó, exhibía al exterior una feliz representación del antiguo *teocalli* de los mexicanos, ricamente decorado con ornatos cuya pureza fue inteligentemente elegida, y con altorrelieves históricos y simbólicos. La composición fue hecha por el arquitecto Antonio M. Anza en colaboración con el doctor Antonio Peñafiel.

El edificio se compone de una parte central y de dos pabellones laterales: la parte media comprende el culto mexicano, resume la religión del sol y del fuego; allí se encuentra un gran basamento llevando en la parte inferior los signos de este culto y, en la superior, los braseros simbólicos de sus festividades periódicas.

45. Vista interior del Pabellón de París, con sus escaleras, techo de vidrio, dos pisos de columnatas y parte de los objetos expuestos.

Una escalinata principal, carácter de los antiguos templos, conduce al pórtico donde se encuentran las cariátides, cuya forma fue tomada de un estudio arqueológico hecho en Tula por el doctor Peñafiel. Lleva por remate el pórtico el símbolo del sol, Tonatiuh, presidiendo la creación de Cipactli, representante de la fuerza fertilizadora de la tierra.

En los pabellones derecho e izquierdo del edificio se colocaron relieves mitológicos; en el primero están las figuras de la diosa Centéotl, protectora de la agricultura; a su derecha Tláloc, dios de las lluvias, y a su izquierda, Chalchiuitlicue, diosa del agua. En el pabellón izquierdo estaban representados Xochiquétzal, deidad de las artes; Camaxtli, de la caza, y Yacatecutli, del comercio.

En las puertas se colocaron los signos de la fecha conmemorativa de la reforma del calendario.

Para personificar con sus fundamentales acontecimientos la antigua historia mexicana, se colocaron en altorrelieve esculturas que representaban a Izcóatl, Netzahualcóyotl y Totoquihuantzin, de un lado del pórtico superior, y a Cacama, Cuitláhuac y Cuauhtémoc, del lado simétrico.

Como se ve, el notable trabajo de los señores Peñafiel y Anza tendía más bien a hacer una restauración con elementos exclusivos del arte tlahuica, dentro de las reglas del pasado, y no a presentar un tipo de construcción apropiada en relación con el gusto estético y con las exigencias modernas.

En este terreno se colocaron los arquitectos Vicente Reyes y José Ma. Alva, quienes asociados al que suscribe esta Memoria formaron el proyecto competidor del antes descrito.

A la composición de este proyecto precedió la persuasión de que era conveniente adoptar para el edificio los perfiles y ornamentación característicos de la arquitectura de las razas más civilizadas que ocuparon lo que hoy es la República Mexicana, pero separándose de la estructura y proporciones de los monumentos antiguos, que pugnan con las ideas actuales en materia de estética.

La fachada principal de dicho proyecto presenta un motivo central saliente, donde tres grandes claros permiten el ingreso al edificio; el perfil que afectan recuerda el puente de Nachan en Palenque. Entre estos claros hay una especie de almohadillado de placas sobrepuestas, calcado de la pirámide de Papantla, y encima de este almohadillado un pequeño cornisamento ornamentado con una greca de paletas, sacado de la obra de lord Kingsborough, para determinar la separación de un tablero sencillo, en cuyo centro se pusieron unas cabezas de tigre, copiadas de la figura en barro que existe en el Museo Nacional.

A los lados de esta parte central saliente se desprenden las porciones de fachada correspondientes a los grandes salones. Las ventanas en su basamento afectan el perfil del monumento de Xochicalco; el cerramiento pertenece al conocido con el nombre de las monjas en Chichén Itzá. En los entrepaños de las ventanas se formaron unos tableros llenos con la rica ornamentación del templo de Itzalá, que describe y representa Waldeck en su interesante publicación, y encima de los tableros el Nao-ollin de la obra de Kingsborough.

El cornisamento que divide el primero del segundo piso es una composición basada en los perfiles característicos de la arquitectura maya, con una ornamentación de cilindros verticales tomada del palacio de Zayí.

La parte central del piso superior consta de tres ventanas con grandes grecas como antepechos, y unas trenzas como chambranas, tomadas de la citada obra de Waldeck. El perfil de estas ventanas se calcó de una ilustración de la obra de Dupaix, referente a Palenque. En los entrepaños se puso una greca de conchas, sacada de la ornamentación

polícroma que hay en la obra de nuestro compatriota Chavero; encima se ve encerrada en un tablero la figura alegórica de la reforma del calendario azteca, y hasta el nivel del cerramiento púsose una sección de grecas que recuerdan el palacio de Mitla. Como remates de las mismas ventanas se acomodó un mascarón del monumento de Itzalá, y a nivel de éstos unos bajorrelieves de Tonacatecutli.

Los tramos laterales de la fachada tienen en el perfil de sus ventanas una forma análoga a las centrales, sólo que están rematados por almenas sobre las que se destaca una cabeza copiada de un vaso cinerario de Tlacolula, que se halla en las ilustraciones de la obra *México a través de los siglos.* En los entrepaños se acomodaron también unos tableros llenos con una greca que existe en Itzalá. El mismo orden de grecas que en la parte central se halla hasta el nivel de los cerramientos, y encima se ve un bajorrelieve sacado de un mascarón de la casa del gobernador de Uxmal.

En los extremos de la fachada principal se hallan dos torreones limitados por pilastras en que se ha usado el monolito de Tenango y la pilastra de los pórticos de Teotihuacán. Los nichos trapezoidales se destinaron a la colocación de estatuas alegóricas, y están perfilados según un cuadro o margen de un ídolo que trae en su obra Dupaix. La parte decorativa de las claraboyas en los torreones se tomó de la piedra del sol.

La cornisa del segundo piso se ha inspirado en las ruinas de Mitla para el perfil general, ornamentada sencillamente con unos cilindros y una trenza o petatillo. Sobre la cornisa está un parapeto con almenado, y en la parte central el remate o coronamiento formado por una faja con greca, unas trompas invertidas y un tablero remedando un templo antiguo, que lateralmente tiene unas cabezas de serpiente, y arriba un cornisamento con su remate, tomado de una fotografía que existe en el Museo Nacional. A excepción de este detalle, el resto del coronamiento se ha compuesto con datos de la obra *Viaje arqueológico en Yucatán,* por Waldeck. Dentro del tablero expresado están las armas nacionales.

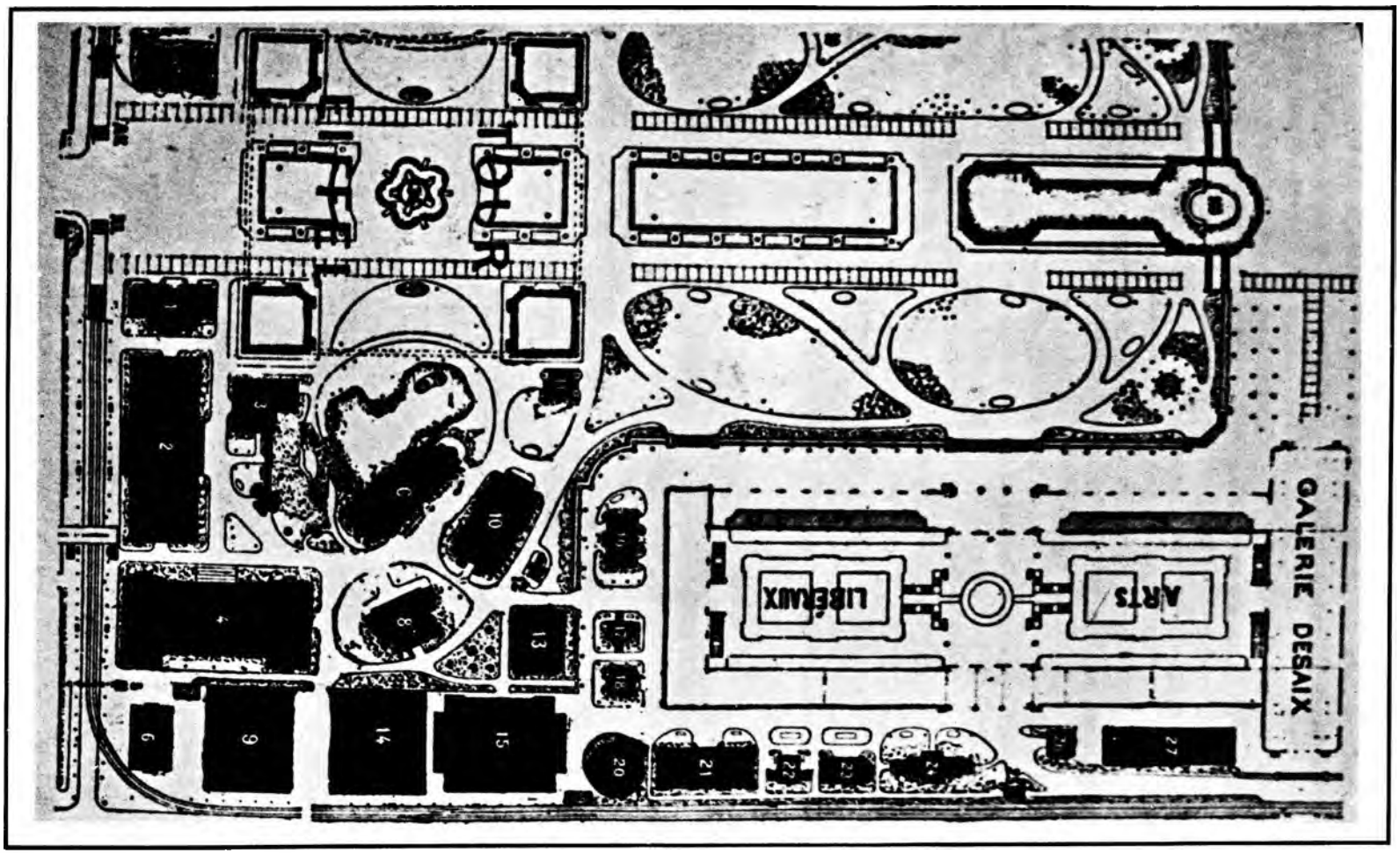
En la fachada lateral de la derecha se alojó un invernadero en la planta baja; está limitada por las pilastras con el monolito de Tenango. El cornisamento general es el palacio de Zayí. Los entrepaños en el segundo cuerpo están decorados según un dibujo de la misma obra de Dupaix; la ornamentación de las ventanas se ha inspirado en las ilustraciones de la obra de Alfredo Chavero, especialmente de las ruinas de Mitla. Las almenas están sacadas del jeroglífico de Tenango, y el coronamiento central de la figura de un templo, esculpida en una piedra que existe cerca de Cuernavaca.

En la fachada lateral de la izquierda, la composición, aunque siguiendo el mismo estilo de la fachada principal, se ve variada en los detalles y ornamentación para evitar la monotonía en el aspecto del edificio. En el primer piso, se adoptó para los muros el sistema de almohadillas inclinado que tan común era en los edificios aztecas. Los basamentos de las ventanas recuerdan en su perfil a Xochicalco, y la forma de dichas ventanas a la puerta subterránea del palacio de Palenque. La separación entre el primero y segundo piso está modelada en el sistema de entablerado de la casa del cura en Mitla. En la parte central saliente del piso bajo, que recibe un terrado o mirador, se pusieron unos tableros con mascarones, representando el sol de la puerta de la casa de las monjas, alternándolo con el signo *omeácatl* en la frente de Tonatiuh.

En esta fachada, como en las anteriores descritas, está limitada la composición por pilastras o medias muestras formadas con los datos que ya se mencionaron.

En la ornamentación del segundo piso figuran alternados los mejores mascarones del palacio de las monjas, sobre unos semicilindros del palacio de Zayí. En el friso de los balcones se ve una alegoría del sol, y en los tableros la representación de Quetzalcóatl. El cornisamento es el general del edificio. Por remate central se puso una composición

46. Plano de la distribución de los pabellones en París, a un lado de la Torre Eiffel. El número 4 señala la ubicación de la exposición mexicana.



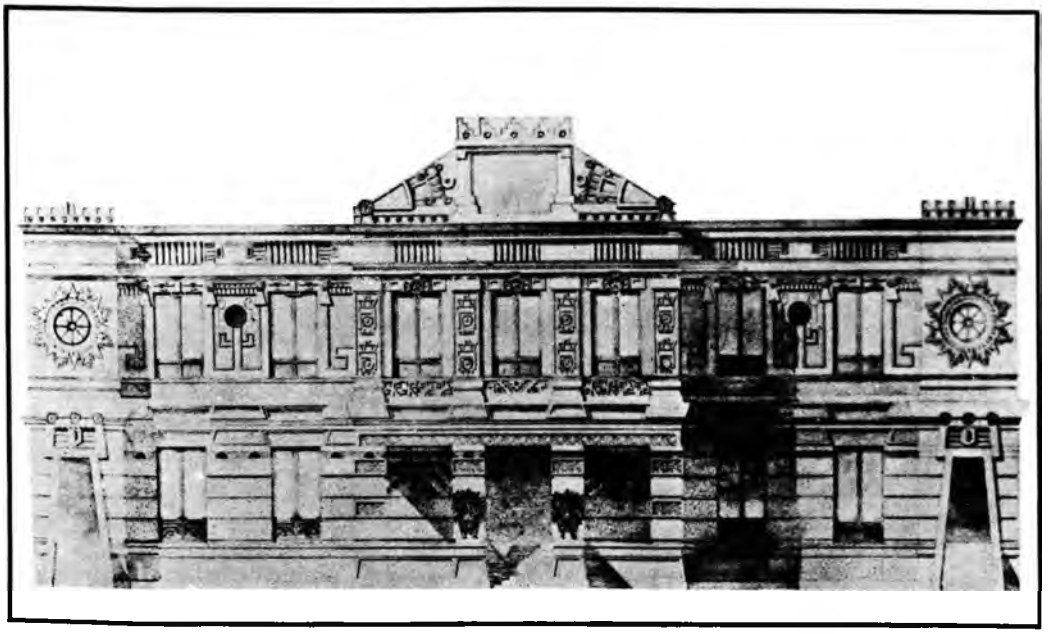
hecha con el sol de la piedra de Cuautitlán, una culebra y una esfinge, tomado todo de la obra *México a través de los siglos.*

El balaustrado del mirador contiene unos tableros que llevan en semicilindros la figura que aparece como comentario de la corrección, y en el frente el símbolo de la luna, cerrando como balaustres los que se ven como una sección de la puerta de Kewick.

Como se ve, según las proporciones en que intervienen los elementos diversos de una composición, y según son tratados en sus combinaciones y ejecución, es como se ha podido intentar el constituir un estilo de arquitectura a la que se ha dado un carácter de renacimiento. Únicamente por el análisis, desde el punto de vista y en el orden histórico de los diversos especímenes de arquitectura de los cuales han sido tomados los motivos de esos estudios, se comprende la posibilidad de obtener los medios para hacer una imitación perfeccionada, con el objeto de alcanzar una apropiación fructuosa. Nada es más elocuente que la vista de las obras antiguas; y deducir por el análisis las lecciones que encierran es un procedimiento muy seguro para dejar libre al instinto, a la imaginación, el éxito de las obras nuevas.

Que se sigan estos ejemplos, y en lo sucesivo la arquitectura pasará según las aspiraciones de la forma que se inicia, y según el temperamento, la educación artística y las facultades de cada arquitecto, por todas las reminiscencias más variadas; la adaptación, el remozamiento, las imitaciones más escrupulosas y más fantásticas de todos los estilos conocidos, y antes empleados en nuestro suelo natal. En estas resurrecciones al uso contemporáneo, así como en estos arreglos y combinaciones de ornatos y perfiles, el gusto

47. Fachada principal del pabellón según el proyecto de Luis Salazar y colaboradores.



personal, la destreza de mano, el sentido instintivo de la armonía entre los elementos tomados al pasado y su aplicación moderna, todas esas cualidades absolutamente individuales del arquitecto, desempeñarán el papel preponderante y libre de la composición arquitectónica mexicana del porvenir.

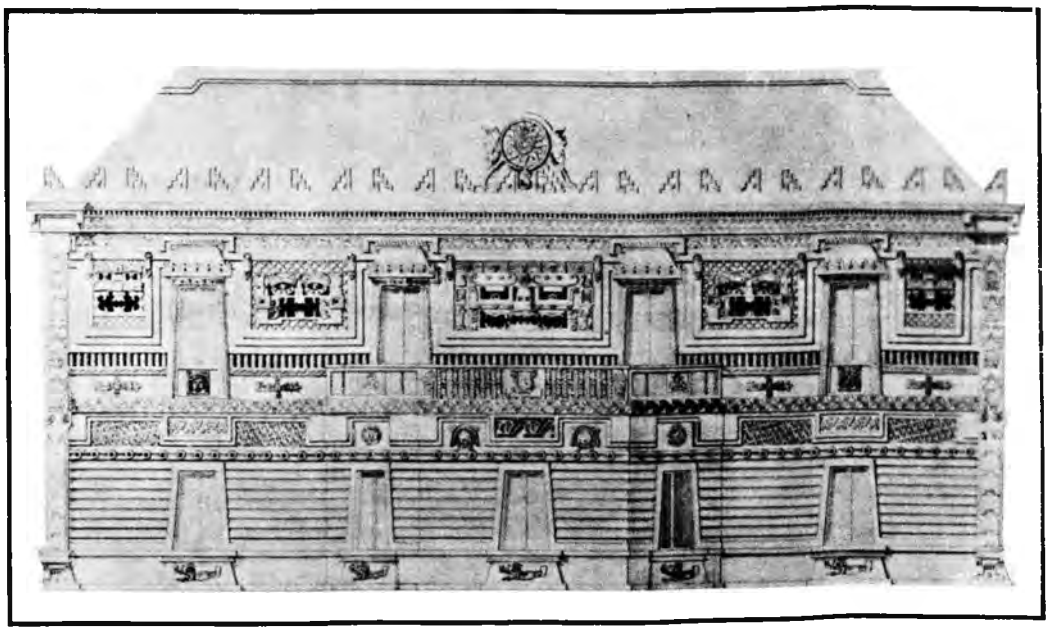
Que se avance resueltamente en la nueva vía; que se ensayen atrevidamente por la nueva generación de arquitectos mexicanos combinaciones inéditas. Aun cuando algunas resulten desgraciadas, que no se detengan por las imperfecciones que sobrevengan. Hay que alentar incondicionalmente todo lo que tienda a innovar la rutina.

México en el pasado vio nacer y morir una arquitectura propia, de verdadera originalidad, llena de grandeza y de sencillez en su construcción y de riqueza en su ornamentación, y es preciso que hallándose ya maduro el campo de las ideas para inspirarse en las monumentales construcciones arqueológicas que tenemos, se pase al campo de la acción creando una arquitectura moderna nacional.

El señor don Leopoldo Batres dice que no está conforme con una de las afirmaciones del señor Salazar, relativa a que las puertas de los antiguos monumentos mexicanos presenten la forma trapezoidal, forma que sólo se encuentra en los monumentos peruanos.

El señor don Luis Salazar contesta que se había inspirado en la obra de Mr. Garnier, encargado de escribir la historia de la habitación a través de los siglos, en la Exposición Universal de París en 1889; y añade que no ha dicho en su Memoria que las ventanas de los antiguos monumentos mexicanos tuviesen la forma trapezoidal.

48. Vista lateral del Pabellón de París proyectado por Luis Salazar. Pueden apreciarse los mascarones de Chac, los tableros de Mitla y las ventanas trapezoidales.



BELLAS ARTES: ARQUITECTURA Y ARQUEOLOGÍA MEXICANAS*

Tepoztecocanetzin Calquetzani
(Francisco Rodríguez)

Hace ya muchos años que se nota en México y en varios estados de la república afición cada vez más marcada por estudiar nuestro pasado, en todas sus formas y manifestaciones; pero ha sido sobre todo patente esta tendencia a partir de 1895, cuando se reunió en esta capital el XI Congreso de Americanistas; vense ahora hombres de todas las profesiones o sin profesión determinada, para quienes nuestras antigüedades son objeto que les inspiran grande interés, consagrar a ellas diligentes estudios. Entre los hombres de profesión debo citar a algunos ingenieros y arquitectos cuyo afán se ha dirigido hacia los monumentos que aún quedan en pie, con la mira de tomar elementos arquitectónicos de estas ruinosas y vetustas construcciones y acomodarlos en los edificios de la época, constituyendo así un estilo genuino y nacional que se llamaría pomposamente la arquitectura mexicana.

¡Cuán inútil y quimérica empresa! La arquitectura que resulte, si tal nombre merece, jamás llenará nuestras aspiraciones, nuestras exigencias; estará siempre en el desacuerdo mayor con el medio social en que vivimos actualmente. Ese desacuerdo, verdadera disonancia artística, me incita a escribir sobre el asunto unas cuantas líneas, por amor a mi profesión, pues poco entendida la veo con semejantes propósitos, porque soy partidario de la rígida observancia de los pricipios de arquitectura y, en una palabra, por mi respeto a la ley estética.

La arqueología, esto es, el estudio de lo pasado bajo todas sus formas, que ha venido a ser una ciencia como las demás, pues el método moderno la ha transformado como a la madre del siglo presente, la alquimia de la edad media, como hizo la metamorfosis de la astrología y creado la astronomía, estudia los monumentos que a tantos estragos han sobrevivido; los compara con los de igual especie que construyeron otros pueblos antiguos, como el egipcio, indio o asirio; llega a conocer la procedencia de los primeros pobla-

*Publicado en *El arte y la ciencia*, noviembre-diciembre de 1899.

dores de la región que estudia y su grado de parentesco con las otras civilizaciones. A estos fines debemos dedicar el estudio de nuestras riquezas arqueológicas y aprovechar los resultados que se obtengan, para bien de la historia y como historia; coleccionemos, pues, todos los datos y guardemos tan inestimables reliquias en museos especiales, más sin pretender que, mutilando los monumentos, podamos utilizar las partes en nuestras contrucciones modernas, aspirando a formar un nuevo estilo para lo porvenir y aun aconsejando, como se ha hecho con cierta insistencia, a los jóvenes arquitectos que emprendan tales trabajos, tan descarriados como inútiles.

El pasado es pasado —ha dicho Viollet-le-Duc—, se debe estudiar no para hacerlo revivir sino para conocerlo. ¿Cómo imponer la reproducción de formas que expresan las costumbres de tan lejanos tiempos cuando nuestras costumbres en nada se asemejan a las de aquéllas, producto de necesidades en tan alto grado diversas? Los principios de arte que rigieron en el pasado a los artistas son siempre ciertos, siempre los mismos, no cambiarán jamás como quiera que los hombres sean de la misma materia. Examinemos y observemos cómo atacaron nuestros antepasados sus principios invariables, traduciéndolos en formas que fueron la expresión de sus costumbres; imitémoslos sometiéndonos a esos principios; he aquí lo que se debe aconsejar para que caminen los arquitectos en la verdadera vía del progreso.

Pero es incomprensible, aun haciendo inauditos esfuerzos de imaginación, que los ruinosos monumentos que han podido llegar hasta nosotros, en los que hemos estudiado la civilización alcanzada por sus constructores, cuya estructura, disposición y distribución revelan cuáles fueron las necesidades que satisficieron en cuanto se refiere a comodidad, ventilación y luz, puedan adaptarse, siguiéndose los preceptos del arte arquitectónico, a nuestros edificios tan llenos de las múltiples necesidades que nuestra cultura exige. Ahora bien, si se procede mutilando, copiándose ya este fragmento azteca, aquel zapoteca y ese otro maya, y si siembran estos elementos, haciendo uso de su policromía hasta obtener abigarrada mezcla que se aplique en un edificio de forma, proporciones y distribución moderna ¿se obtendría acaso con semejante fárrago un nuevo estilo? ¿Podría llamarse a eso arquitectura azteca o zapoteca o maya? Nunca, porque un detalle, un miembro aislado, no puede constituir el todo.

Para realizar un renacimiento de cualquiera de esas arquitecturas, que no la mezcla de ellas, hay que adoptar desde luego su disposición general, el conjunto, la silueta; sólo de este modo se produce la fisonomía de una arquitectura e impresiona vivamente nuestros sentidos: así los monumentos egipcios, los templos de la India, los edificios góticos se reconocen como tales de clara y precisa manera por su aspecto de conjunto al mirarlos desde una distancia en que la vista no puede percibir el detalle, la decoración o el colorido.

Pero aun este primer paso que debe realizarse al pretender el renacimiento de una arquitectura, ¿es posible darlo con alguna de las de los aborígenes de nuestro país? Ciertamente que no; la forma y la disposición general de aquéllas pugnan por completo con nuestras necesidades. Dejémonos de empresas utópicas y contemplemos esas construcciones como a las efigies de los templos, mudos, con la cabeza descubierta, imprimiendo su forma en nuestro espíritu para afirmar nuestro frágil ser al contacto de su inmortalidad.

Hay una clase de edificios que por su misma índole pueden exceptuarse de las consideraciones que dejo apuntadas; edificios que tienen carácter histórico por excelencia, que no deben satisfacer condiciones utilitarias y que siempre que haya motivos especiales pueden representar, sin menoscabo de las leyes del arte, cualquiera de las arquitecturas de los aborígenes de México: me refiero a los monumentos conmemorativos, en los que se impone por el asunto el empleo de discutidas formas. Por ejemplo, fue conveniente el re-

nacimiento de una arquitectura indígena con ocasión del asunto que originó el monumento de Tepoztlán, publicado en *El arte y la ciencia* en el número del mes de marzo próximo pasado, por cuanto el programa lo requería,[1] y con razón sobrada; asimismo, es sobremanera oportuno emplear las formas de aquellas épocas tratando de glorificar a los que lucharon heroicamente en defensa de su patria que sucumbió a la conquista española, ejemplo de lo cual nos suministra la feliz concepción del arquitecto don Francisco Jiménez, el monumento a Cuauhtémoc, que se levanta en la tercera glorieta del Paseo de la Reforma. Basta observarlo atentamente para comprender sin el menor esfuerzo la idea que simboliza, porque habla en ese lenguaje universal de lo bello, cuya elocuencia subyuga aun al ignorante. ¡Cuán perfecta armonía existe entre el conjunto y las partes! ¡Qué expresión más artística de la civilización de aquellos tiempos es el arte pagano traducido en piedra!

Fuera de estos casos, que juzgo verdaderas excepciones dentro de la regla general, no hay que atreverse a otros ensayos, so pena de caer en lo ridículo, como no vacilo en decir que sucedió con el pabellón que en 1889 expuso en París nuestros productos nacionales. Conviene que lo cite, ya que hice mención de los buenos ejemplos. En ese edificio no hubo distinción de forma ni distinción de necesidades: miembros arquitectónicos de todos los estilos exornaron el conjunto, ocupando el lugar que convino; se fracturó la estructura sin piedad y la decoración tomó el vuelo de la fantasía.

Pudiera decirse que hubo un motivo fundado para intentar un renacimiento de arquitectura aborigen, y, ¿cuál?, preguntaré, ¿acaso el caracterizar el pabellón de México? No, porque esto es desconocer el objeto de los pabellones de exposición, edificios de creación moderna, que deben llevar impreso el sentimiento estético de la civilización contemporánea y reflejar del mejor modo el estado que guarda la arquitectura y las artes en general en el país que concurre al certamen; para que así como en el interior del pabellón se muestran los adelantos en los diversos ramos, el edificio mismo como obra artística llene su papel de ser la más enérgica manifestación del espíritu del pueblo a quien representa. ¡Nuestro edificio nos exhibió en época anterior a la conquista española! ¡Con cuán poco acierto! Pretendióse hacerlo azteca, pero se tomaron sin el menor escrúpulo elementos arquitectónicos de las civilizaciones del mundo antiguo, haciéndoles desempeñar funciones diversas de las que les correspondían originaria y racionalmente. El resultado de ese proyecto fueron las más acerbas críticas a nuestra cultura, entre ellas la que emitió el inmortal autor del teatro de la ópera de París, Carlos Garnier, y las de otros arquitectos de justo renombre. En cambio, son dignos de toda alabanza los edificios que erigieron para el mismo fin en el campo de Marte los países de la América del Sur: la Argentina, el Brasil, el Perú y Bolivia, como más notables.

¿El fracaso del pabellón mexicano de 1889 logrará evitar nuevas tentativas en el mismo falso camino? ¡Ojalá!, lo espero y lo deseo ardientemente; que una reflexión atenta y juiciosa frustre que en lo sucesivo se apliquen los fragmentos de nuestras ruinas en los edificios de la época moderna. Mejor será que guardemos con más veneración las reliquias sagradas de un pueblo, de una raza, de una civilización sacrificada en el albor de su vida y que perdióse para siempre en la eternidad.

[1] El programa dado al arquitecto don Francisco Rodríguez es el que copio a continuación: "El ayuntamiento de la municipalidad de Tepoztlán, estado de Morelos, desea que se perpetúe el recuerdo de los memorables trabajos emprendidos para descubrir la pirámide del Tepozteco y el de la reunión del XI Congreso de Americanistas en la ciudad de México, mediante un monumento en donde queden fijadas las unidades de medida: metro, vara castellana, yarda y pie mexicano *(fixcitl)*; la altura de la pirámide sobre la plaza, y la de ésta sobre el nivel del mar; las coordenas geográficas y la inauguración del museo de antigüedades en esta ciudad, debiendo adoptarse como estilo para el monumento el azteca puro."

CREACIÓN DE UNA ARQUITECTURA NACIONAL*

Manuel F. Álvarez

Si se compara el arte mexicano con la época de Pericles, que no han igualado, ni tampoco igualarán las generaciones futuras, pobres, muy pobres parecerán nuestra ornamentación y nuestros pocos monumentos.
Peñafiel, *Monumentos del arte mexicano antiguo*, 1890.
Pero la regeneración de nuestra escuela no se cumplirá sino con una condición, que no sea arrastrada por la arqueología en la pura imitación de lo hecho, y que al contrario, sepa recobrar el espíritu de las cosas, distinguiendo entre tantas reliquias, las raras y grandes ideas que se desprenden de aquéllas.
Ch. Blanc, *Gramática de las artes del dibujo.*

Tratemos ya de las aplicaciones que se han hecho de los motivos de los antiguos edificios mexicanos a la arquitectura de nuestros días. Para el monumento que el gobierno determinó levantar al héroe Cuauhtémoc, quedó fijado que se emplearan los elementos de la arquitectura antigua mexicana, y las personas que concurrieron al llamado de una convocatoria tuvieron que llenar tal condición: en el concurso, que no dejó de estar sembrado, como siempre ha sucedido, de irregularidades, que no hacen sino sembrar el desaliento y la desconfianza en el ánimo de los artistas, hubo varios proyectos presentados, habiendo sido elegido el del malogrado arquitecto e ingeniero civil D. Francisco Jiménez, que fue realizado, llamando la atención de propios y extraños por su belleza, proporcionando verdadera honra a México. No me empeñaré demasiado en probar en qué consiste el buen efecto, la impresión agradable que produce ese monumento; basta con que se sienta para convencerse de que sólo una verdadera obra de arte puede producir ese efecto. En primer lugar, la unidad de pensamiento es sin duda causa de dicho buen efecto; se trata de glorificar la memoria de un emperador indio, y es lógico emplear motivos de arquitectura de su época; el monumento está rodeado de grandes árboles, y por lo mismo en nada desdice el fondo sobre que se destaca, y la disposición de las diversas partes que lo forman y la pureza y combinación de las líneas, constituyen una estética que tal vez no hubiera sido la de los habitantes de aquella época, que como hemos dicho preferían que dominara la línea horizontal sobre la vertical, lo contrario de lo que pasa en el monumento que estudiamos; pero decíamos acusa una verdadera belleza, que nos encanta y encantará siempre al que lo contemple, proporcionando, como decíamos, honra a México, a su autor, y con él a los arquitectos mexicanos. Visto el triunfo obtenido, se emprendió otro monumento, el de Juárez en Oaxaca. ¿Se obtuvo el mismo resultado? No,

*Publicado en *Las ruinas de Mitla y la arquitectura nacional*, pp. 273-282, México, 1900.

ciertamente. Desde luego faltó la unidad de pensamiento, ya no fue el individuo indio, con su traje también indio terminando el monumento, sino D. Benito Juárez, el hombre de 1857, vestido a la usanza de la época, con la antiestética levita, traje de pliegues rígidos y sin ningún efecto y que poco se hermana con las líneas arquitectónicas; además, éstas, en las partes del monumento, producen un efecto pesado, ya no es la esbeltez y elegancia del monumento de la Calzada de la Reforma, sino que resalta verdaderamente abrumador, y las grecas y dibujos de Mitla allí empleados no son sino verdaderos detalles que se pierden en la obra, sin darle ningún carácter y que pudieran pasar desapercibidos, pudiendo ser suprimidos sin causar cambio notable en el monumento. Así, pues, mala aplicación tuvieron aquí los ornatos de Mitla. Buscando esa unidad de pensamiento que debe caracaterizar una obra arquitectónica, la encontramos en un monumento cronológico proyectado y construido por el arquitecto D. Francisco Rodríguez, para perpetuar el recuerdo de la reunión en México del XI Congreso de Americanistas, levantado en el pueblo de Tepoztlán del estado de Morelos. Aquí no se trata de glorificar a ningún personaje de nuestra época, sino de construir un sencillo monumento, una simple piedra conmemorativa, en forma de trozo de pirámide, sobre una basamenta con escaleras en las proporciones raras de los antiguos *teocalli.*

Como se ve, estos monumentos no tienen ni pueden tener gran influencia en nuestra arquitectura propiamente dicha, en las construcciones de los edificios. Si de éstos nos ocupamos, la primera prueba la encontramos en el edificio que México levantó en la Exposición Universal de 1889. El gobierno, al aceptar la participación de la nación en aquel certamen, acordó que el edificio recordara la antigua arquitectura mexicana, y de dos proyectos presentados escogió uno para llevarlo a cabo. La prensa de aquella época dio a conocer el proyecto aprobado, dando su descripción, que se reducía a la imitación de un *teocalli,* es decir, de una pirámide truncada de base rectangular, sobre cuya plataforma superior se hacían los sacrificios humanos y existían los adoratorios, y que en lugar de ser maciza, contendría todos los productos que tenían que marcar nuestro grado de adelanto entre todas las naciones civilizadas; las molduras y ornatos, que no eran sino accesorios, serían tomados de los edificios mexicanos, entre otros de los de Mitla, y también se trataría la parte de alegoría por medio de estatuas, que siendo informes entre los indios como se ha visto por el alto relieve o bulto del Palacio de las Monjas y otras estatuas, tenían que ser figuras mal acabadas para no marcar aquella época, ni la nuestra ya tan adelantada. Vi tan absurdo el pensamiento que procuré trabajar en el sentido de impedir la realización de aquel proyecto y, convencido de que nada se hubiera conseguido por estar resuelta la construcción de tal edificio, prescindí de toda gestión. Aquello lo veía yo enteramente raro y antiartístico, y se me figuraba un individuo mexicano vestido correctamente con casaca, corbata blanca y guantes, pero embozado en un sarape de Saltillo: en lo primero veía yo nuestros productos marcando nuestro adelanto; en el sarape, las fachadas indias del edificio en cuestión tapando las columnas de fierro, las escaleras, los tragaluces y, sobre todo, los objetos de nuestra industria. Desgraciadamente, mis pronósticos se realizaron: citemos algo que lo comprueba.

Mr. Ch.. Albert escribió lo siguiente:

> *Los países extranjeros en la Exposición de 1889.* México. . . es una masa piramidal, cuyas fachadas tienen 70 metros de largo por 14 metros de alto, sin otra abertura que el gran pórtico alto de en medio. La luz entra por la cubierta que tiene vidrios. En todo el rededor de este pesado monumento se notan decoraciones y figuras de relieve; las primeras están copiadas de los antiguos monumentos nacionales, las otras representan dioses y antiguos emperadores. Como los materiales de construcción eran en aquella época en México más duros que los útiles de que disponían los constructores y decoradores, los bajorreliev sólo están indicados; no se desprenden neta-

mente según el arte antiguo del mundo europeo. Es una arquitectura que desde hace mucho tiempo desapareció y que se ha resucitado en honor de la exposición, y el todo está bien bajo el punto de vista histórico. Es preciso, ciertamente, no buscar allí ni la gracia, ni la alegría, sino sólo lo verdadero.

Pero ni esto era cierto, y en México también se trató de aquel pabellón, y el señor don Leopoldo Batres decía lo que sigue:

Cuando se ha pretendido hacer renacer la arquitectura y la decoración arquitectónica de algunas de las diferentes tribus o razas que habitaron lo que se llama hoy la República Mexicana, se ha caído siempre en un error de fantasía que ha pasado inadvertido comúnmente, por tratarse de reconstruir arquitecturas no estudiadas ni conocidas; por ejemplo, en estos momentos que escribo estas líneas se levanta en París, en el Campo de Marte, el edificio mexicano que debe servir de palacio o pabellón para los productos y objetos de México en el gran certamen de la exposición de 1889. A este edificio se le quiso dar la forma azteca, y no se consiguió sino hacer un gran local sin estilo determinado. Las cariátides que soportan el frontón de la puerta de entrada de la fachada principal puede decirse que son una mera fantasía, pues hasta hoy no se sabe que emplearan ninguna de las tribus aborígenes de México y mucho menos los mexica semejantes cariátides para sustituir las pilastras o columnas. De las columnas no sólo tenemos muestra de ellas en edificios antiguos de estas razas, en los cuales dichas columnas se conservan aún y están más o menos ornamentadas o sin ninguna decoración, como sucede en las que se hallan en algunos de los edificios de Yucatán y de Mitla, sino que además hay autoridades entre los historiadores antiguos que nos las describen: oigamos a Sahagún: "vivieron primero muchos años en el pueblo de *Tullantzinco;* de allí fueron a poblar a la ribera de un río junto al pueblo de *Xócotitlon,* el cual tiene ahora el nombre de *Tullan,* o Tula, y de haber morado, y vivido allí juntos, hay señales de las muchas obras que allí hicieron, entre las cuales dejaron una que está allí, y hoy en día se ve, aunque no la acabaron, que llaman *quetzalli,* que son unos pilares de la hechura de culebra, que tiene la cabeza en el suelo por pie, y la cola, y los cascabeles de ella tienen arriba". Tenemos, pues, ejemplares a la vista colocados en sus respectivos lugares en los edificios, tenemos también autoridades como Sahagún que nos lo corroboren; pero las cariátides ¿quién ha dicho algo de ellas?; ¿en qué monumento o edificio antiguo se encuentran?; ¿en qué códices?; ¿en qué dibujos antiguos se ven representadas? Es verdad que existen unas piernas de estatua de tamaños colosales que estaban en la ciudad de Tula, Hidalgo y que fueron traídas por mí al Museo Nacional a donde existen hoy; pero ninguna razón hay para decir que esos fragmentos de escultura hayan sido parte de algunas cariátides; pueden haber sido colosales estatuas como es la Teoyamiqui; pero porque parecen haber sido cariátides, sentar como un hecho el que éstas existieron como soportes en lugar de columnas me parece juicio algo ligero. Lo mismo sucede en la decoración arquitectónica en general. Si a un edificio mexica o tolteca se le ponen por decoración mural en su parte exterior grandes tableros con relieves representando figuras históricas o mitológicas, se cae en grandísimo error y anacronismo, porque esos motivos de decoración fueron única y exclusivamente peculiares de la raza maya. Lo mismo exactamente acontecería si queriendo representar la decoración arquitectónica mural de los mayas se pusiesen tableros con grecas y ondas, que son ornato arquitectónico peculiar de la civilización tolteca.

Citemos también lo que últimamente ha escrito mi amigo el señor arquitecto D. Francisco Rodríguez:

Fuera de estos casos, que juzgo verdaderas excepciones dentro de la regla general, no hay que atreverse a otros ensayos, so pena de caer en lo ridículo, como, no vacilo en decirlo, sucedió con el pabellón que en 1889 expuso en París nuestros productos nacionales. Conviene que lo cite, ya que hice mención de los buenos ejemplos. En ese edificio no hubo distinción de forma ni distinción de necesidades: miembros arquitectónicos de todos los estilos exornaron el conjunto, ocupando el lugar que convino; se fracturó la estructura sin piedad y la decoración tomó el vuelo de la fantasía.

Pudiera decirse que hubo un motivo fundado para intentar un renacimiento de arquitectura aborigen, y ¿cuál?, preguntaré, ¿acaso el caracterizar el pabellón de México? No, porque esto es desconocer el objeto de los pabellones de exposición, edificios de creación moderna que deben llevar impreso el sentimiento estético de la civilización contemporánea y reflejar del mejor modo el estado que guarda la arquitectura y las artes en general en el país que concurre al certamen; para que así como en el interior del pabellón se muestran los adelantos en los diversos ramos, el edificio mismo como obra artística llene su papel de ser la más enérgica manifestación del espíritu del pueblo a quien representa. ¡Nuestro edificio nos exhibió en época anterior a la conquista española! ¡Con cuán poco acierto! Pretendióse hacerlo azteca, pero se tomaron sin el menor escrúpulo elementos arquitectónicos de las civilizaciones del mundo antiguo, haciéndoles desempeñar funciones diversas de las que les correspondían originaria y racionalmente. El resultado de ese proyecto fueron las más acerbas críticas a nuestra cultura, entre ellas la que emitió el inmortal autor del teatro de la Opera de París, Carlos Garnier, y las de otros arquitectos de justo renombre. En cambio, son dignos de toda alabanza los edificios que erigieron para el mismo fin en el Campo de Marte los países de la América del Sur: la Argentina, el Brasil, el Perú y Bolivia, como más notables.

¿El fracaso del pabellón mexicano de 1889 logrará evitar nuevas tentativas en el mismo falso camino? ¡Ojalá!, lo espero y lo deseo ardientemente; que una reflexión atenta y juiciosa frustre que en lo sucesivo se apliquen los fragmentos de nuestras ruinas en los edificios de la época moderna. Mejor será que guardemos con más veneración las reliquias sagradas de un pueblo, de una raza, de una civilización sacrificada en el albor de su vida y que perdióse para siempre en la eternidad.

Vemos, pues, que el edificio no es *útil,* puesto que hace diez años permanece desarmado, quién sabe dónde, acaso en la antigua Ciudadela, sin que sirva para nada; no expresa lo *verdadero,* como queda probado, y ni lo bello, pues no corresponde a nuestro gusto actual, ni a los principios de belleza absoluta. Otros escritores fueron más francos y duros, llamando al edificio el gran tinaco.

Pero se nos ocurre preguntar cómo, si se conviene en que *son pobres, muy pobres nuestra ornamentación y nuestros pocos monumentos,* se construyó con tales elementos nuestro pabellón de 1889.

Así, pues, aquel edificio no fue, ni pudo ser nunca una obra de arte. Decíamos que había otro proyecto presentado en aquella época, y que con sorpresa nuestra fue motivo de una lectura en el XI Congreso de Americanistas, como si se tratara de un congreso de arquitectos; y de una publicación, más tarde, como si se quisiera, dándole a conocer e insistiendo de nuevo en él, que pudiera ser ejecutado para nuestro pabellón en 1900. Este era mi temor y éste el objeto de escribir para combatir tal propósito, pero afortunadamente el gobierno resolvió abandonar por completo el estilo de la arquitectura de los indios, adoptando otro estilo y enterrando, por decirlo así, la arquitectura histórica mexicana, como lo han indicado eminencias artísticas, aunque no sean arqueólogos.

El señor Salazar leyó, en el Congreso de Americanistas, una memoria referente al proyecto que formó en unión de otras dos personas, y a la excitativa a los jóvenes arquitectos para la creación de una arquitectura nacional.

Concluida su lectura, el señor Batres dice: "que no está conforme con una de las afirmaciones del señor Salazar, relativa à que las puertas de los antiguos monumentos mexicanos presentan la forma trapezoidal, forma que sólo se encuentra en los monumentos peruanos".[1]

[1] *Crónica del XI Congreso de Americanistas,* 1896, p. 148.

Atacado tan rudamente, el señor Salazar contestó "que se había inspirado en la obra de Mr. Garnier; encargado de escribir la *Historia de la habitación a través de los siglos,* en la Exposición Universal de París en 1889; y añade que no ha dicho en su Memoria que las ventanas de los antiguos monumentos mexicanos tuvieran la forma trapezoidal".

Respecto a lo primero, publicamos dos fachadas de Garnier, una un templo azteca, que dispone a su manera, poniendo un piso superior a semejanza de los edificios de Palenque, en el que las puertas son rectangulares; y otra, peruana, en la que tienen la forma trapezoidal, y en cuanto a la segunda, si no dijo el señor Salazar que los claros tuvieron tal forma en los edificios mexicanos, hizo cosa peor, puesto que constan en su proyecto, como se puede ver en la lámina adjunta en la parte saliente de la derecha, en la que se ve clara y distintamente que las ventanas son trapezoidales; así, pues, el señor Batres estuvo en lo justo en su impugnación, y no fue contestada satisfactoriamente, y por lo mismo, destruida, quedando probado ese error arqueológico y arquitectónico.

Otro ensayo de la arquitectura antigua mexicana fue el que se hizo levantando para el 15 de septiembre de 1899, día onomástico del presidente de la república, una construcción en la Calzada de la Reforma, de México. No creí conveniente guardar silencio al ver aquello y escribí un artículo publicado en *El Universal.* Tomaré algunos párrafos de mi artículo:

> Aquello no tiene nada de las ruinas de Mitla: ni la disposición, ni las dimensiones, ni los colores, ni los ornatos. Las construcciones de Mitla están dispuestas por grupos, siendo todas casi iguales, no como las tres que se han levantado en la Calzada de la Reforma, de las que la del centro es más grande en longitud y altura que las dos laterales. En las ruinas predomina la dimensión horizontal, circunstancia que las caracteriza, puesto que para cuarenta metros de longitud de fachada corresponde una altura de cuatro metros, existiendo, pues, una relación de diez a uno, mientras que en la construcción de que nos ocupamos casi son iguales la longitud y la altura, siendo por lo mismo la relación de uno a uno. Además, las puertas de las construcciones de Mitla apenas dan paso a un hombre, mientras que las de la Calzada de la Reforma son suficientemente grandes, suficientemente colosales. En cuanto a los ornatos, son otros los de las ruinas, y respecto a colores, no basta la imaginación, sino fijarse en las señales de los restos de ellos para convenir en que también fueron otros.
>
> Respecto a arte, no se hace justicia a los indios, y sí se les supone muy ignorantes, pues colocaban tres puertas en sus fachadas, de manera que hay un claro o vano en el centro, y no un macizo como en la construcción de que tratamos, por haber dispuesto en ella dos entradas o puertas.

Dispuesto estaba yo a seguir la discusión si algo se me contestaba, pero sin duda las razones que yo exponía hicieron que no llegara el caso, pues nada se escribió que defendiera la obra criticada.

Pero hay una prueba de la inconveniencia de querer emplear un estilo de arquitectura de los indios. Mi estimado amigo el señor Leopoldo Batres, inspector y conservador de los monumentos antiguos mexicanos, hace pocos años construyó su propia casa habitación, y arregló la fachada con motivos de la arquitectura india; así estuvo por algún tiempo y de repente la hizo desaparecer, sustituyéndola por otra de otro estilo. Sin comentario de ninguna especie, sin querer averiguar el fundamento de tal determinación, sin entrar en el análisis crítico de aquella fachada, ¿su desaparición no es la mejor prueba del abandono que se debe hacer de la arquitectura histórica mexicana y que no se debe pensar más en resucitarla?

Efectivamente, hemos visto y descrito los elementos arquitectónicos con que cuenta aquella arquitectura y que no corrresponden a las exigencias y necesidades de nuestra época. Los espacios cubiertos eran muy angostos y largos, mientras que ahora se cubren

grandes superficies; los muros eran de poca altura y muy gruesos, en la relación de 3 a 1; actualmente esta relación llega hasta 40 a 1: las columnas tenían también una corta relación de 4 a 1; ahora las columnas de fierro llegan a tener la de 40 a 1; los techos eran de madera y de poca anchura, los actuales son de fierro, formando grandes armaduras y cercas de gran anchura y altura, como las cubiertas de los grandes palacios de las exposiciones.

En las fachadas de los indios no había sino tres puertas en las de los patios, y las otras no tenían ninguna abertura ni ventana; ahora se procura tener el menor ancho de macizos, pudiendo decir que están vaciadas las fachadas. Pero estos defectos, estas insuficiencias para formar un estilo, no están en las partes esenciales, sino también en los detalles. A este respecto citaré lo siguiente que escribió M. Jacobo Falke:

> El recuerdo o la renovación de la antigüedad, he aquí todavía hoy el principio que debe servir de base a la transformación de la ornamentación: allí está el germen de su desarrollo artístico. Pero felizmente los artistas del renacimiento no tenían por mira una renovación artística como la entienden hoy algunos arquitectos, que quieren obligarnos a revestir nuestros usos, nuestras necesidades y toda la expresión de nuestra existencia social de formas invariables del mundo artístico del pasado, como si el cuerpo debiera ser tallado para el traje y no el traje para el cuerpo. Tenían una idea muy justa de las formas antiguas, que sabían adaptar a los usos de la vida, a las necesidades y exigencias de la época; así fue como llegaron a ser los creadores y fundadores de un nuevo estilo.[2]

De lo anterior resulta que ni se cuenta con los elementos principales que reclama la construcción moderna, ni la parte decorativa que pertenece a un estado primitivo de civilización y de adelanto pueden llenar nuestras aspiraciones de elegancia y de buen gusto, y por lo mismo, nada conseguiremos con emplear como forro o guarnición los ornatos de aquella época rudimentaria sobre los ornatos naturalistas y de figuras de renacimiento, por más que queramos manifestar nuestro falso patriotismo, pues mucho mejor es presentarnos tal como somos actualmente, probando así el grado de cultura a que por fortuna hemos llegado, alcanzando figurar entre las naciones más civilizadas.

[2] *Magasin des Arts et de l'Industrie* año IV.

Esa llamada, que tan ingenuamente hace un ingeniero a los jóvenes arquitectos para estudiar y llevar a cabo una arquitectura nacional, no tendrá ningún resultado, pues éstos, por la práctica diaria de su profesión, tienen que estudiar concienzudamente la parte constructiva que les obliga a emplear materiales tan benéficos y convenientes como el fierro, cubriendo grandes superficies con grandes claros, y la estética de la época les hace emplear el ornato, motivado, movido y artístico sobre el geométrico rectilíneo que no se armoniza con las formas empleadas.

Tampoco falta persona extraña al arte que, con la mejor buena fe, se cree inventor de una arquitectura nacional, disputando la primacía a sus compañeros, tan sólo en trabajos, y que se dice autor de dibujos, como si no se contara con tan magníficas fotografías que nos presentan los edificios antiguos mexicanos, y cuyos dibujos pretende que los publique el gobierno para su propia satisfacción, como si no existieran dichas fotografías, o pretender que sean motivos para esa arquitectura nacional soñada, que tan malos resultados ha tenido, y que en bien del país y del arte se debe proscribir para evitar tentativas que sólo nos pondrán en ridículo.

Últimamente hemos visto aparecer letras aztecas, como si los indios hubieran conocido el alfabeto y no hubieran existido en la edad media letras con adornos semejantes a los nuestros, como se puede ver en la gramática del ornato de Jones. También hemos visto un piano zapoteca, como si en aquella época hubiera sido conocido el piano, y en el que, prescindiendo de la forma propia, conveniente y elegante, se ha hecho un mueble tosco y pesado con unas grecas grabadas en los frentes, como si pudiéramos llamarnos aztecas por llevar un dije azteca en la cadena del reloj. No será difícil que veamos aparecer un vagón eléctrico azteca, porque en la caja se pinten unas grecas indias. Basta de empleos impropios y hasta ridículos, y dediquémonos mejor a vulgarizar el arte del dibujo, para conocer y apreciar la belleza de una obra de arte, para tratar con acierto y procurar el desarrollo del arte, y alcanzar con éxito el ideal de lo útil, lo verdadero y lo bello, esa trinidad del arte.

EL MONUMENTO DE TEPOZTLÁN (1895)*

Francisco Rodríguez

Este monumento se construirá en la villa de Tepoztlán, perteneciente al distrito de Cuernavaca, estado de Morelos.

Programa: El ayuntamiento de la municipalidad desea perpetuar el recuerdo de los trabajos emprendidos en el descubrimiento de la pirámide del Tepozteco, así como la reunión del XI Congreso de Americanistas en la Ciudad de México, al fijar las unidades de medida, metro, vara castellana, yarda y pie mexicano *(icxitl);* la altura de la pirámide sobre la plaza y ésta sobre el nivel del mar; las coordenadas geográficas y la inauguración del Museo de Antigüedades.

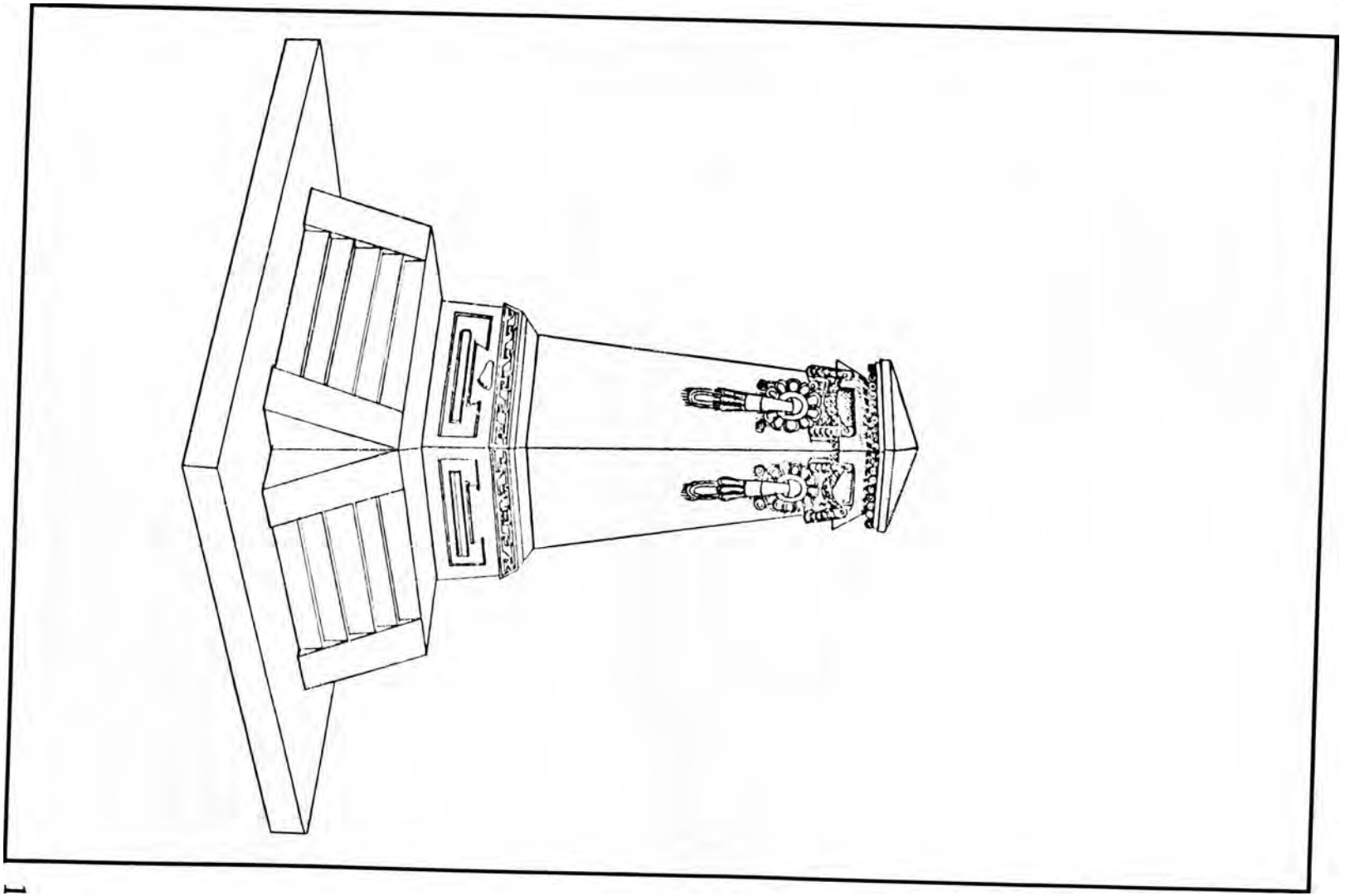
El estilo de arquitectura que ha de adoptarse es el clásico azteca.

Difícil para mí se presentaba la solución del programa, por tener pocos elementos arquitectónicos a mi alcance para llenar debidamente el asunto que tenía a mi vista. Intenté diversas formas con ricas decoraciones; las composiciones se multiplicaban; pero todas, al ajustarlas al cartabón riguroso de la arquitectura, volvían a quedar en la misma leyenda del programa. Por fin, después de varias tentativas y concretando mi estudio a elementos propios de la localidad, a los elementos exhumados por propia mano en la pirámide, y a los fragmentos arquitectónicos que aún quedan en pie en derredor de ésta, logré en definitiva trazar el monumento, tal como lo indica la fotografía.

El monumento consta de un basamento en forma de cruz griega, motivada por las cuatro rampas con sus escalinatas; esta disposición nos trae a la memoria la de varias construcciones descubiertas por el señor Troncoso, durante su expedición a Cempoala en 1890, y la de todos los monumentos americanos antiguos, de estar construidos sobre mi basamento, que los distingue de los de igual clase, levantados en el antiguo continente, con especialidad en el Egipto.

*Publicado en *Boletín del Museo Nacional,* año I, núm. 6, pp. 99-101, 1911, México, con el título de "Monumento conmemorativo de los trabajos arqueológicos ejecutados con motivo del XI Congreso de Americanistas reunido en esta capital, en el año de 1895".

49. Monumento conmemorativo proyectado para Tepoztlán por Francisco Rodríguez.



Sobre este basamento descansa la parte esencial del monumento, compuesto de un pedestal, fuste y el capitel: la primera de estas partes es un tronco de pirámide cuadrangular; en sus caras trapezoidales tiene en relieve las unidades de medida: metro, yarda, vara castellana, y el *icxitl,* pie mexicano o azteca; en la transición de este pedestal al fuste hay una composición geométrica esculpida en relieve, muy parecida a las grecas; esta composición, en verdad original, nada tiene de semejanza con las esculpidas en los palacios de Mitla, en Oaxaca, ni con las ricas decoraciones en los palacios levantados por la civilización maya. Este modelo existe en una de las pilastras del *teocalli* del Tepozteco, de donde la he tomado.

Viene en seguida el fuste, con las inscripciones votivas: la que representa el proyecto, en la parte inferior, es el jeroglífico de Tepoztlán (*tepuztli,* cobre, fierro, forma de metal en general, según Remí Simeón), tierra ferruginosa. Está compuesto de un montículo que descansa sobre un anillo, y tiene en su cúspide un hacha de cobre; en la zona inmediata superior se lee: "Homenaje a Tepoztlán." En las otras caras vienen sucesivamente y a la misma altura las coordenadas geográficas, alturas de la pirámide sobre la base de este monumento, y la altura de éste sobre el nivel del mar. En la otra cara dice: "Al XI Congreso de Americanistas reunido en México en octubre de 1895, y a la inauguración del Museo Tepozteco." En la última cara, nombres de los pueblos sometidos al cacicazgo de Tepoztlán, y la destrucción de la fortificación de Xochicalco por el Tepozteco.

En la parte superior, ya próximo al capitel, está esculpido un símbolo astronómico, bastante parecido a un monolito existente en el Museo Nacional; éste fue encontrado igualmente en la pirámide del Tepozteco. Está formado por dos círculos concéntricos y una corona de glifos, cuatro signos cronográficos tangentes, exteriormente a esta corona, y colocados en las extremidades de dos diámetros perpendiculares. Del centro desciende un emblema terminado en glifos. El conjunto es armonioso y elegante: recuerda, igualmente, el jeroglífico de Chalco, descrito por el señor Orozco y Berra. Este emblema es evidentemente una significación simbólica y astronómica, y se halla repetido sobre los cuatro lados.

El capitel está compuesto de un ábaco y de un piramidón, ornamentado de treinta y seis puntos cronográficos, nueve por cada lado. Del ábaco se hallan suspendidos cuatro festones decorados con floripondio y *cenpoalxóchitl.*

La altura total del monumento, contada desde el zócalo, es de 5.20 metros.

Este es el momento que ha principiado ya a salir de la superficie de la tierra; dentro de pocos días tendrá en su derredor una vasta cantera; y los obreros, artistas de la forma, tallarán las diversas piezas de su todo.

He aquí un legado del pasado: hay en su composición una parte de herencia.

La ciencia y el arte aquí aunadas como resumen de las observaciones y de los trabajos que se han emprendido. He aquí también el motivo por qué el estudio del pasado viene a ser indispensable para darnos cuenta exacta del presente. Es también la manera de preparar el porvenir, puesto que es la única manera de abrazar, de una sola mirada, la dirección y la naturaleza del camino recorrido.

En este sentido, la arqueología, es decir, el estudio del pasado bajo todas sus formas, ha llegado a ser una ciencia más, del mismo título que las otras; el método moderno la ha transformado, como ha transformado la alquimia de la edad media, esta madre de la química del siglo presente, que ha metaformoseado la astrología y creado la astronomía.

Con el estudio de los monumentos en estas épocas de transición, en que la arquitectura vive de recuerdos, es como poco a poco se prepararán las formas de un estilo del porvenir, al mismo tiempo que se forma en la sociedad en que se reflejan una doctrina nueva y un ideal superior.

EL PABELLÓN XOCHICALCO EN LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE PARÍS DE 1867*

Daniel Schávelzon

En la historiografía del arte mexicano mucho se ha escrito sobre el pabellón que México presentó en París en 1889. Casi todos los historiadores del arte mexicano del siglo XIX lo describieron y comentaron, y gran parte de esa información la hemos incluido en este mismo libro. Pero que nosotros sepamos nadie ha dado importancia o siquiera citado otro pabellón anterior, el primero de este tipo, que se realizó para la Exposición Internacional de París de 1867.

Esta exposición de artes e industrias, que intentaba retomar la idea de su predecesora inglesa de 1865 y competir con ella, continuaba una línea trazada años antes (desde 1796), en la cual los países de Europa central exponían comercialmente los principales productos de su industria en pleno desarrollo. Los grandes logros de la nueva sociedad burguesa capitalista eran exhibidos ante el mundo como símbolos de la nueva cultura universal.

En esa exposición, realizada en el Campo de Marte, se erigió una interesante maqueta a escala natural del templo de Quetzalcóatl de Xochicalco. Desafortunadamente no existe demasiada información al respecto: sabemos que no fue hecha oficialmente por México, pero desconocemos quién la financió y qué se expuso en su interior, aunque de todas formas es factible reconstruir en parte su historia.

Este peculiar pabellón de exposición fue realizado al parecer por el propio gobierno francés, a través de la Comisión Científica Francesa. Esta comisión había nacido en 1865 y funcionó hasta 1867, año en que desapareció con el efímero imperio de Maximiliano de Austria. Su historia ya ha sido estudiada,[1] en ella participó por lo menos un arquitecto, un tal Monsieur Daly, quien viajó especialmente a Xochicalco para tomar algunos moldes en *papier-maché.* Lo acompañó un batallón de soldados, quienes, según se supo años más tar-

*Texto escrito para esta antología, 1979.

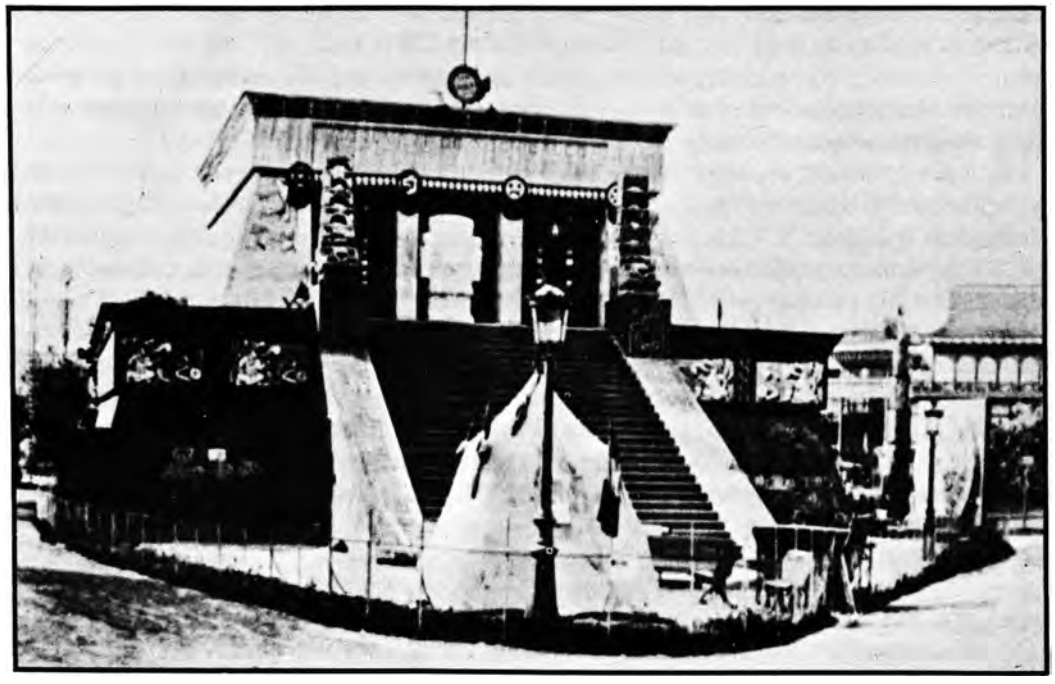
[1] Daniel Schávelzon, *Francia y la arqueología en México (1820-1910),* Misión Arqueológica y Etnográfica Francesa, México, D.F., 1984 (en prensa).

de,[2] realizaron excavaciones en la parte superior de la construcción. Es de lamentar que no haya al respecto más información que permita demostrar que ésos fueron los moldes utilizados en París.

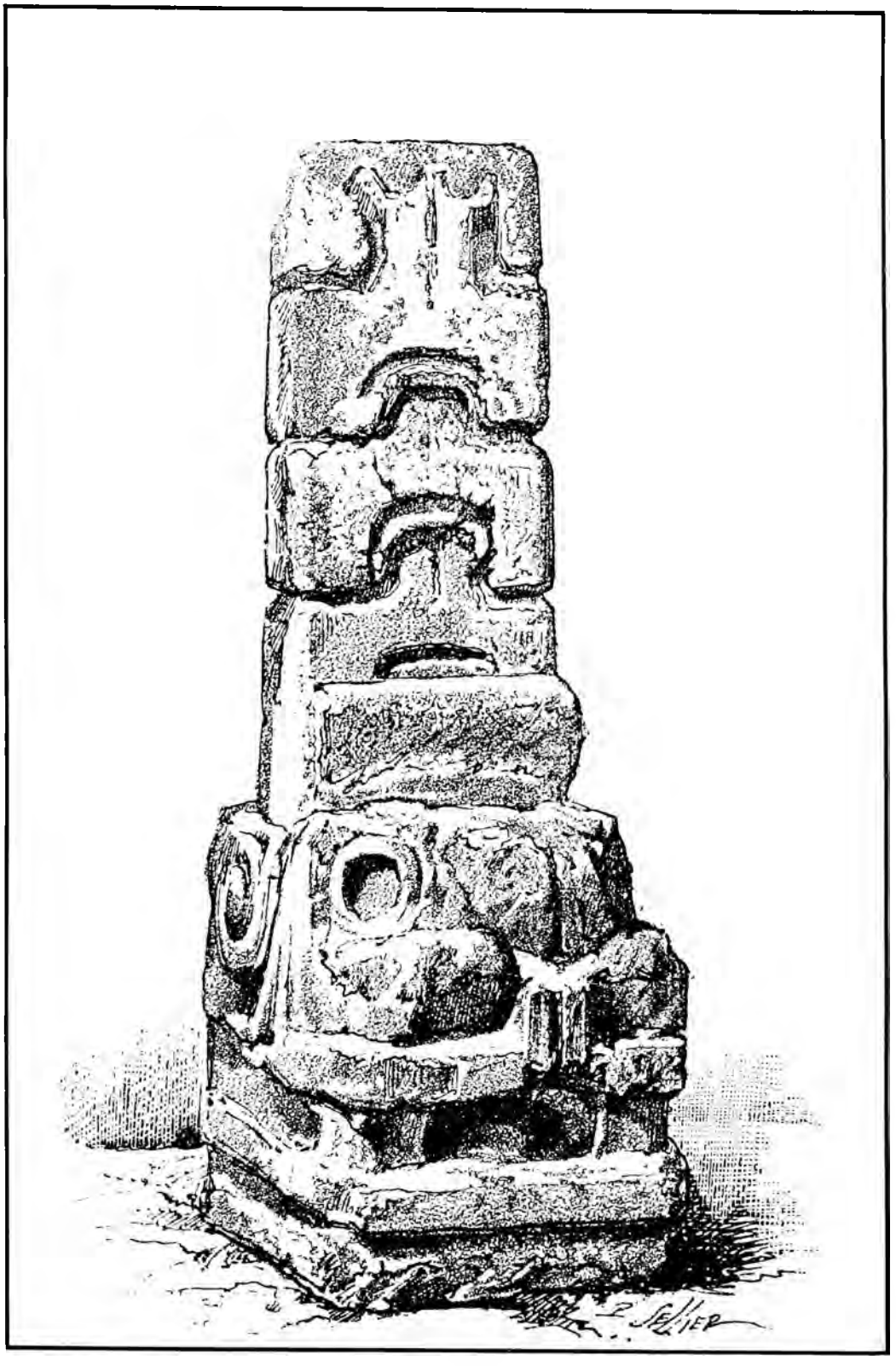
Una fotografía que aún existe[3] nos muestra cómo era su exterior: un basamento con escalinata al frente, reproduciendo una construcción de Xochicalco, con su gran templo superior completo. En medio de la entrada ubicaron una colosal copia de la Coatlicue; dos grandes esculturas de Teotihuacán sobre las alfardas y un gran calendario azteca a uno de los lados, que complementaban la obra. Demás está decir que una observación minuciosa nos indica que existían enormes diferencias entre este modelo y el edificio original, diferencias obviamente explicables debido a que en esa temprana fecha existían pocas fotos de Xochicalco (quizás sólo una o dos), y la gran mayoría de los grabados y litografías que circulaban abundantemente por Europa dejaban, por cierto, mucho qué desear. Algunos ejemplos nos muestran lo poco que se sabía de Xochicalco: tanto el que aquí incluimos, realizado por C. Nebel en 1824, como su otra litografía del mismo sitio, en la cual intentó una restauración del edificio aunque con un sistema de techos por demás complicado, basado en los grabados del conde Waldeck. Otros grabados y litografías que habían circulado mucho por Francia eran los que realizara Antonio Alzate en 1791, y que publicó el padre Márquez años más tarde (1804); los de la expedición de Dupaix y Castañeda publicados en 1834, y los dibujos románticos de Waldeck (a partir de 1834). Asimismo, los grabados de Désiré Charnay, publicados junto con sus fotografías con una introducción de Viollet-le-Duc, también causaron un gran impacto en Francia, incluso a nivel oficial, desde su primera aparición en 1863.

[2] La denuncia al respecto fue hecha en 1909 por Leopoldo Batres, y se encuentra entre sus papeles en el Archivo General de la Nación, México.

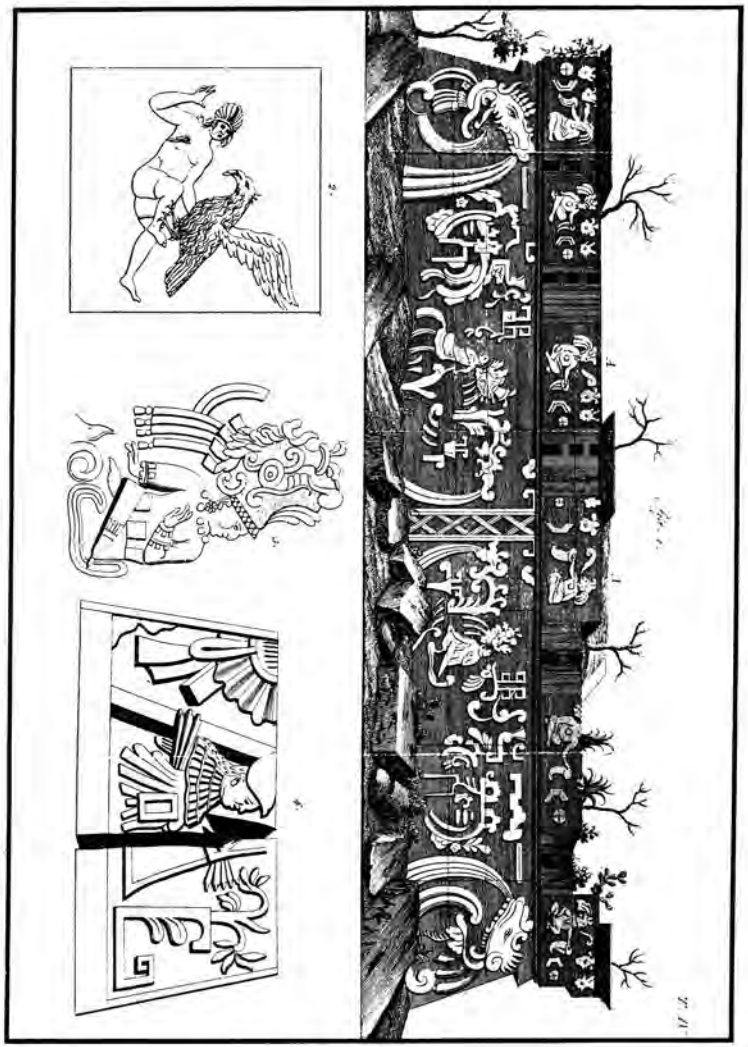
[3] Publicada por Hugo Honour, *The new golden land, European images of America from the discoveries to the present time*, Pantheon Books, Nueva York, 1975; G. de Mortillet, "Promenades préhistoriques à l'exposition universelle", en *Matériaux pour servir à l'histoire de l'hômme*, vol. III, pp 364-365, París, 1867.



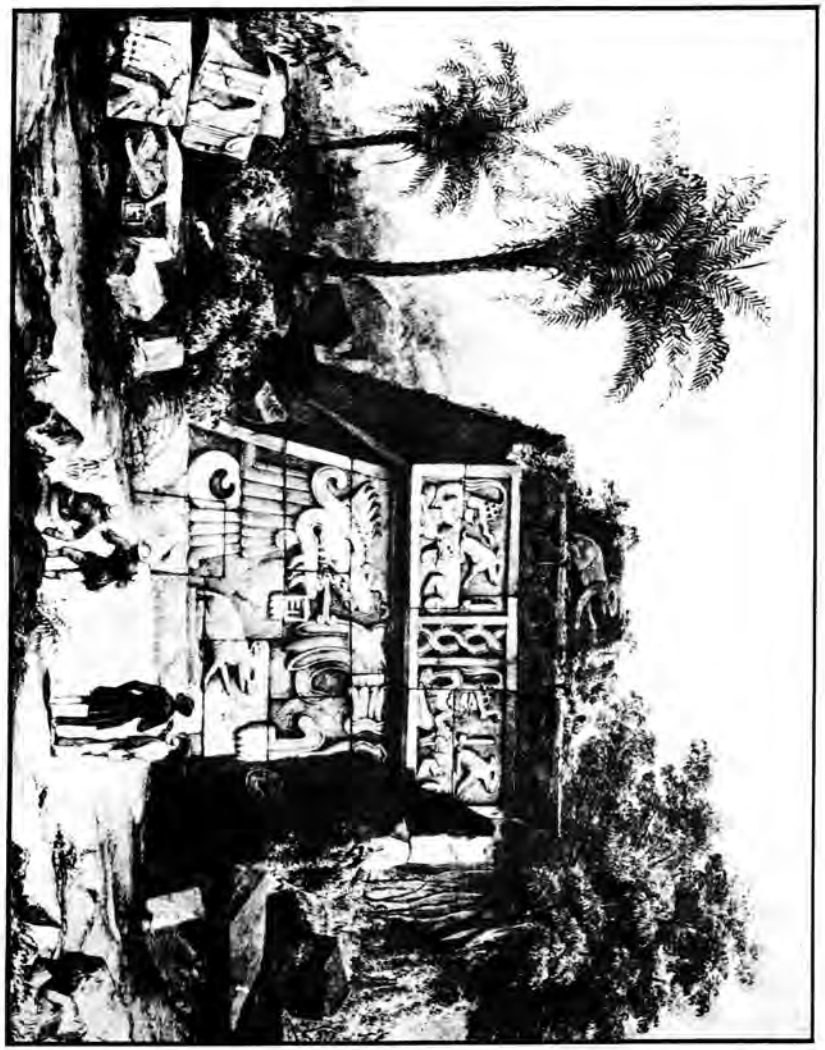
50. Pabellón realizado en la Exposición Internacional de París de 1867.



51. Escultura de Teotihuacán descubierta por Charnay y publicada por él mismo poco después. En realidad se trata de dos fragmentos de diferentes esculturas pero superpuestos uno sobre el otro. Compárese con las que se encuentran sobre las alfardas del pabellón de París.



52. Vista lateral y detalles de la pirámide de la Serpiente Emplumada de Xochicalco, dibujada por el padre Márquez en 1804. Puede compararse con las fotografías originales del mismo edificio.



53. C. Nebel, *Las ruinas de Xochicalco*, litografía de 1824.

Es evidente que, con lo que se conocía en la época, hubiera sido muy difícil para quienes ejecutaron ese pabellón hacerlo exactamente igual al edificio original. De todas formas el parecido es notable y, lo que es más, se intentó reconstruirlo hipotéticamente en su totalidad, aunque no fuera más que un modelo de yeso, madera y cemento. La primera restauración estuvo a cargo de Leopoldo Batres, durante el inicio de nuestro siglo.[4]

Un dato interesante respecto a quién debió impulsarla consiste en que las esculturas en forma de serpientes que Désiré Charnay publicó en sus libros[5] son exactamente iguales a las que decoraban ambos lados de la escalera de acceso del pabellón. Además, era prácticamente el único francés que en ese momento había recorrido tan detalladamente los sitios prehispánicos, pese a que otros lo habían antecedido.[6]

Pero lo que queremos destacar es el hecho de que en una exhibición internacional se haya realizado esa gran reproducción y que se la haya expuesto al público como una muestra de México, institucionalizando una tradición del arte neoprehispánico que se continuó casi hasta la actualidad. Recordemos los dos grandes proyectos de Frans Blom,[7] cuando en 1930 reprodujo parte del Cuadrángulo de las Monjas de Uxmal a escala natural en la Exposición Internacional de Chicago; y el más ambicioso (dos años después) para instalar la sede del Middle American Research Institute de Nueva Orleans dentro del basamento escalonado de una copia a escala natural de El Castillo de Chichén Itzá.

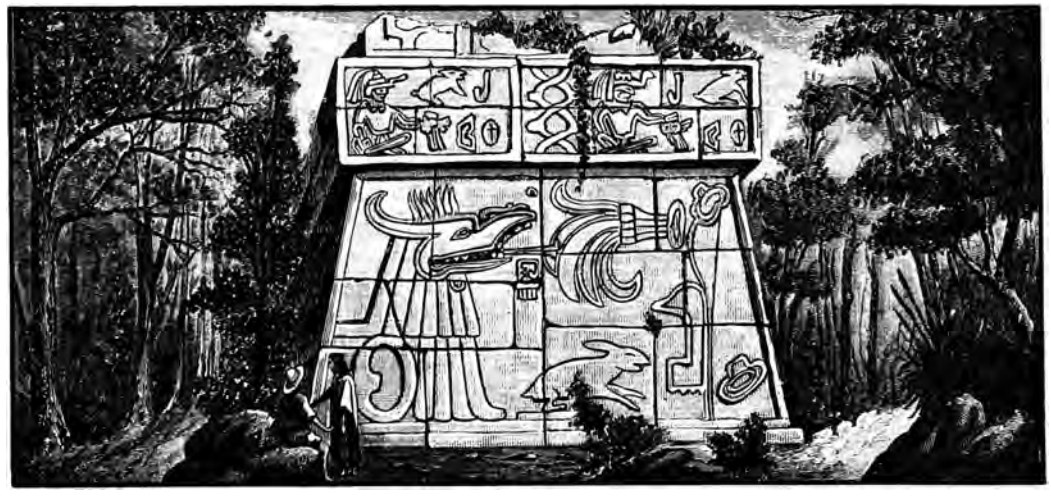
Respecto al interior del pabellón, sólo he podido encontrar una referencia, según la cual fue utilizado para la magna presentación del *Códice Troano*. Éste había sido descubierto muy poco antes en Madrid por el abate Charles Brasseur de Bourbourg, miembro a su vez de la Comisión Científica Francesa, quien realizó una copia del original y la expuso por primera vez al público internacional en esa oportunidad. Poco después lo estudió y publicó él mismo.

