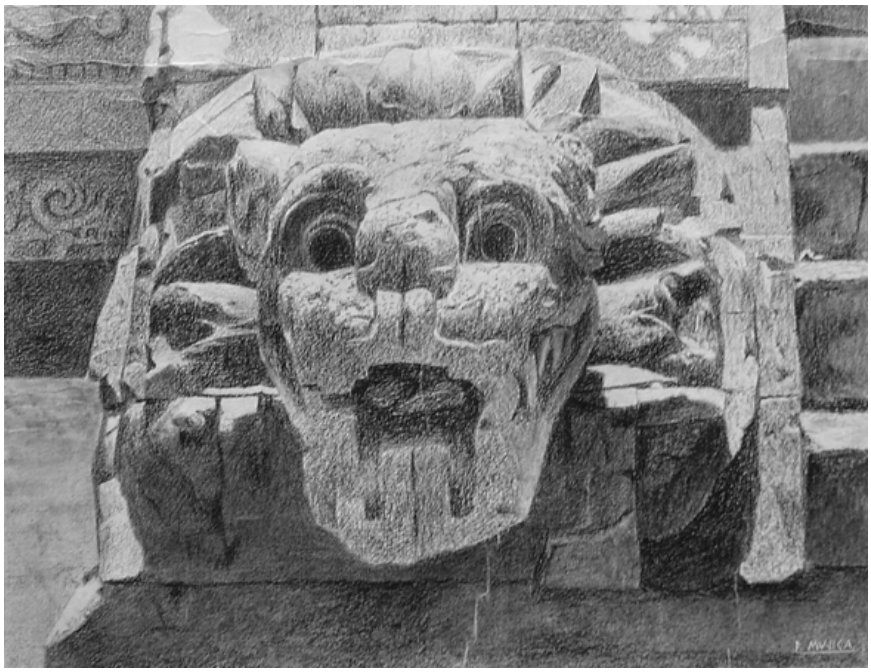
Francisco Mujica en Teotihuacan: dibujos inéditos de *Los subterráneos* y de *Las excavaciones de 1917*

- Daniel Schávelzon -



Cabeza de serpiente en el templo del Quetzalcóatl, ejemplo de la calidad gráfica de Mujica.

Resulta poco habitual encontrar un estudioso de las culturas mesoamericanas que además fue un eximio dibujante, que haya pasado desapercibido a los muchos que han estudiado la historia de la arqueología de Teotihuacan. Pero así ha sido con Francisco Mujica por temas que atañen a su propia persona[1]. Lo encontrado es una enorme obra de dibujo que quedó guardada en Buenos Aires por medio siglo. En realidad hay muy poca información sobre él, notas publicadas en revistas de arte y un importante libro de 1928 cuyo nombre nada indicaba sobre su relación con la arqueología (*History of Skyscraper*); y hay algunas referencias dejadas por Ignacio Marquina en su obra *Arquitectura prehispánica*. Eso es todo lo que teníamos y era intrigante ya que su obra era notablemente buena y hay colecciones de sus papeles

[1] Durante el año 1995 y gracias a un subsidio de FAMSI.

además de en Buenos Aires, en archivos de Estados Unidos, España y México[2]. Esta situación resulta interesante ya que en los últimos años ha habido un impulso al estudio del dibujo en arqueología dado que las nuevas tecnologías están dejando olvidada esta técnica-arte. El archivo ubicado en el Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires consta de un par de centenares de láminas a lápiz, algunas en acuarela, copias heliográficas, fotos, postales, cartas y documentos sobre sus años de residencia local.

Mujica fue un dibujante de excelente categoría superando los estándares habituales quien remedando los logros de dibujantes como Frederick Catherwood o Miguel Ángel Fernández, inició una obra sistemática (e insensata) para dibujar toda la arqueología de México. Ese trabajo lo hizo como parte de una *guerra sorda* con Ignacio Marquina o al menos eso es lo que hemos deducido.

La vida de Francisco Mujica

Francisco Mujica Diez de Bonilla nació en México el 29 de junio de 1899. Poco sabemos sobre su juventud; pero su primera visita a Argentina fue en 1910 con su padre, diplomático asignado en Buenos Aires[3]. Era una familia tradicional, Porfirista, conservadora, católica. Un nuevo destino del padre lo llevo en 1916 a Santiago de Chile donde se recibió de arquitecto. En esos años dio los primeros pasos en el estudio de las culturas prehispánicas y el arte americano involucrándose en la polémica que cruzaba las universidades: la ruptura con la tradición academicista francesa para incorporar elementos locales y americanos en los estilos llamados Neocoloniales y Neoprehispánicos, e incluso el Indigenismo[4]. En 1920 asistió al 1º Congreso Panamericano de Arquitectos en Montevideo donde obtuvo la medalla de oro en la categoría *Estudio Arqueológico* con el proyecto de un *Museo Azteca*. Resulta insólito el tema en Uruguay pero este tipo de trabajos se inscribía en el citado movimiento que buscaba un arte que fuera "auténticamente americano". En el 2º Congreso Panamericano en Santiago de Chile en 1923 volvió a conseguir una medalla de oro. En

[2] Existen otros archivos de Mujica: uno en la Bancroft Library y otro en la Biblioteca Nacional de México en la sección reservada, además el desaparecido que llevó antes de morir a España, el más grande todos. Su producción debió alcanzar a un millar de láminas.

[3] Mujica o Mújica, dos formas de acentuar que se confunden en los papeles. La familia que hemos contactado prefiere sin el acento, él lo escribía.

[4] Daniel Schávelzon (comp.), *La polémica del arte nacional en México: 1850-1910*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986; Marjorie Ingle, *The Mayan Revival Style*, Peregrine Books, Layton, 1984.

1922 regresó a México donde empezó su práctica profesional aunque nunca construyó nada como arquitecto; volvería a Argentina en 1940. Esos años fueron el período más intenso de su carrera y realizó sus visitas a sitios arqueológicos. Es posible que en 1925 haya participado en las excavaciones de Teotihuacan (la láminas están fechadas en ese año) y luego en Chichén Itzá, las más destacadas del país, pero seguramente en ambas tuvo problemas con otros que estaban allí haciendo trabajos similares. Si bien él escribió que trabajó para "su amigo Gamio" y para la Institución Carnegie esas aseveraciones parecen no ser serias. Gamio se había exilado en Guatemala en 1925[5] y lo de Chichén no parece haber sido más que un viaje y quizás el primer relevamiento del Templo de los Guerreros. Su familia permaneció para siempre en Chile, y su padre estuvo en España siendo cónsul en Barcelona; hoy su familia se divide entre México y Chile.

Mujica viajó a París por tres años, después a Bruselas, Estados Unidos, y varias veces a Argentina[6]. Las primeras exposiciones de sus dibujos fueron en 1926 en el Museo Nacional de Washington y en el Museo de Historia Natural de Nueva York y la recepción de su trabajo fue auspiciosa por la repercusión que tuvo. Continuó trabajando con el tipo de proyectos que le aseguraron las medallas de 1920 y 1923 bajo la teoría de aplicar lo encontrado en las excavaciones arqueológicas en proyectos contemporáneos. El viaje a Estados Unidos permitió darle impulso a sus ideas de una arquitectura moderna de inspiración prehispánica, pero sin reconocer que el tema ya existía; otros arquitectos habían acudido al repertorio formal del pasado como una cantera de donde tomar formas para sus obras[7]. Quizás creía que allí sería posible concretar sus ansiados deseos, y la admiración que despertaban en él los rascacielos lo llevaron a publicar en 1929 su único libro: la *Historia del Rascacielos,* donde cruzó su calidad de dibujante, el arte americano antiguo y el proyecto de un rascacielos en un estilo por él llamado *Neoamericano*. Ese tipo de arquitectura no era nuevo y había ejemplos desde la Exposición de París de 1889, pero él asumió el tema como un descubrimiento propio. El libro, al contrario de lo que suponía, cerró una época de su vida en la que el camino que recorrido era interesante: era muy joven, conocía parte del mundo recibió elogios de personalidades y con muchas puertas abiertas. Debe haber

[5] Ángeles González Gamio, *Manuel Gamio una lucha sin final*, UNAM, México, 1987.
[6] Marcel Sauvage, Une exposition d´art precolombien, *L´Art Vivant* vol. II, pags. 570-573, París, 1927.
[7] B. Braun (1993), *Precolumbian art*.... op. cit..

sentido que tenía por delante un campo donde podría desarrollarse sin límites, pero por algún motivo a partir de 1930 su carrera dio un giro inesperado[8].

Al regresar a México empezó a tener participación en cargos públicos en lo que consideramos su primer trabajo; antes había viajado como hijo de diplomático con dinero pero nunca había tenido la necesidad de trabajar. Si en esos años se casó en Chile como cuenta su familia y tuvo dificultades maritales, la juventud triunfante llegaba a su fin. Y si bien no dejó de lado su actividad arqueológica y participó de al menos un recorrido arqueológico en Tula en 1933, su nuevo trabajo se enfocó a temáticas de urbanismo y planificación, en incluso en organizar exhibiciones.

