

LA ESTETICA DE LOS PUEBLOS AMERINDIOS

A partir del Romanticismo, la estética universal descubre los estilos artísticos que no encajaban plenamente en el concepto clásico del arte. Riegl, frente a Winckelmann y Lessing, estudia el arte árabe, el egipcio y los estilos barrocos, iniciando con ello un criterio de «objetividad» fundado en la idea de la voluntad artística, que después desarrolla Worringer. Se empieza a considerar, en efecto, el estilo artístico como una forma de expresión cultural. Spengler diría, algún tiempo después, que el arte es una confesión de cultura, es decir, la expresión psicológica peculiar de cada cultura. Como señaló Worringer, los estilos son la «dirección de una voluntad artística».

Esta nueva comprensión artística viene a negar, pues, la idea de progreso en el Arte y el criterio absoluto de belleza. Consecuencia de este nuevo sentido estético fue la valoración del arte de los pueblos no europeos y del de los pueblos primitivos, entre los cuales destacan los del continente americano del período histórico anterior al Descubrimiento. Ahora bien: ¿cómo se puede conocer hoy el arte amerindio? ¿Con arreglo a qué criterio artístico se puede decir que determinada obra es estética y que otra no lo es?

Contestando a estas preguntas, el arqueólogo mexicano Manuel Gamio señaló la necesidad de armonizar e integrar la belleza de la forma material y la comprensión de la idea que esa forma representa. Así, no sólo los objetos bellos por su forma son artísticos, sino que la emoción estética puede nacer también ante objetos que, según el concepto clásico, no son bellos. Hay, pues, que tener en cuenta la idea que representa la obra. Y esta idea es, en los pueblos prehispánicos de América, la idea religiosa.

El fin de la creación artística precolombina no es, pues, la belleza, sino el sentido religioso, la espiritualidad, en un mundo sujeto íntegramente a lo

religioso; en un mundo dentro del cual la religión orientaba, presidía y daba sentido a la vida y a la muerte del hombre, ya que la muerte no era más que otra forma de vida. Esta unidad cósmica determina la concepción artística y la finalidad del arte, que no es otra sino la fijación de las ocultas fuerzas mítico-mágicas que actúan dentro de las cosas. «Darles expresión —escribe Paul Westheim—, traducir en forma plástica los espíritus que alientan en las cosas, esencia y sentido de las cosas, no lo que son como fenómeno óptico, sino lo que significan: he ahí el propósito de este crear artístico».

De la concepción religiosa precolombina y del carácter peculiar de esa religiosidad debe partir, pues, todo estudio estético del arte pre-hispánico de América. Este mundo artístico se expresa en imágenes simbólicas. Frente al pensamiento realista objetivo, podría hablarse de un «realismo mágico», por cuanto este arte se propone reflejar las representaciones mágicas y míticas, religiosas, del mundo en que se produce. Y es necesario advertir que esta sujeción a lo religioso, lejos de considerarse como un impedimento o traba, como una restricción, se entendía como el verdadero cumplimiento de las metas artísticas.

Por eso, las categorías decisivas de este arte son lo terrible y lo sublime. En general, la obra artística amerindia —como explica Salvador Toscano— produce, al primer contacto con ella, un sentimiento de grandeza, solemnidad y extrañeza, y esta extrañeza se manifiesta a veces, especialmente para los europeos, como repugnancia. En la cultura arcaica mesoamericana hay, en efecto, una nota «tremenda», a veces monstruosa y siniestra, terrible, que es la que despierta la sensación de grandeza. Pero, además, esa hostilidad solamente es comprensible si va acompañada de la sensación de lo fascinante, sentimiento opuesto al anterior y que, unido a éste, produce una contradicción, que se supera mediante una emoción nueva: la de la sublimidad. Aquellas dos fuerzas contradictorias son sublimadas; polarizarlas exaltándolas es el destino de las grandes culturas primitivas. Y ese sentimiento de lo sublime se alcanza mediante la grandiosidad, que se manifiesta en la escultura colosal y, sobre todo, en la arquitectura propias de aquellas culturas.