[4] Leopoldo Batres exploró y consolidó esa construcción de Xochicalco en 1900.

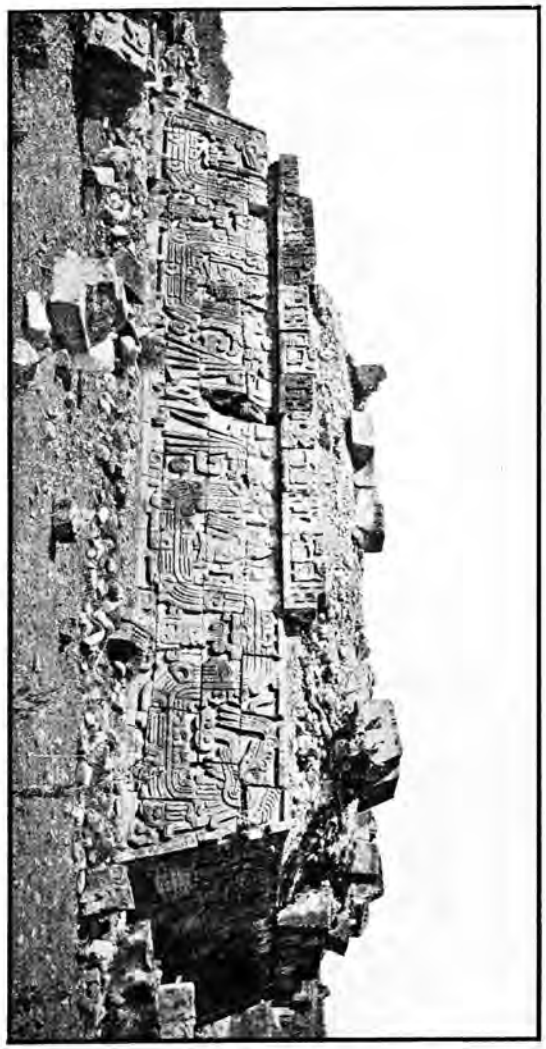
[5] Désiré Charnay, *Cités et ruines américaines*. . . , París, 1863.

[6] Al parecer hay fotografías anteriores, aunque no se han salvado de la destrucción. El barón von Friederischtal tomó fotografías pocos años antes.

[7] Robert Brunhouse, *Frans Blom; maya explorer*, University of New Mexico, Albuquerque, 1976.



54. Dibujo de la pirámide de Xochicalco publicado por Alfredo Chavero en 1887, en su libro sobre el México prehispánico de la colección *México a través de los siglos*.



55-56. Dos fotografías de la pirámide de la Serpiente Emplumada de Xochicalco tomadas antes de su restauración, mostrando aproximadamente lo que restaba de ella (superior: foto de Seler, inferior: foto de Maudslay).

DESCRIPCIÓN DEL PABELLÓN DE 1889*

Anónimo

De un periódico ruso hemos traducido lo siguiente:

Del frío norte, guiados por el viento de la imaginación que nos sirve de único conductor en ese país de las hadas, pasamos de nuevo al sur, a los cálidos climas de México, el cual como una gigantesca hamaca suspendida entre las dos Américas, y mecida por las olas del Atlántico y el Pacífico, constituye un lazo de unión entre los dos mundos. La historia de este país tiene tres épocas: dominio feliz y civilizado de los aztecas, conquista y esclavitud por los españoles, por fin la conquista de la independencia después de sesenta años de guerras continuas.

Hoy México adelanta con pasos gigantescos por el camino del progreso, para adelantarse a las otras naciones. Así, orgulloso de su victoria y confiado en el porvenir, no pierde ninguna ocasión para entrar en relaciones con el antiguo mundo. Se ha presentado con un esplendor particular en la plaza de Marte y construido en él uno de los más interesantes, más originales y más ricos edificios con que se puede enorgullecer la exposición. Ese edificio, que constituye al mismo tiempo un templo y un palacio, representa en sus perfiles, adornos y estilo el arte de los aztecas, y abarca al mismo tiempo sus dioses mitológicos y sus reyes que han tenido gran fama en el país.

Es difícil describir detalladamente este edificio de líneas fantásticas y audaces, adornado de estatuas originales de tamaño natural, al cual conduce una amplia escalinata, con un frontón sostenido por gigantescas cariátides. Encima de la nave central, se eleva la bandera tricolor mexicana, verde, blanca y colorada. De las naves laterales, una está rodeada de hamacas, suspendidas de cuerdas de seda, y la otra está adornada por completo de banderas nacionales.

Entre las tiendas, formadas de tejidos de vivos colores, adornadas de plumas de avestruces, encontramos los productos locales. Luego, a la entrada, nos llaman la atención los tipos de la tan variada población mexicana, representada por muñecos de trapo.

*Publicado por primera vez en *El Mundo Ilustrado*, 15 de mayo de 1889, México.

Aquí encontramos indios, mestizos, blancos; a la pálida española, vestida de encajes, oliendo un ramo de flores, a una india de vivos colores, con su rebozo, que camina sobre un asno, con un canasto de frutas para vender. Dos tipos llaman principalmente nuestra atención: un rico mexicano, con pantalones de cuero y chaqueta, a caballo, sobre una silla adornada de tachones metálicos, con espuelas de plata, un lazo en la mano; y una hermosa mexicana, cubierta de gasa y muselina, medio dormida, tendida en la hamaca. Estos dos tipos característicos representan todo México con su energía y pureza. Sin duda en todo el mundo no se encuentra un país cuya tierra, afuera y por dentro, es tan rica como la de México; en sus entrañas se encuentran minas de hierro, cobre, plomo, oro y particularmente la plata en gran cantidad.

En la exposición, los minerales de plata, en diferentes formas y mezclas, como minerales negros, colorados, blancos y verdes, llenan muchos aparadores. En todas partes lucen y brillan muestras de plata, que tienen en México su verdadera patria; pues hay más de tres mil minas, que envían al viejo mundo este valioso metal, que sirve para la circulación monetaria y para el adorno y la utilidad domésticos. Aquí debemos recordar el ónix, que constituye una de las cosas más interesantes del pabellón mexicano, y tiene la particularidad de ser muy transparente.

Lo vemos en forma de candelabros, portamonedas, pesas para papel, etcétera. Encontramos también una hermosa cruz de la altura de un metro, formada de un mosaico de todas las variantes de esta piedra.

Más allá encontramos los ópalos de Querétaro, de una hermosura incomparable, rocas lucientes de minerales verdosos, y trozos de carbón de piedra.

Es difícil decir cuál de esos ricos productos de la tierra mexicana debiera recibir la palma de la precedencia, pues esa tierra posee casi todos los productos de los fuegos volcánicos que nunca se apagan en su interior, así como los rayos solares impulsan una vegetación exuberante.

Hay que admirar los gigantescos árboles que han crecido en su tierra, empleados en las construcciones. Sus dimensiones gigantescas sobrepujan todo lo que podría crear la imaginación.

Más allá vemos las más variadas especies de cafetos, agaves, ixtle, tabaco, maíz, caña de azúcar, cera, miel, etcétera. Montones de botellas que contienen aguas minerales, vinos, licores, pulque, tequila, etcétera, y una multitud de plantas de cuyas fibras se hacen tejidos.

Más allá vemos una colección de frutas hechas de cera, plantas medicinales y trigos, animales silvestres y domésticos, mariposas y otros insectos, y pájaros de alas doradas, entre los cuales lucen con todos los fuegos de pedrería los hermosos colibríes. El olor de la vainilla llena toda la atmósfera, evaporándose de una caja de cristales encuadrados en bronce dorado.

Vamos aprisa, ¡tantas cosas nos quedan todavía que ver! Aquí el algodón, del cual se enorgullece tanto México, del cual antes han sido tejidos los ricos y regios mantos regala-

dos por Moctezuma a Cortés. Más allá, sedas de los colores más ricos y hermosos; vestidos nacionales y enteros, de cuero y de paño, adornos de flores, tramadas de plata, que recuerdan el traje característico de los conquistadores.

Sombreros puntiagudos con alas anchas, ribeteados de anchos galones, adornados de cordones que terminan en bolitas de plata. Ricas y fantásticas sillas de montar, adornadas de piedras preciosas; cueros curtidos y aun pieles de tigres; espléndidos bordados, hechos como con manos de hadas, encajes, trabajos de carey; por fin, muebles incrustados, en el estilo antiguo azteca, y sillas cubiertas de cuero, con impresiones de plata.

México envió también una multitud de modelos de sus máquinas para la agricultura y la industria, y al mismo tiempo un modelo de un ferrocarril de buques, muy bien combinado, por el cual los dos océanos enviarían recíprocamente sus buques, a través del istmo. Esta idea tan general y tan sencilla asombra mucho por su audacia.

La cultura en todas las direcciones se desarrolla rápidamente en México bajo la protección del gobierno. Una multitud de publicaciones que llenan las mesas y los aparadores lo atestiguan elocuentemente. Los instrumentos musicales expuestos, como bandolinas, arpas, salterios y otros, así como la exposición de pinturas, prueban que esa nación tiene muy desarrollado el talento del arte y el sentimiento de lo bello.

En las pinturas se distinguen dos géneros: el paisaje, que es representado aquí con toda la riqueza del colorido local, exuberante vegetación, bañada en los rayos del sol tropical, y la historia del espíritu de independencia, que se esfuerza por emanciparse de la dominación extraña. Sobre un lienzo vemos el pánico producido por la noticia del desembarco de Hernán Cortés; en otro, el llamamiento de las armas, bajo el estandarte de la milagrosa patrona del país. Miramos todavía rápidamente el hermoso y bien grabado mapa de México, que abarca todos sus territorios y productos, ferrocarriles y líneas telegráficas que cubren todo el país de una viva red industrial. Detengámonos un rato ante el pabellón cubierto de cristales, donde grupos de multicolores estatuitas presentan los tipos y las razas, las costumbres locales y la industria. Admiremos las espléndidas y variadas ornamentaciones religiosas y los modelos esculpidos de dos monumentos cincelados en bronce y piedra: los dos eternizan las páginas de la historia nacional. Uno ha sido levantado a la gloria de Cuauhtémoc, el último rey azteca, y sus guerreros, que defendían su independencia con tanto valor. El segundo, dedicado al padre de la patria, Miguel Hidalgo. En el centro de la galería se levanta el hermoso dosel del presidente de la república. Es labrado, de madera dorada y lleva el monograma de la república, bordado de oro, sobre terciopelo carmesí. Sus pies están apoyados sobre águilas nacionales, y encima de ellas las armas mexicanas; una roca que sobresale de las olas del mar, sobre la cual crece la flor del nopal; sobre esta flor se agita el águila mexicana, con sus alas extendidas, teniendo una serpiente en el pico. El todo esta colocado debajo de un dosel de terciopelo sobre el cual están bordadas las armas de todas las ciudades de la Nueva España.

Ésta es la rápida descripción de la exposición de México, que pertenece a las más espléndidas.

EL PABELLÓN DE MÉXICO EN LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE PARÍS DE 1889*

El desarrollo del sistema industrial (la quizás erróneamente denominada "revolución industrial"), inmerso en el capitalismo liberal del siglo XIX, trajo aparejada la necesidad de organizar elaborados mecanismos para publicitar sus productos, promover sus ventas y, en especial, exponerlos a nivel internacional como si fueran grandes obras de arte, modelos del "progreso" evolucionista e imperialista decimonónico. Fue así como en Europa, y desde época muy temprana, surgieron las grandes exposiciones industriales, donde las empresas privadas y los gobiernos mostraban sus productos nacionales: la industria, las bellas artes y las artesanías u oficios. Es posible que la primera se haya realizado en fecha tan temprana como en París, justamente en el Campo de Marte, zona que quedaría institucionalizada como área de exposiciones por más de un siglo. A partir de allí, se realizó en Londres una gigantesca exhibición en 1851, en el Cristal Palace, edificio que aún es un pilar de la historia de la arquitectura tecnológica. Ésta fue la primera de tipo internacional, y concurrieron países que de una forma u otra estaban integrados al gran sistema del mercado transnacional del capitalismo. A partir de 1855 la sede volvió a ser París, donde se realizaron las de 1867, 1878, 1889 y 1900, siendo estas dos últimas las más espectaculares y famosas.[2]

Otras exposiciones similares se realizaron paralelamente en Estados Unidos y Europa. Las más conocidas internacionalmente fueron las de Viena en 1873, Filadelfia 1876, Sidney 1879, Melbourne 1880, Amsterdam 1883, Amberes 1885, Nueva York 1885, Barcelona, Copenhage y Bruselas 1888, Chicago 1893, etcétera. Incluso se inició la tradición

*Texto elaborado en forma grupal por alumnos de la Escuela Nacional de Arquitectura-Autogobierno, 1978.

[1] Sobre esta exposición, y en general sobre las siguientes, en cuanto a la arquitectura, pueden consultarse las obras básicas de Leonardo Benévolo, *Historia de la arquitectura moderna*, G. Gili, Barcelona, 1968; Sigfred Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura*, G. Gili, Barcelona.

[2] La tradición era repetirlas cada 11 años, previo desmantelamiento general de la anterior. Casos excepcionales fueron la Torre Eiffel —que aún continúa allí—, y el Palacio del Trocadero, ya desaparecido.

de que los países más chicos (es decir, los dependientes) anualmente realizaran eventos similares. En estas grandes reuniones de índole mundial se exponían con todo lujo artículos producidos en el territorio de origen, y servían para promover las ventas al exterior. Desde luego, los resultados eran los opuestos a los que formalmente se esperaban: los países chicos terminaban comprando tecnología a los grandes, y vendiendo sus materias primas. Al parecer, aún hoy no ha cambiado demasiado esta situación.

Todas estas exposiciones tenían varias características en común: en principio un solo gran edificio albergaba a la totalidad, y estaban mezclados los artículos típicos con pinturas académicas y máquinas industriales.[3] Buen ejemplo de esto fueron las exposiciones de París y Londres anteriores a 1878.

Desde 1851 también la tradición fue que los edificios formaran parte del mismo oropel tecnológico y fueron realizados en hierro y cristal[4] por ingenieros —no por arquitectos—, como una muestra del poder de la industria europea. A partir de 1878 Gustave Eiffel institucionalizó el concepto de una construcción por cada sección de la exposición, realizando un interesante edificio compuesto por varias galerías ovaladas una alrededor de la otra y un gran jardín en el centro. En 1889, en la más monumental de todas, Gustave Eiffel definió un proyecto de más envergadura aún: un edificio para la "sala de máquinas", construido por Dutert y Contamin, que aún sigue siendo la más grande estructura de acero jamás levantada;[5] un ala para las "artes y oficios manuales" y otra para las "bellas artes". En el centro, la gran torre (desde entonces denominada Eiffel) era símbolo de la tecnología del acero. Aún hoy es el símbolo de París, más que Notre Dame o Los Inválidos.

[3] Existen sobre esas exposiciones gran cantidad de revistas y publicaciones especiales que se realizaban en la época, fácilmente accesibles. En general los folletos y catálogos fueron reimpresos en varias oportunidades, tal como los realizados en Inglaterra, que han sido reeditados por el British Museum.

[4] Ver nota 1.

[5] Los grandes pórticos triarticulados medían aproximadamente 150 metros de ancho y la nave 300 metros de largo.

En estas exposiciones nacieron también los modelos para las "grandes tiendas", características del fin de siglo, y muchas de las cuales funcionan aún hoy en México. El Palacio de Hierro, el Puerto de Liverpool, El Puerto de Londres, París-Londres, etcétera. Los modelos iniciales fueron el Grand Marché (1876) y los almacenes Printemps (1900). El consumo masivo y el diseño industrial se presentan juntos, al igual que la posibilidad de que la mujer sea parte troncal de la sociedad de consumo.

Estas grandes exhibiciones crecieron tanto, y de tal forma, que en las de 1889 y 1900 se tomaron dos o tres decisiones de importancia: una banda rotativa trasladada a los visitantes a lo largo de los parques y jardines, una estructura tipo puente elevado transportaba a la gente por encima de la gran sala de máquinas para observar los aparatos desde arriba, y cada país, además de su presentación de productos en las salas centrales, construía su pabellón individual. Además se realizó un barrio en que cada nación hizo una copia de una casa típica.

Son justamente el pabellón que hizo México en esta exposición, al igual que la casa indígena —realizada por Garnier, quien no conocía México—, los que trataremos de analizar aquí.

El pabellón fue construido por el arquitecto Antonio M. Anza y por el doctor Antonio Peñafiel, ambos conocidos en sus medios, en especial el segundo, por sus varios libros sobre arqueología y arte prehispánico.

Este edificio, lógicamente construido en acero (un material muy prehispánico), tenía un gran cuerpo central y dos laterales, además de estar levantado en dos pisos, con una gran escalera al centro. Por fuera estaba compuesto por una especie de gran basamento con grecas, y el templo superior. Por dentro el basamento cubría la planta baja y la estructura superior del segundo nivel.

La parte inferior, con cuatro grecas horizontales y en talud, poseía una entrada en cada una de las alas laterales, que daban acceso a sendos patios acolumnados. Un gran espacio cubierto por un tragaluz de vidrio constituía el patio central, al cual se llegaba solamente por el piso de arriba. Esta entrada formaba el elemento central de la composición, remarcado desde abajo mediante una gran escalera y dos gigantescas alfardas laterales con signos de Xochicalco. El pórtico central estaba compuesto por una puerta de tres vanos, sostenida por dos malformes atlantes de hierro. A los lados, un friso continuo de tableros con relieves alegóricos, almenas en la parte superior, y, por supuesto, como remate central el calendario azteca. Dos cabezas de Quetzalcóatl tipo Xochicalco completaban el conjunto. No podemos dejar de llamar la atención sobre la contradicción formal de un interior muy moderno (para la época) y un exterior tipo prehispánico. Hemos incluido una fotografía del interior, la única que conocemos, que nos muestra algunos interesantes productos expuestos: una reproducción del monumento a Cuauhtémoc a un lado de una copia a escala de —ni más ni menos— la Torre Eiffel. Por lo menos el monumento de Cuauhtémoc estaba físicamente lejos, ¡pero la torre se encontraba a menos de cien metros del pabellón!

EXPLICACIÓN DEL PABELLÓN MEXICANO EN PARÍS DE 1889*

Antonio Peñafiel

El edificio está construido según el estilo azteca más puro, y de los materiales de mi obra *Arte mexicano antiguo*, en la cual he empleado más de siete años de constante trabajo. Comisionado por la Secretaria de Fomento, para que auxiliado del ingeniero Antonio M. Anza presentara yo un proyecto para el pabellón mexicano, que debía construirse en la Exposición de París, presentamos uno, que ha sido aprobado por el gobierno, mereciendo también la aprobación de distinguidos y eminentes anticuarios, que han consagrado su vida y su inteligencia a los difíciles estudios de arqueología mexicana.

El edificio se compone de una parte central, que simboliza con sus principales atributos la religión azteca, y de dos pabellones laterales, representación mitológica apropiada a los fines de la exposición.

El edificio mide 70 metros de largo por 30 de ancho, teniendo de altura 14 metros 50 centímetros hasta las almenas.

El salón central mide 40 metros de largo y 24 metros de ancho: los pabellones laterales tienen 23 metros 80 centímetros por 12 metros 40 centímetros de latitud.

El edificio se compone de dos cuerpos.

Entre los pabellones laterales y la parte central se han colocado seis grandes figuras para personificar en sus fundamentales acontecimientos la antigua historia mexicana, el principio y el fin de la nacionalidad y autonomía de las tribus aztecas, el principio de su ser y el fin de su periodo histórico con la conquista de Cortés.

*Publicado por Antonio Peñafiel con el título *Descripción del edificio mexicano para la Exposición Internacional de París*, edición trilingüe del autor, México, 1889.

La forma general del edificio se ha tomado de los pocos restos que quedan en las construcciones de un origen verdaderamente regional de las tribus mexicanas, como son una pared de un antiguo palacio de Huexotla, perfectamente conservada, que lleva el nombre de Texolocalco, y del magnífico monumento de Xochicalco, que se encuentra en el estado de Morelos. Esa forma en talud también se conserva en los barros o terracotas, en los templos de barro que he encontrado en Texcoco, México y otros lugares en que tuvo su asiento la raza azteca.

La parte central del edificio es un pórtico adonde se sube por una escalinata alta y fuertemente inclinada, como la tenían los antiguos *teocallis.* A los lados de esta escalera están dos grandes pilastras adornadas con el signo del fuego y coronadas por los braseros del Huehuetéotl, simbolizado por un anciano sentado, cargada su cabeza con la hoguera sagrada, en donde periódicamente se encendía el fuego nuevo, el fuego secular, grande acontecimiento religioso de los pueblos de Anáhuac.

El friso de la portada está sostenido por dos cariátides, que en mis excursiones arqueológicas encontré en la villa de Tula, antiguo centro de civilización de los toltecas: esta es la primera pilastra o sostén completo hasta hoy descubierto, para aprovecharse en la construcción de un estilo nacional: representa una figura humana, un hombre con un casco formado de la cabeza de una serpiente, llevando por trenza el cuerpo mismo de la serpiente y otros curiosos accesorios, el *maxtli* o pañete, parte de vestido que caracteriza a los hombres, y un escudo en el pecho, *cuezcochimalli,* que usaban solamente los grandes personajes.

El friso está decorado con los dibujos y grecas que le dan un carácter peculiar a esta original ornamentación.

La cornisa ha sido encontrada en las ruinas de Xochicalco, ruinas tlahuicas pertenecientes a la tribu principal de estas regiones, como lo prueban los signos indubitables del calendario usado entre los aztecas; esta parte de la construcción también es una nueva adquisición para la arqueología. Como se ve, todas las grecas conservan un estilo, el más difícil de embellecer con las líneas rectas; pero en esta parte los mexicanos superaron a los griegos, pues consiguieron con la más ingrata de las líneas, con la recta, lo que éstos con las curvas, que siempre llevan consigo, de una manera fácil, la plenitud de la belleza.

El pórtico tiene por remate la gran figura del sol, Tonatiuh, rodeado de sus atributos, presidiendo la creación de Cipactli, que representa la fuerza fertilizadora de la tierra, fuerza que da vida y alimento al género humano.

Las épocas cosmogónicas o las edades de la tierra y sus grandes cataclismos se llamaban "soles" entre los mexicanos: el Ehecatonatiuh, primera época de la geología o mitología azteca, era el sol de aire, catástrofe en que no perece todo el género humano, sino que, como en las demás, queda un par de seres humanos que repueblan la tierra; el Tletonatiuh, lluvia de fuego, tal vez recuerdo de las grandes erupciones volcánicas de las montañas del Axoxco, Ajusco, del Popocatépetl y de otras abundantes en esta parte de la América del Norte; el Atonatiuh, sol de agua, el diluvio, que los misioneros y los historiadores españoles quisieron encontrar parecido al de las tradiciones del antiguo mundo; el Tlaltonatiuh, sol de tierra, en que los hombres fueron comidos por las fieras, es la época terrestre. El Ollin tonatiuh, la última época, la contemporánea y rigurosamente histórica, cuyo fin no se sabía, pero que acabó para los nahoas el 13 de agosto de 1521, fecha en que concluyó la monarquía, con la toma de la ciudad de Tenochtitlan. Así es que el sol figuraba no solamente en la mitología del presente, en los ritos y festividades de la religión, sino también en el pasado, en esa oscuridad impenetrable que precede a la historia de los pueblos.

EXPLICACIÓN

DEL

EDIFICIO MEXICANO

PARA LA

EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE PARÍS

EN

1889

POR EL

Dr. Antonio Peñafiel

Director General de Estadistica de México,
Profesor del Museo Nacional, Miembro fundador de la «Sociedad mexicana
de Historia Natural,» Socio de número de la «Academia de Medicina de México,» de la
«Sociedad Médica Pedro Escobedo,» de la de «Geografia y Estadistica.»
de la «Sociedad Nahuatl de Texcoco,» de la «Compañia Lancasteriana,» Representante por el
Estado de Tabasco en el «Congreso Nacional de Higiene de 1884,»
Socio del «Liceo Hidalgo,» Miembro correspondiente
de la «Fraternal Sociedad Medicina de Guadalajara,» de la «Sociedad de Ciencias
y de Geografia» de Haiti, de las «Filosófica Americana» y
«Numismática y Anticuaria de Filadelfia» y Miembro honorario de las
Sociedades «Filológica de Francia,» y «Antonio Alzate
de México,» etc., etc.

MÉXICO

MDCCCLXXXIX

El culto del fuego, del dios antiguo, del Huehuetéotl de los mexicanos, se encontró repartido en la Nueva España, tal vez en todas las razas; el brasero característico lo he encontrado en Jalisco (Xalixco), en Michoacán, en el estado de Puebla, en el de Hidalgo y con profusión en Tula, Teotihuacán y Texcoco.

El culto del sol y del fuego llegaron a confundirse y hasta identificarse: Huehuetéotl y Tonatiuh formaron un solo culto. El sol tenía en sus manos la distribución del tiempo y el dios del fuego señalaba los periodos de 52 años para la renovación del fuego nuevo, señal indefectible de una nueva era del mundo y del género humano, por otro ciclo de la misma duración. Así es que el sol que corona el edificio es la gran figura religiosa que encabezaba las creencias de los naturales de la Nueva España.

Los pabellones laterales están decorados por una puerta coronada de una fecha simbólica, dos cañas, *ome acatl,* año en que se cambió la renovación del fuego, la gran fiesta secular y casi continental de las tribus nahoas. El grupo mitológico que está encima de la puerta de la derecha tiene las deidades, Centéotl, llevando a su derecha a Tláloc y a su izquierda a Chalchiuhtlicue; en el pabellón opuesto Camaxtli, Xochiquétzal y Yacatecuhtli.

ESCULTURA Y ARQUITECTURA NEOINDÍGENA*

Elisa García Barragán

La respuesta a todos esos afanes indigenistas fue inmediata en el siguiente número de la revista *El Arte y la Ciencia*, de noviembre de 1899, en el atinado artículo titulado "Arqueología y arquitectura mexicana", firmado intencionalmente con el seudónimo Tepoztecocanetzin Calquetzani. El autor señalaba que la tendencia indigenista se había hecho más palpable a partir de 1895, cuando se reunió en esta capital el XI Congreso de Americanistas y que, a partir de entonces, algunos ingenieros (léase entre líneas Salazar y compañía) y arquitectos en busca de un estilo genuino y nacional, que se llamaría pomposamente *arquitectura mexicana,* volvían sus ojos a las ruinosas y vetustas construcciones prehispánicas sin pensar que, insistía Tepoztecocanetzin Calquetzani, las formas de arquitectura de épocas pretéritas expresaban necesidades y costumbres que resultaban inoperantes para 1899. Calquetzani admitía su empleo en monumentos, pero consideraba a todas luces rídiculo el edificio que se hizo en París para la exposición de 1899, que tan duros juicios suscitara de arquitectos de renombre internacional como Garnier.

Mientras tanto, en la ciudad de México, los héroes aztecas inspiraban otros monumentos. El 16 de septiembre de 1891 se colocaron a la entrada del Paseo de la Reforma dos gigantescas figuras sobre pedestales de mármol negro, que representaban a los guerreros aztecas: Ahuízotl e Izcóatl, trabajados, en los mismos años en que se construyó el monumento a Cuauhtémoc, por el escultor Alejandro Casarín.

La consternación fue general, ya que los reyes esculpidos dentro de un pretendido realismo indígena rompían la armonía del afrancesado paseo.

Las críticas no se hicieron esperar, y el 23 de septiembre el periódico *El Tiempo*, con muy buen sentido, dirigiéndose al *Diario Oficial*, censuraba que no se hubiera consultado a quien más sabe, la Academia de San Carlos.

*Conferencia leída en la División de Estudios de Posgrado de la Escuela Nacional de Arquitectura, UNAM, México, D.F., 1979.

¿Antes de colocar esos adornos se oyó el parecer de la Academia de Bellas Artes?
Mucho nos tememos que no haya sido así al ver los dichos colosos que si de azteca no tienen más que la macana, de colosales no tienen sino la pugna en que están con la anatomía humana.

El pueblo, con buen humor, bautizó a las nuevas esculturas con el mote de "los indios verdes", y la prensa periódica desató una campaña para que se quitaran de ese lugar.

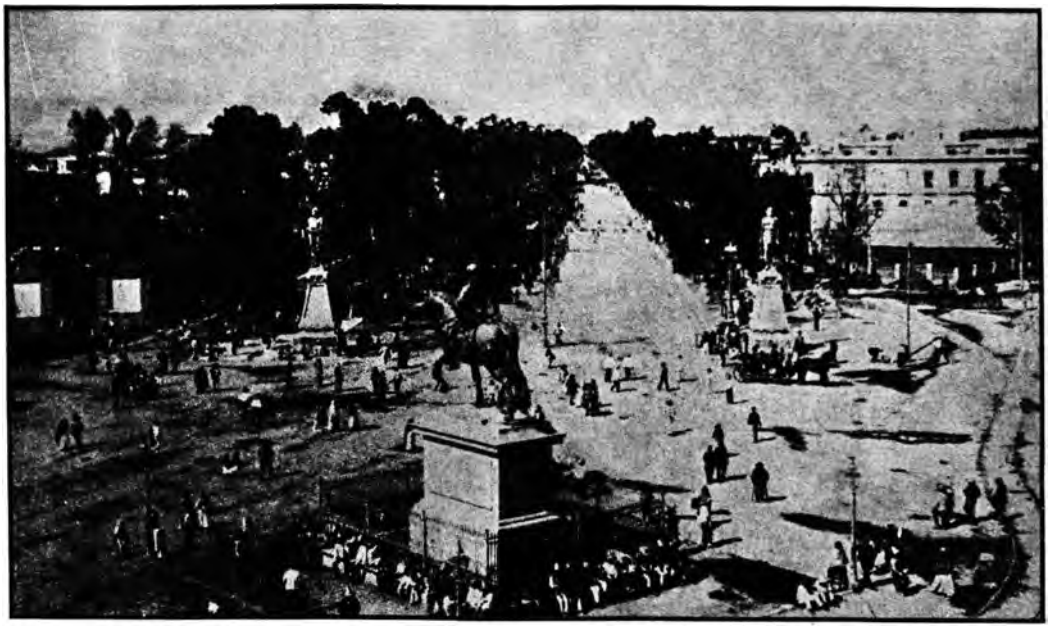
Pese a la unánime desaprobación, las protestas no fueron atendidas inmediatamente y todavía el 2 de abril de 1893 *El Monitor Republicano* en una gacetilla comentaba:

Insiste un periódico y con mucha justicia, en pedir al Ayuntamiento que suprima los ridículos y antiestéticos muñecotes colocados a la entrada del Paseo de la Reforma. Los turistas que visitan esta capital creen que esos adefesios son obra de los primitivos pobladores del Anáhuac y que nuestro ayuntamiento los conserva allí como reliquias arqueológicas. Así opinan los que nos juzgan favorablemente. En cuanto a los que sepan que son obras contemporáneas nos calificarán seguro de salvajes.

Pero no fue sino hasta nuestro siglo, en agosto de 1901, que estos guerreros, con un nuevo pedestal de estilo maya, obra del arquitecto Guillermo de Heredia, fueron trasladados al Paseo de la Viga, donde, como opinaba *El Arte y la Ciencia,* quedarían en armonía con el carácter netamente indígena de la calzada.

El pasado indígena continuó tentando a los arquitectos y en 1906, centenario del natalicio de Juárez, se llamó a concurso para erigir un monumento al benemérito en el Paseo de la Reforma. Entre los esquemas o planes presentados hubo uno inspirado en el estilo zapoteca, que llamó la atención del conocido poeta José Juan Tablada, quien, lleno de fervor nacionalista, elogió vivamente en *El Imparcial* del 6 de febrero de 1906, ese proyecto que tanto le había atraído.

De los tres proyectos, es el tercero sugestivo a primera vista, es un verdadero monumento conmemorativo, y nacional y profundamente original, puesto que está constituido con los elementos



58. El Paseo de la Reforma en 1890: la estatua de Carlos IV y los *Indios Verdes.*

de una civilización autóctona. La idea desde luego sorprende y hiere por su bella simplicidad, porque es justo y adecuado honrar al noble indígena de raza pura, poniendo a contribución para honrarlo el alto genio de la raza a que perteneció. No se concibe a Juárez entre columnas jónicas o bajo arcos ojivales. Sólo un artista arqueólogo pudo concebir ese monumento en que parece resucitar el *genio zapoteca.*

Esos elogios no le sirvieron de mucho al "artista arqueólogo", pues el jurado calificador, especialmente el arquitecto Nicolás Mariscal, con muy buen juicio manifestó a través de la revista *El Arte y la Ciencia* de abril de 1906 que el artista había desvirtuado la idea del concurso.

El proyecto llamado "Zapoteca" es la única obra que revela estudio, mas por desgracia ha desviado la idea. La convocatoria pidió un monumento a Juárez y a sus colaboradores en la Reforma y el autor concibió un monumento a la civilización zapoteca.

De nuevo el Paseo de la Reforma se libraba de ser invadido por una tendencia arquitectónica. Israel Katzman comenta que en 1898 se constituyó una compañía para construir específicamente edificios neoaztecas y se anunció incluso la realización del primero en el Paseo de la Reforma. Parece que, por fortuna, la compañía no tuvo éxito y el paseo conservó durante algún tiempo su homogeneidad y su carácter europeo.

La semilla indigenista continuó dando frutos muchos años más tarde. En 1926 el gobierno mexicano convocó a varios concursos para diseñar el pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Tres de los proyectos fueron neoindígenas: el de Alberto Mendoza en el primer concurso, el de Manuel Obregón y Alberto Mendoza en un segundo concurso; y el proyecto que se realizó definitivamente y que fue premiado en un tercer concurso, obra del arquitecto Manuel Amábilis. El pabellón era de planta radial, hecho totalmente de concreto armado y de estilo tolteca, al decir de Amábilis. Ignoro los comentarios que tal edificio suscitara en Sevilla.

EL DESARROLLO DE LA ARQUITECTURA EN MEXICO*

Nicolás Mariscal

Señor presidente, señoras, señores:

Cúpome el honor de representar a una de las sociedades científicas más distinguidas de nuestro país, la Asociación de Ingenieros y Arquitectos, para venir a hablar en medio de un auditorio tan respetable acerca de la arquitectura mexicana. Y ciertamente que ha sido el honor doble, pues a más de la representación, hay la circunstancia particular de que nunca se ha tratado en conferencia pública ni de las bellezas, ni de la depravación del gusto en materias arquitectónicas.

Sabed pues que no vais a escuchar una conferencia, sino un ligero apunte de nociones que maduraré más tarde si me asiste bondadoso consejo; ¡ojalá! —y esto sería el colmo de mi ambición— que ellas no sean inútiles a quien en lo futuro haya de discurrir sobre el propio tema para hacer la historia del arte en México!

He dividido mi ensayo en tres partes: la primera comprende ideas muy generales acerca del arte y en particular de la arquitectura; la segunda expone cómo ha sido tratada la arquitectura por los principales artistas que han florecido en México, e indica la tercera los medios propios para vivificar el arte nacional.

El hombre siente la imperiosa necesidad de expresar sus ideas y sentimientos mediante algo que produzca en el alma una emoción placentera. La naturaleza misma no se limita a realizar sus propias leyes pura y simplemente llenando un determinado fin, sino que hace intervenir en cada caso un elemento extraño al acto o fenómeno realizado y cuyo único destino es agradar, deleitar: cumple así el sol su papel astronómico y biológico, y la atmósfera y el mar se hacen a su vez otros tantos árbitros de la vida orgánica, en medio de los espectáculos más sublimes que arroban, extasían al ser humano y le hacen prorrumpir en inspirados cantos.

*Publicado en *El arte y la ciencia*, vol. 11, núm. 8-10, noviembre de 1900.

Más ardiente que el sol por su inteligencia, más profundo que el mar por su sensibilidad y más rico en fantásticos colores que los crepúsculos, el hombre siembra instintivamente la simiente de lo bello al perseguir la satisfacción de sus necesidades.

La luz, el movimiento, son los grandes órganos de la inmensa naturaleza, sus medios de expresión, su arte. El sonido y la forma son los medios de que se vale la humana inteligencia para cantar, llorar, orar y perpetuarse, engendrando lo que causa a la vez admiración, bien y amor: la belleza.

El instrumento por medio del cual el hombre produce lo bello es el arte, que es uno y distinto con la unidad y la distinción de la individualidad; mas, para influir en el espíritu, usa diversos lenguajes: poesía, música, arquitectura, pintura, escultura: otras tantas formas albergadoras de ese *quid divinum* que llamamos lo bello y que suscita la emoción del que lo contempla en perfecta armonía con la inspiración del que pudo alojar en esas formas, como se aloja en el cuerpo el alma, un ideal estético, del que pudo merecer el nombre de artista.

En vano se buscarán moldes para vaciar lo que se piensa y se siente, porque ni los hay ni pueden existir; la forma será artística con tal que posea un conjunto de cualidades que racionalmente deben ocasionar en el alma la afección singular e incomparable que se ha llamado emoción estética, cualidades que una experiencia de centurias ha tornado en principios. A ellos hay que atender para juzgar las obras, en ellos verá el artista el cauce que dé lecho al raudal de sus concepciones para que no se precipiten sin ley en mil caídas y en el absurdo de quiméricos juegos.

Cuando un pueblo privilegiado conoce y sabe guardar bien esos principios inmutables del arte, y une a ellos el amor de lo bello y tiene la ciencia práctica de realizar las formas soñadas, entonces merece el título de pueblo artista, de que es ejemplo y prototipo el pueblo heleno.

¿Va el arte de tal manera a la par con la ciencia y la industria de un pueblo que mientras mayor sea el progreso de su ciencia y su industria, mayor sea también el de su arte? No: la Grecia de los antiguos y la Francia de nuestros días están en el arte en razón inversa de los adelantos científicos e industriales que respectivamente han poseído: cuando quiere el espléndido París ser grande con grandeza artística, va humildemente a pedir consejo a la hoy pobre y vetusta Atenas; a la Atenas que, sin los numerosos establecimientos de instrucción, y educación, sin grandes industrias, sin el vapor, sin electricidad y sin la omnipotente palanca de la imprenta, fue la madre fecunda de oradores, poetas, escultores y arquitectos sin rival.

Pudiera creerse que para la vida del arte influye la forma social y política de las naciones; más he ahí que la historia nos lo ofrece viviendo en la teocracia egipcia, en las fantásticas repúblicas griegas, bajo el gobierno administrativo romano, bajo las repúblicas oligárquicas o anárquicas italianas, bajo el yugo feudal de la edad media.

Tampoco interviene en la existencia y desarrollo del arte la forma religiosa, pues hubo arte pagano que, con la pureza de sus formas y la sencillez de sus líneas, culminó en el siglo de Pericles; arte cristiano, expresión sincera de la fe, el amor y la esperanza divinos, más brillante que nunca en el siglo XIII, y arte mahometano que lució su fantástica gallardía en la obra de los alamares.

El arte es, pues, por sí, un elemento distinto del modo de ser social, político y religioso de los pueblos, así como de su ciencia y de su industria, si bien en la forma es el límpido espejo de toda una civilización.

Entonces, ¿cuáles son las condiciones favorables para el desarrollo del arte? Dos, esencialmente, según la filosofía y según la historia: 1°, que el pueblo tenga artistas, esto es, hombres inteligentes e inspirados, nacidos con genio, que, después de conocer bien las

tradiciones y la técnica del arte, ejecuten sus obras desplegando un libre y espontáneo vuelo. 2°, que el pueblo no esté corrompido, es decir, que no tenga ninguna idea ni cuerpo de doctrina preconcebidas que lo desvíen de la clara inteligencia de las leyes de la naturaleza.

Contrayéndonos en especial a la arquitectura, poco agregaremos porque cuanto llevamos dicho le es enteramente aplicable: siente el espíritu humano necesidad imprescindible de propagar sus ideas, perpetuar sus recuerdos y compartir con los demás sus esperanzas, y sólo puede hacerlo mediante un sonido o una forma. Pero así como no le bastan la palabra y la gesticulación, sino que tiene que dar a su voz cadencias e inflexiones para que su pensamiento sea vivo y conmovedor, así también no puede contentarse con protegerse del viento, del calor y del frío en las oquedades de los montes o en chozas formadas con ramas entretejidas, cubiertas de lodo, como las habitaciones del castor; no puede contentarse con que la misma apariencia tenga el albergue del hogar que el sitio de la vida pública, el del llanto que el de la alegría, el de la oración y el sacrificio. ¿Podrá satisfacerle, para conservar el recuerdo de un acontecimiento, como la muerte de un ser querido, la victoria en defensa de la patria u otro rasgo de heroísmo, clavar tan sólo una gran piedra en el sitio memorable y dejarla desafiando el huracán y las tempestades, sin que pueda producir viva emoción su misterioso aspecto?

Es preciso procurarse, ora ahuecando las rocas, ora construyendo con algún material una agrupación de piezas de diversos tamaños según sea el número de los que vayan a habitarlas y el uso a que se quiera destinar; y tanto esta construcción como la piedra que conmemora el suceso piden una forma adecuada, expresiva, artística, ya sea que se ejecute en el humilde adobe, en el osado hierro, o en el fastuoso mármol. Si la forma no llena los eternos principios del arte, aunque se ejecute en oro y en marfil, en vez de producir el más sublime de los humanos goces producirá el sufrimiento y el disgusto que causa la inversión desordenada y el estúpido derroche.

En suma, no basta levantar edificios; es preciso que sean obras de arte; lo que se requiere es arquitectura. Todos los pueblos se han preocupado por ella, hasta los menos dotados de aptitudes artísticas, como nuestro vecino de más allá del Bravo, que después de construir ciudades sobre ciudades, elevando pisos sobre pisos por obra y gracia del omnipotente dólar, quedóse mirándolas y comprendió que eran monstruosas y tuvo entonces el buen sentido de buscar a la arquitectura donde se encontrase; fue a Francia, sigue yendo y ya comienza a tener arquitectura.

Ahora bien, ¿tenemos arquitectura en México? Y si la tenemos ¿cómo podemos decir que se ha desarrollado? He aquí el punto capital del presente estudio, pero que no podíamos exponer sin los anteriores preliminares.

¿Hemos de tener por nuestras las llamadas arquitecturas maya, tolteca, azteca, o zapoteca, desarrolladas cuando aún no existíamos ni como raza, ni como nación? ¿Llamaríamos nuestra la arquitectura importada en la Nueva España por los súbditos de la corona real, cuando apenas cuenta la nación 80 años de vida? Puede invocarse que los 55 años de esa vida, por haber sido de guerra civil e internacional, nos excusan de haber tenido poquísimo arte arquitectónico durante ese periodo; pero la excusa es infundada: la guerra no es enemiga del arte, no puede decirse que el sentimiento bélico sea incompatible con el estético; recordemos si no que los griegos construían sus maravillas de la Acrópolis durante la guerra del Peloponeso; los romanos edificaban sus monumentales obras combatiendo con los bárbaros, y en el siglo que la historia llamó de hierro se elevaron construcciones reputadas como maravillas del arte. Por consiguiente, mal haríamos con tener en cuenta los grandes periodos de la guerra y de la paz en México para el estudio de la ar-

quitectura, pues una etapa de sangre fue precisamente para nosotros una de las mejores épocas artísticas.

Este último tercio del siglo, que felizmente comprende una época de paz, ha fomentado un gran movimiento constructivo, sobre todo de edificios de carácter privado, casas particulares y almacenes comerciales, lo que se explica porque los particulares han sido los primeros en reportar el provecho. Un estudio comparativo de los planos de la ciudad de México, desde los levantados a principios del siglo hasta el que acaba de publicar el Ayuntamiento, demuestra que la extensión de 984 hectáreas y media que ocupaba la ciudad en aquella época se mantuvo constante durante los años de disturbios y de sangre, pero que en la nueva era de paz y orden ha venido ensanchándose, hasta ocupar ahora 2 522 hectáreas. Este incremento fecundo en consecuencias para los estudios económicos, estadísticos y políticos sirve tan sólo, desde el punto de vista de la arquitectura, para lamentar que el progreso haya sido en cantidad y no en calidad, habiéndose desperdiciado brillantes oportunidades de ejecutar obras de arte.

¿Cómo podremos tener en cuenta, tratando del desarrollo arquitectónico de México, esos millares de casas de adobe o tepetate de las colonias de Guerrero, Santa María, San Cosme, San Rafael, despreciables no por la humildad del material, sino por la presunción e ignorancia con que se han erigido? Hacen alarde sus autores, improvisados arquitectos, de la distribución que llaman pomposamente moderna, y que no es sino una mezquina copia de las casas angloamericanas, dándoles un exterior que, por lo malo, obedece al principio arquitectónico de estar en consonancia con el interior; en muchas de estas construcciones se han suprimido casi los cimientos, se ahorran las cadenas horizontales y los amarres en los ángulos, y llega el afán de lucro al grado de que, para evitar desperdicios, se ha procurado que la superficie de los muros sea un múltiplo de la del papel tapiz, y la de los vanos lo sea también de las dimensiones de la madera del comercio. (Aplausos.) He ahí invertido el orden de las cosas; las necesidades son las que se adaptan a los materiales. ¿Y qué diré de esas decenas de edificios, ensayos también de los arquitectos de birlibirloque, como casi todos los de la nueva colonia cercana al Paseo Reforma y tantos otros construidos en la ciudad? Diré que se han erigido a todo costo, con fachadas de chiluca y de mármol para lisonja de sus propietarios y burla de cuantos los contemplan; ésta más duradera que aquélla, pues cuando sus dueños comprenden el error, la satisfacción se les vuelve desencanto. (Aplausos.)

Sin embargo, para bien de la sociedad y de la arquitectura mexicana, no han estado todas las construcciones bajo la férula de los aficionados; en este periodo han podido lucir, hasta donde el orden de cosas lo ha permitido, aquellos arquitectos de la buena época de la Escuela de Bellas Artes, ya sea los pensionados a Roma, o bien los educados por Cavallari y sus inmediatos sucesores.

Entre las construcciones de los señores Agea, que no son muchas, pues su obra principal ha sido la enseñanza, citaré el artístico monumento destinado al Cristóbal Colón de Sojo, la casa propiedad de don Luis Sarre, en que con maestría trataron el carácter mixto de casa habitación y almacén comercial que ella exigía; y, entre las restauraciones, la adición del ábside de la colegiata de Guadalupe y el patio del Ministerio de Hacienda, así como la construcción de la gran escalera del propio ministerio.

Don Ramón, el hermano mayor, es uno de nuestros constructores más hábiles, y ocupa la cátedra de la materia tanto en la Escuela de Ingenieros como en la de Bellas Artes.

Don Juan ha enseñado en este último establecimiento la técnica artística de la arquitectura, y es su mejor elogio el que, a pesar de que el arte italiano tiene su predilección, sin los exclusivismos de sus predecesores ha permitido a sus discípulos el estudio y

cultura de los estilos de todos los países, de acuerdo con el sistema ecléctico que priva en todas las escuelas europeas contemporáneas. La enseñanza de don Juan Agea se ha robustecido con la facilidad de importación de libros, monografías, revistas y reproducciones de edificios, y, en general, obras acerca de las múltiples materias que nos pueden tener al tanto de los progresos de la profesión.

Entre los numerosos discípulos de los señores Agea citaré, como uno de los más distinguidos, al arquitecto don Carlos Herrera, por el expresivo aspecto de sus edificios; ha construido ya varias casas particulares y ejecuta ahora el Instituto Médico Nacional.

Pocos años después de la llegada de los hermanos Agea, Rodríguez Arangoitia, de quien ya hice mención, arribó a su patria después de haber recibido en Francia un premio de Napoleón III, por su grandioso proyecto de una escuela de marina. El arquitecto Rodríguez, dibujante de ejecución vertiginosa y a la par impecable, ha sido copiado por numerosos alumnos con verdadero deleite. Ejecutó en Toluca sus principales obras, tales como el palacio del gobierno y la aún no terminada catedral; en México el hotel Gillow, las reformas del palacio de Chapultepec y el monumento a los jóvenes héroes del 47. De cualidades semejantes a las de Rodríguez, aunque sin igualarle en finura y corrección de dibujo, pero superándole por la originalidad de concepción, fue el arquitecto don Francisco Jiménez, de quien basta citar el bello monumento a Cuauhtémoc, una de las preciadas joyas de nuestra arquitectura, porque ella sola es suficiente para inmortalizar su nombre.

Entre los discípulos de Cavallari descuellan los hermanos Hidalga, don Eusebio y don Ignacio, que fueron primero colaboradores de su padre don Lorenzo. Ejecutaron con él, como edificio más notable, el palacio de Escandón en la plazuela de Guardiola. Muerto don Lorenzo, trabajaron juntos y son dignos de todo elogio por el gran almacén que lleva el nombre de Palacio de Hierro, sencillo, bien proporcionado, obra típica cuyo destino está caracterizado a la perfección, y que ostenta con sinceridad su sistema constructivo.

Merece por contraste compararle con el palacio de Boker construido ocho años después y cuyos autores son los arquitectos don Lemos y Cordes, de Nueva York. No trataron de hacer una obra arquitectónica, sino un bombo comercial. El esqueleto de hierro fue chapeado de piedra y de mármol con tanta afectación como mal gusto en las formas. Al lado de los materiales preciosos está la hoja de lata pintarrajeada en ménsulas y ornatos y en toda la cornisa de coronamiento. Me hace la impresión de un obrero al que se hubiese obligado a ponerse frac y corbata blanca dejando asomar los bordes de su blusa azul y conservando cubierta la cabeza con su cachucha de trabajo. (Aplausos.) El atavío carnavalesco le hizo perder todo el carácter; los marchantes, al mirar el edificio, seguirán de frente exclamando: mi dinero es para lo que me hace falta, no para pagar ese lujo superfluo.

En error semejante incurrieron los señores Méndez y Serrano, arquitecto el primero y aficionado el segundo, con la joyería La Esmeralda (1892), a pesar de que se destinó el edificio a la venta de objetos valiosos. El lujo está tan mal entendido que resultó un estuche de mal gusto y sin ningún carácter. Las formas son un contrasentido; tal parece que a un edificio todo de mármol cuyo piso superior se destruyó, le avinieron el de una casa ejecutada en cantería, y después, para ocultar la junta de la unión, colocaron en ella los restos de la cornisa de coronamiento del edificio de mármol primitivo; siguieron los remiendos en la esquina abiselada con la lumbrera que faltaba y cuyo claro taparon con un embarazoso reloj que no se sabía dónde colocar.

Por su importancia material cabría decir algo acerca del Centro Mercantil, pero es un edificio nada serio y ya se ha hecho censura popular; consignaré sólo para la historia que el público lo ha bautizado con el apodo de "La Velería".

Discípulo de don Eleuterio Méndez y émulo de los hermanos Hidalga en el género de las casas de habitación, el arquitecto don Emilio Dondé, constructor habilísimo, se ha dis-

tinguido por cualidades antitéticas a las de aquéllos; en vez de amar el fausto como el que desplegaron con elegancia los señores Hidalga en el patio de la casa número 9½ de Vergara, es siempre sobrio y sencillo en la expresión, lo que junto con la buena disposición de las plantas de sus casas le ha conquistado merecido renombre. Mas como es tan fácil exagerar las cualidades de carácter, el señor Dondé ha comunicado a algunas de sus obras cierta frialdad, así como los señores Hidalga no han podido evitar el caer a veces en la afectación.

En la iglesia de San Felipe de Jesús, uno de los pocos edificios religiosos construidos después de la Independencia, don Emilio Dondé se esforzó por llenar el ideal cristiano, empleando en la ciudad por primera vez el arte del siglo XII. Aunque este templo deja qué desear en planta, porque los apoyos son tan multiplicados y gruesos que impiden la vista fácil del altar desde las naves laterales, el interior impresiona y es digno de elogio en su conjunto. El exterior, menos feliz por su dureza y su frialdad, presenta cornisas mal dispuestas y un campanario fingido, postizo, que hace perder mucho a la composición.

Otro ejemplar de la arquitectura religiosa en México es la iglesia gótica de Angangueo, cuyo autor es el distinguido arquitecto don José Rivero y Heras, educado en Francia y que también obtuvo en México su título.

El señor arquitecto don Antonio Torres Torija, contemporáneo de los hermanos Hidalga, es el autor del edificio público más importante que se ha construido en este periodo, la penitenciaría. Lástima que no fuera el constructor; no habrían pasado ciertamente los desastres de que ha sido víctima ese edificio, de cuya ruina lo ha salvado la pericia del sabio constructor, el arquitecto don Antonio M. Anza.

Honrará siempre la planta de la penitenciaría al señor Torres Torija, cuyas aptitudes han sido coartadas por el puesto de interés público que desempeña en el Ayuntamiento; por eso, pocas construcciones ha llevado a cabo, empleando su actividad incansable como profesor de mecánica racional y aplicada en la Escuela de Bellas Artes.

En 1879 vino a reforzar las filas de los arquitectos un mexicano cuya familia lo había enviado a París a educarse en la Escuela de Bellas Artes de aquella ciudad, esto es, en uno de los primeros centros artísticos del mundo. He aquí otro nuevo y poderoso germen que hubiera podido vivificar el arte nacional si el medio se prestara. Laureado en los certámenes de los franceses, compitiendo con ellos en la escuela y después de haber agregado a sus medallas el diploma de arquitecto en Francia, don Antonio Rivas Mercado llegó a su patria ávido de prestarle sus servicios. Cumplió ante todo con la ley: fue a nuestra escuela a pedir la revalidación de sus estudios, y después de un examen brillante recibió el título de arquitecto de México.

Muy recién venido, se le encomendaron diversos asuntos, edificios públicos en particular, y puede decirse que hizo proyectos para todos. Pero desgraciadamente, por la penuria del erario, no se pudieron realizar. Ha ejecutado apenas la aduana de Santiago en México, comenzó a construir una gran casa particular en Peralvillo, y ha hecho varias reformas y composturas en diversos edificios, siendo la más notable la del teatro de Guanajuato, en el que corrigió muchos desperfectos y terminó la obra, que poco tardará en inaugurarse. No se han sabido utilizar las aptitudes de ese arquitecto, verdadera honra de nuestro país. En todos los diversos concursos públicos en que ha entrado ha sido el campeón vencedor. Su arte de maravilloso dibujo es el francés, y creemos que tendrá decidida influencia en nuestra arquitectura, a juzgar por las no pocas obras en que esa influencia se deja ya sentir.

Mas el tiempo prefijado para estas conferencias se me acaba. Por eso tengo que omitir, a pesar mío, otras obras de otros arquitectos muy merecedoras de tomarse en consi-

deración. Hagamos cuanto antes algunas consideraciones analíticas de lo que ha podido ser la arquitectura mexicana.

Ciertamente no podemos afirmar que haya habido cuantiosos elementos propicios para el arte arquitectónico, si bien no han faltado algunos por lo menos, y de no escasa importancia. Los españoles nos dejaron un centro artístico y varios edificios que nunca podrán llamarse excelentes modelos, pero que muy bien han servido y servirán, mientras más se les estudie, para la formación del arte nacional. Los diversos estilos de los edificios de origen español, el de los Moras, Rodríguez y Tolsás, el renacimiento italiano de los Ageas y Rodríguez Arangoitias y el renacimiento francés de los Rivas Mercados (el arte de Cavallari no influyó de un modo considerable), han constituido nuestra arquitectura. Y si a la potencia de acción de esos elementos agregamos la del conocimiento actual de la arquitectura moderna en todos los países y el más perfecto de las arquitecturas clásicas, no hay duda que, en cuanto a este género de recursos, no nos podemos quejar los que cultivamos el arte de la poesía en la piedra.

La primera condición asentada en nuestros preliminares para el desarrollo de la arquitectura ha podido satisfacerse, puesto que hemos tenido artistas; mas la segunda condición esencial no se ha verificado, puesto que han existido preocupaciones e ideas perturbadoras del orden natural de las cosas; y dado que las dos condiciones deben satisfacerse simultáneamente para que el arte tenga vida, es inconcluso deducir que la arquitectura mexicana, al nacer, se ha estremecido en agonías mortales.

¿De qué sirvieron las tres guerras del primer tercio de siglo, si había el prejuicio de que era ocioso ocuparse en el arte en medio de las luchas y las desgracias civiles? Creíase que era menester atender antes a otros ramos de cultura de más interés; el arte era lo superfluo; y en último caso, se decía, su progreso vendrá después naturalmente, como consecuencia de los demás adelantos, siendo así que el arte es una necesidad y una individualidad por esencia independiente.

En el segundo tercio hubo Hidalga y, como esas ideas preconcebidas se habían moderado, pues sin que cesaran las tormentas políticas se impartió protección al arte, pudieron brotar algunas flores de sus agotadas ramas; hubo algunos edificios y aumentó el número de artistas. El logro de la primera condición había sobrepujado a la segunda, al principiar el último tercio del siglo; no había pocos artistas y débil era el aprecio que se hacía de ellos, pero de improviso reaparecen las preocupaciones y con más exagerada vehemencia; se levantaron como una inmensa ola que envolvió al arte por algún tiempo hasta que la mano de un clarividente guerrero lo salvó. Sin embargo, aún quedan los vestigios del naufragio, y por eso en esta ocasión venturosa es un deber nuestro mostraros sus estragos, así como los infalibles recursos que han de remediarlos. Concedednos todavía vuestra atención por breves instantes.

¿Por qué se han elevado y aún se elevan en México, no obstante que hay artistas que han comprobado sus aptitudes, tantos edificios de mayor o menor importancia material, pero de ninguna significación artística, empleando esta palabra en el sentido privado de la arquitectura, esto es, edificios verdaderamente útiles y verdaderamente bellos? Por los prejuicios que todavía existen originados por la confusión que produjo el extravagante título mixto de ingeniero-arquitecto, título que data de 1869 y que fue suprimido desde 1877, pero cuyas malas consecuencias no acaban de desaparecer. Hay en el público, y aun en el público ilustrado, personas que no prestan la debida atención a lo que es la arquitectura en sí misma y al género de conocimientos y de educación que requiere el arquitecto. ¡Cuántos hay que creen que la arquitectura es una voz sinónima de ingeniería! ¡Cuántos que creen que la arquitectura es como la mecánica, la minería, los medios de

transporte, etcétera, es decir, una rama de la ingeniería civil! ¡Y cuántos, en fin, llegan a asegurar que es ella como la artillería, una rama de la ingeniería militar!

No sabremos decir cuál de los tres errores es más grotesco; haríamos una injuria a vuestra sabiduría, señores, si nos detuviéramos a refutarlos, pues basta comparar la etimología de las dos palabras para hallar la diferencia entre arquitecto e ingeniero, y recordar, quedando con esto destruido también el segundo y el tercer error, que la ingeniería, civil o militar, no puede tener por rama a la arquitectura, porque ésta no proviene de aquélla. Desde los más remotos tiempos aparecen el arquitecto o jefe de los constructores y el ingeniero o inventor y hacedor de ingenios o máquinas. El arquitecto, como constructor, tenía a su cargo los buques y las obras hidráulicas, además de los edificios de los diversos géneros, entre los que estaban las fortalezas; de ahí que entre las especies de arquitectura estuviesen la arquitectura militar, la arquitectura naval y la arquitectura hidráulica. Con los adelantos de estos últimos conocimientos antes tan embrionarios, fueron adquiriendo tal importancia que se segregaron de la arquitectura y formaron profesiones especiales. Como las ciencias que en ellas intervienen son las mismas o afines de las que fueron haciendo progresar al constructor de ingenios, en este siglo precisamente, siglo de las especialidades, se ha designado a estas profesiones con un nombre especial que sigue al colectivo para recordar su afinidad, y así se dice, en todas partes del mundo y en todos los idiomas: ingeniero civil, o sea el de caminos, puentes y canales; ingeniero minero, ingeniero mecánico, ingeniero electricista, etcétera, e ingeniero militar e ingeniero naval.

De suerte que más bien se podrá decir que la ingeniería militar o la naval son ramas de la arquitectura; y por lo que respecta a la hidráulica, ahora incluida en la de ingeniero civil y en la agronomía, podrá llamarse también rama de la misma arquitectura; pero en ningún caso que ésta sea rama de ninguna de las ingenierías. Desde el punto de vista científico, la arquitectura y la ingeniería son dos hermanas, porque proceden de un mismo tronco, las matemáticas, que a ambas les sirven de sólido fundamento; pero desde el punto de vista artístico son dos entidades totalmente diversas, puesto que la belleza constituye la esencia de la arquitectura como arte liberal. Extraviado el público, ha llamado para la ejecución de las obras arquitectónicas indistintamente al arquitecto o al ingeniero, bien fuese este artillero, geógrafo o electricista, ha creído que todo es lo mismo y aún no desaparece tan monstruosa equivocación. ¿Cuál es la causa?, que las medianías en cada una de las profesiones, inclusive la de la arquitectura, trabajan por mantener turbia la atmósfera para dragonear, como familiarmente se dice, en lo primero que se presente. ¿Qué les importa abandonar los estudios a que han dedicado toda su juventud? ¿Qué les importa ser la rémora para el adelantamiento de sus respectivas profesiones y aun desprestigiarlas? Levantamos la voz ahora, en nombre de la razón para pedir que cese este mutuo perjuicio y universal ridículo. ¿Qué será de nuestra ciencia de la guerra si los militares facultativos se entretienen en construir palacios y decorar salones o trazar ferrocarriles? (Aplausos.) ¿Quiénes resolverán los problemas de ingeniería civil, minera, agrícola, etcétera, de que puede decirse está erizado nuestro territorio, si las energías que debieran emplear en asuntos tan vastos se gastan en la arquitectura?

Ciframos nuestra esperanza en los hombres verdaderamente sabios de cada una de las aludidas profesiones y confiamos en que trabajarán porque cese esta situación. Es un mal gravísimo para la arquitectura que los arquitectos la descuiden. Diariamente avanzan las ciencias que en ella intervienen y aumentan las comodidades y las necesidades. El arquitecto tiene que saber más cada día para cumplir con su misión.

Precisa formar en el público el buen gusto, el amor a las artes, lograr que se desvanezcan los prejuicios y los errores. ¿Quién podrá alcanzarlo? Sin duda que antes que nadie los

mismos artistas; dejémonos los arquitectos de lamentarnos del público y quedarnos de brazos cruzados en tanto que el público se lamenta de nuestra inacción. Mientras dure este vicioso círculo será el arte el que pierde. ¿Nos disgusta, compañeros, que hombres de otra profesión, o sin ninguna, invadan la nuestra? Excusémosles; es explicable que un arte bello tenga aficionados. ¿Quién no intenta a veces cantar o rimar versos? Cierto que esto produce un mal que dura lo que el tiempo empleado en hacerlo, mas el mal que produce un edificio ejecutado puede decirse que es eterno; así que para remediar la situación no busquemos fuerza, sino el derecho; opongamos a la ignorancia, la ciencia; a la osadía, las aptitudes; hablemos, escribamos, tengamos por lema esa última palabra de Septimio Severo: "¡Laboremus!" Ahí está el supremo remedio, el gran secreto del progreso de la arquitectura para bien de la sociedad y de la patria. A nuestros esfuerzos se unirán, no lo dudéis, los esfuerzos de los hombres bajo cuya responsabilidad está la suerte de la república. El gobierno se preocupará más y más por la educación artística; él sabe que con la vulgarización del dibujo en todas las clases sociales siembra una riqueza, hace progresar todas las industrias y despierta y forma el buen gusto; traerá a la Escuela de Bellas Artes, en pos de la renovación material recientemente decretada, la continua renovación intelectual, restableciendo el envío de pensionados a Europa. Al mismo tiempo serán los arquitectos que este mismo gobierno conocedor de las leyes sociales haya creado, quienes erigirán los monumentos públicos. Hay que legar a la época próxima venidera un testimonio eterno del actual periodo glorioso de nuestra historia y el arte es quien sólo puede hacerlo. Las obras puramente materiales se transforman y desaparecen. La arquitectura, no; es carácter suyo lo imperecedero; aunque inerte y muda, sella en su forma, su esencia, la fisonomía y las cualidades del país en que vive; es materia, pero que encarna un pensamiento; insensible, pero hace sentir; inconmovible, pero conmueve. ¡A los artistas toca realizar prodigio tan grande y apurar su inspiración en estos venturosos días; los arquitectos están llamados a ser los rápsodas de la paz bendita, y sus cánticos en piedra serán escuchados por las futuras generaciones!

Mayores riquezas posee México en sus monumentos de antigüedad remota, que apenas han sido conocidos en el extranjero y acerca de los cuales la misma historia nada nos dice, quedando a la arqueología la misión de estudiarlos y descifrarlos.

Tales son las admirables e imponentes ruinas de Palenque, en el estado de Chiapas; de Mitla, en el estado de Oaxaca, y de Uxmal y de Chichén-Itzá, en el estado de Yucatán. Estas ruinas, que son numerosas, y de las que sólo se producen aquí algunas, tomadas de la preciosa colección de fotografías que sacó de ellas M. Désiré Charnay, cuando vino por la primera vez con la comisión científica francesa, en tiempo de la intervención, indican claramente que los pueblos que habitaron en tiempos remotos nuestras comarcas del oriente y del sudeste alcanzaron una gran civilización que llegó en la arquitectura hasta la decadencia, como opina Viollet-le-Duc, que las estudió desde el punto de vista del arte.

Ya antes habían sido examinadas con atención por algunos viajeros, como Stephens, que publicó acerca de ellas varios libros interesantes. En México les ha consagrado eruditos estudios el ilustre arqueólogo Orozco y Berra. Pero aún las envuelve una densa oscuridad, al través de la cual apenas puede penetrar la crítica histórica para adivinar cuál fue la índole de las naciones a quienes deben su origen.

México tiene un Museo Nacional que antes estaba muy desarreglado, pero que ha tomado buena forma desde que lo dirige el eminente sabio don Gumersindo Mendoza. Hoy, además de sus colecciones de historia natural, que ya existían antes de 1877, colocadas en grandes salones, tiene arregladas su rica colección de antigüedades y está construyéndose un salón amplísimo para colocar en él los grandes ídolos de piedra que se ven hoy en el patio de la antigua casa de moneda.

Sería preciso escribir un grueso volumen para describir todos los monumentos antiguos en que abunda nuestro país, y que se deben a los pueblos que lo habitaron antes de la conquista, o a los dominadores españoles. A las grandiosas ruinas de Palenque, de Yucatán y de Mitla hay que agregar las de Xochicalco, de la Quemada, del estado de Querétaro, de Metlaltoyuca, las pirámides de Cholula y de Teotihuacán y las de Tetzcotzinco, pertenecientes estas últimas a la civilización azteca.

LA ARQUITECTURA NACIONAL*

Francisco de la Maza

Ante la insinceridad o error de los teóricos, los arquitectos se lanzaron al encuentro de una "verdadera" arquitectura "nacional" y, cayendo a su vez en otro error, se hicieron "arqueólogos". Creen que *lo mexicano* es, nada más lo maya o lo azteca, o es ignorancia o bobería o política, pero no historia. Y vino entonces el parto indoloro, pues ningún trabajo les costó, de la "arquitectura nacional. . . indígena" (!) ¡Era tan fácil hurgar en libros y sacar de sus láminas sus motivos arquitectónicos! Porque no se crea que los señores arquitectos se molestaban en ir a estudiar las ruinas prehispánicas. Para el edificio de la exposición de 1889, en París, confiesan haber sacado todo de lord Kingsborough, Waldeck, Dupaix, Charnay y Chavero. La primera obra de "arquitectura nacional" y única que perdura fue el monumento a Cuauhtémoc, en 1878, con pedestal del arquitecto Francisco Jiménez y estatua de Miguel Noreña.

Dicho monumento se compone de una base cuadrada, con taludes, en donde se alojan bajorrelieves académicos; luego vienen unos tableros mayas; después una pirámide trunca que sostiene un cuerpo cuadrado en cuyas esquinas van "columnas" toltecas en grupos de tres (es cierto que en el museo había una columna de Tula con adornos como de paños en el fuste, pero más se acercan éstas de Jiménez a las piernas de los colosos, creídas entonces, más que figuras humanas, trozos de columnas); las cornisas son de Uxmal y Palenque y, por fin, viene la hermosa y académica escultura de Cuauhtémoc sobre un montón de serpientes. Gustó muchísimo y sigue gustando, a pesar incluso de las panteras "egipcias" que acompañan al *neoindígena* monumento. Contra sus adversarios recordemos las ponderadas palabras de Justino Fernández: "Tiene tales proporciones y tal discreción en sus formas y motivos que, a más de su originalidad, es de una excelente armonía. . ."

*Texto tomado del libro *Del neoclasicismo al Art Nouveau*, Sepsetentas, México, D.F., 1965.

Once años después hubo una exposición en París. Se presentaron dos proyectos, uno de tres ingenieros: Luis Salazar, José María Alva y Vicente Reyes, y otro del ingeniero arquitecto Antonio Anza, asesorado por el historiador Antonio Peñafiel. El ministro de Fomento había dicho a los concursantes que "el edificio revistiera un carácter que diera a conocer el grado de cultura de los antiguos habitantes". Los ingenieros contestaron: "Ese pensamiento merece un elogio, pues significa la *creación* de un *estilo nuevo* que será *puramente nacional*. . ." y se lanzaron a la obra.

El primer proyecto tenía tres fachadas *diferentes*. La principal era maya y zapoteca; una lateral se inspiraba en Palenque y Xochicalco; las ventanas eran unos rostros de Tláloc con la boca muy abierta para poder asomarse; la otra copiaba motivos de Uxmal pero con calendarios aztecas a modo de óculos. En el remate de la principal iba otro calendario a guisa de escudo nobiliario español. El segundo tenía su fachada con taludes llenos de grecas y en las paredes verticales llevaba tableros con relieves de dioses y héroes. Se inspiró en Tula, Xochicalco, Teotihuacán y Tenochtitlan, y no se tomó en cuenta la obra maya "porque no tuvo contacto con la azteca".

Este segundo engendro fue el que se hizo, criticado duramente en París por el propio Garnier y en México por Mariscal, quien la llamó "inútil y quimérica empresa", añadiendo: "La arquitectura que resulte, si tal nombre merece, jamás llenará nuestras aspiraciones; estará siempre en el desacuerdo mayor con el medio social en que vivimos; ese desacuerdo, verdadera disonancia artística, me incita a escribir sobre el asunto unas cuantas líneas. . . la arqueología estudia los monumentos del pasado como historia; coleccionemos, pues, todos sus datos y guardemos tan inestimables reliquias en museos especiales, mas sin pretender que, mutilando los monumentos, podamos utilizar las partes en nuestras construcciones modernas, aspirando a formar un nuevo estilo para lo porvenir y aun aconsejando, como se ha hecho con cierta insistencia a los jóvenes arquitectos, que emprendan tales trabajos, tan descarriados como inútiles. . . es incomprensible que puedan adaptarse los principios antiguos a nuestros edificios, tan llenos de las múltiples necesidades que nuestra cultura exige. . . si se procede mutilando, copiando ya este fragmento azteca, aquel zapoteca, y ese otro maya, ¿se obtendría, acaso, con semejante fárrago un nuevo estilo?. . . la forma y las disposiciones generales de las arquitecturas

aborígenes pugna por completo con nuestras necesidades. . . dejémonos de empresas utópicas. . ." Sin duda esta crítica contribuyó a que en la Exposición de París de 1900 el pabellón mexicano fuera. . . ¡morisco!

En el mismo número de la revista *El arte y la ciencia,* Mariscal publica un artículo en alabanza de los rascacielos, entonces "de doce, quince y hasta veinte pisos", explicando su necesidad moderna. Mas para ser justos, Mariscal reseña con elogios el pabellón español, que era plateresco, con pedacitos de Alcalá, Salamanca y Toledo. (Núm. 8, vol. 1.)

Sin embargo hubo reincidencias, como la del monumento a Tepoztlán, de Rodríguez Arangoitia, con su base de cruz griega, sus cuatro escaleras "como las de Zempoala", un obelisco con floripondios y cempazúchiles en plan de festones a la romana y una tapadera como remate.

La confusión seguía en 1906, año del centenario del natalicio de Juárez, por lo que se pensó en un monumento. Se abrió un concurso y los proyectos fueron once, de los cuales se premiaron cuatro, que se publicaron en *El Mundo Ilustrado* (año XIII, tomo I, núm. 5, 28 de enero). Eran: 1) Gran pedestal clásico, en cuya base iban figuras alegóricas. La estatua, casi al doble de las alegorías, subía extendido el brazo derecho con un rollo de papeles. Abajo una urna y junto a ella un robusto ángel desnudo. En el mismo nivel, en los otros lados, leones echados. En las esquinas de las escalinatas, obeliscos con trofeos y águilas. 2) Sobre un doble pedestal se élevaban dos columnas y junto a ellas cuatro victorias aladas, tremolando coronas de laurel. Sobre las dos columnas iba un grupo alegórico, en una roca, compuesto de tres figuras: Juárez, en medio, enarbolando una bandera; a su lado otra victoria y un dios desnudo dándole fuego, a guisa de Prometeo. Se comprende que, para sostener todo esto, fueran dos las columnas. Abajo, entre los dos pedestales, grupos dobles de unas muchachas medio desnudas. En las cuatro caras del monumento, una pareja de leones machos, es decir, ocho, en variadas y cirqueras actitudes. 3) Un arco de triunfo *cegado.* Sobre él, grupos escultóricos. Frente, una magnífica estatua de Juárez sobre su pedestal. Prosiguiendo los lados del arco, dos columnatas con cuerpos salientes al final y sobre ellos dos cuadrigas. En el arco varias estatuas. Faltaron los leones. 4) Monumento *azteca.* Sobre una base con grecas de Mitla, una pirámide con dioses sentados y cruzados de brazos. Luego un obelisco con grecas y en el centro, en un estrecho nicho, el busto de Juárez. En el remate, el águila nacional.

EL ARTE PORFIRISTA Y LO PREHISPÁNICO

REUNIÓN ARTÍSTICA, MUSEO DE ANTIGÜEDADES; BREVE OJEADA SOBRE ELLAS*

Pílades

Cumplimos hoy la promesa que hace pocos días hicimos y vamos a consagrar unas cuantas líneas a la animada y simpática reunión que el domingo de la semana antepasada tuvo lugar en la hermosa casa del señor licenciado Sánchez Solís. El objeto fue trascendental; las personas que a ella asistieron disfrutan de muy merecida reputación artística y literaria; lo que allí se dijo fue hermoso; los pareceres que allí se emitieron, reveladores de los conocimientos de cada cual, para quien los desconociera, llevaron todos el sello de la inteligencia, del estudio, de la experiencia y del noble entusiasmo.

Para que nuestros lectores comprendan el objeto de esa reunión a la que concurrieron los pintores Pina, Gutiérrez Felipe, y Gutiérrez R., Obregón, Rebull y Velasco, el grabador Dumaine, los célebres compositores Melesio Morales y Aniceto Ortega, el ingeniero Rodríguez Arangoitia, y los literatos Ignacio Ramírez y Guillermo Prieto, Gerardo M. Silva, y algunas otras personas cuyos nombres sentimos no recordar en este momento; para que se comprenda toda la importancia del pensamiento capital allí desarrollado; para que se juzgue de la influencia que pueda ejercer sobre nuestros adelantos artísticos y literarios, sobre la formación de un arte y de una literatura realmente nacional, es necesario hacer antes algunas ligeras explicaciones. Proverbial es el afecto que para las antigüedades patrias tiene el señor Sánchez Solís, último resto de una de las más nobles familias del antiguo imperio azteca. Más de treinta años hace que, con la loable constancia de su carácter, se ocupa en coleccionar todos aquellos objetos, todos aquellos libros, todos aquellos documentos que puedan disipar las sombras que envuelven a la historia de los pueblos que poblaron antiguamente el país llenándolo con la gloria que conquistaron en sus batallas con los pueblos enemigos, y con las conquistas más serenas que en el terreno de la civilización alcanzaron.

* Publicado en la *Revista Universal* del 17 de junio de 1875.

Hemos tenido el gusto de visitar repetidas veces el museo que con todas esas curiosidades ha formado, y cuantas veces hemos disfrutado de esta satisfacción, tantas hemos descubierto en él algo nuevo, o alguna nueva idea nos han inspirado las detalladas explicaciones de nuestro hábil cicerone. No es en verdad abundante ese museo, absolutamente hablando; pero si lo comparamos con el nacional que existe en el edificio de la Moneda, y pensamos en que el señor Sánchez Solís no ha contado más que con sus propios recursos para formarlo, tendremos que confesar que es uno de los más notables de la capital donde escasean tanto las personas que se dediquen al estudio de la arqueología nacional. Los objetos guardados con religioso culto en él son todos escogidos, teniendo el raro mérito de caracterizar por grupos lo que pudiéramos llamar las varias edades de la civilización y del arte aztecas. En él se hallan desde los objetos que representan como el amanecer del arte, que son como su bosquejo, hasta las obras que revelan el alto grado de cultura a que se llegó y que los inteligentes no vacilan en calificar de perfectas.

Al lado de los groseros ídolos de piedra, se admiran allí los ídolos y los trastos de obsidiana trabajados, pulidos con una perfección cuyo secreto ha pasado a ser un nuevo misterio, y al lado de todo esto, como queriendo levantar a más altas y más poderosas consideraciones, el espejo en que se reflejaban las fisonomías de la familia real de México y que era guardado con empeño admirable en el antiguo convento de Santa Brígida, y un cetro real de hechura artística y eminentemente original, de una piedra verde, hoy desconocida y cuyo nombre ignoramos. Huellas para los sacrificios, objetos de barro para el uso común, encontrados unos en antiquísimos *momoxtles,* extraídos otros del fondo de la Laguna de Zumpango que los guardaba avara, algunos conservados como preciosa herencia por familias aztecas, que habían ido pasando de una a otra generación; teponaxtlis, chirimías, pipas para fumar, collares de coral, vasos de barro, ópalos, y sobre todo un anillo de oro de forma originalísima y de hechura primorosa, aun en nuestros tiempos, en que el arte de la platería se halla tan adelantado, lo cual en verdad no es raro, recuérdese que todos los historiadores hablan siempre con elogio de los plateros aztecas que presentaron a los conquistadores objetos que cautivaron su atención y que cautivaron también la del gran emperador Carlos V a quien fueron regalados. Cada ídolo guarda su misterio; pero casi todos aquellos labios están mudos, y no esperan más que el conjuro de la ciencia para revelar lo que los hombres que los construyeron, que les comunicaron la vida, que viven, la inmortalidad de que ellos no pudieron revestirse, pensaban y sentían, para revelar las escenas de aquella vida exuberante, los ritos de aquella religión monstruosa, los secretos de aquellos hogares en que eran como penates y de aquellos templos en que se les ofrecía en vez de flores, y en vez de palomas, el sacrificio de humeantes corazones. Dos cosas detienen la atención del que examina ese museo, de una manera especial; la una puede revelar una edad geológica, la otra la genealogía de uno de los dioses más queridos de aquella raza. Son un pequeño ídolo que parece arrojar viento por la boca, cuyo ropaje está lleno de atributos y en el cual creemos adivinar a Quetzalcóatl, y una gran

ánfora muy parecida por su figura a las griegas y que fue encontrada a algunos metros de profundidad a la orilla de una laguna del estado de Puebla. Están adheridos a ella caprichosos fósiles formados en su mayor parte de conchas y de insectos petrificados. Algunos siglos cuenta de existencia en nuestro país esa ánfora; más de un misterio puede revelar su presencia.

Entre las preciosidades que contiene ese escogido museo merecen mencionarse los manuscritos aztecas, que en nuestro concepto encierran los principales episodios de la vida de los reyes y arrojan luz sobre el traje de los pobladores, sobre su arquitectura, sobre sus costumbres, sobre su pintura, a la cual falta la perspectiva como a la de los modernos chinos.

Dar una idea de toda esta civilización, restaurar por la historia esos monumentos, esas costumbres, darlas a conocer en el extranjero, estudiar los adelantos que en las ciencias morales y materiales en la legislación y en el derecho de gentes hicieron aquellos heroicos pueblos, tal ha sido el pensamiento del señor Sánchez Solís y a ese fin han tendido sus fatigas de treinta años y a ese fin se encaminó la reunión de que al principio hablamos. El señor Sánchez Solís ha construido una casa con el exclusivo objeto de hacerla depósito de curiosidades artísticas y en ella ha levantado un soberbio salón de arquitectura azteca, que ha podido estudiar y conocer, especialmente en los manuscritos de que hemos hablado. Así, este hombre de iniciativa y de constancia ha dado el primer paso en la importante tarea de despertar el gusto por lo antiguo, buscando al mismo tiempo inspiraciones y protección para los artistas y para los literatos.