Según sus papeles formó parte de una "Comisión de Monumentos del Gobierno de México" –no tenemos pruebas-, y que debido a ese cargo en 1931 habría participado de las exploraciones en Chichén Itzá. Dice que eso fue producto de una invitación de la Institución Carnegie al Ministerio de Educación mexicano; no hay datos que hayamos encontrado en ninguna de ambas partes. Asevera también que colaboró con el estudio del Templo de los Guerreros donde abordó "*el estudio arquitectónico de dicho Templo, estudio de carácter eminentemente gráfico que vino a completar los anteriormente hechos por esa Institución*". Aquí hay algo extraño: el estudio de ese edificio había comenzado en 1926 y se completó en 1928; los dos tomos con la información, dibujos y planos se editaron en 1931 y desde 1928 ya se había publicado una excelente reconstrucción de la fachada hecha por Marquina[9]. El trabajo de dibujo en el sitio fue hecho por Ann Morris junto a Jean Charlot, quienes desplazaron al dibujante mexicano Miguel Ángel Fernández que estaba en el sitio desde antes; fue una decisión política de favorecer a los norteamericanos pese a los compromisos de Gamio con Fernández quien abrió el sitio para Morley. Pero de Mujica ni una referencia.

Lo que los dibujos de Mujica muestran es que fueron hechos en 1926/27 o antes. Para 1931 era demasiado tarde y todo estaba hecho, sólo podría medir lo ya reconstruido. Suponemos que él visitó el sitio antes de la excavación porque en sus dibujos no figura el templo inferior descubierto en 1928 y su relevamiento de Chichén es en copias heliográficas, no en originales de papel como el resto de su obra. En 1933 hizo una exploración en el área de Tula, que sería su único trabajo de campo

[8] No deja de ser curioso que en sus antecedentes no se mencionan opiniones de especialistas mexicanos; la repercusión que obtenía en el extranjero no la tenía en su país donde su propuesta estaba fuera de tiempo.

[9] Ignacio Marquina, *Estudio arquitectónico comparativo de los monumentos arqueológicos de México*, Secretaría de Educación Pública, México, 1928.

comprobado (él cita otro en Cholula del que no hay datos). Su vida sería continuar dibujando sitios prehispánicos, reproducciones de sus trabajos anteriores, o basado en fotos o dibujos publicados[10]. Es interesante que haya elegido Tula ya que presenta fuertes relaciones con Teotihuacan y Chichén Itzá, los sitios que tenía entre ojos; y quizás haya sido por haber notado las similitudes existentes, pero al no haberlo escrito se perdió la idea.

Los años de trabajo en organismos del gobierno de México, en especial para Lázaro Cárdenas, lo distanciaron del arte y la arqueología. Pudo trabajar como arquitecto pero no tuvo cabida en la organización de la arqueología mexicana. Frustrado pasó del reconocimiento internacional a tener que viajar fuera de su país para ofrecer en venta su colección de dibujos al gobierno argentino y peruano, y a trabajar en Buenos Aires rehaciendo los dibujos mexicanos que había hecho veinte años antes. No parece haber establecido nunca contactos estables con los arqueólogos ni con los artistas con quienes tenía tantas afinidades, ni con los arquitectos que exploraban los mismos caminos. En su regreso a la Argentina que dice fue "*en calidad de Comisionado Personal del Presidente de México en una misión de confraternidad*", logró abrirse puertas y se relacionó con personalidades de la arqueología local. Sus viajes de 1940 y 1941al sur, tras pasar por otros países de América, parecería más una búsqueda de trabajo que un periplo triunfal. A los cuarenta años se encontraba con que su arquitectura no era aceptada y su arqueología reconstructiva no tenía posibilidades ya que la única opción era ser un dibujante más y pasar desapercibido en un museo. El único en México que pudo hacerse el espacio que él pretendía fue Marquina. Estando Marquina, quien era amigo de Alfonso Caso e Ignacio Bernal, ya no había lugar para más. Tampoco era un artista, obsesionado con la arquitectura prehispánica, por lo que no hacía obras de arte si no ilustraciones preciosistas. Podría haber hecho arte y hubiese llegado lejos.

En Buenos Aires encontró una situación que se parecía a la del México anterior en cuanto a la no existencia de una arqueología estructurada; pero en cambio se topó con un sistema rígido en la ciencia, verticalista y de poder típico de un país de dictaduras aunque tuvo buena recepción en el ámbito intelectual especialmente por Martín Noel, quien como Diputado presentó un proyecto de ley para la adquisición de la

[10] La cantidad de fotos que compiló y están en México y Buenos Airees es extraordinaria y es de los mejores fotógrafos de la época.

colección de dibujos. El proyecto no prosperó pero pudo exponerlos[11]. Luego viajó de nuevo a Chile y Perú pero no tenemos claro si esto estaba en relación con su esposa y familia ya que tuvo varios hijos, gran parte de 1941 y 1942 los pasó en Santiago. En Lima hizo una exposición de dibujos; pareciera que sólo fuera de México podía encontrar el reconocimiento que creía merecer.

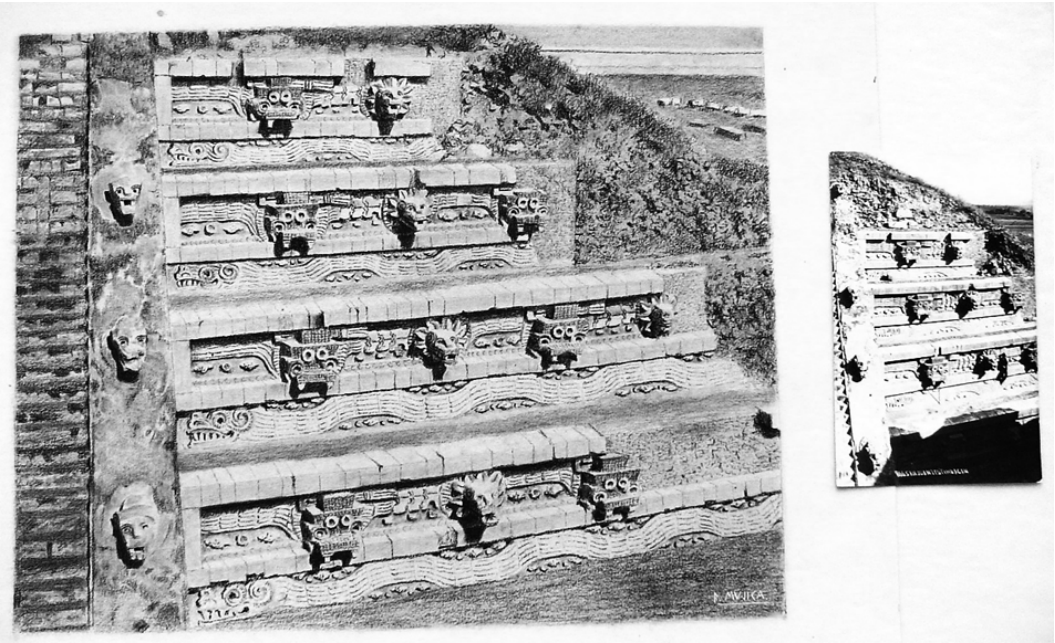
En 1947 estaba nuevamente en Buenos Aires donde logró reunirse con el presidente Perón. Tuvo la oportunidad de mostrarle sus trabajos y la idea de que el gobierno le comprara sus carpetas en 71.400 dólares, las que nuevamente vendió en Lima en 50 mil dólares en 1955. En Buenos Aires consiguió no sólo la compra sino que también diera una publicitada conferencia, exposiciones y logró un contrato en la Facultad de Filosofía y Letras para hacer durante cinco años un libro de cinco tomos sobre arquitectura prehispánica. Ahí comenzó una larga historia con José Imbelloni, su superior, que terminará en 1952 con la rescisión del contrato. No duraría un año en lo que podríamos considerar como el logro buscado todos esos años.

Al parecer la situación fue de desconocer su trabajo, no darle lugar físico para dibujar, no hacer trabajo arqueológico, y a la vez no ser parte de la estructura que tenía su jefe a su alrededor construyendo su propio poder; las relaciones entre ambos se fueron haciendo cada vez peores. En octubre de 1949 donó un conjunto de calcos de yeso y fotografías. En 1950 Mujica entregó el primer tomo de su obra pero las autoridades pidieron la opinión de su jefe. La respuesta fue contundente: no tenía rigor científico y era lo mismo que ya había comprado el gobierno nacional. Escribió Imbelloni que "*no conocemos el aparato erudito con que trabaja el autor por la ya repetidamente mencionada ausencia de texto (…) y se deduce que los antecedentes citados (…) parecen detenerse en una fecha relativamente lejana*", palabras duras pero muy ciertas: presentó duplicado aquello que ya había vendido y que no había hecho nada o muy poco nuevo. Realmente no era trabajo útil para el Museo, redibujaba una y otra vez sus láminas para terminar vendiéndolas. Mújica respondió airado aunque omitió la cuestión de la copia de los dibujos. Buscó explicar la base teórica indicando que desde su formación intentaba llenar el vacío que observaba en los estudios realizados por los arqueólogos y usaba como ejemplos dos publicaciones sobre México

[11] *Crítica argentina sobre la obra de Mújica Diez de Bonilla (años 1940 y 1941*), Archivo Mújica, Museo Etnográfico, Universidad de Buenos Aires.

que eran lo mejor sobre Mesoamérica en esos tiempos[12], pero que consideraba incompletas en lo arquitectónico si bien nada tenían que ver con Argentina. ¿Mújica creía que con sus dibujos, veinte años después de publicadas esas obras iba a *completarlas*? Se empeñaba en demostrar que era un profesional reconocido que no merecía el trato que se le daba, pero los testimonios a los que recurría pertenecían al pasado.