No quiere decir esto, sin embargo, que la obra artística precolombina no tienda nunca hacia lo bello. Por el contrario, si en la evolución de los estilos del arte amerindio hay, como acaba de verse, esas dos etapas sucesivas: lo terrible, antecedente del estilo sublime, a éste sigue el estilo bello, dando a la palabra «bello» el sentido kantiano. Este estilo bello es el que se advierte en las grandes culturas históricas, que han superado ya el arcaísmo, y se caracteriza por el naturalismo y el realismo, por el paso de la rigidez geométrica y la exaltación dramática, propias de lo arcaico, al modelado suave, ondulado y elegante, que puede verse en el Viejo Imperio Maya, por ejemplo, cuando aparece, a partir del siglo VII, el llamado estilo realista, que culmina en el siglo siguiente al mismo tiempo que se señala ya el comienzo de la exuberancia barroca, iniciación también de la decadencia y el fin de la producción artística en aquella zona. Ahora bien: la tendencia hacia lo bello, que es observable también en las obras de los siglos XI y XII, en las culturas de la meseta central de México, muestra una

LA ESTETICA DE LOS PUEBLOS AMERINDIOS

incipiente decadencia del poder creador a consecuencia, probablemente, de un desfallecimiento del sentir religioso. Porque cuando éste se halla en su plenitud expresa un mundo de dioses horribles y despiadados, un mundo terrible y sublime, del que el hombre no puede escapar.

El arte prehispánico no tiende, pues, a la belleza, sino a la expresión. Por otra parte, como arte religioso que es, no pretende provocar complacencia en el espectador, sino interés religioso, que es independiente de la sensación estética, agradable o desagradable, que su visión produzca. Así, la obra de arte es uno de los medios de que se sirve el culto y que el culto, al propio tiempo, necesita, ya que el contenido vital del pueblo es el culto divino, la fe en los dioses. Estos crean al hombre para que los adore, los alimente, los mantenga, en una tarea colectiva que incumbe a la comunidad entera, pues lo religioso era el fundamento del orden social, y era la salvación de este orden lo que estaba en juego. Un mundo sin dioses —dice Westheim— hubiera sido como un mundo sin aire para respirar. Y como el pensamiento precolombino es mágico y el pensamiento mágico identifica la imagen con la cosa, para el amerindio la estatua del dios es el dios mismo, ya que él no concibe al dios invisible. Por eso, el artista no crea la imagen del dios sólo como un adorno, y de ahí que el arte se halle subordinado y al servicio de un propósito extra-artístico: el propósito religioso, es decir, el mantenimiento de la comunidad, fin al cual se sacrifica también al individuo. «Esto determina su forma y hace que su efecto sea tan profundo. En la imagen de la divinidad se cree. No se halla dentro del templo o delante de él como objeto decorativo, por el que el ojo se deslice en busca de una emoción estética, en busca de la originalidad del poder creador y del sello personal del artista. Su grandeza, su valor y valer no los debe a éste [...], sino a la intensidad de la vivencia religiosa que el fiel lleva hacia aquello».

No hay apenas, por tanto, lo que suele llamarse «arte profano». Los objetos de uso aparecen, casi siempre, decorados con símbolos religiosos, y no existen, salvo contadas excepciones, retratos de personajes, ni aun de aquéllos, como los jefes militares, que se distinguieron en la guerra, pese a ser ésta considerada, en algunos pueblos, como actividad sagrada. Nótese, en prueba de ello, el hecho de no existir en todo el arte prehispánico de Mesoamérica más que una pequeña pieza de orfebrería, procedente de Tezcoco, que quizá represente al rey Tízoc, y el que se pueda citar como excepción la pintura mural del Templo de los Guerreros, de Chichén-Itzá, donde se representa la vida de una aldea.

La concepción de la naturaleza surge, igualmente, del sistema teogónico. La continua observación del cielo, que hizo de los mayas tan consumados astrónomos, no obedecía a una intención puramente científica, sino al intento de conocer los planes divinos. El hombre prehispánico consideraba los fenómenos físicos como manifestaciones de seres, espíritus o dioses que habitan en los astros y en la naturaleza, y transformaba así lo visible en su imaginación. De esta imagen del mundo y de la naturaleza brota la concepción del arte. De este modo, cuando el artista representa un fenómeno o un ser de la naturaleza, se cuida de subrayar que no representa tal fenóme-

JAIME DELGADO

no o tal ser, sino el espíritu que encarnan. Representaba, pues, la realidad, lo que para él era la realidad, y para hacerlo aprovechaba los elementos realistas; es decir, pintaba o esculpía las cosas tales como eran, mezclando, en síntesis, lo concreto con lo abstracto, pero sin quedarse en una concepción contemplativa de la naturaleza. De ahí el que cuando en la obra artística prehispánica aparece el paisaje, éste está sirviendo a otros fines: como marco a una ofrenda de frutos, para dar idea de la existencia paradisíaca, etc., pero nunca con un sentido lírico, sino como expresión plástica de una creencia. Por eso se ha podido decir que el arte prehispánico —y el de México en particular— procede del mito y conduce al mito, «lleva al hombre a un concepto grandioso de lo divino, que no es posible captar con nociones y medidas humanas, terrestres».