Ha hecho pintar en grandes cuadros los más notables episodios de la historia antigua. Algunos de ellos están ya terminados, como el *Descubrimiento del pulque*, que tanta fama ha dado a su autor, José Obregón, y otros que se hallan cerca de su término, como la prisión de Cuauhtemotzín que pinta el señor Rebull, y la deliberación del senado tlaxcalteca después de la embajada de Cortés, que ejecuta el señor Gutiérrez. Los maestros Morales y Ortega, por súplica del señor Sánchez Solís, se ocupan en escribir algunos trozos con motivo azteca, encuadrándolos en las reglas de la moderna armonía.

Todos esos trabajos hasta hoy no han tenido más impulso que el del empeño y el sacrificio del señor Sánchez Solís, que está prestando un gran bien al arte y a la historia nacionales. Más de cien mil pesos ha empleado en la colección de esas curiosidades y en la ejecución de esas obras, él no desmaya; él, que ha realizado todo lo que ha emprendido, realizará seguramente esta obra, pero de desearse sería que el gobierno y los amantes del país le ayudaran en la titánica empresa. Resucitar una civilización, traer los elementos de vida que tenía el arte y a la civilización nuestra, excitar el patriotismo que con los recuerdos de heroicidades y de gloria se exalta, es lo que el señor Sánchez Solís intenta. Parece obra superior a las fuerzas de un hombre, pero con la cooperación eficaz de los que pueden y deben cooperar, esa obra puede llegar a pronto y feliz éxito.

LA FIGURA DEL INDIO EN LA PINTURA DEL SIGLO XIX: FONDO IDEOLÓGICO*

Ida Rodríguez Prampolini

Probablemente el primer escritor moderno que se percata de la relatividad de las culturas sea Miguel de Montaigne. El célebre autor de los *Ensayos,* después de analizar muchas de las virtudes de los indios y hacer recuento comparativo de los defectos de los europeos, toma a burla la idea de que la cultura europea sea superior a la indígena americana. Su ensayo *De los caníbales* termina con estas palabras:

"Buena cosa parece todo esto, pero ¿vamos a tener en consideración a unos individuos que no llevan calzones. . .?"

¡Vana pretensión de un hombre superior a su tiempo! De entonces acá y hasta el día de hoy los hombres cultos de Occidente, de un occidente que ha rebasado a Europa para abrazar el mundo entero, siguen juzgando a las demás culturas a partir de los supuestos valores universales e inmarcesibles de la cultura occidental.

Particularmente penoso es el caso de algunos americanos cultos que en su afán de escapar a todo compromiso político con su nacimiento aceptan a ciegas, como único, el cartabón occidental y a partir de ese sitial, supuestamente inaccesible, juzgan a los naturales de sus países y a sí mismos con una mirada vejatoria y despreciativa.[1]

La imagen del indio americano que aparece en la pintura mexicana del siglo XIX, tema de este escrito, está profundamente vinculada al proceso de expansión cultural de Occidente y al propio desarrollo de México como nación independiente. El llamado "problema del indio", que no ha dejado de tener vigencia desde la conquista hasta el día de hoy es, en gran medida, producto de esa actitud.

No es posible, en este artículo, entrar detenidamente en el meollo del problema socioeconómico que condiciona la ideología de la dominación cultural como justificadora de la explotación, pero sí queremos expresar, y en esto la tesis ejemplar de Mariátegui nos res-

*Artículo publicado en *INI treinta años después,* Instituto Nacional Indigenista, México, D.F., 1978.

[1] El estudio de Roberto Fernández Retamar *Caliban. Apuntes sobre la cultura de nuestra América,* Diógenes, México, 1971, revisa esta actitud de nuestros intelectuales latinoamericanos.

palda, que se trata de un problema económico-social ligado a la tenencia de la tierra[2] problema que, con múltiples variantes sigue imperante hasta hoy.

El año pasado apenas, con el inicio de una nueva política indigenista, la política de participación (ahora no *para* los indígenas sino *con* los indígenas),[3] el presidente del Consejo Supremo Chinanteco,[4] en parte de su discurso, cita las palabras que el general Lázaro Cárdenas había pronunciado, en 1940, en la apertura del Primer Congreso Interamericano:

> El programa de emancipación del indio es en esencia el de la emancipación del proletariado de cualquier país. . . No es exacto que el indígena sea refractario a su mejoramiento, ni indiferente al progreso. Si frecuentemente no exterioriza su alegría ni su pena, ocultando como una esfinge el secreto de sus emociones, es que está acostumbrado al olvido en que se le ha tenido; cultiva campos que no compensan su esfuerzo; mueve telares que no lo visten; construye obras que no mejoran sus condiciones de vida; derroca dictaduras para que nuevos explotadores se sucedan y, como para él sólo es realidad la miseria y la opresión, asume una actitud de aparente indiferencia y justificada desconfianza.

Lázaro Cárdenas, en el discurso en que se basa el delegado chinanteco, había hecho un análisis brevísimo de la situación del indígena en América y destaca cómo:

> La fórmula de incorporar al indio a la civilización tiene todavía restos de los viejos sistemas que trataban de ocultar la desigualdad de hecho, porque esa incorporación se ha entendido, generalmente, como propósito de desindianizar y de extranjerizar.

Para Cárdenas la solución es clara; se trata de incorporar al indio a la cultura universal por la vía de los medios de subsistencia: trabajo, técnica, ciencia y arte, pero siempre sobre la base de la personalidad racial y el respeto de su conciencia y entidad.[5]

Las acusaciones que se lanzaron sobre el indio al grado de hacerlo "un problema" tienen una larga tradición en el pensamiento reaccionario europeo y americano y por eso vuelven a aparecer en el discurso del indígena chinanteco, de 1977, y en el de Cárdenas de 1940, con la denuncia de la realidad económica que las provoca.

La producción pictórica como parte de la ideología de las clases dominantes va a participar, como es lógico, de la manipulación y de las diferentes visiones y políticas que se siguieron para escamotear el problema real con respecto al indígena. Podemos afirmar, adelantándonos, que es hasta después de la revolución mexicana y sería mejor señalar, a riesgo de una cierta arbitrariedad, que es en el cuadro *Tata Jesucristo* (1927), de Francisco Goitia, donde la figura indígena en su desgarrada realidad sociocultural queda plasmada en una pintura[6] sin esbozos ni idealizaciones.

[2] "Todas las tesis sobre el problema indígena que ignoran o eluden a éste como problema económico-social, son otros tantos estériles ejercicios —teoréticos y a veces sólo verbales— condenados a un absoluto descrédito. No las salva a algunas su buena fe. Prácticamente todas no han servido sino para ocultar o desfigurar la realidad del problema. . . La cuestión indígena arranca de nuestra economía." José Carlos Mariátegui, "El problema del indio. Su nuevo planteamiento", en *Siete ensayos de la realidad peruana*, Grijalbo, Barcelona, p. 29, 1976.

[3] Ignacio Ovalle Fernández, "Indigenismo de participación", *México Indígena*, México, D.F., abril de 1977, p. 2.

[4] Paulino López Velasco, presidente del Congreso Supremo Chinanteco, discurso pronunciado el Día Americano del Indio, en nombre de la Comisión Permanente del Consejo Permanente de los Pueblos Indígenas, *Ibid.*, p. 16.

[5] Lázaro Cárdenas, discurso pronunciado en Pátzcuaro, Mich., el 14 de abril de 1940, en *Antropología social aplicada en México. Trayectoria y antología*. Juan Comas, INI, México, D.F., 1976, p. 135.

[6] No es casual que Goitía haya militado en las fuerzas populares villistas y haya sido amigo del general Felipe Ángeles. Que de 1918 a 1925 haya sido colaborador de Manuel Gamio, el primer antropólogo social que piensa en la ciencia antropológica como arma. Y que haya participado como ayudante de Gamio en el plan de la Dirección de Antropología para el estudio de la población del valle de Teotihuacán, más tarde de Oaxaca y por último haya vivido y muerto como "indio" de Xochimilco.

Antes de entrar en el tema de la iconografía del indio en la pintura del XIX cabe un paréntesis más. La visión plástica de los "viajeros" que visitaron nuestro país en el siglo pasado puede considerarse parte de la exportación de lo que hoy llamamos *mexican curios.* La litografía fue precedente del uso de la cámara fotográfica en la promoción del turismo y de las inversiones extranjeras. La introducción de la litografía en México (1825) está íntimamente ligada al complejo marco de los intereses imperialistas y de la ideología que los apoya. Los viajeros europeos que visitaron México sirvieron, unos con conciencia y como parte de su empleo, otros con la inocencia y la buena fe de una sana curiosidad y admiración, al conocimiento de la realidad americana tan ajena, todavía, a la comprensión que da la igualdad, no así al interés que despierta la desventaja.

La producción plástica realizada por los viajeros europeos fue vista en Europa como "un gran servicio".[7] Servicio que consistía en documentar a los diversos intereses europeos, científicos, arqueológicos, industriales, comerciales y artísticos sobre la verdadera realidad del país.

Los viajeros extranjeros, que nos dejaron muestras de los tipos indígenas y de sus costumbres, fueron atraídos a México por los más diversos motivos, que varían desde la aventura al lucro, desde el interés político al interés económico personal o del país del que provienen o de la compañía extranjera a la que prestan servicios. En sus juicios plásticos encontraremos también una gama de sentimientos, expresada a través de la excelencia o mediocridad del dibujo que refleja los motivos que los trajeron a América. La simpatía y comprensión de Claudio Linati contrastan con las figuras de relleno, casi simiescas, que acompañan a los edificios prehispánicos de Federico Catherwood (ruinas de Uxmal). La litografía *El trabajador musculoso* del barón Frederich von Waldeck, empleado de una de las primeras transnacionales inglesas, tiene muy diversas finalidades. Waldeck llegó "sin ser visto",[8] como afirma en su doliente diario, a las minas de Talpujahua con su oficio de dibujante, a la manera de un fotógrafo de información, a documentar la situación real del país con fines lucrativos para la empresa de minas. Explícitamente se queja de su contacto con los indígenas: "como yo no quiero a esa raza, me enojó y me dio dolor de cabeza".[9]

Aparte de la producción extranjera la presencia indígena en la plástica, como veremos, no es muy abundante.

El 21 de octubre de 1895 el periódico *El Siglo XIX* publica esta reseña:

> Desde las diez de la mañana del jueves, comenzaron a llegar a la Academia de Bellas Artes, llamada antes de San Carlos, los delegados del Congreso de Americanistas. . . Recorrieron los salones de pintura y escultura, llamándoles especialmente la atención los cuadros siguientes: *El tormento de Cuauhtémoc* de Leandro Izaguirre; *La prisión de Cuauhtémoc,* de Joaquín Ramírez; *Visita de Cortés a Moctezuma,* de Juan Ortega; *El Senado de Tlaxcala,* de Rodrigo Gutiérrez; *Fray Bartolomé de las Casas protector de los indios* de Félix Parra; *La reina Xóchitl ofreciendo el pulque al rey azteca,* de José Obregón; *Episodios de la conquista,* de Félix Parra. . .

Estamos a cinco años del siglo XX y son estas pinturas y muy pocas más, en las que la figura del indígena mexicano aparece en cuatro siglos de la producción artística de nuestro país. Durante la colonia, con muy pocas excepciones, el indio surge: como en el convento

[7] "Linati nos hace un gran servicio familiarizándonos con los mexicanos", en Justino Fernández. Introducción, *Trajes civiles, militares y religiosos de México (1828),* Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, D.F., 1956, p. 20.

[8] Justino Fernández, "Diario de Waldeck", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* UNAM, México, D.F., 1954, núm. 22, pp. 30 y 21.

[9] *Ibid.*

agustino del siglo XVI en Ixmiquilpan, en las tablas de los muestrarios de castas, como indios sometidos o poseídos del pecado de idolatría (capillas abiertas de Actopan y Xoxoteco, Hidalgo) o como donantes de algunas obras (tabla de Xochimilco) o como carne de cañón en episodios de la conquista (tabla de Miguel González) y pocos ejemplos más.

Si consideramos que todavía en 1915, "entre los 16 millones de almas que hay en México por lo menos 8 millones son indios"[10] resulta aterradora la negación de una cultura a su propia imagen.

La figura oscura del indígena entra a la pintura culta, la de la Academia, por un rincón del cuadro y en sumisa actitud o de rodillas. Aparece, en 1850, cuando el pintor Juan Cordero lo hace tema de su cuadro titulado *Colón ante los Reyes Católicos.* Como el argumento del cuadro es la presentación de los nativos del nuevo mundo a Fernando e Isabel, éstos están en actitud reverente. Dos hombres fuertes y morenos y una bella mujer alejada en cierta medida de los cánones del idealismo clasicista, ya que las facciones de su rostro son las de una mestiza, se inclinan ante sus majestades ofreciendo, en un cofre y una charola, los tesoros de su tierra perdida. El almirante extiende la mano y los señala, Fernando, de pie, los admira con curiosidad, Isabel, fiel a la tradición de reina piadosa, con ternura.

Este cuadro a Cordero le valió obtener la distinción de honor de *Pittore virtuosi* que se le otorgó en Italia. En México, la fama y la consagración.

> El nombre de Cordero figurará al lado de los de Tolsá, Tresguerras, Zendejas y de cuantos han cultivado las artes en el Nuevo Mundo. Él, con sus obras, desinteresado y generoso, trabaja por la gloria de su país; y con ellas da un testimonio incontestable de que los mexicanos tienen noble inteligencia, y desmiente las preocupaciones europeas que se empeñan en creernos raza inferior al resto del mundo.[11]

La crónica de la exposición de la Academia de San Carlos publicada en *El Daguerrotipo* (4 de enero de 1851) después de constatar, describiendo el cuadro, "la finura, delicadeza y seguridad del pincel" y "la expresión de los semblantes. . . principalmente del indio que se halla en el primer plano, lado izquierdo", pasa a interpretar los sentimientos de Cordero.

> El pincel del señor Cordero, al representar a ese hijo de América, se hizo sin duda el intérprete de los vivísimos recuerdos de su patria: debió entonces el pintor experimentar aquella sensaciones que consigo trae siempre la imagen del país natal para aquel que en lejanas regiones suspira por las delicias del suelo que lo viera nacer, en esos momentos el artista hace abstracción del ideal, y la realidad viene a estamparse en la tela bajo el impulso de la patriótica inspiración.[12]

Lo que es significativo de este párrafo es "el impulso de la patriótica inspiración" en que la realidad se impone sobre el ideal. No debe extrañarnos desde luego la patriótica inspiración metida en cuestiones artísticas, ya que en el siglo XIX comienza a desarrollarse el programa político que hará de México lo que México es, y la crítica de arte, a pesar de su pretendida imparcialidad, está teñida de motivaciones políticas bien expresas y claras.[13]

[10] Manuel Barranco, *México. Its Educational Problems,* Nueva York, 1915, pp. 9, 12.

[11] Artículo en el periódico *El Demócrata,* 19 de junio de 1851.

[12] Francisco Zarco, "Don Juan Cordero", en *La Ilustración Mexicana,* T.I, México, 1851, p. 137.

[13] Las implicaciones políticas de toda crítica en el siglo XIX son explícitas y contundentes, todavía no están veladas por esa falacia de la separación de arte y política sustentada desde que el arte por el arte se apodera tanto de la producción artística como de los críticos que la sostienen. Véase mi prólogo a *La crítica de arte en México en el siglo XIX,* Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, D.F., 1964.

El impulso de "la patriótica inspiración" que mueve a Cordero es el mismo que había llevado, también en Italia, setenta años antes, al jesuita Francisco Javier Clavijero a escribir durante su destierro la *Historia antigua de México.*[14]

No podemos entrar, en este trabajo, en la descripción de los sentimientos nacionalistas y el despertar de la conciencia patria que llevó al criollo y a los padres de la independencia a negar el pasado colonial, escindir la historia y unir la caída de Tenochtitlán al grito de independencia. Al instalarse el Congreso de Chilpancingo, don José María Morelos resume este corte vivencial al afirmar: "Al 12 de agosto de 1521 sucedió el 14 de septiembre de 1813."

Todavía en 1890 encontramos operante este deslinde histórico cuando bajo el seudónimo de Pick-Nick, un articulista debate con los escritores conservadores de *El Diario Español* y de *La Voz de México* con estas palabras:

> Que cesen *El Diario* y *La Voz* de desperdiciar su tinta y perder su tiempo. Digan lo que digan, los mexicanos de hoy seguirán siempre respetando la memoria de las víctimas de Cortés y diciéndose descendientes de ellas. Y los historiadores imparciales y sensatos, en las páginas que consagren a México civilizado, abrirán un paréntesis en 1521 para cerrarlo en 1810. Porque la esclavitud, el enbrutecimiento y la degradación, llenaron el hueco que existe entre esas dos fechas.[15]

El pensamiento culto e ilustrado de los criollos había recuperado en la teoría, la investigación y la historia, un pasado indígena glorioso que aunque por consaguinidad no era el propio, servía culturalmente a sus intereses de clase y a la teoría política de la nación que comenzaba a programar. Como claramente lo afirma Clavijero, a él que lo mueve a escribir la historia y la defensa de América es el amor a la verdad y el ser útil a la patria, ya que:

> Nosotros nacimos de padres españoles y no tenemos ninguna afinidad o consanguinidad con los indios, ni podemos esperar de su miseria ninguna recompensa.[16]

O su compañero de exilio el jesuita Pedro José Márquez:

> Los mexicanos de ahora están destinados a hacer en la comedia del mundo, el papel de la plebe; mas sus antepasados eran educados muy de otra manera: tenían maestros y libros; tenían otro gobierno, y —en suma— eran los amos.[17]

El sentimiento nacional e incipiente ya en los jesuitas del siglo XVIII, y que su calidad de exiliados seguramente exacerbó, es el antecedente de los criollos de la primera mitad del siglo XIX. El pasado indígena es recuperado por la necesidad de fundamentar un orden político distinto al colonial. La reivindicación teórica del glorioso pasado indígena daba una base digna a estos propósitos,[18] pero no ofrecía, en absoluto, una reivindicación a una raza a la cual no pertenecían y que, sumida en la miseria, no tenía porvenir.

Las distintas clases sociales de México vivieron los ideales de la independencia de muy distinta manera. La larga polémica de la legitimación de la conquista surgida en el momento

[14] "Fácilmente reconoceréis leyendo esta obra que más bien que una historia, es un ensayo, una tentativa, un esfuerzo atrevido de un ciudadano que, a pesar de sus calamidades, se ha empleado en esto por ser útil a su patria." Prólogo.

[15] "Cuauhtémoc y sus enemigos" por Pick-Nick, 27 de agosto de 1890, Núm. 1637.

[16] Francisco Javier Clavijero, *Historia antigua de México,* Quinta disertación del libro X.

[17] G. Méndez Plancarte, *Humanistas del siglo XVII.* Introducción y selección, UNAM, México, D.F., 1941, p. 140.

[18] En relación con este problema véase el estudio de Luis Villoro *Los grandes momentos del indigenismo en México,* El Colegio de México, México, D.F., 1950.

mismo en que ésta se verifica aparece, alrededor de los primeros años de la lucha de 1910, con una inversión de términos; ahora, de lo que se trata, es de legitimar la independencia. Los ideales de soberanía del pueblo, los de igualdad y felicidad de los connacionales, inspirados en las ideas liberales europeas del tiempo, están sustentados por la razón, fundada en el despojo que constituyó la conquista.

> El hecho de la conquista, qué es ese momento y sus implicaciones en un examen radical del tema de la soberanía, rondan por todas las juntas y representaciones.[19]

El indígena que formó las huestes de Hidalgo no participa, como es natural, del programa criollo, sino vive el problema de muy distinta manera ya que él es el despojado.

> En las juntas generales a las que convocó Iturrigaray, en agosto y septiembre de 1808, el licenciado Verdad prefirió dejar su disertación en cierta oscuridad, en cuanto a quién debía corresponder el ejercicio de la soberanía estando prisioneros los monarcas, en vista de que estaban presentes los gobernadores de las parcialidades de indios y entre ellos un descendiente del emperador Moctezuma.[20]

En el Congreso de Anáhuac, de 1813, uno de los padres de la independencia, Ignacio López Rayón, tilda de descaradas las pretensiones de los indios que intentan reivindicar sus derechos:

> La masa enorme de indios, quietos hasta ahora, y unidos con los demás americanos en el concepto de que sólo se trata de reformar el poder arbitrario sin sustraernos de la dominación de Fernando VII, se fermentará, declarada la independencia, y aleccionados en la lucha, harán esfuerzos por restituir sus antiguas monarquías, como descaradamente lo pretendieron el año anterior los tlaxcaltecas en su representación al señor Morelos.[21]

Es innegable que la consolidación de la nación estaba por encima de los intereses de las comunidades indígenas y del proyecto de la reinstauración de la soberanía indígena. Una vez sentado, aunque fuera en la ley, el plano de igualdad de los indios, ya se les buscaría un lugar en la unidad nacional. Las voces que pedían el respeto a las costumbres y a las lenguas vernáculas, entre ellas las de algunos liberales indígenas como Juan Rodríguez Puebla, y el grupo de "indios educados", como el mismo presidente Vicente Guerrero se hacía llamar, que insistían en el respeto y tratamiento distinto para los representantes y guardianes de la verdadera tradición de la nación, fueron acalladas por los arquitectos de la consolidación nacional.

La reivindicación del indio tendría que hacerse por medio de la educación y la integración a la cultura impuesta, no por la reivindicación de sus derechos de propiedad ni por el respeto a su propia cultura.

Valentín Gómez Farías y José María Luis Mora esgrimirán el arma de la educación como solución a los problemas nacionales con respecto al indio. Guillermo Prieto años después sostendrá también que: "La educación, la enseñanza ante todo, es la que redimirá al indio de su infeliz condición."[22]

[19] Miguel González Avelar, *La Constitución de Apatzingán, desde 1808 hasta 1813*, Sepsetentas, núm. 91, 1973, p. 13.

[20] Tomado de la "Relación de los pasajes más notables en las juntas generales que el Exmo. Sr. don José Iturrigaray convocó en el salón del Real Palacio en los días 9 y 12 de agosto, 1o. y 9 de septiembre de 1808 la cual es hecha por el Real Acuerdo", *Documentos históricos*. Obra conmemorativa del primer centenario de la Independencia de México,*Ibid.*, p. 137.

[21] Exposición de I.L. Rayón al congreso en *El Congreso de Anáhuac*, Ed. Cámara de Senadores, México, D.F., 1963. Documento XXXII.

[22] Parra Guzmán, "Las grandes tendencias de la evolución de la historia política indigenista en México", *Memoria del INI*, núm. IV México, D.F., 1954, p. 6.

Don José María Luis Mora, congruente con su política nacional, liquida, en 1824, en la teoría aunque no en la realidad, al indígena de carne y hueso.

"Ya no existen indios",[23] afirma, borrándolos de un plumazo e incorporándolos, como ciudadanos, al programa de hacer de México una nación civilizada.

Es decir, el programa criollo consistía en incorporar a México y a su heterogénea población a la cultura de Occidente; sólo así podría lograrse el ideal liberal que nace en estos años y salvar al país, como efectivamente lo lograron. Pero para este programa de consolidación nacional no cabe duda que la población indígena resultaba un estorbo, un lastre.

El dramático estado del indígena no podía ser considerado de la misma manera por un político, como Mora, que por un hombre del tiempo que veía la situación desde muy distinta perspectiva.

José Joaquín Fernández de Lizardi, el portavoz del pueblo, desde muy temprano se da cuenta cabal de lo que realmente ha sucedido con el indio, y escribe una serie de recomendaciones para remediar, desde una visión humanitaria y universalizadora, la situación de los indígenas.

El Pensador Mexicano en su "Comunicado acerca de los indios, labradores y artesanos" escribe unas "sencillas providencias" que le parecen bastante para suavizar la triste suerte de

> los indios, de esa porción inocente y oprimida, que sin embargo de haber mudado de señores, gimen en la más dura servidumbre. Se les dice que son independientes, libres y felices, que pasaron los tiempos del despotismo, que ya no los gobiernan los feroces españoles, sino los blandos americanos; mas ellos, tan esclavizados y pobres como siempre, en nada han mejorado: su suerte es la misma y caminan por la posta a su total aniquilación.[24]

La indiferencia hacia los indios contemporáneos y el interés teórico por el estudio de sus culturas parecería una contradicción si se la desliga de la meta última que vislumbraban los ideólogos liberales: el triunfo de la república federal.

La necesidad teórica y la de afirmación nacional que levantó el pasado indígena a digno antecedente de la joven república produjo una serie de estudios y propuestas culturales "mexicanistas" en la segunda mitad del siglo.

> El Nigromante Ignacio Ramírez abogó por un establecimiento exclusivamente encargado de recopilar, explicar y publicar todos los vestigios anteriores a la conquista de la América, ¡la sabiduría nacional debe levantarse sobre base indígena![25]

El entusiasmo por el calendario azteca, la apreciación de la arquitectura indígena, eran objeto de estudios científicos, arqueológicos y estilísticos. El peso del gusto neoclásico predominante en la alta sociedad y los estudios académicos retardó considerablemente la apreciación de la cultura y la pintura prehispánica.[26]

[23] Las leyes educativas de Mora en que al mismo tiempo que niega a los indios promueve la enseñanza del tarasco, otomí y náhuatl en las escuelas de estudios preparatorios y su empeño en traducir el Evangelio de San Lucas al náhuatl, son prueba clara de la rasgadura interna de esta generación empeñada en hacer triunfar los propósitos nacionales. Charles A. Hale, *Mexican liberalism in the age of Mora, 1821-1853*, Nueva Haven, 1968, p. 218.

[24] Joaquín Fernández de Lizardi, "Correo Semanario de México, núm. 18, México 1827", *Obras* VI. Recopilación, edición, notas y presentación (espléndida por cierto) de María Rosa Palazón Mayoral, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1975, p. 283.

[25] Ignacio Ramírez, "Antigüedades mexicanas", Biblioteca Enciclopédica Popular, SEP, México, D.F., 1944.

[26] La imposición del gusto occidental como norma de juicio para valorizar el arte prehispánico dura hasta la época de Gamio y a él se debe, más que a ningún otro, haber acabado con este prejuicio. El experimento hecho por Gamio de exponer ante varios "estetas" muestras de la escultura prehispánica y la falta de comprensión de éstos para una belleza alejada de la visión occidental queda manifiesta en la apreciación de la cabeza del "caballero águila". . .por ser la única que se acerca al modelo clásico. Gamio nos relata su encuesta en "El concepto del arte prehispánico", en *Forjando patria*, Porrúa, México, D.F., 1960, p. 41.

En la crítica de arte de la segunda mitad del siglo XIX, instaurada la república, una vez aniquilado el invasor francés, surge la necesidad de crear una escuela de arte mexicano.

En las letras, el indigenismo había producido con anterioridad algunos frutos auspiciados por el grupo literario que integró la Academia de Letrán y algunas novelas y cuentos de vena nacionalista fueron la respuesta a la insistencia de crear una literatura nacional y propia.[27]

Son los críticos liberales que publicaban en la revista *El Artista* los que con mayor empeño y consistencia incitan a los jóvenes pintores de la Academia a tratar temas mexicanos. Entre ellos destaca Ignacio Manuel Altamirano. Este "indio culto" sostiene con el historiador Francisco Pimentel una célebre polémica en torno a la literatura nacional[28] y con el grupo conservador que publicaba *La Voz de México* una verdadera batalla. En el campo estético se enfrentaron, con la pluma como espada, los mismos bandos opuestos que luchaban en el de la política.[29]

Altamirano: "Estamos en el siglo XIX y no en el siglo de la miseria y la credulidad ciega, no queremos santos ni milagros, porque ya nadie cree en esos mamarrachos sino los sacristanes, las *cocottes* de *La Voz* y los viejos imbéciles. Nuestra historia nacional es riquísima en acontecimientos dramáticos y elevados. . . ¿por qué, pues, buscar modelos en una teogonía gastada y escrupulosa, cuando los tenemos vigorosos, fuertes y bellísimos en nuestra historia, en nuestro hogar y en nuestro suelo?"

La Voz: "En el primer artículo (de *El Artista*) mezcla de rebuscadas palabras y en el cual a cada nombre sustantivo va unido un adjetivo que le sirve de lacayo según la expresión de un literato, se pretende paganizar el cristianismo, y en medio de un arrebato, un tanto cómico, se saluda a Grecia, como madre, suponemos que del autor porque lo que es nosotros, retrógrados y poco patriotas, reconocemos por nuestra madre patria a México y de griegos nada tenemos."

Altamirano: Nosotros retrógrados y poco patrióticos. . . "Es la verdad; pero aún faltaban otros cuantos adjetivos que le sirvieran de lacayos a estos sustantivos que nuestro profeta de cartón se aplica, esperamos que su penetración penetrará el velo de nuestro silencio. Pero en lo que no podemos guardar silencio es en esto de 'reconocemos por madre patria a México'. Eso no lo pueden decir los que lamieron las botas al invasor francés, los que traicionaron vilmente a su Madre Patria, los que llevaron a sus mujeres al campamento invasor, los que fueron a Miramar a encender la ambición de un pobre imbécil, para dejarlo morir después aislado y solo en el Cerro de las Campanas. ¿Patriota, bíblico polichinela?. . . Vuestra patria es Roma, y vuestra recompensa un dedo gordo del pie pontifical para vuestros purpurinos labios."

La Voz: "Y bajo el aspecto de libertador, puesto que en tanto estima el cronista la libertad, ¿no es grande, muy grande la figura de Moisés conduciendo milagrosamente al pueblo escogido? Cada cosa nos agrada esté en su lugar; dejando al cura Hidalgo en el que la historia imparcial le ha colocado, no podemos menos de conocer y proclamar que entre aquel que al grito singular de ¡viva la Virgen de Guadalupe y mueran los gachupines! levantó las masas inconscientes, y el que condujo por el desierto a un pueblo guiado por una columna de brillante fuego, hay la diferencia que existe entre lo sublime y entre. . . lo que no lo es."

[27] *Los aztecas*, de José Joaquín Pesado, *La profecía de Guatimoc*, de Ignacio Rodríguez Galván, *Las leyendas mexicanas*, de José María Roa Bárcena, *El anáhuac*, de José María Rodríguez y Cos y algunos más.

[28] "El difunto Liceo Hidalgo, que de Dios goce, consagró años ha alguna de sus secciones a discutir si México debería tener o no una literatura especial. Si la memoria no nos es infiel don Francisco Pimentel y Heras y don Ignacio M. Altamirano fueron los corifeos de una y otra tesis, y se engolparon con tal motivo en eruditas discusiones, haciendo votos, el segundo, por una literatura netamente nacional y el primero, por la continuación de la hispana." José López Portillo y Rojas, *La parcela* (1898), Edic. y prólogo de Antonio Castro Leal, Porrúa, México, D.F., 1945, p. 3.

Francisco Pimentel había escrito en 1864, una *Memoria sobre las causas que han originado la situación actual de la raza indígena de México y medios para remediar*. México, 1964. Pimentel parte de la aseveración de que: "Hay dos pueblos diferentes en el mismo terreno; pero lo que es peor, dos pueblos hasta cierto punto enemigos" (p. 218). Los motivos que le parecen a Pimentel como los que ocasionaron esta situación son la falta de una verdadera fe católica y la segregación de que han sido objeto.

[29] En el artículo "El artista ante el tribunal de la Inquisición" publicado en *La Tribuna* el 17 de enero de 1874, Altamirano arremete contra el periódico clerical *La Voz de México* contestando punto por punto el ataque a los escritores de la revista *El Artista*.

Altamirano: "Alto ahí: esos puntos suspensivos revelan al traidor y al blasfemo. Pero no manchéis con vuestro aliento envenenado esa figura inmortal, esa frente augusta de nuestro libertador. La insensatez es vuestra, la imbecilidad os pertenece. Entre un problemático Moisés, especie de aventurero que nadie sabe ni lo que hizo, y nuestro venerable Hidalgo, hay en efecto una gran distancia, la distancia que media entre un problemático charlatán y un hombre de imperecedera gloria, entre un *farceur* de Offenbach y un héroe de la patria."

En las críticas a las exposiciones y en sus comentarios artísticos, José Martí, en su primera estancia en México, cuando apenas cuenta 24 años, exalta con pasión la misma idea de Altamirano: la creación de una escuela de tipos mexicanos.

Copien la luz del Cinantécatl y el dolor en el rostro de Cuautemotzin; adivinen cómo se contraían los miembros de los que expiraban sobre la piedra de los sacrificios; arranquen a la fantasía los movimientos que componían en el rostro de Marina el amor invencible a Cortés, y la lástima de sus míseros hermanos. Hay grandeza y originalidad en nuestra historia; haya vida original y potente en nuestra escuela de pintura. . .[30]

. . . ¿Qué hace Ocaranza que no anima sus composiciones? ¿Por qué no hace Parra episodios de nuestra historia? ¿Por qué Tiburcio Sánchez y Rodrigo Gutiérrez no dan vida, aquél con su costumbre de copiar tipos, y éste con su colorido y dibujo envidiable, a nuestro mercado de la Leña, a nuestras vendedoras de flores, a nuestros paseos a Santa Anita, a nuestras chinampas fértiles, perpetuo seño preñado de flores? ¿Por qué para hacer algo útil, no se crea en San Carlos, olvidando las inútiles escuelas sagradas y mitológicas, una escuela de tipos mexicanos, con lo que le harían cuadros de venta fácil, y de éxito seguro?[31]

Martí, que sentía a diferencia de Clavijero, correr por sus venas sangre india que tampoco tenía,[32] no propone desde luego la restauración en el arte de los imperios prehispánicos, sino piensa, en términos de justicia, en el esplendor de una América mestiza.

La inteligencia americana es un penacho indígena. ¿No se ve cómo del mismo golpe que paralizó al indio se paralizó América y hasta que no se haga andar al indio no comenzará a andar bien la América?,

publicaba en su último viaje a México, en *El Partido Liberal*, el 30 de enero de 1891. Por esta época las ideas sociales de Martí han cuajado y es por esto que su proyecto está fundado en la unión de las repúblicas americanas.

La historia de América de los incas acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia. Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra. Nos es más necesaria. Los políticos nacionales han de reemplazar a los políticos exóticos. Injértese en nuestras repúblicas el mundo, pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas.

Desde luego Martí, como los liberales de la reforma, ha sustituido la idea de indio como raza por la de clases sociales: "pobres y ricos".

[30] José Martí, *Una visita a la exposición de Bellas Artes*, en *Revista Universal*, México, 29 de dic. de 1875, t.X, núm. 297, p. 1.

[31] José Martí, *La Academia de San Carlos*, en *Revista Universal*, México, 24 de oct. de 1876, t.XI, núm. 245.

[32] "Se viene de padres de Valencia y madres de Canarias, y se siente correr por las venas la sangre enardecida de Tamanaco y Paramaconi y se ve como propia la que vertieron por las breñas del cerro del Calvario, pecho a pecho con los gonzalos de férrea armadura, los desnudos y heroicos caracas." José Martí, "Autores americanos aborígenes", en *Obras completas*, VIII, pp. 336-337.

Con los oprimidos había que hacer causa común para afianzar el sistema opuesto a los intereses y hábitos de los opresores.[33]

La estructuración nacional que llevó a cabo el ilustre grupo de juaristas, la crítica alerta y desde luego la liberal que pedía la creación de una escuela mexicana y la caída del imperio fueron las causas directas que influyeron para que surgiera en la pintura la temática indígena.

La Academia de San Carlos, desde su fundación,[34] había guardado celosamente el espíritu conservador. La mayor parte de los artistas habían servido a los emperadores Maximiliano y Carlota, y los habían "inmortalizado" en sus obras. No cabe duda de que existía, a pesar de los méritos artísticos de los colaboradores, una seria crítica contra ellos. El periódico *El Siglo XIX* recoge el malestar en una nota del 16 de julio de 1867:

Academia Nacional.
Con profunda sorpresa hemos sabido que dicho establecimiento está entregado a los mismos catedráticos y empleados que lo sirvieron durante el llamado Imperio. Independientemente de lo peligroso y antilógico que es poner la instrucción pública en manos de los traidores, es además muy inmoral que sigan en sus puestos los empleados del usurpador.

La ley sólo exime de pena a los maestros de instrucción primaria, están por lo mismo comprendidos en el castigo que ella impone los catedráticos de la Academia. Los hubo de varios establecimientos que prefirieron todo género de privaciones a servir al archiduque; que esos sean llamados a desempeñar las cátedras, y no lo que adularon a su rey, y decoraron con pinturas y esculturas sus salones.

Los alumnos de San Carlos, durante la primera mitad del siglo XIX, habían sido aleccionados por maestros y críticos para hacer una obra de contenido moral o temática religiosa y de validez universal. Ahora, la crítica los instiga a crear una escuela mexicana, a exaltar los valores patrios, que muchos acaban de traicionar, a descubrir las costumbres, el paisaje y los temas históricos y, es más, les ofrece la oportunidad de hacer olvidar su culpa de colaboracionistas.[35] Sin embargo, no fueron capaces de entender el mensaje que pedía un arte de historia nacional. Los ejemplos eran claros: *La batalla del 5 de mayo de 1862,* de Primitivo Miranda, mandado a hacer por Juárez mismo, o los retratos de Morelos, Guerrero y los hechos de la Independencia y la Reforma (*La Constitución del 57,* de Petronilo Monroy, 1869).

[33] José Martí, "Nuestra América", *Obras completas,* XXII, p. 27.

[34] Los estatutos de la Academia desde su fundación por Carlos III habían sido conservados casi intactos en el decreto del general Santa Anna, 2 de octubre de 1843 y el mismo año no hubo variación excepto en la asignación de los fondos de la Lotería Nacional.

[35] Uno de los primeros coleccionistas de antigüedades, creador de un museo particular y descendiente de la nobleza azteca, encarga a los artistas y maestros más destacados de la Academia los primeros lienzos de tema indígena.

En la *Revista Universal* se publica un "Boletín, reunión artística. Museo de Antigüedades, breve ojeada sobre ellas", México, jueves 17 de junio de 1875, que dice: Dar una idea de toda esta civilización, restaurar para la historia esos monumentos, esas costumbres, darlas a conocer en el extranjero, estudiar los adelantos que en las ciencias morales y materiales, en la legislación y en el derecho de gentes hicieron aquellos heroicos pueblos, tal ha sido el pensamiento del señor Sánchez Solís y a ese fin ha tendido sus fatigas de treinta años y a ese fin se encaminó la reunión de que al principio hablamos. El señor Sánchez Solís ha construido una casa con el exclusivo objeto de hacerla depósito de curiosidades artísticas y en ella ha levantado un soberbio salón de arquitectura azteca, que ha podido estudiar y conocer, especialmente en los manuscritos de que hemos hablado. Así este hombre de iniciativa y de constancia ha dado el primer paso en la importante tarea de despertar el gusto por lo antiguo, buscando al mismo tiempo inspiraciones y protección para los artistas y para los literatos. Ha hecho pintar en grandes cuadros los más notables episodios de la historia antigua. Algunos de ellos están ya terminados, como el *Descubrimiento del pulque,* que tanta fama ha dado a su autor, José Obregón, y otros se hallan cerca de su término, como la *Prisión de Cuauhtémoc* que pinta el señor Rebull y la *Deliberación del Senado tlaxcalteca después de la embajada de Cortés* que ejecuta el señor Gutiérrez.

Tardíamente los requisitos neoclasicistas de la Academia francesa: la alegoría, la historia y la mitología, se cumplían con estos enormes lienzos en América, sólo que el pasado clásico grecorromano era sustituido por el pasado prehispánico.

Un siglo antes el pintor francés Jacques Louis David había dado la lección. Con una síntesis de naturalismo y racionalismo, con un deseo de perfección, David había ejecutado los grandes temas de la historia del período de Roma que le servían para ejemplificar y apoyar el ideal republicano. A David se acercaron nuestros pintores no sólo artísticamente, sino en seguimiento, también, de la nueva actitud que David asume. Este gran artista, inconsistente en su ideología, había sido el instaurador del espíritu revolucionario en el arte al inmortalizar la figura de Marat y había terminado glorificando a Napoleón y su corte de banqueros.

El estilo teatral y grandioso de David, su nueva retórica, la firmeza del dibujo, la pureza de la línea, el uso del color, se impusieron en México, sólo que la lección de austeridad y grandeza no la dan los romanos sino nuestros "clásicos" antepasados.

Los indios sumisos, primitivos y mansos del cuadro de Cordero, son vistos por la generación que pinta inmediatamente después a la invasión de Maximiliano, al triunfo de la república, en el esplendor de su propia cultura. Una vez más el indio real vuelve a ser escamoteado, y el ideal del criollo de principios de siglo es el que los artistas conservadores en su ceguera ideológica, pintan.

La arquitectura clásica de frontones y columnas es sustituida por la puerta trapezoidal; los escalones se decoran con motivos de grecas. Aparecen los equipales, las jícaras y los cántaros. Las togas romanas se truecan en mantas y quesquemes y rebozos; las espadas en macanas y el indio que las porta, con muy pocos detalles de sus características raciales, asume el gesto de la teatralidad y de la "pureza" de rasgos a los que nos acostumbró el ideal clasicista.

Es quizá, en *El Senado de Tlaxcala,* tema que no casualmente se escogió en este momento de instauración de la república, donde las figuras tienen un parecido mayor a los tipos indígenas. En la fiereza del rostro de Xicoténcatl el joven, recoge la historia de los indomables tlaxcaltecas. La figura del hombre abatido que está a su derecha asume la próxima derrota.

Con respecto al *Descubrimiento del pulque,* la crítica del tiempo opina después de describir los personajes:

> Hay, en suma, tanta distinción en todos los tipos, que no parece sino que el espíritu del pueblo azteca, deseando reivindicarse, guiaba el pincel del afortunado pintor.[36]

En la exposición anual de la Academia de 1876 otro cuadro de grandes dimensiones: *Fray Bartolomé de las Casas,* llama la atención del crítico Felipe López López. En este cuadro aparece

> . . . El célebre sevillano que se ha inmortalizado entre nosotros por su adhesión a la causa de los desgraciados indios. . . el cuerpo de la víctima necesita más estudios en la anatomía del torso y definirse mejor las extremidades inferiores; está desairado ese personaje yaciendo en completo desnudo *sin accesorios que caractericen su raza.*[37]

[36] *El siglo XIX.* "Exposición de Bellas Artes", México, 15 de nov. de 1869.
[37] *Revista Universal,* "Exposición de Bellas Artes", 24 de febrero de 1876, t. XI, núm. 45 p. 21.

El crítico Felipe Gutiérrez prefiere no emitir su opinión sino dejar "al buen sentido de todas las personas" las apreciaciones del cuadro. Recoge, así, varios juicios, entre ellos éste:

> La india manifestaba a través del paño de la cabeza tener un peinado moderno, y también que estaba muy aseada.[38]

El idealismo de los pintores comenzaba a aparecer dudoso y un arte más convincente, más "realista" empezaba a ser pedido tanto por la crítica como por el público; sin embargo, tardaría muchos años en implantarse.

La imagen del indio que surge en estos cuadros es aún la imagen que correspondería al ideal criollo. Es el glorioso pasado que el grupo de jesuitas había colocado, en osada comparación, al nivel del pasado de los grandes "pueblos cultos". El artista de la Academia recoge, en tardía plasticidad, con treinta años de retraso, el eco de la ideología que la clase criolla en el poder le había asignado al indio. En su programa de dominio, el indio de carne y hueso, el miserable, el de cuerpo esquelético y debilitado, no es tomado en cuenta, no le es necesario y el arte lo ignora.

El lastre que significó el indio en la primera mitad del siglo XIX se convierte en un elemento conformador y necesario para la nueva clase mestiza que representa la punta de lanza de la sociedad en la segunda mitad del mismo siglo.

El programa de integración del indio, que no ha terminado, será considerado también, por la clase mestiza, desde la ideología liberal o conservadora del que lo sustenta.

> A la raza indígena —dice Francisco Pimentel en 1864— no se la debe ver aislada, sino como parte de una nación y en consecuencia ligados sus intereses a los del país a que pertenecen. El querer remediar a los indios tiene por objeto evitar los males que su situación ocasiona a México. . .
>
> Debe procurarse que los indios olviden sus costumbres y hasta su idioma mismo, si fuere posible. Sólo de este modo perderán sus preocupaciones y formarán con los blancos una masa homogénea.[39]

Para los conservadores, al indio no le queda otra alternativa que integrarse a la civilización o no ser hombre. Mientras este proceso no se realice será criado, peón y esclavo, la sociedad le da leyes que lo protegen, justicia en el papel y una escuela en su futuro. Lo que Pimentel propone, y ésta será la tesis también del porfirismo, es la liquidación de los sistemas de propiedad comunal y la remota conversión del indio a propietario rural.

El porfirismo, apoyando la idea de patria en las de orden social y progreso, proporcionó el arma *ad hoc* para defender el latifundio, alegando la incapacidad de los indios para producir bienes, gobernarse y gozar de los derechos

> mal pueden los indígenas experimentar un sentimiento patriótico que difícilmente se puede probar que hayan tenido en otra época y que denota un adelanto intelectual al que nunca han llegado. Faltos de sentido patriótico no pueden entonces reclamar sus tierras y luchar por ellas. Esta raza no siente otra cosa que el amor a la tierra que sólo pueden sentir el hombre primitivo. . . cuando es imposible explicarle lo que es la prescripción, principal derecho que se puede alegar contra la usurpación que pretenden los indios haberse hecho en lo que nunca han poseído con los

[38] *Ibidem*, p. 23.

[39] Francisco Pimentel, *Memoria sobre las causas que han originado la situación actual de la raza indígena y medios para remediarla*, México, 1864, p. 266.

caracteres de propiedad, no hay más que apelar, para evitar mayores males, al recurso único que tiene la civilización contra la barbarie: la fuerza. Los hombres que el país tiene a su frente tienen el imperioso deber de reprimir con energía, costare lo que costare, estos movimientos parciales, aunque al parecer insignificantes que son los precursores de una revolución social.[40]

En 1909, en los *Grandes problemas nacionales,* Andrés Molina Enríquez volverá sobre la asimilación del indígena a la cultura mestiza.

> Los mestizos consumarán la absorción de los indígenas y harán la completa fusión de los criollos y de los extranjeros residentes, a su propia raza, y a consecuencia de ello, la raza mestiza se desenvolverá con libertad (p. 266)

Pero la visión de Molina Enríquez es liberadora en el sentido de la revolución que se avecina, ya que combate el sistema hacendatario y pugna por nuevas leyes agrarias y por el industrialismo como método para "sacar al indio de las garras del hacendado" para que no sea más "un animal de servicio" (p. 74).

Los artistas de provincia, más flexibles y libres en su expresividad, por estar menos condicionados por los ideales de la clase dominante culta de la capital, dejan una producción más realista en época muy temprana, en la que el mestizo ya está representado como clase social, no como tipo racial.

Por ejemplo, en *La pulquería,* del poblano José Agustín Arrieta, una india, sentada en el suelo, sirve tortillas a sus nuevos amos, los mestizos, los ladinos; en la extrema derecha un indio descalzo arrastra en su desventura su sarape y su alma. El resto de los personajes, morenos como los indios, veben y conviven en la nueva mesa del estatus social que han alcanzado.

El grabado, considerado "arte menor", dada su fácil comercialización floreció en el siglo pasado por medio de la litografía, no sólo en manos de artistas extranjeros. *Los mexicanos pintados por sí mismos* y *México y sus alrededores* contienen un mayor acercamiento a la realidad y son testimonio más fiel de la escala social existente. (Casimiro Castro: *Vendedores.*) El indio sólo en estos ejemplos aparece como lo que es: un explotado.

En los mismos años en que surge la pintura de tema indígena una nueva visión del proceso histórico llama a los artistas.

Gabino Barreda marca al artista una misión distinta y expulsa de nuevo al indio fuera de la pintura.

Por encargo de Barreda, el pintor Juan Cordero ejecuta, en 1874, el mural en la Escuela Preparatoria. Cordero es, para Barreda:

> El eminente artista que ha iniciado en México (al pintar el tema de la Ciencia y la Industria) este importante progreso, abriendo así un porvenir a las bellas artes que agonizan en nuestro país por falta de asunto.

Y señala a los artistas el sentido que tiene glorificar la ciencia y la industria: conducir al progreso.

[40] Leopoldo Zea, *El positivismo en México,* El Colegio de México, México, D.F., 1944, t. II, p. 82 ss. Zea recoge la redacción que publica el periódico *La Libertad,* año I, núm. 19, acerca del levantamiento en el estado de Hidalgo. Domingo Faustino Sarmiento, años antes, había hecho en Argentina la misma justificación: las razas fuertes exterminan a las débiles, los pueblos civilizados suplantan en la posesión de la tierra a los salvajes: empresas que él emprendió.

> El progreso no es sino la continua aproximación a un ideal, el arte se propone sensibilizar este ideal para hacer su atractivo más eficaz: sus obras deben ser una verdadera revelación del futuro con elementos del presente y aun del pasado. . . Pero el ideal del presente no puede ser el ideal del pasado: aquí, como en todo lo demás, lo absoluto es la sanción de la inmovilidad o del retroceso. Todo asunto que sea contrario a los progresos espontáneos de la época debe abandonarse como incapaz de inspirar al artista y como estéril para mejoramiento social.[41]

El camino señalado por Barreda a los artistas alejaba, tanto del pasado indígena que ya no era operante, como del presente de la clase indígena que no colaboraba al progreso; por lo tanto, el indio desaparece prácticamente del panorama pictórico.

El último ímpetu nacionalista del porifiriato en las artes fue el decreto (1877) que expidió Porfirio Díaz para que el Paseo de la Reforma se adornara con efigies de los héroes de la Conquista, la Independencia y la Reforma. La estatua de Cuauhtémoc de Miguel Noreña (1877) fue la respuesta. Los antecedentes dignos de esta obra habían sido las estatuas de Manuel Vilar: *Moctezuma* (1850), *Tlahuicole* (1851) y *La Malinche* (1852), arrumbadas en las bodegas de la Academia.

El indigenismo académico alcanza en la figura de Cuauhtémoc y en los tableros con las diversas escenas que contiene, una calidad y fuerza digna y expresiva que no tiene ninguna de las pinturas académicas del tiempo.

Durante el porfiriato, el indígena no tendrá cabida dentro de la evolución biológica, moral y social de sobrevivencia del más apto, que será el encargado de marcar a los demás la ruta del progreso.

Para "los científicos" del progreso, el indio se ha transformado en parte y carne del mestizo y es a éste al que salvarán de las diatribas de los europeos (tesis racista de Gustave Le Bon), que así como habían calumniado a los indígenas prehispánicos trataban ahora a los mestizos, con los mismos argumentos de incapacidad, debilidad y degradación.[42] Sierra, con orgullo, afirmará:

> La independencia y la reforma no son más que actos de inmensa energía de la raza bastarda en México.[43]

La culminación del proceso ideológico de la clase mestiza en el poder está resumida en la obra de Saturnino Herrán. Su tablero *Nuestros dioses* (1917) es una alegoría triunfante, no exenta de almibarada melancolía, que recoge el ideal mestizo que da apoyo a la ideología de la clase burguesa porfiriana. Más que abrir los ojos ante una comprensión de la realidad nacional, Herrán, como sus colegas anteriores, la evade y la trasciende a un orden simbólico y majestuoso.[44]

Los indígenas de Herrán no tienen la pretensión de vestir lanas y sarapes como togas griegas. Van desnudos, actuando en diversas poses un rito plástico falso y decorativo. Su flechador languidece antes de acertar el golpe. El símbolo triunfante es Coatlicue-Cristo, el panel central del friso decorativo, el símbolo del mestizaje. *Los volcanes* de Herrán pa-

[41] Discurso pronunciado por el señor doctor Gabino Barreda en nombre de la Escuela Nacional Preparatoria de México, en la festividad en que dicha escuela, laureando al eminente artista señor don Juan Cordero, le dio un testimonio público de gratitud y admiración por el cuadro mural con que embelleció su edificio, en Ida Rodríguez P., *La crítica de arte en el siglo XIX*, UNAM, México, D.F., t. II, p. 252.

[42] Justo Sierra, *"México social y político"*, en *Revista de letras y ciencias*, México, 1889-1890, en Leopoldo Zea, *op. cit.*, t. II, p. 220.

[43] Justo Sierra, *op. cit.*, p. 18.

[44] Fausto Ramírez, en su obra sobre Saturnino Herrán, afirma que "parece encerrarse en su visión subjetivista, esencialista y ahistórica, en cuanto que, en cierta manera, vuelve la espalda a la situación que realmente vivía el país". Colección de Arte núm. 29, UNAM, México, D.F., 1976, p. 51.

ralizan el sueño de Martí de echar a andar al indio, por lo menos en el arte, porque, en la revolución que ha estallado, está en pie de lucha.

Es de nuevo en el grabado, y en el de José Guadalupe Posada, donde el indio aparece en su cruel realidad. La visión de Posada recoge el hilo "populachero" de Fernández de Lizardi y, como éste, denuncia arbitrariedades y pide justicia.

Con la revolución surge un nuevo planteamiento de reivindicación del indígena.

Se debe a Manuel Gamio y a los primeros estudiosos de una antropología social aplicada el haber vuelto los ojos al indio y poner en práctica un programa de "desarrollo moral, económico y artístico de las llamadas razas indígenas".[45] Francisco Goitía, compañero de Gamio en sus estudios de la zona indígena de Teotihuacán, deja en sus cuadros lo que en la desolada realidad había visto.

Los muralistas introducen al indio como actor de revoluciones, como explotado, como reivindicador, como héroe anónimo, como triunfador, de mil maneras, pero siempre en el marco verdadero: el de la lucha de pobres contra ricos, de desposeídos contra poseedores, de víctimas contra verdugos. Por eso, la *Declaración social, política y estética del Sindicato de Técnicos, Pintores y Escultores,* que resume la ideología de la producción muralista, se dirige, en primer término: "A las razas nativas humilladas a través de los siglos."

Sin embargo, la figura indígena que aparece en los murales posrevolucionarios varía según la concepción particular de cada muralista, la función del edificio donde se representa, así como por la fecha y el momento político de su factura.

Por ejemplo: Diego Rivera descubre la belleza del tipo racial indígena y la eleva a ideal estético en contraposición al del clásico del siglo XIX que había envuelto en ropaje autóctono un canon de belleza ajeno. Sin embargo, a pesar de la amorosa mirada de Rivera, el indio pertenece al pasado. Pueden sus niños y sus mujeres soñar *El sueño de los pobres* (panel de la Secretaría de Educación Pública, 1923-1928), pueden haber sido dueños de un glorioso pasado (mural en los corredores del Palacio Nacional, 1944-1952), pero el futuro les es ajeno, está en manos del técnico de pelo rubio, americano o ruso. A la raza cobriza de América Latina le toca el papel de ser proveedora de mano de obra y materias primas en la utopía de la unidad interamericana (Instituto de Arte de Detroit, 1932; Palacio de Bellas Artes, 1934).

David A. Siqueiros estereotipa al indio en una masa que avanza siempre, con su hambre en el rostro, en busca de la reivindicación de sus derechos. Cuando particulariza al indio lo hace a través del mito: Cuauhtémoc.

Para José Clemente Orozco:

> el mundo está sacudido y ensangrentado por el odio de razas. Toda la historia de México parece estar escrita exclusivamente desde el punto de vista racial. La discusión se reduce, en apariencia, a proclamar e imponer la superioridad de una de las razas, y lo peor es que no es una discusión doméstica, porque plumas extranjeras han intervenido y siguen interviniendo en la confec-

[45] Manuel Gamio, Revista *Ethnos,* México, 1920, T.I.

ción de nuestra historia, con muy aviesos fines. El trabajo de nuestros historiadores parece un encuentro de pugilato entre indianistas e hispanistas, siendo el *referee* extranjero.[46]

Así aniquila la polémica hispanista-indigenista levantando el símbolo del mestizaje y destruyendo la raza indígena. En la escalera de la Escuela Nacional Preparatoria (1925) la fuerte figura de Hernán Cortés toma con una mano a la Malinche a la que, en un ademán ambiguo, protege y aleja con un brazo, al mismo tiempo que apoya su pie sobre la raza indígena que, acostada boca abajo, no se levantará jamás. En la misma escalera Orozco pinta una esquelética figura de indio que, en vano, los brazos protectores de un franciscano tratan de levantar.

Los símbolos sangrientos y despiadados de que se vale Orozco para recrear el mundo prehispánico (Serie *Los teúles,* 1947) son la contrapartida del paraíso de Rivera. En Orozco una cultura brutal, heroica, salvaje y sangrienta sucumbe ante el dios blanco y su máquina.

Orozco es explícito en su idea del problema indígena no sólo en sus cuadros, sino en sus escritos:

Lo de los indios ya debería darse por terminado. Están muertos y no hay manera de resucitarlos. Ni para qué.

La manipulación de la figura del indio sigue pasando, en el arte, por todas las interpretaciones. En el cuadro de caballete existe, actualmente, toda una corriente indigenista, romántica y dulzona que esquiva de nuevo la realidad de miseria y abandono en que se encuentra el indio de carne y hueso (Jesús Guerrero Galván, Fanny Ravel, etcétera). En los "jardines de arte" encontramos dos corrientes extremas: la fiesta de las plumas, el vestuario y la musculatura vigorosa o la clásica figura del indio sin rostro, acuclillado, con la cabeza sobre las rodillas, metida en un gran sombrero, símbolo de la pereza ancestral que se le ha adjudicado históricamente a este compañero del pulque y el maguey. Con el agravante de ser, muchas veces, el indio mismo el que esculpe su retrato destinado al mercado turístico de artesanías.

Se ha llegado así a extremos tales que el círculo iconográfico se cierra y envuelve y oculta la realidad.

Sin embargo, nosotros tenemos a veces oportunidad de "re-conocer" al indio —no en las Marías que detienen nuestro coche en las esquinas para vendernos Kleenex— sino cuando son llevados igualmente como reliquias y parte de un botín ante la televisión.

El pintor Cordero, hace más de un siglo, pintó a sus "connaturales" postrados, ante el asombro de la corte española, como producto de conquista. Hoy hemos avanzado en los medios de comunicación y los indios son traídos en avión directamente a los estudios de televisión, para que los asombrados mexicanos podamos conocerlos.[48]

[46] Capítulo X. Autobiografía de Orozco.
[47] *Textos de Orozco.* Imp. Universitaria, México, D.F., 1955, p. 112.
[48] Programas de televisión: *Los lacandones,* presentados por la antropóloga Gertrude Duby.

PRIMER ALMANAQUE HISTÓRICO, ARTÍSTICO Y MONUMENTAL DE LA REPÚBLICA MEXICANA*

Ignacio Manuel Altamirano

Aunque el progreso de las bellas artes en México ha sido más lento que el de las letras desde 1867 hasta hoy, son dignas de mencionarse sus producciones siquiera para compararlas con las de las épocas anteriores. Sabido es que la índole de los mexicanos es propia para el cultivo de las artes, del dibujo y de la música. Dotados de viva imaginación, como todos los habitantes del mediodía, añaden a esta cualidad que les da el país en que habitan las propias de las razas de que descienden. Muchos viajeros han podido observar la facilidad con que los indígenas aprenden la música, y en cuanto a las artes del dibujo, importadas aquí por los españoles, hicieron desde luego notables progresos. Si en la época posterior a la independencia esta propensión artística no ha tenido más brillantes manifestaciones, débese esta circunstancia seguramente a las agitaciones políticas que perturbaron al país por muchos años, no permitiendo el cultivo sosegado de las bellas artes, que no florecen sino a la sombra de la paz y estimuladas por la riqueza pública. México tiene actualmente una Escuela Nacional de Bellas Artes que antes se llamó Academia de San Carlos y que fue fundada en tiempo del rey español Carlos III, con el objeto de que se cultivasen en ella todas las artes del dibujo.

Hasta la época de la fundación de esta Academia, 1781, no habían existido en México sino talleres particulares en que se enseñaban la pintura, la escultura y el grabado en lámina. Este último se enseñaba, por don Antonio Gil, en una escuela oficial desde 1779.

De tales talleres salieron algunos artistas renombrados que llenaron los numerosos templos de la Nueva España de pinturas y de estatuas de santos, generalmente de madera.

Esos artistas son desconocidos en el extranjero, y sus nombres apenas se mencionan, aun aquí, si no es entre los aficionados y los curiosos. A la cabeza de ellos figuran por su antigüedad dos españoles, los Chávez, que se distinguen con los sobrenombres de viejo y joven, pero que por haber venido al país en la juventud han obtenido de los aficionados la

*Publicado por M. Caballero, edición de *El Noticioso*, México (impreso en Nueva York), 1883-1884.

patente de nacionalidad. Sus cuadros, de los que algunos eran muy notables, adornaban los templos más antiguos y suntuosos de México.

Después de ellos vienen los mexicanos Juárez, Cendejas, Ibarra y el fecundísimo Cabrera, casi tan fecundo como Lucas Jordán.

De todos estos artistas hay cuadros, escogidos entre los mejores, en los salones de la Escuela Nacional de Bellas Artes, y que por orden del gobierno se pusieron allí cuando después de la supresión de las órdenes regulares se nacionalizaron los edificios que ocupaban.

Algunos aficionados han intentado, en vista de esta abundante producción pictórica, clasificarla como escuela mexicana, llamándola frecuentemente así en sus apreciaciones. Pero críticos muy autorizados han contestado esta clasificación, con buenas razones, diciendo que los diversos géneros que cultivaron los pintores mexicanos de los tres siglos de dominación española no fueron en realidad más que imitación de las escuelas europeas y especialmente de las españolas.

Aun dado que así sea, es preciso convenir en que los cuadros de estos pintores mexicanos, que acabamos de mencionar, si se exceptúan las levísimas diferencias debidas a la impresión individual que siempre marca a cada pintor, se distinguen especialmente por un carácter de ascetismo triste y enervante.

No se dedicaron sino a la pintura religiosa, tal vez porque era la única que protegían el clero y los particulares, y en ella agotaron todas las manifestaciones de tristeza, de dolor, de resignación, de abatimiento, de lúgubre y sombrío misticismo que una religiosidad exagerada por los terrores de la Inquisición pudo inspirarles.

Así, nada del ideal un poco pagano del renacimiento se descubre en estos cuadros que no producen en el ánimo sino una impresión de desaliento infinito, algo como la vista de una serie inmensa de cadáveres hacinados en una sala de disección.

Eran la expresión del tiempo y de la lógica monacal; adornaban los claustros, los altares, los lugares de recogimiento, de penitencia, de tristeza, y debían inspirar el desprecio del mundo, el tedio, el aniquilamiento moral. Colocados hoy en los salones de la Escuela de Bellas Artes, marcan con su sombra una época, y después de contemplarlos se busca como por instinto de conservación un rayo de sol, un soplo de aire, una corriente de vida en los otros salones.

Los dibujos son correctos a veces, pocas ciertamente, pero la lividez y demacración de las carnes, la amarillez cenicienta de las manos, las bocas siempre contraídas por una contorsión de agonía o por un gesto de dolor, los ojos hundidos y extraviados por el éxtasis o abatidos por la aflicción, los paños oscuros, los fondos crepusculares y embozados, todo esto, repetimos, deja en la imaginación una huella de sombra, como el viaje por una cárcel subterránea o por una enfermería al caer de la tarde, en un día lluvioso.

Cosa rara, en este país de cielo espléndido y azul, de paisajes encantadores, de nubes arreboladas, de sol siempre magnífico, en que los juegos de la luz se suceden maravillosamente; en este medio artístico en que el colorido brillante, gracioso, alegre, se ofrece a cada momento al pintor y lo provoca, aquí donde, si no es en pocos días del año, cuesta trabajo formarse idea de un fondo triste y lúgubre, aquí fue engendrada esa pintura tristísima, huesosa, macilenta, sombría que se ha llamado por algunos críticos escuela mexicana, como si llevara el reflejo de la naturaleza mexicana. Esa pintura es subjetiva y distingue una época, enhorabuena, pero no es nacional. En caso de dársele un nombre, podría llamársela escuela colonial, pero no mexicana. Para nosotros la escuela mexicana está naciendo, y crecerá y progresará si nuestros artistas, comprendiendo las verdaderas tendencias del arte y estudiando la naturaleza, abandonan las tradiciones de aquella pintura ascética de cuyos rigores apenas logró escaparse a veces el talento de Cabrera.

Pero mayor peligro ofrece aún a los jóvenes artistas la pintura religiosa del renacimiento, entronizada en la Academia de San Carlos desde hace largos años.

Porque es preciso advertir que los estudios artísticos estuvieron bastante abandonados durante mucho tiempo, hasta que se encargaron de las secciones de pintura y escultura, en 1846, dos artistas españoles, don Pelegrín Clavé y don Luis Vilar, así como de la sección de paisaje el italiano don Eugenio Landesio.

Entonces, con las lecciones de estos maestros, adquirieron nuevo brío los trabajos y la juventud se precipitó en la Academia sedienta de nuevas ideas.

Fue ésta una buena época para la Academia de San Carlos; Clavé, Vilar y Landesio ensancharon para los discípulos los horizontes del arte, se copiaron modelos de las escuelas italianas, se estudiaron en escultura los modelos antiguos que yacían inútilmente en los salones de la Academia, se fundaron algunas teorías sobre estética, y Landesio comenzó a hacer admirar las bellas perspectivas del valle de México. Aún los retratos comenzaron a pintarse con mayor amplitud y naturalidad, y todo, en fin, hacía presumir que las artes del dibujo iban a dar pasos gigantescos.

Pero por un fenómeno singular, hijo tal vez de circunstancias extrañas a los artistas o quizás del carácter mismo de éstos, sucedió una cosa que ha sorprendido a no pocos.

Los pintores pasaron de la exageración ascética de las antiguas tradiciones a la exageración de la pintura del renacimiento, y siempre en el mismo círculo religioso.

Por una propensión fuertemente imitativa de la juventud mexicana, que no excluye a veces cierta originalidad, pero que la hace muy difícil y rara, los discípulos de Clavé se apegaron tanto a sus lecciones y siguieron tan fiel y servilmente los modelos religiosos que ya todo lo quisieron sujetar a ese cartabón, como si fuera de él no hubiese salvación posible.

Y agotaron el Antiguo Testamento, y el nuevo y el martirologio romano, sacando de ellos motivos para sus cuadros. Desde el Génesis hasta los Macabeos, y desde el Evangelio de San Mateo hasta el Apocalipsis, todo fue reproducido en lienzo por aquella juventud piadosa.

Fue una segunda edición de la llamada escuela mexicana, pero con el dibujo, la carnación y los ropajes multicolores de la escuela de Overbeck. Se había pasado de la lividez cadavérica, de las carnes amoratadas, los músculos de cáñamo, al perfil helénico y romano, al color rubicundo de las madonas italianas, a las carnes frescas y rozagantes, y al conjunto risueño, voluptuoso y tranquilamente mundanal de los santos y las santas, de los cristos y las vírgenes y hasta de los demonios que solían aparecer en los cuadros evangélicos, como evocaciones de una fantasía optimista. Parecía que el doctor Pangloss había puesto sus anteojos color de rosa sobre la nariz de nuestros pintores aun para ver el infierno de los condenados y el infierno de la vida.

De un extremo se pasó a otro extremo, del suero a la sangre de toro, de la penumbra del sepulcro a la orgía del color.

Todo fue brillante y alegre, hasta la melancolía de las vírgenes y el hambre de los santos anacoretas.

Pero en este otro extremo tampoco hubo ni los síntomas de un carácter nacional. La manía de imitar fue hasta la exageración, y sin hacer caso de la naturaleza, prefirió el modelo extranjero, que copió hasta la saciedad.

Por lo demás, la juventud no salió de la esfera de la pintura religiosa, por más que ella no tenía ya porvenir en la república. La iglesia católica no la protegía como antes, y no pocos particulares, que también la habían estimulado, comenzaban a resfriarse o a seguir las tendencias del siglo.

Ni valía el ejemplo que daba el mismo Clavé, consagrándose a la pintura histórica y dotando a la Academia con el cuadro de Isabel de Portugal, que puede verse en uno de los salones, en el que contiene todas las obras de ese tiempo. Los discípulos, a pesar de ese ejemplo y del aplauso con que fue recibida esa producción del maestro español, siguieron cultivando el género religioso.

Lo mismo sucedía en la lección de escultura. En vano había venido desde 1791 la rica colección de yesos que costó 40 000 pesos y que trajo el ilustre don Manuel Tolsá, la cual está colocada ahora en los grandes salones de entrada, y que tenían por objeto, como era natural, inspirar el gusto por las bellezas del arte pagano, facilitar el estudio del desnudo, y con él fundar las reglas de la estética cultural. En vano también Vilar, el nuevo maestro, para dejar su contingente en la Academia, escogió el tipo de guerrero azteca que representa uno de nuestros grabados, dando con eso un ejemplo a los alumnos para inclinarlos a modelar estatuas o grupos para los monumentos públicos o privados. En vano fue todo eso: los alumnos siguieron modelando santos y santas, como si se tratase de reproducir en escultura a toda la corte celestial. Ni un solo héroe de la patria ha sido modelado en esa Academia que se llama nacional y que sostenía la república. Hay algunos bustos de presidentes allí, y precisamente de los mayores enemigos de las libertades públicas, pero aun éstos han sido hechos en Roma por Tenerani. De modo que la sección de escultura de la Academia, en la parte que contiene las obras de los alumnos, parece más bien el taller de un escultor contratado por una catedral o un convento para decorar sus altares. ¡Y si al menos estas obras religiosas fuesen dignas de atención! ¡Si al menos hubiesen hecho célebre un gran sepulcro, un famoso altar, el frontispicio de una iglesia, algo! Pero nada de eso. No podemos en esta revista señalar, a la atención del mundo, ninguna obra de la escultura religiosa mexicana de esa época que haya recibido de la opinión el bautismo de la fama. Los Cristos y las Madonas célebres que abundan en el país son productos de otra época, y no se recomiendan precisamente como obras de arte, debiendo su celebridad a otras causas, lo cual ha sucedido con harta frecuencia en todos los países católicos.

A estos últimos tiempos también deben referirse los verdaderos adelantos que se han hecho en pintura y escultura, y la nueva tendencia de los artistas a dar un carácter nacional a sus obras.

El género independiente y nacional no ha apuntado sino en los años que siguieron a 1867, en las obras de cuatro jóvenes de talento que han tenido bastante osadía y fuerza de carácter para iniciarlo, recibiendo en recompensa el aplauso público.

Estos jóvenes han sido Parra, Obregón, Ocaranza y Casarín.

Los dos primeros se han consagrado a la pintura histórica, y los dos últimos a la de un género que era desconocido y tal vez desdeñado en la antigua Academia.

Parra presentó primero un Galileo que está ejecutando con realismo admirable. Este cuadro fue una revelación para el público y para el pintor mismo, que encontró en él su verdadero género, el nuevo horizonte para su inspiración.

Después hizo sus dos notabilísimos cuadros representando a *Fray Bartolomé de las Casas y la Matanza de Cholula,* que le valieron los más justos elogios.

Esta sí era la pintura histórica nacional, concebida con gran talento, inspirada en la naturaleza y ejecutada con su sentimiento artístico y original que ha sorprendido.

El primero de estos cuadros representa al nobilísimo defensor de los indios, al sublime fraile humanitario que consagró su vida a defender a los vencidos contra la bárbara crueldad de los vencedores. El padre las Casas entra en un *teocalli* y se presenta a su vista un espectáculo pavoroso y desgarrador. Al pie del ara en que se levanta todavía el ídolo azte-

ca y que permanece adornada con la cadena de flores que acaba de depositar allí la mano del infeliz e ignorante adorador indio, yace el cadáver de éste, traspasado por las espadas españolas. Los matadores, que no aparecen en el cuadro, se ven sin embargo; parece que se alejan, y la imaginación, por débil que sea, se representa sin embargo las crueles figuras de aquellos fanáticos cuyas férreas pisadas parecen escucharse alejándose del templo. Una india infeliz, aterrada, desesperada, loca de dolor, se abraza a los pies del apóstol como demandando protección y éste, teniendo en las manos la cruz del verdadero evangelio, símbolo de bondad y de perdón, levanta los ojos al cielo, con una indignación sublime como en una queja inmensa, como en una apelación suprema a Dios contra la barbarie de los que creen servirle asesinando a los ignorantes.

Todo en este cuadro está concebido con grandiosidad, con profundo conocimiento de la naturaleza humana, y con igual conocimiento de aquella oscura época de la conquista, del carácter del padre las Casas y del respeto y amor que le profesaban los indios, aun persistiendo en la idolatría.

Cuando un pintor histórico quiera producir una obra en que la crítica nada encuentre que decir de desfavorable, debe poseer su asunto como Parra, uniendo la belleza de arte a la verdad de los hechos y los caracteres. En este lienzo todo es verdad y todo es bello. No hay en él más que tres personajes, un altar, un ídolo, algunas flores, un trozo de la arquitectura azteca; los asesinos ni aun se ven, y sin embargo se conoce en él toda una época, encierra una noción histórica más elocuente que cien libros, y da a conocer el carácter de los hombres del tiempo de la conquista mejor que podrían hacerlo las páginas de los cronistas. El ánimo, al contemplar esta obra del inspirado pintor de México, se siente sobrecogido de una impresión trágica, indecible, y nadie puede sustraerse a ella.

Otro tanto sucede, y si cabe, todavía más, al ver el pequeño lienzo de la *Matanza de Cholula,* del mismo autor. Es éste un cuadro apaisado que representa un episodio de aquella feroz carnicería llevada a cabo traidoramente por Cortés, a causa de una denuncia hecha por la fatal doña Marina, su barragana y su espía.

Dos soldados españoles que llevan armadura completa, altos, pálidos, de catadura feroz y crudelísima, acaban de asesinar en el atrio de un templo o en el patio de un palacio a hombres, mujeres y niños, cuyos cadáveres yacen ensangrentados acá y acullá; los han despojado de ricas alhajas de oro que examinan con mirada codiciosa, teniendo aún en la mano y tinta en sangre la espada asesina. Una india joven, aterrada hasta el estupor, hasta el tedio, se ve en primer término, inclinada sobre un bastón y arrodillada, como bajo el peso de aquella catástrofe tremenda. Hay en la expresión de este semblante un sentimiento de desesperación infinita, tan bien concebido que él sólo bastaría para dar a un pintor la inmortalidad. Y luego, en segundo término, los muros de un vasto edificio, las estatuas aztecas, las calles, escombros, algo en que se adivina la destrucción y la matanza; el cielo sereno pero triste, los cuervos acudiendo al olor de los muertos, las siluetas de otros soldados españoles que se alejan; en fin, corre en esa escena un aire de exterminio que se siente en todo, que cubre como un velo lúgubre y trágico las piedras, los cadáveres, el semblante verdoso y ceñudo de los españoles y, sobre todo, el estoico y desesperado de la joven india.

Y además de esto ¡qué franqueza y dificultades en el dibujo!, ¡qué naturalidad y brillo en el color!, ¡qué ciencia del claroscuro!, ¡qué delicadeza en los detalles!, ¡qué carácter local en la expresión!

Parra es hoy, sin duda alguna, el primer pintor de México.

En el tiempo en que él presentó estas obras ya no había pensiones en Roma, pero su talento llamó tanto la atención, que el director de la Academia, don Ramón Lascuráin, rico propietario y comerciante, con un desprendimiento que le honra, cedió su sueldo en favor

del joven artista, a fin de que con él fuese a París a estudiar en los museos. ¡Qué bien habría hecho el gobierno nacional en expensarlo por su parte para que pudiese recorrer toda la Europa, y dar así mayor vuelo a su genio con la contemplación de las obras de los grandes maestros!

De todos modos, Parra tiene ya un carácter propio que no debe abandonar, sino desarrollar hasta la perfección. Él ha iniciado una escuela verdaderamente nacional, y por bellas que puedan ser las extranjeras, le cabrá mayor gloria en engrandecer la suya que en imitar las ajenas, como lo han hecho los pintores de la Academia, que se han quedado siendo pálidos imitadores de la pintura religiosa.

Parra acaba de regresar a su patria, de vuelta ya de su estancia en Europa, y su país espera con fundamento que aún podrá producir numerosas obras que llevarán hasta la cumbre su reputación ya envidiable.

El artista J. Obregón, contemporáneo de Parra, ha seguido también el camino de la originalidad consagrándose a la pintura de asuntos mexicanos. *La invención del pulque* se intitula un bello cuadro suyo, que ha adquirido también la Escuela de Bellas Artes, y que representa el pasaje histórico o legendario de la invención de la bebida regional que se llama pulque.

El joven rey de Tula, Tepalcatzin, se halla sentado en su trono, rodeado de los grandes de su reino, y la joven bella Xóchitl, que después fue elevada al rango de reina, presenta el agave de que se extrae este vino nacional. El dibujo es correcto, en el colorido hay algo de convencional, habiendo tomado el artista por tipo para su graciosa Xóchitl no precisamente a una joven india con su color bronceado, sino a una mestiza muy linda, pero que revela en su colorido moreno pálido la mezcla de la sangre europea. En este particular hay discordancia en los pareceres. Algunos, engañados por el aspecto de algunas jóvenes indias bastante blancas que hay en las poblaciones de la zona fría, y tan blancas que pueden rivalizar con las descendientes de pura sangre española, creen que la Xóchitl de Obregón está fielmente reproducida, pero otros sospechan que aquellas jóvenes indias blancas acusan ya una adulteración de la raza y, sobre todo, no son típicas. Como quiera que sea, la emperatriz alquimista, como la llama en sus bellos versos humorísticos nuestro poeta Joaquín Téllez, está bien representada en el cuadro de Obregón, y es un bello ideal que causa agradable efecto. Quizás su composición se resienta de poco estudio arqueológico, quizás haya mucho de convencional en ella, y las figuras de los viejos indios cortesanos parezcan demasiado modernas, así como sus trajes, que son poco pintorescos; pero como ensayo de pintura nacional este cuadro merece el mayor elogio. El lector puede ver el dibujo de esa obra, copiado por una de nuestras ilustraciones.

Obregón trabaja actualmente en otro cuadro que hemos visto, y que representa al Senado de Tlaxcala discutiendo acerca del auxilio que debe prestar la República a Cortés en la guerra contra el imperio azteca.

Sin concluirse todavía, nos han parecido admirables las figuras de Mexicatzin, el odioso viejo jefe del Senado, la del anciano Xicoténcatl y la gallarda y altiva de su hijo, el joven general, a quien ahorcaron después los españoles. El estudio de la historia ya se manifiesta mejor en esta obra, así como la arqueología. Llamará la atención este lienzo cuando se presente.

En cuanto al malogrado artista Ocaranza, que acaba de morir, se dedicó desde temprano a la pintura de género, que, como lo hemos dicho, no era cultivada en la Academia, enamorados como lo estaban todos los alumnos de la pintura religiosa.

Una mina abundantísima e inexplotada se estaba ofreciendo a los artistas en México para esta pintura de género, pero no se atrevían a tocarla, sea que creyesen que para ella se necesitaba de mayor talento que para la imitación de los cuadros extranjeros, sea que

presumiesen que nuestros tipos y costumbres no se prestaban al bello ideal artístico. Lo primero es evidente, no así lo segundo. Ocaranza ofrece una prueba de esta aseveración.

Sus bellos cuadros: *El lirio roto, Un parroquiano, Escenas del taller, El amor y el interés, El castigo, La equivocación, Naturaleza muerta, Café de Uruapan,* y otros varios, cuyos títulos no recordamos y que merecieron la aceptación general y fueron adquiridos por particulares con apresuramiento, pudieron revelar a los pintores mexicanos que el público estaba deseoso de ver otra cosa que no fuesen santos y santas y asuntos piadosos, cuya monotonía era verdaderamente insoportable.

Ocaranza habría llegado a adquirir mayor fama si la muerte no hubiese detenido su carrera, justamente cuando el porvenir le brindaba sus mejores esperanzas.

Casarín ha hecho muchos cuadros, generalmente pequeños, y todos preciosos. Es difícil enumerarlos todos, y no citaremos más que algunos: *El Quijote, Sancho, Una avanzada de dragones, La Lectura* (uno de los más acabados), *La tesorería del purgatorio,* escena de convento en que hay un estudio de fisonomías admirable, *El desayuno, La limosna, Amor paternal, El do de pecho,* todos de ingeniosa y brillante concepción, y de gran naturalidad.