Se le suspendió el contrato en 1952 en que partió hacia Estados Unidos por un tiempo, y a donde regresaría en 1967 y 1972 previo paso por Barcelona donde hizo contactos para una nueva venta. Después regresó a México donde nada fue sencillo. Su final fue triste y contó con la ayuda de Ernesto de la Torre Villar quien le compró los pasajes en barco para ir a España con su enorme colección de dibujos para lo que necesitó cuatro camarotes para sus ocho toneladas de papel; era un barco carguero que tardó cuarenta días. Allí terminó donando todo al viejo Instituto de Cultura Hispánica para hacer un fondo que llevaría el nombre del padre, compuesto por doce mil documentos y dibujos[13]. Jamás hemos podido encontrar esos documentos que, quizás, algún día aparezcan. Sus papeles personales quedaron en la Biblioteca Nacional en México; sus dibujos en Buenos Aires, sus cartas en Bancroft, el resto ha desaparecido.



Ejemplo de la excelente gráfica de Mujica y la fotografía original utilizada para la lámina adjunta.

[12] Earl H. Morris, Jean Charlot y Ann A. Morris, *The Temple of the Warriors at Chichen Itza*, Yucatan, Carnegie Institution, 2 vols, Washington, 1931 y Manuel Gamio (editor), *La población del valle de Teotihuacan* (1922), op. cit

[13] Francisco de Miranda, Cultura azteca en Madrid, *Periódico ABC*, 25 de noviembre 1972.

Los dibujos en Teotihuacan

La obra de Mújica tiene especial dedicación a Teotihuacan. Los dos relevamientos que hizo pueden fecharse entre los años 1926 y 1930. Los dibujos de incluyen detalles de trabajos hechos por José Reygadas Vértiz entre 1926 y 1929; en ambas temporadas quien estuvo a cargo fue Marquina. Quizás eso nos explique el porqué de cada dibujo que publicaba Marquina, Mujica hacía la otra fachada, el otro lateral, siempre lo que faltaba. Los damos a conocer en detalle ya que son casi lo único de su enorme obra que implica trabajo propio de relevamiento y tiene detalles desconocidos.

Los Subterráneos

Este grupo de láminas representa uno de los conjuntos más significativos de la obra de Mujica. El lugar fue descubierto y excavado por Désireé Charnay, más tarde Leopoldo Batres liberó algunas construcciones y al notar la existencia de edificios en un nivel inferior hizo un acceso y sostuvo lo de arriba mediante columnas y vigas de hierro. Francisco Rodríguez liberó de su recubrimiento el templo policromado entre 1924 y 1925, ahora conocido como el Templo Pintado, decorado con un motivo entrelazado en el estilo del golfo de México[14]. Más tarde Gamio haría algunas mejoras al acceso[15]. En las láminas el templo figura ya liberado aunque no restaurado; en el libro de la Dirección de Arqueología sobre los monumentos de México cuya información es de 1926-27[16] figura así. Mujica hizo dos plantas, la del nivel superior y la del inferior, mientras que Charnay y Gamio sólo publicaron la de un nivel, es decir que lo suyo era más completo incluso que el de Marquina en 1951. Son once láminas meticulosas; además hay dos dibujos (las curiosas almenas y la planta del edificio de acceso en la parte superior) y otras de las cuatro fachadas del templo, en gran tamaño, con la reconstrucción de los motivos pictóricos, lo que es una evidencia documental

[14] Jesús Evaristo Sánchez, El conjunto arquitectónico de los Edificios Superpuestos: implicaciones sobre su funcionamiento, *Teotihuacan 1980-1982*, pp. 61-91, INAH, 1991.
[15] Noel Morelos García, Cien años de arqueología en el Complejo Calle de los Muertos de Teotihuacan, *Homenaje al profesor César Sáenz*, pp. 389-413, INAH, México, 1997; Visita a las excavaciones de 1917 de Manuel Gamio en Teotihuacan, *Arqueología* no. 23, pp. 127-143, 2000.
[16] José Reygadas Vertiz, Teotihuacan, en *Estado actual de los principales edificios arqueológicos de México*, pp. 65-73, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, Dirección de Arqueología, México, 1928, foto 7.

importante. Al compararlas con las reproducciones de Gamio[17] hay para Mújica una ventaja ya que las ubica en los tableros del edificio al que dibujó completo.

Las excavaciones de 1917

Durante el inicio de los trabajos de Gamio se hicieron obras para despejar de escombro un conjunto de edificios ubicados a un lado de la Calle de los Muertos, por donde pasó el ferrocarril y que había dejado a la vista estructuras. Hay diferentes interpretaciones acerca de cuál fue el motivo que llevó a hacer esas obras de rescate y el porqué nunca fueron bien publicadas[18], pero lo cierto es que allí había un pequeño conjunto de edificios que quedaron a la vista sin restaurar hasta 1982[19].

Los dibujos de Mujica son cuatro láminas y un plano sencillo hechos en 1925. Al compararlo con el plano publicado más tarde de Carlos Margain y Pedro Armillas[20] resulta simple, aunque éste es obviamente anterior; la diferencia se encuentra en esa costumbre de Mujica de rectificar las irregularidades y borrar lo que quedaba incompleto. Acompañan a este plano los dibujos de ambas pinturas mostrando grecas coloreadas y un curioso dibujo, un detalle del Mural no. 2 del que sólo dibujó el perfil.

El resto de la colección está formada por los dibujos y el relevamiento de La Ciudadela hecho en su mayor parte en base a fotos, pero excelente en calidad, y los detalles de la pirámide de Quetzalcóatl, algunos dibujos de las pirámides y una larga lista de objetos de piedra del viejo museo.

Mujica y los dibujos y dibujantes en la arqueología de Mesoamérica

La arqueología sería impensable sin el dibujo y los dibujantes. Hasta la segunda mitad del siglo XIX en que se descubrió la fotografía, no había otras formas de representar lo que se estaba viendo, incluso hoy en día porque cumple un papel que la foto no puede suplir en cuanto al detalle y la posibilidad de *reconstruir* objetos o

[17] M. Gamio (editor), *La población del valle de Teotihuacan*, op. cit., vol. I, pags. 140-143 y lams. 27 a 30.
[18] N. Morelos García (1997), Cien años de arqueología, op.cit. y Visita a las excavaciones de 1917... (2000), op. cit.
[19] Gamio, *La población* ..., 1922, vol. I, lam. 56 y pags. 143-145.
[20] I. Marquina, *Arquitectura prehispánica (*1951), op. cit., lam. 25 y pags. 99-106.

edificios[21]. El dibujo de arqueología en la región se inició con la Ilustración en el siglo XVIII tardío y parecería cerrarse con la fotografía digital y el dibujo por computación. Si los iniciadores fueron el Padre Márquez, Antonio de León y Gama o Juan Antonio de Alzate y Ramírez, tras ellos creció en calidad con los intrépidos viajeros románticos como Dupaix (los dibujos eran de Luciano Castañeda), el Conde Waldeck y Frederick Catherwood. Después hubo medio siglo de falta de avances. Y hasta que la fotografía reemplazó al dibujo nada nuevo sucedió. Fue durante las décadas de 1900 a 1920, cuando la arqueología de México se comenzó a institucionalizar es que encontramos los dibujos de Francisco Mujica, Miguel Ángel Fernández, Ignacio Marquina y Federico Mariscal. El siglo XX se cerró con la magnífica obra de Tatiana Proskouriakoff, George Andrews y Paul Gendrop