Este carácter eminentemente religioso del arte prehispánico puede dar razón también de la absoluta escasez de datos conocidos hoy acerca de la ejecución de las obras de arte. Hay quien señala, a este respecto, que las artes plásticas estaban en manos de los sacerdotes, y piensa en un posible paralelo con lo que sucedió durante la Edad Media europea, cuando los conventos y monasterios eran centros artísticos y los monjes, artistas. Pudo suceder que la ejecución de la obra artística, ya fuese en piedra, barro o madera, estuviese rodeada de misterio y que los artistas permanecieran encerrados y aislados mientras trabajaban. Landa, por ejemplo, registra y detalla todo un ritual a que eran sometidos los artistas mayas durante su trabajo. En cualquier caso, el contenido y la forma de la obra de arte estaban supeditados, al parecer, a reglas rigurosas, fijadas de antemano por el culto y de las que nadie podía separarse. De ahí el que no muestren estas obras ningún sello personal. Los artistas eran anónimos y de ninguno de ellos se sabe el nombre ni siquiera algún rasgo estilístico propio que permitiera reconocer a cada maestro, como sucede, a veces, en el arte medieval europeo.

La evolución artística, por la misma razón, se realiza probablemente por estratos y se conoce gracias a la cerámica, cuya fecha puede aclararse por el estrato arqueológico en que aparece. Por otra parte, al crear el arte no se aspira a evolucionar, sino a mantenerse en las formas ya creadas, pues todo arte religioso tiende a permanecer en las formas tradicionales. Como leo en Westheim, «si el arte precolombino no satisface —o satisface en muy escasa medida— nuestra apetencia de una escritura artística individual, de una personalidad y un modo de expresión individuales, es precisamente porque su función era ofrecer a la multitud de los fieles la forma hecha símbolo que vivía en ella desde generaciones y centurias. Forma que, como traducción del sentir devoto, era sobreindividual, expresiva, visionaria, válida para todos y comprensible para todos».

La falta de evolución en el arte prehistórico se debe, por lo demás, a la falta paralela de la idea de progreso. Esto, que constituyó, según Alfonso Caso, una «limitación fatal de su cultura», hace que la arquitectura, por ejemplo, emplee los mismos elementos expresivos durante siglos, y explica que la evolución que algunos advierten en el arte prehispánico de México

LA ESTETICA DE LOS PUEBLOS AMERINDIOS

se reduzca, probablemente, a «las diferentes etapas de la habilidad manual», más que a «fases diferenciadas una de otra por la novedad fundamental de las finalidades artísticas».

* * *

Todo cuanto se ha indicado hasta este instante sirve para caracterizar esencialmente el arte de la América precolombina en general. La creación artística prehispánica tiene, en efecto, un esencial sentido religioso, que es común, en líneas generales, a toda la producción artística del nuevo continente durante aquel período de su Historia. Ello no debe dar a entender, sin embargo, que no puedan establecerse diferencias estilísticas entre las diversas culturas regionales de América e incluso entre zonas distintas dentro de cada región.

En este último aspecto cabe señalar, no obstante, un rasgo más en común que se advierte en Mesoamérica y en la región andina. Por lo que se refiere a Mesoamérica, es preciso señalar la diferencia —y la interesante interacción consiguiente— entre el barroco y etéreo arte de la costa del golfo de México, hecho de volutas, caritas sonrientes, curvilíneas, arte sensual y realista, y el solemne, dramático y estilizado arte de las tierras altas de la meseta central; arte, éste último, esencialmente geométrico, cubista, austero y repulsivo, de líneas precisas y duras, mitigadas, en cualquier caso, por un sentido innato del ritmo y del movimiento y una sensibilidad especial para las formas de la naturaleza, especialmente para las formas naturales móviles, que da razón de la preferencia que este arte muestra por el motivo animal: serpiente, águila, tigre, colibrí, perro, tortuga, mariposa, etc. La influencia de la costa introduce en la mesa central mexicana motivos de adorno curvilíneos y volutas, pero en el traslado parecen perder parte de su gracia rítmica y se muestran, como puede verse en Teotihuacán y Monte Albán, hieráticos y fríos.