En la pintura de paisaje se distingue un discípulo aventajado de Landesio, Velasco, cuyos cuadros son estimadísimos, y lo son más cuando reproduce perspectivas que no son las conocidas y abundantes del valle de México.

Otro paisajista notable, y a quien el porvenir reserva muchas glorias, es el joven Carlos Rivera, que ha llamado la atención por sus últimos cuadros de perspectiva presentados en el salón de 1880.

También un antiguo alumno de la Academia, Luis Coto, es digno de atención por sus obras de paisaje, y aunque no exentas de defectos, han sido muy estimadas.

En escultura tenemos poco que mencionar, desgraciadamente.

El bellísimo grupo en mármol que adorna el sepulcro del presidente Juárez en el cementerio de San Fernando, y que es obra de los hermanos Islas, ocupa el primer lugar, y con gusto lo reproducimos entre nuestras láminas.

Los hermanos Islas no son discípulos de la Academia, y han sido los primeros en consagrar su cincel a los personajes y asuntos patrióticos. Manuel Islas (que murió el 4 de febrero de 1880), y su hermano Juan, que vive, han sido dos artistas de gran inteligencia y animados de un verdadero sentimiento del arte han dotado a su país con numerosas obras, estatuas, bustos, grupos, bajorrelieves, decoraciones para monumentos públicos o privados. Gracias a ellos se ha concebido y modelado una estatua colosal de Hidalgo, el padre de la patria, que dispuso el gobierno erigir como un monumento de gloria nacional, no habiéndose podido fundirla en bronce todavía.

Ellos también ejecutaron el hermoso grupo, en mármol de Carrara, que adorna el sepulcro del presidente Juárez, y que acabamos de mencionar; y ellos, en fin, han sido hasta aquí los primeros que han consagrado su talento a los asuntos nacionales.

Juan Islas, después de la muerte de su ilustre hermano, ha modelado una pequeña estatua de Netzahualcóyotl, el rey poeta de Tezcoco, y una de Valmiki, el autor del Ramayana, para la Biblioteca Nacional.

También el escultor Noreña, profesor de la Academia, ha hecho la estatua del general Guerrero que se fundió en bronce, y que hoy adorna la plaza del mismo nombre; la estatua de la ciudad de México que, fundida en Europa, se ostenta en el monumento hipsográfico en la plaza mayor: y acaba de modelar la estatua del heroico Cuauhtemotzin, que se elevará el año de 1883 en la Calzada de la Reforma.

Otro escultor patriota e inteligente, Patiño Ixtolinque, ha hecho la estatua de Hidalgo que se eleva en la plaza mayor; de San Luis Potosí.

Hay en Toluca una estatua de Hidalgo, en mármol, que es obra de un modesto escultor de provincia, y en México otra, también en mármol blanco, de Morelos, que es del escultor italiano Piatti.

La ciudad de México posee magníficos monumentos de arte, pero que no son de artistas mexicanos, como la soberbia estatua de Carlos IV, que se admira en el paseo de Bucareli, y que es obra del famoso y eminente arquitecto y escultor español don Manuel Tolsá.

Esta obra admirable de América, la primera en su línea, y que en concepto del barón de Humboldt sólo es inferior en el mundo a la de Marco Aurelio en Roma, fue fundida el 4 de agosto de 1802, habiéndose cargado los hornos con seiscientos quintales de metal, empleándose catorce meses para aderezarla y limpiarla, y habiendo resultado sin lesión alguna. Es de una sola pieza, y mide de altura cuatro metros setecientos cuarenta y ocho milímetros (cinco varas veinticuatro pulgadas). Fue colocada primero en la plaza, en donde permaneció, desde 1803, sobre un pedestal de siete y media varas, hasta 1822 en que fue trasladada a la universidad, y por último, en 1852, al paseo de Bucareli.

La estatua de Colón fue hecha por el escultor francés Cordier, y regalada por don A. Escandón, uno de los empresarios del ferrocarril de Veracruz, a la ciudad de México. Esta estatua, que tiene en torno de ella otras cuatro, representando a los ilustres frailes españoles Bartolomé de las Casas, Pedro de Gante, Bernardino de Sahagún y Juan Pérez de Marchena, está colocada en la Calzada de la Reforma.

Está en construcción actualmente, y se inaugurará en diciembre de este año (1883) en esta misma Calzada de la Reforma, un gran monumento consagrado al heroico Cuauhtemotzin, último emperador azteca, cuya erección se decretó por el presidente Díaz y el ministro Riva Palacio, y que se ha construido por el ingeniero Francisco Jiménez, habiéndose encargado la estatua de bronce al escultor Noreña, como ya lo dijimos antes.

PROYECTO DE UN MONUMENTO DEDICADO A XICOTÉNCATL*

Carlos Noriega

Para todo mexicano que conozca la historia de su país, las dos figuras culminantes de la luctuosa época de la conquista son, seguramente, el emperador Cuauhtémoc y Xicoténcatl, el general tlaxcalteca. Y si se analizan las circunstancias en que cada uno de ellos luchó por la independencia de su patria hasta perder la vida, se sienten impulsos de dar a Xicoténcatl el lugar preferente.

En efecto: cuando Cuauhtémoc, por muerte de su antecesor, ocupó el trono de México, y con su firmeza y su valor traspasó los límites de lo humano, ya la experiencia había demostrado que en aquella lucha inevitable, la debilidad y las concesiones eran contraproducentes; y había demostrado, también, que los *tehúles* eran hombres de carne mortal y no semidioses invencibles.

De lo primero era elocuente testimonio el triste fin del reinado de Moctezuma; y para probar lo segundo, en el corazón de todos los aztecas estaba grabado el ejemplo del vengador de las ofensas recibidas, el terrible Cuitláhuac, cuyo solo nombre evoca el recuerdo de la noche triste. Además, cuantos rodeaban al caudillo estaban deseosos de vender caras sus vidas antes que rendirse; porque habían sido testigos de la crueldad de Cortés haciendo quemar vivo al valiente Cuauhpopoca, cuyo único delito fue haber cumplido con su deber; porque en la memoria de todos estaban las matanzas y latrocinios de Alvarado en la fiesta *toxcatl;* porque ya no les cabía duda acerca de los fines que perseguía aquella turba de rapaces aventureros. Todos clamaban venganza y pedían a su emperador que los condujera al combate.

Respecto a Xicoténcatl, las circunstancias fueron siempre adversas: desde que los invasores alcanzaron su primera victoria tuvo que luchar con la opinión pública que se inclinaba en favor de la reconciliación y de la paz, porque miraba en aquellos extranjeros re-

* Publicado en *Anales del Museo Nacional*, época II, tomo IV, pp. 307-309, México, 1907.

ción llegados de Oriente seres sobrenaturales, invencibles centauros, contra los que toda resistencia era inútil. Su propio padre, Xicoténcatl el viejo, estaba por la paz. Todos. . . ¡menos él!

Con una penetración que da la medida de su talento, haciendo a un lado las viejas rencillas entre tlaxcaltecas y mexicanos, anhelaba la unión de todos los pueblos de Anáhuac para batir al enemigo común. Y tan grande era su afán de exterminar a aquellos intrusos cuyas aviesas intenciones presentía, que cuando Cortés, después de derrotarlo repetidas veces, le mandó emisarios para que eligiera entre una capitulación honrosa o la continuación de la guerra, contestó el indomable tlaxcalteca: "Decidle que quiero la guerra, porque deseo ofrecer a los dioses carne de blancos."

Y este héroe legandario, este Vercingetorix americano, no tiene en todo el país un monumento que haga recordar su inmenso patriotismo. Ni siquiera está inscrito su nombre al lado de los de Cuitláhuac y Cacama, en el pedestal de la estatua de Cuauhtémoc.

A reparar esta injusticia tiende el proyecto que tengo la honra de presentar a esta honorable Asociación, seguro de que hará cuanto esté de su parte para que sea llevado a la práctica.

Ojalá que sus gestiones tengan éxito, y la inauguración del sencillo monumento figure en el programa de las fiestas del centenario.

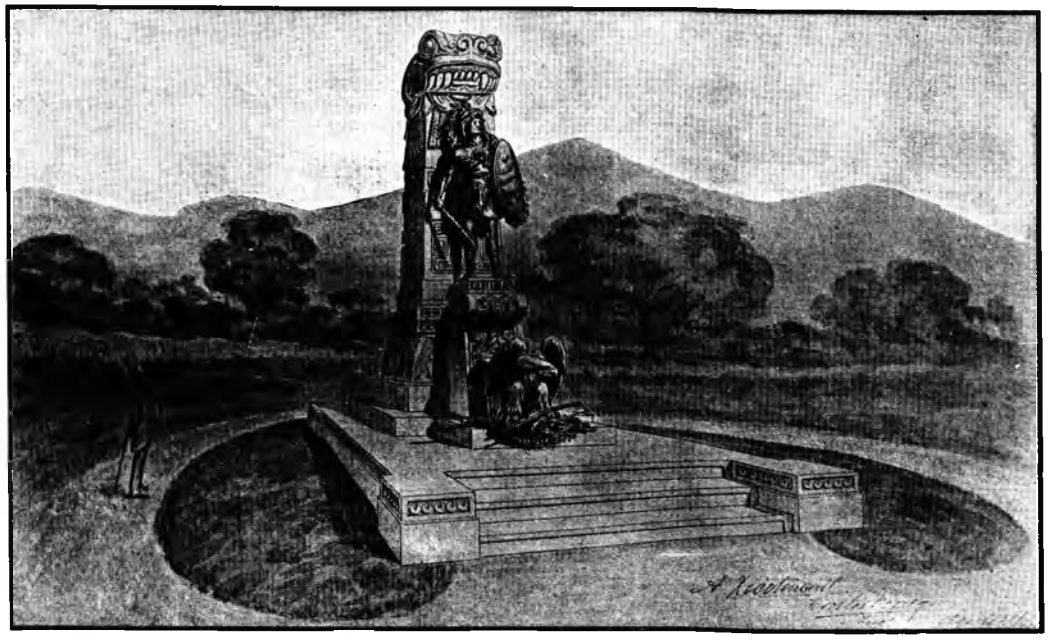
Nada sería más oportuno, porque no cabe duda de que Xicoténcatl es, en tiempo al menos, el primero de los héroes de nuestra independencia.

Terminaré, señores, haciendo una breve explicación de mi modesto trabajo:

Con el obelisco, cubierto de jeroglíficos y sosteniendo un monstruoso y fantástico *coatl*, he querido simbolizar aquel misterioso Anáhuac, con su civilización imperfecta y su complicada teogonía.

Delante de él, como centinela avanzada, el guerrero indio les cierra el paso a los conquistadores.

59. Monumento a Xicoténcatl, proyecto de Carlos Noriega, en 1905.

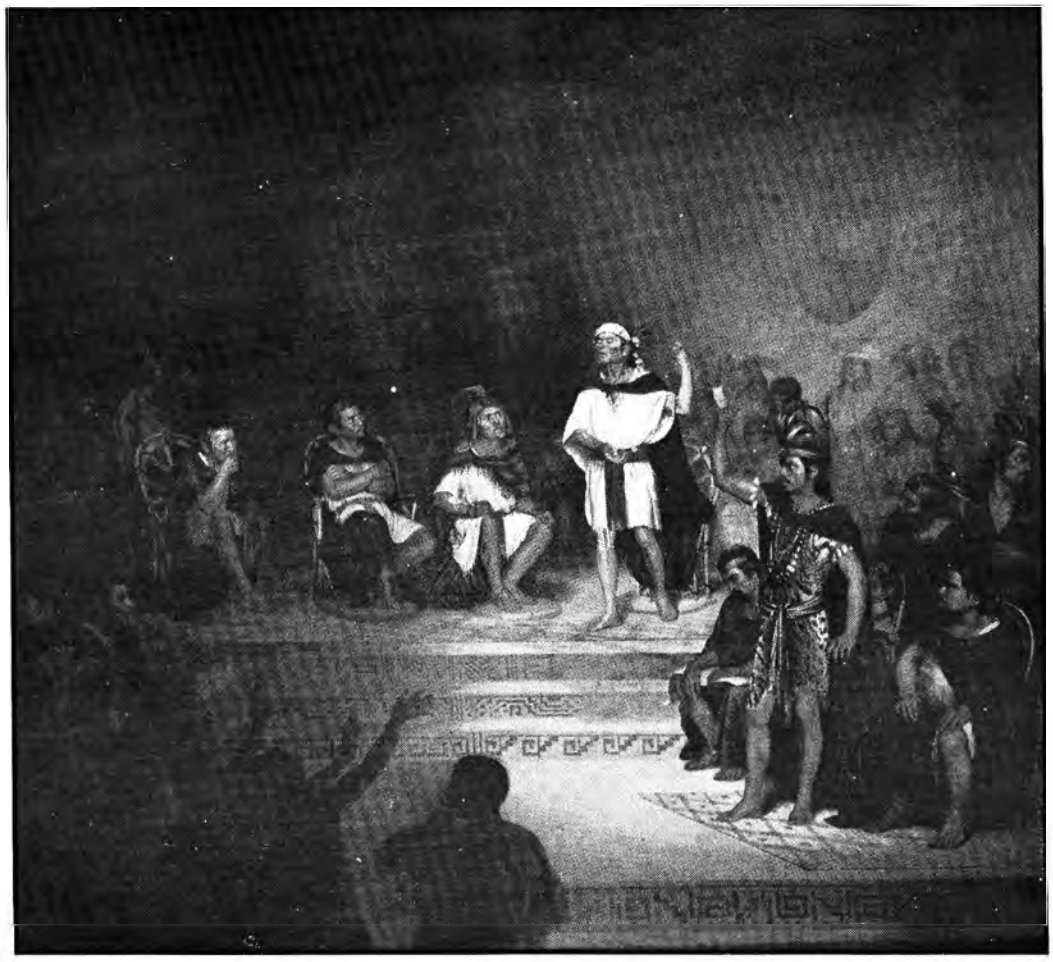


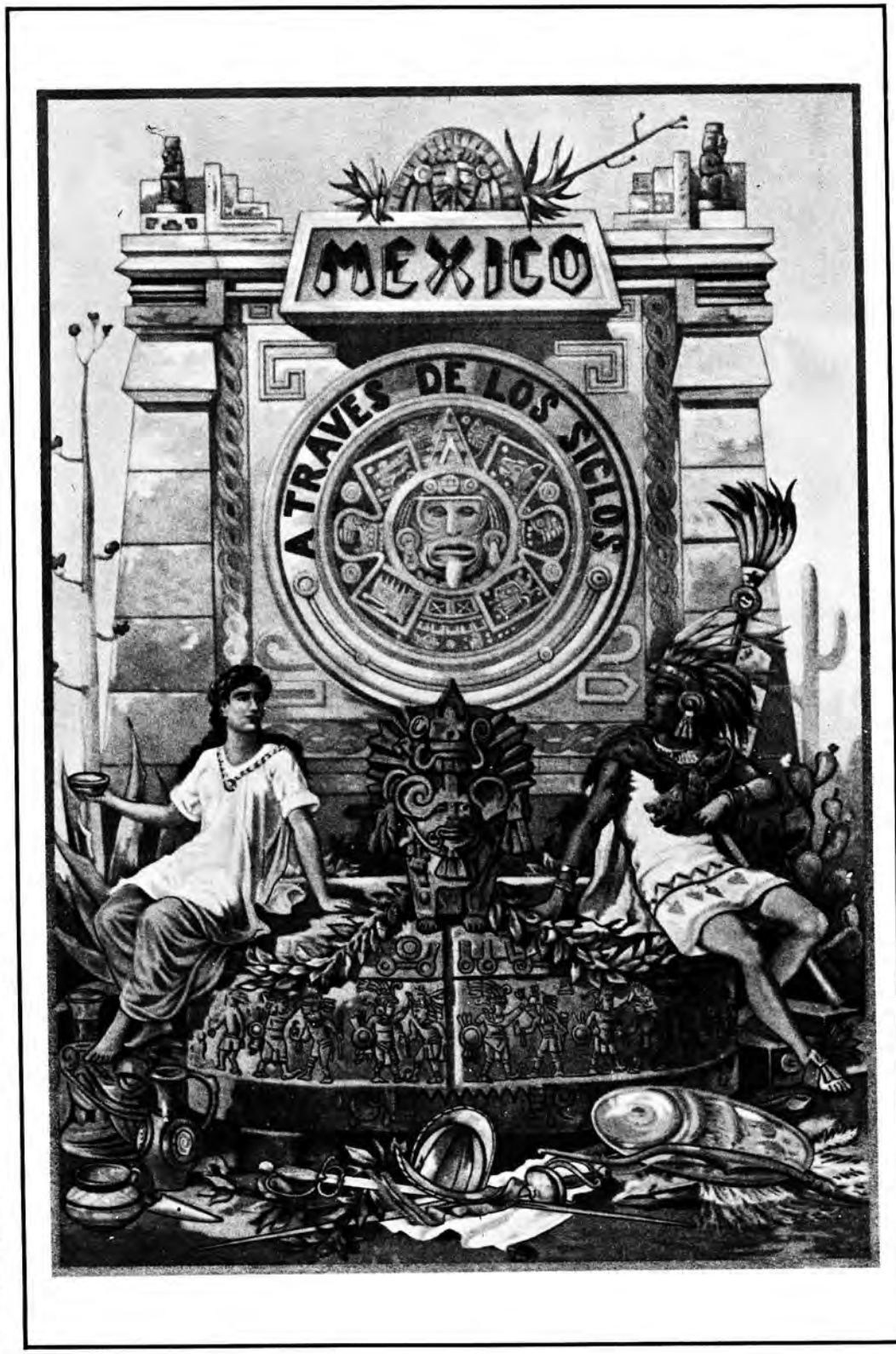
LO PREHISPÁNICO EN EL ARTE DEL SIGLO XIX: UNA GALERÍA*

Daniel Schávelzon

*Selección realizada en 1980.

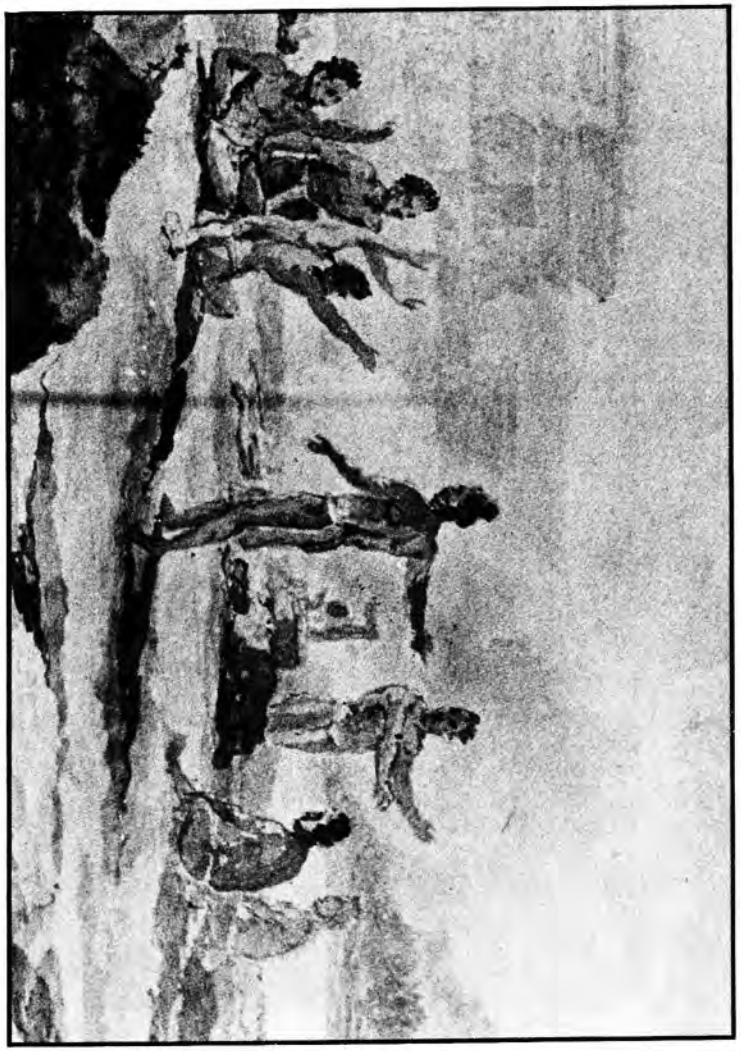
60. *El Senado de Tlaxcala*, de Rodrigo Gutiérrez.





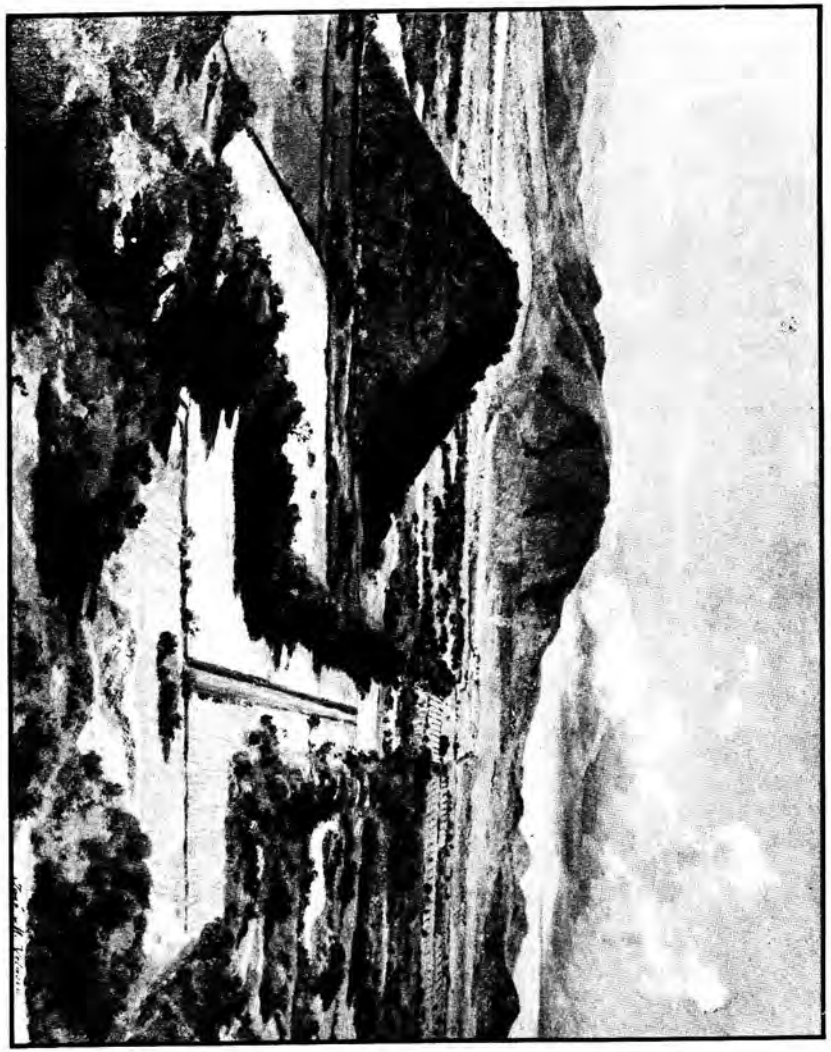
61. Portada del primer tomo de *México a través de los siglos*.

62. *Cumpliéndose la profecía de Huitzilopochtli*, cuadro de Luis Coto, en 1889.

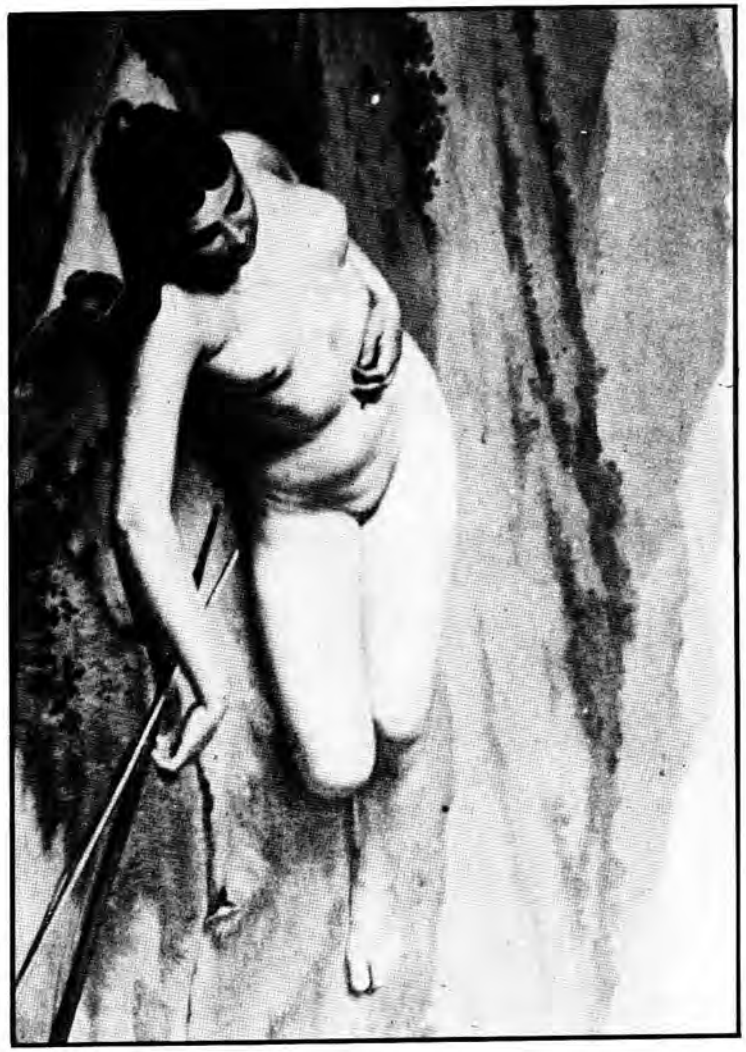


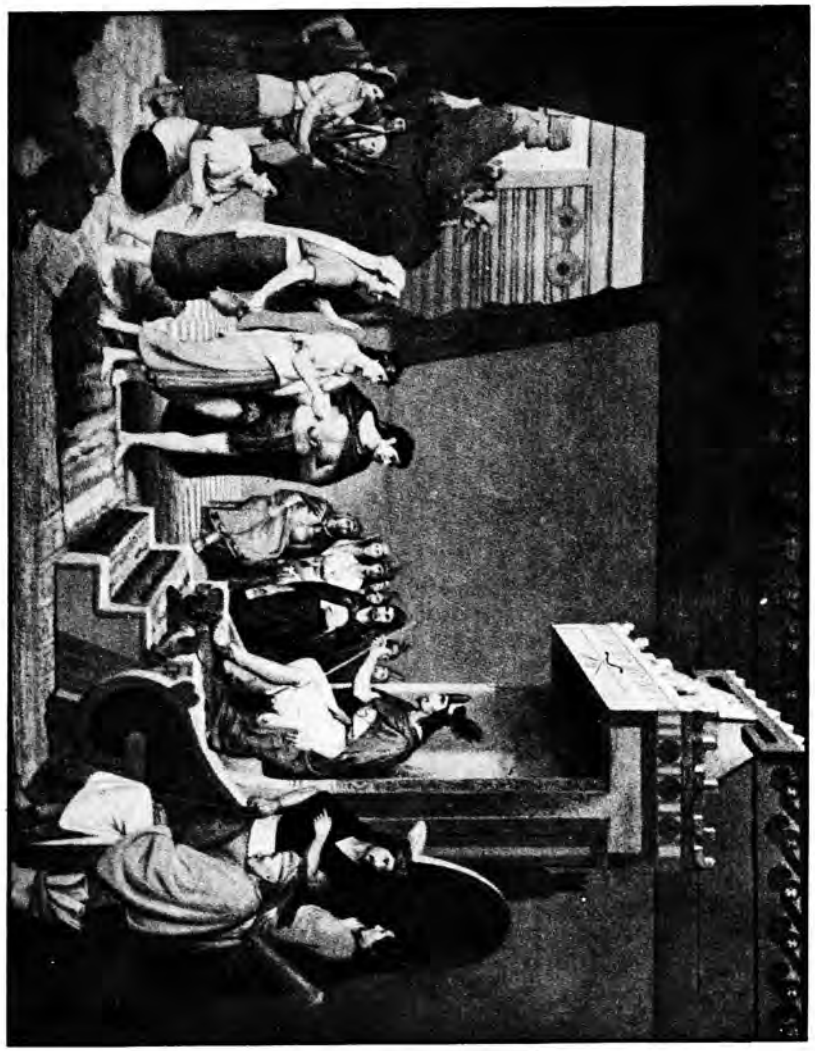
63. Fragmento de la acuarela de Augustine Aglio (1835) interpretando *La tira de la peregrinación mexica*. El cuadro mide 18 metros de largo.

64. Las pirámides de Teotihuacán pintadas por José María Velasco en 1879.

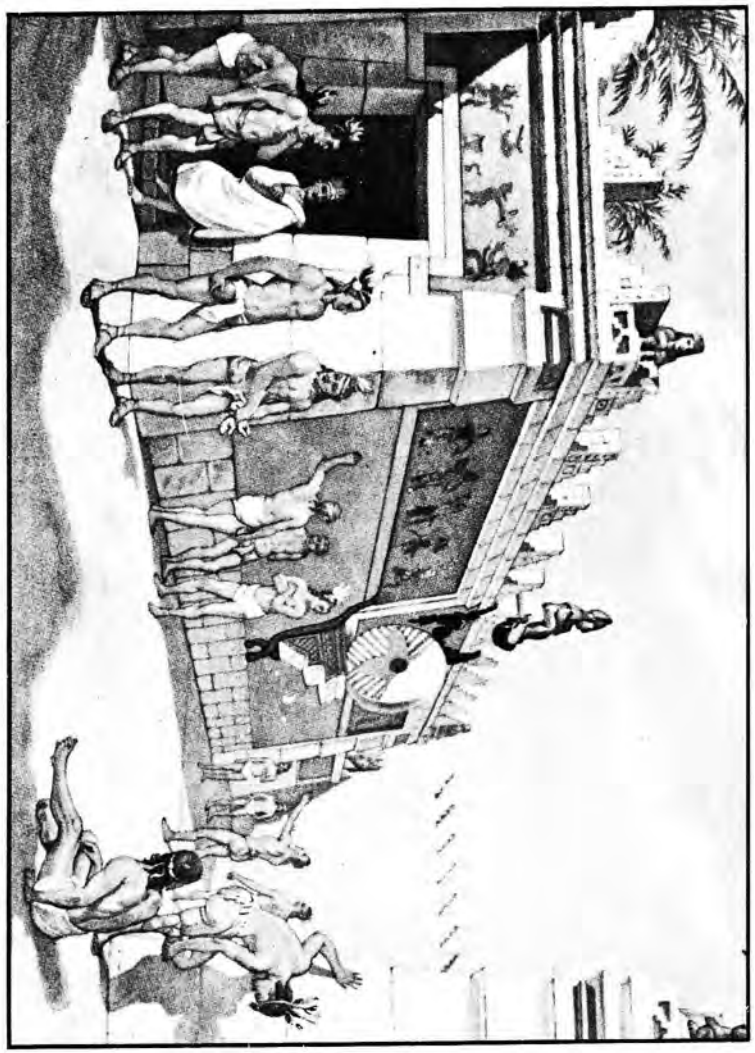


65. *La cazadora de los Andes*, de Cordero: el tema prehispánico como única justificación para el desnudo.



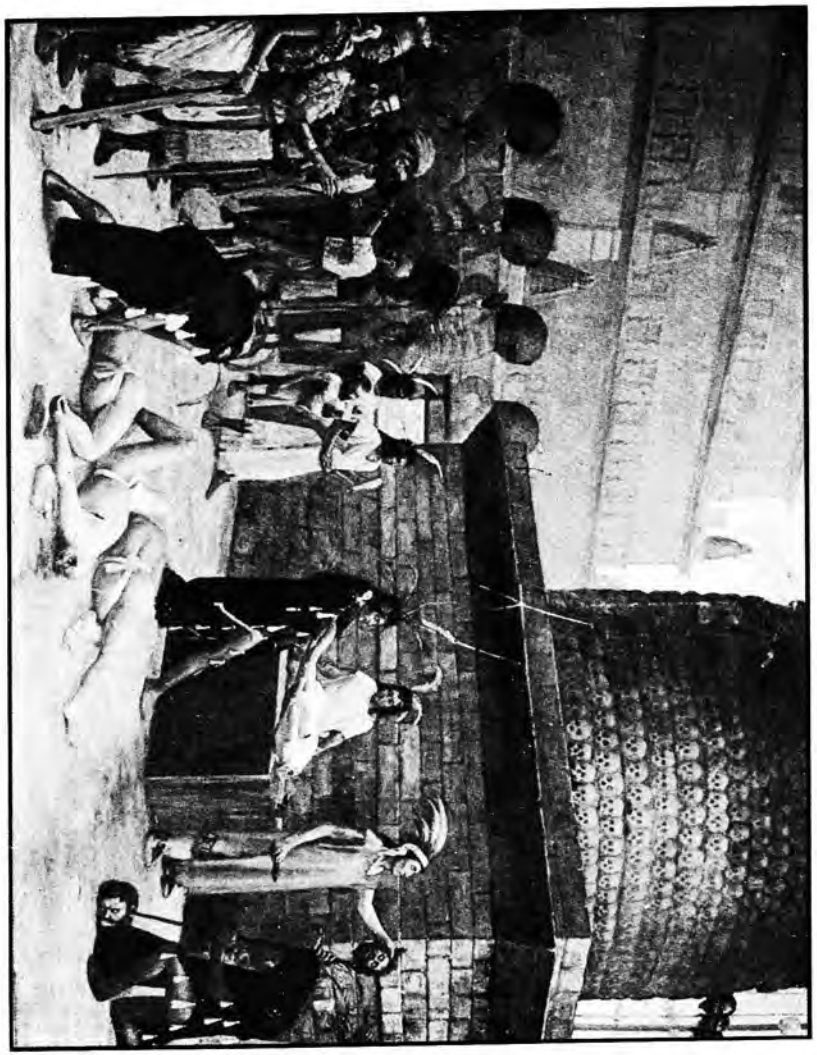


66. *El descubrimiento del pulque*, por José Obregón.

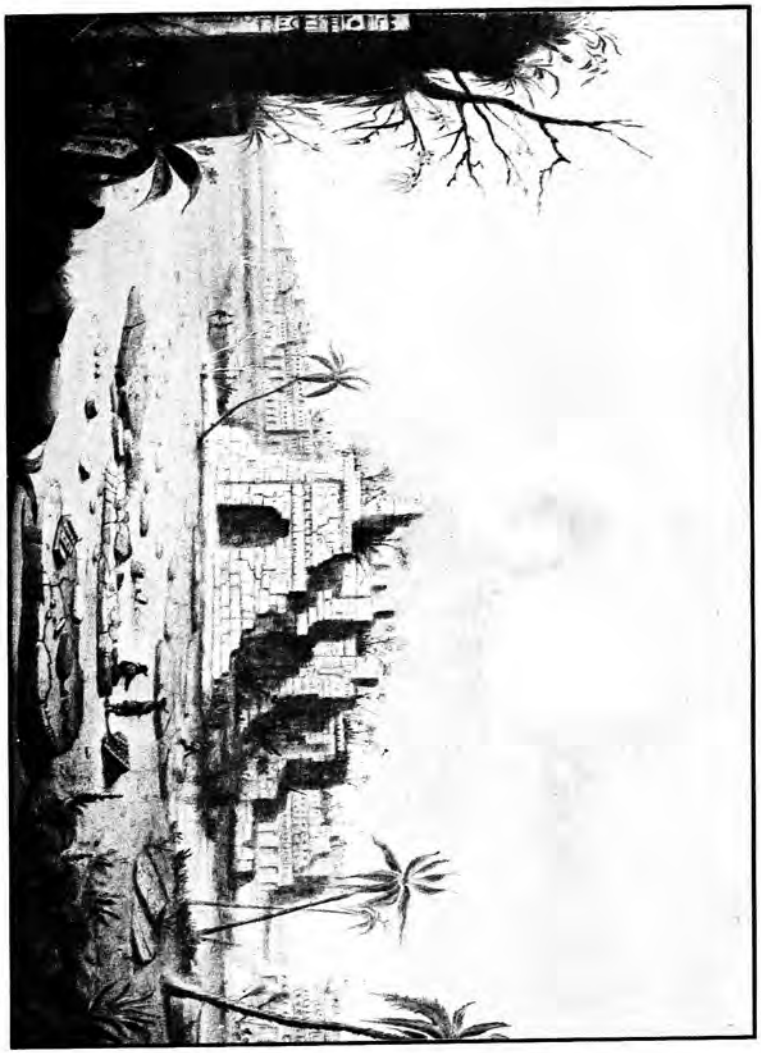


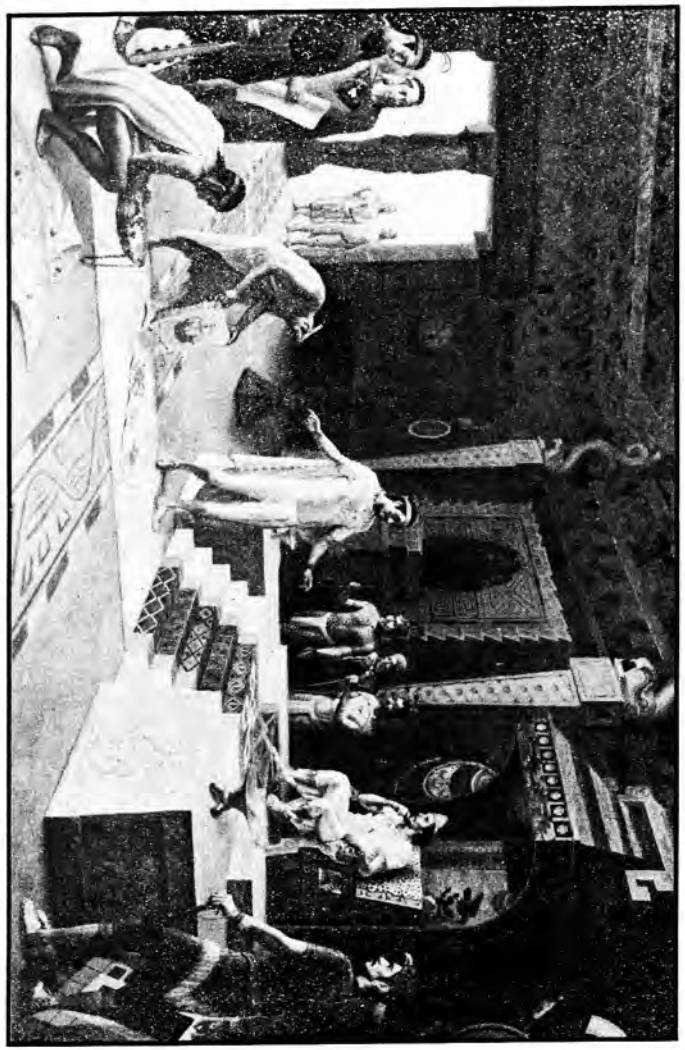
67. *El juego de pelota entre los antiguos mexicanos*, por Ibarrarán, publicado por Chavero en 1889.

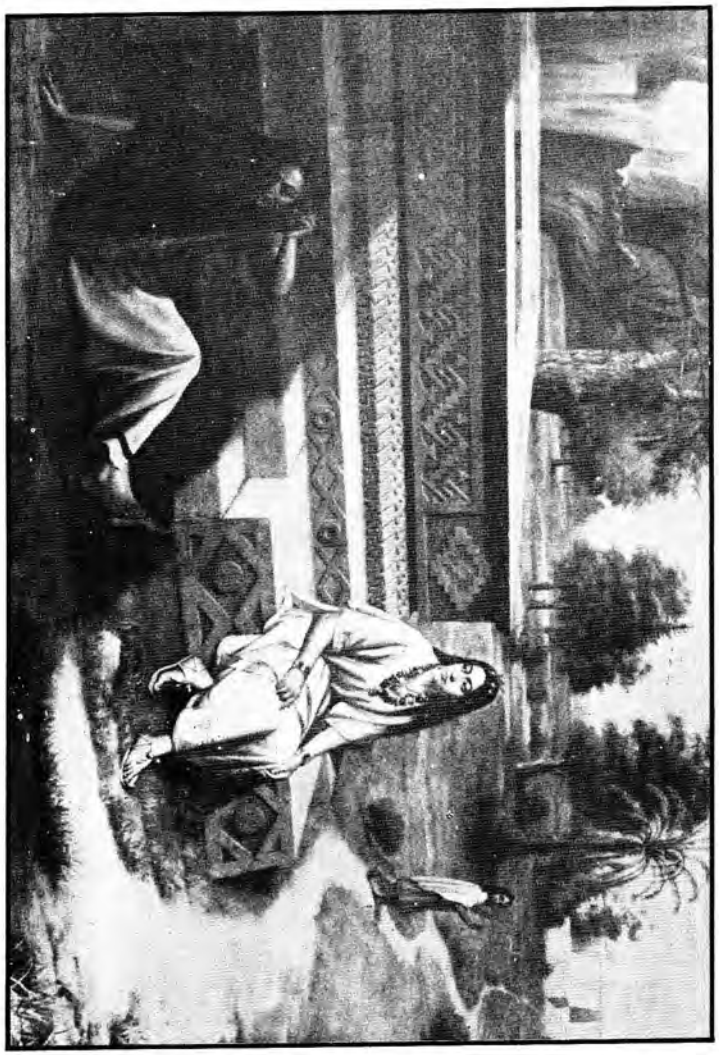
68. *El sacrificio de los españoles en el tzompantli*, de Adrián Unzueta, 1898.



69. *Ruinas mayas*, de Robert Duncanson, 1848.

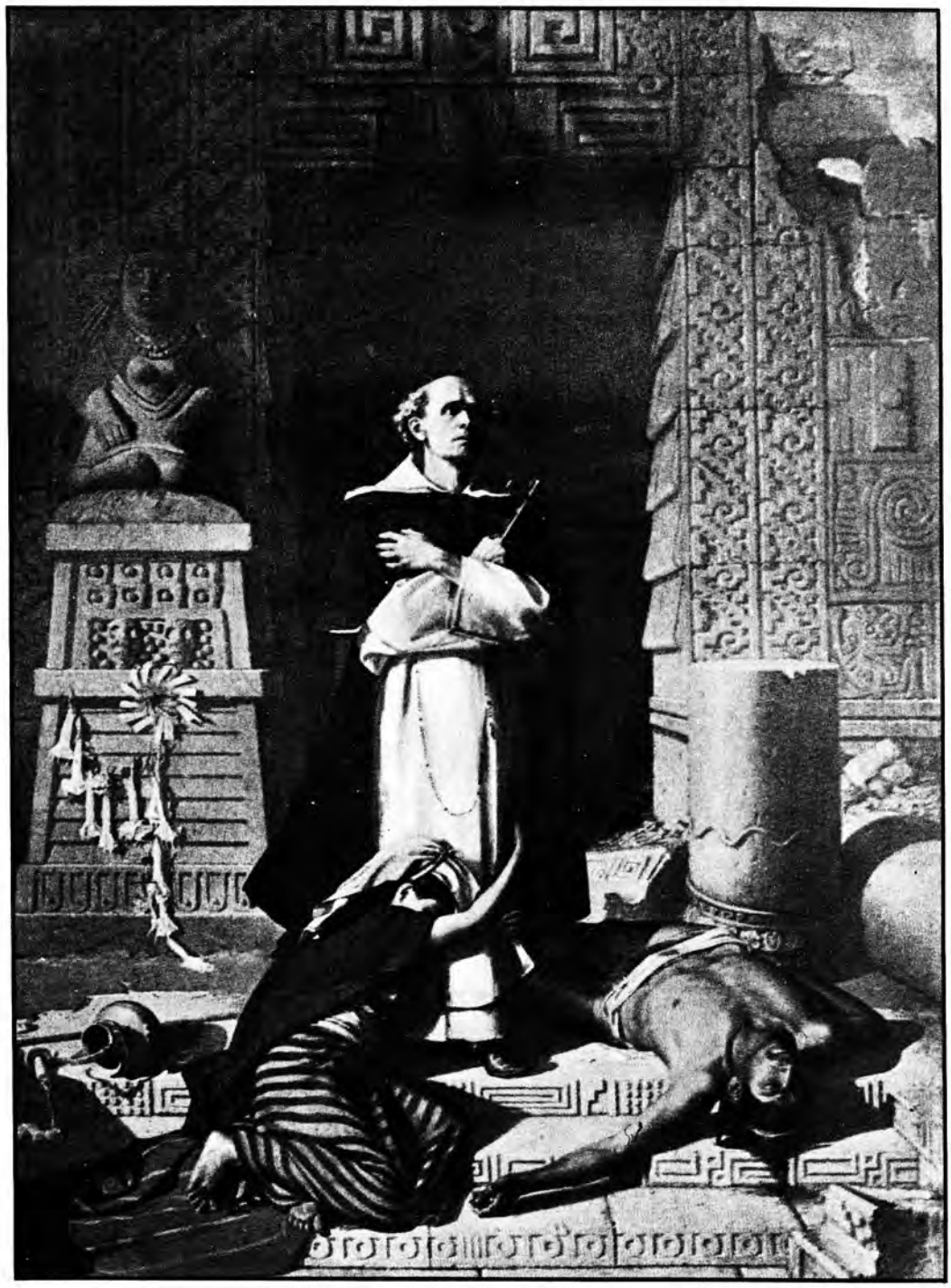






70-71. *El letargo de la princesa Papatzin* y *Los informantes de Moctezuma*, de Isidro Martínez.

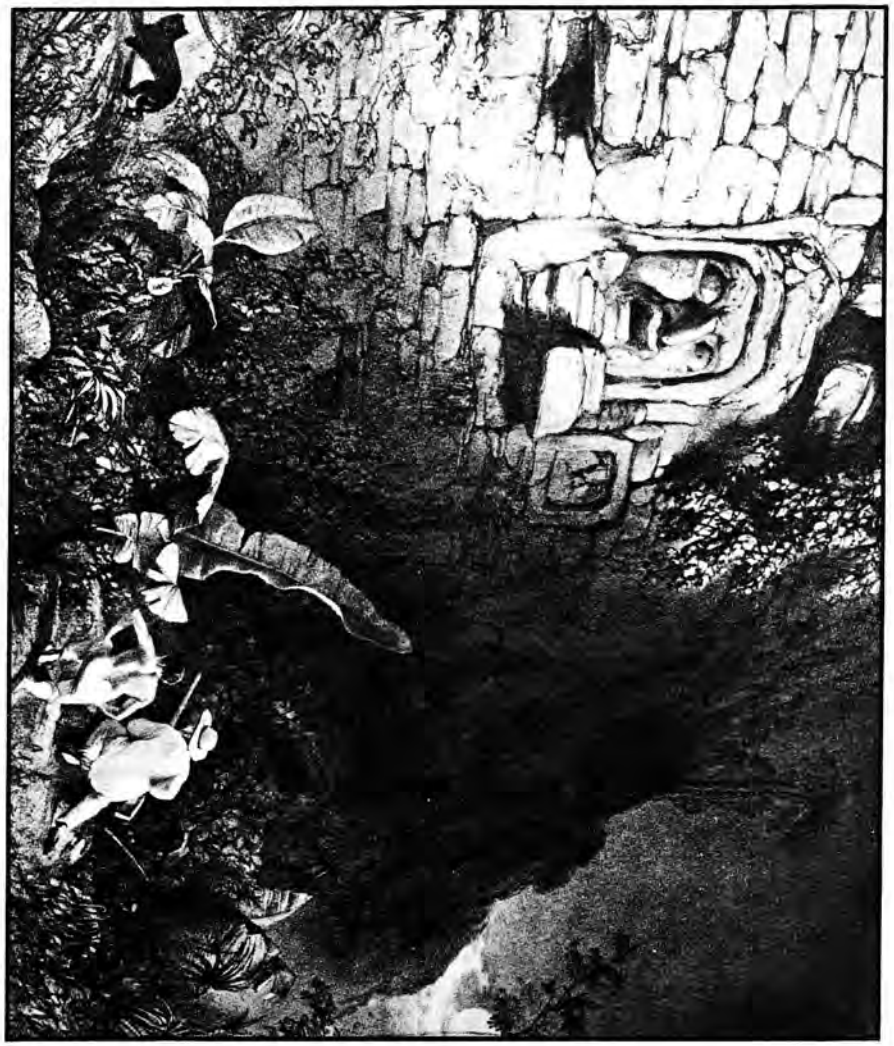
72. *Fray Bartolomé de las Casas*, de Félix Parra, 1875.



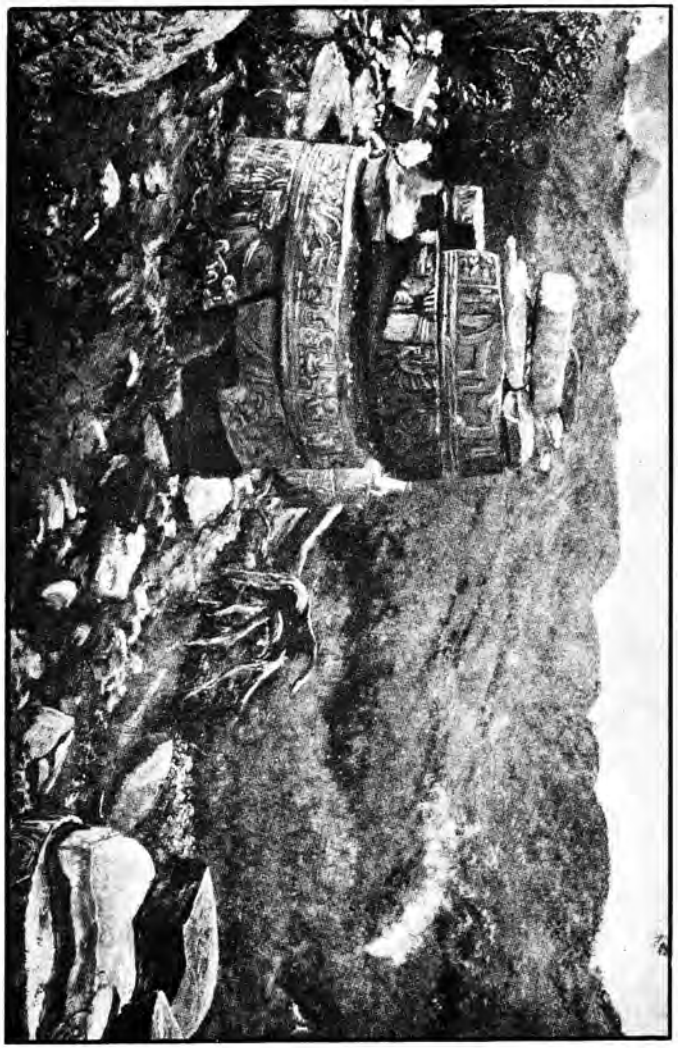
73. *El suplicio de Cuauhtémoc*, de Leonardo Izaguirre.

74. *El tormento de Cuauhtémoc*, de H. Iriarte, 1872.

75. Portada del libro de Antonio Peñafiel, *El templo mayor*, pintada por Adrián Unzueta.

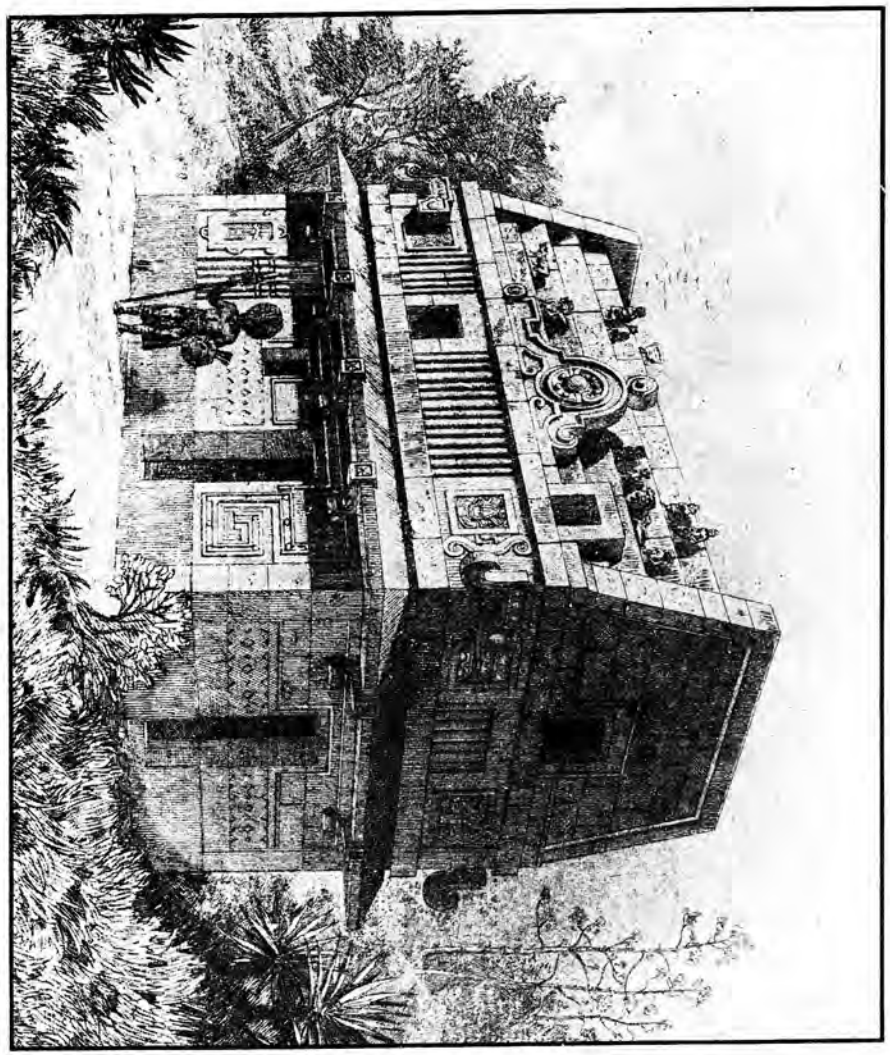


76. Izamal vista por Frederick Catherwood en todo su romanticismo, 1841.



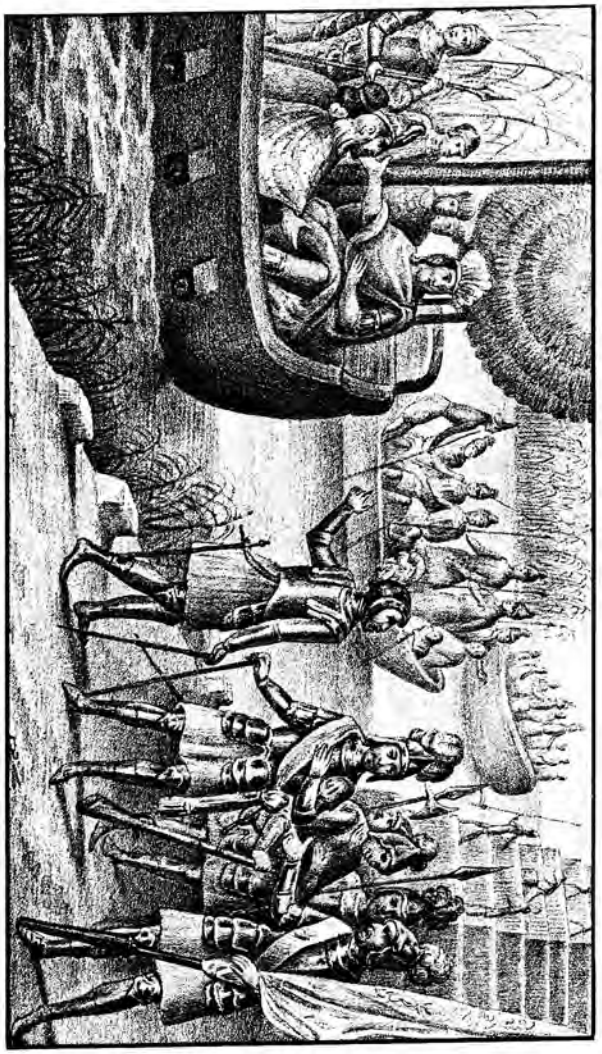
77. Mateo Saldaña, *Ruinas*, pintado en 1875 en El Tajín.

78. La "vivienda azteca" dibujada por Charles Garnier para la exposición internacional de París de 1889. Nótese la marcada asimetría, el techo abovedado, las ventanas y la nariz de Chac.



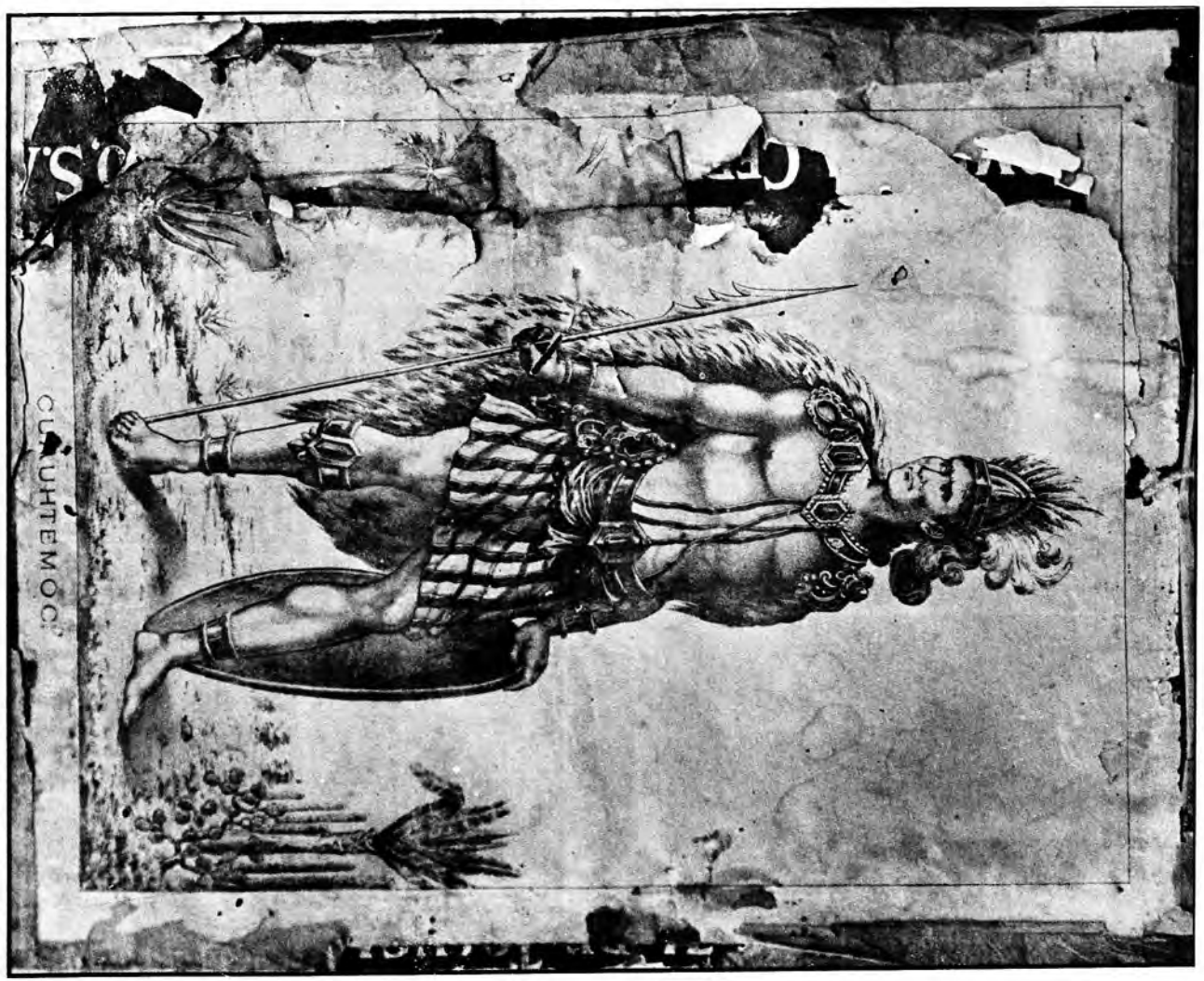
79. *Las ruinas de Centla*, óleo de Moritz Rugendas, 1833.

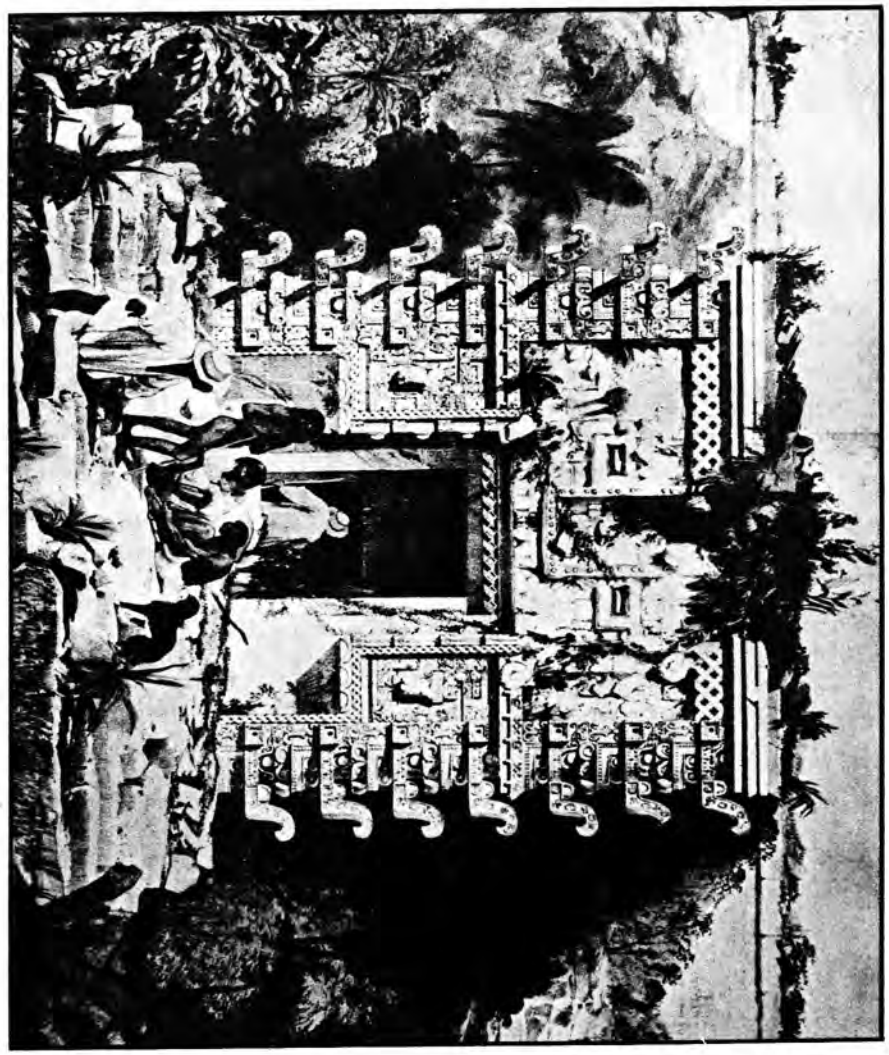
80. *Colón ante los Reyes Católicos*, de Juan Cordero, 1850.



81. *Cortés y Moctezuma en Tenochtitlán*, de Hesiquio Iriarte.

82. Cuauhtémoc en un cartel callejero de principios de siglo.

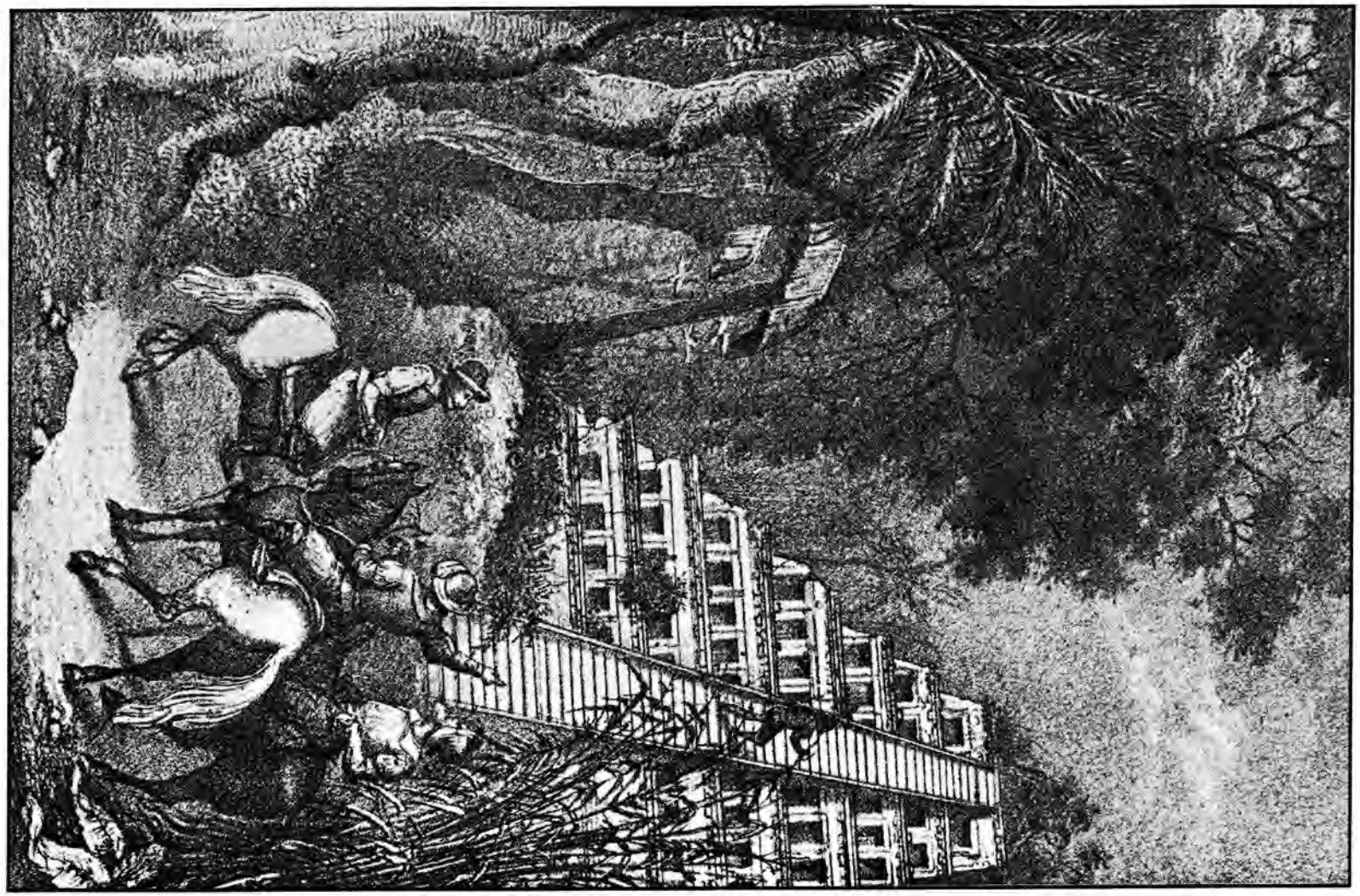




83. Entrada zoomorfa en la parte superior de la pirámide de El Adivino, Uxmal realizada por Frederick Catherwood.

84 *La apoteosis de Maximiliano*, fresco del palacio de Miramar que muestra al emperador y a los indígenas a sus pies.

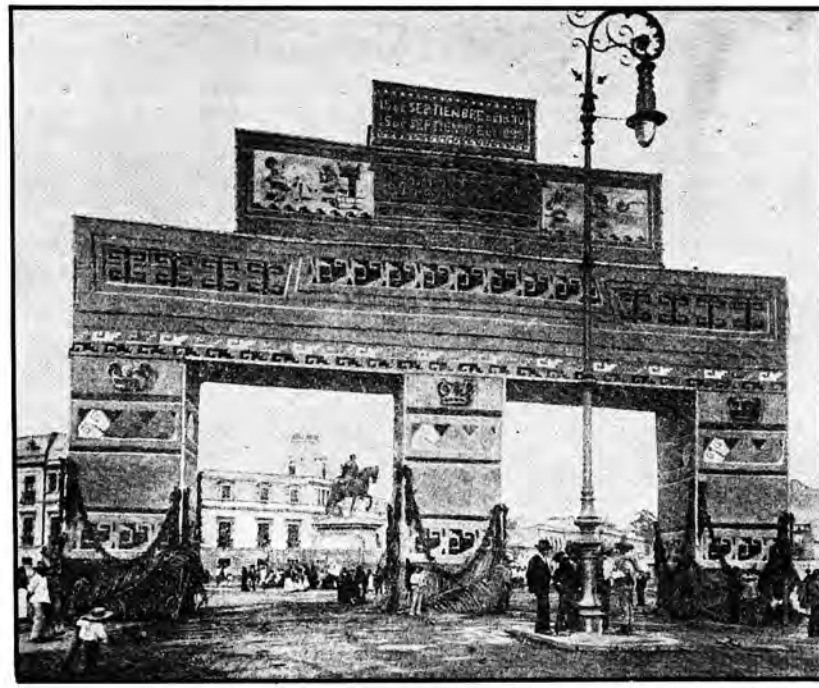
85. Grabado decimonónico mostrando la pirámide de El Tajín, con indígena y conquistadores, por Luis Garcés, 1869.



86. Hipertrófico monumento proyectado para Juárez en 1905. Nótese la escala humana a un lado de la escalinata.

87. Tumba neoprehispánica en el cementerio de Colima.

88. Basamento del monumento a Juárez, erigido en 1896 en Oaxaca.



89-90. Dos arcos de triunfo erigidos en honor de Porfirio Díaz.

PROYECTO DE MONUMENTO A MORELOS*

Anónimo

FALLO DEL JURADO DEL CONCURSO OFICIAL

En el pedestal del proyecto "Segui la tua stela" hay otros dos escultores, que asociados al mismo ingeniero autor de la parte arquitectónica, presentan los proyectos "New York y México" y "Patrie et Liberté".

El pedestal es un basamento que en sus perfiles y ornamentación caracteriza un nuevo estilo sacado de los monumentos construidos por diversas razas de México anteriores a la conquista hecha por los españoles. Mitla, Palenque, Itzá y Xochicalco han ministrado para el proyecto de este pedestal diversos elementos de ornamentación que han sido felizmente adaptados a unas proporciones, las más convenientes para el objeto de que se trata.

La parte escultórica está diversamente tratada y se distingue por su composición y actitud la estatua ecuestre del proyecto "Patrie et Liberté".

No consta en los datos remitidos el presupuesto de ninguno de los proyectos; pero el representante de los autores manifestó verbalmente que se ejecutarán dentro de la cifra señalada en la convocatoria para el gasto total de la obra

*Reproducido del libro *A Morelos, importantes revelaciones históricas: autógrafos desconocidos de positivo interés, inauguración del monumento en memoria del héroe de la patria.* Impreso en los Talleres de la Escuela Industrial Militar de Morelia, pp. 13-14, Morelia, 1913.

EL MONUMENTO A PORFIRIO DÍAZ*

Justino Fernández

Su interés por el ambiente mexicano y su intención de incorporar la arquitectura indígena a un sentido moderno —quizá no ajena al ejemplo del Monumento a Cuauhtémoc— le hicieron concebir y proyectar un curioso monumento al general Porfirio Díaz, fechado en 1900, que, claro está, no se levantó, en el que combinando elementos de la arquitectura indígena, en forma piramidal, con otros clasicistas, lograba un pedestal monumental, adornado con guirnaldas, musas, paños y aun con nopales y magueyes, y rematado por la estatua ecuestre del general y presidente. Era la fusión de lo viejo y lo nuevo... y el olvido del intermedio. En verdad, frente a locuritas románticas de este tipo y frente a otras locuras mayores, goticistas, renacentistas, siempre palaciegas, el *art nouveau* tenía a su favor la unidad de concepción y una real novedad que correspondía a una actitud nueva.

* Publicado en *El arte del siglo XIX en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, D.F., 1965.

LA ARQUEOLOGÍA DE MÉXICO ENTRE 1880 y 1910*

Ignacio Bernal

Durante estos treinta años ocurrían cambios fundamentales en los estudios arqueológicos en México por mucho que todavía las aportaciones mayores siguieran siendo las de gabinete, mientras las de campo, aunque más numerosas que antes, resultan de importancia menor. Hasta ahora habían sido muy escasos los estudios arqueológicos, casi todos emanados de autores mexicanos, como los exploradores de Palenque: Dupaix, Alzate, León y Gama, Ramírez, etcétera. Otros tipos de trabajos corresponden a los grandes viajeros encabezados por Stephens o a los que son más bien historiadores que arqueólogos, como Prescott, Orozco y Berra y Bancroft. En el periodo que ahora trataré se borran un tanto esas distinciones, pero no ha ocurrido aún el triste divorcio entre historia y arqueología, como sucederá más tarde. En conjunto se va a notar una época de reacción contra las grandes hipótesis mal fundadas, en favor de hipótesis limitadas pero basadas con seriedad en hechos comprobados.

Los autores arriba citados tienden a ensalzar la civilización indígena; en cambio, la escuela de Morgan consideraba las civilizaciones americanas como bárbaras, idea heredada de los ilustrados antiindigenistas. Inicia desde antes de 1880 acalorada batalla, enfrentándose a los sostenedores de la tesis contraria, brillantemente expuesta por Prescott. Aunque las opiniones de la escuela de Morgan son anteriores a los años que nos ocupan, sólo llegan a México en esta época, por lo que trato aquí el problema.

Desde los años cuarenta del siglo pasado, con Lewis Cass y Albert Gallatin, principalmente, nace en Estados Unidos un movimiento revisionista y antirromántico derivado de la gran obra de Robertson, que no cree que el indígena haya podido elevarse a altos niveles culturales. Es una escuela racista, enemiga de Prescott y después de Bancroft, basada en estudios sobre los indios de Norteamérica, que quiere aplicar a Mesoamérica las mismas características. Varios de estos autores alcanzan, no obstante, validez en su campo,

* Capítulo extraído del libro *Historia de la arqueología en México*, México, D.F., Porrúa, 1979.

mientras alguno, como Robert A. Wilson, queda como un fanático ignorante (1859). La figura sobresaliente será la de Lewis Morgan, un abogado de Rochester que desde la década de 1840 inició un gran estudio sobre la organización social de los iroqueses, y en 1850 publicó su primer gran libro, aunque en 1877 habría de aparecer su obra más famosa, *Ancient society.* Indica profundo conocimiento sobre esas tribus de Norteamérica y un concepto de los estadios culturales por los que ha pasado la humanidad que habrá de influir poderosamente en pensadores como Marx, de inmensa repercusión.

En lo que nos atañe aquí, el error de la escuela fue considerar que Mesoamérica había permanecido casi en el mismo nivel cultural que los iroqueses u otros pueblos similares. Desde 1857 Morgan se había ocupado con menos felicidad de los aztecas: Moctezuma y su imperio fueron las víctimas principales. Para Morgan y su escuela era un "petty indian chief and the great city of Mexico a collection of hovels in an everglade, the ruins of the country being accounted for by supposing hem the relics of an ancient Phoenician civilization, which had been stamped off by the inroads of barbarians, whose equally barbarous descendants, the Spaniards were in turn to overcome. . ." (Winsor 1887, 1:174); "the fabric of Aztec romance is the most deadly encumbrance upon American ethnology", escribió Morgan (1876:225). Toda la pompa y el imperio, según él, habían sido invento de los españoles y puestos de moda gracias al magnífico estilo y la organización interna de la obra de Prescott. Así la nueva escuela representa un regreso a las ideas de Pauw; es, claro, esencialmente etnológica, por lo que aquí la trato tan someramente.

Pero Morgan produjo un discípulo que se ocupó de arqueología, aunque sólo fuera para comprobar la teorías de su maestro: Adolf Bandelier, que viajó a México por primera vez en 1881. Bandelier, al principio, tenía ideas bastante distintas de las de Morgan, pero la influencia de esto lo llevó poco a poco a variar de opinión y finalmente a capitular, hasta alinearse con su maestro. Con todo, eran mucho más firmes sus bases arqueológicas, por erróneas que fueran sus ideas. De hecho, en su obra principal (1884), que relata el viaje a México y discute los sitios que visita, da información francamente arqueológica, con pocas hipótesis de tipo general, lo que lo coloca entre los estudiosos que a partir de 1880 van a cambiar las hipótesis por los conocimientos. Pero sus ideas preconcebidas lo separan de muchos autores más científicos de su tiempo, y, aunque no aceptadas por muchos, su influencia tuvo larga duración y perduró en estudios importantes y mucho más recientes, como los de Vaillant.

Entre mexicanos la discusión no se entabló tanto sobre el tipo de organización social y política mexicana, sino entre hispanistas e indigenistas, versando sobre todo en los horrores o beneficios de la conquista española y sus respectivos resultados. Ejemplo claro de esto sería Alfredo Chavero (1841-1906), literato mediano, cuya primera obra arqueológica, el *Calendario azteca,* publicó en 1875. Más de diez años después apareció su *Historia antigua y de la Conquista* (1887), obviamente inspirada en la de Orozco y Berra, a quien considera su maestro, aunque resulta inferior a él. Es su libro en esta etapa la única historia antigua en la tradición iniciada por Clavijero. Obtuvo éxito enorme con todo y los defectos que ahora apreciamos en ella. De hecho tuvo un cariz algo político, ya que en términos generales los liberales eran indigenistas y los conservadores hispanistas. Así Chavero, un liberal, por definición se oponía a las ideas de Morgan y de Bandelier. Personalmente no parece haberse llevado demasiado bien con este último, al contrario de lo que sucedió con García Icazbalceta, un conservador.

Un etnólogo que tampoco acepta la posición de la escuela de Morgan fue un inglés, sir Edward Tylor, cuya obra, *Anáhuac,* apareció en 1861. En arqueología Tylor fue el gran difusor de su tiempo con ideas que curiosamente anteceden a las de Wittfogel, autor de *Oriental despotism.* En su viaje a México visita monumentos antiguos y comenta con entusiasmo sitios como Teotihuacán. En algunos pasajes recuerda el asombro maravillado

91. Grabado del conde Waldeck: *Estuco del templo del Bello Relieve*, en Palenque.

de Stephens (1861:142-147). Otros autores, no sólo ingleses, repudian las teorías de Morgan, mientras, curiosamente, en Estados Unidos, con la excepción de Baldwin (1872), hay que esperar hasta 1920, cuando Paul Radin ataca la posición de Bandelier. Tres años después Alfred Kroeber, en su texto clásico, descarta también las ideas de Morgan.