Si hiciéramos un recorrido rápido tendríamos que comenzar con José Antonio Calderón en 1784 en Palenque, con los primeros cuatro dibujos que él mismo reconoce como "imperfectos". Diferente fue Antonio Bernasconi quien viajó a Palenque al año siguiente para completar el trabajo de su predecesor; pero se trataba de un arquitecto y pudo darse el lujo de hacer un relevamiento del palacio. Luego llegó en 1787 Antonio del Río acompañado de Ricardo Almendáriz: los relieves fueron dibujados uno a uno y si bien hay un tono clasicista el artista supo encuadrar cada una de las pilastras, darle proporciones, detallar las faldas e incluso notar que había objetos irreproducibles en los ornamentos para sus conocimientos. Es cierto que hubo muchas copias, arreglos y versiones retocadas por terceros[22], pero fue el primero en tratar de entender ese arte fuera de toda racionalidad clásica. Fue José Antonio de Alzate y Ramírez quien primero dibujaría ruinas en el sentido moderno del término: como un verdadero *relevamiento* de arquitectura del pasado. En 1777 ilustró la pirámide de Xochicalco y luego la Pirámide de los Nichos de El Tajín. Lo continuaría el padre José Márquez quien difundiría nuevos grabados de esos sitios en 1804. Antonio de León y Gama sería quien difundiera en 1792 sistemáticamente objetos arqueológicos en la ciudad de México; sus dibujos fueron los de más calidad de su tiempo aunque no de su propia mano. Fue quien comprendió mejor lo que veía; a la Coatlicue logró hacerla dibujar con una calidad que

[21] George Kubler, *Esthetic recognition of ancient Ameridian art*, Yale University Press, New Haven, 1991 y D. McVicker (1994), El pintor convertido en arqueólogo..., op. cit.
[22] J. Alcina Franch (1995), *Arqueólogos o anticuarios... op. cit.*

asombra ya que vio en ella lo que Alzate nunca logró comprender. Sus dibujos luego serían vueltos a ser dibujados[23].

En 1805 salió de la ciudad de México una expedición impensable antes; por órdenes del rey se le encargó al ilustrado coleccionista de antigüedades capitán Guillermo Dupaix que recorriera todos los sitios arqueológicos de la Nueva España. Era un cambio con lo anteriormente hecho en Palenque y sólo su amigo Humboldt lo hubiera imaginado; con la ayuda del eximio dibujante Luciano Castañeda se lanzaron a las primeras tres expediciones de las cuatro planificadas. Los dibujos de Castañeda son excelentes, algunos terminados a la aguada; siempre intentó mostrar lo que veía sin mejorar las formas; de eso se encargaron los que redibujaron los originales más tarde. Sus levantamientos de las fachadas de Mitla es una de las obras del arte del siglo XVIII –aunque hecha en el inicio del XIX-, en México.

La generación de los Románticos se inició con el Conde Waldeck llegado a México en 1825 y que recorrió, mapeó y dibujó en la zona maya. Su obra marcó el fin de los viajeros entusiastas de un mundo perdido, de dibujar las ruinas en mejor estado que cuando se las construyó. De enorme belleza que son más obras de arte que de ciencia. Entre 1841 y 1844 se publicaron los cuatro volúmenes de los viajes de John L. Stephens con los dibujos de Frederick Catherwood y luego un tomo de dibujos coloreados. Eran el producto de viajes más modernos en una nueva moda típicamente norteamericana[24]. El dibujante era un arquitecto entrenado que había recorrido Egipto y Oriente, meticuloso, con una mano ágil y romántica a la vez; pero ese romanticismo jamás lo llevaría a variar un monumento si no a darle un juego de luces y sombras, o un entorno espectacular. Catherwood usó tanto la fotografía como la útil cámara lúcida en sus dibujos y grabados. Pasarían veinte años para que se desarrolle la tecnología para poner fotos en los libros. Cabría citar a los artistas como Karl Nebel, José M. Velasco o Joahan Moritz Rugendas, viajeros del exterior que en el siglo XIX pintaron o dibujaron los sitios con que se enfrentaron, artistas con pincelada romántica que no se preocuparon por los detalles sino por los sentimientos que despertaban lo que veían, pero por eso mismo sus dibujos tienen vida y son un vivo retrato de su tiempo.

---

[23] Roberto Moreno, Ensayo biobibliográfico de Antonio de Leon y Gama, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* tomo II, vol. 1, pp. 43-134, 1970 y Eduardo Matos Moctezuma, *Las piedras negadas: de la Coatlicue al Templo Mayor*, Conaculta, México, 1998.

[24] Víctor Von Hagen, *En busca de los mayas, la historia de Stephens y Catherwood*, Editorial Diana, México, 1979.

El final de esa época comenzó cuando una nueva generación se aventuró con la fotografía, el gran invento que desplazaría a los dibujantes. No fue fácil, August Le Plongeon prefirió la foto al dibujo aunque eso no ayudaba a sus teorías esotéricas[25]. Waldeck quien conocía la fotografía optó por el dibujo porque coincidía más con lo que él quería mostrar. Fue Désiré Charnay quien hizo públicas fotografías arqueológicas[26]. El dibujo pasaría a tener un nuevo sentido o desaparecería.

La forma de dibujar del Positivismo de fin del siglo XIX la trajeron dos contemporáneos, uno inglés y el otro norteamericano: Alfred P. Maudslay y William Holmes; ambos hicieron obras extraordinarias y lograron cambiar la manera de mostrar los objetos del pasado. Uno de ellos hizo lo más cercano a la forma técnica de dibujar que una mentalidad Victoriana lo permitía, como fue el caso de Maudslay quien tuvo una dibujanta excelente, Annie Hunter[27]. Hasta que se comenzaron a conocer los dibujos de los epigrafistas de la década de 1970 su obra no fue superada, y lo fue no por mejores técnicas sino por los conocimientos del significado de lo que se copiaba. No es lo mismo dibujar lo que se entiende que lo que no se comprende. Holmes fue un verdadero dibujante profesional; cada línea, aunque la hubiera hecho con fotos previas, fue de un rigor implacable. Pudo mostrar cosas que era imposible hacerlo de otra manera, vistas aéreas de las ruinas desde puntos de vista impensables, incluso instituyó una manera de mostrar los montículos como restos de arquitectura al darles forma cuadrangular, insinuando lo que hay abajo dejándole al lector la posibilidad de adivinarlo. Adela Breton[28], la empedernida viajera inglesa que hizo los relevamientos de los murales de Chichén Itza con acuarelas[29], en algunas de sus obras trabajó con Annie Hunter y su tarea fue magnífica.

Tras esto entramos en los años en que en México comenzó la ahora llamada Escuela Mexicana de Arqueología. El iniciador fue el maestro de casi todos ellos en la Escuela de Arquitectura y en la Academia de Bellas Artes, Federico Mariscal. Aun

---

[25] Lawrence Desmond y Phyllis Messenger, *A Dream of Maya: Agustus and Alice Le Plongeon in XIXth century Yucatan*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1988.

[26] Keith F. Davies, *Désiré Charnay, expeditionary photographer*, The University of New Mexico Press, Albuquerque, 1881.

[27] Ian Graham, Alfred Maudslay and the discovery of the Maya, en: *Collectors and Collections*, The British Museum Yearbook no. 2, pp. 137-155, Londres, 1977 y *Alfred Maudslay and the Maya*, University of Oklahoma Press, Albuquerque, 2002.

[28] Arthur G. Miller, Captains of the Itza: unpublished mural evidence from Chichen Itza, en: *Social process in Maya prehistory: studies in honour of Eric Thompson* (N. Hammond editor), pp. 197-225, Academic Press, New York, 1977.

[29] D. McVicker (1994), El pintor convertido en arqueólogo..., op. cit.; D y M. McVicker (2004), *Forgotten documenters: artists and copysts at Chichen Itza...*, op. cit.

usaba el Método Comparativo heredado del Positivismo pero lo aplicó a los estudios mayas junto con sus teorías nacionalistas y de reconocimiento del valor del arte prehispánico. Fue el paso del Porfirismo a la Revolución. En 1927 hizo un recorrido por Yucatán el que fue publicado ese año en gran formato. No era un buen libro ni un buen dibujante pero sistematizó la información sin necesidad de usar fotografías. La forma de dibujar inspirada en Holmes, reducida sólo al perímetro de los volúmenes, permitió lo que él no quiso: establecer "órdenes" (estilos) entre los mayas. La idea había sido propuesta por el arquitecto yucateco Manuel Amábilis y Mariscal la consideraba equivocada; pero es obvio que eso buscaba y eso logró; en el fondo tanto Mariscal como Amábilis, al igual que Mujica, tenían una formación académica afrancesada. Quien rompió definitivamente con las tradiciones del siglo XIX y creó el dibujo arqueológico del siglo XX fue Miguel Ángel Fernández, pintor, quien en 1921 conoció a Gamio. Tras un viaje por el Yucatán en 1922 comenzó a trabajar como *Dibujante reconstructor* en Chichén Itzá donde pasaría cuatro años y sería desplazado por la llegada de la Institución Carnegie con sus dibujantes[30]. Pese al trabajo hecho por Fernández nunca fue citado por la institución aunque sus dibujos aun son usados[31]. Marquina incluyó en todos sus libros innumerables ilustraciones incluso lo definió como un "notable dibujante"[32].