Estos dos distintos conceptos artísticos —el que podría llamarse espíritu apolíneo del arte de la altiplanicie en contraste con el arte dionisíaco de la costa— han sido interpretados por Jiménez Moreno como indicio de la psicología básica de la cultura del México precortesiano, e incluso el citado autor añade que ambas características perduran todavía y se manifiestan en el carácter introvertido de los mexicanos de las tierras altas frente a la extroversión de los de la costa. Pues bien: harto curiosamente, esta situación se repite, con una cierta amplitud, en las culturas de los Andes centrales. La austeridad y el colosalismo de la arquitectura y la escultura de las tierras altas de Bolivia y Perú —Chavín, Callejón de Huaylas, Tiahuanaco e Inca— se hallan en acusado contraste con el arte realista de lo mochica, la flamarosidad de Paracas y Nazca, y el preciosismo decorativo de los artes y oficios de la costa central peruana.

Ambas tendencias aparecen, tanto en Mesoamérica como en los Andes centrales, entrelazadas, quizás a partir de la misma época —alrededor del año 900 de J. C.— con un estilo general superestilizado o, mejor, rígido,

que parece universal; a saber: el Mixteca-Puebla y el Tiahuanaco o de expansiones «epigonales», que influyen en las artes de los últimos periodos, en los cuales se pierden las virtudes clásicas, con la excepción de la escultura decorativa de los aztecas, que de algún modo conserva o, mejor aún, revive la mágica chispa creadora.

Junto con esta semejanza, aún puede registrarse otra en lo que se refiere al trabajo escultórico. La escultura y el trabajo de la piedra fueron un arte básico en toda América, y hubo excelentes escuelas de escultura en todos los tiempos y en todas las regiones. La forma más antigua de trabajar la piedra consiste en tallarla, y las más primitivas puntas de dardo, las de Folsom y Yuma, constituyen ejemplares de los más bellos que se conocen. Una acabada muestra del arte de tallar la piedra aparece en Mesoamérica, durante los tiempos clásicos, en los restos de instrumentos de las ofrendas, de delicada miniatura, aparecidas en Teotihuacán, o en los finos pedernales de los mayas, por ejemplo. Pero si este arte no se desarrolló en Sudamérica, es común, en cambio, a todo el nuevo continente el desarrollo primitivo de la escultura en piedra. Los ejemplos más espectaculares de esa técnica son, en efecto, los primorosos monumentos megalíticos —estelas, altares y cabezas colosales— de las áreas «olmeca», maya y Chavín, en el sudeste de México, en Guatemala y en los Andes centrales, respectivamente. Y es digno de notarse que el arte megalítico florece principalmente, como se ve, en los períodos más primitivos de la Mesoamérica y la Sudamérica predolombinas —horizontes «olmeca» y Chavín—, y reaparece durante los períodos clásico y post-clásico y en los últimos imperios mexica e incaico.

Por lo demás, y sin contar otras coincidencias que podrían registrarse entre Mesoamérica y la región andina en cuanto a las artes y las técnicas cultivadas en ambas regiones, forzoso es suponer un origen común para cada una de dichas regiones. Por lo que respecta a Mesoamérica, ese origen común a las diversas culturas de su área ha de verse en la llamada cultura «olmeca» o de La Venta, estudiada y caracterizada desde el punto de vista artístico por Miguel Covarrubias, y que aparece ya en el período Formativo o Preclásico plenamente desarrollada, altamente estilizada, con una estatuaria colosal, figurillas bellamente esculpidas y máscaras y ornamentos de jade. «Sus creadores — escribe Covarrubias — fueron cultistas quizá místicos o magos, con una obsesión por los espíritus felinos, jaguares con rasgos humanos y seres humanos con caracteres de jaguar, así como un culto a los niños o enanos». El arte «olmeca» ofrece, junto a los monumentos colosales de piedra —que aparecen, probablemente, inmediatamente antes del colapso de esta cultura—, rasgos significativos que parecen indicar una antigua etapa en el desarrollo de las culturas de la época Clásica, especialmente la maya, la de Teotihuacán, la de El Tajín y la del Monte Albán. Esos rasgos son: estelas y altares de basalto; caras de piedra labrada con la máscara del jaguar, que desarrollan los varios aspectos del dios de la lluvia; el uso de glifos simples, que parecen en relación con el estilo de la escritura maya; figurillas y máscaras de piedra verde, éstas ahuecadas por detrás; orejeras brillantes de jade; vasijas cilíndricas, etc. Otros rasgos, en cambio, son únicos en esta cultura y parecen morir con ella; así, por ejemplo: grandes hachas antropomórficas de piedra, sarcó-