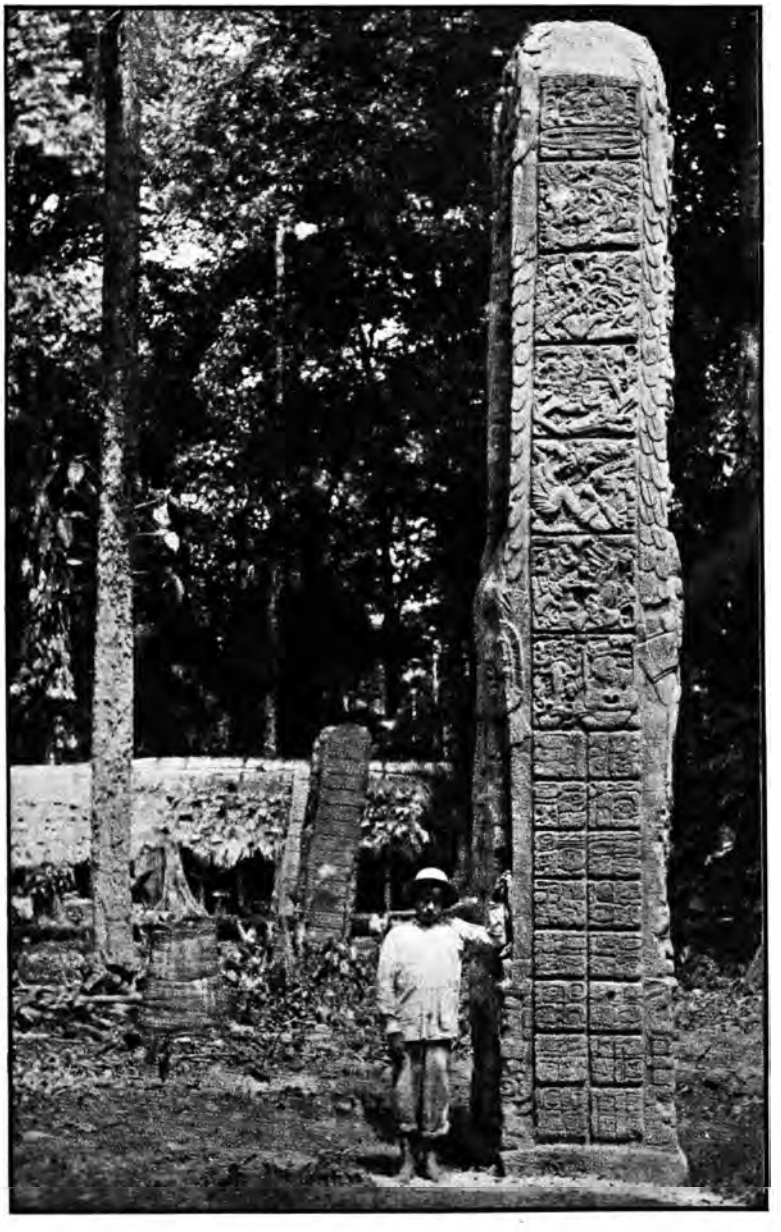
No por casualidad, sino porque se había alcanzado el momento histórico, a partir de 1880 aparecerán en escena en rápida sucesión los cinco investigadores más importantes de la época, que habrían de dar a la arqueología mexicana su orientación por muchos años. Crean algo fundamental en común, afirmando que sólo mediante un estudio inmensamente minucioso, mediante una investigación completa de los materiales, puede pretender lograr conclusiones verídicas sin perderse en las fantasías de antaño. Empieza aquí, propiamente, la ciencia arqueológica. Cabe aplicar a estos estudiosos las palabras de Alfonso Caso en honor a Seler (1949:26): "este método comparativo, minucioso y total, que consiste en desmembrar un problema hasta encontrar cada uno de los elementos para poder resolverlo, es lo que caracteriza fundamentalmente la actitud de Seler, al tratar de una cuestión de arqueología".

Los grandes estudios que van de 1880 a 1910 son de índole muy diversa, pero el lazo de unión, aparte de una tendencia más arqueológica, es lo que podríamos llamar el positivismo científico, realismo que descarta las hipótesis generales. La arqueología se hace a través de los objetos. Abandonan viejos temas estériles de discusión, como el relativo a la superioriad o inferioridad cultural indígena, o bien el de los orígenes culturales extraamericanos u otros. Lo necesario era entender estudiando los datos concretos y no juzgar ni discutir vanamente teorías. Esta nueva manera no evitaba que varios siguieran manchando papel con los saldos de las antiguas formas de pensar, ya que el cambio no ocurrió en un momento, sino, como siempre, una manera de ver las cosas fue quedando sumergida por otra, sin que ello implicase que la primera había desaparecido del todo. Trataron, con los medios limitados que poseían, de desarrollar el conocimiento sobre la arqueología y por tanto sobre la historia y la etnografía antiguas. Los que efectuaron propiamente arqueología de campo fueron un puñado y con técnicas que no habían avanzado gran cosa, pero entre estos pocos y los estudiosos de gabinete se había de lograr un entendimiento prometedor en éxitos.

Debido sobre todo a sus diferentes orígenes, los principales investigadores de entonces serían unos más profesionales, otros, como Maudslay, más independientes, muy a la inglesa. Sus formaciones fueron muy diversas. Troncoso, graduado en medicina: Förstemann, en lingüística; Seler, en ciencias naturales y filología; Holmes, en geografía, sólo más tarde fijaron su preferencia en la historia antigua, pero todos aportaron páginas magistrales.

Un tema fundamental que aún sigue estudiándose con entusiasmo fue el del descifrамiento de la escritura maya. Por mucho que desde la colonia se conocieron las estelas con jeroglíficos y se las identificó como escritura, hubo poco adelanto en la lectura. Mientras tanto los documentos y los que llamamos códices mayas eran desconocidos, salvo el *Dresden,* publicado por Kingsborough, hasta que en el siglo XIX Brasseur, entre otros, sacó algunos documentos de su olvido, según relaté ya. Mencioné también el encuentro en Peto de Juan Pío Pérez y de Stephens, quien publicó la *Cronología antigua de Yucatán,* que apareció poco después en forma más extensa en el *Registro yucateco.* León de Rosny identificó el signo que representa el mes, y algunos otros de menor relieve.

Pero el gran genio en el estudio de los códices fue sin duda el bibliotecario de la Real Biblioteca Pública de Dresden, Ernest Förstemann. En esa biblioteca se conservaba el más importante documento, que por ello lleva el nombre de la otrora bellísima capital de Sajonia. Förstemann no se interesó en la escritura maya sino cuando había cumplido los 58 años de edad, pero al igual que Seler tuvo la fortuna de una larga vida, y en los 26 años que aún le quedaban logró adelantar el desciframiento de los glifos mayas hasta regiones totalmente insospechadas.



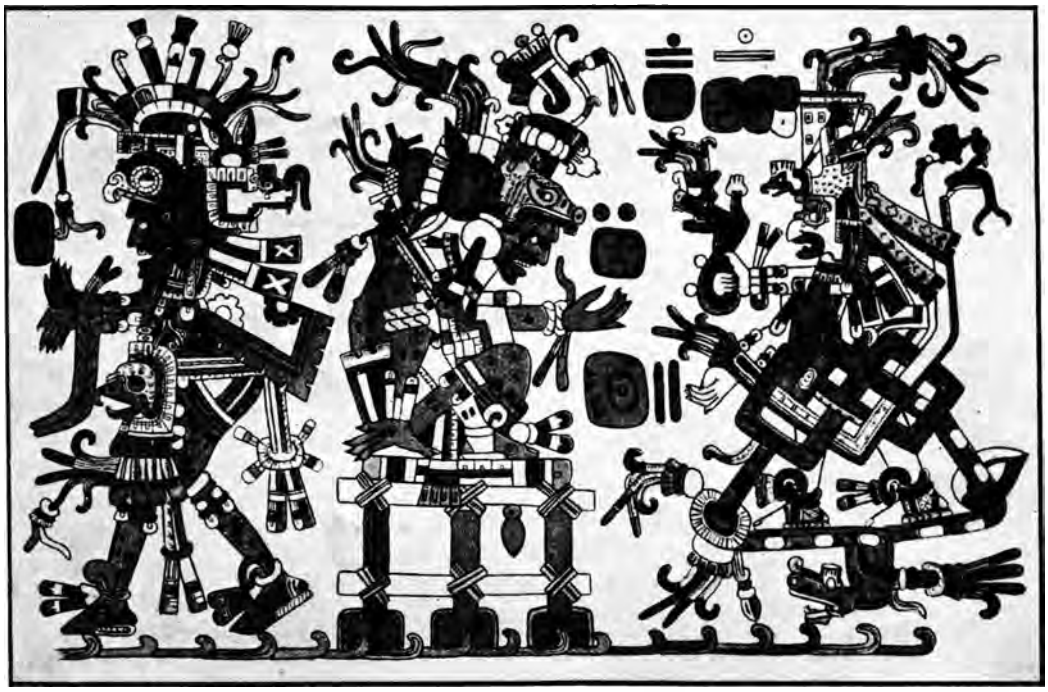
92 Estela de Quiriguá fotografiada por Maudslay.

Pero la interpretación de las inscripciones en piedra sólo pudo iniciarse gracias a otro gran estudioso de ese tiempo, Alfred Percival Maudslay (1850-1931), cuyo nombre ilustre increíblemente no aparece en la *Enciclopedia Británica.* Graduado de la Universidad de Cambridge, no fue sino en 1881 que efectuó su primer viaje a Guatemala, impulsado por la lectura de Stephens. Continuó estos viajes hasta 1894, y el resultado científico fueron los ocho espléndidos volúmenes publicados por Goodman en la *Biología Centrali-Americana.* Nunca fue igualado entonces en cuanto a la precisión bellísima de sus láminas, la exactitud de sus planos, las detalladas observaciones sobre la arquitectura y los cuidadosos dibujos de las inscripciones jeroglíficas (Tozzer, 1933:64). Trabajó siempre en forma independiente, pero su brillante espíritu desconocía la vanidad. Un ejemplo de ello relata Charnay (1885:379), quien encontró que el *"grand jeune homme blond"* lo había precedido en Yaxchilán, sitio que Maudslay llama "Menché" y Charnay "Ville Lorillard". El episodio no sólo es caballeresco (es curioso que Charnay se muestre muy resentido en correspondencia particular aunque en la obra impresa esconde su enojo injusto contra Maudslay) sino que pinta las condiciones en las que entonces se llevaba a cabo la arqueología en la selva maya, como por ejemplo el ya mencionado prurito en ser el primero en descubrir una ruina; hasta hace poco todavía aparecía en la literatura seudocientífica *The Lost Maya City,* etcétera. Se trataba entonces de descubrir ruinas más que de explorarlas. No así Maudslay, sin cuya obra mucho del adelanto hubiera sido imposible, y que ha servido y sigue sirviendo a varias generaciones de estudiosos mayas en el campo del desciframiento de la escritura y calendario de ese pueblo, tema iniciado por Landa cuatro siglos antes.

Como apéndice a la gran obra de Maudslay un importante escrito de J.T. Goodman apareció en 1897. Aunque hinchado de vanidad que seguramente no aprobaría Maudslay, contiene el relato de descubrimientos importantes, como el de la identificación de las variantes de cabeza de los numerales. Con estos trabajos quedaba abierta la base del desciframiento del calendario en sí, tanto en códices como en estelas de piedra.

El prestigio de las ruinas mayas atrajo entonces a buen número de otros exploradores, que ya no son los curiosos viajeros de antaño sino arqueólogos más profesionales, como Bastian, Habel, Saville, Gordon o Maler, para no repetir el nombre de Maudslay. Gordon por ejemplo (1898:12), al hallar un montículo superpuesto en el valle de Ulúa, opina que se trata de dos construcciones, es decir, de dos épocas. Ello contrasta con la opinión fantástica de Batres, que dice: "la manera de construirlos era la común de todos los pueblos antiguos: construían un pequeño basamento de la misma forma y número de cuerpos que debía tener el que se proponían edificar definitivamente; esta construcción servía de núcleo a la grande, superponiendo sobre ellas otras mayores, con una distancia de 80 a 90 cm, hasta alcanzar la altura deseada" (1902:11).

Los investigadores de la zona maya muestran desde entonces el sentido de la importancia del material hallado *in situ* y la necesidad de entenderlo tanto en sí como en sus relaciones externas. Por incompletos que nos parezcan esos trabajos de campo son superiores a los que entonces se efectuaban en el centro de México. Aunque los esfuerzos eran en general individuales, algunos ya correspondían a una institución. La más notable era la del Museo Peabody de la Universidad de Harvard, que inició sus series sobre arqueología en 1888. En ellas publica Maler casi todos sus estudios notables, sobre todo por el acopio de sus espléndidas fotografías. El Peabody también iniciaba entonces con Gordon y Saville las primeras grandes excavaciones mesoamericanas en Copán. Desde el periodo anterior Bastian (1876) y Habel (1878) habían estudiado las importantes esculturas de Santa Lucía Cotzumalhuapa en Guatemala, hoy conservadas en el Museo de Dahlen-Berlín.



93. Detallado dibujo de los murales de Santa Rita Corozal realizado por Thomas Garn y publicado en 1900.

En el estudio de la región central de México destaca la figura de Francisco del Paso y Troncoso por encima de todos los arqueólogos mexicanos de su tiempo. Sus exploraciones de campo desgraciadamente fueron muy limitadas, ya que se redujeron a la región de Cempoala. Además padecen de una lamentable pobreza tanto teórica como técnica, inconcebible en comparación con su magnífica labor en otros aspectos. En 1883 aparece su primera obra de gran aliento, el *Ensayo sobre los signos cronográficos de los mexicanos.* Heredero de la noble tradición de Ramírez y de Orozco y Berra realiza pertinentes estudios de primera importancia, como fue por ejemplo la interpretación del *Códice Borbónico* (1899). Publica entre otras muchas cosas los manuscritos de Sahagún, junto con los dos códices que los ilustran, y las dos series de *Papeles* y *Epistolario de la Nueva España.* Con todo y su brillante talento y notable erudición, carecía del sentido de organización, lo que provocó que muchos de sus esfuerzos quedaran truncos y tuvieran que ser terminados por otros estudiosos después de su muerte, acaecida en 1916.

Mucho más arqueólogo de campo fue William Holmes, entonces curador del Field Columbian Museum de Chicago, quien visita México en 1895 haciendo un recorrido bastante rápido cuyo resultado no obstante fue un libro aún valioso con dibujos muy precisos tanto de las ruinas mayas como de las de Oaxaca y Teotihuacán, así como de esculturas de diferentes orígenes incluyendo varias de Veracruz. Con todo y su fidelidad básica a las teorías de Morgan, Holmes era, extrañamente, gran admirador del arte antiguo.

Si Holmes no hizo excavaciones, sus magníficos dibujos y panoramas y la manera tan precisa de discutir arquitectura, cerámica y otros objetos lo hacen aún hoy autor indispensable. Sigue la tendencia de admirar en especial el arte maya, pero entiende a la vez el valor del arte mexica (1897:301 ss.). Como los otros grandes de su época, no formula hipótesis sino se apega a los hechos. Con frecuencia quisiéramos que nos confiara un po-

co más de lo que piensa, y que no se encerrara en la descripción seca y llana de ruinas y objetos, sin intentar una perspectiva histórica ni una periodificación.

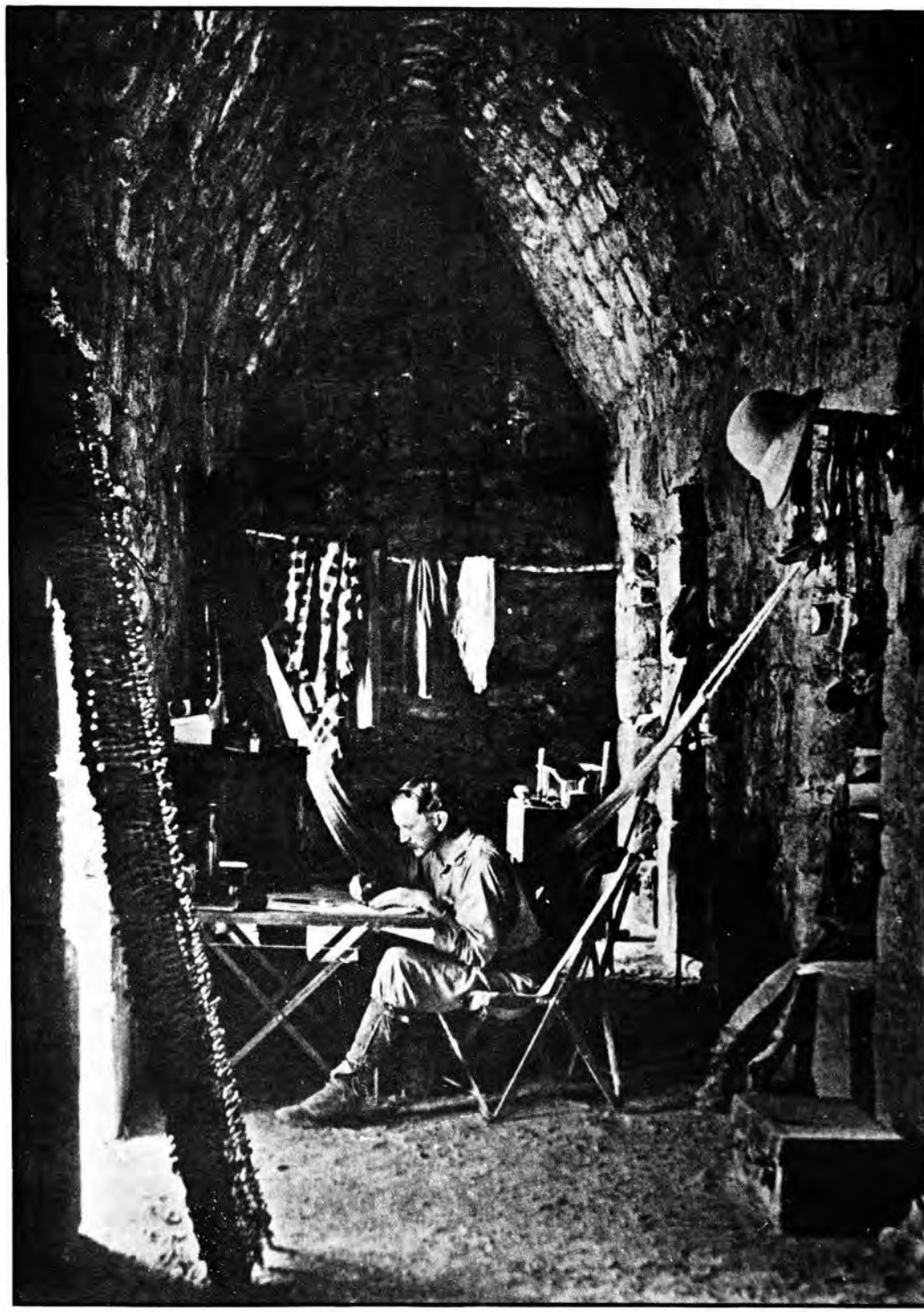
Antes de tratar del quinto gran investigador de entonces hay que mencionar a algunos otros. Entre 1885 y 1910 Leopoldo Batres realizó numerosos trabajos de exploración y a veces de reconstrucción de monumentos, particularmente en Teotihuacán y Mitla. Encontró importantes ofrendas en las Escalerillas, en la ciudad de México, mejor descritas por Tweedie (1901:210-213) que por el propio Batres. Y es que este autodidacta exploraba desconociendo toda técnica y aun todo estudio serio. Obtenemos más datos útiles en las modestas exploraciones de Charnay en Teotihuacán que en toda la obra de Batres en la inmensa ciudad. Pero con todo hay que recordar que fue verdadero pionero en el centro de México, y que a través de él por primera vez el Estado mexicano aportó fondos para la excavación y reconstrucción de monumentos antiguos, lo que no había ocurrido desde tiempos de los últimos Borbones en Palenque ni en los recorridos de Dupaix. Por tanto, al entusiasmo de Batres se debe la reanudación de esa tradición que ha permitido hasta nuestros días seguir estudiando las ruinas.

En el curso de los años que venimos comentando, Saville, "an extremely good looking man" (Tweedie, 1901:830-400), explora ruinas del valle de Oaxaca, formula importantes bibliografías de varios sitios, tales como Uxmal o Copán, y se ocupa de aspectos diversos, por ejemplo los objetos de metal, de turquesa o de madera. Strebel, en la misma época, trabajaba en Veracruz, Niven en Guerrero, mientras Lumholtz recorría el Occidente. Se efectuaron muchas más exploraciones y estudios, y los que he mencionado anteriormente son simples ejemplos que señalan a qué grado todas las diferentes áreas estaban siendo tomadas en cuenta, o sea que empezaban a sentarse las bases, por superficiales que fueran, para entender el concepto de Mesoamérica, no sólo como etnográfico y correspondiente al periodo final de las culturas indígenas, sino con base arqueológica y por tanto retrotraíble hasta épocas más remotas.

Con estas informaciones, el concepto de Mesoamérica, aunque clarificado después, pudo ser elaborado por el más polifacético de los investigadores de fin del siglo pasado y principios de éste: Eduardo Seler. En efecto, fue el primero en demostrar la unidad esencial de lo que llamamos Mesoamérica, razón por la cual se ocupa de muchas áreas y de muchos aspectos de ellas, tanto arqueológicos como etnográficos. Aunque viajó abundantemente por México recogiendo datos y objetos, no excavó casi nada y su inmensa obra se realizó en casa. Códices como el *Tonalamatl* de Aubin, el *Borgia,* el *Vaticano B* o el *Fejervary Mayer* son magistralmente interpretados por él, mientras se reproducían a la perfección con fondos costeados por el eminente mecenas duque de Loubat. Seler estudia a fondo el calendario y los dioses indígenas, no en grandes generalizaciones sino en cada detalle. Sabe la importancia del pequeño dato, como lo demuestra en su formidable monografía sobre Teotihuacán (1915). Pertenece, es claro, a la época preestratigráfica, lo que impide toda verdadera cronología y el reconocimiento de la existencia de distintos pueblos que hayan habitado el mismo sitio en épocas sucesivas. Pero el sentido del análisis metódico y cuidadoso ha hecho de la obra del profesor de Berlín la base para muchos estudios posteriores.

Su aversión a formular generalizaciones infundadas llevaba a Seler a una extrema posición teórica y empírica, indispensable entonces para contrarrestar, como hemos dicho, las frecuentes hipótesis sin base. Esto lo vemos claramente desde su primera publicación americanista, que es una traducción arreglada de Nadaillac (1883), entonces un texto básico. Seler considera que partes del libro no están seguramente ancladas en la investigación y prefiere no traducirlas y suplirlas por estudios propios.

Tal vez su error principal en el estudio de los códices consista en su interpretación in-



94. Alfred Percival Maudslay trabajando en Chichén Itzá.

sistente del sentido religioso de ellos, es decir, no se le ocurre que muchos contengan un material histórico, lo que por supuesto los hace mucho más importantes para nuestro estudio del pasado, descubrimiento sobre el que ya estaba trabajando Zelia Nuttall, quien en 1902 publicaría el códice que lleva su nombre. No sólo en este códice notable por la calidad del documento sino porque la investigadora reconstruye algunas biografías, demostrando que no es un escrito de tipo religioso sino histórico. Ello resulta fundamental, pues mientras los códices rituales o mitológicos estaban siendo leídos por Troncoso, por Seler y por otros varios, los códices históricos no habían sido hasta entonces entendidos. Con todo y el adelanto logrado por Nuttall no pudo ella precisar ninguna fecha dentro del calendario europeo, y pensaba que el documento era azteca. Diez años más tarde Cooper-Clark publicó en Inglaterra un estudio muy importante basado en ideas similares a las de la señora Nutall, pero tratando de fijar fechas. Éstas, más tarde, habrían de probarse incorrectas, pero ya había un intento de cronología.

El desconocimiento general de tan importantes documentos lo vemos claramente en las reminiscencias de un curioso investigador de los códices mayas, Paul Schellhas, juez en Berlín. Relata cómo en 1885 "I was surprised and fascinated to see that in the New World a hieroglyphic writing system existed, quite unknown to me and scarcely more known to archaeologists and ethnologists in Germany, known only to a small part of the scientists of other countries, especially at that time in France and in America" (1936:129). Schellhas, entre sus varios trabajos, identificó los dioses mayas en los códices, designándolos con letras del alfabeto (1897).

Volviendo a Seler, la abundancia de sus obras permite tratar numerosos aspectos, en gran parte relacionados con objetos o sitios, y en otra dedicados a elucidar códices o inscripciones de piedra. Pero no fue Seler el único en su tiempo empeñado en estas labores, pues son múltiples los trabajos de otros escritores en esos años, como puede comprobarse en Bernal (1962:143-168), donde seguramente no aparecen todos los nombres, pero la lista, aunque incompleta, resulta impresionante. Muchos son estudios de esa época y muchos son publicaciones de documentos pictográficos. He aquí el impacto de las obras de Seler, de Troncoso y de innumerables otros, como Antonio Peñafiel, quien aparte del *Códice Fernández Leal* y del *Zacatepec* da a luz tres enormes folios, *Monumentos de arte antiguo mexicano,* en 1890.

Peñafiel, además, intenta poner algún orden en el caos de las inmensas colecciones del Museo Nacional, pretendiendo averiguar el origen y la procedencia de los numerosos objetos que yacían sin historial. Investiga con ese fin numerosos sitios, donde encuentra piezas similares a las del museo; supone así que de allí deben provenir las de origen desconocido. El método es correcto en parte, pero jamás asoma en Peñafiel la idea complementaria de diferenciar las épocas. Sustenta, por otro lado, y al contrario de Seler, la total independencia de las culturas maya y mexica, y hasta llega a decir que la civilización mexicana no tiene semejanza con la maya, y está tan lejos de ella como de la misma civilización egipcia. Años después uno de los más brillantes investigadores de este siglo, Morley, aún pensaba en líneas similares.

Otros muchos códices fueron publicados por la Junta Colombina, organizada con motivo de una gran exposición en Madrid para celebrar el cuarto centenario del descubrimiento de América.

La Exposición Colombina de Madrid y otras como la de Chicago en el mismo año, y la

95. Palacio y torre de Palenque según un grabado de Charnay tomado de sus fotografías.

de París en 1889, para la cual proyectó Peñafiel (1889) un edificio en "el más puro estilo azteca" —que por supuesto hubiera horrorizado a Moctezuma—, tuvieron cuando menos una sección dedicada a las antigüedades americanas, lo que demuestra el extendido interés popular que estaban ya adquiriendo. México mandó a Madrid un lote enorme de piezas originales, así como varias réplicas y maquetas (Paso y Troncoso, 1897).

La gran mayoría de los trabajos que hemos mencionado eran individuales, pero algunos marcan ya el principio de un nuevo modo de hacer la investigación arqueológica, con la ayuda de sociedades científicas que producen revistas o publicaciones seriadas, dedicadas cada vez más concretamente a estudios antropológicos. Con la ilustre excepción del *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística,* que tiene a veces artículos de importancia arqueológica, no es sino alrededor de 1880 cuando se fundan en México las demás revistas o anales de tipo más o menos permanente y dedicadas a los estudios que nos ocupan. Seguramente los más importante fueron los ya mencionados *Anales del Museo Nacional,* que, tras muchas épocas y algunos cambios, aún perduran como *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia.* Si es cierto que sus páginas, bastante desordenadas, contienen mucha paja, han publicado en cambio infinidad de documentos antiguos y sinfín de obras modernas, tanto originales como traducidas, que nos obligan a considerar esta colección que está celebrando su centenario como una auténtica gloria. También al terminar el siglo empieza a editar sus memorias la Sociedad Antonio Alzate, Después Academia Nacional de Ciencias.

En Estados Unidos, desde 1888, aparece el primer volumen del *American Anthropologist,* que aún perdura y ha dedicado muchísimas de sus páginas a la arqueología mexicana. Como dijimos, en el mismo año comienza el Peabody Museum de la Universidad de Harvard sus series sobre arqueología, donde han cabido algunos de los estudios más notables que se hicieron en esa época. Nuttall, Tozzer, Gates, Spinden, los ya referidos exploradores de la zona maya, Bandelier, Goodman y Bowditch, son algunos de los principales colaboradores hasta 1910.

Importantes también son las publicaciones, desgraciadamente ya interrumpidas en nuestro campo, del Field Columbian Museum de Chicago y sobre todo de la aún vigorosa Smithsonian Institution de Washington; el primer *Report* de su Bureau of American Ethnology se publica en 1881. Contienen en esta época estudios notables de Holmes, Cyrus Thomas y otros. Más tarde inicia la serie de los *Bulletins,* de los que tendremos ocasión de ocuparnos, así como de otras revistas más jóvenes.

Merecen también mención especial las series americanas del Instituto Arqueológico de América, que publica *Archaeological Tour,* de Bandelier, y el Museo de la Universidad de Pennsylvania, que en 1904 se inicia en el campo de Mesoamérica.

La antigua Société Américaine de France es la primera organizadora de los Congresos Internacionales de Americanistas. El primero fue abierto el 30 de septiembre de 1875 en el viejo palacio de los duques de Lorena, en Nancy. Tal vez más que nada los estudios

leídos en él nos dan una viva idea de la situación en que se hallaba la arqueología entonces, y de los temas que más interesaban. Muchos artículos tratan del origen de la cultura americana, todavía considerando a los fenicios, el budismo, el Fu-Sang, la Atlántida, etcétera. La manera tan distinta en que, 75 años más tarde, se vuelve a tratar en otro congreso el mismo tema central, es palpable en los estudios dedicados a las conexiones entre América y el Pacífico, leídos en Nueva York, en el XXIX Congreso de Americanistas en 1949. Lo único relacionado con México (que no mandó ningún delegado al primer congreso) es un estudio de Rosny sobre las cifras mayas. En 1891 el congreso se reúne por primera vez en América (México, 1897).

Otra aportación valiosísima de los americanistas franceses es el *Journal de la Société des Americanistes,* fundado en 1895 y aún en pleno vigor. Ha publicado entre sus tomos un acervo extraordinario de material de primer orden. La época que estamos revisando presenta, entre lo que nos interesa, artículos de Hamy, Diguet, de Jonghe, W. Lehmann. Seler, etcétera. Todo ello señala un principio de profesionalización de la arqueología que permitirá en las próximas etapas que individuos entrenados cuenten con escuelas, institutos y los otros requerimientos de la ciencia.

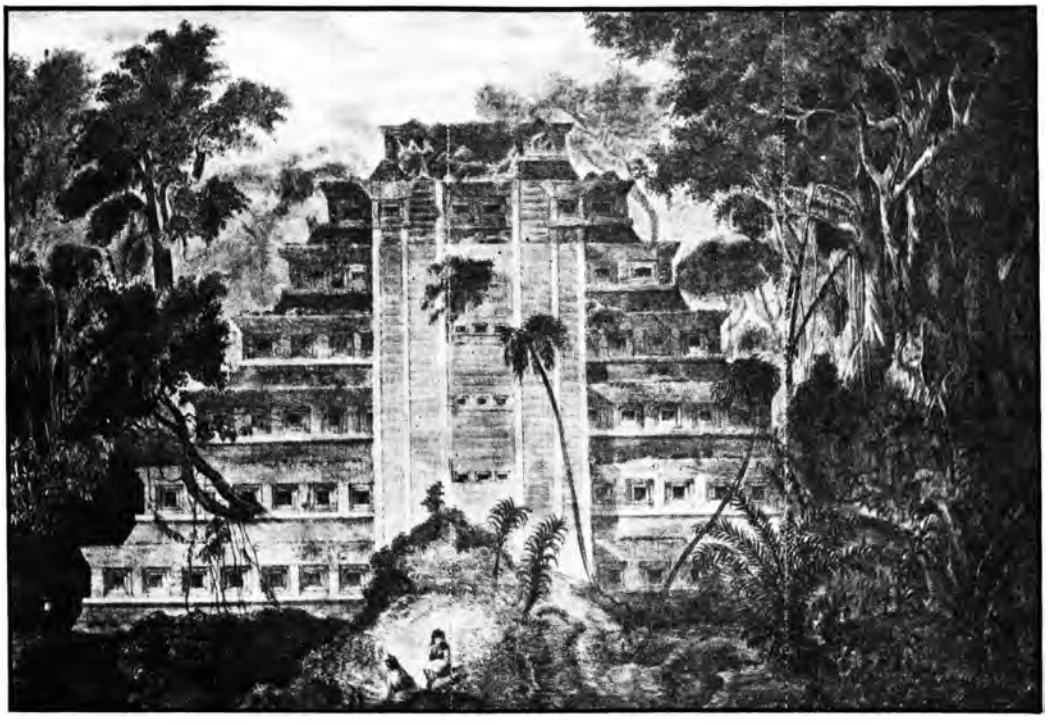
Es difícil decidir lo que los investigadores de esta época de cambio de siglo pensaban sobre su propio trabajo. Con raras excepciones, los excavadores eran simplemente unos anticuarios de categoría, ya que no buscaban objetos por su valor comercial o para llenar vitrinas de museos y preparar exposiciones, sino como palpables pruebas de sus opiniones. Así, las exploraciones de Troncoso en Veracruz, en su segundo viaje, y las de Gerste, Villada y Río de la Loza, en Casas Grandes, la Huasteca y Comalcalco, respectivamente, tuvieron por fin recolectar materiales para la gran exposición de Madrid de 1892, y, como se dijo: "Hacer patente la indiscutible importancia del Egipto Americano." Indudablemente muy loable motivo, pero no lo llamaría puramente científico de ninguna manera. Otras exploraciones, como fueron, por ejemplo, las de Edward Thompson en Chichén Itzá, eran de aficionados.

Aun cuando las técnicas de exploración siguieron siendo tan rudimentarias, en todo este periodo el aprovechamiento de los materiales no fue siempre secundario. Así, por ejemplo, Seler usa los objetos como expresiones de una cultura que indican algo de su alma y que sirven para que la entendamos mejor. En dos obras muy asociadas a objetos, *Las excavaciones en el sitio del templo mayor de México* (1901) o *La cultura de Teotihuacán* (1915) logra un auténtico ensayo cultural con base, fundamentalmente, en piezas arqueológicas interpretadas por materiales escritos.

Eran verdaderos arqueólogos funcionalistas, por sencillo que fuese el método, y a este respecto, cuando menos, estaban mejor orientados que algunos de nosotros, que nos hallamos en peligro de perder nuestro sentido histórico y cultural en el fragor de las tipologías.

No es sino en los últimos años de este periodo cuando surge una vaga idea de estratigrafía, ya que, aunque hubo antecedentes muy notables desde mediados del siglo XIX, eran las excepciones. Sólo se buscaban monumentos y objetos "interesantes". Por supuesto que no podemos generalizar, pues hay un abismo entre el cuidado inmenso de un Maudslay en copiar o en sacar vaciados de las estelas mayas, y el descuido fantástico de un Batres en rebanar la pirámide del Sol en Teotihuacán, o de un Saville, destruyendo la espléndida fachada de una tumba zapoteca para llevarse unas urnas que la adornaban.

Tal vez el mejor comentario sobre esta época, y aun útiles consejos que todavía son válidos, aparecen en el artículo de Walter Lehmann (1907). Dice: "con todo y la variedad de todas estas fuentes de información, con todo y la tremenda cantidad de documentos ya colectados, encontramos que prevalecen tantos errores, tanta incertidumbre, tal canti-



96. Una romántica vista de la pirámide de los Nichos de El Tajín, hacia principios del siglo XIX.

dad de prejuicios, que debemos tomarlo como una advertencia para ser modestos y prudentes en nuestras afirmaciones. No podemos repetir demasiado frecuentemente que el estudio de México histórico y prehistórico está todavía en la cuna y que es necesario antes que nada eliminar un número de errores habituales, y que lo que queda después de hechos comprobados es absolutamente insuficiente para darnos algo parecido a un panorama congruente del antiguo estado de cosas en México. Pero esto será imposible mientras no se hagan excavaciones sistemáticas en todo el país. Todo él abunda en antigüedades. En tiempos anteriores los arqueólogos estaban satisfechos con recoger tiestos y figurillas de barro sin interesarles para nada su procedencia exacta. Sólo más tarde los viajeros empezaron a anotar cuidadosamente el lugar donde era encontrado cada objeto y a darnos de esta manera la posibilidad de clasificar los tipos de acuerdo con las localidades. Seler, por ejemplo, ha podido, en el curso de sus numerosos y amplios viajes, definir una cantidad de tipos locales bien claros, cuya difusión no carece de importancia para la historia comercial" (1909:2-3).

Si el artículo de Lehmann da una buena idea del estado de las investigaciones en 1910, es curioso observar cuántos de sus puntos de vista, indudablemente nuevos y brillantes para su tiempo, resultan atrasados ahora. Para tomar sólo un ejemplo del anterior párrafo traducido, hace notar dos etapas en lo que se refiere a la recolección de materiales; la primera, que pudiéramos llamar nacional, en la que la palabra México basta: la segunda, que llamaríamos regional, en la que el nombre de un área o de un pueblo sería suficiente, pero ni siquiera menciona una tercera, la que podríamos llamar estratigráfica, en la que además del nombre de la localidad queremos saber la posición exacta y la asociación con otros objetos.

En la forma en que Lehmann divide su libro encontramos algo muy interesante, y es que todo el material arqueológico que estudia cabe perfectamente dentro de pocos párrafos de su sección de etnografía, y es considerado más o menos coetáneo. En efecto, tratarlo como material histórico con sentido cronográfico era imposible, y por tanto todo aparece como contemporáneo, o, cuando mucho, dividido en las dos grandes etapas conocidas entonces, la tolteca y la azteca. Por otro lado, es eminentemente funcional y muestra un verdadero sentido de interpretación de cultura la forma en que emplea los objetos materiales. Como en todo alemán, sobre todo de su tiempo, emerge el geógrafo (v. gr., 1909:2).

La obrita de Lehmann, mucho más avanzada, no inició sin embargo ese estilo. El honor de escribir la primera recopilación sucinta de lo conocido corresponde a John Baldwin en 1872. Sus datos arqueológicos, necesariamente limitados, son tomados de autores que van desde Humboldt a Charnay, predominando los aportes de Stephens. Sólo se ocupa de ciudades, en realidad de arquitectura, y salvo alguna mención de monolitos mexicas y de códices y documentos no aparece ningún otro objeto, y son pocos también los sitios que trata. Hace un esfuerzo considerable, y desgraciadamente fracasado, para establecer una cronología de las ruinas, basándose sobre todo en Brasseur. En la parte histórica, siguiendo lo dicho por el mismo abate, pero tratando de eliminar sus fantasías más obvias, no logra mucho, y en etnografía se opone violentamente a Morgan y a su escuela; con él ya aparece en esbozo lo que más tarde Morley llamaría "viejo y nuevo imperio maya". Se ríe de los supuestos orígenes fenicios u otros similares, y piensa que todo es de origen americano con posible inicio en Suramérica y grandes conexiones con los *mound builders* que estuvieron entonces tan de moda. Lo importante de Baldwin es que, a pesar de tantos errores, logra insertar una nota de sobriedad y de lógica.

97. Vista general de las excavaciones a gran escala realizadas en Copán por el Peabody Museum entre 1881 y 1885.

Como lo ha anotado Pollock (1940:187), tanto Baldwin como Short (1880) "contribuyeron con excelentes ideas al señalar áreas desconocidas, épocas distintas entre una y otra área, así como diferentes periodos dentro de un solo sitio y la posición de la arquitectura en la reconstrucción de la historia".

En 1883 les sigue Nadaillac, que también intenta la recopilación de lo conocido sobre la "América prehistórica". Es muy distinta a la obra de Baldwin, y aún más claro anticipo de otras que aparecerán poco después de 1910. Su posición central es característica de la cautela típica de su tiempo: "Je ne sais rien d'aussi fatal a la science vraie, que les hypothèses hasardées, les théories applaudies por la foule et démenties le lendemain par les faits: Quand on est aussi faible dans ses connaissances que nous le sommes, disait récemment M. Virchow, en doit étre plus modeste dans ses théories" (1883:VII). Una buena parte de la obra de Nadaillac está dedicada a describir sitios arqueológicos, y ocasionalmente se detiene a admirar su belleza. Por otro lado cree en influencias lejanas.

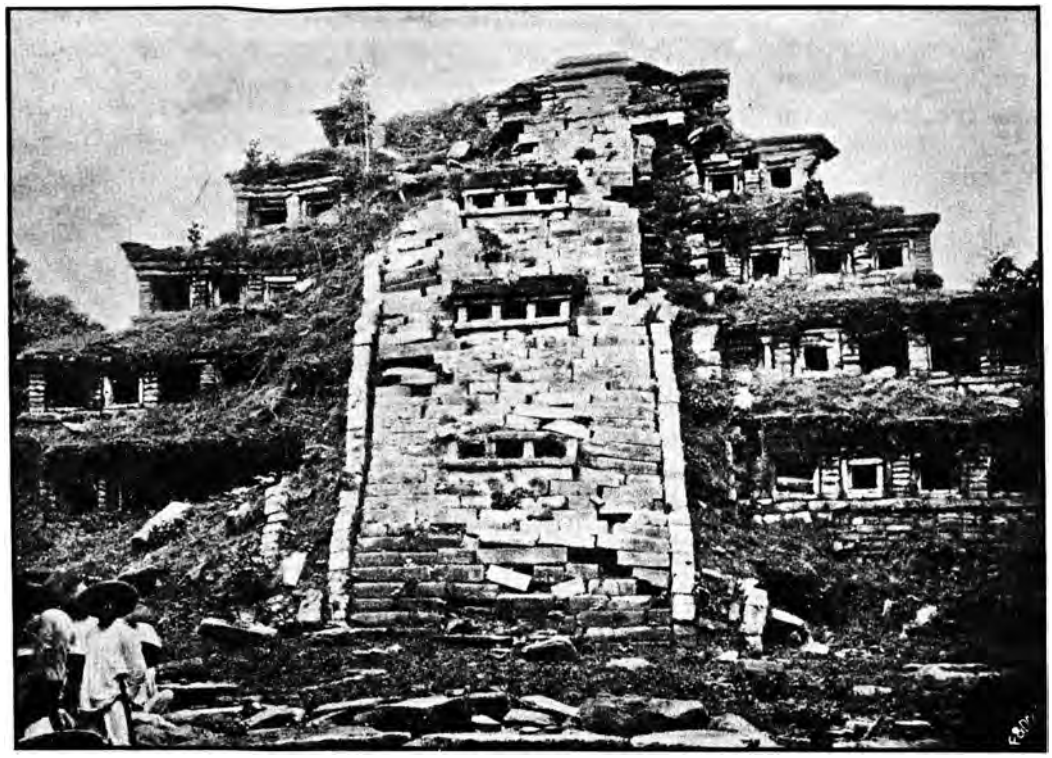
Un libro aparecido muy poco después, escrito por otro francés, Lucien Biart (1885), es francamente etnológico, y su autor mismo lo declara como una especie de resumen de Orozco y Berra. No hay el menor indicio de arqueología pura. Pero si, como Cyrus Thomas lo considera, "archaeology in its widest sense and by derivation includes the investigation of the origin, language, beliefs, customs, arts, everything, in a word, that can be learned of the ancient life of a people" (1903:1), el libro de Biart forma parte de este grupo de manuales que en diferentes formas aparecen cada vez más numerosos en esos años.

Cyrus Thomas, cuya segunda edición es la mencionada de 1903, cae francamente dentro del campo arqueológico, y creo que su libro refleja bien las ideas del *establishment* de su época. Al recopilar los datos, estos autores no tratan de expresar ideas nuevas, aunque a veces las tienen, sino de divulgar lo conocido.

Aunque aparecido en 1912, refleja bien esta época el *Manuel d'Archéologie Américaine,* de Beuchat. Trata de todo el continente y está lleno de una serie de temas que difícilmente incluiríamos hoy en un manual de arqueología, tales como una historia del descubrimiento de América y una larga vida de Colón. En las 250 páginas que dedica a Mesoamérica encontramos un conjunto ordenado de datos históricos y arqueológicos precisos, sin fantasías y en franca reacción con el estilo de Brasseur. La bibliografía es extensa y bien seleccionada, aunque casi en su totalidad carente de títulos arqueológicos. El libro hoy ya resulta inútil, no sólo por los errores *de facto,* sino porque aun carece de todo sentido cronológico. Si ya está pensando a la manera de entonces, sin hipótesis aventuradas, la etnografía se basa sobre todo en Bandelier, siguiendo así la tradición Robertson-Morgan. Como había sido costumbre, no se ocupa sino de aztecas y mayas, desconociendo prácticamente todo el resto de México, lo que refleja, insisto, un periodo ya superado. Sin embargo, es un buen resumen de los conocimientos de su época, cuando menos para el pensamiento europeo.

Creo que estos divulgadores son importantes, puesto que interesaron a individuos e instituciones para llevar a cabo las exploraciones más importantes que se realizarían en la etapa siguiente. Además difundieron los conocimientos entre un público más vasto que el especializado, son otra manifestación del deseo entre el gran público de entender la arqueología, novedad que ya hemos notado en otros aspectos, como fue la mayor abundancia de publicaciones. Otra manifestación sería la aparición de objetos falsificados en el mercado de "antigüedades", indicando que había gente dispuesta a adquirirlos.

Fue tal vez el mismo orden de ideas que impelió al gobierno mexicano a costear las grandes exploraciones de Teotihuacán. Dio asimismo público ejemplo de la obligación de proteger los monumentos mediante leyes adecuadas.



98. Fotografía de Eduard Seler de la pirámide de los Nichos de El Tajín, antes de su restauración.

En conjunto creo que la obra de esta época no sólo consistió en averiguar infinitos datos de casi todas las áreas de Mesoamérica, entender por primera vez aspectos de la vida antigua y publicar numerosos e importantes documentos inéditos, sino en luchar encarnizadamente para abatir tanta teoría sin base válida que se había apoderado de la mentalidad de los estudiosos pretéritos, lo que les impedía llegar a una verdadera comprensión de los hechos. Se trata de un mundo positivista, y Comte hubiera quedado muy contento de certificar cómo los nuevos arqueólogos sólo creían lo que veían. Además, como con razón ha señalado León Portilla: ". . .dejaron establecida para siempre la necesidad de tomar en cuenta los testimonios escritos en permanente relación con los hallazgos arqueológicos" (1971, 1:47).

LA NOVELA INDIANISTA EN MÉXICO*

Concha Meléndez

1. NOVELAS HISTÓRICAS

Las originales culturas indígenas mexicanas no fueron durante la época romántica fuente de novelas valiosas en México. Tres de ellas se basan en la conquista de Yucatán, cuatro en la de México, una en la formación del dominio azteca y otra en la evangelización de los indios. Las otras culturas quedan inéditas en la novelística hasta época posterior; una novela mixteca, *Ita Andehui,*[1] publicada en 1906, no entra en la cronología de este estudio, aunque en estilo y técnica sigue siendo romántica. Delfino Ramírez publicó, con el seudónimo de "Eutimio Roldán", *Quetzal y Metztlixóchitl,*[2] novela mitológica con reminiscencias de *Las mil y una noches,* basada en el mito de Quetzalcóatl, que no logra expresar en toda su belleza.

Novelas de tema mexicano

Antes de la publicación de la primera novela de este grupo se escribieron dos series de poemas indígenas, que continuaron la tradición iniciada por Galván: *Las aztecas,*[3] de José Joaquín Pesado (1801-1861), y las *Leyendas mexicanas,*[4] de José María Roa Bárcena.

Intenta Pesado crear un poesía de espíritu azteca. No puede lograrlo, a pesar de su lectura de las crónicas y sus consultas a su amigo Faustino Chimalpopoca. Sus recuerdos bíblicos y clásicos se interponen entre su aspiración y el pasado que desea evocar. Reflexiones horacianas, lirismo manriqueño, son las notas capitales.

* Texto abreviado del libro *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889),* Universidad de Puerto Rico, Monografías, núm. 2, Madrid, 1934.

[1] Manuel Martínez Gracida, *Ita Andehui,* Oaxaca, Tip. J.S. Soto, 1906.

[2] México, Imp. de Ireneo Paz, 1902.

[3] José Joaquín Pesado, *Los aztecas, Poesías tomadas de los cantares mexicanos,* México, Imp. de Vicente Segura Argüello, 1854.

[4] Roa Bárcena, *Leyendas mexicanas,* México, Agustín Masse, 1862.

En la segunda parte de *Las aztecas* adapta Pesado los cantares atribuidos a Netzahualcóyotl. La fugacidad de la vida y del placer y la glorificación del dios invisible son los tópicos de estos poemas. Estrofas de un clasicismo levemente turbado por contenida emoción romántica:

Amigos, compañeros
que pasáis por la tierra peregrinos;
todos somos viajeros
que por breves senderos
llegamos a los cielos cristalinos.

Es el poeta Netzahualcóyotl quien habla. Pudo ser Jorge Manrique. En *Las aztecas* lo inconfundiblemente indio es el título. Veremos más adelante cómo la adaptación de los cantares atribuidos al rey texcocano es un factor poético en la novela *Nezahualpilli.*

Más acusado elemento indígena ofrecen las leyendas de Roa Bárcena. La primera es *Xóchitl* o *La reina de Tula,* que narra la pasión de Tecpancaltzin, noveno rey tolteca, por la bella Xóchitl, junto con la invención del pulque y la caída de Tula. En clásicas redondillas describe a Xóchitl introduciendo un matiz pintoresco:

Con flores entretejida,
la cabellera abundante,
y en broche de oro brillante
la capa al hombro prendida.
Mal los contornos recata
del seno alzado y gentil,
el blanquísimo *huepil*
con campanillas de plata.

Siguen las leyendas *La princesa Papantzin* sobre las revelaciones que hace esta princesa a su hermano Moctezuma; *El casamiento de Netzahualcóyotl* con la princesa azteca Matlacihuatzin y la *Emigración de los aztecas* hacia el Anáhuac.

Los mártires del Anáhuac, por Eligio Ancona

Un novelista yucateco, Eligio Ancona,[5] es el primer autor que en la literatura mexicana escribe una novela sobre la conquista de México. Como en el caso de la Avellaneda, Bernal Díaz del Castillo, Prescott y Clavijero son sus principales fuentes históricas; pero supera a la novelista cubana en su descripción de la cultura indígena. Conocedor directo de esta cultura, pudo describirla con emocionada verdad. Así en la autobiografía de doña Marina, capítulo III de la novela, encontramos todas las ceremonias religiosas que se practicaban cuando nacía un niño.

El capítulo mejor logrado por la reconstrucción arqueológica es el IX de la primera parte, donde Ancona describe la fiesta de dios Tezcatlipoca. Mazatl, prisionero hecho durante la derrota de Cuauhtla por Moctezuma, es elegido para semejanza del dios. Ancona no omite ningún detalle de los preliminares del sacrificio; las galas con que adornan al joven Mazatl; las muestras de respeto que recibe dondequiera que se presenta; las jóvenes es-

[5] Nació en Mérida, Yucatán, en 1836. Obtuvo el título de abogado en la Universidad Literaria de Yucatán en 1862. Sirvió a su país en importantes cargos públicos, y realizó, durante el imperio, labor periodística a favor de los ideales republicanos. Escribió una *Historia de Yucatán* y una novela de costumbres, *La mestiza,* México, Imp. Mirador de la Alameda, 1891.

posas que le dan para su regalo. Para dar más interés a la situación del prisionero, hace que éste ignore hasta el último instante su destino. Es Xilonen, la preferida, quien le anuncia la muerte. El sacrificio de Mazatl, que asciende las gradas del *teocalli* cantando un himno, cierra este episodio.

Iguales conocimientos arqueológicos muestra Ancona al describir la indumentaria indígena, las tácticas guerreras y las costumbres civiles de los aztecas.

Los mártires del Anáhuac[6] es la novela más indianista del grupo romántico mexicano. Naturalmente, es la más antiespañola. El título es síntesis de la actitud de Ancona ante los aztecas, a quienes considera nobles mártires, cuya dignidad contrasta con la avaricia y crueldad de los conquistadores. Hubiera acogido Ancona con entusiasmo la imagen spengleriana que describe la destrucción de la cultura azteca: "Una flor que el transeúnte decapita con su vara."

El indianismo de Ancona se manifiesta con mayor intensidad en el capítulo II, parte segunda, que describe la muerte de Chuauhpopoca, su hijo, y quince señores de su corte. Se le acusa de haber dado muerte a Juan de Escalante, con otros cristianos que pelearon a favor de los rebeldes totonacas. Van las víctimas a la hoguera con estoicismo sin ejemplo. En medio de las llamas se alza la voz de Chuauhpopoca:

> Los dioses son testigos de mi inocencia en el supuesto crimen que se me imputa. Yo no he hecho más que lo que debe hacer todo hijo de Anáhuac que tenga sangre azteca en las venas: combatir contra los rebeldes totonacas. ¡Hijo mío! Valientes guerreros de Nauhtlán: no olvidéis en este último trance que habéis cumplido siempre con vuestro deber y que vuestro enemigo os contempla.[7]

Rompió a cantar entonces un himno solemne invocando a los dioses. Los demás reos repitieron el himno en coro hasta que las voces fueron silenciadas por las llamas. Ancona subraya entonces su descripción con estas palabras:

> ¡Nobles mártires del Anáhuac, sacrificados a la cobardía de un rey y al canibalismo de vuestros enemigos! Vuestro cadalso fue como el de otros muchos que ha levantado en todo el ámbito de la tierra la injusticia de los hombres: el pedestal de vuestra gloria.

El retrato que hace de Cortés y sus capitanes está recargado de sombras. No niega la valentía y firmeza de carácter del conquistador; mas lo presenta lleno de codicia y de crueldad inverosímil para con los indios y hasta con los suyos. Repite la frase de Cortés ante el oro que le trae Teuhtlile: "Los españoles padecemos una enfermedad del corazón que sólo se cura con ese metal."

El epílogo de la novela, al presentar a Cortés ante Carlos V, pidiendo justicia, termina:

> La ingratitud proverbial de los reyes vengaba hasta cierto punto la sangre de tantos mártires sacrificados a su ambición y su crueldad.

Novelas indianistas de Ireneo Paz

Muy inferior a la novela de Ancona es *Amor y suplicio,*[8] de Ireneo Paz.[9] Novela de la con-

[6] México, Imp. de José Bastiza, 1870.

[7] *Los mártires del Anáhuac,* edic. cit., p. 24.

[8] Tip. de J. Rivera, hijo, 1873, 2 vol.

[9] Nació en Guadalajara, 1836. Murió en 1924. Realizó una larga e importante labor periodística a favor de la Reforma y la República contra el Imperio. Escribió, además de las indianistas, dos novelas: *La piedra del sacrificio* (1871) y *Amor de viejo* (1874).

quista de México, ocupa en ella lo seudohistórico gran espacio. Un exceso de sentimentalismo romántico lleva al autor a deformar el carácter de su protagonista, Cuauhtémoc; introduce descripciones de la naturaleza con artificiosa inoportunidad, y cuando quiere acentuar su afirmación de que escribe "con la historia en la mano" copia párrafos de Clavijero y Prescott.

Divide la obra en dos partes: *Los amores de Otila* y *El suplicio.* Comienza la primera como el *Ivanhoe,* de Scott, describiendo un gran bosque, sólo que es un bosque americano un tanto fantástico. En seguida introduce a Cuauhtémoc en traje de cazador, a quien sorprende la noche "absorto en profundas meditaciones". En el segundo capítulo sabemos que el príncipe está enamorado de Otila, hija de Maxixcatzin, uno de los jefes de Tlaxcala. Obstáculo casi insuperable para este amor, a causa de la enemistad entre Tlaxcala y México. No obstante, Cuauhtémoc envía a su adepto Coulzin con un mensaje de amor y un collar de perlas para Otila. El mensaje da idea de la clase de amor que imagina Paz entre estos príncipes:

> Le dirás que desfallezco por ella, que no duermo en las noches contemplando su imagen grabada en mi corazón, y que el día lo paso pensando en sus ojos.

Después de los capítulos en que describe el cerco de México y la prisión de Cuauhtémoc, temina su obra Paz con un último capítulo titulado *A las puertas del cielo.* Es el suplicio de Cuauhtémoc y su muerte. Por reunirse con Otila, el joven confiesa al mercedario Juan de Varillas que cree en Cristo, y en las puertas del cielo abraza a todos los españoles. Extraña actitud del héroe mexicano, y más extraño ese abrazo a sus enemigos.

Y es que Paz no es antiespañolista como Ancona, y hasta justifica el aspecto cruel de la conquista. En el capítulo XXI de la primera parte de su obra confieza que la lectura de los historiadores mexicanos lo llenó de resentimiento; pero después el estudio de la filosofía y el conocimiento de lo que ocurrió en otras naciones en siglos pasados, "episodios tan atroces y bárbaros como los de la conquista de México, nos han hecho ver este acontecimiento como indeclinable para la marcha de la humanidad".

La segunda obra indianista de Ireneo Paz es *Doña Marina,*[10] que continúa, en dos volúmenes, la novela anterior. A pesar de que la protagonista es la extraordinaria consejera de Cortés, la mayor parte de la narración está consagrada a las conspiraciones con que los enemigos del conquistador entorpecieron la realización de sus ilusiones virreinales hasta hacerle retornar a España.

El elemento ibérico es aquí más importante que el indígena. Asistimos a un momento histórico, 1522, de singular interés, en que las dos culturas empezaban a mezclarse. Aunque Paz no supo aprovechar artísticamente esta situación, la insinúa en el párrafo siguiente:

> El lector no podrá formarse una idea siquiera del conjunto que resultaría de la civilización azteca y la española reunidas, que no estaban, por cierto, muy aventajadas, pues que era preciso estar presenciando las danzas al lado de las justas: los juegos de dados y de naipes al lado del juego de pelota de los indios y las músicas de unos y otros de tan distintos timbres e instrumentos.[11]

Las descripciones de la naturaleza son escasas; pero en una ocasión Paz establece la romántica concordancia entre alma y paisaje que vimos hacer en Rousseau. Doña Marina ha roto sus relaciones con don Hernando al saber que doña Catalina Suárez ha desembar-

[10] *Doña Marina. Novela histórica.* México, Imp. de Ireneo Paz, 1883.
[11] *Ibid.*, segunda parte, p. 159.

cado en Veracruz para reunirse con su esposo. La india sale de noche para Tenochtitlan, y el capítulo III del volumen segundo nos describe la armonía de la naturaleza con el dolor de Marina:

> En aquel momento, ni los pájaros trinaban ni las hojas de los árboles se movían. Ni una ráfaga de aire empujaba en el cielo la más tenue nubecilla. Toda la naturaleza parecía estar muda, parecía estar respetuosa ante el inmenso dolor de Marina. Ningún murmurio, ningún ruido de la noche venía a interrumpir aquella fría calma, más fría aún que la misma muerte.

En cuanto a la técnica, no es superior *Doña Marina* a *Amor y suplicio.* Sigue el autor, en los momentos que cree de más importancia, citando a Bernal Díaz y Prescott; para describir la reconstrucción de México, transcribe a Orozco y Berra.

Azcaxóchitl o La flecha de oro, por J. R. Hernández

En 1878 publica J. R. Hernández la novela *Azcaxóchitl o La flecha de oro,*[12] cuya acción se desenvuelve en época precortesiana, en el siglo XIV, cuando era jefe de los azteca Huitziliuitl.

Las fuentes de Hernández son Clavijero, Veytia y Fernando de Alva Ixtlilxóchitl. Teje su novela relacionándola con tres pueblos mexicanos: el reino de Acolhuacan, el más poderoso, fundado por una tribu nahuatlaca en tiempo del gran jefe Xólotl; los aztecas, quienes, reconocidos por Xólotl, habían fundado una tosca ciudad en la cumbre del cerro de Chapultepec, y Malinalco, estado tributario de Colhuacán.

Contrasta esta novela con las precedentes por la sobriedad. No encontramos en ella el amor romántico, y apenas unos párrafos descriptivos de la naturaleza: una rápida visión del bosque de Chapultepec, y un convencional crepúsculo. La fuerza de las épocas arcaicas asoma, no obstante, en algunos pasajes, y esto nos parece mejor que el delicuescente romantizar de Ireneo Paz. Original es también la heroína, quien no se parece a Atala, ni a las mujeres de *La Araucana.* Hernández la describe en el combate:

> Mirar centelleante y altivo, boca comprimida por el desdén, con indomable bravura en sus marciales movimientos, encarnaba perfectamente la representación de esa América virgen que ha sido calumniada por mucho tiempo y cuyas glorias en esos pasados tiempos han quedado en parte ignoradas.[13]

2. NOVELAS DE TEMA YUCATECO

La cruz y la espada,[14] por Eligio Ancona

Los indios yucatecos aparecen por primera vez en una obra novelesca en 1836, cuando Mariano Meléndez Muñoz publica *El misterioso,*[15] disparatada novela seudohistórica. El príncipe D. Carlos, hijo de Felipe II, es el protagonista. Otros personajes importantes son Hernán Cortés y Pánfilo de Narváez. Se desenvuelven los episodios, ya en España, ya en

[12] México, Barbedillo, 1878.
[13] *Azcaxóchitl,* edic. cit., p. 41.
[14] París, Librería de Rosa Bouret, 1866.
[15] Guadalajara, Imp. de Teodosio Cruz Aedo, 1836.

Yucatán y Tabasco. Las crueldades de Hernán Cortés para los indios son uno de los resortes que Meléndez Muñoz utiliza con más frecuecia.

Eligio Ancona (1836-1893) escribe también una novela sobre la conquista de Yucatán: *La cruz y la espada.* Volvemos a encontrar aquí en consideración equilibrada lo indígena y lo español. El protagonista es el joven Alonso Gómez de Benavides, aunque el carácter de Zuhuy-Kak, la hija de Tutul-Xiu, está trazado con gran simpatía.

En 1539, fecha en que sitúa Ancona el comienzo de su obra, el grupo de aventureros aspirantes a la conquista de Yucatán, capitaneado por Francisco Montejo, se había establecido en Champotón.

En los cuatro años que mediaron entre *La cruz y la espada* y *Los mártires del Anáhuac,* Ancona depuró su gusto y sus procedimientos. Hay una gran distancia entre ambas obras. En la primera, imitando a los novelistas seudohistóricos de Francia, recurre a medios ineficaces para alcanzar interés: amor contrariado, suplantación de niños, violación de conventos, dama que sigue a su amado en traje masculino.

Lo que interesa aún en el libro son las costumbres, religión y carácter de los mayas que describe; el sacrificio de Bernal Pérez; el ejército de Nachi-Cocom; la descripción de Zuhuy-Kak.

La emoción arqueológica es lo único que se salva de excesos. En esta novela los encontramos con un motivo frecuente en la literatura romántica: la emoción de las ruinas. Cuando este sentimiento aparece en Hispanoamérica, sugerido por ruinas prehispánicas, no se evocan solamente grandezas pasadas para meditar sobre la brevedad y engaño de la gloria, sino que hay, además, la atracción del misterio que esas ruinas —especialmente las mayas— ejercen ante el contemplador. Ancona escribe:

> Esos montículos y grandes cerros artificiales que costaron años de trabajo y de paciencia; esas piezas de escultura que yacen enterradas entre escombros; esas paredes recargadas de adornos en relieve que desafían la incuria de los siglos, todos esos trabajos consumados delicadamente por instrumentos imperfectos y que son prueba de una mano tan experta como inteligente y artística, no tienen hoy más que un nombre despreciativo que los más pronuncian con indiferencia. Por ventura, esa impresión de la mano roja, estampada en donde quiera que se ven ruinas, ¿no son otros tantos jeroglíficos misteriosos en que están escritos los anales de ese pueblo noble, valiente, ilustrado y artista, cuya memoria no merecía la suerte que le ha cabido?[16]

En cuanto a influencias literarias, además de la ya citada de novelistas seudohistóricos, encontramos que Ancona sigue el procedimiento de Scott, al situar en primer término los personajes de secundaria importancia histórica, y, como Scott, encabeza cada uno de sus capítulos con un lema en verso o prosa.

Hay en el modo como Benavides y Bernal Pérez son apresados por los indios similitud con episodios equivalentes en Cooper. Por último, la manera como la hija de Tutul-Xiu visita a Benavides y lo salva recuerda la fuga de Atala y Chactas. Apasionada como Atala, no tiene empero la princesa una complicada psicología. Su tristeza surge con la ingratitud de Benavides.

La muerte de Zuhuy-Kak, exhortada por el P. Soberanís, también es reflejo de la escena de la muerte de Atala.

[16] *La cruz y la espada,* edic. cit., I, pp. 117-118.

La hija de Tutul-Xiu

Eulogio Palma y Palma[17] escribe una novela que, como el drama *Ollantay,* sitúa sus escenas antes de la conquista. Se trata de una novela de reconstrucción arqueológica, labor siempre de grandes dificultades, que se aumentan en este caso a causa de los escasos documentos disponibles sobre la civilización maya. Aprovecha Palma todas las fuentes: Cogolludo, Landa y Herrera con más frecuencia.

Centra su novela en las guerras sostenidas por Cocom, rey de Mayapán, y Tutul-Xiu, rey de Uxmal, resultado de una antigua desarmonía entre ambos reinos. El objeto de Palma, según su prefacio, fue

> Urdir una ficción que, aunque carezca de una verdad histórica comprobada, me permita, sin embargo, bosquejar las costumbres, las ideas religiosas, las leyes civiles y militares, y todo lo que la historia ha podido transmitir de aquellos tiempos heroicos.

Sigue una novela "de intriga" en el sentido romántico.

La contemplación de las ruinas no sugiere en Palma pensamientos melancólicos; antes bien, una agradable sorpresa, entusiasmo ante la grandeza del pueblo maya. Comenta la despoblación de Uxmal con estas palabras:

> Uxmal había sido desamparada, y era ya un cadáver para siempre. Pero aún están ahí sus restos, que, al través de los siglos, se conservan para dar testimonio de su pasada grandeza.[18]

La descripción de la arquitectura maya ocupa bastante espacio, particularmente en el capítulo I, donde también se describen los atavíos de las diferentes clases sociales: el noble, el sacerdote, la dama, los esclavos. De la dama dice:

> Trae el cabello recogido y atado a la parte superior de la cabeza, en que se ven también algunos adornos de plumas de oro. La camisa de cuello cuadrangular, *hipil,* está ricamente bordada en la orilla inferior que cubre parte del faldoncillo. Lleva sandalias de cuero de venado, brazaletes, gargantillas de ámbar y pendientes en las orejas. Los dientes, que son muy blancos, están limados en forma de sierra.

La mitología es otro factor de interés en el libro; además del dios creador Noh-yun-cab, se menciona a Kukulkán, Zuhuy-Kak, diosa del fuego; Ixchebeliax, dios de la pintura; Kochbitu, dios del canto y la música; Htub-tun, dios de la elocuencia, y Ah-Kin-Koc, dios de la poesía.

Hay, además dos deliciosos cuentos intercalados en la obra: el de "Itzcaan o rocío del cielo" y el del "Pozo sagrado de Chichén Itzá".

Reúne, pues, la novela de Palma varios detalles estéticos sugestivos que aligeran la complicada intriga.

[17] Nació en Motul, Yucatán, en 1851. Ha desempeñado varios puestos públicos, entre ellos el de diputado en la legislatura de Yucatán. Se ha dedicado con predilección a los estudios arqueológicos e históricos, escribiendo gran número de artículos sobre esas materias. Además de *La hija de Tutul-Xiu,* escribió Palma *Aventuras de un derrotado de Motul,* Motul, Imp. de la Gaceta de la Costa, 1886.

[18] *La hija de Tutul-Xiu,* Mérida, Imp. de la *Revista de Mérida,* 1884.

3. MÉXICO: NOVELAS POEMÁTICAS

Hemos clasificado a tres de las novelas mexicanas como poemáticas porque lo histórico en ellas es factor secundario, y en cambio el amor y las descripciones de la naturaleza en tensión romántica constituyen lo primordial.

Netzula

La primera y la más antigua obra en su clase que hemos encontrado en Hispanoamérica es una novela breve, titulada *Netzula*,[19] escrita por José María Lafragua (1813-1875) en 1832.

El momento histórico es el de los últimos tiempos del reinado de Moctezuma. Ixtlou, terrible guerrero, se había retirado a una cueva de las montañas "porque no quería presenciar la esclavitud de su patria". Su esposa Octai y su hija Netzula saben su refugio, aunque el autor no explica por qué están separadas del guerrero. Netzula visita en las noches a su padre. En una de esas visitas encuentra a Ogaule en el bosque y lo conduce a la gruta de Ixtlou. Ogaule es el padre de Oxfeler, el más valiente defensor de los aztecas. Se conviene en que Netzula se casará con Oxfeler.

Un día en que la joven pasea por su jardín se le acerca un guerrero y le describe, de manera altisonante, una reciente batalla. La joven lo invita a descansar: se enamoran mutuamente. Pero Netzula está comprometida con Oxfeler y no puede alentar este amor. El conflicto lleva a ambos a la desesperación.

En las últimas páginas se describe al derrota de los indios. Utali, hermano de Netzula, y Oxfeler, se han retirado heridos a un bosque. Llega Netzula y reconoce en Oxfeler a su héroe del jardín. Los españoles vienen en este instante y completan su obra de destrucción sacrificando a los guerreros, y con ellos a Netzula.

El autor quiso expresar el patetismo de la derrota azteca sin lograrlo. Quiso crear en Netzula una Atala atormentada por un conflicto de amor que origina de manera artificiosa, haciendo que la joven no identifique a Oxfeler hasta el final.

Quiere Lafragua que su protagonista se parezca a Atala cuando escribe:

> La noche estaba serena: la luna brillaba en toda su luz, y la hija del guerrero caminaba tímida y silenciosa a visitar al héroe: vestida de blanco y suelto el cabello, se estremecía al oír el ruido de la yerba que movía con sus pasos, y la sombra de los árboles, que se agitaba pausadamente con la brisa, la hacía temblar.[20]

Y en otro párrafo:

> La hija de Ixtlou sentía arder sobre su frente la fiebre que la conducía a la tumba; pero no queriendo afligir a su padre, callaba y miraba la muerte como el lecho de su descanso, el asilo contra la tormenta.[21]

No logra su propósito el autor de esta aspirante a Atala, que no tiene más interés que el

[19] *Novelas cortas de varios autores del primer tercio del siglo XIX*, Biblioteca de Autores Mexicanos, México, Imp. de V. Aguero, 1901, vol. XXXIII, p. 265-306.

[20] *Netzula*, edic. cit., p. 266.

[21] *Ibid.*, p. 301-302.

de preceder cronológicamente en México y en Hispanoamérica a una de las corrientes de la novelística romántica.

Historia de Welinna

Las otras dos novelas poemáticas presentan una novedad: junto a los elementos estudiados como característicos ocupa el primer plano un aspecto que en los demás tiene menos o ninguna importancia: la propaganda católica, la apología de los misioneros de la conquista. Se trata de un indianismo religioso que lleva a los autores a describir líricamente la conversión de sus protagonistas y embellecer hasta la santidad a los misioneros que la realizan.

El erudito sacerdote Crescencio Carrillo y Ancona (1830-1897) publica en 1862 su *Historia de Welinna,* enmarcada dentro del período de la conquista de Yucatán.

La *Historia de Welinna* se editó tres veces.[22] Carrillo y Ancona nos dice en la introducción que la novelita fue leída "con avidez y entusiasmo" por la emperatriz Carlota Amalia, quien pidió al embajador de Bélgica que la tradujera al francés para hacer una edición de lujo en París, proyecto que se frustró al caer el imperio.

Lo más valioso en Welinna son las descripciones de las costumbres mayas, lo pintoresco de los personajes y su escenario. Así la descripción de Welinna:

> Sus abundantes, negros y largos cabellos ondeaban en dos particiones sobre sus espaldas, cubiertas de una undosa manta blanquísima y fina, realzada con primorosos bordados de matizadas plumas y con la cual estaba, con graciosa negligencia, sencillamente vestida. El color de su tez, más bien que blanco, era ligeramente trigueño rojo y sus facciones notablemente simétricas y hermosas. De la ternilla de la nariz colgaba una piedra de ámbar, y de sus orejas zarcillos de oro con adornos de preciosas perlas, brillando además, en el nacimiento de sus piernas y en sus torneados brazos, adornos del mismo metal. A través de los pliegues y aberturas de su ligero vestido se le veía desde la cintura hasta el cuello graciosamente labrados de exquisitas labores, a excepción de los pechos, que nunca acostumbraban a labrar los indios yucatecos, con esos caprichosos dibujos sobre la misma epidermis, que tan de moda estuvieron entre los dos sexos.[23]

La segunda parte de la novela es una alabanza de la labor de los misioneros, especialmente de fray Pedro de Landa. Nueve años después de la derrota de T-Hó, Yiban va a ser sacrificado. Welinna encuentra en la selva a fray Pedro de Landa y huye de él, "prefiere derramar su sangre y la de su esposo antes de aceptar favores del dios de los cristianos". Pero en el instante del martirio, cuando abrazada a Yiban va a sufrir la muerte con él, fray Pedro de Landa, el misionero de la cruz, los salva:

> Un hombre de mirada penetrante y austera, rodeada su noble frente de una aureola de resplandor inefable, vestido de largo ropaje azul sujeto por un blanquísimo cordón al cinto, se presenta grave, sereno e imperturbable en la escena, levantando su alta cruz de negra madera y pronunciando con voz sonora e imponente unas palabras que, ininteligibles y profundamente misteriosas para aquella muchedumbre, déjala toda estupefacta y confundida.[24]

Subyugó a sus oyentes con un sermón en maya, "convirtiendo en un instante un ejército

[22] Mérida, Imp. de J. Espinoza, 1862; Imp. de la *Revista de Mérida,* 1883; Mérida, Ariel, 1919.
[23] *Historia de Welinna,* Imp. de la *Revista de Mérida,* 1883, p. 8.
[24] *Historia de Welinna,* edic. cit., p. 38-39.

de bárbaros en un pueblo de sumisos adoradores del redentor del mundo". Landa bautiza a Yiban y a Welinna y los une en matrimonio.

Nezahualpilli o el catolicismo en México

La *Historia de Welinna* probablemente estimuló a Juan Luis Tercero (1837-1905) a escribir su novela *Nezahualpilli o el catolicismo en México.*[25] Tercero en esta obra, como en su otro libro *Armonía de los dos mundos: el natural y el sobrenatural,* quiere demostrar las bellezas de la religión católica.

El mismo autor da a *Nezahualpilli* la denominación de poema en el subtítulo y lo divide en 24 libros.

En la introducción nos dice que, "entusiasmado por los maravillosos triunfos que la iglesia católica obtuvo contra el protestantismo, quiso cantar las glorias de Cristo y Pedro en el Anáhuac".

Entonces forjó su *Nezahualpilli.* En su protagonista, un príncipe de Texcoco, nieto del rey Netzahualcóyotl, describe "todos los periodos de un corazón que de las preocupaciones y del horror a Cristo se torna hasta llegar al amor sublime, al holocausto de la voluntad en aras del buen Dios de Teresa y de Javier".[26]

No se aparta Tercero de este propósito, que da unidad a una novela de 610 páginas. Describe al príncipe Nezahualpilli, sobrino del rey texcocano de ese nombre, en cuatro épocas de su vida. Casi adolescente, durante el sitio de Tenochtitlan, es enviado como intérprete en una embajada a Michoacán, con objeto de formar una alianza con aquel reino. Cuando las negociaciones van a terminar favorablemente para México, Nezahualpilli huye con la princesa Juriata, de quien el rey Tangayoan estaba enamorado, y el proyecto fracasa.

Las fuentes de Tercero son, además de las utilizadas por los otros novelistas de tema mexicano, la *Historia chichimeca*[27] y *Las tardes americanas,* de José Joaquín Granados y Gálvez.[28] En ninguna de estas dos obras se menciona el apostolado de Nezahualpilli ni aun en las páginas en que Granados y Gálvez hace la apología de los mártires Acxotécatl y un nieto de Xicoténcatl. Tampoco dicen nada del príncipe los demás relatos históricos que hemos leído.

El españolismo aparece unido a un indianismo evidente. Es la dualidad de sentimientos en pugna que encontramos en los *Comentarios reales* de Garcilaso. El autor habla con emocionada simpatía de los vencidos:

> ¡Religión adorable del Hombre Dios, tú sola podías ofrecer consuelos a los desventurados hijos de Anáhuac![29]

En la asamblea de los michoacanos, en la gruta de Matlalcueye, el guerrero Hueimac dice estas palabras:

[25] México, Imp. de J. R. Barbedillo, 1875.

[26] *Nezahualpilli,* Introducción, VII.

[27] Hay un manuscrito de la *Historia chichimeca* en la Biblioteca del Museo Nacional de México, y otro en la Academia Española, Madrid. El señor Alfredo Chavero la publicó en el volumen segundo de las *Obras históricas,* de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, México, Tip. de la Secretaría de Fomento, 1801-1802. Según Chavero, es la última obra de Ixtlilxóchitl, y debió escribirse entre los años 1610 y 1640.

[28] México, Imp. Matritense de Felipe de Zúñiga Ontiveros, 1778.

[29] *Nezahualpilli,* edic. cit., p. 61.

¡Quién curará la herida que nos hace gemir en el alma! Porque la insolencia de los blancos es como un dardo envenenado que a cada uno de nosotros entra en el corazón, y ni a los niños, ni a los ancianos, ni a las mujeres, ni a los hombres de combate deja de emponzoñar tan cruel veneno.[30]

Los nobles vencidos que introduce en el libro, Ayauhoihuatl, hija de Netzahualcóyotl; Atotóchitl, reina de Tacuba; la princesa Papantzin, el mismo Nezahualpilli, están idealizados dentro de un marco de dignidad y melancolía.

Nezahualpilli, al pisar tierras españolas, observa cómo los curiosos comentan la tristeza de los príncipes de México y nos dice:

De nuevo rebosó en mis entrañas la hiel amarga del vencido, para quien son perdidas todas las cosas, y me parecía que Tenochtitlan acababa de rendirse al vencedor.[31]

4. OBSERVACIONES FINALES

Al buscar en la literatura de la conquista y la colonia los orígenes de la novela indianista, señalamos como tales el indianismo filantrópico de las Casas, la tradición de Ercilla con sus bélicas luchas y sus indias apasionadas; el sentimiento nostálgico y la idealización de la cultura incaica de Garcilaso; la aproximación a las narraciones novelescas en Núñez de Pineda.

Señalamos el precedente del *Ollantay* en su doble aspecto de evocación precolombina y lírica y, finalmente, el drama de Labardén, como anticipo americano del tema que había de constituir a las novelas basadas en la leyenda de Lucía Miranda.

En el capítulo sobre influencias extranjeras vimos cómo la emoción de filantropía y la censura de la conquista retornan a nosotros a través de Voltaire y Marmontel; cómo Rousseau, Saint-Pierre y Chateaubriand estimulan especialmente la incorporación de la naturaleza americana en nuestra literatura, y cómo a través del vizconde poeta nos vuelve la tradición ercillana.[32] Vimos asimismo cómo el viaje de Humboldt y sus obras sobre América contribuyeron también al desarrollo del sentimiento del paisaje, y hasta qué punto Walter Scott y Cooper se leyeron e imitaron entre nosotros.

Apuntamos el matiz capital de la literatura indianista de la revolución; vimos, por último, muchos de estos matices y extranjeras influencias asomar en dramas y poesías anteriores a 1846.

En su aspecto histórico, la novela indianista va a las fuentes coloniales y a la historia posterior y trata de imitar con más o menos éxito a Scott y sus discípulos. La tradición incaica, que durante la época de la revolución es la más evocada, pasa a segundo término en la novela romántica, que aprovecha las tradiciones mexicanas, principalmente la azteca y la maya.

La actitud ante España varía: el antiespañolismo se atenúa en la Avellaneda, para reaparecer con intensidad equivalente a la de la época revolucionaria en la novela azteca de Eligio Ancona; se justifican las crueldades de la conquista en las novelas de Ireneo Paz, y en *Enriquillo* encontramos la apología de las nobles glorias hispanas.

[30] *Ibid.*, p. 399.

[31] *Ibid.*, p. 27.

[32] J.E. Rodó, en el ensayo *Juan María Gutiérrez y su época*, considera a Guacolda y Glaura "abuelas de Atala", y Alfonso Reyes, en su conferencia *El sentimiento del paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX*, México Imp. de la Vda. de F. Díaz de León, 1911, p. 9, atribuye a la tradición ercillana influencia directa o indirecta en el autor de *Atala*.

El indianismo precolombino tiene sólo dos manifestaciones, por ser la novela puramente arqueológica, casi irrealizable por los románticos hispanoamericanos, sin disciplinas adecuadas para la investigación.

Por las descripciones de las costumbres indígenas y del trasplante de las españolas, estas novelas preparan el advenimiento de las de costumbres americanas en la época modernista. En ellas encontramos, aunque sea imperfecto, el cuadro literario de aquel momento único, en que iberismo e indianismo comenzaron el lento y doloroso proceso de fusión.

El grupo de novelas poemáticas recoge especialmente las sugestiones de Chateaubriand, Saint-Pierre y Humboldt, en lo que se refiere a la naturaleza. Es el paisaje la más feliz contribución de estas obras a la novelística posterior. Alfonso Reyes, en su ensayo sobre el *Paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX,*[33] habla del conflicto estético suscitado por la musa española, "la tradicional, la que alienta en el ritmo y las articulaciones mismas de un lenguaje cargado de historia y trabajado por tantas generaciones de hombres", y "la musa nueva, desamparada de sus hijos vencidos, todavía en el ánima del paisaje, la musa, que como en la selva de Alighieri, grita desde el corazón de los árboles y canta como los antiguos oráculos en el zumbar de las hojas remecidas".

Esta musa de América venció a la antigua musa, cuando nuestros románticos sustituyeron los convencionales paisajes importados por el paisaje de América. Y este paisaje tuvo por primera vez amplio lienzo en la novela indianista romántica. Con timidez al principio, con trazos más seguros después, la naturaleza americana se incorpora a la novela, y se logra al fin en José R. Yepes y en *Cumandá,* donde es tan importante como la heroína.

Las novelas de Yepes y Mera son el antecedente romántico de *La vorágine,* de José E. Rivera y *Doña Bárbara,* de Rómulo Gallegos, que logran la novela poemática con superaciones implícitas en la sensibilidad del novecientos.