Pero quien logró figurar como el dibujante del siglo XX fue Ignacio Marquina, más que por su calidad técnica (que no era mucha por cierto) por su posición en la estructura institucional y su capacidad de compilar y publicar[33]. Desde sus primeras colaboraciones en los libros de Gamio haciéndose cargo de la restauración de los edificios de Teotihuacan y de sus planos y dibujos, mostró enormes capacidades de trabajo y técnicas claras en el dibujo. Si bien sus dibujos nunca fueron muchos, fue un organizador de equipos de trabajo que acudían a innumerables fuentes para redibujarlas, copiarlas o usarlas con o sin créditos. Su técnica fue lineal, con excelente manejo de las puntas delgadas, a veces sólo esquemas rápidos tratando de colocar en una sola página toda la información que consideraba importante. Entre todos ellos Fernández y Mujica tuvieron un estilo propio, con una vertiente artística que ninguno de los otros tuvo.

---

[30] Hugo Moedano Koerdell, Miguel Angel Fernández, *Revista Mexicana de Antropología* vol. VII, pp. 133-136, México, 1946; D. Schávelzon (1986), *Miguel Angel Fernández y la arquitectura...* op. cit.

[31] Miguel Angel Fernández, El templo de los Tigres, *Ethnos* 3ra. época, vol. 1-2, pp. 35-42, México, 1925 y El juego de pelota de Chichén Itzá, Yucatán, *Anales del Museo Nacional*, 4ta. Época, vol. III, pp. 363-372, México, 1925.

[32] I. Marquina (1951), *Arquitectura prehispánica*, pag. 506.

[33] Alejandro Villalobos, Semblanza: Ignacio Marquina Barredo (1888-1981), *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* no. 4, pp. 91-93, México, 1985.

Mújica a los ojos del siglo XXI

Se inició en la vida como un joven privilegiado del Porfiriato que gracias a su posición social pudo educarse con buen nivel, recorrer el mundo, graduarse de arquitecto y especializarse en París. Antes de los treinta años había recibido dos medallas de oro en congresos internacionales, tenía ideas propias, las estaba difundiendo y poco después estaban publicadas. Es más, era un excelente dibujante que había expuesto en París y New York recibiendo elogios, había publicado un enorme libro con sus proyectos y conocimientos en Estados Unidos, en un formato y calidad excepcional aun hoy y con sus propios medios económicos. Sus ideas en la arquitectura estaban bien asentadas, eran compartidas por muchos y había experiencia acumulada de otros que pensaron de la misma forma en eso de hacer arquitectura rescatando los valores del pasado. Pero llama la atención a que si bien había otros en la mismas búsquedas, en el arte y en la arquitectura, jamás se puso en contacto con ellos. Siempre estuvo solo, totalmente solo; su familia lo explica por cuestiones personales de un divorcio que su entorno vio con horror, y que lo dejó fuera de una tradición católica y conservadora.

Lo cierto es que algo pasó que produjo un cambio en su personalidad. Por lo poco que podemos vislumbrar su cambio de personalidad fue en México entre 1926 y 1928 cuando aun era muy joven. Hay demasiados datos que tienden a hacer pensar que intentó encontrar un lugar, un trabajo en lo suyo de dibujante-arquitecto-artista con conocimientos de arqueología, y se encontró con algo impensado: no había espacio para personalidades independientes. Le tocó la consolidación de la arqueología como ciencia y como aparato del estado, no como espacio para el arte diletante, primero en México, luego en la Argentina. Pocos lo lograron como Miguel Covarrubias, pero realmente pocos.

Creemos que intentó trabajar en los dos sitios arqueológicos de moda en la época, Teotihuacan y Chichén Itzá, y en ambos se encontró con problemas con la misma persona: Marquina ¿Fue por él mal recibido?, ¿no se lo dejó trabajar o no se lo incorporó a los proyectos? Imposible saberlo, pero es evidente que en su obra la impronta de Marquina es fuerte y que mantuvo con él una sorda polémica. Esto es evidente a quien mira sus trabajos y descubre actitudes como hacer el lado opuesto del edificio que publicaba el otro, o destacar correcciones. Un diálogo oculto que debía ser visible sólo para ellos mismos. En el libro de Marquina de 1928 y en su reedición de

1951 hay un claro interjuego con las láminas de Mujica –y de Fernández- que salta en cada página. Con el libro de Manuel Gamio, en especial los capítulos de Marquina, lo que se hizo fue una venganza, mostrar que el otro no había hecho una obra completa la que él sí la estaba terminando en la otra punta del continente. Creo que estuvo en el mal momento, cuando ya no había más lugar para personalidades como él y sus conocimientos. Los dibujantes ya no eran tan importantes, la fotografía había terminado de desdibujar –valga la palabra- su actividad.

Buena parte de su vida adulta fue la de un hombre que dibujaba sitios en otros países, con bibliografía pasada de moda, buscando a quien venderle su obra a la vez que pidiendo un lugar donde trabajar de dibujante de ruinas si ir al campo, lo que no debía ser fácil. En la Argentina quedó entrampado en una situación más grave que en México: la institucionalización que lo dejó fuera. Vio repetirse aquí lo mismo que le pasó en México: un grupo de personas de poder que se amalgamó con la llegada de europeos traídos por la Segunda Guerra como Marcelo Bórmida, Osvaldo Menghín quien había sido secretario de cultura de Hitler en Austria en 1933[34] y el fascista italiano José Imbelloni, quienes impusieron un sistema vertical, sin opciones ni salidas; no es casual que quien sacó de su trabajo a Mujica fue Imbelloni. Como él quedaron en el camino muchos que no entraban en lo que ellos definían como lo *verdaderamente científico*. Lo notable es que al leer los papeles de Mujica uno cree que en los años argentinos se estaba ante un hombre demasiado mayor para adaptarse, para modificar sus posturas ante la crítica que era justa en cuanto a la inutilidad de su trabajo, pero era aun una persona joven que se fue del país a los 52 años, aunque pareciera que tenía 80.

Al revisar la obra de Mujica no podemos dejar de preguntarnos porqué buscó y siguió caminos muy complejos cuando lo que hacía lo hacía bien y hubiera tenido un seguro éxito de otra forma. Por ejemplo en el mundo del arte, si se hubiera conectado con el movimiento artístico de México en donde muchos eran peores artistas que él, lo hubieran aceptado incluso con sus ideas políticas y religiosas, las que por cierto no se acercaban a la izquierda de moda con Rivera: también José Clemente Orozco y Jean Charlot eran católicos profesos como las esposas de Rivera y Siqueiros. Pudo haber sido el gran ilustrador del mundo precolombino, lo que fue Miguel Covarrubias[35] quien

[34] Philip Kohl y José Pérez Gollán, Religion, Politics and Prehistory, *Current Anthropology* vol. 41, no. 4, pp. 561-586, 2002.
[35] Adriana Williams, *Covarrubias*, University of Texas Press, Austin, 1994.

tuvo muy una vida similar en los comienzos e hizo todo lo que Mujica no pudo hacer; y se dio el lujo de ser diferente a Marquina y a tantos otros.

Quedan sus dibujos como obras de arte, como dibujos de artista y muy poco como evidencia arqueológica. Un hombre que hizo una obra que no correspondió a su tiempo; que quedó enganchado en el pasado de la década de 1920 o que no entendió que el mundo cambiaba rápido, y tuvo un golpe tras otro sin poder adaptarse. Su obra, más clásica que técnica, más preciosista que ejecutiva, hecha en un país aunque trataba sobre otro, quedó relegada, guardada, olvidada. Nos permite reconstruir una época, una forma de ver el pasado, una manera de hacer arte; la obra de Francisco Mujica Diez de Bonilla queda como un momento del estudio de las culturas precolombinas de América Latina y del arte por ellas inspirado.

Bibliografía

Fernández, Miguel Ángel

1925a El templo de los Tigres, *Ethnos* 3ra. época, vol. 1-2, pp. 35-42, México.

1925b El juego de pelota de Chichén Itzá, Yucatán, *Anales del Museo Nacional*, 4ta. Época, vol. III, pp. 363-372, México.

Gamio, Manuel (editor)

1922 *La población del valle de Teotihuacan*, Secretaría de Educación Pública, 3 vols, México.

González Gamio, Ángeles

1987 *Manuel Gamio, una lucha sin final*, UNAM, México.

Ingle, Marjorie

1984 *The Mayan Revival Style*, Peregrine Books, Layton, 1984.

Mariscal, Federico

1915 *La Patria y la arquitectura nacional*, Edición del autor, México.

1928 *Estudio arquitectónico de las ruinas mayas, Yucatán y Campeche*, Secretaría de Educación Pública, México.

Marquina, Ignacio
1928 *Estudio arquitectónico comparativo de los monumentos arqueológicos de México*, Secretaría de Educación Pública, México.
1951 *Arquitectura prehispánica*, Memorias del INAH vol. I, INAH, México.

Matos Moctezuma, Eduardo
1990 *Teotihuacan, la metrópoli de los dioses*, La Aventura Humana-Jaca Book, México
1998 Las piedras negadas: de la Coatlicue al Templo Mayor, Conaculta, México.