LA ESTETICA DE LOS PUEBLOS AMERINDIOS

fagos de piedra, fuentes y vasijas, utensilios azulado-verdosos y azulado-grisáceos y adornos de jade, como espátulas, agujas, cinceles, prendedores, reproducciones de colmillos de jaguar, y algunas partes del cuerpo humano, como dedos del pie, piernas, orejas; espejos cóncavos de hematita cristalina, etc. «El espíritu místico del arte «olmeca» sugiere la presencia de hechiceros altamente intelectuales, quienes han podido desarrollar los conocimientos astronómicos básicos para la predicción del tiempo y la cronología, y culminaron en algunos rasgos litúrgicos, como la arquitectura religiosa, el arte simbólico secreto y la escritura de glifos».

La temprana aparición, en una cultura simple de comunidades aldeanas, de un culto del jaguar, monumentos ciclópeos de piedra y técnicas altamente avanzadas, tiene una significativa contrapartida, en los Andes, en las culturas del horizonte «cultista» y del «formativo» que se postulan para la zona central andina: Chavín, Paracas antiguo, Tiahuanaco antiguo y San Agustín, de las cuales la más antigua e importante fué, quizá, la de Chavín. Y de este modo es posible establecer un remoto horizonte cultural común para Mesoamérica y Sudamérica, con culturas madres elaboradas —«olmeca» y Chavín—, que sirvieron ampliamente de instrumentos en el desarrollo y caracterización de las civilizaciones mesoamericanas y andinas.

Hay, empero, como se advirtió más arriba, diferencias estilísticas apreciables entre las creaciones artísticas de las diversas culturas precolombianas. Existen en arte, como es sabido, dos tendencias básicas y opuestas entre sí: una, la representación naturalística del hombre, los animales y las cosas, en la cual el artista se deleita en la deliberada y controlada re-creación de las formas de la naturaleza; otra, la representación simbólica, en la que el artista se toma libertades con la naturaleza y, frecuentemente, reduce los temas de ésta o de parte de ella a sus propósitos simbólicos o decorativos hasta hacer perder al objeto representado todo parecido con el modelo original. Esta tendencia constituye, en muchos casos, una deliberada intención de crear un código secreto para expresar ideas que no deben conocer los no iniciados. Pues bien: estas dos tendencias básicas están representadas en el arte amerindio.

Siguiendo la clasificación de Covarrubias, los esquimales modernos, los mochica, los «olmeca» y los aztecas son pueblos o culturas con un arte de extraordinario realismo. En cambio, los esquimales prehistóricos, los pueblos del Sudoeste norteamericano —navajos, pueblos, apaches, pima— los de las llanuras —sioux, comanches, shoshone, kiowa, etc.— y las culturas de Teotihuacán, Mixteca-Puebla, Chavín, Tiahuanaco y del Amazonas se caracterizan por su arte altamente simbólico. Por último, los pueblos de la costa noroeste de Estados Unidos y Canadá, el estilo de El Tajín y el arte maya combinan las dos tendencias señaladas —realismo naturalista y simbolismo esotérico— con asombroso éxito estético.

Por lo demás, entre las artes de Mesoamérica y las de los Andes centrales puede anotarse una diferencia sustancial y básica en espíritu e ideología. El arte mesoamericano, en efecto, es más intelectual, refinado y maduro y da muestras de un contenido más hondo y emocional y de un más desarrollado sentido estético, tanto en el campo naturalista como en el sim-

JAIME DELGADO

bólico. Frecuentemente, el artista mesoamericano traspasa los límites de la tradición y crea formas y composiciones que llevan la señal del verdadero genio creador. El arte de los Andes centrales, por el contrario, parece fiar más en la técnica y la habilidad del artesano y permanece siempre dentro de las limitaciones de la rutina tradicional, principalmente en lo que se refiere a la producción de objetos de lujo, los cuales, si están trabajados con la técnica de la más refinada manufactura, rara vez reúnen las condiciones o calidades exigibles a la verdadera creación artística o a una singular obra de arte.