Llena la novela indianista, además, una laguna aparente en la continuidad del género novelesco en nuestra literatura romántica.

¿Qué significación tienen estas novelas con las otras manifestaciones indianistas del siglo XIX como fenómeno literario? Esta cuestión toca la vieja polémica a que aludimos en el capítulo sobre *Cumandá,* y ofrece tangencias sugestivas con nuestro arte contemporáneo.

Federico García Godoy, en su ensayo "La Literatura Dominicana",[34] dice comentando los poemas de José Joaquín Pérez:

> Hace tiempo que ha pasado de moda cultivar asuntos referentes al indigenismo americano. Las razas que poblaron este archipiélago duermen su eterno sueño bajo una capa cada vez más densa de olvido. Su alma, el alma indígena, parece no tener nada de común con nosotros; *Tabaré,* la magnífica creación de Zorrilla de San Martín, se destaca en el horizonte, coronando, como estatua marmórea, el monumento funerario que guarda los más nobles recuerdos de las viejas razas indígenas.

Las palabras de García Godoy son aplicables a la interpretación romántica del indio y en un sentido general al archipiélago antillano, donde la pobreza de la civilización, extinta además prematuramente, hace difícil establecer nexos con ese pasado. Aun así, la tradición de *Enriquillo,* la historia de la conquista de aquellas islas, serán siempre recordatorio para sus habitantes cultos de hoy.

[33] Edic. cit., pp. 6-9.

[3] *Revue Hispanique,* París-Nueva York, 1916, XXXVII, p. 91.

Pedro Henríquez Ureña, en su colección de ensayos *Horas de estudio,*[35] se refiere dos veces al indianismo romántico: en una carta a García Godoy a propósito de su novela *Rufinito* y en una alusión a las *Fantasías indígenas,* de José Joaquín Pérez. Expone en la carta la razón que a su juicio ocasionó el fracaso del indigenismo de los años 70 a 80. Esta razón no fue, según él, la falta de técnica, sino el escaso interés que despertó el indianismo. Y añade:

> La tradición indígena, con ser local, autóctona, no es nuestra verdadera tradición; aquí en México, por ejemplo, el pasado precolombino, no obstante su singular riqueza, sólo ha inspirado una obra literaria de verdadera importancia: la admirable *Rusticatio mexicana,* del padre Landívar, guatemalteco del siglo XVIII, y ésa está escrita en latín.

Y refiriéndose a las *Fantasías* concluye:

> La tradición indígena es un pasado muerto sin peso sensible ni significación importante en la vida de nuestras nacionalidades

Cierto que la tradición indígena no es nuestra verdadera tradición; pero no podemos negar que en grado más o menos intenso esa tradición dejó su rastro en nuestro léxico. Si no tiene peso sensible en las Antillas no podemos asegurar lo propio en los países donde el indio es aún una realidad étnica, como en Bolivia, Perú, el Ecuador, y sobre todo en ese mismo México, citado por Henríquez Ureña. En México, es cierto, no se ha producido una obra literaria de asunto indio que pueda igualarse al poema de Landívar. Pero la tradición indígena sigue viviendo en las diferentes regiones de la república y se prolonga en la metrópoli, donde gran número de calzadas conservan los nombres aztecas; donde los tranvías van indicando sus rumbos con palabras como *Mixcoac, Tlalpan, Popotla, Ixtapalapa, Xochimilco.* No podemos llamar muerta a la tradición indígena en México cuando tropezamos a cada paso en sus calles con indios genuinos, envueltos en sus brillantes sarapes, o madres indias que aún cargan a sus hijos recién nacidos a la manera ancestral. Más aún cuando las innumerables ruinas arquitectónicas de la antigua cultura son una llamada tenaz a la investigación arqueológica. Por último, cuando los frescos de un gran pintor, Diego Rivera, evocan el pasado prehispánico, la conquista y la actualidad de los indios. Y en esos frescos admirables, donde vemos resucitar caballeros águilas y caballeros tigres; donde la representación en piedra del dios de las flores, Xochipilli, se trasplanta a la pintura con restaurada policromía, y el dios Quetzalcóatl pasa en su barca serpentina, si nos atrae el exotismo precortesiano nos emociona la conquista en todas sus etapas y el sentimiento de reivindicación social que anima las evocaciones de la revolución mexicana de 1910.

El mismo Henríquez Ureña en un libro reciente[36] vuelve a ocuparse del problema en una forma que es a manera de rectificación de sus afirmaciones de 1909. Estudia la fórmula del americanismo y acepta como una de las más persistentes *ir hacia el indio.* Ve ahora cómo este programa "nace y renace en cada generación bajo muchedumbre de formas y en todas las artes". Menciona los dos tipos incorporados a la literatura por conquistadores y misioneros: "el indio hábil y discreto" y "el salvaje virtuoso", para concluir que la literatura indianista posterior, caprichosa e irregular, ha contribuido poco a esa fuerte visión. Cree posible, no obstante, la interpretación literiaria de aquellos

[35] París, Garnier, 1909, pp. 205-206; 222-223.
[36] *Seis ensayos en busca de nuestra expresión,* Buenos Aires-Madrid, Babel, S.A., pp. 24-25.

magníficos imperios mediante previos estudios arqueológicos. ¿No podemos esperar que en uno de los renacimientos futuros del programa indianista surjan poetas arqueólogos que realicen esa interpretación?

Luis Alberto Sánchez, en su *Literatura Peruana*[37] y en una carta que nos dirigiera en febrero de 1931, ha subrayado la absurdidad y artificio que caracterizan a las producciones del indianismo romántico en el Perú. En la carta extiende este criterio a toda Hispanoamérica, cuando escribe:

> Piense que los románticos explotaron lo indígena sólo con criterio decorativo. No buscaron el fondo del alma india, se contentaron con los abalorios, con el paramento. Es, en realidad, una explotación de los indios en forma literaria; pero no explotación en sentido artístico, sino económico, porque los utilizaron como segunda parte, como bastidores, escenario, decorado, etcétera.

Nuestro brillante amigo acierta en su observación de que los escritores románticos no buscaron o, mejor, no vieron el alma india. Pero ¿qué romántico vio más alma que la suya en los hombres y en la naturaleza? No podemos exigir interpretación de almas al egocentrismo de la sensibilidad romántica.

En cuanto al criterio decorativo y "explotación económica" con que los románticos trataron lo indígena, si es evidente en la mayoría de las obras indianistas, no es exacto en las más nobles de ellas: *Enriquillo, Tabaré* son fruto de una noble evocación sentimental; *Cumandá* es un triunfo de lo pintoresco en el sentido artístico.

El peruano José Carlos Mariátegui considera también el exotismo indígena en la literatura cuando no es más que eso, como una explotación.[38] Para él, el indigenismo moderno debe ser "una obra política y económica de reivindicación, no de restauración ni resurrección".

Si el indio ocupa el primer término en la literatura y el arte peruanos del porvenir, será, según Mariátegui, no por su interés literario o plástico, sino porque las fuerzas nuevas y el impulso vital de la nación tienden a reivindicarlo. Y apunta que esta corriente no es naturista ni costumbrista, sino lírica.

La preocupación social absoluta de Mariátegui cierra a su indigenismo toda perspectiva que no sea "lo que nos ha quedado del indio", que en el Perú es "la protesta de millones de hombres". La visión de Mariátegui arraiga en el problema social del Perú, mas sabemos que el arte, en la órbita de lo indígena, puede dar aún raros frutos de belleza.

Mariátegui, no obstante, añade unas palabras que explican los extravíos o por lo menos los errores de la interpretación romántica del indio y de toda otra interpretación futura:

> La mayor injusticia en que podría incurrir un crítico sería cualquier apresurada condena de la literatura indigenista por su falta de autoctonismo integral, o la presencia más o menos acusada en sus obras de elementos de artificio en la interpretación y la expresión.
>
> La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla.

El indianismo romántico ha sido calificado justamente por Rojas de imprecisión por falta de color arqueológico. En su forma romántica la escuela terminó con el poema de Zorrilla

[37] Lima, Talleres Gráficos Perú, 1928, I, pp. 154-156.

[38] *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Biblioteca Amauta, 1928, pp. 250-252.

de San Martín. Pero este indianismo, que Rojas incluye entre los casticismos ingenuos, representa el momento literario en que lo americano intentó expresarse en el siglo XIX, y la novela indianista, una de las formas con que ese momento ilustra las peripecias de *Eurindia* en su gesta inacabada.

La visión más integral y justa de la cultura hispanoamericana y su porvenir, es, a nuestro juicio, la expuesta por Ricardo Rojas en su libro *Eurindia*.[39]

Eurindia es la ideal fusión de todo lo exótico y todo lo americano que ha contribuido y sigue contribuyendo al conjunto de nuestra cultura. Por indianismo no significa Rojas solamente lo indígena, sino todos los factores elaborados en América, incluyendo lo indígena. Desde luego la palabra *Eurindia* encierra ese equívoco que precisa ver claro antes de comprender la doctrina de Rojas. Pero una vez vencida esa dificultad, vemos que la concepción del ensayista argentino, conciliadora y justa, satisface a los más exigentes. Nada se pierde en el crisol de *Eurindia,* y la prehistoria sigue viviendo en la intrahistoria como una fuerza subterránea de que parten las más ocultas raíces de nuestra cultura.

> Eurindia, define Rojas, es doctrina de amor que aconseja ayuntar en cópula fecunda lo europeo y lo indiano. La experiencia histórica nos ha probado que, separadamente, ambas tradiciones se esterilizan. El exotismo pedante sólo nos ha dado remedios estériles, progresos aparentes, vanidad de nuevos ricos y de trasplantados. El indianismo sentimental sólo nos ha dado rusticidad violenta, fantasmas anacrónicos, pobrezas de viejos indios y de gauchos. Queremos reducir ambas fuerzas en la unidad de un nuevo ser y superarlas.[40]

En el largo proceso de fusión, indianismo y europeísmo alternativamente vencedores, han dominado a su vez en la política y en las artes. Ninguna tradición se interrumpe en realidad. Atahualpa resucita en Tupac-Amaru al finalizar el siglo XVIII, y en el proyecto de restitución incaica de Belgrano. El gaucho desaparecido resucita en el poema *Martín Fierro*; de igual modo la tradición española se interrumpió en la historia externa "pero continuó corriendo por los escondidos cauces de la intrahistoria social".

[39] *Eurindia. Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas,* Buenos Aires, Roldán, 1924.
[40] *Eurindia,* edic. cit., p. 204.

JOSÉ GUADALUPE POSADA Y SU IMAGEN DEL INDÍGENA*

Karen Ford

INTRODUCCIÓN

El arte, sea culto o popular, refleja valores de clase y del momento histórico. Durante el porfiriato el arte oficial fue culto pero enajenado de la realidad nacional. De Europa se importaban los temas, los estilos y hasta los artistas. Surgió un estilo "indigenista",[1] sin embargo, inspirado por las investigaciones arqueológicas de la época y motivado en parte por el deseo de crear un arte mexicano. A pesar de las buenas intenciones, no lograron su objetivo. Faltaba una mayor comprensión del arte indígena y también una identificación real con el indígena, histórico y contemporáneo. Separado de éstas sus raíces, el indigenismo nunca fue más que una moda curiosa al servicio de la oligarquía.

Las clases populares también tenían sus expresiones artísticas, si bien éstas tenían poco que ver con el cauce oficial. La caricatura política y el grabado popular de revistas, publicaciones ocasionales y volantes, informaban y divertían al pueblo, y las mejores le proporcionaban un medio para el goce estético. Estos dibujos también tenían una función pragmática: su dinamismo y su carácter dramático eran indispensables para captar la atención y el dinero de un público 84% del cual era analfabeto.[2]

El grabador que mejor supo medir el pulso del pueblo fue José Guadalupe Posada. Reconocido ahora por el ámbito oficial, en vida fue un artesano que aceptaba encargos de casi todas las publicaciones populares. Su estilo rápido, conciso y dramático en claroscuro le permitió ejecutar unos 15 mil grabados, cada uno de ellos de acuerdo con el texto que lo acompañaba y el lector que lo compraría.

Puesto que el pueblo mexicano es el protagonista de sus grabados, surge la curiosidad de saber si Posada también sintió la influencia del indigenismo tan de moda entre las cla-

*Texto escrito especialmente para esta antología, 1980.

[1] Ponemos el término entre comillas para no confundirlo con el indigenismo oficial posterior a la revolución de 1910, y por falta de un término que se refiera exclusivamente al estilo de moda durante el porfiriato.

[2] Raquel Tibol, *Historia general del arte mexicano: época moderna y contemporánea*, tomo 1, México, D.F., Hermes, 1975, página 221.

ses privilegiadas. Para satisfacer esta duda, hemos estudiado unas mil obras del grabador. Si pensamos en la enorme cantidad de grabados que él produjo, de hecho son realmente pocas las que tratan el tema del indígena. Hemos intentado apreciar la visión del indígena implícita en esos grabados, tomando en cuenta también el contexto en el cual aparecieron. Para ubicar mejor esta visión, echaremos una ojeada primero al indigenismo oficial; luego examinaremos la vida de Posada, su obra y el ambiente que lo inspiró; y finalmente entraremos de lleno en el problema de Posada y su visión del indígena.

EL INDIGENISMO OFICIAL

El estilo indigenista tan en boga durante el porfiriato fue creado por artistas académicos que siempre habían imitado el arte y la arquitectura europeos. Desde su fundación, en 1781, la Academia había impuesto esta orientación enajenante que implicaba el rechazo de la realidad mexicana. Los estilos, los temas y los maestros se importaban de Europa. Las obras producidas raras veces tocaban temas nacionales. Las clases dominantes encargaban cuadros de temas religiosos o retratos de damas distinguidas; solamente esta clase de pintura conseguía patrones.

A pesar de esto, algunos pintores intentaron incorporar temas indígenas a su obra. Entre ellos, José Obregón despertó interés con el cuadro *El descubrimiento del pulque.* Ignacio Altamirano lo juzgó bello pero convencional por sus bases arqueológicas poco firmes, pero opinó que "como ensayo de pintura nacional este cuadro merece el mejor elogio".[3] *El Senado de Tlaxcala,* de Rodrigo Gutiérrez, también sufría de un conjunto de anacronismos e incongruencias. Félix Parra produjo *Fray Bartolomé de las Casas* y *Un episodio de la conquista,* cuadros melodramáticos los dos. Los críticos los recibieron con entusiasmo, quizás porque su romanticismo reflejaba el gusto del momento y los conceptos prevalecientes sobre la conquista y el indígena.

Pero el indigenismo como moda encontró expresión principal en la escultura y la arquitectura. En 1877 el presidente Díaz llamó a concurso para un monumento a Cuauhtémoc. Salió premiado el proyecto del ingeniero Francisco M. Jiménez. Miguel Noreña fue el escultor de la obra, que no se terminó hasta 1887. Para la ornamentación del monumento se mezclaron motivos de sitios arqueológicos tan distintos como Mitla, Uxmal, Tula y Palenque.[4] Los "Indios Verdes", encargados en 1877 y descubiertos en 1891, representaban a los reyes aztecas Ahuizotl e Itzcóatl, pero sus pedestales fueron proyectados con ornamentos mayas.[5] La obra arquitectónica más discutida fue el pabellón indigenista que México construyó en 1889 para la Exposición Internacional de París. El interior era moderno, pero el exterior del pabellón lucía atlantes de Tula, una escalinata azteca y representaciones de Huehuetéotl, Tonatiuh y Cipactli. La obra despertó una viva polémica sobre la posibilidad de aplicar formas prehispánicas a las construcciones modernas.

Para algunos artistas y críticos el indigenismo representaba la búsqueda de un arte mexicano. En 1899 Luis Salazar escribió: "es preciso que hallándose ya maduro el campo de las ideas para inspirarse en las monumentales construcciones que tenemos, se pase al

[3] Citado por Ida Rodríguez Prampolini en *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Documentos III (1879-1903).* México, D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1964, p. 156.

[4] Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México.* México, D.F., Centro de Investigaciones Arquitectónicas, UNAM, 1973, p. 205.

[5] *Ibid.*, p. 205.

campo de la acción creando una arquitectura moderna nacional".[6] Sin embargo, la oligarquía definía lo mexicano sólo de acuerdo con sus propios gustos y necesidades. Quedaron fuera de esa definición el indígena actual y la clase popular, sectores sociales que los científicos despreciaban. El indigenismo oficial no significaba una identificación real con las culturas autóctonas. Marcó una nota mexicana dentro del eclecticismo finisecular pero, carente de verdaderas raíces, el estilo no pasó de ser superficial y aristocratizante.

JOSÉ GUADALUPE POSADA: SU VIDA, SU OBRA Y SU MEDIO

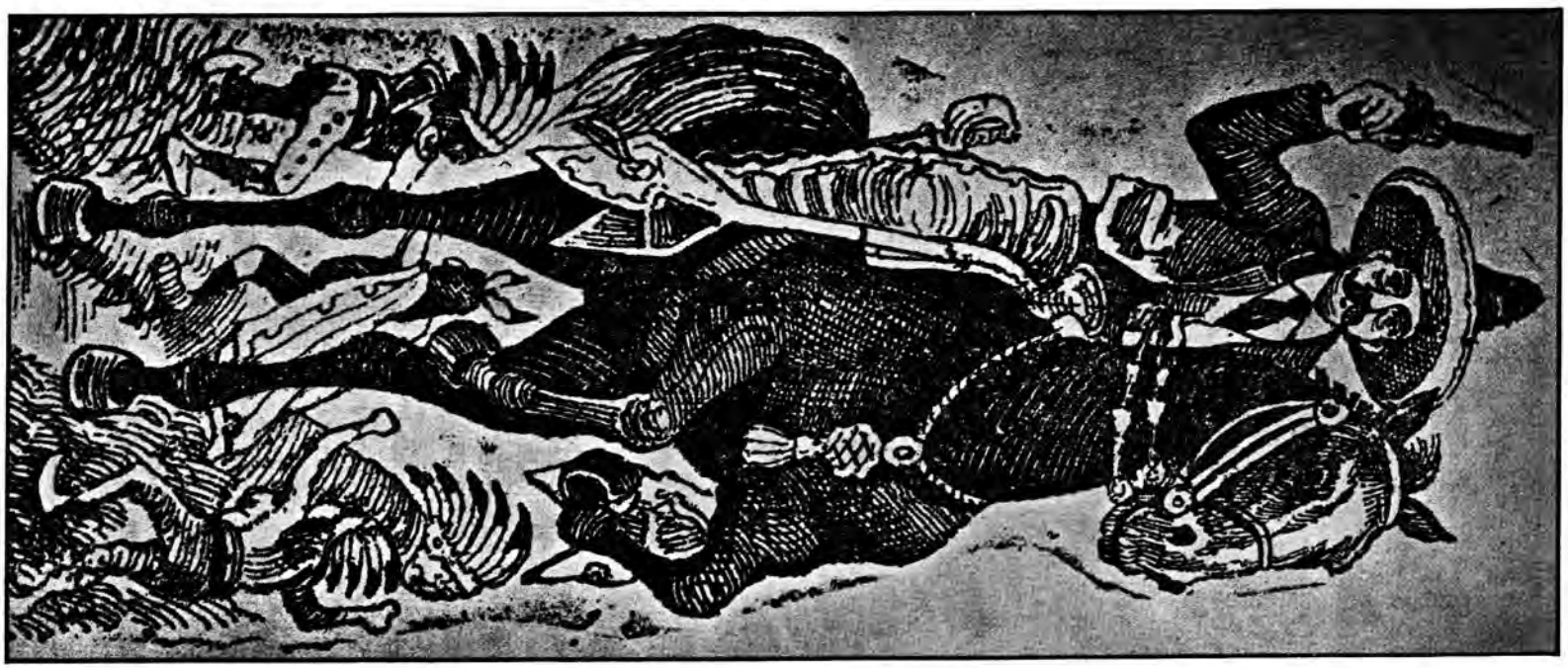
José Guadalupe Posada nació en Aguascalientes en 1852, hijo de un panadero. Su educación artística formal se limitó a su asistencia a la academia local de Antonio Varela. A los quince años de edad ya se le atribuía la profesión de pintor en un documento local. Al año siguiente, 1868, el joven Posada entró a trabajar en el taller litográfico de don Trinidad Pedroza, editor, grabador y político. Fue sobre la marcha, entonces, que Posada empezó el verdadero aprendizaje. Además de los encargos de viñetas para novenarios, grabados religiosos, cajetillas de cigarros y cajas de cerillos, Posada realizó unos grabados políticos para *El Jicote,* periódico de oposición en el cual participaba Pedroza. Cuando su candidato perdió las elecciones, el editor y su ayudante consideraron prudente trasladar su empresa a León, Guanajuato. Al año Pedroza regresó a Aguascalientes y dejó el taller a Posada. En la inundación que devastó a León en 1888, el taller fue destruido y Posada perdió a algunos familiares. Impulsado por el desastre, y quizás también por el deseo de encontrar un campo de trabajo más amplio, Posada se trasladó a la ciudad de México.

Fue en el ambiente bullicioso de la capital donde floreció su talento. Trabajando como artesano independiente, al igual que otros grabadores de su época, recibía encargos de casi todas las editoriales populares. La asociación más duradera y firme fue con Antonio Vanegas Arroyo, editor de la *Gazeta Callejera* y otras publicaciones. Allí aprendió técnicas más rápidas en bloques de plomo de su compañero, Manuel Manilla, y absorbió el espíritu "popular y jocoso" del taller.[7] Pronto el recién llegado había superado a la competencia con la calidad y la imaginación de sus grabados.

El taller de Vanegas Arroyo era considerado en su época "la máxima expresión de lo plebeyo".[8] Sus publicaciones iban dirigidas a la clase media y la clase baja, con libros de cocina, revistas de modas y colecciones de cartas de amor para el primer sector y acontecimientos, escándalos, sensaciones, fusilamientos, crímenes y corridos para el gusto popular. Aunque algunos temas criticaban al régimen de Díaz, muchos eran escogidos por su capacidad de vender hojas. La *Gazeta Callejera* se publicaba "cuando los acontecimientos de sensación lo requerían", como anunciaba su lema. Si por el momento las "sensaciones" escaseaban, los editores las inventaban. Encabezados escandalosos introducían relatos sangrientos y pormenorizados. Los "ejemplos" que se publicaban, con supuesta intención moralizadora, eran muchas veces otros pretextos para dramatizar casos escalofriantes, reales o inventados. Algunos de los "milagros" incitaban al fanatismo y la intolerancia de los lectores. Fueron tan frecuentes los avisos del inminente fin del

[6] Rodríguez Prampolini, p. 377
[7] Antonio Rodríguez, *Posada: el artista que retrató a una época,* México, D.F., Domés, s/d, p. 16.
[8] *Ibid.*, p. 15.

99. *Verdaderos versos de Macario Romero*, de José Guadalupe Posada.



100. *Proyecto de monumento al pueblo*, de José Guadalupe Posada.

mundo que fue necesario agregar a los encabezados, "Ahora sí que va de veras".[9] Recién nacidos malformados y otros fenómenos extraños eran dibujados para las hojas volantes de entonces como ahora son retratados para las páginas del *Alarma.* Los grabados del circo y de la plaza de toros, aunque no tan escandalosos, también se vendían bien.

Las clases de volantes que las editoriales populares publicaban y el giro que daban a sus temas no indican la presencia de una plena conciencia de clase en sus colaboradores. Su orientación era popular pero comercial, y a veces recurrían a la credulidad del público para aumentar las ventas. El gobierno amenazaba con represalias a la oposición, y además el pueblo exigía temas patrióticos en adición a las caricaturas políticas; de ahí los ocasionales retratos de Porfirio Díaz como figura paternal y benévola. Estas editoriales denunciaban la represión del pueblo, pero la mezcla de sátira y adulación que surgía en sus comentarios políticos representaba una respuesta improvisada a las necesidades del

[9] *Ibid.*, p. 21.

momento y no una posición comprometida y militante. Si el pueblo empezó a adquirir una conciencia de su situación, fue porque encontró en estas publicaciones el reflejo de sus ilusiones, sus sufrimientos y sus esperanzas.

La profesión de Posada le exigía versatilidad, rapidez y la capacidad de atrapar a primera ojeada la atención y el gusto del público. La variedad de temas y estilos en sus grabados muestran cómo supo adaptarlos a las exigencias de cada caso. Las portadas de las novelas, las pastorelas y los libros de cocina lucían "niñas hermosas y galanes de perfiles clásicos, al gusto de la época, el del peor academismo europeo".[10] Para las celebraciones patrióticas, el estilo se llenaba de símbolos y motivos tradicionales. Para los "acontecimientos de sensación", sólo los detalles más espeluznantes lograban el efecto deseado.

Luis Cardoza y Aragón señala que en Posada "es amplio el registro de sentimientos en imágenes sueltas y fáciles", y que sus grabados están realizados con bastante objetividad, pues "es el tema el que confiere el tono adusto, tierno, humorístico o sarcástico".[11] Normalmente el grabador no escogía los temas; pero Posada no fue un simple grabador, y quizás ejerció alguna función editorial. Poseía cierta conciencia de clase, denunciaba la represión oficial pero no se limitó sólo a este tema.

Sus famosas calaveras forman la parte más lograda de la obra de Posada. Manuel Manilla y otros grabadores también creaban calaveras para el día de los muertos, pero Posada les dio mayor animación y gracia. Relumbran en ellas la ironía, una actitud realista y una fantasía jovial. Reconocen lo ineludible de la muerte, pero logran superarlo. Triunfa la vida hasta en ultratumba, donde las calaveras bailan, brindan y pelean exactamente como lo hacían cuando cargaban con más grasa. Díaz, Limantour y otros científicos lucen su nuevo estado igual que los artesanos y las marchantitas, como un recordatorio de que también los poderosos mueren. Como nos indica Cardoza y Aragón: "Las calaveras de Posada... son el motivo más profundo y revelador de su obra y de sí."[12]

POSADA Y SU VISIÓN DEL INDÍGENA

El indígena aparece en pocos grabados de Posada. En Aguascalientes y en León recibían encargos para viñetas románticas o para caricaturas políticas. Esto nos lo señalan también los autores de *José Guadalupe Posada: ilustrador de la vida mexicana:* "En las primeras producciones del grabador, pese a la potencia de lo indígena en él y en nuestra sociedad —entonces más perfilado, más individualizado que en nuestros días en que tanto ha avanzado la fusión— esa presencia aborigen no se siente."[13] Los grabados que nos proponemos estudiar aquí entonces son todos productos de los fructíferos veinticinco años (1888-1913) que Posada vivió en la ciudad de México.

La editorial de Antonio Vanegas Arroyo publicada en esos años la *Biblioteca del Niño Mexicano,* ilustrada por Posada, sobre temas de la historia de México. Entre sus carátulas e ilustraciones interiores encontramos varias en que aparecen indígenas del periodo de la conquista y la colonia. *La matanza de Cholula o Sangre y fuego, fuego y sangre*[14] representa exactamente eso: una pirámide de construcción inverosímil, envuelta en llamas; cadáveres esparcidos por el suelo y sangre por todas partes. El indígena que acompaña a Cortés

[10] Luis Cardoza y Aragón, *José Guadalupe Posada.* México, D.F., UNAM, 1963, p. 8.

[11] *Ibid.*, p. 11.

[12] *Ibid.*, p. 21.

[13] *José Guadalupe Posada: ilustrador de la vida mexicana.* México, D.F., Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1963, p. 29.

[14] Ver las ilustraciones que acompañan este artículo.

en *El temaxcall de Netzahualcóyotl en la noche ante Hernán* es un ser deformado y ridículo. Su enorme cabeza y su cara alargada están desproporcionadas para su cuerpo de enano. Viste traje de español, pero en el cabello lleva dos plumas. Posiblemente Posada se burla aquí de los indígenas que renunciaron a su propia identidad al servir a los españoles. Otra carátula intitulada *El fin de un héroe azteca o La eterna maldición,* muestra los momentos finales de Cuauhtémoc. Su expresión de horror contrasta con la indiferencia de los españoles que lo ahorcan. En el grabado, *El defensor de los indios* y también en *Fray Bartolomé de las Casas o La protección de los indios,* un fraile de actitud paternalista protege o consuela a unos indios que imploran su protección. Los dos recuerdan el estilo romántico del cuadro de Las Casas pintado por Félix Parra en 1876. Finalmente, en un dibujo sobre la colonia intitulado *Las infamias de la ambición o El anatema de la víctima,* unos españoles con látigos fustigan a dos indígenas.

Dos dibujos anteriores de esta serie captan momentos críticos para los indígenas. *La piedra contra el emperador o La sublimidad de un héroe* muestra una lucha encarnizada entre aztecas y españoles. Un jefe, quizás el emperador Moctezuma, incita a los guerreros a la matanza, pero la victoria aún parece incierta. El dibujo intitulado *El incendio de un alma ante los escombros del Anáhuac* retrata la amargura de la derrota final. Los indígenas, encorvados, envueltos en mantas, huyen de la destrucción que los rodea. Uno de ellos se defiende de una perra de enormes dientes blancos. Otro asoma un ojo y una nariz de perico; su figura es un esbozo de ser humano. Los demás agachan la cabeza o la esconden en sus manos; no alcanzamos a ver sus facciones. El predominio del negro y de los tonos de gris oscurece las figuras y aumenta la percepción de su miseria. Como en el grabado del templo de Cholula, el estilo de los edificios al fondo no está de acuerdo con el tipo de construcción de los aztecas.

Estos grabados se ven imbuidos de un concepto romántico de la conquista como una gran aventura, y sus protagonistas aparecen como figuras legendarias. El énfasis cae en los aspectos más dramáticos de la época: las grandes hazañas, la sangre y las víctimas. El indígena es valiente en la lucha y trágico en la derrota, cuando necesita la protección paternal de los frailes. Recibe la simpatía del grabador, pero también el conquistador la recibe en otras carátulas, donde se exalta la figura de Cortés. Aquí no tenemos una reivindicación del indígena, ni tampoco una visión original de la conquista, sino unas aventuras en un pasado remoto y legendario. Estas carátulas e ilustraciones no traen las fechas de su publicación.

El taller de Vanegas Arroyo publicó varias veces el corrido de Macario Romero. Vamos a examinar dos grabados de Posada para este corrido, uno que apareció entre 1890 y 1900, y el otro publicado en 1911. En las dos versiones aparecen unos yaquis, aunque no tienen nada que ver con el corrido, que narra la muerte del héroe popular por una traición amorosa. Sin embargo, como introducción al corrido, los redactores agregaron unos versos improvisados:

¡Válgame San Juan qué veo!
Cuánto yaki de guarache,
Y cuánto maldito apache
Con sus flechas de trofeo.

Abran paso que ahí voy yo,
Ni a los yakis tengo miedo,
Que el mismo diablo corrió.
Yo soy Macario Romero.[15]

[15] *Posada: ilustrador de la vida mexicana,* p. 42, ilustración núm. 54.

La ilustración retrata a un jinete vestido de charro, espada en mano, abriéndose paso entre unos indios espantados. El grabado que acompaña el volante de 1911 utiliza el mismo tema. Un enorme jinete y su brioso caballo ocupan casi toda la superficie del grabado, mientras que el tamaño de los indios es inferior. En las dos versiones se ve al yaqui como un salvaje exótico que es ahuyentado por el valiente mexicano.

Posada cambia el enfoque en *La paz pública,* una caricatura política que acompañó un artículo en *Gil Blas* sobre los sucesos de Tomóchic en 1892. El grabado representa a un feroz indígena que estrangula con las manos a un soldado federal. Al fondo arde lo que parece la empalizada de un fuerte. El soldado saca la lengua en su desesperación. El indio lleva varias plumas en el cabello, y otras más a la cintura le forman una especie de falda. Su cara es grotesca: los ojos desorbitados, los dientes brillosos, la cabeza demasiado grande para su cuerpo. Obviamente, el yaqui es la pesadilla que interrumpe el sueño de la paz porfiriana.

Una caricatura publicada en *El Diablito Rojo* en 1909 incluye al indígena entre los explotados del país. Intitulado *Proyecto de un monumento al pueblo,* el grabado retrata al pueblo como un nuevo Laocoonte que lucha junto con sus hijos contra la explotación de las clases dominantes. En el centro del dibujo, un mestizo vestido de manta representa al "Pueblo". A su izquierda, aparece en tamaño menor un hombre con gorra y delantal, llamado "Proletariado"; a la derecha, una mujer con gabán y falda que representa a la "Raza indígena". Los tres luchan con desesperación contra cinco o seis víboras. El verso propone la erección de un monumento al sufrido pueblo mexicano, que no se rinde a pesar de la opresión del cacicazgo y del magnate. El grabado da mayor importancia al mestizo, que representa el sector campesino, pero no olvida al indígena y al proletariado. Publicada un año antes del estallido de la revolución, esta caricatura indica una conciencia de la explotación del indígena y lo ubica dentro de la vida nacional.

Seguramente existen más grabados de los que hemos estudiado aquí. De todos modos, se puede apreciar que son muy escasos los temas indigenistas en la obra del grabador. Más bien, Posada y sus editores se interesaban por la clase baja urbana, que los rodeaba y que formaba su público. A veces ciertos rasgos de sus personajes nos hacen sospechar que sean indígenas. El grabado *Los petateros* retrata a una familia de campesinos que salen en peregrinación a Chalma. Rafael Carrillo señala que generalmente estos peregrinos eran indígenas.[16] Las marchantitas de ultratumba —las tortilleras, las parteras, las verduleras— por su profesión también podrían ser indígenas. Sin embargo, no podemos afirmar que lo son, porque Posada no las retrata con ropa o con facciones distintas de las que llevan personajes que obviamente son mestizos. Entre sus calaveras sale la de Xóchitl, descubridora del pulque, quien aparece también en el cuadro de José Obregón. Posada no exalta la tradición indígena; simplemente dibuja una calavera a punto de gozar un vaso de pulque. En sus grabados, entonces, encontramos una visión del indígena integrado a la población mexicana.

Esta hipótesis parece confirmarse si comparamos *La paz pública* con otros dos grabados que Posada hizo sobre Tomóchic. En la caricatura el yaqui viste solamente unas cuantas plumas y tiene aspecto de monstruo, porque así lo veía el régimen. Los otros dos dibujos muestran a unos campesinos que defienden sus hogares contra la artillería federal. Creemos que se puede suponer que Posada y sus lectores ya veían a la mayoría de los indígenas como parte del pueblo bajo de México.

RESUMEN

No podemos hablar de una visión única del indígena en la obra de Posada. El punto de vista cambia radicalmente según el tema del grabado y la editorial que lo publica. El indígena de la conquista es una figura romántica de una época lejana. En los grabados para corridos aparece como elemento cómico y ajeno a los lectores. Las caricaturas políticas indican cierta conciencia del indígena como un sector oprimido dentro de la población general.

Nos faltan datos para establecer una línea de desarrollo de su visión del indígena. Para la *Biblioteca del Niño Mexicano* no tenemos las fechas. No podemos estar seguros de que los grabados de Macario Romero no hubieran salido en impresiones anteriores, pues el segundo grabado es de 1913, el año en que murió Posada. Sin más información, no podemos opinar sobre este aspecto de su obra.

Sin embargo, nos parece evidente que el tema indigenista no preocupaba mucho a Posada. El reducido número de grabados que lo tratan y las contradicciones que aparecen en ellos nos indican que el tema no le tocaba de manera inmediata o personal. Posada se apasionaba más bien por el ambiente popular que lo rodeaba. Sus personajes generalmente eran mestizos que pertenecían a la clase baja. Sus lectores podían identificarse con ellos porque también habían participado en un proceso de mestizaje cultural. La preocupación de Posada no es el indígena sino el pueblo en general. Su visión no es "indigenista" sino popular.

[16] Rafael Carrillo A., *Posada y el grabado mexicano.* México, D.F., Panorama Editorial, 1980, p. 14.

LOS MOTIVOS PREHISPÁNICOS EN EL PALACIO DE BELLAS ARTES*

Daniel Schávelzon

El Teatro Nacional fue una de las grandes obras arquitectónicas encaradas por el régimen porfirista (1877-1911) para mostrar al mundo el nivel de desarrollo de la *cultura* del sistema imperante, a la que se buscaba equiparar con la europea del momento. A partir de 1900, y hasta su caída en 1911, el régimen de Porfirio Díaz se dedicó con ahínco a construir gran cantidad de obras públicas: el Palacio de Gobierno, el Palacio de Comunicaciones, el correo y otras, de las que cabe destacar el Teatro Nacional, actualmente Palacio de las Bellas Artes.

Este teatro de estructura de acero y recubrimiento de mármol blanco, nació por la necesidad de construir un nuevo edificio para ese uso, tras la destrucción, ocurrida en 1901, del teatro anterior. Adamo Boari, arquitecto italiano (1863-1928), que desde la década de 1890 trabajaba en Chicago, comenzó su relación con el país al participar en el concurso para la construcción del Palacio de Gobierno de México, en 1897. Por diversas y complejas razones Boari ganó el segundo premio después de haberse declarado desierto el primero, aunque no se le dio la obra, que fue proyectada e iniciada por Emile Benard. Poco después, en 1899, viajó Boari a México por primera vez, recibiendo encargos para proyectar iglesias en Guadalajara y Atotonilco.

En 1900 comenzó el nuevo proyecto del teatro y simultáneamente el de correo, este último junto al ingeniero mexicano Gonzalo Garita. La obra del teatro comienza retrasándose desde sus inicios por problemas técnicos y presupuestales. Además, la problemática política de la revolución a partir de 1911 va a hacer que estas obras permanezcan casi detenidas, hasta que lentamente se inauguran en 1934. Un resumen de estas peripecias sería el siguiente: tras reiniciarse la construcción entre 1908 y 1913, se suspenden los trabajos hasta que el arquitecto Ignacio de la Hidalga los retoma por poco tiempo. En 1919 el arquitecto Antonio Muñoz lleva a cabo algunas tareas, pero sólo en 1928 les vuelve a dar impulso el ingeniero Eduardo Hay. Las obras se suspenden en 1931 y al año siguiente

*Escrito especialmente para esta antología, 1980.

101. El Palacio de Bellas Artes en la actualidad; fue construido originalmente por Adamo Boari como Teatro Nacional.

Alberto Pani tiene la idea de readecuar el edificio a las nuevas necesidades del país, encargándole al arquitecto Federico Mariscal (1881-1969) que las completara, modificando el proyecto y la decoración, haciéndolas actuales y acordes a un centro dedicado a las artes.

En la obra participaron varios escultores, herreros, pintores y arquitectos, todos bajo la coherente dirección de Adamo Boari, y a partir de 1916 del arquitecto Benjamín Orvañanos; en esa época se mantuvo casi la idea original, sin grandes cambios.[1] En su mayoría las esculturas estuvieron a cargo de Agustín Querol, Fiorenzo Giannetti, Leonardo Bistolfi y Geza Marotti. Quisiéramos destacar, porque tiene importancia en nuestro tema, las claves, guirnaldas, florones y máscaras creados por Fiorenzo Giannetti. La herrería del teatro fue diseñada por Alessandro Mazucotelli, quien forjó solamente diez piezas; el resto se hizo en el país, tarea que se concluyó en 1932.

Ya el propio Boari había escrito, en su detallada descripción de las obras del teatro,[2] que eran notables las diferencias entre cada uno de los autores, cosa que no molesta ni en el *art nouveau* como tendencia, ni en el eclecticismo en general como posibilidad formal. En general toda la obra es de un marcado eclecticismo historicista, dentro del cual queremos destacar los aportes formales *mexicanos*.

[1] Adamo Boari, "La construcción de un teatro", en *Cuaderno de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico*, núm. 1, INBA, México, D.F., 1978.

[2] *Ibid.*

Actualmente es conocida la bibliografía que estudia el desarrollo del arte, la arquitectura y la escultura de tipo nacionalista[3] en México, en especial la que rescata elementos prehispánicos para construir una seudoarquitectura nacional, mejor conocida como neoprehispánica. Boari y sus colaboradores no estuvieron al margen de esto, e introdujeron en su repertorio escultórico detalles ornamentales de ese tipo: caballeros águila y caballeros coyote aztecas, serpientes, quetzalcoatls y otros, como plantas y flores típicas del campo mexicano. El arquitecto en jefe definió claramente sus ideas teóricas, al decir que

> ...las esculturas son más estilizadas y arquitectónicas en los capiteles, en los basamentos y en las acróteras, y tienen un sabor de arte maya. En vez de recurrir a las habituales fuentes grecorromanas, se ha tratado de dar forma moderna a algunos motivos de viejos estilos occidentales como simple reminiscencia [4]

o también lo que sigue:

> ...cada país debe hacer gala de sus formas arquitectónicas típicas y modernizarlas.[5]

Cabe entonces preguntarnos si realmente la obra de Boari intentó modernizar lo tradicional, o realizar aportes nuevos a la arquitectura. Desde luego no podemos contestar la primera pregunta en sentido afirmativo: lo prehispánico se redujo a simples toques ornamentales, que pasan las más de las veces totalmente desapercibidos para el observador normal. Respecto a la segunda pregunta, sí es posible afirmar que el teatro presenta algunas ideas importantes en cuanto al proyecto. En primer lugar no estaba aislado de su entorno, como si fuera un monumento neoclásico, sino que se unía a La Alameda (cosa que desafortunadamente no se llevó a la práctica), dándole una vida muy especial a la zona, como puede apreciarse en las perspectivas del área.[6]

Por otra parte el edificio presentaba notables cambios en relación con otros teatros similares, tales como la Ópera de París, que fue un modelo de los de su tipo, al ubicar la cúpula no sobre el *foyer* sino sobre un gran invernadero (no construido) a la entrada; este mismo invernadero gigantesco, y las dobles entradas laterales en lugar de una sola frontal, eran cambios notables para su época. Otros aspectos de tipo técnico, tales como escenarios de movimiento eléctrico, ascensores al escenario directos desde la calle y cabinas de proyección cinematográfica (una para proyectar sobre una pantalla, y otra desde atrás del escenario), deben considerarse aportes novedosos para un teatro realmente moderno. Resumiendo, es evidente que Boari estaba al tanto de la polémica suscitada en el país sobre la arquitectura nacionalista, y de alguna manera aceptó el aporte formal prehispánico en su gran construcción, aunque no al grado de que cobrara importancia por sobre otros estilos.

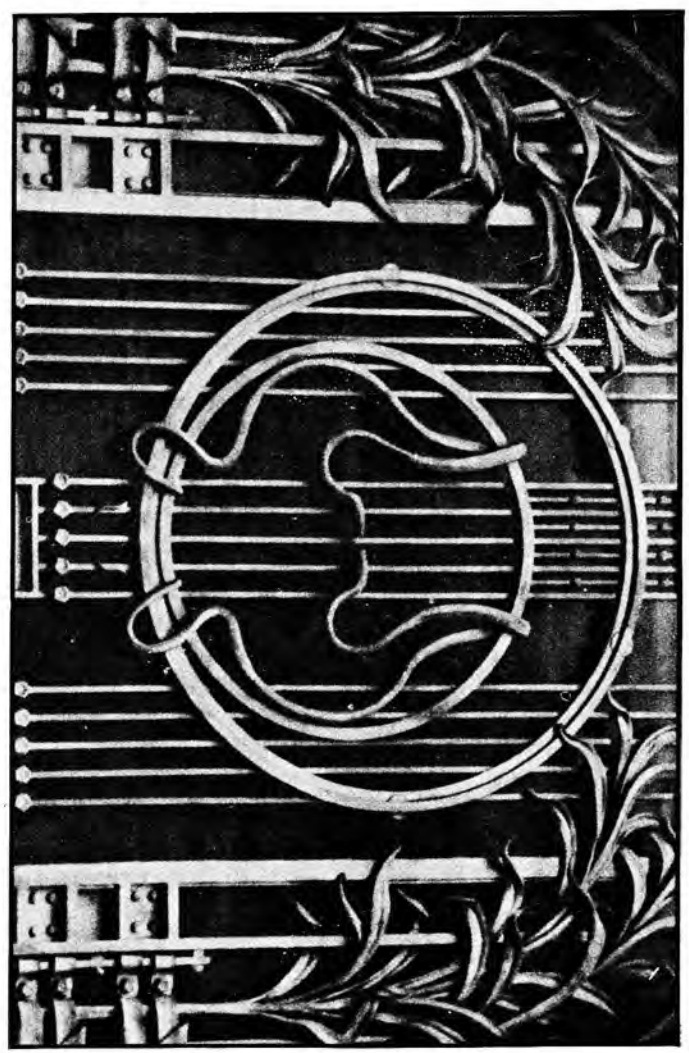
Un problema diferente es el de la parte interior del edificio, que como ya dijimos fue completada por el arquitecto Federico Mariscal entre 1932 y 1934, aunque modificando tanto el proyecto como la decoración original. Mariscal traía consigo varias experiencias interesantes en arquitectura ecléctica, en particular dentro del *art déco,* tendencia en boga en esa época, a la que se sumaban varias publicaciones que había realizado sobre el tema de la arquitectura nacional. Queremos mencionar especialmente sus libros *La patria y*

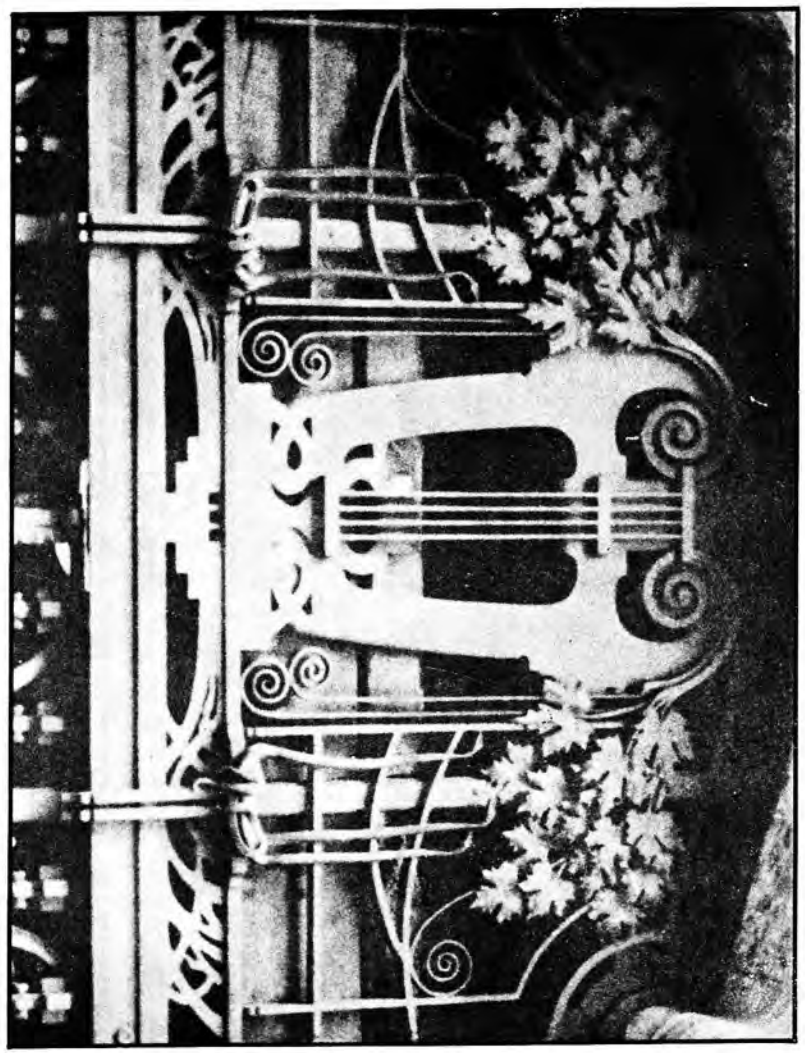
[3] En este mismo libro.

[4] Véase nota 1.

[5] "Palacio de Bellas Artes", en *Artes de México,* núm. 191, Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Nacional (Coord.), México, D.F., 1978.

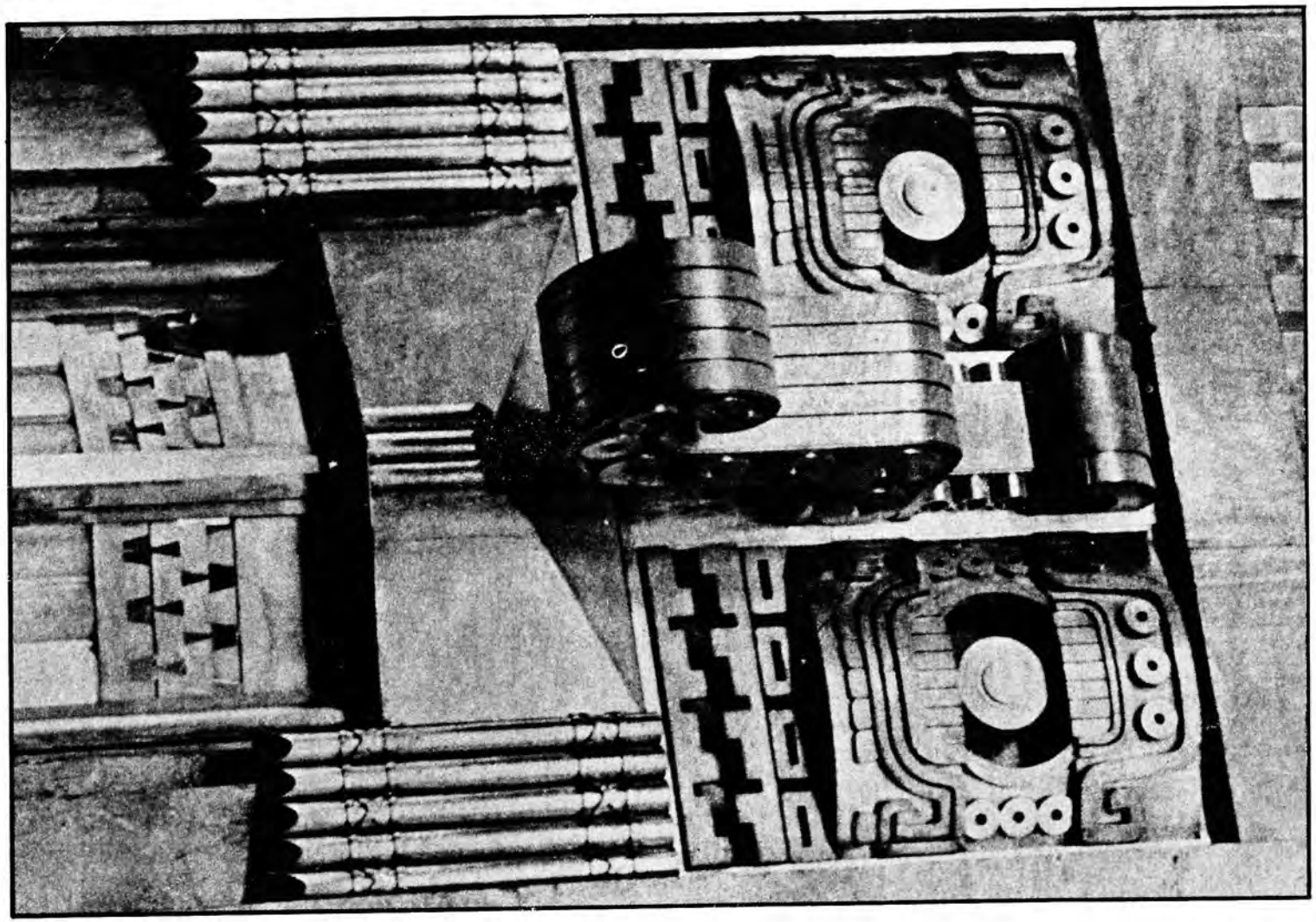
[6] Pueden apreciarse algunas perspectivas y planos de las diferentes alternativas del proyecto de conjunto en los trabajos citados en las notas 1 y 5; otra propuesta es Alfonso de Neuvillate, "La remodelación de la Plaza de Bellas Artes", en *El Heraldo,* 25 de octubre de 1970, p. 6c, México, D.F.

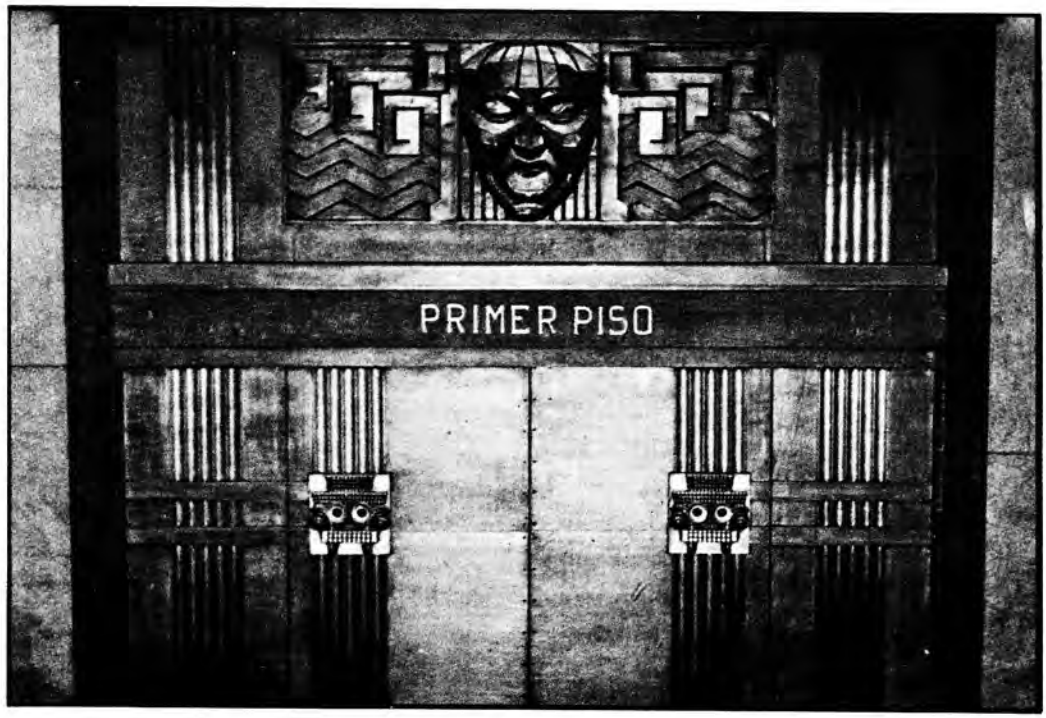


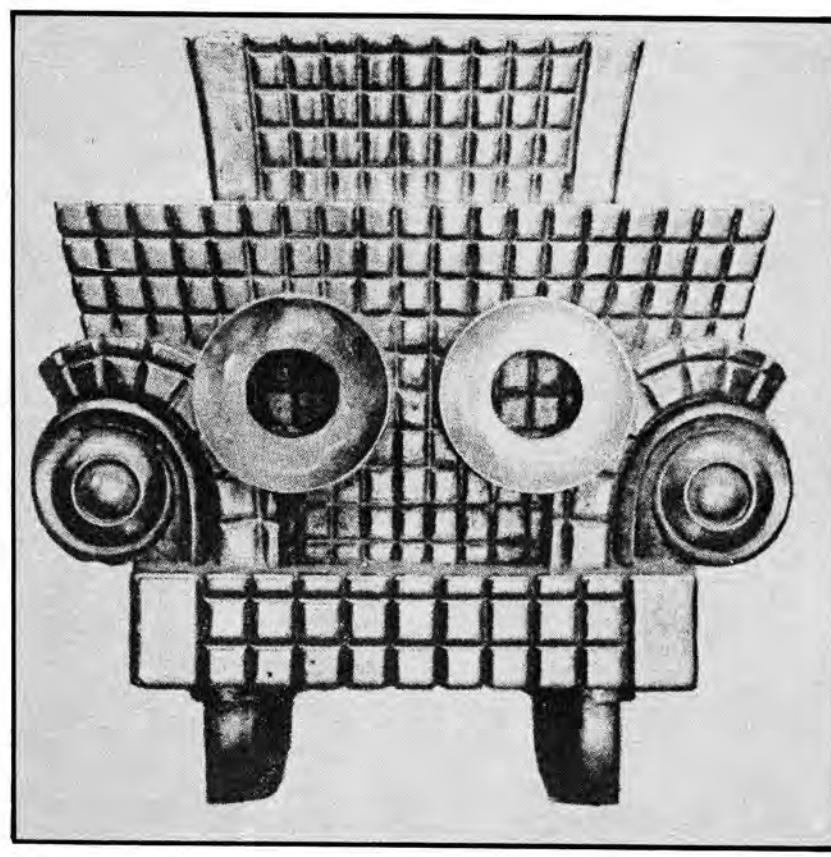


102-103. Motivos serpentiformes en hierro en las rejas del actual Palacio de Bellas Artes.

104. Grandes mascarones de metal diseñados por Federico Mariscal en 1932.



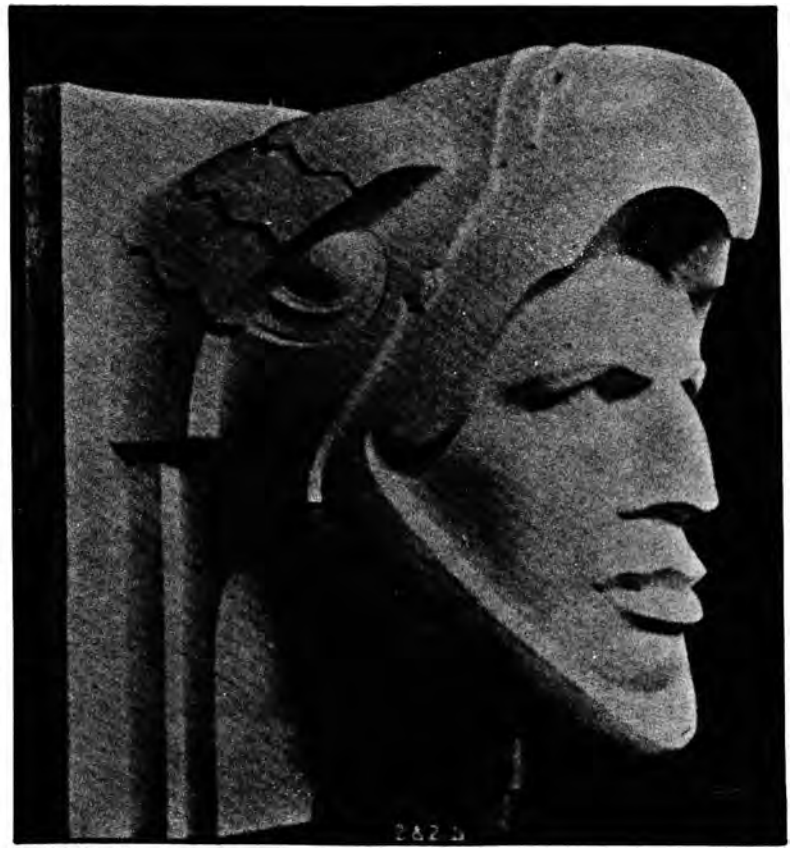




105-106. Vista general de la entrada a la sala principal del teatro con sus máscaras de Chac en bronce, reproducidas de las de Teotihuacán.

la arquitectura nacional (1915), y *Estudio comparativo de las ruinas mayas* (1928). En general, la posición que sostenía en el primero de ellos era una regresión a las formas coloniales como alternativa mexicana; en el segundo (tema sobre el cual realizó otros artículos en fechas posteriores), si bien no lo estipula como solución para la arquitectura moderna, se advierte la influencia que este primer trabajo arqueológico, tras un largo recorrido por Yucatán, causó sobre el autor.

Dentro del actual Palacio de Bellas Artes encontramos varios elementos de tipo prehispánico: cuatro enormes máscaras de Chac realizadas en bronce, dos Tlalocs de Teotihuacán[7] en la puerta de la sala de conciertos, grecas y motivos tanto escaleriformes como triangulares. Es evidente que estos ornamentos venían muy bien para el tipo de decoración *art déco* y, es necesario decirlo, conjugan a la perfección con el resto del conjunto. Quizás los toques más *nacionalistas* de todo el trabajo de Mariscal no hayan sido en realidad estos ornamentos menores, sino el hecho de haber utilizado una gran cantidad de combinaciones de mármoles nacionales, sobre todo rojos y negros, en lugar del blanco de Carrara. De todas formas, el resultado final (Boari más Mariscal) ha resultado en una obra de calidades insospechadas, que muestra nítidamente el proceso de transculturación de las formas arquitectónicas surgidas en los países centrales y el proceso de adaptación a la realidad de México, lo que en última instancia es más importante que los rasgos neoprehispánicos de este notable edificio.



107. Detalle ornamental en mármol del exterior del ex Teatro Nacional, mostrando un modernista y estilizado caballero águila mexica.

[7] Las cabezas de Tláloc fueron tomadas obviamente de Teotihuacán (subestructura posterior de La Ciudadela), y se realizaron siguiendo los dibujos y fotografías publicados poco antes por Manuel Gamio y colaboradores, en *La población del valle de Teotihuacán*, vol.I, Secretaría de Agricultura y Fomento, México, 1922.

LOS ESTERTORES DE LA AGONÍA

EL ARTE Y LA CULTURA NACIONAL ENTRE 1910 y 1930*

Carlos Monsiváis

EL NACIONALISMO CULTURAL

El fermento es la desilusión. Como señala Jean Franco, el nacionalismo cultural reaparece en México precedido o estimulado por la lectura de *La decadencia de Occidente* de Spengler, por el abatimiento de la fe en el devastado ideal de Europa, por las reacciones a la influencia creciente de Estados Unidos. También, al nacionalismo cultural lo desata y lo configura la realidad política y el texto de la (muy avanzada para la época) Constitución de 1917. Hay que corresponder en el arte, en la cultura, a la novedad de la Revolución, a la fuerza de sus violentos estímulos. Hay que olvidarse de los plácidos y reducidos espectadores porfirianos, obtener un gran público, incorporar a toda la colectividad, conducirla a que testimonie y actúe en las representaciones conmovidas del proceso social. ¿Cuáles son las aportaciones? Una "cultura social" y un "nacionalismo espiritual".

No en balde la inspiración directa de Vasconcelos es Lunatcharsky. Como el soviético, Vasconcelos también se ve obligado a improvisar en gran escala (y bajo la presión de un contexto dramático) elementos y planes. Es frecuente contemplar ahora a la luz de su industrialización oficial y comercial lo que quizás es el periodo cultural más brillante en lo que va del siglo entre nosotros. Es frecuente y es ampliamente injusto. Pregonados y recitados con falsa "épica sordina", muchos de aquellos productos culturales suelen verse hoy como meras demostraciones de chovinismo. El impulso fue distinto. Por ejemplo, López Velarde en *La suave patria* procuró para la poesía un tono nacional, esto es, reconoció o creyó reconocer la índole de una colectividad y asumió el tratamiento poético de una tradición popular (exaltación de costumbres y erotismo velado). Lo mismo ocurre con el descubrimiento de la grandeza del pasado indígena y la decisión de entroncarse, de enraizarse allí. Quizás hay grandilocuencia, pero no hay demagogia: Rivera afirma que

* Publicado originalmente como parte del artículo "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia General de México*, México, 1976, El Colegio de México, vol. 4, pp. 348-355.

pinta sus murales con una preparación en base a savia de maguey; Adolfo Best Maugard presenta un método de enseñanza del dibujo basado en "los siete elementos lineales de las artes mexicanas indígenas y populares"; Carlos Chávez compone obras para instrumentos indígenas precolombinos. Lo indígena *es* lo nacional.

No hay uno, hay muchos nacionalismos culturales. Vasconcelos preside el primer empeño: localizar en qué consiste o en qué puede consistir el país, revelarlo por medio de la educación y pregonar épicamente los resultados de tal exploración. Para él, hay que armar, defender estéticamente a la nación. En obras como *Pitágoras* (1916), *La raza cósmica* (1925), *Indología* (1927) va articulando sus teorías: la fase estética es la fase superior de la humanidad, la estética es superior al conocimiento racional, para avanzar hay que crear una "estética bárbara" que supere la decadencia y afirme el vigor del mundo nuevo. Lo importante es producir símbolos y mitos, imaginar un pasado heroico y hacerlo habitar, wagnerianamente, por dioses crepusculares como Cuauhtémoc. Los narradores pretenden incorporarse al nacionalismo por medio de la mexicanidad de sus temas; los pintores llegan incluso a encontrar formas y colores que les resulten "intrínsecamente mexicanos". Para Vasconcelos, finalmente, el nacionalismo es el Espíritu apoderándose y transfigurando una colectividad.

LA ESCUELA MEXICANA DE PINTURA

Dos visiones en contrapunto: la Escuela Mexicana de Pintura (el muralismo) y la Novela de la Revolución. La segunda es escéptica y desesperanzada. La Revolución sufrió traiciones, se limitó a sustituir personas, el campesino o el obrero continúan explotados sin misericordia, únicamente se han beneficiado oportunistas y logreros. Ante esta andanada radical, el muralismo se convierte en la expresión más consecuente de un designio: otorgarle *forma significativa* al movimiento armado y/o constitucional que logró conocer y reconocer a México.

El mecenazgo de José Vasconcelos lanza al muralismo a una tarea hazañosa y pedagógica: que refleje el credo humanista y la épica de la Revolución, que transmita —ése es el propósito de Vasconcelos— su teoría de la Raza Cósmica: América Latina es el porvenir del género humano, Platón y Tolstoi humillarán a la barbarie, adquirir conciencia bolivariana es descifrar el sentido del cosmos:

> El objeto del continente nuevo y antiguo —sentencia Vasconcelos— es mucho más importante. Su predestinación obedece al designio de constituir la cuna de una raza quinta en la que se fundirán todos los pueblos, para reemplazar a los cuatro que aisladamente han venido forjando la historia. En el suelo de América hallarán término a la dispersión, allí se consumará la unidad por el triunfo del amor fecundo, y la superación de todas las estirpes. Y se engendrará de tal suerte el tipo síntesis que ha de juntar los tesoros de la historia, para dar expresión al anhelo total del mundo.

En lo ideológico, al muralismo lo nutren esta nueva formulación del Génesis, común a toda América Latina, y el inevitable populismo, sentimental y declamatorio, de líneas sueltas que incluyen vulgarizaciones del marxismo y versiones elementales de la lucha de clases.

Una tendencia dominante del nacionalismo cultural en la década del veinte lo afirma: la amenaza (no económica sino moral) de los imperialismos impide criterios selectivos: urgen vallas contra la infiltración, inventarios de nuestro patrimonio, aproximaciones beligerantes a los valores propios. Ya después vendrán universalidad y coherencia. El na-

cionalismo cultural, en las novelas de Azuela, en las obras de Chávez, en los murales de Educación Pública y Chapingo, reaparece como una conquista legítima:

> Sin la Revolución–observa Octavio Paz— esos artistas no se habrían expresado o sus creaciones habrían adoptado otras formas; asimismo, sin la obra de los muralistas, la revolución no habría sido lo que fue. El movimiento muralista fue ante todo un descubrimiento del presente y el pasado de México, algo que el sacudimiento revolucionario había puesto a la vista: la verdadera realidad de nuestro país no era la que veían los liberales y los porfiristas del siglo pasado sino otra, sepultada y no obstante viva. . . Todos tenemos nostalgia y envidia de un momento maravilloso que no hemos podido vivir. Uno de ellos es ese momento en el que, recién llegado de Europa, Diego Rivera vuelve a ver, como si nunca la hubiese visto antes, la realidad mexicana.

El descubrimiento fue también una invención, una proyección publicitaria, una función política del Estado. Al ser exaltación del Pueblo y utopía trasmutada en parte, el muralismo resultó, a un tiempo, mitografía y mitomanía. Por un lado, el regreso (disfrazado) del Culto al Progreso del positivismo.

> La pintura mural —consigna José Orozco en su *Autobiografía*— se inició bajo muy buenos auspicios. . . Líquidó toda una época de bohemia embrutecedora.
>
> Los pintores y los escultores de ahora serían hombres de acción, fuertes, sanos e instruidos; dispuestos a trabajar como un buen obrero ocho o diez horas diarias. Se fueron a meter a los talleres, a las universidades, a los cuarteles, ávidos de saberlo y entenderlo todo y de ocupar cuanto antes su puesto en la creación de un mundo nuevo. Vistieron overol y se treparon a los andamios.

Diego Rivera, en su oportunidad, resume sus vastísimas aspiraciones programáticas:

> Tenía la ambición de reflejar la expresión esencial, auténtica de la tierra. Quería que mis obras fueran el espejo de la vida social de México como yo la veía y que a través de la situación presente las masas avizoraran las posibilidades del futuro. Me propuse ser. . . un condensador de las luchas y aspiraciones de las masas y a la vez transmitir a esas mismas masas una síntesis de sus deseos que les sirviera para organizar su conciencia y ayudar a su organización social.

En 1923, a través del *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* (que firman David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Rivera, Orozco y Carlos Mérida), el optimismo mesiánico populista nacionalista llega a su esplendor:

> *El arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo* y su tradición indígena es la mejor de todas. . . Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra-intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de *arte monumental* por ser de utilidad pública. *Proclamamos* que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades.

Quizá lo más excepcional de la Escuela Mexicana de Pintura, es su creencia en el pueblo, su exaltación de la lucha revolucionaria, su insistencia en la coherencia personal que otorga el culto de los héroes y su fe en la eficacia remodeladora de los murales. Los muralistas aceptaron la encomienda básica del nacionalismo cultural: la provocación del orgullo, lo que conduce a Diego Rivera a afirmar que deriva su técnica de fuentes precolombinas. Casi sin variantes, a este nacionalismo cultural se le ratifican los antiguos encargos: la adquisición de una identidad nacional, la aspiración de originalidad, la captura artística de lo *genuino* mexicano, el sistema de recompensas psicológicas para quienes han nacido en el atraso.

Con un agregado: la tarea de reducir a términos entendibles (o sea, manipulables) el

sentido de la Revolución, de los ejércitos populares de Zapata y Villa, del combate sin tregua por la Silla Presidencial. En los veintes, el nacionalismo cultural absorbió y conformó el impulso de la Revolución Mexicana. Y el resultado fue una suerte de esquizofrenia (retórica). Por una parte, la convicción diaria de que se había fracasado, de que el país se movía entre la corrupción y la represión. En forma complementaria, la vanidad de ser ciudadano del país que emitió la primera revolución del siglo, el gran vuelco histórico, la monumentalidad heredada, los próceres envidiables.

El muralismo propicia, en forma simultánea, arrogancia y conformismo. Y hace posible, durante largas décadas, la paradoja teórica: los temas sublevantes de la extrema izquierda ("Todo el poder para...") patrocinados económicamente por un Estado capitalista. ¿Infiltración subversiva o mediatización reaccionaria? La paradoja se resuelve y disuelve en varios niveles:

a) La enseñanza cinerámica de la historia y de la conciencia de clase es aparatosa y es *superficial:* resulta muy menguada o muy elusiva la capacidad organizativa de las imágenes colosales.

b) A nadie ha amedrentado el fetichismo del puño cerrado en la pared: nadie se enardece contemplando, mientras escucha al guía de turistas o aguarda a un maestro o se dispone al arreglo de trámites burocráticos, las vicisitudes de la lucha de clases (a colores).

c) De cualquier manera, el muralismo es un compromiso público del Estado, que sigue reconociendo oficialmente, todos los días, su carácter de heredero de un proceso revolucionario. Así, el muralismo se incorpora —a la vez demagógico y realista— a la versión cultural de la unidad nacional, fruto del cuidadoso y desventajoso juego de clases. El Estado acepta que su cultura nació y se afirmó en la Revolución Mexicana. Esa consignación, cuya importancia profunda todavía se manifiesta en el régimen del presidente Cárdenas, sigue después manejándose como prueba de equilibrio político y social.

d) También, y ventajosamente, en los primeros años el muralismo le procura un amplio respeto (y un considerable prestigio) *públicos* a la idea del arte. El espectador se enorgullece del tema y de su propia dimensión de aficionado al arte.

El muralismo —el hecho en sí y la incesante propaganda en torno— ha sido uno de los fenómenos más conmovedores de una sociedad necesitada de afirmaciones externas e internas a la caza de orgullos y reivindicaciones, urgida del reconocimiento de los suyos en el extranjero y requerida de estímulos internos, de las confirmaciones del bienestar que sólo los seres excepcionales proporcionan. Expresión óptima de lo que engendró y propició en arte y cultura la Revolución Mexicana, el muralismo, la Escuela Mexicana de Pintura, nos trajo, y en profusión, mitologías y mitomanías, didácticas y estéticas. Pero también (y gracias a la fuerza de la espléndida etapa inicial, cuando se creaba alucinadamente en la Preparatoria de San Ildefonso y en la Secretaría de Educación y en Chapingo, cuando el nuevo país se reveló y se extendió y, de algún modo singular, se cumplió en el impulso y grandilocuencia pictóricos; cuando hizo falta saber cómo éramos para enterarnos de quiénes podríamos ser y la noción de identidad fue primeramente un problema de identificación visual que resolvieron el cine y la pintura) el muralismo contribuyó violentamente a darle forma a una aspiración de destino, a la gana de independencia y autonomía en todos los órdenes. Las críticas no se anulan pero no invalidan: los resultados estéticos no estuvieron siempre a la altura de la ambición, el goce de la pedagogía elemental fue avasallador en muchas ocasiones, la burguesía triunfante patrocinó desde el principio el arte radical. Todo es cierto, pero lo conseguido sobrepasó con mucho las contradicciones y las limitaciones y nos sigue enfrentando a grandes estímulos.

El muralismo pudo haber fracasado como educación política, subversión desde dentro, experiencia que compromete y sacude. En sus instancias superiores, consignó un ánimo

infalsificable: la impresión que de la grandeza de México, de las posibilidades del arte, de la energía y el impulso visionario propios tuvo toda una generación. En eso creían: en el descubrimiento de un país ocultado o enterrado por el porfirismo, en el hallazgo del ser nacional sólo posible en el proceso de las luchas sociales, en la forja del espíritu que honrase y otorgase fisonomía a la raza puesta en movimiento por la revolución. El término temible, la "mística", encarnó vorazmente en quienes se empeñaron en trazar un país, en redactar el catálogo (obsesivo) de sus potencialidades y riquezas. Si se compara, por ejemplo, el pesimismo devastador de los novelistas con la actitud de Vasconcelos en Educación Pública o con los muralistas (aun Orozco, verbalmente el más escéptico y desengañado) se advertirá en los segundos su carácter de primeros utopistas del siglo mexicano y del latinoamericano. No enfrentaron drásticamente a la civilización con la "barbarie". De manera quizás deshilvanada pero genuina, decidieron hacer de lo que entonces se llamaba "barbarie" la materia prima de una civilización heroica.

Candor y utopía. Imaginaron una sociedad justa, una insurrección popular permanente, una humanidad ígnea y en marcha ascendente, una historia cuya moraleja era la condena de los explotadores. Programaron un porvenir cuya depuración (cuya razón de ser) se iniciaba en el trance revolucionario y en la convicción de la grandeza como fruto del empeño social. Tradujeron la confianza racional en el progreso (la herencia positivista), en un vislumbramiento de masas que avanzan, en el proletariado que hace la historia al cobrar conciencia de clase, incluso en la desolación expresionista que existe para ceder el paso al Hombre en Llamas. Si la gran primera etapa de la Escuela Mexicana de Pintura (una tendencia homogénea en última instancia, no obstante la diversificación temática, técnica y artística de sus principales creadores) no radicalizó al pueblo ni obtuvo la continuación adecuada, sí consiguió obras extraordinarias, auditorio para el espíritu utópico, perfección al alcance de la voluntad colectiva, ofrecimientos tal vez ingenuos pero que resultaron perspectiva indispensable en un medio colonial, absorto en las frustraciones o en el resentimiento y el recuerdo de la traición continua a ideales y principios.

VASCONCELOS Y 1929

Obregón y Calles cambian las reglas del juego. Adviene la estrategia del caudillismo: concentración y retención unipersonales del poder. Los partidarios del nacionalismo cultural se van enfrentando al aprovechamiento inmediato de su mística, que se traduce en apoyos o consagraciones del aparato político en turno. Y deben ir aceptando también que el freno de cualquier proyecto ideal es la extensión y el contagio de la corrupción, garantía de una base social amplísima para el régimen, expediente "orgánico" que, para abandonar la barbarie, ofrece el sistema.

1929 es otro año definitivo de Vasconcelos. Si como secretario de Educación ha incitado a los estudiantes a manifestar su repudio del tirano de Venezuela, Juan Vicente Gómez, como candidato a la presidencia mueve a los universitarios y a un sector muy amplio fundamentalmente de clases medias, a una empresa cívica y piadosa, política y cultural: recobrar moralmente a México, apuntalar la dimensión ética que contradiga latrocinios y burlas homicidas de tiranuelos y caciques. La historia como representación: Calles será Calibán, doña Bárbara, la ferocidad y el primitivismo como naturaleza de un pueblo irredento; Vasconcelos será Ariel, Santos Luzardo, la cultura occidental resumida en un espejismo: el espíritu vencerá a la espada.

LA IMAGEN DEL INDÍGENA EN SATURNINO HERRÁN*

Daniel Schávelzon

Por lo general, la crítica tradicional del arte ha considerado al pintor Saturnino Herrán (1887-1918) como el catalizador del cambio entre la pintura académica decimonónica y el modernismo.[1] Es posible que esto sea así, pero pensamos que la cosa no es tan simple como parece a primera vista, ya que la obra de Herrán presenta características particulares, en especial en cuanto a su visión del mundo indígena, tanto actual como prehispánico. Vale la pena, por lo tanto, hacer algunas notas al respecto.

Nacido en Aguascalientes, desde joven manifestó interés por el dibujo y la pintura, a tal grado que a los 16 años ingresó a la Academia de Bellas Artes, donde la educación adquirida marcó su destino futuro. Su maestro Leandro Izaguirre[2] introdujo al alumno en la temática nacionalista y neoprehispánica. Hacia 1908 estaba firmando sus cuadros, entre los cuales cabe destacar *El trabajo,* ya que marca claramente lo que fue más tarde un largo recorrido en la pintura a través de su vida: las imágenes populares, la vida campesina y obrera, el trabajo y las escenas cotidianas.

*Texto escrito especialmente para esta antología, 1980.

[1] Por ejemplo Manuel Toussaint, quien publicó uno de los primeros libros sobre este pintor: *Saturnino Herrán y su obra,* Ediciones Mexicanas Modernas, 1920. Otro autor es Justino Fernández, quien en su libro *El arte de México en el siglo XIX,* UNAM, México, D.F., 1962, p. 210, nos dice: "Gracias a la libertad que trajo la pintura posimpresionista, y sobre todo con el ejemplo de Gauguin —quien pintó la vida indígena en las islas del Pacífico— se abrieron las puertas a nuevos tipos de bellezas. Así, a través de España, Herrán aprendió la nueva orientación y fue capaz de pintar la vida mexicana y los tipos indígenas —además de los criollos— ya sin que tuvieran que parecer griegos o romanos. Con Herrán entra México en el arte de la pintura con sentido legítimo, sin falsas apariencias. Por fin la vida mexicana pudo pintarse con pleno carácter y realidad de verdad, en formas sintéticas. Aún más, porque con Herrán se concibe, aunque no se realiza, la revivificación de la pintura mural y nuestra historia y problema radical quedan sintetizados en el proyecto para el friso: *Nuestros dioses.*"

Jorge Alberto Manrique, en su artículo "El proceso de las artes", incluido en *Historia general de México,* vol. IV, p. 291, El Colegio de México, México, D.F., 1976, define a Herrán en los siguientes términos: "Saturnino Herrán recogió en esos años el viejo y ahora renovado ideal de una pintura mexicana que representara las aspiraciones y el carácter nacionales."

[2] Leandro Izaguirre, uno de los máximos representantes de la pintura académica de fin de siglo, se destacó con su cuadro *El suplicio de Cuauhtémoc* (1892).

Otro momento que queremos destacar de su vida, en lo referente a su posición frente a los temas prehispánicos, son sus años de trabajo en la Inspección de Monumentos Arqueológicos, cuando todavía la dirigía Leopoldo Batres;[3] allí dedicó mucho tiempo a copiar las excelentes calcas —que todavía existen— de los murales del Templo de la Agricultura, cuyos originales desaparecieron poco después, restándonos sólo esas copias.