McVicker, Donald
1994 El pintor convertido en arqueólogo: Jean Charlot en Chichén Itzá, en *México en la obra de Jean Charlot*, pp. 58-72, UNAM-CONACULTA, México.

Moedano Koerdell, Hugo
1946 Miguel Ángel Fernández, *Revista Mexicana de Antropología* vol. VII, pp. 133-136, México.

Morelos García, Noel
1997 Cien años de arqueología en el Complejo Calle de los Muertos de Teotihuacan, *Homenaje al profesor César Sáenz*, pp. 389-413, INAH, México.
2000 Visita a las excavaciones de 1917 de Manuel Gamio en Teotihuacan, *Arqueología* no. 23, pp. 127-143, México.

Morris, Earl H., Jean Charlot y Ann A. Morris
1931 *The Temple of the Warriors at Chichen Itza, Yucatan*, Carnegie Institution, 2 vols, Washington.

Mújica Diez de Bonilla, Francisco
1928 *History of Skycraper*, Archaeological and Architectural Press, Paris.

1932 Las teorías estético-arquitectónicas de Francisco Mújica, *Nuestro México* no. 2, pp. 36-77, México.
1977 *History of Skycraper*, Da Capo Press, New York.

Pineda, Pedro Simón
1927 Los monumentos precolombinos de América orientarán el arte moderno. La arquitectura de los rascacielos, en *Los Andes*, 14 de agosto, Mendoza.

Reygadas Vértiz, José
1928 Teotihuacan, en *Estado actual de los principales edificios arqueológicos de México*, pp. 65-73, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, Dirección de Arqueología México.

Sánchez, Jesús Evaristo
1991 El conjunto arquitectónico de los Edificios Superpuestos: implicaciones sobre su funcionamiento, *Teotihuacan 1980-1982*, pp. 61-91, INAH.

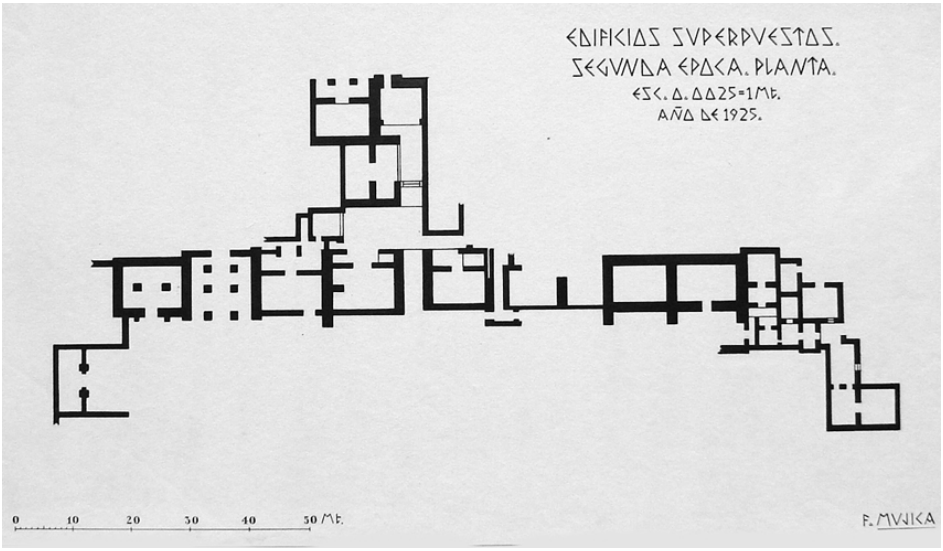
Sauvage, Marcel
1927 Un exposition d´art precolombien, *L´Art Vivant*, vol. II, pp. 570-573, París.

Schávelzon, Daniel
1986 Miguel Ángel Fernández y la arquitectura prehispánica (1890-1945), *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* vol. 8, pp. 84-93, México.

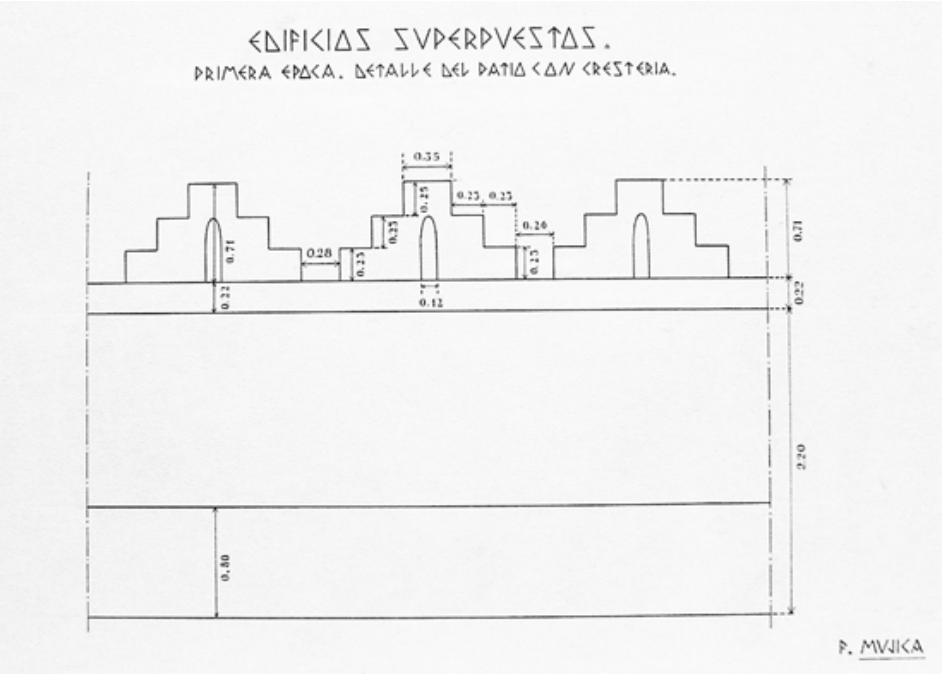
Schávelzon, Daniel (comp.)
1987 *La polémica del arte nacional en México: 1850-1910*, Fondo de Cultura Económica, México.

Schávelzon, Daniel y Jorge Tomasi
2005 La imagen de América: los dibujos en arqueología americana de Francisco Mujica Diez de Bonilla; FAMSI y Fundación Ceppa, Buenos Aires.

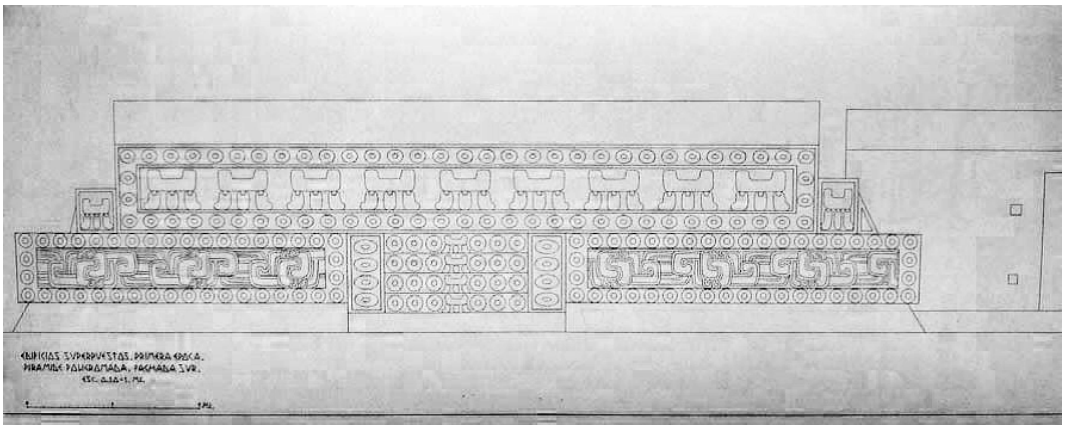
1. Planta de la primera época de los Edificios Superpuestos.



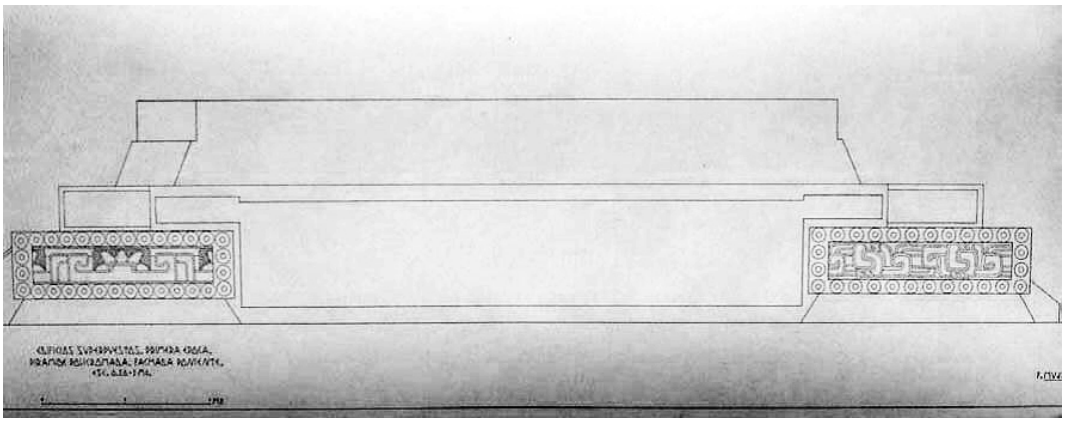
2. Planta de la segunda época de los Edificios Superpuestos.