La diferencia señalada ha sido expresada por A. L. Kroeber con una frase feliz: «los mexicanos —dice— ejecutan mejor con sus mentes; los peruanos, con sus manos». Cabría, no obstante, enumerar algunas excepciones a esa regla general. Así, por ejemplo, en el Perú, los alfareros mochica, los escultores de Chavín y las bordadoras de Paracas producen a veces trabajos artísticos individuales de gran mérito estético, mientras que los mexicanos de la cultura postclásica Mixteca-Puebla producen delicada joyería y objetos de oro, adornos en piedras semipreciosas y mosaicos de pluma y turquesa, que fueron obras maestras de esas técnicas, artículos de lujo más preciosos y decorativos que los objetos artísticos de la más temprana época clásica.

JAIME DELGADO

BIBLIOGRAFIA FUNDAMENTAL

ART: *L'art ancien du Mexique*. Photographies de Irmgard Groth Kimball. Text de Franz Feuchtwanger. Paris. Les éditions Braun et Cie., 1954. XXXIV págs., 105 fotografías y 4 láms. en color.

BENNETT, Wendell C.: *Ancient arts of the Andes*. With an Introduction by René d'Harnoncourt. New York, The Museum of Modern Art [1954]. 187 págs. con numerosos grabados inter. texto y 6 láms. en color. Con excelente bibliografía.

BUSHNELL, G. H. S. and Adrian Digby: *Ancient American Pottery*. London, Faber and Faber [1950]. XII y 51 págs., 4 láms. en color y 80 en negro.

COSSIO DEL POMAR, Felipe: *Arte del Perú precolombino*. México, Fondo de Cultura Económica [1949]. 214 págs. con grabados inter. texto, 42 láms. en negro y 23 en color.

COVARRUBIAS, Miguel: «El arte 'olmeca' o de La Venta» (en *Cuadernos Americanos*, vol. XXVIII, núm. 4, México, julio-agosto 1946, págs. 153-179 con grabados inter. texto y 16 láms.).

COVARRUBIAS, Miguel: *The Eagle, the Jaguar, and the Serpent. Indian Art of the Americas. North America: Alaska, Canada, the United States*. New York, Alfred A. Knopf, 1954, XVIII-314 págs. con numerosos grabados, 12 láminas en color y 48 en negro. Con excelente bibliografía.

LA ESTETICA DE LOS PUEBLOS AMERINDIOS

COVARRUBIAS, Miguel: *Indian Art of Mexico and Central America*. New York, Alfred A. Knopf, 1957, XVI-360 págs. con grabados, 12 láms. en color y 64 en negro. Excelente bibliografía.

KELEMEN, Pal: *Medieval American Art*. New York, The MacMillan Company, 1943. 2 vols., el segundo de ilustraciones, con 960 fotografías.

MARQUINA, Ignacio: *Arquitectura prehispánica*. México, Inst. Nac. de Antropología e Historia. Secretaría de Educación Pública, 1951, XIX-970 págs. con numerosas fotografías inter. texto, 10 láms. en color y varios cuadros y mapas y planos. Bibliografía e índices.

MEDIENI, G.: *Art Maya du Mexique et de Guatemala*. Paris, 1950.

MORLEY, Sylvanus G.: *La civilización maya*. Versión española de Adrián Recinos. México, Fondo de Cultura Económica [1947] 575 págs. con grabados inter. texto y 95 láms. Magnífica bibliografía e índices.

TOSCANO, Salvador: *Arte precolombino de México y de la América Central*. 2.ª edición [México], Inst. de Investigaciones Estéticas de la U. N. A. M., 1952, 561 págs. con numerosos grabados y un mapa y 11 láms. fuera texto. Excelente bibliografía.

UBBELOHDE-DOERING, Heinrich: *El arte en el Imperio de los Incas*. Versión española. Barcelona, Edit. Gustavo Gili, S. A., 1952, 73 págs., 4 láms. en color y 240 en negro.

WESTHEIM, Paul: *Arte antiguo de México*. México, Fondo de Cultura Económica [1950]. 356 págs. con muchos grabados inter. texto.

WESTHEIM, Paul: *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica [1957]. 285 págs. con 118 grabados inter. texto y 4 láms. a color.