Poco a poco su pintura fue afinándose, pero siempre dentro de lo que podemos denominar globalmente como *modernismo*[4] en el arte, aunque más particularmente en el *art nouveau*. Últimamente se ha discutido esta tendencia de Herrán,[5] demostrándose que estaba más cerca del simbolismo europeo que del *art nouveau*. Pensamos que si bien el con-

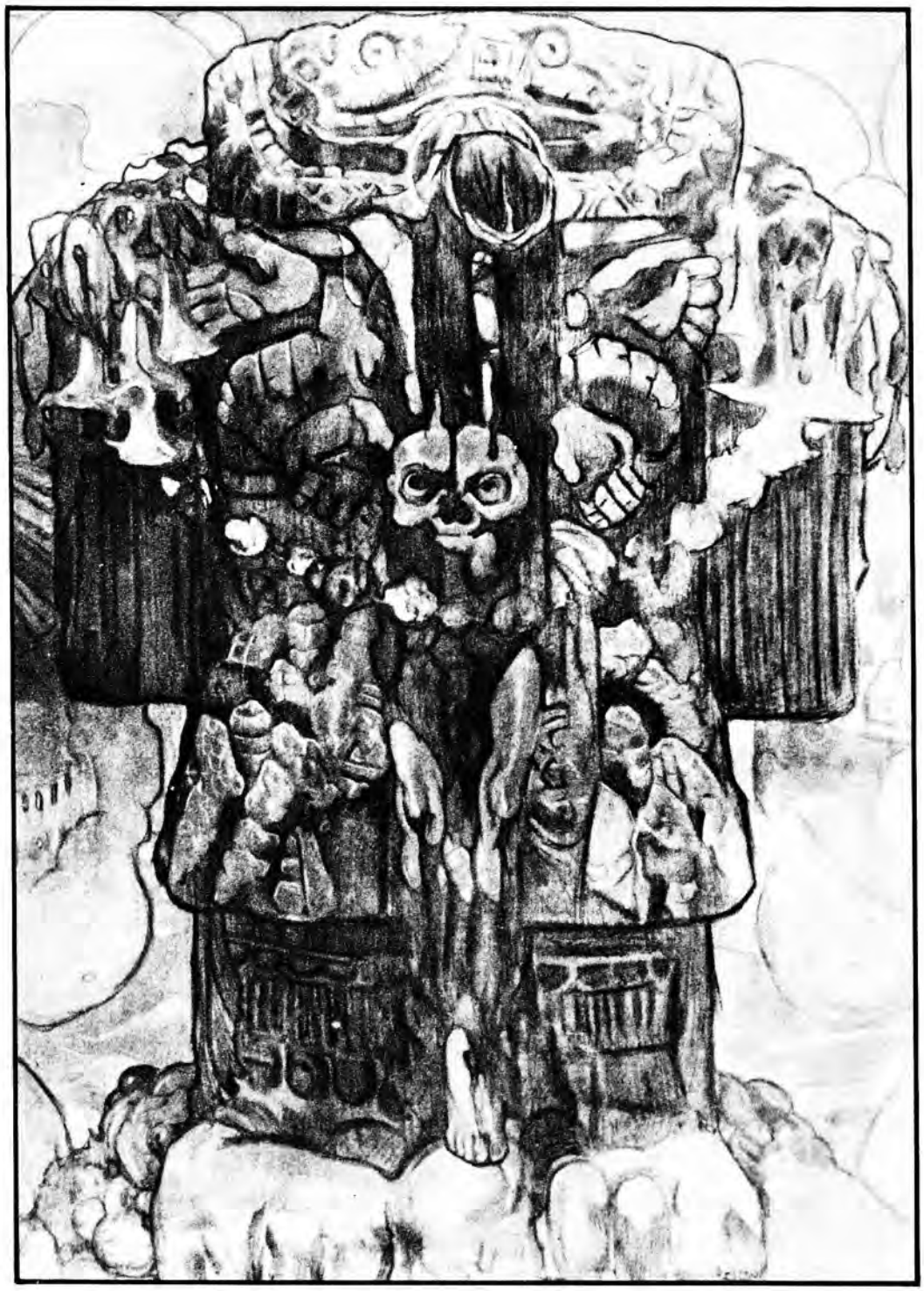
108. *La raza dormida*, de Saturnino Herrán.

[3] Leopoldo Batres era inspector desde que Porfirio Díaz asumiera el poder. Realizó gran cantidad de trabajos arqueológicos de distinta índole hasta 1917, cuando fue reemplazado por Manuel Gamio. Las excavaciones más conocidas fueron las de Teotihuacán, que desembocaron en la reconstrucción de la Pirámide del Sol, y entre otras cosas descubrió los murales del Templo de la Agricultura. Las copias de Herrán pueden verse hechas sobre yeso a escala natural en la sala de Teotihuacán del Museo Nacional de Antropología, o en la obra de Gamio *La población del valle de Teotihuacán*, Secretaría de Agricultura y fomento, vol. 1, México, 1922.

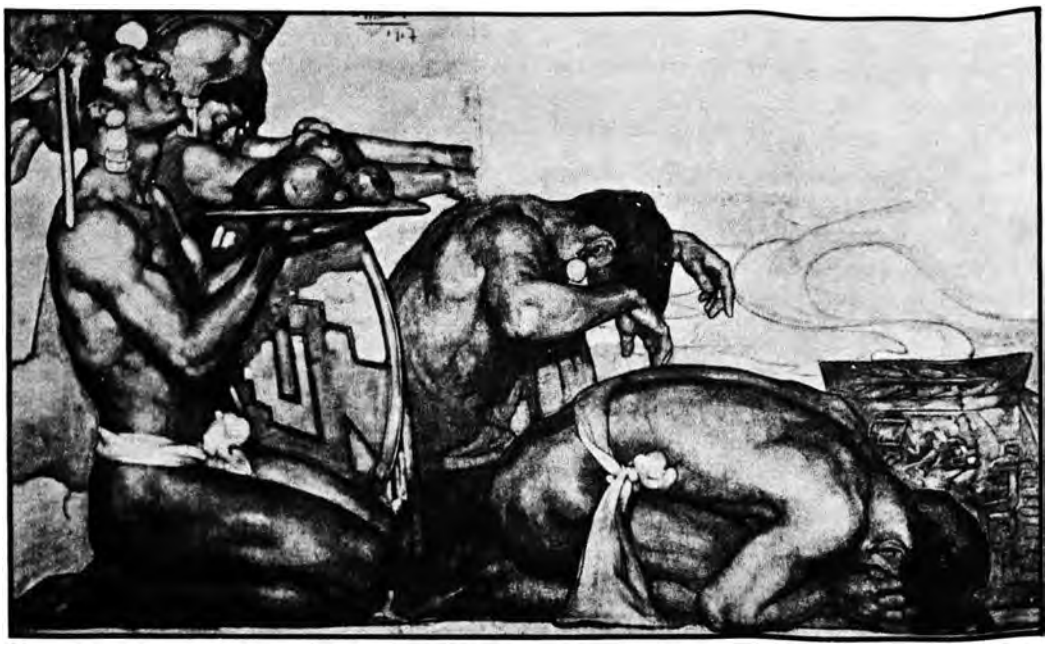
[4] François Perus, *Literatura y sociedad en América Latina*, Siglo XXI, México, D.F., 1976.

[5] Fausto Ramírez, *Saturnino Herrán*, UNAM, México, D.F., 1976.

109. Detalle del gran Cristo-Coatlicue que marca el centro del friso-mural *Nuestros dioses* de Herrán.



110. Sección de los ofrendantes del mismo mural, pintado en 1913-1914.



tenido y sobre todo la elección de ciertos temas o algunos detalles pueden entrar dentro de la primera categoría, la tendencia formal de la composición, el juego de las líneas curvas, los rostros en escorzo y otros detalles lo llevan por la otra corriente. De todas formas creemos que el análisis de las formas en sí mismas es estéril si está aislado de una realidad más amplia: el momento histórico en el cual Herrán vivió su corta vida productiva.

En general, la temática herraniana tiende hacia lo popular; sus cuadros, como *El molino de vidrio* (1910), así lo indican, aunque si queremos destacar el tema de los indígenas debemos observar en especial los que rememoran la época prehispánica: *La raza dormida* (1912), *La leyenda de los volcanes,* el mural *Nuestros dioses* (1914) y otros. Pero no debemos dejar de citar cuadros como *La tehuana* (1914), *La ofrenda* (1913), *El jarabe* (1913), *El gallero* (1914), o aquellos sin fecha determinada como *El rebozo* o *Campesinos.* Sin duda su gran obra, que nunca fue llevada al tamaño proyectado, fue el mural *Nuestros dioses,* realizado en 1914-1915. El mural estaba planeado en base a tres grandes paneles dibujados al crayón con acuarela. Este proyecto, que lamentablemente nunca llegó a pintarse, fue resultado de un concurso organizado por la Academia de San Carlos para un friso en el Teatro Nacional, que en ese momento estaba construyendo Adamo Boari.[6]

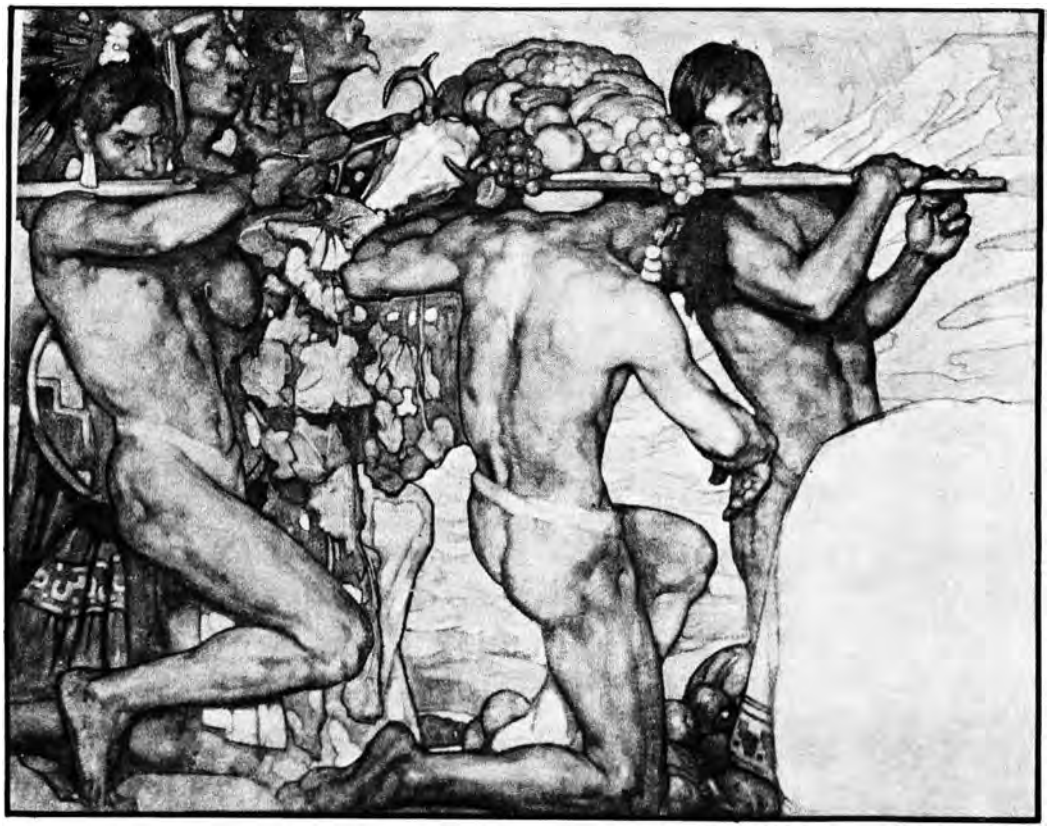
De alguna manera la pintura de Herrán marca un cambio notable en relación con sus antecesores académicos al perder en gran medida ese elitismo cultural que les era característico, superando el realismo clasicista. Pero no va a alejarse de esa concepción modernista típica del fin de siglo, de decadencia, de derrotismo y futilidad humana que vivió la burguesía antes de la primera guerra mundial. Esto lo llevó a una visión del

[6] Sobre Adamo Boari y el Teatro Nacional puede verse un artículo en este mismo libro.

indígena plasmada en cuadros como *La raza dormida,* donde cabe destacar que para él estaba aún así: "dormida". La historia demostró a través de la propia revolución que el pueblo estaba viviendo desde 1910, que no lo estaba tanto.

Lo que podemos destacar es que casi por primera vez el criollismo, el "mexicano", está siendo rescatado, claro que sin quedar al margen de todo un proceso de identificación racial y cultural con una nueva política de la burguesía respecto al Estado nacional y la consolidación del capitalismo dependiente. El costumbrismo exacerbado del mestizo, el criollo, el arquetipo de la "raza cósmica" americana[7] fue su tema clásico, contrastando sus actitudes dinámicas con el indígena, en especial el anterior a la conquista. En *Nuestros dioses* el indio es visto en actitud sumisa, implorante, en recogimiento y súplica, en entrega y acatamiento a la deidad superior. Era esa visión moderna con resabios románticos, esa imagen idealizada de las potencialidades del criollo y del mestizo, ensalzadas entre otros por Manuel Gómez Morín, quien en 1915 escribía:

> Y con optimista estupor nos dimos cuenta de insospechadas verdades. Existía México como país con capacidades, con aspiraciones, con vida, con problemas propios. . . No era nada más una transitoria o permanente radicación geográfica del cuerpo estando el espíritu domiciliado en el exterior. Y los indios y los mestizos y los criollos, realidades vivas, hombres con todos los atributos humanos. . . Existían México y los mexicanos.



111. Detalle del mural *Nuestros dioses.*

[7] Sobre la acuñación del concepto racial del mestizo puede verse, como propuesta ideológica, a José Vasconcelos, *La raza cósmica,* 1924, del que existen gran cantidad de ediciones.

Otros autores, como Fausto Ramírez, vieron el problema en forma similar:[8]

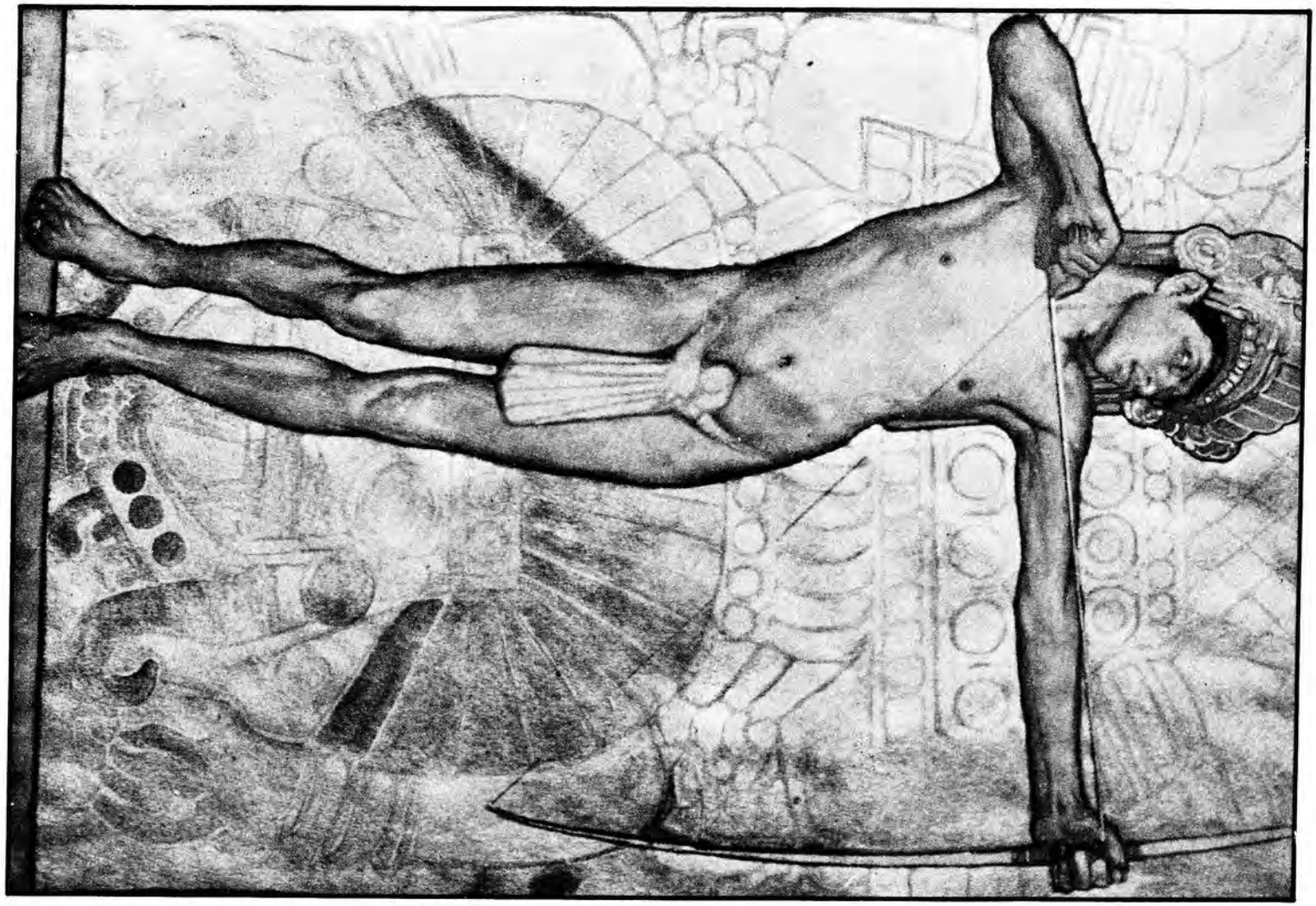
> En la obra de Herrán el asunto nacional ya no es una simple ilustración superficial de alguna anécdota pintoresca, es la exteriorización de una auténtica preocupación. Herrán cala dentro de sí, dentro de su propia experiencia, y mira a su alrededor, una manera de vivir y un escenario físico y espiritual, para afirmar y valorar al ser y el parecer mexicano.
>
> Procuró Saturnino ofrecer en su obra la evidencia, el testimonio (y aun el enaltecimiento y la consagración) de lo que para él constituía la "esencialidad" de lo mexicano: el mestizaje de nuestro ser físico y cultural, un hecho fijo ya para siempre en la historia.

Pero lo mexicano no dejaba de serlo un poco en abstracto, ahistóricamente, sin un verdadero contenido social e ideológico. A tal grado que los de la siguiente generación (Atl, Siqueiros y Orozco) van a ser los verdaderos catalizadores del cambio hacia un arte con una raíz más popular y acorde con el proceso de la revolución.

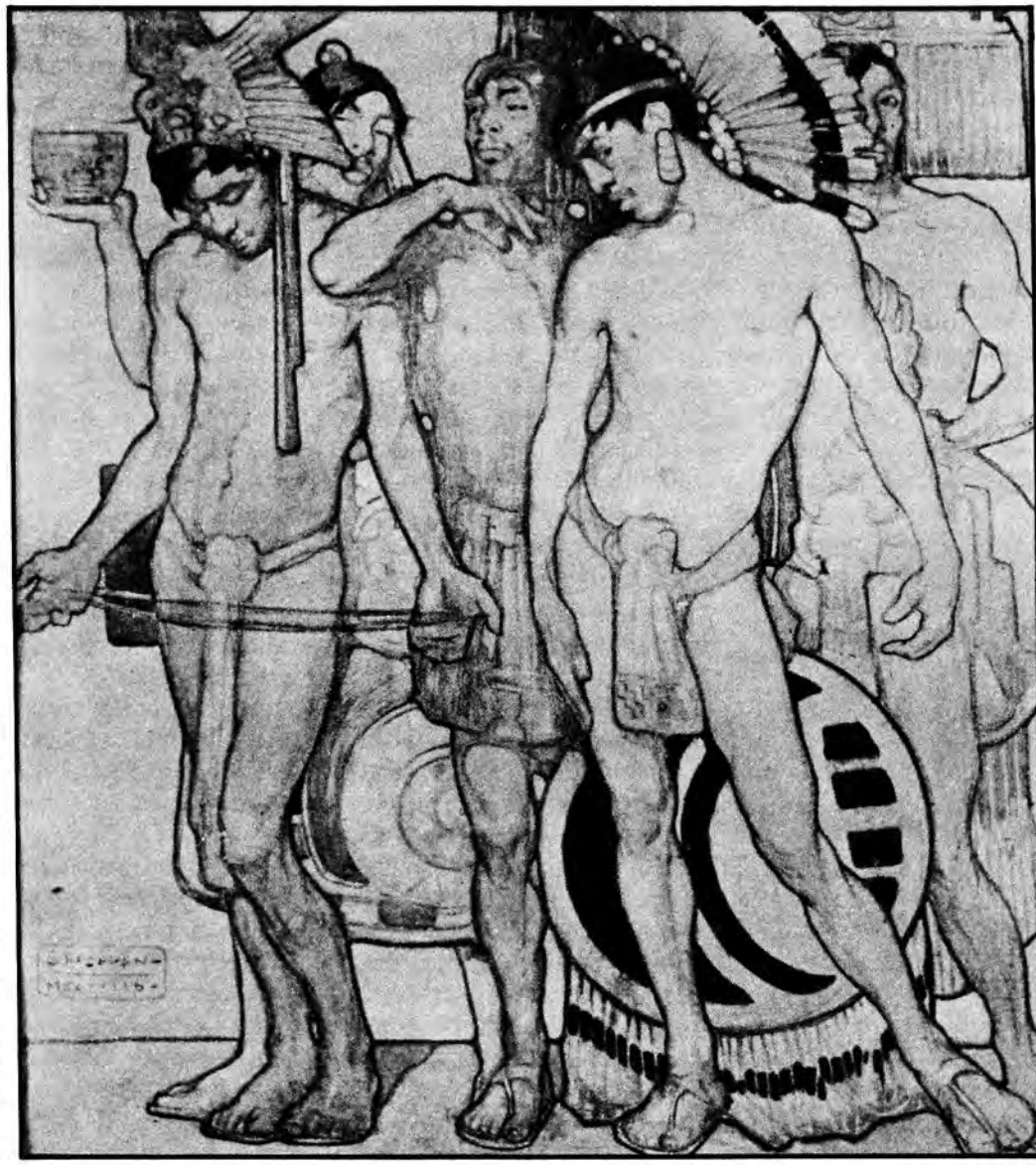
Quizás una buena síntesis del proceso ideológico que vivió el arte de la generación inmediata a la de Herrán, y que tiempo después se institucionalizó en el muralismo, sea este párrafo extractado del *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* que redactaron en 1923 Siqueiros, Rivera, Orozco, Mérida, Guerrero y Revueltas:

> El arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas. . . Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra-intelectual, por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades.

[8] Fausto Ramírez, *op.cit.*



112. Los motivos prehispánicos nuevamente repetidos en este clásico personaje en la pintura titulada *El flechador*.



113. Panel decorativo con motivos prehispánicos de 1916.

LA NUEVA ARQUITECTURA MEXICANA*

Diego Rivera

Es obvio que todo verdadero estilo arquitectónico es un acoplamiento de determinada estética a ciertas necesidades sociales y tales condiciones climatológicas y calidades de material de construcción más abundantes, fácil de trabajar y económico de obtener en el lugar en que se produce el "estilo".

Estas condiciones se realizan en el orden antes citado cuando el estilo se produce de arriba abajo; es decir, se impone por una casta social para la cual trabaja un cuerpo de artífices, formados bajo condiciones preestablecidas, y orientados por una tradición artística.

Tal fue el caso del estilo llamado colonial, impuesto en México por los conquistadores y las castas que les sucedieron, construyendo, por el hecho de haberse realizado la conquista, la arquitectura de la nueva entidad social; es decir, la arquitectura mexicana.

Cuando en el aporte estético español se infiltró profundamente el genio del obrero indígena, obtuviéronse los mejores resultados. Este caso, como era lógico y natural, se dio más frecuentemente en la arquitectura civil y en la religiosa rural, hechas ambas con mayor autonomía y verdad, por estar menos aplastadas por el control metropolitano.

Si en cierto periodo del siglo XIX la arquitectura mexicana se vio casi desaparecer, pasando por las más banales expresiones académicas, hasta llegar a las innombrables e innumerables verdaderas vergüenzas arquitectónicas del periodo porfiriano, que culminan con los abortos miserables que son el orgullo, aún hoy día, de la indescriptiblemente idiota burguesía mexicana, y que se llaman Teatro Nacional, Palacio de Comunicaciones, Casa de Correos, edificio del Centro Mercantil, monumento a Juárez, Casa de Mármol, residencia de Ignacio de la Torre, etcétera, y tantas otras lamentables edificaciones con que se destruyó el magnífico carácter arquitectónico de la ciudad de México; dizque para incorporarla a la civilización europea y para enriquecer a unos cuantos mediocres adocenados ítalo-franco-mexicanos, ante cuyas sandeces babeaba el rastacuerismo de los más ilustres lacayos del dictador.

*Publicado como introducción al guión de la película en *Ethnos*, vol. I, núm. 1, pp. 5-7, segunda época, México, 1922-1923.

Son tales edificaciones, alardes de materiales caros o importados, mármoles de todas las Carraras, reducidos a la condición de velas de parafina, soportando rolanes de enaguas, vueltas hacia arriba, adornados con espuma de jabón, formando las más innobles muestras de la más mala escultura del mundo, como el llamado Teatro Nacional, montaña de fierro, vestida de ladrillo y recubierta de mármol, para albergar una sala pequeñita de apenas quinientas lunetas, para que no concurriese más que la élite de "la buena sociedad" porfírica, sin "revolturas" más o menos populares; entasamiento ilógico de salones y corredores, inútiles, vacíos, destinados solamente a socavar la riqueza pública y a enriquecer a los encargados de la construcción del colosal mamarracho.

¿Qué decir del macizo pastiche, matrimonio ridículo del palacio ducal de venecia con la Casa de las Conchas de Salamanca, que es el Correo?

¿Y del paupérrimo amasijo de retazos inencuendables de arquitectura florentina, vista con anteojos de disminución, falsa arquitectura, digna de la Roma de Mussolini, que llaman pomposamente Palacio de comunicaciones? Joya completada con la "decoración" constituida por las vastas calcomanías, paridas por los más viles e infectos representantes de la decadencia tricolor italiana.

Y no vale siquiera la pena referirse (mientras que no se puede hacer esto escoba en mano) a las miles de casitas, recortadas en cartón, por los más oscuros y lamentables remanentes de l'École de Beaux Arts, de la rue Bonaparte, venidos a explotar estas "Canteras de América", de Tenochtitlan, más productoras que aquellos de Montmartre.

114. *Conquistadores españoles marcando a fuego a los indígenas esclavos*, pintado por Diego Rivera en el Palacio Nacional.

EL PABELLÓN DE MÉXICO EN SEVILLA (1930)*

Manuel Amábilis

PRÓLOGO POR ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ, EMBAJADOR DE MÉXICO EN ESPAÑA, 1929

El arquitecto don Manuel Amábilis proyectó y construyó con positivo acierto el Pabellón de México en la Exposición de Sevilla. Puso en la obra un gran amor a las tradiciones de su raza, un conocimiento pleno de las maravillosas ruinas de su estado natal y una fe profunda en que el grandioso contenido artístico de aquella vasta zona arqueológica puede cobrar nueva vida, tomar direcciones fecundas e influir en las modernas orientaciones del arte nacional.

Aplicar estas ideas y realizar estos propósitos, tratándose de algo tan diverso a los fines del arte precortesiano como es un edificio de exposición internacional, no era tarea fácil; pero el buen gusto del arquitecto, el entusiasmo por la propia obra, el hábil aprovechamiento de los motivos ornamentales encomendados al escultor Tommasi y al pintor Reyes —yucatecos como el mismo Amábilis— vencieron toda clase de obstáculos. Al cabo de unos meses de labor asidua y meritoria, en la confluencia de dos importantes avenidas de la capital andaluza, surgió el Pabellón Mexicano, original, llamativo, elegante, con un noble movimiento de líneas, con graciosas fachadas y su portada rica y monumental.

El visitante se sorprende ante aquella arquitectura exótica, tan henchida de sugerencias, tan cargada de evocaciones; y más se sorprende cuando, después de penetrar en el edificio, se da cuenta de que el pabellón no es un vano alarde arquitectónico para encantar los ojos al desembocar de dos avenidas, sino recinto amplio, luminoso, de lógica y armoniosa ordenación para alojar los frutos de nuestro suelo, los productos de nuestras fábricas y las conquistas de nuestro pensamiento nacional.

La obra del arquitecto Amábilis, seria y laudable en sí misma, traza un camino y señala una orientación. Ya tenemos ejemplo de la influencia que el arte indígena ejerció en la arquitectura colonial. ¿Por qué en los momentos actuales, propicios a la exaltación de lo autóctono, no pensar en perspectivas de una arquitectura mexicana en que resurgieran concepciones truncadas, ritmos suspensos de nuestras viejas civilizaciones? En ese gran

*Publicado como *Pabellón de México en Sevilla*, edición del autor, México, 1930.

centro de extinguida cultura que es Yucatán se encierran, acaso, acervos de un arte puro que, logrado a medias, aguarda su desarrollo íntegro y su perfecta realización.

Don Manuel Amábilis, cuya afición sincera y constante a estudios esotéricos le inclina al empleo de los elementos simbólicos como parte esencial de su obra plástica, ha querido, en un breve trabajo, enterar al público que visite nuestro Pabellón de Sevilla de algo que, para el no iniciado, puede pasar inadvertido. El modesto y sencillo comentario del inteligente arquitecto contesta cumplidamente a las interrogaciones mudas de los que quieren admirar y comprender.

CONCEPTO

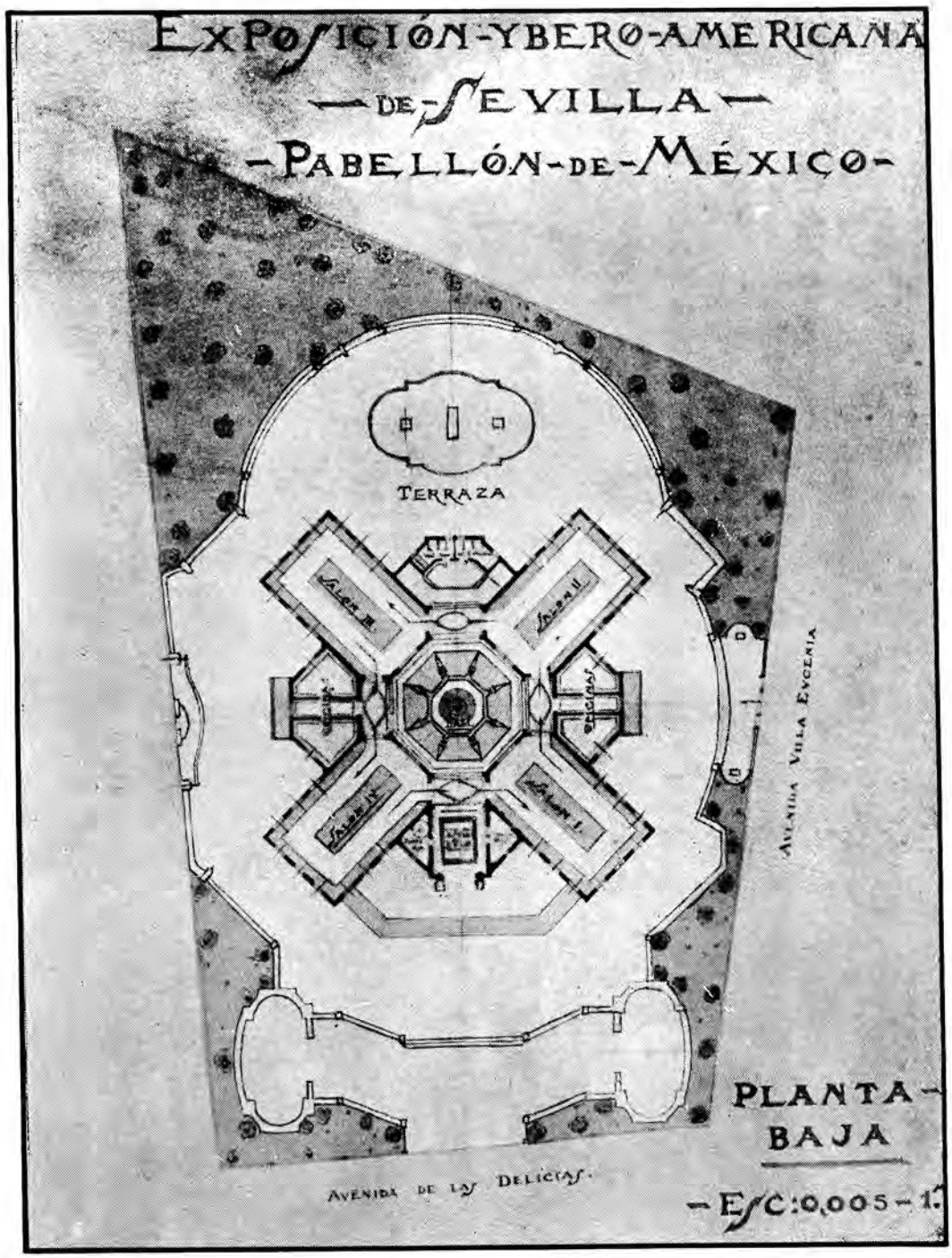
Naturalmente, al tratar de establecer las bases del surgimiento de un Arte Mexicano era primordial, indispensable, dotarlo de un alma, de un espíritu, que debería ser el de la nación mexicana; porque poseyéndolo, nuestro arte expresaría siempre lo más noble, lo más elevado que guía a la nación. En la búsqueda de este espíritu mexicano se trató de indagar cuáles son en la actualidad nuestras tendencias en medio del concierto de las naciones; ¿a qué tendemos, a qué aspiramos? ¿Tiene México alguna misión que desempeñar en la tierra? ¿Ha tenido durante toda su historia alguna tónica que le caracterice? ¿Cuál ha sido el resultado de su actitud, de su actuación ante los países americanos?

Y, mientras nuestros filósofos llegan algún día a desentrañar esta tendencia, este ideal que el pueblo mexicano ha ido forjando con sus dolores y entusiasmos, los artistas nos hemos dedicado a señalar paulatinamente todos los aspectos de este ideal que se han ido revelando a nuestras conciencias. Por el momento se trata solamente de realzar la comunión de la raza autóctona, el amor a la patria autónoma, el deber de mejorar el mundo, creando tipos más perfectos de belleza, según los hermosos conceptos de un gran pensador mexicano.

Este sentimiento nacionalista abriga bajo sus inmensas alas el Pabellón de México en Sevilla.

El estudio de nuestras artes arcaicas nos ha descubierto la manera que tuvieron nuestros antepasados de interpretar y de sentir las cosas de la vida: cómo supieron forjar su morada aurítmica con el ambiente que les rodeaba; por qué sistema de eliminación y abstracción lograron sintetizar sus ritmos y hacerlos armónicos, expresando con formas *no naturales,* es decir, no copiadas de la naturaleza, movimiento y vida naturales; cómo se lanzaban al aire libre, en plena naturaleza, *a copiar el movimiento o vida* de todo lo bello que les rodeaba y cómo se servían de los objetos y seres materiales *para expresar la vida que late en ellos, interpretándolos por esta vida, jamás por su materialidad.* Nos enseñaron que es necesario hacer intervenir la pintura en la escultura y en la arquitectura, porque la naturaleza es polícroma por excelencia; nos enseñaron que la *simetría diagonal,* genuina de esas artes es la que mejor expresa nuestra exuberante naturaleza americana, y no la simetría vertical u horizontal de los europeos, que debemos abandonar. Y otros muchos conceptos más que en sus majestuosos monumentos nos han legado, como resultados de sus siglos de civilización y que constituyen, hoy como ayer, las características indiscutibles de nuestras artes mexicanas.

115. Plano general del pabellón de Sevilla.



Por otra parte, en nuestras artes arcaicas encontramos la misma manera de expresar que existió en las artes de la antigüedad del noroeste de Europa y denominadas en las historias de arte "arte de los temas geométricos." Lo característico de estas artes era que expresaban imágenes interiores formadas por la observación del mundo exterior en la memoria de los artistas, quienes, al crear, no copiaban directamente de la naturaleza, sino que ejecutaban las imágenes mentales que conservaban en la memoria. Los griegos fueron los primeros que abandonaron este concepto para dar vida a un arte propio representativo, copiando directamente las formas naturales; pero aunque este arte se ha extendido por todo el Occidente y ha perdurado más de veintiocho siglos, las actuales tendencias del arte se dirigen nuevamente a aquel concepto de expresión de imágenes interiores. Y es evidente que si los artistas europeos de hoy tuvieran, en su incertidumbre presente, unos ejemplares como los nuestros, producto de veneradas civilizaciones que sufrieron todos los dolores de la gestación de su arte incomparable, se ahorrarían, acaso, el desgaste de energías de los primeros pasos en que se están debatiendo.

Así, pues, en el momento artístico actual, México ha querido, con el amor filial que alienta para todos sus antepasados, presentar el modesto contingente de su arte nacional, en la esperanza de que lo considerarían con interés los artistas europeos.

El proyecto del Pabellón de México responde a este propósito y al de demostrar que nuestro arte arcaico nacional puede solucionar los modernos problemas de edificación, sin perder ninguna de sus características, adaptándose a todas las estructuras y a todas las necesidades de nuestro confort moderno.

ARQUITECTURA

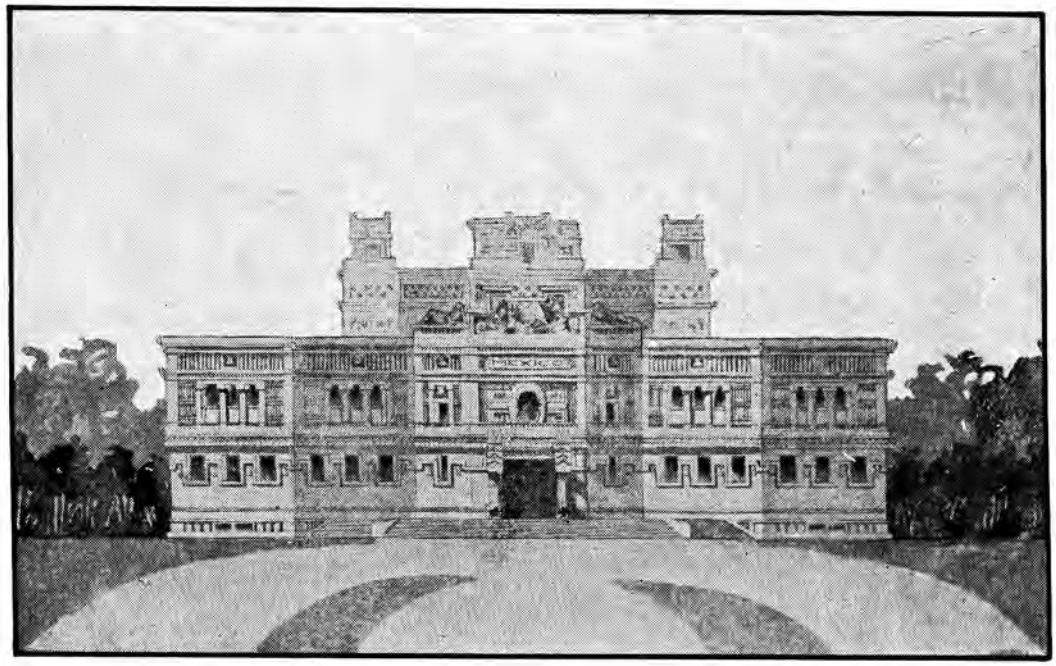
La arquitectura del exterior de nuestro pabellón está de completo acuerdo con los trazados regulares arquitectónicos que durante mis estudios he podido descubrir en los antiguos monumentos de Yucatán y de las márgenes del río Usumacinta, donde estuvieron los principales asientos de una muy avanzada y extensa civilización, que floreció en tiempos remotísimos todavía no definidos por los arqueólogos. La arqueología ha denominado "maya" a esta civilización, pero esta denominación es inadecuada, porque los mayas o aborígenes que encontraron los españoles en estas regiones le tenían terror a estos monumentos en los que decían que había fantasmas, mientras que ellos vivían en chozas. En otra obra que estoy preparando se demuestra que, anteriormente a los mayas y aztecas, la civilización tolteca, surgida a orillas del Usumacinta, se extendió por el norte hasta el altiplano de la meseta central de México y por el sur, a través de Yucatán y de toda la América Central, llegó hasta Colombia. Por lo tanto, la arquitectura que luce el Pabellón de México en Sevilla es genuinamente tolteca, abarcando, con esta denominación, los distintos matices que al arte tolteca pudieron aportar las razas que poblaron el territorio nacional, en la decadencia de la ingente civilización tolteca.

En las fachadas expresamente se ha querido que nuestra arquitectura luzca toda su pureza clásica; se han respetado las siluetas, los ritmos, las masas, la composición genuina de nuestros arcaicos monumentos; con ellos se ha vestido el México de hoy, porque son la resultante del único genio artístico, genuinamente mexicano, de que las Américas se enorgullecen.

En los interiores, para hacerlos más íntimamente mexicanos, para que expresaran algo del sentimiento palpitante actual, se ha aunado, a las grandes líneas y masas de

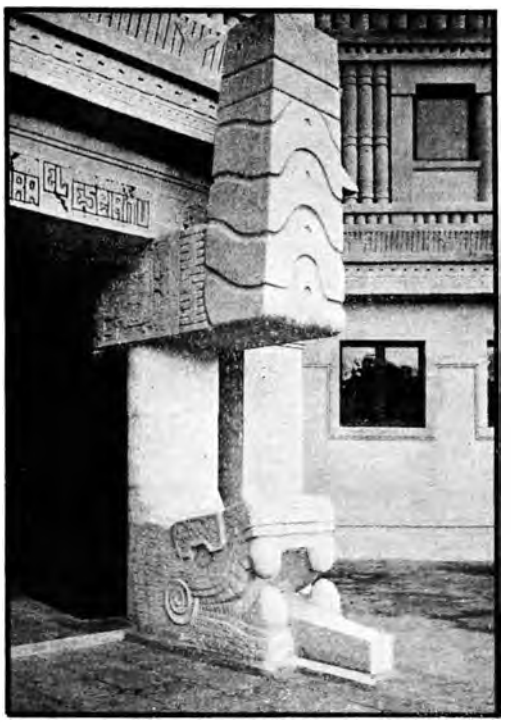
116-117. Proyecto del pabellón y corte del interior.

118 - 119. Proyecto de la fachada principal y vista del edificio ya terminado.



120. Detalle de la entrada.

121. Columnas serpentiformes.



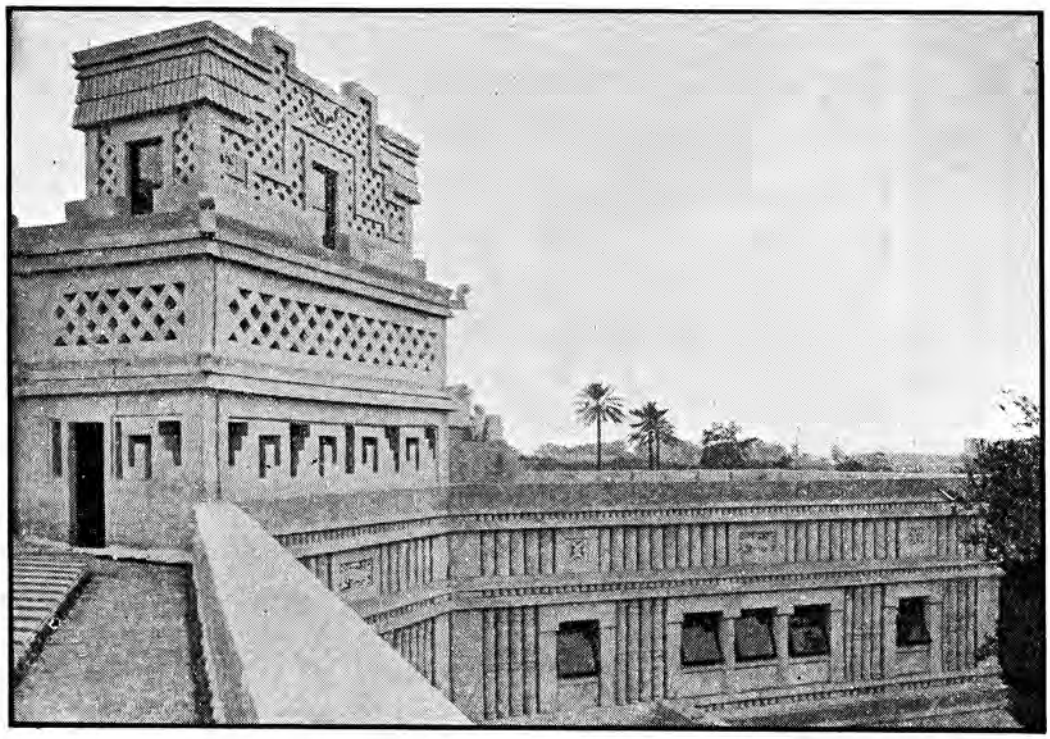
nuestra arquitectura tolteca, la plasticidad ingenua y purísima de nuestras artes populares, que, como una profunda canción, prende sus armonías, cual festones de luces, en todos los amplios trazos arquitectónicos. Nuestra arquitectura ancestral, arropada con nuestras artes populares, plenas del dinamismo vital con que palpita actualmente la nación inmergida en la cultura occidental, nos ha permitido expresar, *en mexicano*, sentimientos y pensamientos de esa actual civilización de Occidente.

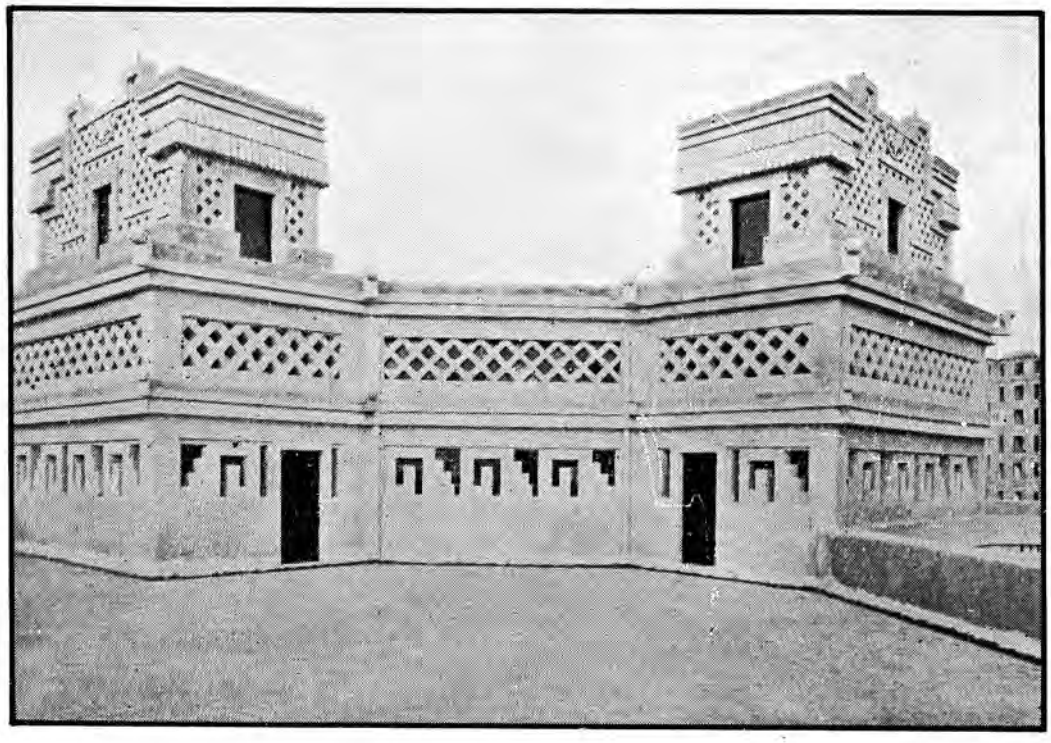
Éste es nuestro óbolo de mexicanos en la gestación del arte universal con que se estremece la actualidad cultural de Europa. Nosotros sólo hemos tratado de traer a España el arte de nuestros abuelos, a través de nuestra cultura nacional de hoy, para que lo conozcan los artistas europeos como es realmente en sí y no como los arqueólogos han pretendido que fuera; y para que un día, cuando le dediquen el poder de su numen, puedan deducir la expresión, la síntesis, con que México deberá estar representado en el futuro arte mundial.

FACHADAS

De acuerdo con la forma radial de las plantas, el pabellón consta de cuatro fachadas simétricas, que se diferencian únicamente por las distintas alturas de los locales que se encuentran en cada una de ellas. Las dos fachadas laterales son idénticas y en la fachada posterior se acusa el cubo de la escalera principal.

122-123. Construcciones del piso superior.





Se ha establecido una estricta unidad de decoración en estas tres fachadas, y nuestra arquitectura luce toda la riqueza de sus ritmos y relieves; perfectamente equilibradas las líneas verticales con los motivos intercalados y con las líneas horizontales que rodean todo el edificio, impregnando toda la obra de su serenidad majestuosa.

Para todas las fachadas nos hemos inspirado en el orden arquitectónico de uno de los principales templos toltecas de Yucatán, del grupo denominado "sayil".

En estas fachadas puede admirarse, a la par que la riqueza decorativa, la pericia de los arquitectos toltecas, en lo que se refiere a la parte estructural, que supieron hacer visible y darle muy bellas proporciones, utilizándola para contrastar, para rimar, con las columnetas adosadas a los muros. A pesar de la profusión de la decoración de la planta alta, se SIENTE la solidez de las estructuras visibles en los ángulos del edificio, en los vanos de las ventanas y en las cornisas que son como poderosas cinturas que atan toda la decoración y consolidan el edificio al recibir los techos.

Los motivos decorativos intercalados entre las columnetas superiores de la planta alta, son: el rectangular, símbolo de Quetzalcóatl o Kukulcán, del que hablaremos más adelante; y el cuadrado, el jeroglífico del planeta Venus, cuyos movimientos fueron la base de los cálculos astronómicos de los toltecas.

Hacemos notar la especial decoración de la gran cornisa que sirve de coronamiento a la planta baja y de asiento a la planta principal. Los ritmos representativos del techo de la cabaña están decorados: el superior con haces de paja, y el inferior, imitando el extremo de un sarape o manta mexicana; es decir, imita el extremo de una cortina bordada que festona el edificio en todo el desarrollo de sus fachadas.

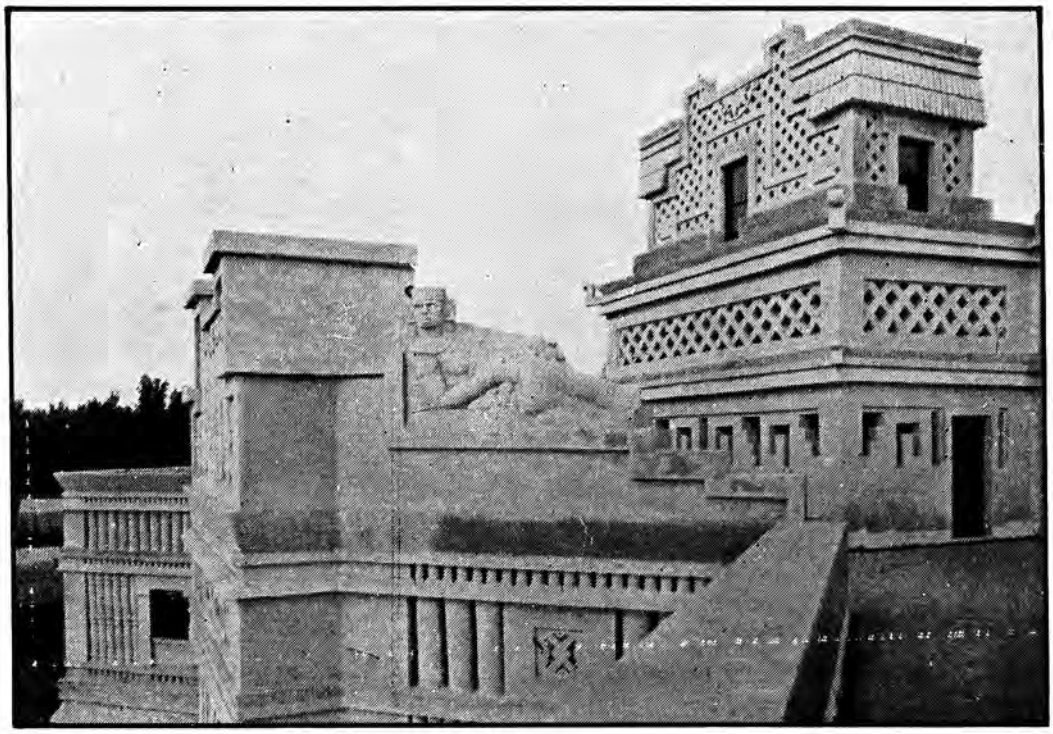
Con la moldura de piedra natural que, contorneando todas las aberturas de la planta baja, forma un anillo al edificio moviéndose con un ritmo de greca tolteca a ángulos rectos, hemos querido simbolizar el sentimiento de cohesión nacional que palpita en todos los ámbitos de México.

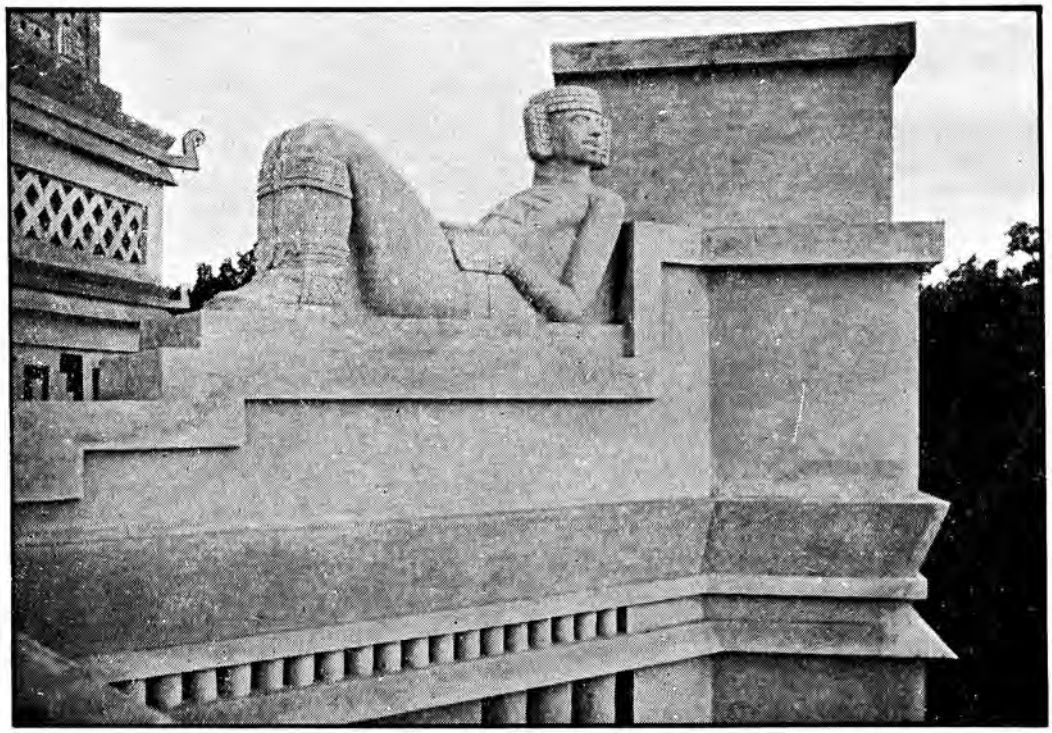
El zócalo, también de piedra natural, sobre el que se asienta todo el edificio, es un magnífico ejemplar de zócalo tolteca, que produce una impresión de robusta solidez y sobriedad muy apropiada, sin dejar de desempeñar un papel decorativo, en el que se observa cómo las grecas intercaladas entre las columnetas, con sus múltiples líneas horizontales, imprimen una nota de prestancia a la función de resistencia del zócalo.

Como se ha podido notar, el pabellón termina en su parte central superior con el ático del patio cubierto, cuya decoración es como una ancha corona de rica pedrería que ciñe el edificio y que luce, en la luminosidad de las noches sevillanas, toda la gama de nuestros colores tropicales por medio de transparentes puestos en los calados. Esta decoración está inspirada en la exuberancia de nuestras selvas y en la fantasía religiosa tolteca. Los motivos a 45 grados que, en forma de ménsula invertida, salen de los ángulos de las cornisas de este ático, simbolizaban en la arquitectura tolteca "el sonido o palabra de dios", el verbo hecho carne o dios manifestado que, así plasmado como una llamada que surgiendo del edificio se lanza al aire, custodiaba el edificio. Como un recuerdo, y con las mismas tendencias, hemos empleado estos motivos.

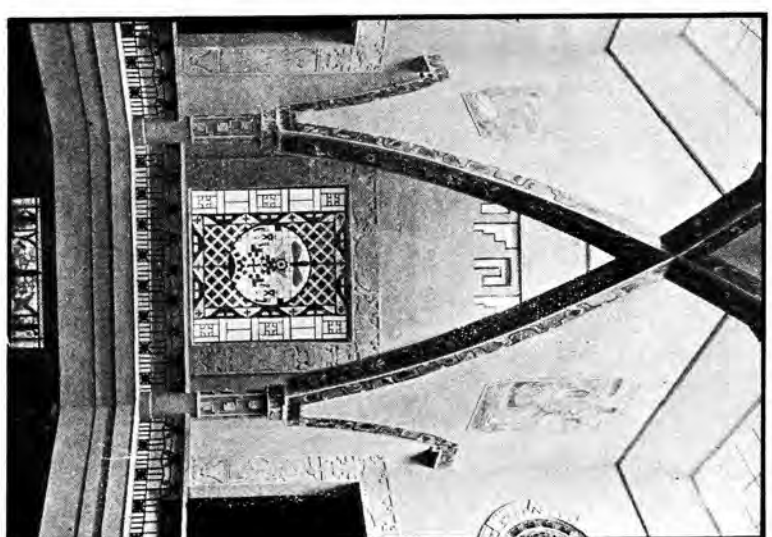
Los miradores con los que culmina este ático están inspirados en la cabaña simbólica del origen de nuestra civilización ancestral; su silueta sagrada, a cuyo fervor nacieran las galas arquitectónicas de nuestro arte, se eleva en los cielos sevillanos como un recuerdo y una ofrenda a nuestros abuelos.

124 - 125. Detalles de los Chac-Mool de la azotea.





126 - 127. Piso superior y arcos ornamentados del techo.



128-129. Vista de la parte posterior y fuente de serpientes policromadas.

LA ESCALERA PRINCIPAL

La escalera está concebida dentro de los lineamientos toltecas, por el ambiente del local que ocupa, pero su trazado responde a nuestro concepto moderno de la arquitectura. *Ex profeso,* para acusar mejor los muros laterales que utilizamos para practicar hornacinas, no la empezamos con una rampa central sino con dos laterales, y preferimos usar una tercera rampa central al arribo de la escalera a la planta alta. Esta disposición nos permitió darle importancia y escala a la bóveda y desarrollar con toda amplitud el pasamanos.

A la manera de los toltecas, las huellas de los escalones son rojas, con el hermoso rojo del mármol veteado de Novelda, Alicante, y los peraltes, grises de piedra artificial.

Por medio de una ancha escocia plana entre los muros y el techo, hemos logrado imitar una bóveda tolteca, toda decorada con pinturas. Dos hornacinas que alojan dos estatuas de piedra, cuyas maquetas fueron hechas en México por el escultor señor Tovar, completan la decoración de esta escalera.

La profusión decorativa de la bóveda contrasta con la tranquilidad de los muros lisos, en los que únicamente vibra, en toda su pureza, el ritmo elegante de la bóveda tolteca, empleada en el trazado de las dos hornacinas.

Cuatro altas ventanas difunden una luz homogénea en todo el conjunto de la escalera, alumbrando este local en el que palpita intensamente el alma popular de México, con todas sus ingenuidades y también con todos sus ideales.

Así, a grandes rasgos, terminamos de exponer la obra arquitectónica del pabellón; la misión del arquitecto fue construir un digno marco a la presentación de su país en el magno certamen iberoamericano. Y, porque México aportaba con sus más importantes actividades todo su entusiasmo y todo su afecto, al arquitecto quiso arroparlos en las galas del arte de sus abuelos, para acentuar la efusión, la intimidad, de la concurrencia mexicana; creó el conjunto con toda su complicada distribución y sus múltiples proporciones; presidió la edificación, organizando a los obreros y cuidando los materiales; y colaboró con sus compañeros, el escultor y el pintor, a fin de que en toda la obra hubiera la coordinación, la unidad, que ha hecho del Pabellón de México en Sevilla una manifestación hermosa y coherente del Arte Mexicano.

FACHADAS

En toda la parte exterior el escultor fue un magnífico intérprete del arquitecto, pues por la especial decoración de la arquitectura tolteca, es el arquitecto el que tiene que determinar las proporciones y perfiles de todos los relieves que, en su mayoría, son resultantes de las estructuras. En esta parte de la obra, como en toda la demás, el señor Tommasi aportó su habilidad, su talento y su pericia profesionales, siendo su colaboración eficacísima.

Nuestro escultor ha hecho gala de sus perfectos conocimientos del concepto y de la técnica de la escultura decorativa de los toltecas; ha reproducido fielmente su plasticidad armoniosa y vibrante en el modelado de la decoración arquitectónica del pabellón, satisfaciendo ampliamente el propósito del arquitecto.

FACHADA PRINCIPAL

El cierre de nuestros terrenos hacia la plaza México, y que consiste en un basamento de mampostería sobre el que correrá una faja de trepadoras cortada por pilastras, remata,

para formar la entrada, en dos "estelas toltecas", grandes motivos verticales, que ellos hacían de un solo bloque de piedra, con lo que decoraban las plazas de sus templos y en lo que grababan las fechas y acontecimientos notables.

Nosotros los hemos empleado como pilones monumentales y, con el mismo concepto y la misma técnica de los toltecas, hemos simbolizado las dos tendencias, las dos funciones humanas que han propulsado el progreso y de las que los mexicanos somos tan entusiastas, que de ellas hemos hecho dos ideales nacionales que ahora obstentamos como divisa o insignia a la entrada de nuestro pabellón: "El trabajo" y "La espiritualidad".

El trabajo, como la resultante más realizadora de toda acción; la espiritualidad, como síntesis de todas las funciones positivas del cerebro y el corazón humanos.

Ante los símbolos de estos dos impulsos que han guiado al hombre a la cima de su portentosa civilización, nuestra raza, representada por las dos figuras, está en posición oferente.

La ordenación arquitectónica de la fachada principal es la misma que la de las demás fachadas, realzada por un tímpano decorativo. Esta fachada principal comprende la entrada propiamente dicha del edificio. Dos columnas toltecas sostienen el enorme arquitrabe que soporta, a su vez, toda la decoración de la fachada.

El núcleo o centro de esta decoración es nuestro escudo nacional, rodeado de motivos y ritmos arcaicos, simbolizando que México no puede prescindir de su pasado continental, sino que, al contrario, en ese pasado se arropa y se escuda porque es la génesis de su nacionalidad.

El friso está ocupado con el nombre de nuestra nación, sobre el cual luce su admirable serenidad dinámica el grupo escultórico del tímpano y que se describirá al hablar de la escultura del pabellón. Este tímpano está flanqueado por dos estatuas monumentales, que simbolizan a nuestros abuelos custodiando nuestro palacio.

Como cada uno de los motivos de esta fachada serán descritos al tratar de la escultura, solamente aludiremos aquí a las proporciones arquitectónicas dentro de las cuales se desarrolló el trabajo del escultor.

Estas proporciones, que determinaron las superficies que recibirían las esculturas, han contribuido en una gran parte al resultado plástico obtenido; han sido el molde del vaso decorado.

Por eso esta fachada, rica en escultura, se mantiene, ante todo, arquitectónica. Sus proporciones fueron determinadas por medio de la sección áurea, habiendo logrado un verdadero éxito, especialmente al determinar las proporciones del tímpano y de las grandes figuras que se asientan sobre los muros a 45 grados, cuyas fachadas, sumándose a la principal, al amplían lateralmente y permiten que la silueta del tímpano se extienda a la derecha e izquierda, en un escalonado que le hace adquirir escala monumental en la parte central, como era el propósito del arquitecto.

Todas las fachadas tienen la decoración en relieve sobre fondo de color rojo, de acuerdo con las construcciones toltecas; y si no se emplearon más colores, a pesar de que los toltecas los utilizaron profusamente, fue con el objeto de modernizar nuestro arte y evitar un fuerte contraste con las demás construcciones de Sevilla.

La propia entrada flanqueada de sus dos columnas sosteniendo el arquitrabe, constituye un verdadero acierto de proporción arquitectural, por su sentimiento de monumentalidad robusta dentro de un ambiente muy sugestivo de belleza airosa.

La cancela de esta entrada, proyectada por el arquitecto y por el pintor señor Victor M. Reyes, con motivos de purísimo origen tolteca, constituye un hermoso testimonio fehaciente de la modernidad y riqueza decorativa que puede adquirir el arte tolteca. La composición de esta cancela se obtuvo, hasta en sus más mínimos detalles, por medio de la sección áurea. El material empleado es hierro de forja y de fundición.

Aquí debemos señalar también que las proporciones de las columnas de entrada fueron señaladas al detalle por el arquitecto, quien se sujetó estrictamente a los cánones de la arquitectura clásica tolteca.

Estas columnas, en el simbolismo tolteca, representaban a la serpiente de fuego, que, en todas las grandes religiones, es el símbolo de Dios. Este es su verdadero significado y no el de "Serpiente emplumada" o Quetzalcóatl o Kukulcán, como la llamaron los aztecas y mayas; el origen de esta denominación se debió a una confusión que sufrieron los aztecas en los templos toltecas, donde estaba representada en pintura y en escultura la serpiente de fuego, interpretando como plumas lo que en las representaciones de los templos eran llamas; es decir que confundieron las llamas que salían del cuerpo de la serpiente con simples plumas. La entrada de todos los templos toltecas estaba, como el legendario templo de Salomón, custodiada por las dos columnas, símbolos de la divinidad.

Como centro de la composición de los jardines que rodean el pabellón se ha construido una fuente de purísimo estilo tolteca. Consiste en cuatro columnas que, colocadas sobre un basamento que ocupa el centro del primer tazón, sostienen un segundo tazón que, al desbordarse, vierte el agua en el inferior. En el centro del basamento de las columnas existe un vertedor en forma de vasija tolteca; las fauces de las serpientes de las columnas son otros tantos surtidores. Con excepción del modelado de las columnas, toda la decoración de la fuente es pintada. El conjunto es de una rareza emocional, bella y pintoresca.

Pero el sentido, el sentimiento decorativo de nuestro escultor, aunque se ostenta en sus bajorrelieves interiores, luce toda su esplendidez en la fachada principal del pabellón.

Las dos estelas de entrada, si por su concepto y por su técnica son fieles interpretaciones de la escultura tolteca, por su composición son de una rara belleza decorativa actual. Además de que, como ya hemos expuesto, su simbolismo alude a ideas y pensamientos de profundo alcance. La anatomía de las figuras está sintetizada en trazos valientes y definitivos; las masas están bien equilibradas, acusando lo importante con lo secundario; hay una inquieta palpitación en todos los relieves y un acierto en la elección de los símbolos.

En el canto plástico que es la fachada principal, y con la que el arquitecto quiso simbolizar todo nuestro México, culmina la composición general con el grupo de esas cinco figuras, cuyo concepto moderno se adapta hasta sumarse al resto del conjunto. El arquitecto dio el pensamiento que deseaba que ostentara el edificio como su más alto pendón: "La solidaridad de todas las clases sociales para el progreso de la nación", que es uno de los ideales de la Revolución Mexicana. En vez de vestir de tolteca este pensamiento, cosa que sería explicable dentro del conjunto que es tolteca, el escultor procedió contrariamente y expresó el pensamiento modernísimo de los mexicanos de hoy, conforme a la estética contemporánea. El grupo constituye un símbolo del México actual: surgiendo de su remoto pasado, rodeado por él, México, pueblo de la civilización de Occidente, se levanta en la realidad como en el símbolo escultórico, rodeado por los ritmos toltecas. La euritmia de las figuras del grupo es como el canto de la vida, cuyas notas surgen del hieratismo que las rodea como una esperanza frente al cielo azul de Sevilla.

Ésta es otra demostración evidente de la riqueza de modulaciones que admite nuestro arte antiguo: su posible adaptación a nuestros conceptos y necesidades modernas.

En los conjuntos se ha logrado, por medio de masas superpuestas y diversos planos perfectamente ponderados y valorizados, un relieve definido, casi transparente, y un claroscuro *dinamico* porque parece que hace palpitar los distintos motivos.

Las grandes columnas de la entrada principal reproducen exactamente las proporciones y la decoración de las columnas toltecas. Para poderlas tallar se necesitaba, además de un profundo conocimiento de la escultura mexicana, aliño y suavidad en la ejecu-

ción y prolijidad en el detalle; sólo así podía conseguirse ese perfecto acabado que muestran las columnas.

También el arquitrabe de la puerta de entrada es una interpretación de los arquitrabes toltecas. El epígrafe, interpretado a la manera de los jeroglíficos, es el lema de la Universidad Nacional de México: "Por mi raza hablará el espíritu."

El escudo nacional, que constituye el centro de la decoración general de la fachada, ha sido estilizado hasta donde lo permiten sus rasgos esenciales. Está rodeado de una aureola y otros motivos toltecas, simbolizando, como ya se dijo, que México no puede prescindir de su pasado continental, sino que con él se engalana; el significado de los motivos que rodean el escudo es: "Dios, la serpiente de fuego, custodia a la nación; la luz de ésta llegará al mismo Dios." Todos estos motivos han sido fieles interpretaciones de sus similares toltecas.

Fue un verdadero problema determinar las proporciones de las estatuas monumentales que flanquean el bajorrelieve del tímpano y las de los basamentos que las sostienen, porque dadas las dimensiones de las estatuas, amenazaban aplastar el pabellón; la feliz solución dada al problema del basamento evitó ese peligro por completo, haciéndolas entrar en la escala del edificio.

Estas estatuas son reproducciones de las auténticas encontradas en Chichén-Itzá, Yucatán, y denominadas por los arqueólogos "Chac-mool". Una está en el Museo Arqueológico de Mérida, Yucatán, y la otra en el Museo Nacional de México. Aunque los arqueólogos dicen que es el "Dios de las aguas", hay una leyenda de la que se deduce que representan en la mitología tolteca al primer hombre, el Adán del relato bíblico. Dice esta leyenda: "Cuando el hombre despertó estaba frente al norte, pero estaba mirando hacia donde sale su padre (el oriente y el sol); estaba desnudo, porque de su propio esfuerzo habría de vestirse, pero en su pecho traía el signo del sacerdocio, porque es de origen divino; en su cabeza, la corona regia, porque es el rey de la naturaleza; y calzaba fuertes sandalias, porque Dios nunca abandona a sus criaturas." Después de leer esta leyenda, basta ver la figura para convencerse de que esta descripción corresponde exactamente a la estatua representada. Basándose en este relato, el arquitecto ha empleado estas figuras para simbolizar el tronco racial; nuestros abuelos custodiando y presidiendo nuestro palacio.

Sólo con un perfecto conocimiento de estas estatuas ha sido posible reproducirlas con tanta fidelidad y a un tamaños doble del que tienen los originales.

Para la construcción del Pabellón de México en Sevilla
sólo hemos aportado las enseñanzas de los arcaicos
monumentos de nuestra patria, revestidas con un
profundo amor a nuestro suelo y con nuestra
moderna cultura occidental. Por tanto, si
algún éxito alcanza nuestra obra, los tres
artistas que la levantamos la ofrecemos
reverentemente a la memoria de
nuestros antepasados, los eximios
constructores de aquellos mo-
numentos. Sevilla, diez y
nueve de marzo de mil no-
vecientos veintinueve.
J. M. AMABILIS.
Arquitecto.

130. Colofón final de la primera edición del libro sobre el Pabellón de Sevilla.

LA ARQUITECTURA NEOPREHISPÁNICA TARDÍA (1920-1950)*

Daniel Schávelzon

Después de lo que hemos analizado en los capítulos precedentes, es poco lo que resta decir sobre la arquitectura neoprehispánica en general. Pero es importante destacar que existen muchos ejemplos tardíos de esta tendencia, aunque ya quedan fuera del contenido ideológico que habían tenido los ejemplos del siglo pasado y del porfirismo. Después de la revolución de 1910, el profundo cambio que se opera en todos los niveles —político, social, cultural— es notable, y aunque en general se ve un renacer de los motivos y temáticas prehispánicos e indigenistas en la pintura y la escultura, éste va a tener características diferentes: va a ser un intento de reivindicación social del indio, del campesino y del explotado, aunque con rasgos más formales que políticos. En otras partes del libro esto ha sido analizado más profundamente.

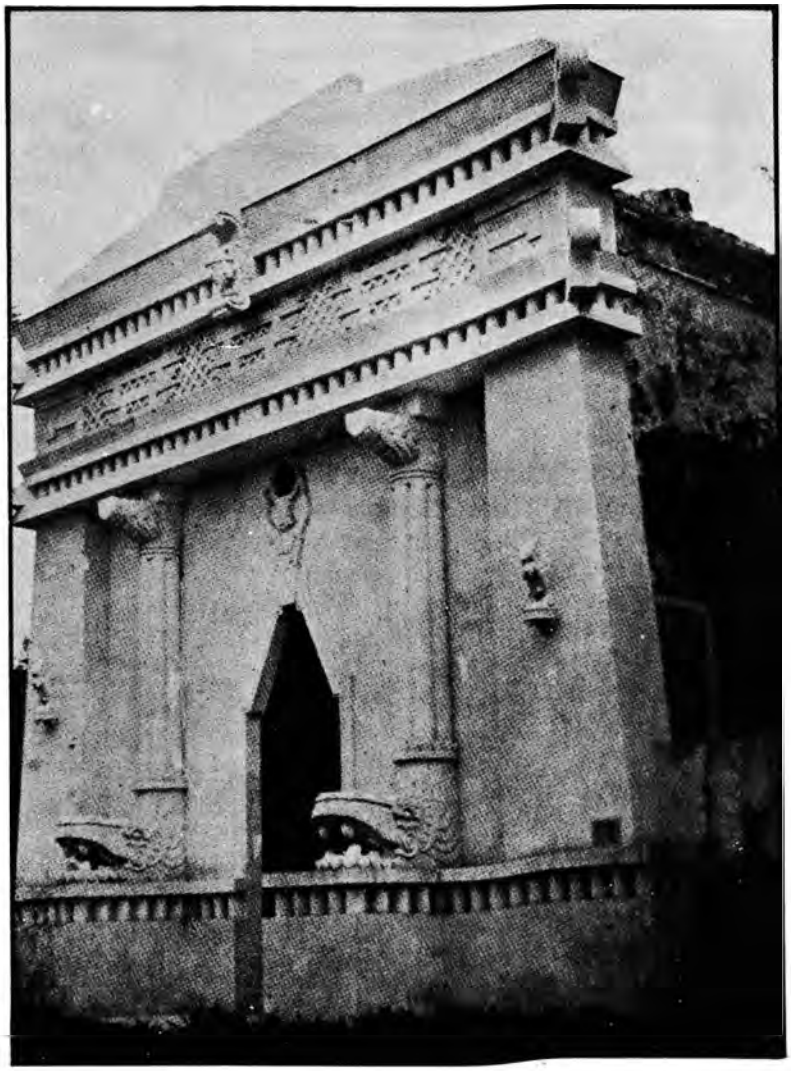
Así podemos hablar de Manuel Gamio, insigne antropólogo, pero quien en la contraportada de la revista que dirigía permitía la publicidad de los cigarros Buen Tono, en la cual, bajo la imagen de un indígena, se leía lo siguiente: "Los aztecas se deleitaban con el exquisito tabaco mexicano, que es lo mismo que ahora emplea El Buen Tono en sus afamados cigarros." Pero si queremos encontrar una fecha que de alguna manera marque definitivamente el cambio entre lo que hemos denominado neoprehispánico real y lo neoprehispánico tardío, 1920 podría ser un buen año. Si bien la primera etapa termina con el inicio de la revolución, físicamente no acaba en realidad. A partir de la segunda década del siglo estamos indudablemente frente a una situación por entero diferente. Manuel Gamio, en ese año, y saliendo de su tema, escribe y publica un artículo titulado "El actual renacimiento arquitectónico de México". En él postula ya el neocolonial, al que llama Renacimiento Mexicano, como la real solución a la problemática formal del país.

Pero ya desde 1922 recomienzan los intentos por rescatar formas del pasado indígena: Vasconcelos decora la Secretaría de Educación Pública no sólo con pinturas murales (muchas de ellas con motivos indígenas), sino incluso con esculturas y relieves alegóri-

*Escrito especialmente para esta antología, 1981.

cos. Asimismo, encarga para la secretaría murales pintados oficialmente por Rivera y Orozco, entre otros, los que en su gran mayoría presentan indígenas y temas revolucionarios y campesinos. Pero esta es otra historia; no es esto lo que nos interesa en este momento, sino los motivos y temas de tipo neoprehispánico en la arquitectura.

Si quisiéramos realizar una reseña histórica, podríamos ver cómo, aun después de la revolución, el tema del arte neoprehispánico continuaba todavía candente. En un *Boletín del Museo Nacional,* publicado a fines de 1911, encontramos una reedición tardía de la obra *Monumento de Tepoztlán* de Francisco Rodríguez, y pocos renglones después una cita interesante: se anuncia que "por acuerdo de la dirección hizo [el señor A. Cortés] un dibujo a tinta china y acuarela estilo nahoa, para una obra en publicación". Esto nos indica cómo era todavía costumbre continuar con el tema. Recordemos que son muchísimas las publicaciones de la época que presentaban viñetas con esos motivos; incluso en la edición dirigida por Manuel Gamio de *La población del valle de Teotihuacán* (1920), éstas ocupaban buena parte del libro.



131. Remodelación de la fachada de un templo masónico de la ciudad de Mérida, realizada a principios de la década de 1920. Pueden apreciarse las columnas en forma de Quetzalcóatl que sostienen el friso tipo Uxmal.

Pero a partir de 1920 los motivos prehispánicos tomaron un rumbo totalmente diferente al transformarse en meros elementos decorativos, con un claro sabor exótico y ornamental. Por ejemplo en 1922, y por iniciativa de Vasconcelos, se realizó el Pabellón de México en la Exposición Internacional del Bicentenario de la Independencia de Brasil. Para el evento, Carlos Tarditi y Carlos Obregón Santacilia levantaron un edificio neocolonial. Mas a su lado se erigió un monumento a Cuauhtémoc copiado del original de Noreña en México, pero con un basamento diferente realizado en granito natural con cabezas de Quetzalcóatl estilizadas.

En 1926 tuvo lugar en México un concurso para la Exposición Iberoamericana de Sevilla, que se iba a realizar en 1929. El concurso reunió a buena parte de los mejores arquitectos de la época, y la tónica en general fue la de los edificios neoprehispánicos o neocoloniales. Debido a muchas complicaciones que surgieron durante su desarrollo, se hicieron dos presentaciones, habiendo recibido el premio principal de la primera Ignacio Marquina, quien ya estaba desempeñándose como arqueólogo junto con Manuel Gamio. El segundo premio fue para Obregón Santacilia. El proyecto de Marquina era totalmente neoprehispánico y lo realizó junto con Alberto Mendoza. Para el segundo concurso Marquina presentó en cambio un edificio de carácter colonial; Mendoza y Obregón Escalona propusieron uno de tipo colonial aunque con un remate escalonado con sabor precolonial; y Manuel Amábilis hizo un proyecto totalmente prehispánico que resultó ganador y que finalmente fue construido. Este edificio ya ha sido analizado en los capítulos precedentes, por lo que no vale la pena hacerlo nuevamente aquí. Esta obra de Amábilis estaba emparentada con toda una teoría elaborada por él sobre la arquitectura tolteca (o al menos lo que él consideraba tolteca), sus libros sobre la Atlántida y varias construcciones menores y fuentes del mismo tipo. Sin duda fue uno de los personajes más interesantes de la arquitectura mexicana. Queremos destacar la fuente con columnas en forma de serpientes emplumadas que levantó en 1926 en la ya desaparecida glorieta Riviera en la ciudad de México, y otra algo posterior, de mayor tamaño, ubicada en el parque de las Américas de Mérida.

Pero además de estos casos, desde 1925 el *art déco,* como tipología decorativa de la nueva arquitectura del funcionalismo, estaba cubriendo las fachadas y paredes de los edificios de México. Y justamente los motivos artdecosianos tenían en muchos casos similitudes con grecas escalonadas, frisos de mosaicos y otras ornamentaciones de Yucatán. Recordemos que esto no sólo ocurrió en el país, sino también en buena parte de Estados Unidos durante la década de 1920-1930. Un buen ejemplo de esto es la fotografía de una farmacia que publicamos junto a estas notas, que muestra el uso comercial y popular que se le daba a los motivos antiguos para la publicidad de un negocio moderno. También podemos recordar el edificio del *Diario de Yucatán* con su extraña mezcla de neocolonial y neoprehispánico, y donde pulula el *art déco* en la ornamentación. Caben destacar los vanos del piso inferior, que intentan semejarse a los arcos mayas de Yucatán.