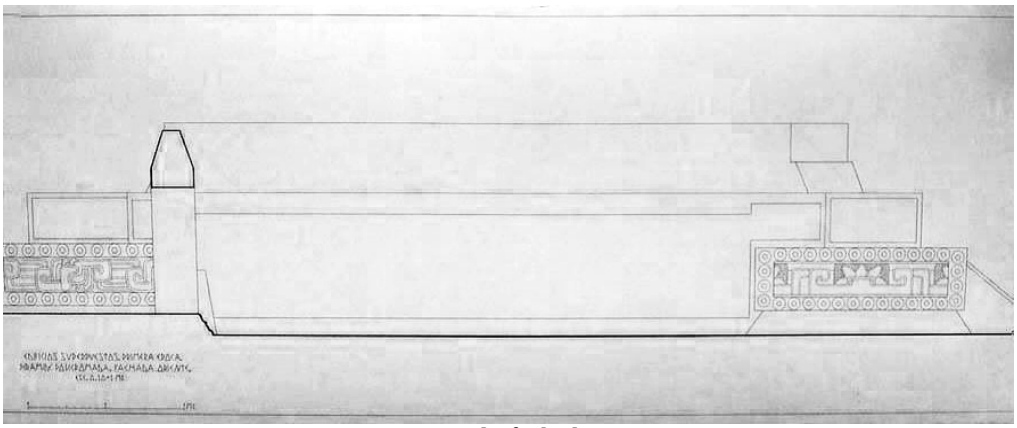
3. Detalle de las almenas de uno de los edificios de la primera época.



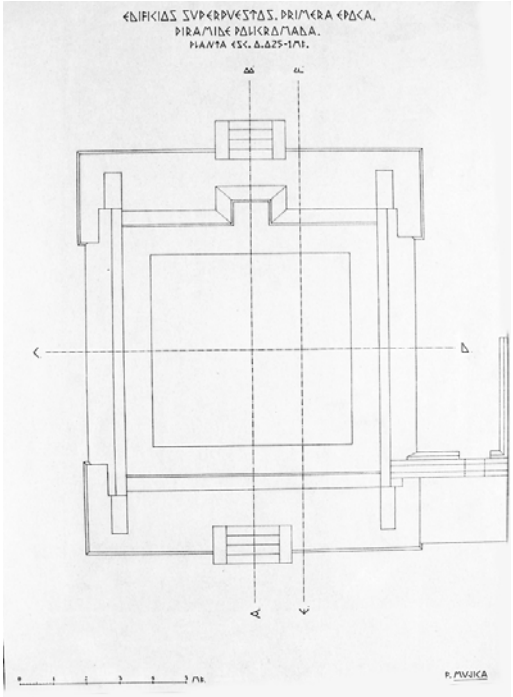
4. Relevamiento reconstructivo de las pinturas muralesde la fachada sur.



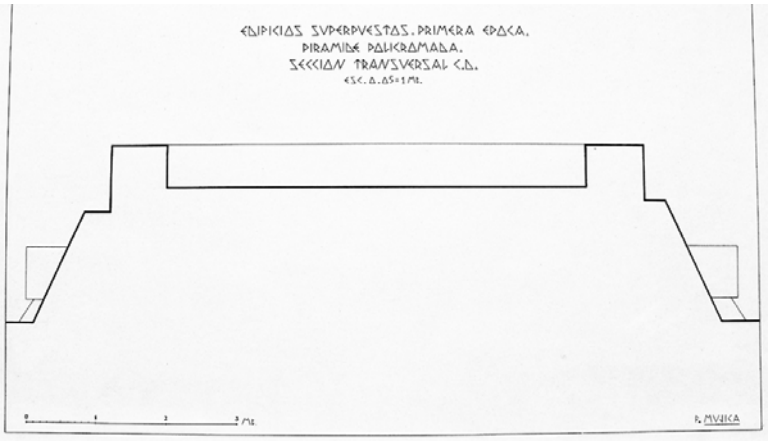
5. Relevamiento de las pinturas de la fachada Poniente.



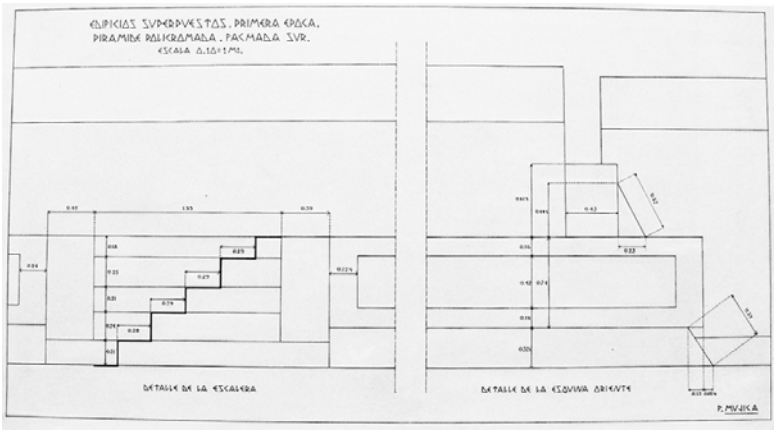
6. Pinturas en la fachada Oriente.



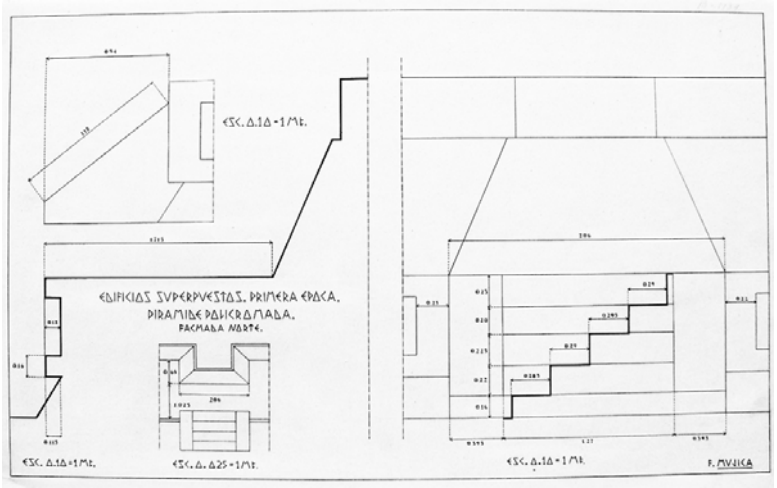
7. Planta de la pirámide policromada de la primera época.



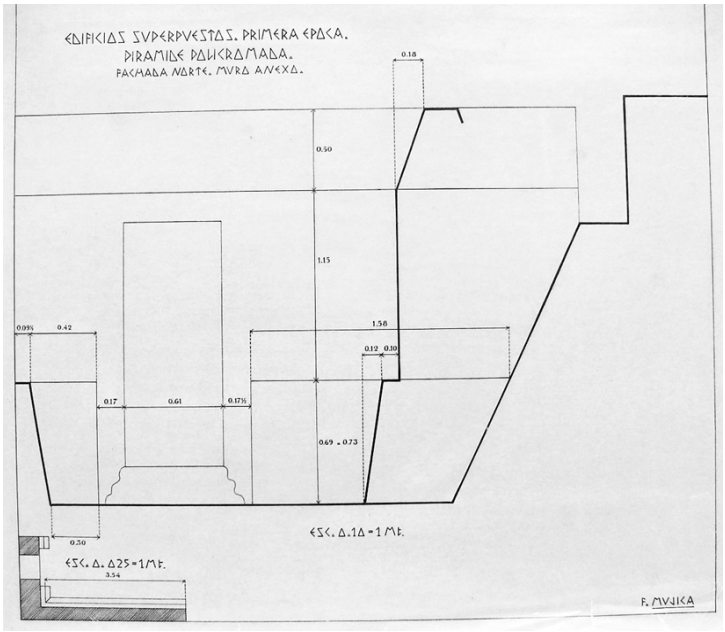
8. Corte transversal de la pirámide policromada.



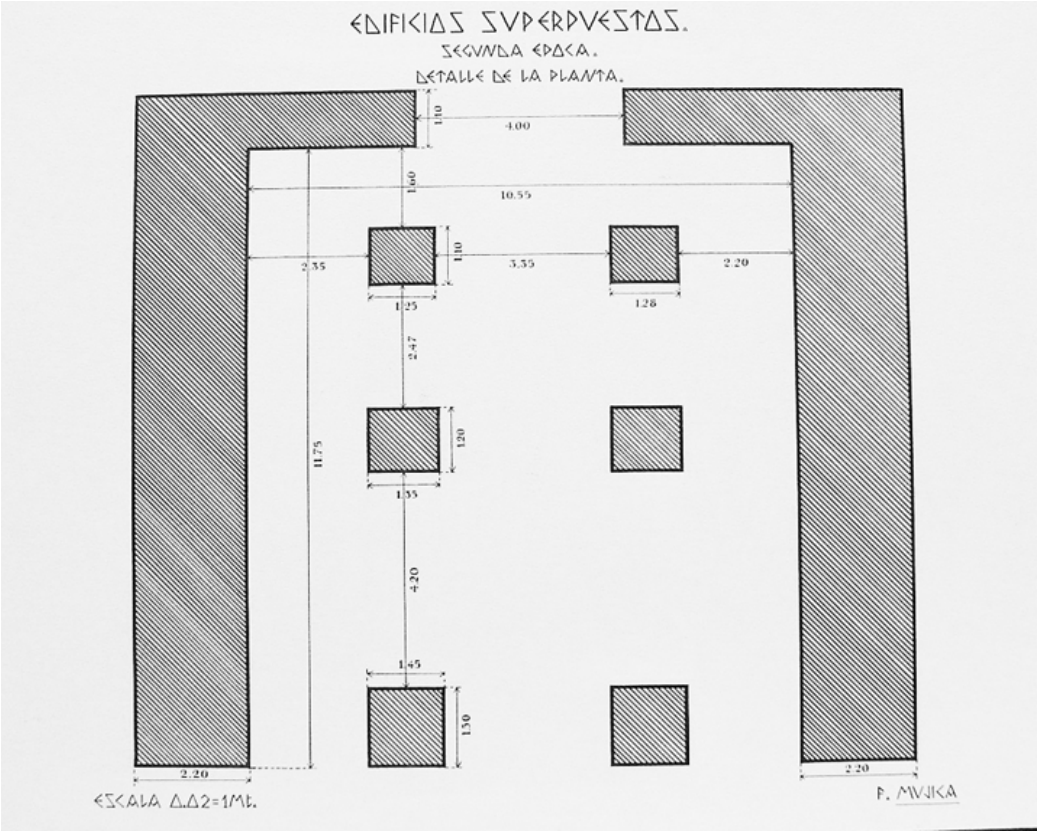
9. Edificios superpuestos sobre la pirámide policromada.



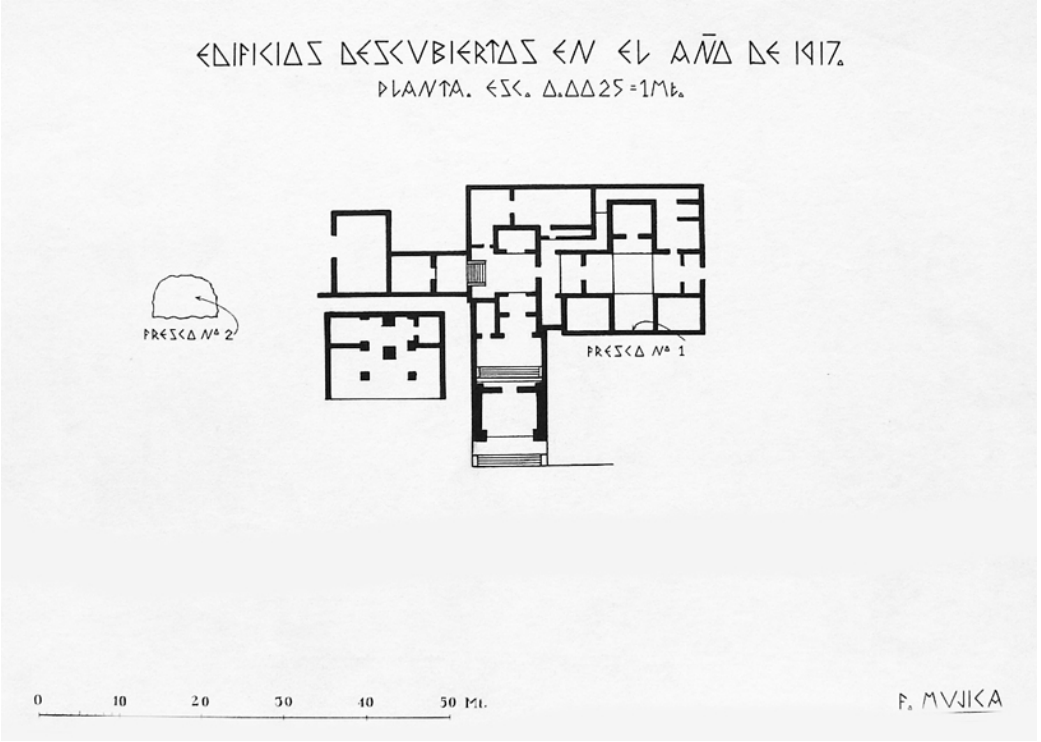
10. Conjunto de construcciones y superposiciones en la primera época.



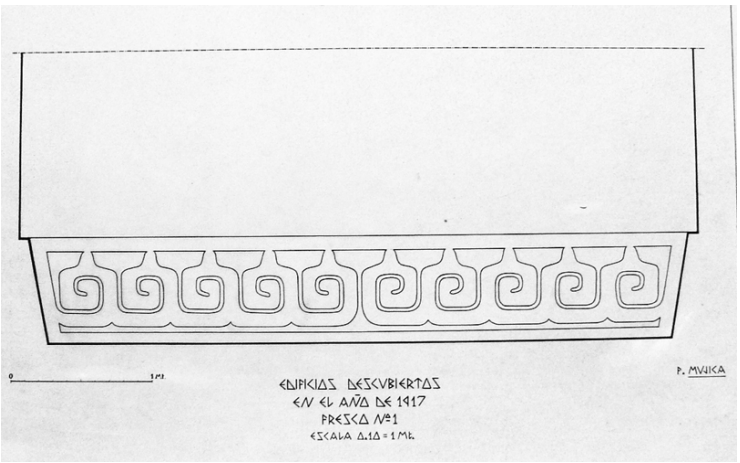
11. Detalle de superposiciones en la pirámide policromada y el muro anexo.



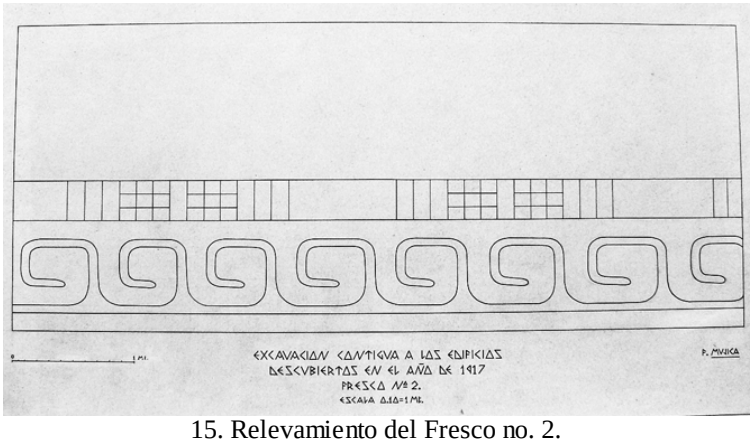
12. Planta del acceso al conjunto de la segunda época.



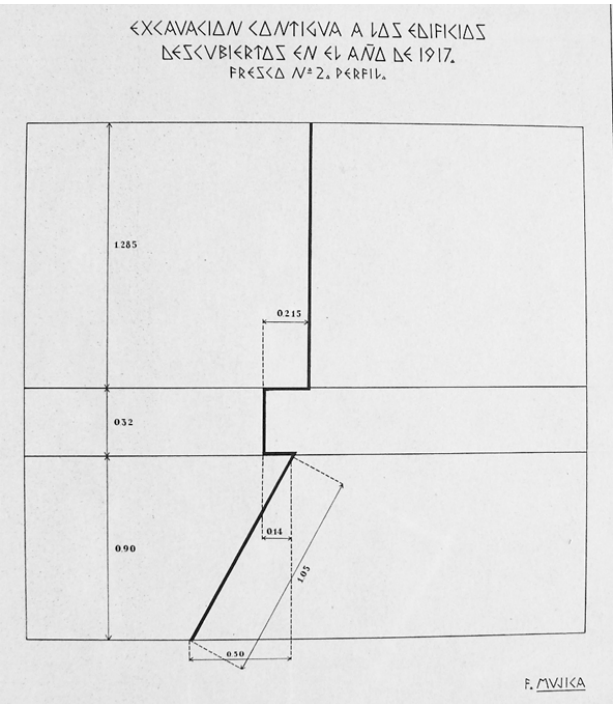
13. Plano de las Estructuras de 1917.



14. Dibujo del Fresco no. 1.



15. Relevamiento del Fresco no. 2.



16. Detalle del talud y tablero del muro contiguo a las estructuras de 1917.