Otros dos casos similares y dignos de recordar son, en primer lugar, la Casa del Pueblo en Mérida, construida en 1920, y sede del Partido Socialista de Yucatán; para esta enorme construcción se utilizaron ventanas, ornamentos y cabezas de serpientes en las puertas, todo inspirado en Chichén Itzá. En segundo término, tras la muerte de Felipe Carrillo Puerto se pensó en construirle un digno mausoleo, pero este proyecto fue posponiéndose hasta que en 1930 lo aprobó el Tercer Congreso Obrero del Partido Socialista del Sureste, y más tarde el gobernador del estado. Había de ser un monumento gigantesco, de cien metros de alto, en neoprehispánico y *art déco*, cuyo costo se había calculado en medio millón de pesos de ese entonces. Sería tan alto como el mausoleo de Lenin, y sin duda el más alto de toda América Latina.

Muchos ejemplos pueden citarse de estos años y los posteriores: en 1940 el escultor

Luis Lelo levanta el Monumento a la Raza, realizando un hipertrofiado racimo de esculturas de indígenas, españoles, animales, quetzalcoatls y tabiques translúcidos en concreto armado que, a mi criterio, es uno de los más deslucidos del país. En 1942 Manuel Amábilis, incomprensiblemente, construye la casa de la calle de Campeche 138 en la ciudad de México, que decora por fuera con motivos de Uxmal y por dentro con temas moriscos. En 1945 se inician las obras del gigantesco estudio de Diego Rivera, el Anahuacalli, que sólo se finalizarían en 1957, con la muerte del artista. En este caso estamos sin duda ante una obra muy diferente de las anteriores, ya que no sólo fue un loable intento por salvaguardar su magnífica colección arqueológica, sino que significó un logro espacial de iluminación y recorridos. La obra fue duramente atacada y también alabada con exageración. Ni lo uno ni lo otro. Si bien es criticable haber recurrido a un repertorio formal del pasado, posee suficientes méritos propios como para salir airosa del entredicho.

Algo totalmente diferente sucede con el manejo de lo prehispánico en las obras de Ciudad Universitaria. Dada la heterogeneidad de las intervenciones de los artistas y arquitectos en las obras, los resultados fueron de diversa índole. Una cosa es la decoración aplicada que realiza Diego Rivera en el estadio, o los grandes murales de Juan O'Gorman en la biblioteca; otra, haber tratado de dar formas piramidales a los frontones (Alberto T. Arai), y otra más es todo lo que se escribió y se dijo sobre una supuesta "integración de las artes", que jamás se logró ni se podía lograr por ese camino. Recordemos que en esos años Arai escribía su obra *Caminos para una arquitectura mexicana* (1952), donde pregonaba aún la fusión de "las dos raíces de México" en la arquitectura.

Por supuesto, estos intentos todavía continúan realizándose, siempre dentro del eclecticismo lógico que podemos esperar hoy en día tras esas fachadas neoprehispánicas. Un ejemplo curioso podría ser la Casa de Cortés en Acuitlapilco, Tlaxcala: un escultor, pintor y arquitecto popular, Carlos Monroy, realizó hace unos veinte años una construcción abigarrada cubierta con motivos decorativos en yeso, pintados con llamativos colores y dibujos prehispánicos tipo códice, junto a capillas y símbolos de la conquista española. No hay orden, ni realidad histórica o arqueológica; es simplemente el resultado orgánico del capricho de un artista del lugar. Vale la pena visitarla alguna vez.

En Estados Unidos el *art déco* buscó también motivos de temas indígenas, tanto de sus propias tierras como de México y América Central. Desde 1914 un arquitecto del talento de Frank Lloyd Wright estaba usando este tipo de decoración en sus Midway Gardens (Chicago, 1914), en el Hotel Imperial (Tokio 1915-1922) y en la Casa Barnsdall (Los Ángeles, 1917-1920), sobre todo en esta última. Quizás un antecedente de esto hayan sido algunas obras aisladas, realizadas por caprichos muy particulares, que se construyeron hacia fines de siglo. Podemos citar entre varios ejemplos la casa Lorillard, erigida por el arquitecto Bruce Price en Tuxedo Park, Nueva York (1885-1886), con una forma piramidal bastante bien lograda. Esta casa, cuya falta de antecedentes llamó la atención a Vincent Scully en su libro *American architecture and urbanism* (1969) tiene una explicación muy simple: el magnate Lorillard fue quien financió las expediciones arqueológicas a México de Désiré Charnay. Incluso la ciudad prehispánica llamada Yaxchilán fue conocida, durante muchos años, como Ciudad Lorillard, según la bautizara el mismo Charnay. Evidentemente no fue cuestión del arquitecto, sino del futuro dueño de la casa.

Otro caso que podemos recordar entre los numerosos ejemplos existentes es el Hotel Moctezuma, en las montañas Rocallosas. Este hotel fue construido por primera vez en madera en 1881, y luego en piedra por Burnham y Boot en 1882 (fue destruido por un incendio y reconstruido en base al proyecto original en 1885), y se hizo famoso a fin de siglo como sitio vacacional. Arquitectónicamente no era de tipo neoprehispánico, sino de un

claro eclecticismo neorreina Ana, mostrando el atractivo de tipo exótico que los nombres antiguos mexicanos tenían entre los grupos burgueses norteamericanos de la época.

Un arquitecto que es digno de destacar en Estados Unidos, pese a que casi la totalidad de su obra quedó en sus proyectos y dibujos, es George Oakley Totten. En 1926 publicó un libro de gran tamaño, en el cual, bajo el título *Maya architecture,* presentaba fotografías y planos de edificios y ciudades mayas tomados de publicaciones anteriores (por ejemplo Maudslay, Thompson, Maler). Pero lo que nos llama la atención es el grupo de láminas que presenta al final de su obra: son varios de sus propios proyectos en estilo neoprehispánico. Cabe destacar, por ejemplo, la "casa de campo", el "pequeño museo", y el "museo del indio americano", de los cuales presentamos fotos y planos. Todos ellos están trazados con motivos básicamente mayas, sobre plataformas elevadas, con puertas, ornamentos y esculturas de tipo precolonial. Vale la pena transcribir el pie de la perspectiva general del gran museo que escribió el propio Totten:

> Los edificios serían en *Arquitectura aborigen americana.* El estilo maya predominará, con al menos un ejemplo de inca, azteca, etcétera. Ejemplos clásicos de cada estilo, como la gran pirámide de Chichén Itzá o Tikal, el Palacio del Gobernador en Uxmal, podrían reproducirse e incluir otros edificios de diseño original en esos estilos. También se sugiere que grupos de indios podrían salir de sus reservaciones por cortos periodos de tiempo para caracterizar sus propios modelos y actuar como guardianes del sitio.

Un caso muy diferente es el de Frans Blom, el connotado arqueólogo danés, quien proyectó y realizó en Chicago una reproducción de parte del Cuadrángulo de las Monjas en Uxmal, con motivo de la Feria Internacional. Años más tarde, casi en 1950, intentó instalar la sede del Middle American Research Institute de la Universidad de Tulane dentro de una reproducción del castillo de Chichén Itzá.

Durante los últimos años de la década de 1930 se vio un notable incremento de este tipo de propuestas. En 1934 el arquitecto Alfred Bossom publicó un libro titulado *Building to the skies*, que causó gran impacto. Si bien Bossom había viajado mucho antes por México y había publicado libros en los cuales daba a entender la importancia de la arquitectura prehispánica, en esta obra proyectaba directamente edificios de gran altura y los comparaba con las pirámides de Tikal y otros sitios arqueológicos. Pocos años después, en 1938, se publicó *The new architecture in Mexico,* donde se comparaba a la pirámide de Cuicuilco con la obra de Le Corbusier. De todas formas, muestra cómo se tomaron en el exterior los motivos del mundo precolonial, para aplicarlos eclécticamente, como un mero recurso formal y decorativo.

En general, como ya hemos visto, a partir de la Revolución —tanto en México como en otros países— se modificó sustancialmente el manejo del arte y la arquitectura neoprehispánica. Y, por supuesto, hay de todo: desde magníficos ejemplos que sobreviven a una tradición anterior, como la decoración de Federico Mariscal del Palacio de Bellas Artes de México, hasta los absurdos de Bossom en Nueva York; desde las obras de Wright hasta el hecho de ver a Cuicuilco como si hubiera sido trazada por Le Corbusier. Valgan estas notas para destacar una corriente que aún intenta sobrevivir, casi siempre gracias a impulsos oficiales de sabor nacionalista, pero sin entender realmente cuál es, o cuál debería ser, una arquitectura nacional verdadera.

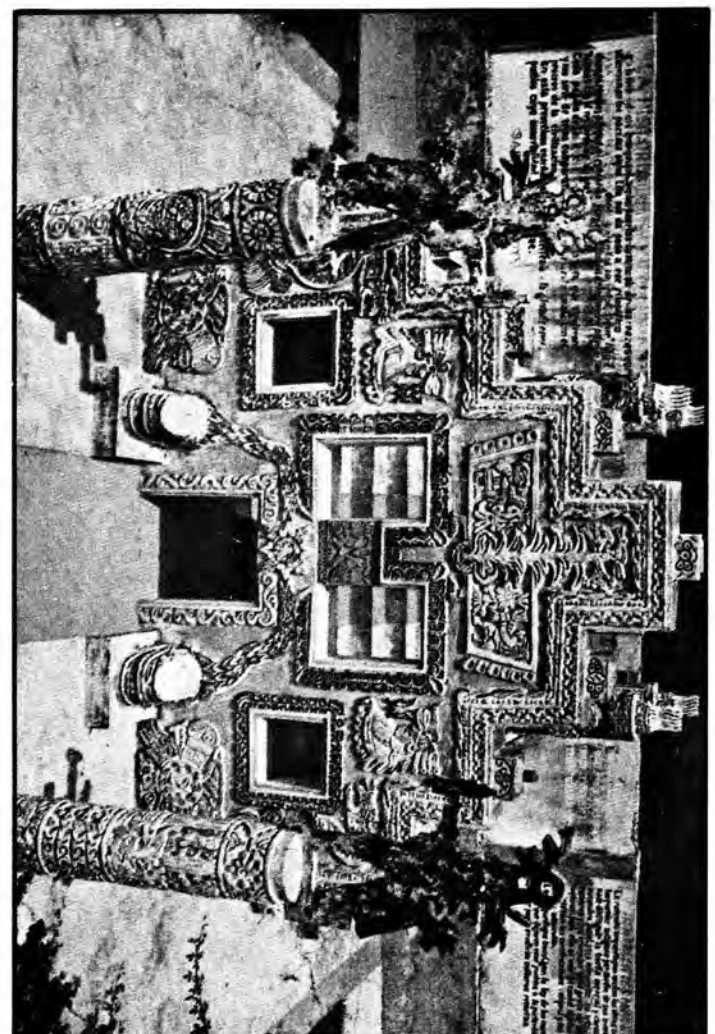
Y como un buen ejemplo que muestra la extensión territorial de esta arquitectura en América Latina, tenemos un caso digno de mención: la "mansión neoazteca" que proyectó Ángel Pascual en Buenos Aires en 1921. Vale la pena citarla ya que su autor proyectó primero una mansión Luis XVI y luego la transformó en prehispánica (presentando los dibujos conjuntamente). Él mismo, desconociendo los antecedentes, nos dice:

> Pienso que partiendo de un estilo antiguo de características propias como es el azteca y que todavía no ha sido utilizado [*sic*], estudiando su adaptación según las necesidades de la época. . . y con el coeficiente personal del gusto artístico de hoy, llegaríamos despues de muchos ensayos. . . a la formación de un nuevo estilo.

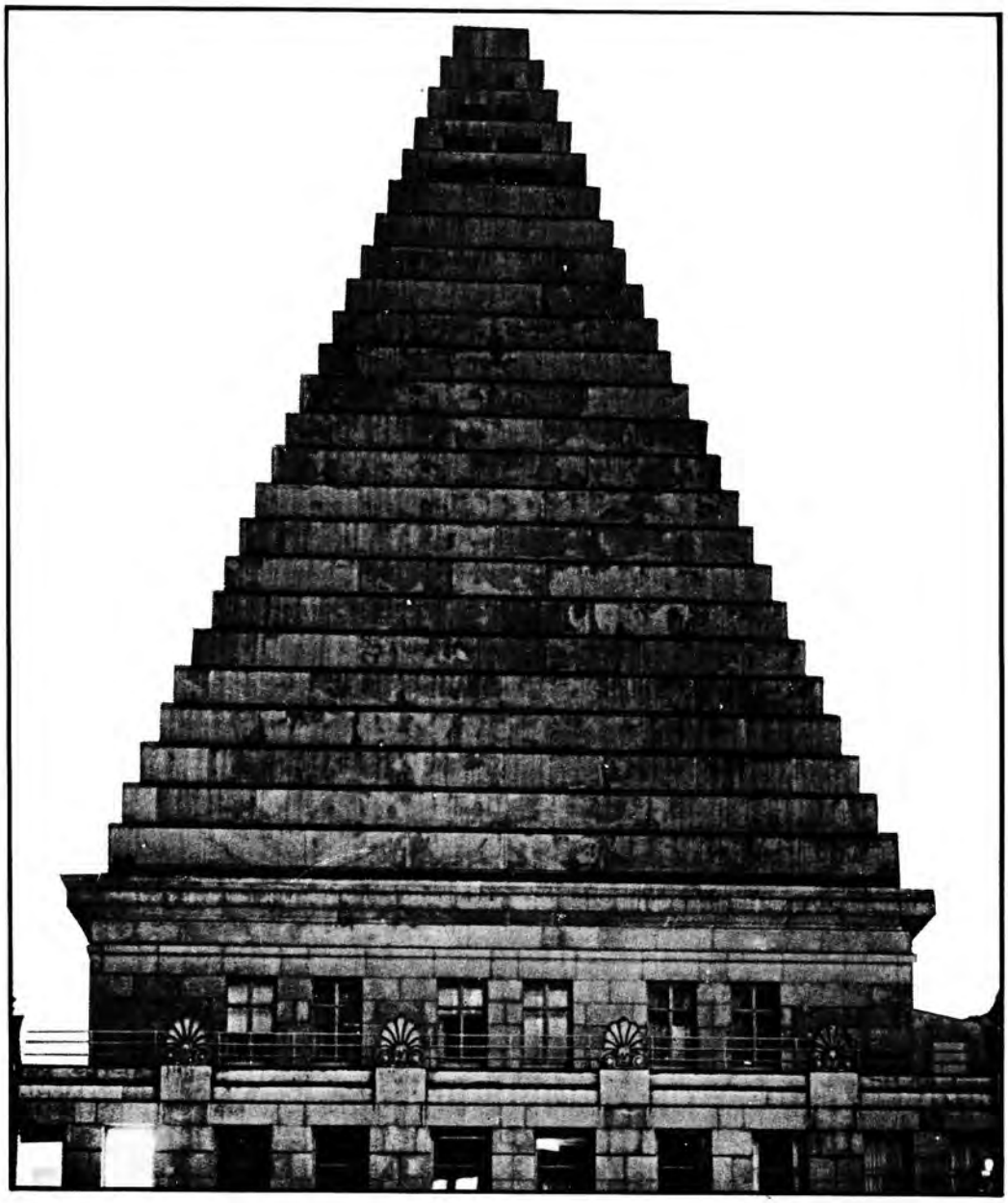
El único problema es que en su neoazteca no utilizó ni un solo motivo realmente azteca; todos eran mayas de Yucatán.

132. Las "Pirámides del Rey" en Cancún. Gran proyecto de la hotelería transnacional con motivos prehispánicos. A la izquierda, abajo, puede observarse un sector de las verdaderas ruinas prehispánicas del sitio. Publicado en 1981.

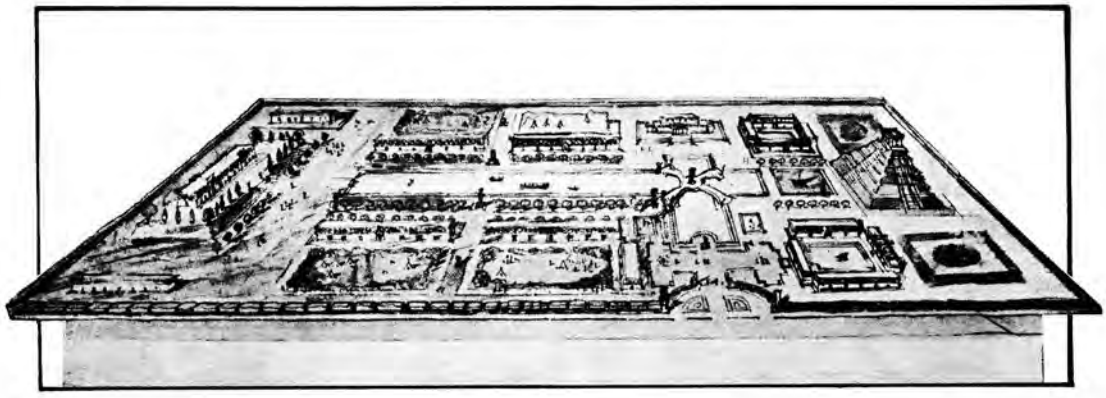
133-134. La llamada *Casa de Cortés* en Tlaxcala, vista del exterior y parte del interior.



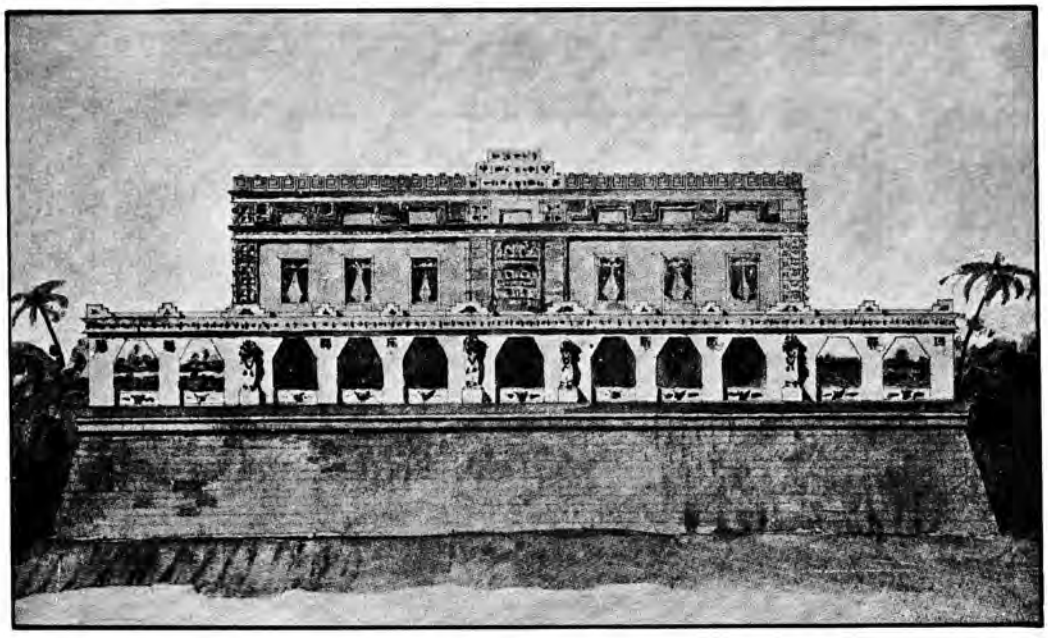
135. Remate superior del Banker's Trust Co., en Park Avenue, Nueva York.

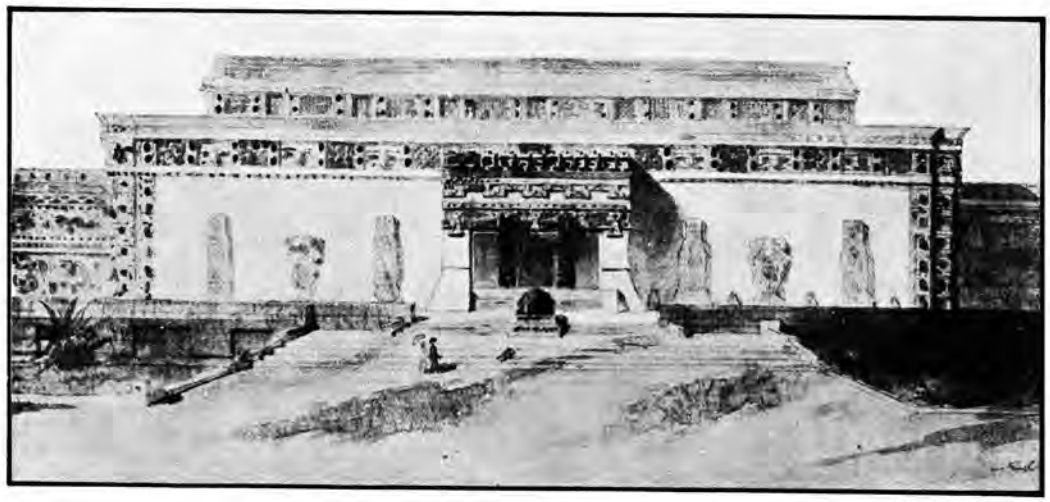


136. El gran proyecto de George O. Totten para un Museo del Indio Americano, que debía incluir réplicas a escala de las grandes construcciones de Chichén Itzá, Uxmal y otros sitios.



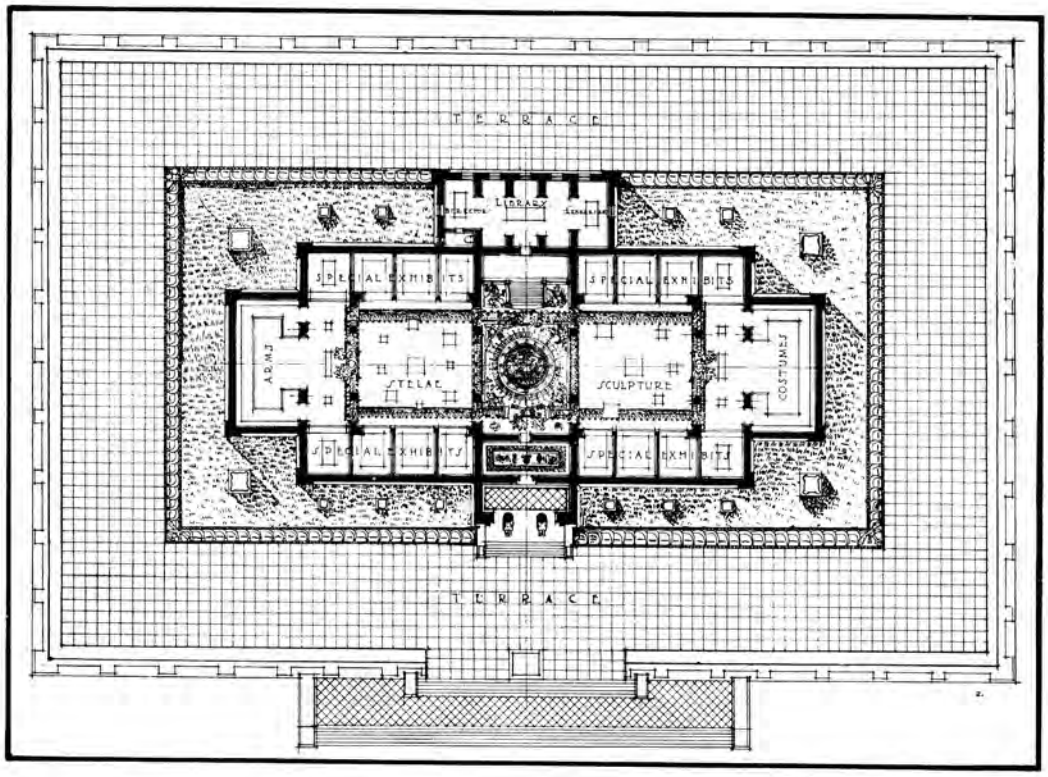
137. Frente del proyecto de una "casa campestre" de George Totten, diseñada en 1926. Apréciense los vanos, el basamento y las máscaras de Chac.





138. Fachada del museo de arte de Totten realizado también con profusión de motivos neoprehispánicos de la zona maya.

139. Planta del museo con el pórtico de serpientes, disposición simétrica y un espacio especial para ubicar estelas.



Apéndice

"TLAHUICOLE",* ARGUMENTO CINEMATOGRÁFICO PARA UNA PELÍCULA NACIONAL

Manuel Gamio

PRESENTACIÓN

Exceptuando a contados americanistas, nuestro público desconoce o conoce mal el brillante pasado mexicano anterior a la Conquista. Unos, los menos culpables, adolecen de ignorancia absoluta; otros, mal aconsejados por el ridículo criterio exotista que les hace desdeñar todo lo nuestro, detestan lo que proviene del indígena, ya sea contemporáneo o histórico. Sin embargo, son más peligrosos aquellos que, amando en cierto modo nuestras tradiciones, se ocupan en reconstruir y exaltar los aspectos materiales y las ideas del antiguo pasado mexicano, sin poseer conocimientos históricos, preparación sociológica y arqueológica y atinada apreciación artística y cometen, como es natural, tales desastres y producen tan risibles reconstrucciones pseudohistóricas que más valiera no llegaran a conocimiento de los ignorantes para no desorientarlos, ni al de los extranjerizados, a quienes dan margen para exacerbar su criterio de por sí extraviado.

Con rarísimas excepciones, en dramas, óperas, novelas, poemas y películas se destroza despiadadamente la vida histórica, brillante y original de los mexicanos anteriores a la conquista: arcos, flechas, plumas de guacamaya y hasta de avestruz, forman la indumentaria; sonsonetes letárgicos y alaridos que acompaña repiqueteo desgarrador hacen la música; al pie de ídolos repugnantes sahúman braserillos apócrifos, enrojecen charcos de sangre y, flotando aquí y allá, corazones con cuchillos de pedernal clavados; ¡esa es la religión!; colorines, dientes humanos y huesos de frutos silvestres, el adorno. Proponemos que se haga cruzada sin cuartel en contra de esos falsos nacionalistas, sin parar mientes en sus sentimentales protestas de patriotería insípida y trastocada.

Hace algún tiempo, sin pretensiones de ninguna clase, emprendimos la tarea de reconstruir y adaptar al criterio moderno dos episodios estrictamente históricos de la época de Moctezuma II, los cuales fundimos en un solo argumento, denominado *Tlahuicole,* destinado a exhibirse en una película cinematográfica, siendo eficazmente secundados por el arquitecto don Ignacio Marquina, que se hizo cargo de las reconstrucciones ar-

*Publicado como introducción al guión de la película en *Ethnos,* vol. I, núm. 1, pp. 5-7, segunda época, México, 1922-1923.

quitectónicas, y por el artista don Carlos González, quien se ocupó de la indumentaria y la decoración. Diversos motivos, principalmente de índole económica, han dificultado hasta hoy la impresión de dicha película, pero más tarde esperamos hacerla.

Para comprobar que la civilización azteca presentaba brillantes y sugestivos aspectos, vamos a exponer en síntesis el citado argumento, así como algunas de las escenas que lo ilustran, advirtiendo que, estando destinada esta película no sólo al público, sino también y principalmente a diversas universidades y museos nacionales y extranjeros en los que se cultivan la historia y la arqueología de México, huelga decir que todas las reconstrucciones, tanto las de arquitectura como las de indumentaria y costumbres, así como las puramente históricas, están basadas en investigaciones científicas que hemos efectuado *ex profeso* desde hace años: excavaciones arqueológicas en México y en el estado de Oaxaca; levantamientos topográficos; fotografías de monumentos arqueológicos, como Mitla, Teotihuacán y otros; consulta de documentos, de códices, etcétera, etcétera, constituyen los datos informativos. En seguida transcribimos el citado argumento, cuya propiedad artística y literaria está registrada en la Secretaría de Educación Pública de México.

TLAHUICOLE

Argumento cinematográfico de incidentes históricos sucedidos en Tenochtitlan y Oaxaca durante el reinado de Moctezuma II a principios del siglo XVI.

Los principales habitantes de Huexotzinco, guiados por cuatro grandes señores, llegan a Tenochtitlan (México), a solicitar la ayuda de Moctezuma para evitar que los tlaxcaltecas, acaudillados por el temible y gigantesco guerrero Tlahuicole, continúen asolando su territorio. El emperador ofrece ayuda a los huexotzincas.

Los guerreros aztecas enviados a combatir a los de Tlaxcala son vencidos en diversos encuentros por el valor y la pujanza del hercúleo Tlahuicole, quien a la postre es derrotado ante el ataque abrumador de numerosos guerreros enemigos que logran aprisionarlo cuando accidentalmente cae en un pantano.

Es conducido Tlahuicole a Tenochtitlan, concediéndole la prerrogativa sagrada, según la cual podrá conseguir la libertad en caso de triunfar en la lucha gladiatoria, que consiste en vencer con armas sin filo y sin punta y con un pie atado, a cierto número de guerreros provistos de diversas armas, los cuales se van turnando sucesivamente. El combate se efectúa delante del emperador y de su corte. Tlahuicole vence a varios guerreros, pero uno de los últimos lo hiere ligeramente, pues su atención se ha distraído contemplando a una hermosa joven que forma parte de la corte y es la princesa Copo de Algodón, hija preferida del emperador.

Repuesto de su emoción lucha vigorosamente y vence a su contrario y a otros más hasta llegar al número exigido para alcanzar el premio de la libertad. Copo de Algodón ha seguido abstraída y admirando todas las fases del combate y en sus ojos se adivina la profunda impresión que le ha causado el caudillo de Tlaxcala.

Moctezuma, los nobles señores y los guerreros se muestran complacidos por el formidable empuje de Tlahuicole, quien, desatendiéndose de las felicitaciones del monarca y de sus cortesanos, contempla atónito y turbado la peregrina belleza de la doncella. Moctezuma otorga la libertad a Tlahuicole; le da armas nuevas, ricas sandalias y un vistoso penacho con las armas reales que le servirá de pasaporte para llegar a la frontera de Tlaxcala.

Tlahuicole atraviesa el lago de Texcoco, rumbo a Tlaxcala, en una de las canoas reales, acompañándolo florida escolta. El recuerdo de la princesa no se aparta de su mente, por lo que triste y abatido mira sin cesar hacia el rumbo de Tenochtitlan, donde ha quedado Copo de Algodón. Al mismo tiempo vienen a su memoria dulces recuerdos del lejano hogar. Enloquecido por una tempestad de pasiones contrarias se detiene, buscando tranquilidad, en un islote del lago, en el cual atraca la canoa. Comprendiendo que le es imposible alejarse de la gentil y noble virgen, resuelve al fin volver a Tenochtitlan, esperando que Moctezuma le conceda la ciudadanía azteca y la gracia de vivir en la riquísima capital del imperio.

Moctezuma recibe aviso de que sus tropas, que se dirigían hacia Cuauhtemallan (Guatemala), han sido hostilizadas en el cerro del Tigre (Tehuantepec), por los súbditos del rey Cosijoesa. Son llamados a consejo los caudillos militares, los nobles señores y los grandes sacerdotes. De pronto es anunciado Tlahuicole, que insiste en hablar con el monarca, quien, después de mostrarse sorprendido y de discutir con los señores del gran consejo, ordena la entrada del caudillo y escucha su solicitud de ciudadanía y vecindad. Las hazañas de fortaleza y valentía de Tlahuicole, así como sus aptitudes militares, le valen ser nombrado ciudadano de Tenochtitlan y además jefe de las fuerzas aztecas que irán a combatir a los zapotecas en Tehuantepec. Se fija el plazo de dos lunas (dos meses), para movilizar el ejército y preparar los abastecimientos.

Al mismo tiempo que Tlahuicole organiza la expedición a Tehuantepec, procura ansiosamente ver a Copo de Algodón. Se dirige, seguido de varios ayudantes, a la casa de los sacerdotes en el gran templo, con el objeto aparente de rendir homenaje a los dioses, pero en realidad con el fin de obtener informes del viejo sacerdote Camali, que educó a la princesa. Allí contempla a los sacerdotes, que consultan el *tonalamatl* o calendario ritual, en tanto que otros pintan jeroglíficos en el papel de los libros sagrados y fabrican dicho papel. Admirado por la fama de Tlahuicole y agradecido por los ricos donativos que le hace, el sacerdote informa que Copo de Algodón frecuenta diversos lugares en los que se la puede ver tomando algunas precauciones: concurre al jardín de las aves del emperador a dar de comer a los pajarillos; en el *cuicoyan* o academia de baile y canto se recrea viendo danzar a jóvenes y niños; visita los mercados de Tenochtitlan y Tlatelolco para adquirir con la moneda corriente, que consiste en granos de cacao y cañutos de pluma llenos de polvo de oro, ricos collares, anillos y cascabeles de oro y jade, procedentes de Oaxaca y Atzcapotzalco, mosaicos de pluma de Michoacán, jícaras de Ollinalá y mantas tejidas por los huicholes de Jalisco.

Tlahuicole espía a Copo de Algodón en esos sitios y al fin logra hallarla en el jardín de las aves, gracias a la ayuda de Camali, comenzando desde ese momento los amores de la princesa y del poderoso guerrero.

Habiendo transcurrido cerca de dos meses y estando listas las tropas de Moctezuma para dirigirse a Oaxaca, un mensajero especial se adelanta llevando la declaración de guerra al rey Cosijoesa. El mensajero distingue en la frontera el *yaoyotl* o escudo con flechas, plantado en tierra, simbolizando desafío, y sin más preámbulos se dirige al palacio del rey enemigo y le declara la guerra conforme al ceremonial acostumbrado; unge su rostro con el *tizatl* o fúnebre ungüento ritual que se aplica a los muertos; se coloca hermoso penacho de plumas en la cabeza, y en las manos, la rodela y la macana de rigor. A su vez el desafiado impone al embajador coraza de algodón, escudo y flechas y lo aprovisiona para el viaje de regreso, quedando desde entonces declarada y aceptada la guerra.

Antes de ponerse a la cabeza del ejército expedicionario Tlahuicole se despide de Copo de Algodón jurándole amor y prometiéndole combatir denodadamente a fin de alcanzar el triunfo y poder así pedirla en matrimonio a Moctezuma. La princesa, anhelante y

conmovida, empeña su palabra. Los amantes cambian como prenda de compromiso ajorcas y bezotes de oro y jade.

Las tropas aztecas acaudilladas por Tlahuicole llegan a Tehuantepec y atacan las posiciones de los zapotecas que están atrincherados en los contrafuertes de la sierra. Con el fin de flanquear al enemigo por sorpresa, los guerreros aztecas se embarcan en piraguas de combate y ascienden por el río de Tehuantepec, pero los zapotecas están alerta y rechazan a los invasores. Tlahuicole es herido en una emboscada y se le transporta a la capital del imperio en tanto que el ejército sigue combatiendo tenazmente.

La población de Tenochtitlan se conmueve al saber que ha llegado herido el famoso guerrero Tlahuicole. Copo de Algodón va a visitarlo valiéndose de ardides y subterfugios y de la ayuda incondicional de Camali. En el delirio de la fiebre Tlahuicole cree estar en Tlaxcala con sus mujeres e hijos, produciendo este incidente profunda decepción en la princesa. Herbolarios y hechiceros curan sus heridas y consiguen aliviarlo lentamente.

Llegan abatidas y destrozadas algunas de las tropas que combaten en Oaxaca y sus jefes comunican a Moctezuma que el triunfo es muy difícil y le dan cuenta de un prodigioso incidente del que se informaron los espías aztecas y que sucedió al rey Cosijoesa. Éste se bañaba en la bella laguna de Cozaana cuando surgió de las aguas una mujer de peregrina belleza que le dijo era hija de Moctezuma y que con ella se casaría por designio de los dioses. En seguida le lavó el cuerpo y lo ungió con yerbas aromáticas según el ritual nupçial zapoteca y antes de perderse en las aguas elevó una mano hacia lo alto dejando ver en ella un gran lunar.

Moctezuma, que era el más diplomático de los reyes aztecas, comprende que sus soldados serán aniquilados a la postre por la fiereza de los contrarios y por el rigor del clima tropical; así que, aprovechando hábilmente la credulidad de Cosijoesa en la extraña aparición de una de sus hijas, envía mensajeros al rey zapoteca proponiéndole que se haga la paz mediante una alianza de sangre entre los dos reinos. Aceptada la proposición por Cosijoesa, Moctezuma comenta con las princesas sus hijas el poderío del rey zapoteca y les relata la aparición en la laguna de Cozaana. Copo de Algodón experimenta gran emoción al ver que la belleza de sus facciones y el lunar de su mano izquierda coinciden con las de la hermosa aparición de Cozaana.

Al recuperar la salud y visitar a Copo de Algodón, Tlahuicole nota en ella profundo abstraimiento, y como ya sabe que Cosijoesa se casará con una de las hijas de Moctezuma, la conmina a permanecerle fiel. La princesa no contesta nada, distraída en soñar en el príncipe del lejano país, donde abundan las ricas joyas y las fastuosas pieles de puma y de tigre.

Hondamente afligido acude Tlahuicole a ver a Camali y le ofrece cañutos de pluma con polvo de oro, granos de cacao y ricas mantas para que interceda a fin de que Copo de Algodón vuelva a amarlo y no piense más en el odiado Cosijoesa. El viejo sacerdote trata de convencer a la princesa, pero todo es en vano. Copo de Algodón permanece muda y abatida notándose de cuando en cuando que su semblante se ilumina y sus ojos brillan, pues cree mirar al gran Cosijoesa sonriéndole amorosamente. Sin desanimarse, Camali se dirige a hablar con Moctezuma y le dice que una revelación de los dioses le ha hecho saber que a una de sus hijas, la del lunar en la mano izquierda, le está deparado un gran rey más rico y poderoso que el de Oaxaca. El supersticioso Moctezuma, que tiene en gran estima la sabiduría de Camali, se impresiona con semejante vaticinio y le dice al sacerdote que cuando los enviados de Cosijoesa elijan a la que será reina de Oaxaca, Copo de Algodón no estará presente.

Estando próxima la venida de los embajadores matrimoniales, Moctezuma aleja con cualquier pretexto a Copo de Algodón y anuncia a sus demás hijas la fecha en que debe-

rán estar reunidas para que una de ellas sea elegida esposa de Cosijoesa. Copo de Algodón se dirige al jardín de las aves, pero de pronto una extraña inspiración le hace pensar que su padre y sus hermanas hablan algo que le interesa; así que se aproxima rápidamente a la estancia real y, oculta por la manta que intercepta la puerta de entrada, se entera de que en efecto su padre no quiere darla por esposa de Cosijoesa, lo que la aflige e indigna.

Los embajadores de Cosijoesa llegan a Tenochtitlan trayendo riquísimas ofrendas y regalos para la corte. Moctezuma, acompañado de los reyes de Texcoco y Tacuba, de los nobles, grandes sacerdotes y guerreros, los recibe, así como a los embajadores de otros países: Yucatán, Michoacán y Guatemala, y contesta afablemente su discurso de petición haciendo entrar a las princesas para que sea elegida la futura esposa de Cosijoesa.

Por instrucciones de Moctezuma, Camali invita a Copo de Algodón a asistir a la ceremonia del nacimiento de un infante, sobrino del soberano, pero en realidad con el objeto de que la princesa no sea vista por los enviados de Oaxaca.

Copo de Algodón logra escapar burlando la vigilancia del sacerdote y se dirige al salón en los momentos en que una esclava lleva al rey y a los embajadores humeantes pipas con tabaco perfumado. Copo de Algodón la soborna obsequiándole el hermoso collar que lleva al cuello y consigue que le preste sus vestiduras y le confíe las pipas ceremoniales.

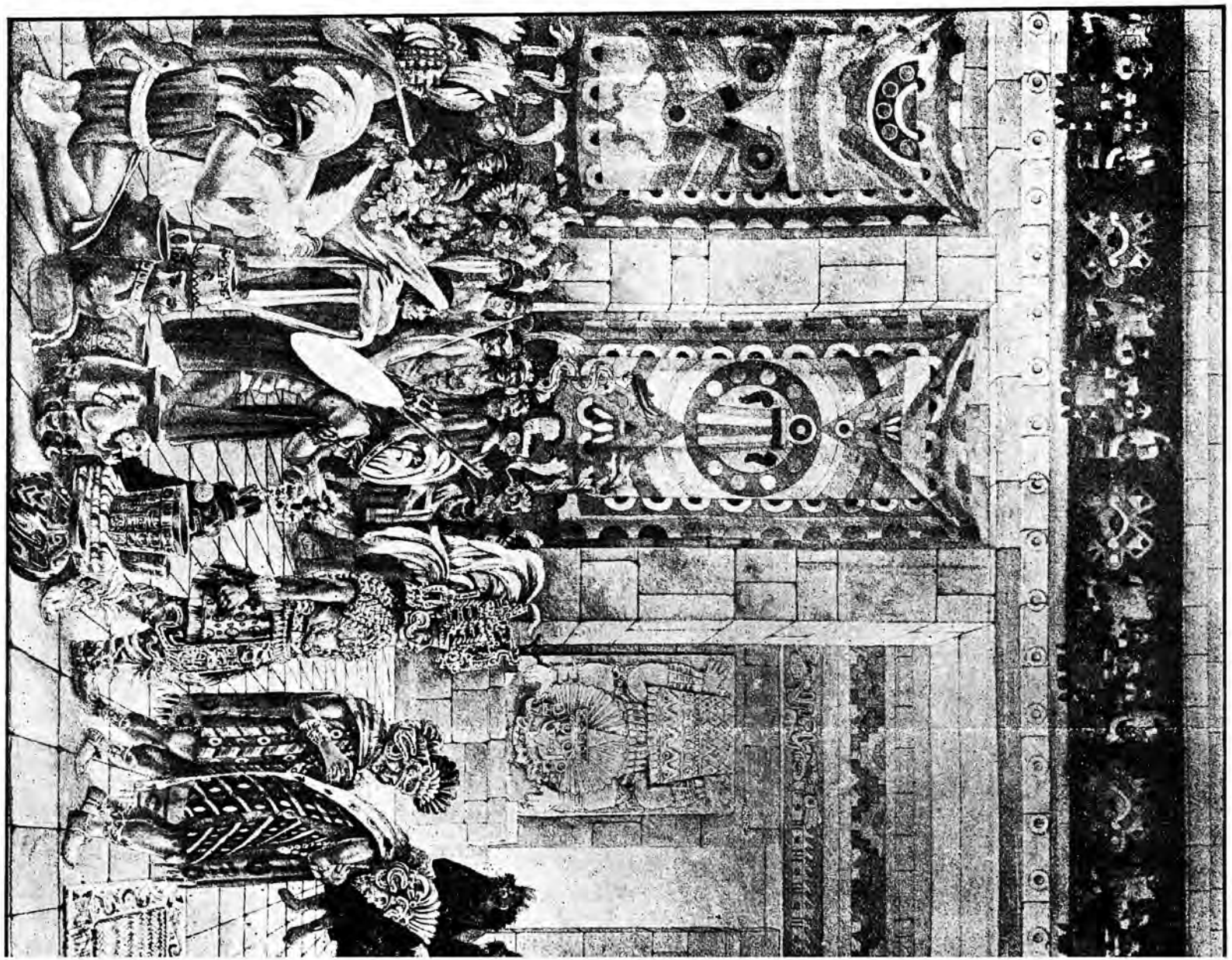
Los embajadores de Oaxaca examinan detenidamente a las hijas de Moctezuma y quedan sorprendidos por no poder complacer a su señor, pues ninguna de las princesas se parece a la que describió Cosijoesa, ni en sus manos aparece el famoso lunar que debe identificar a la elegida. Los embajadores se aproximan a Moctezuma, después de su examen, pero no atinan a confesar su decepción. En esos momentos aparece Copo de Algodón, quien prosternándose entrega la pipa real al emperador y las demás a los embajadores, procurando que éstos vean su rostro y distingan el lunar de su mano izquierda. Los embajadores se sorprenden grandemente, la toman de la mano y después de contemplarla con minuciosidad declaran al monarca que esa es la mujer que su señor Cosijoesa desea para esposa. Moctezuma se muestra de pronto indignado, pero no pudiendo remediar el caso se deja convencer por las súplicas de la princesa y los razonamientos de los embajadores. Tlahuicole, que ha asistido a la ceremonia, monta en cólera y desesperación al ver que fueron burlados los proyectos de Camali.

Se hacen los preparativos de marcha de la gran comitiva nupcial. Moctezuma ordena a Tlahuicole que se ponga al frente de la escolta que acompañará a la princesa. El enamorado guerrero experimenta terrible emoción ante esta orden, pero dominándose la acata aparentemente y sale sonriendo. Se dirige al punto a ver a Camali, quien le aconseja que por última vez procure ablandar la voluntad de la princesa, y que si ésta no accede, él,como jefe de la escolta, la arrebate en el camino de México a Oaxaca.

Abordan a Copo de Algodón en el jardín de la aves y Tlahuicole le habla de su amor ansiosamente, pero la princesa lo rechaza con frialdad. Camali interviene en su favor, insiste acaloradamente y termina por amenazar a Copo de Algodón con la cólera de los dioses al ver que no hace aprecio de sus palabras y continúa acariciando el policromo plumaje de una gran guacamaya.

Moctezuma, que accidentalmente ha entrado al jardín de las aves en compañía de los embajadores de Oaxaca, escucha sin ser visto las súplicas de Tlahuicole y las amenazas de Camali. Indignado por la falsedad del sacerdote y por lo que él conceptúa ingratitud de Tlahuicole, condena al primero al sacrificio y, como le está vedado por las divinidades sacrificar y esclavizar a Tlahuicole, puesto que fue vencedor en las luchas gladiatorias, lo degrada en el acto, despojándolo de las insignias de mando y nobleza y ordena que bajo pena de muerte los habitantes de Tenochtitlan se burlen de él como acostumbran hacerlo de los hombres que pierden el juicio cuando toman licor.

140. *Moctezuma II recibe a los embajadores de Oaxaca*, de Carlos González, como decorado de la película de Manuel Gamio.



En el gran templo y en presencia del monarca y de los embajadores y cortesanos, es sacrificado Camali con el ceremonial de costrumbre.

Tlahuicole, escarnecido por el cobarde populacho desde que ha perdido el favor del monarca, es arrojado de su rica residencia y recorre cubierto de andrajos las calles de la ciudad viéndose obligado a desempeñar a cambio de una tortilla labores indignas de un famoso guerrero; en los juegos de pelota recoge las esferillas de *cauchú* que van a caer lejos; transporta fardos gigantescos en el mercado; saca a flote las canoas encalladas en los canales y tira de las cuerdas para arrastrar las grandes esculturas de piedra que van rumbo al templo. Ante el maravilloso despliegue de fuerza física que hace Tlahuicole en esas labores plebeyas, se acallan las burlas, se paraliza el tumulto y todos contemplan admirados y temerosos al coloso extranjero que en un momento de rabia podría aplastar como hormigas a todos los hombres del más populoso barrio de Tenochtitlan.

Parte de Tenochtitlan la vistosa comitiva nupcial de Copo de Algodón, siendo la princesa afectuosamente despedida por el emperador, la corte y el pueblo. Oculto en uno de los templos espía Tlahuicole la marcha de la comitiva.

El rey Cosijoesa recibe a Copo de Algodón en el gran palacio de Mitla, mausoleo de los reyes zapotecas, efectuándose el matrimonio con suntuoso ceremonial.

La vida de Tlahuicole se hace cada vez más difícil y dolorosa, pues ya nadie solicita su trabajo en mercados y calzadas; por algunos días subsiste devorando yerbas y sabandijas y por último pide limosna, pero lo rechazan tan duramente que no insiste.

Un soldado que regresa de Oaxaca reconoce a su antiguo jefe y, condolido de él, lo conduce a su barrio, Tlaltelolco, refiriéndole de paso las ricas ceremonias del matrimonio de Copo de Algodón. Antes de entrar a su hogar el soldado se dirige al templo del barrio a orar por la felicidad de su retorno, acompañándolo Tlahuicole, que permanece sentado en las gradas de la pirámide, mientras aquél penetra en el santuario. Un sacerdote espía los pasos del guerrero y cuando éste sale y se dirige a Tlahuicole, le reconviene agriamente y le indica que el caudillo de Tlaxcala está maldecido por el emperador y por los dioses, y que incurren en la misma pena todos aquellos que le hablen o socorran. El guerrero huye asustado y el sacerdote penetra al santuario.

Nostálgico de la patria y del hogar, y humillado y envilecido por los mexicanos, Tlahuicole se desespera y al fin muere despeñándose desde lo alto del templo de Tlaltelolco.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre Beltrán, Gonzalo. *La población negra en México,*
1972 Fondo de Cultura Económica, México, D.F.
Aguirre Beltrán, Gonzalo, comp. *Clavijero: una antología,*
1976 Sepsetentas, México, D.F.
Álvarez, Manuel. *Las ruinas de Mitla y la arquitectura nacio-*
1900 *nal,* Talleres de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, México.
Amábilis, Manuel. *El pabellón de México en Sevilla,* edición
1930 del autor, México.
Anes, Gonzalo. *Economía e ilustración en la España del siglo*
1969 *XVIII,* Ariel, Barcelona.
Anónimo. *Memorándum acerca de la solemne inauguración*
1887 *del monumento erigido en honor de Cuauhtémoc en la Calzada de la Reforma de la ciudad de México,* Imprenta de J.F. Jens, México.
1911 "Noticias de los departamentos", en *Boletín del Museo Nacional de México,* vol. I, núm. 6, México.
1911 *A Morelos, importantes revelaciones históricas: autógrafos desconocidos de positivo interés, inauguración del monumento en memoria del héroe de la patria,* impreso en los Talleres de la Escuela Industrial Militar de Morelia, Morelia, México.
Arenal, Angélica. *Biografía humana y profesional de David*
1947 *Alfaro Siqueiros,* Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F.
Argan, Gulio Carlo y otros. *El revival en las artes plásticas, la*
1977 *arquitectura, el cine y el teatro,* Gustavo Gili, Barcelona.
Arguedas, José María. *Formación de una cultura nacional*
1975 *indoamericana,* Siglo XXI, México, D.F.
Artes de México. "Felipe Gutiérrez, pintor de la Academia
s/f de Texcoco (1824-1904)", núm. 171, México.
1978 "Palacio de Bellas Artes", núm. 191, Dirección de Arquitectura y conservación del patrimonio Artístico Nacional (coord.) México.

Benévolo, Leonardo. "El arte de la ciudad contemporánea",
1977 en *Diseño de la ciudad,* vol. 5, Gustavo Gili, Barcelona.
Bayón, Damián. *Aventura plástica latinoamericana,* Fondo
1974 de Cultura Económica, México, D.F.
Bentmann, Reinhard y Micheal Muller. *La villa como ar-*
1975 *quitectura del poder,* Barral, Barcelona.
Bernal, Ignacio. *Historia de la arqueología en México,* Porrúa,
1979 México, D.F.
Best Maugard, Adolfo. *Método de dibujo: tradición, resurgi-*
1926 *miento y evolución del arte mexicano,* Secretaría de Educación Pública, México.
Boari, Adamo. "La construcción de un teatro", en *Cuader-*
1978 *nos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico,* núm. 1, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F.

Bonet Correa, Antonio. *La arquitectura de la época porfiriana*
1966 *en México,* Universidad de Murcia, Murcia.
Borah, Woodrow. *El siglo de la depresión en Nueva España,*
1975 Sepsetentas, México, D.F.
Brading, David A. *Los orígenes del nacionalismo mexicano,*
1973 Sepsetentas, México, D.F.
Brunhouse, Robert. *Frans Blom; maya explorer,* University
1976 of New Mexico, Albuquerque.
Bullock, William. *A six month's residence and travels in Me-*
1824 *xico,* J. Murray, Londres.
Atlas historique pour servir au Mexique en 1823, A. Eymery, París, 1823.

Camavitto, Dino. *La decadenza della popolazzioni messicane*
1935 *al tempo della conquista,* Roma.
Cardoza y Aragón, Luis. *José Clemente Orozco,* Lozada, Bue-
1944 nos Aires.
1953 *Pintura mexicana contemporánea,* Era, México, D.F.
1963 *José Guadalupe Posada,* UNAM, México, D.F.
Carrasco, Rafael. *La caricatura en México,* UNAM, México,
1954 D.F.
Carrillo y Gariel, Abelardo. *Las galerías de San Carlos,* Edi-
1950 ciones Mexicanas, México, D.F.
Carrillo, Rafael. *Posada y el grabado mexicano,* Panorama
1980 Editorial, México, D.F.
Clavijero, Francisco Xavier. *Historia antigua de México,* Po-
1974 rrúa, México, D.F.
Collins, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna: su evo-*
1977 *lución (1750-1950),* Gustavo Gili, Barcelona.
Contreras, M. y J. Tamayo. *Antología: México en el siglo XX.*
1975 *1900-1913,* UNAM, México, D.F.
Cortés Juárez, Erasmo. *El grabado contemporáneo,* Edicio-
1951 nes Mexicanas, México, D.F.
Cossío Villegas, Daniel (edit.). *Historia moderna de México,*
1956 Hermes, México, D.F.
Couto, José. *Diálogo sobre la pintura en México,* Fondo de
1947 Cultura Económica, México, D.F.
Charnay, Désiré. *Cités et ruines américaines: Mitla, Palenque,*
1863 *Izamal, Chichén Itzá, Uxmal,* París.
Chiappelli, F. *First images of America,* University of Califor-
1976 nia Press, Austin.

De Garay, Graciela. "La obra de Carlos Obregón Santacilia",
1979 en *Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Cultural,* núm. 6, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F.
Dallal, Alberto. "Verdad y mentira en la tradición arquitec-
1965 tónica", *Universidad de México,* Vol. XIX, núm. 5, México, D.F.
Del Conde, Teresa. *Julio Ruelas,* Instituto de Investigacio-
1976 nes Estéticas, UNAM, México, D.F.
Díaz y de Ovando, Clementina. "Tlaxcala en la épica y en la
1951 dramática de la colonia", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* núm. 19, UNAM, México, D.F.
1952 "Dos novelistas veracruzanos", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* núm. 20, UNAM, México, D.F.
1976 "El litógrafo Luis Garcés", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* núm. 45, UNAM, México, D.F.
Dr. Atl. *Cómo nace y crece un volcán: el Paricutín,* Stylo, Mé-
1950 xico, D.F.
Duchet, Michele. *Antropología e historia en el siglo de las lu-*
1975 *ces: Buffon, Voltaire, Rousseau, Helvecio, Diderot,* Siglo XXI, México, D.F.

Echánove Trujillo, Carlos. *Dos héroes de la arqueología maya:*
1975 *Frederick Waldeck y Teobert Maler,* Universidad de Yucatán, Mérida, México.
El Colegio de México. *Historia general de México,* México,
1976 D.F.
Encina, Juan de la. *El paisajista José María Velasco,* El Cole-
1943 gio de México, México, D.F.
Estampas de la Revolución Mexicana. 85 grabados de los ar-
1947 tistas del Taller de Gráfica Popular "La Estampa Mexicana", México, D.F.

Fernández, Justino. *Litógrafos y grabadores mexicanos con-*
1944 *temporáneos,* Delfín, México, D.F.
1945 *Prometeo. Ensayo sobre pintura contemporánea,* Porrúa, México, D.F.
1949 *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil,* México, D.F.
1951 "José Martí como crítico de arte", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* núm. 19, UNAM, México, D.F.
1954 "Diario de Waldeck", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* UNAM, México, D.F.
1955 *Textos de Orozco,* UNAM, México, D.F.
1956 *Orozco: forma e idea,* Porrúa, México, D.F.
1956 "El atlas de la obra de Bullock", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* núm. 24, UNAM, México, D.F.
1962 *Roberto Montenegro,* UNAM, México, D.F.
1963 *El arte del siglo XIX en México,* UNAM, México, D.F.
Fernández, Justino, comp. *Trajes civiles, militares y religio-*
1956 *sos de México (1828),* Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, D.F.
Fernández, Justino y R. Flores G. *Antología de pintores me-*
1958 *xicanos del siglo XX,* Buró Interamericano de Arte, México, D.F.
Fernández de Lizardi, Joaquín. "Correo Semanario de Mé-
1975 xico, núm. 18, México 1927", en *Obras* VI,

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, D.F.
Fernández Retamar, Roberto. *Calibán. Apuntes sobre la cultura en nuestra América,* Diógenes, México, D.F.
1971
Flores Guerrero, Raúl. "Los muralistas del siglo XIX", en *Artes de México,* núm. 4, México, D.F.
1954
Cinco pintores mexicanos, UNAM, México, Distrito Federal.
1957
Flores Marini, Carlos. "Apuntes sobre arquitectura", en *Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio cultural,* vol. 8, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F.
1980
Florescano, Enrique. *Precios del maíz y crisis agrícola en México (1708-1810),* El Colegio de México, México, D.F.
1969

Estructuras y problemas agrarios de México (1500-1821), Sepsetentas, México, D.F.
1971
Gallo, Eduardo. *Cuauhtémoc, último emperador de México,* Ignacio Cumplido (litografías de Hesiquio Iriarte), México.
1837-4
Gamio, Manuel. "El actual renacimiento arquitectónico de México", en *Ethnos,* vol. I, núm. 8-12, México.
1920-1
"El concepto del arte prehispánico", en *Forjando Patria,* Porrúa, México, D.F.
1960
Gamio, Manuel y otros. *La población del valle de Teotihuacán* Secretaría de Agricultura y Fomento, México.
1922
García Canclini, Néstor. "Artesanías e identidad cultural", en *Culturas,* vol. VI, núm. 2, UNESCO, París.
1979
García Cubas, Antonio. *Geografía e historia del Distrito Federal,* México.
1892
García Barragán, Elisa. "Agustín L. Ocampo, un escultor olvidado", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* núm. 45, UNAM, México, D.F.
1976
García Quintana, Josefina. *Cuauhtémoc en el siglo XIX,* UNAM, México, D.F.
1977
Gerbi, Antonello. "The earliest accounts on the New World", en *First images of America,* University of Texas Press, Austin.
1976
Gómez Mayorga, Mauricio. *Grabados populares mexicanos,* Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, México, D.F.
1943
Jorge González Camarena, Ediciones Mexicanas, México, D.F.
1951
González Avelar, Miguel. *La Constitución de Apatzingán, entre 1808 hasta 1813,* Sepsetentas, México, D.F.
1975
Griffin, Gillet. "Early travellers to Palenque", en *1a. Mesa Redonda de Palenque,* vol. 1, Peeble Beach.
1973
Gual, Enrique F. *100 dibujos de Diego Rivera,* Ediciones de Arte, México, D.F.
1949
Guía de arquitectura mexicana contemporánea, Espacios, México, D.F.
1952
Haab, Armin. *Mexican Graphic Art,* G. Wittenborn, Nueva York.
1957
Hadjanicolau, Nicos. *Historia de arte y lucha de clases,* Siglo XXI, México, D.F.
1974
Hagen, Victor von. *Search for the Maya: the story of Stephens and Catherwood,* Sakon House, Londres.
1975
Hale, Charles A. *Mexican liberalism in the age of Mora 1821-1853,* Nueva Haven.
1968
Heinkamp, Detlef. "American objects in the itallian collections of the renaissance and barroque: a survey", en *First Images of America,* University of Texas Press, Austin.
1976
Hijar, Alberto. "Arte contemporáneo: muerte moderna e ideología", en *La muerte: expresiones de un enigma,* UNAM, México, D.F.
1975
Honour, Hugh. *The new golden land: European images of America from the discoveries to the present time,* Pantheon Books, Nueva York.
1975
Humboldt, Alexander von. *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España,* Porrúa, México, D.F.
1973

Instituto Nacional de Bellas Artes. *Diego Rivera, 50 años de su labor artística,* México, D.F.
1951
Siqueiros, México, D.F.
1951
J.M. Rugendas en México, México, D.F.
1959
Inwards, Richard. *The temple of the Andes,* Londres.
1884
Islas García, Luis. *Velasco, pintor cristiano,* México.
1932

Jantz, Harold. "Images of America in the German rennaissance", en *First images of America,* University of Texas Press, Austin.
1976
Jiménez, Guillermo. *Fichas para la historia de la pintura en México,* UNAM, México, D.F.
1932

Katzman, Israel. *Arquitectura mexicana contemporánea,* Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, D.F.
1963
La arquitectura del siglo XIX en México, Centro de Investigaciones Arquitectónicas, UNAM, México, D.F.
1973
Kirchhoff, Paul. "The principles of clanship in human society" en *Reading in Anthropology,* Crowell Co., Nueva York.
1918

Lauer, Mirko. "Lo andino en el arte peruano", en *Sociedad y política,* núm. 8, Lima.
1980
Leal, Fernando. "La litografía mexicana en el siglo XIX", en *Artes de México,* núm. 14, México, D.F.
1958
Leclerc, Gerard. *Anthropologie et Colonialisme,* Fayard, París.
1972
Lemoine, Ernesto. "Estética y política en el pensamiento de

1971 Bustamante", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* UNAM, México, D.F.

León Portilla, Miguel. *Recordación de Francisco Javier Clavi-*
1970 *jero. Su vida y su obra,* Ediciones del Museo de la Ciudad de Veracruz, Veracruz, México.

Le Riverend B., Julio. "La historia antigua de México del Pa-
1945 dre Francisco Javier Clavijero", en *Estudios de historiografía de la Nueva España,* México, D.F.

Levy-Bruhl, Lucian. *La mentalidad primitiva,* Lautaro, Bue-
1945 nos Aires.

Linati, Claudio. *Trajes civiles, militares y religiosos de México*
1956 *(1938),* Introducción, estudio y traducción de Justino Fernández, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, D.F.

López Cámara, Francisco. *La génesis de la conciencia liberal*
1954 *en México,* El Colegio de México, México, D.F.

López Portillo y Rojas, José. *La parcela,* Porrúa, México, D.F.
1945

Luna, Antonio. *El Dr. Atl,* Editorial Cultura, México, D.F.
1952
1958 *Francisco Goitía,* Editorial Cultura, México, D.F.

Mac Kinley, Helm F. *Modern mexican painters,* Harpers and
1941 Bros., Nueva York.

Manrique Jorge Alberto. "El proceso de las artes", en
1976 *Historia general de México,* vol. 4, El Colegio de México, México, D.F.

Mapelli Mozzi, Carlota. "Recuerdos de México en el casti-
1970 llo de Miramar", en *Boletín del Instituto Nacional de Antropología,* núm. 41, México, D.F.

Mariátegui, José Carlos. "El problema del indio: su nuevo
1976 planteamiento", *Siete ensayos de la realidad peruana,* Grijalbo, Barcelona.

Mariscal, Nicolás. "El desarrollo de la arquitectura en Mé-
1900 xico", en *El Arte y la Ciencia,* vol. II, núm. 8-10, México.

Martí, José. "Una visita a la exposición de Bellas Artes", en
1875 *Revista Universal,* t.X., núm. 297, México.
1876 "La Academia de San Carlos", en *Revista Universal,* t.X., núm. 245, México.

Martínez del Río, Marita, coord. "Senderos de México", en
1971 *Artes de México,* núm. 141, México, D.F.

Margulis, Mario. "La cultura popular", en *Arte, Sociedad*
1977 *e Ideología,* núm. 2, México, D.F.

Martínez G., Manuel. *Ita Andehui,* Tip. J.S. Soto, Oaxaca,
1906 México.

Matos Moctezuma, Eduardo. *Informe de la revisión de los*
1980 *trabajos arqueológicos realizados en Ixcateopan, Guerrero,* UNAM, México, D.F.

Matute, Álvaro. *Lorenzo Boturini y el pensamiento histórico*
1976 *de Vico,* Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México, D.F.

Maza, Francisco de la. "Sobre arquitectura art nouveau", en
1957 *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* núm. 26, UNAM, México, D.F.
1959 "Escultura romántica", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* núm. 28, UNAM, México, D.F.
1968 *Del neoclasicismo al art nouveau,* Sepsetentas, México, D.F.
1970 "Notas sobre lo cursi", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* núm. 39, UNAM, México, D.F.

Meggers, Betty J. "Ambiente y cultura en la cuenca del
1958 Amazonas: revisión de la teoría del determinismo ambiental", en *Estudios sobre ecología humana,* Unión Panamericana, Washington, D.C.

Meléndez, Concha. *La novela indianista en Hispanoamérica*
(1832-1889), Universidad de Puerto Rico, Monografías, núm. 2, Madrid.

Méndez Plancarte, G. *Humanistas del siglo XVII,* UNAM, México, D.F.

Moissen, Xavier. "Isidro Martínez, un pintor académico
1961 desconocido", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* núm. 30, UNAM, México, D.F.
1963 "Eugenio Landesio, teórico y crítico de arte", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* núm. 32, UNAM, México, D.F.
1965 "Pinturas murales de Ernesto Icaza", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* núm. 34, UNAM, México, D.F.
1965 "La primera academia de pintura en México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* núm. 32, UNAM, México, D.F.
1968 "Pedro Calvo, primer pintor del valle de México", en *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia,* núm. 33, México, D.F.
1976 "Siqueiros antes de Siqueiros", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* núm. 45, UNAM, México, D.F.

Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el
1976 siglo XIX", en *Historia general de México,* vol. 4, El Colegio de México, México, D.F.
1976 "La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas: Notas sobre el término cultural nacional", en *En torno a la cultura nacional,* INI, México, D.F.

Montenegro, Roberto. *Pintura mexicana: 1830-1860,* México:
1933

Moreno, Salvador. "Un siglo olvidado de escultura", en
1970 *Artes de México,* núm. 133, México, D.F.
1979a *El escultor Manuel Vilar,* UNAM, México, D.F.
1979b *Manuel Vilar: copiador de cartas y diario particular,* UNAM, México, D.F.

Moreno Villa, José. *Lo mexicano en las artes plásticas,* El Co-
1948 legio de México, México, D.F.
Myers, Bernard. *Mexican painting in our time,* Oxford Uni-
1956 versity Press, Nueva York.

Navarro Aceves, Salvador. *El movimiento artístico de México,*
1935 ELAH, Quito.
Nelken, Margarita. *La escultura mexicana contemporánea,*
1951 Ediciones Mexicanas, México, D.F.
Neuvillate, Alfonso de. *Francisco Goitía, precursor de la es-*
1964 *cuela mexicana,* UNAM, México, D.F.
1970 "La remodelación de la plaza de Bellas Artes", en *El Heraldo,* 25 de octubre, México, D.F.
Noriega Robles, Eugenio. "Henry Martin y sus acuarelas
1969 sobre Tepic, Acapulco y Mazatlán", en *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia,* núm. 35, México, D.F.

Obregón, Gonzalo, coord. "México y los grabadores euro-
1960 peos", en *Artes de México,* vol. 166, México, D.F.
O'Gorman, Edmundo. *Documentos para la historia de la lito-*
1955 *grafía en México,* Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, D.F.
Othón de Mendizábal, Miguel. *Obras Completas,*
1946 México.
Ovalle F., Ignacio. "Indigenismo de participación", en *Mé-*
1977 *xico Indígena,* INI, México, D.F.

Palencia, Ceferino. *Arte contemporáneo de México,* México,
1951 D.F.
Parra Guzmán, Carlos. "Las grandes tendencias de la evolu-
1954 ción de la historia política indigenista en México", *Memorias del INI,* núm. IV, México, D.F.
Pascual, Ángel. "Mansión neo-azteca", en *Revista de Ar-*
1922 *quitectura* (mayo), Buenos Aires.
Pendergast, David. *Palenque: the Walker-Caddy expedition*
1967 *to the ancient Maya city; 1839-1840,* University of Oklahoma Press, Norman.
Perus, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina,*
1976 Siglo XXI, México, D.F.
Pesado, José Joaquín. *Los aztecas, poesías tomadas de los can-*
1854 *tares mexicanos,* Imp. de Vicente Segura Argüello, México.
Pietri, Arturo U. "Eso que los europeos llamaron Nuevo
1976 Mundo", en *América,* 28-4, Washington, D.C.

Pimentel, Francisco. *Memoria sobre las causas que han origi-*
1864 *nado la situación actual de la raza indígena y medios para remediarla,* México.
Potter, David F. "Prehispanic architecture and sculpture in
1976 Central Yucatan", en *American Antiquity,* Vol. 41, núm. 4.

Ramírez, Fausto. *Saturnino Herrán,* UNAM, México, D.F.
1976
Ramírez, Ignacio. *Antigüedades mexicanas, Biblioteca Enci-*
1944 *clopédica Popular,* Secretaría de Educaión Pública, México, D.F.
Ramos, Raimundo. "Fernández de Lizardi y el nacimiento
1977 de la novela mexicana", en: *Cuadernos Politécnicos de Ciencia y Cultura,* núm. 2, México, D.F.
Ramos, Samuel. *Diego Rivera,* Imprenta Mundial, México,
1938 D.F.
Reed, Alma. *Orozco,* Fondo de Cultura Económica, México,
1955 D.F.
Riva Palacio, Vicente, comp. *México a través de los siglos,*
1887 México.
Robertson, Donald. "Mexican indian art and the Atlantic
1976 filter: XVIth. and XVIIth. Centuries", en: *First Images of America,* University of Texas Press, Austin.
Rodríguez, Francisco. "La habitación privada de los aztecas
1905 en el siglo XVI", *Anales del Museo Nacional,* vol. II, México.
Rodríguez-Luis, Julio. *Hermenéutica y praxis del indigenis-*
mo: la novela indigenista, Fondo de Cultura Económica, México, D.F.
Rodríguez Prampolini, Ida. *La crítica de arte en México en el*
1964 *siglo XIX,* Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, D.F.
1974 *Una década de crítica de arte,* Sepsetentas, México, D.F.
1977 Reseña de "introducción a la pintura peruana del siglo XX", en *Artes Visuales,* núm. 14, México, D.F.
Rojas Garcidueñas, José. "El mexicanismo en nuestra lite-
1952 ratura", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* núm. 20, UNAM, México, D.F.
1956 "Jicoténcatl: una novela histórica precedente al romanticismo español", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* núm. 24, UNAM, México, D.F.
1959 "Un libro raro, una extraña obra: epilogue de la Divine Comedie", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* núm. 28, UNAM, México, D.F.
1960 *Carlos de Sigüenza y Góngora: obras históricas,* Porrúa, México, D.F.
1961 "Otra novela sobre el tema Xicoténcatl", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* núm. 30, UNAM, México, D.F.
Romero de Terreros, Manuel. *Paisajistas mexicanos del siglo*
1943 *XIX,* Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, D.F.
1949 *Paisajes mexicanos de un pintor inglés,* Jus, México, D.F.
1959 "México visto por pintores extranjeros del

siglo XIX", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* núm. 28, UNAM, México, D.F.
1965 "El pintor Mateo Saldaña", en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 34, UNAM, México, D.F.

Ronan, Charles E. "Francisco Javier Clavijero, 1731-1787",
1973 en *Handbook of Middle American Indians*, vol. 13, University of Texas Press, Austin.

Rosemblat, Ángel. *La población indígena de América desde*
1945 *1842 hasta la actualidad*, Buenos Aires.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *La ideología de la neutralidad*
1975 *ideológica en las ciencias sociales*, inédito.

Sarrailh, Jean. *La España ilustrada de la segunda mitad del*
1974 *siglo XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F.

Savelle, Max. "The enlightenment and the idea of America",
1971 en *Investigaciones contemporáneas sobre historia de México*, UNAM, México, D.F.

Schávelzon, Daniel. "El saqueo arqueológico de Guatemala",
1978 en: *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, época III, núm. 22, México, D.F.
1981a "Algunas supervivencias de cultos prehispánicos en Guatemala", en *Proyecciones de América Latina*, vol. 1, México, D.F.
1981b "Historia social de la restauración arquitectónica en México", en *Vivienda*, vol. 6, núm. 5, México, D.F.
1984 *Teoría e historia de la restauración en México: los monumentos prehispánicos entre 1880 y 1980*. Tesis doctoral, UNAM, México, D.F.

Schávelzon, Daniel y H. Karp. "La arquitectura del estado li-
1981 beral", en núm. 88, Buenos Aires.

Schmeckebier, Laurence, *Modern Mexican art*, University of
1939 Minnesota Press, Minneapolis.

Scully, Vincent. *American architecture and urbanim*, Holt, Ri-
1969 nehart and Winston, Nueva York.

Sierra, Justo. "México social y político", en *Revista de Letras y*
1889-90 *Ciencias*, México.
1948 *Obras Completas*, UNAM, México, D.F.

Simpson, Lesley B. *Los conquistadores y el indio americano*, Pe-
1970 nínsula, Barcelona.

Sosa, Francisco. *Apuntamientos para la historia del monumento*
1887 *a Cuauhtémoc*, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, México.

Sturtevant, William. "First visual images of native America",
1976 en *First images of America*, University of Texas Press, Austin.

Suyder, Jan. "Mostaert's West Indies lanscape", en *First*
1976 *images of America*, University of Texas Press, Austin.

Terán, Francisco. "Las mujeres de la conquista", en *Amé-*
1976 *ricas*, núm. 28-2, OEA, Washington, D.C.

Tibol, Raquel. *Historia general del arte mexicano: época moder-*
1964 *na y contemporánea*, Hermes, México, D.F.
1974 *Documentación sobre arte mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F.

Toscano, Salvador. *Juan Cordero y la pintura mexicana en el*
1946 *siglo XIX*, Universidad de Nuevo León, Monterrey, México.

Toussaint, Manuel. *Saturnino Herrán y su obra*, Editorial
1920 México Moderno, México.
1934 *La litografía en México*, Ediciones de la Biblioteca Nacional, México, D.F.
1938 *Retrato y paisaje en la obra de Cecil Crawford O'Gorman*, Alcancía, México, D.F.
1952 "La pintura con incrustaciones de concha nácar en Nueva España", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 20, UNAM, México, D.F.

Totten, George. *Maya architecture*, The Maya Press, Wash-
1926 ington, D.C.

Vargas Lugo, Elisa. "Los hacendados de Bocas de Antonio
1976 de Becerra", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 45, UNAM, México, D.F.

Velázquez Chávez, Agustín. *Indice de la pintura mexicana*
1935 *contemporánea*, Ediciones de Arte Mexicano, México, D.F.

Villagrán, José. *Panorama de 50 años de arquitectura mexi-*
1952 *cana contemporánea*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F.

Villoro, Luis. *Los grandes momentos del indigenismo en Mé-*
1950 *xico*, El Colegio de México, México, D.F.

Westheim, Paul. *La calavera*, Antigua Librería Robredo,
1954 México, D.F.

Westheim, P., J. Fernández y J. Rodríguez. *José Guadalupe*
1963 *Posada*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F.

Williar, T.A. *The city of the sacred well*, Grosset and Duncan,
1926 Nueva York

Winsor, Justin, comp. *Narrative and critical history of Ame-*
1889 *rica*, The Riverside Press, Cambridge.
1889 *Winsor's history of America: aboriginal America*, Houghton Mifflin and Co., Boston.

Wolfe, Bertram. *Diego Rivera, su vida y obra*, Santiago de
1941 Chile.

Zavala, Silvio. *América en el espíritu francés del siglo XVIII*,
1949 El Colegio de México, México, D.F.

Zea, Leopoldo. *El positivismo en México*, El Colegio de Mé-
1944 xico, México, D.F.

Zendegui, Guillermo de. "El grabado en América: Perú",
1976 en *Américas*, núm. 28-9, OEA, Washington, D.C.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

1 Grabado siglo XVI, s/d.
2 Clavijero 1974.
3-5 Obregón 1960.
6 Fray Diego de Valadez 1945.
7 De Bray 1560.
8 Plano de B. Bordone 1528.
9 Museo de América, Madrid.
10 Fotografía de F. González.
11 Instituto Nacional de Antropología e Historia.
12 Easby y Scott 1968.
13-14 Thomas Egerton 1840.
15 Casimiro Castro 1850.
16 Bullock 1826.
17 Stephens 1843.
18 Híjar 1975.
19 Gallo 1973.
20 De La Maza 1970.
21 National Geographic Society.
22 Instituto Coahuilense de la Historia.
23 Ediciones Femma.
24 Rojas Garcidueñas 1952.
25-29 Moreno 1970.
30 Castañeda 1805.
31 Stephens 1841.
32 León y Gama 1792.
33 Dupaix 1834.
34 Stephens 1841.
35 Casimiro Castro 1857.
36 Hesiquio Iriarte 1886.
37 Plano del H. Ayuntamiento de México 1910.
38 Charnay 1885 y Bancroft 1883.
39 Gallo 1873.
40 National Geographic Society.
41-42 Colección D. Schávelzon.
43-44 Peñafiel 1889 y Archivo Salvat.
45 Álvarez 1900.
46-48 Colección D. Schávelzon.
49 Rodríguez 1911.
50-51 Honour 1975 y Charnay 1885.
52 Márquez 1804.
53 Nebel 1824.
54 Chavero 1887.
55-56 Fotos de E. Seler y A.P. Maudslay.
57 Peñafiel 1889.
58 Katzman 1973.
59 Noriega 1905.
60 Fernández 1963.
61 Chavero 1887.

62 Luis Coto 1889.
63 Augustine Aglio 1835.
64 Instituto Nacional de Bellas Artes.
65 *Artes de México.*
66 Fernández 1963.
67 Chavero 1887.
68 Archivo Salvat.
69 Banamex.
70-71 Moyssen 1971.
72 Instituto Nacional de Bellas Artes.
73 Fernández, 1963.
74 Hesiquio Iriarte 1871.
75 Peñafiel 1910.
76 Stephens 1841.
77 Jiménez 1932.
78 Álvarez 1900.
79 Museo Nacional de Historia.
80 Fernández 1963.
81 Litografía de H. Iriarte.
82 Archivo General de la Nación.
83 Stephens 1841.
84 Archivo del Museo Nacional de Historia.
85 Díaz y de Ovando 1973.
86-88 Katzman 1973.
89-90 Archivo Salvat.
91 Waldeck 1834.
92 Fotografía Maudslay.
93 Thomas Gann 1900.
94 Maudslay 1899.
95 Charnay 1884.
96 Instituto Nacional de Antropología e Historia.
97 Maudslay 1899.
98 Foto de Eduard Seler.
99-100 J.G. Posada.
101 Instituto Nacional de Bellas Artes.
102-106 *Artes de México* 1978.
107 Boari 1978.
108 Ramírez 1976.
109 Fernández 1963.
110 Ramírez 1976.
111 Fernández 1963.
112-113 Ramírez 1976.
114 Secretaría de Turismo.
115-130 Amábalis 1930.
131 Totten 1926.
132 *Excélsior* 1980.
133-134 *México Desconocido.*
135 Banker's Trust Co.
136-139 Totten 1926.
140 Gamio 1922-1923.

ÍNDICE

Este libro se terminó de imprimir y encuadernar en el mes de enero de 1988 en los talleres de Encuadernación Progreso, S. A., Municipio Libre 188; 03300 México, D. F. Se tiraron 3 000 ejemplares.

(viene de la primera solapa)

principales agonistas de aquella nutrida discusión y efectúa análisis de las obras que se crearon o fueron proyectadas a partir de ella. De esta forma, Schávelzon entrega al lector un material valioso para comprender un momento importante en la historia del arte mexicano y el nacimiento de una de sus mayores preocupaciones —la identidad nacional—, así como para ver desde nuevos ángulos el periodo porfirista y las estrategias políticas de dominación que en él se gestaron.

OTROS LIBROS DE HISTORIA

•

D. A. Brading
CAUDILLOS Y CAMPESINOS EN LA REVOLUCIÓN MEXICANA

•

Juan José de Eguiara y Eguren
PRÓLOGOS A LA BIBLIOTECA MEXICANA

•

Francisco Fernández del Castillo
LIBROS Y LIBREROS EN EL SIGLO XVI

•

Carlos M. Rama
HISTORIA DE LAS RELACIONES CULTURALES ENTRE ESPAÑA Y LA AMÉRICA LATINA. SIGLO XIX

•

Victoriano Salado Álvarez
EPISODIOS NACIONALES MEXICANOS (7 VOLS.)

•

Guillermo Tovar de Teresa
BIBLIOGRAFÍA NOVOHISPANA DE ARTE. (SIGLOS XVI, XVII Y XVIII)

Diseño: Nicolás Moreno / Fotografía: Carlos Franco

En la portada: Remate de la fachada principal del teatro de Bellas Artes. México, D. F.

cfe