

# MIGUEL COVARRUBIAS (1904-1955) Y LA CONFIGURACIÓN DE LA ESTÉTICA OLMECA

## MIGUEL COVARRUBIAS (1904-1955) AND THE CONFIGURATION OF OLMEC AESTHETICS

Miguel Ángel RÍOS SÁNCHEZ\*  
*UNED*

**RESUMEN:** Hace tan solo unos ciento cincuenta años que la denominada cultura olmeca salió a la luz. En la historia de la definición de su estilo artístico ocupa un lugar destacado el artista mexicano Miguel Covarrubias. En el artículo realizamos un análisis pormenorizado de su obra, intentando mostrar la evolución de sus ideas artísticas y la importancia que tuvieron a la hora de configurar lo que hoy se denomina «estética olmeca». Se analizan sus presupuestos teóricos y la enorme influencia que sus tesis tienen, aun hoy, a la hora de analizar la que muchos consideran la «cultura madre» de Mesoamérica.

**PALABRAS CLAVE:** Cultura madre, Olmeca, Estética, Arte mesoamericano, Iconografía.

**ABSTRACT:** It has only been about one hundred and fifty years ago since the so-called Olmec culture came to light. Mexican artist Miguel Covarrubias occupies a prominent place in the development of the definition of the artistic style of the Olmec culture. In this article we perform a detailed analysis of his work, trying to show the evolution of his artistic ideas and the importance that they had in the configuration of what is now called the «Olmec aesthetics». We also analyse his theoretical assumptions and the enormous influence that his theses have, even today, on the study of what is widely considered as the «mother culture» of Mesoamerica.

**KEYWORDS:** Mother culture, Olmec, Aesthetics, Mesoamerican art, Iconography.

---

\* Doctorando en Filosofía (UNED). Profesor de Filosofía en el IES “David Vázquez” de Pola de Laviana (Asturias, España). Dirección postal: Plaza Rafael del Riego, 2, 4º A, Sama de Langreo, (Asturias). Correo electrónico: mrios272@alumno.uned.es.

## 1. Sus primeros años

Lo que hoy denominamos cultura o civilización olmeca surgió en la costa del Golfo de México hace unos cinco mil años. Para algunos fue una de las llamadas civilizaciones prístinas que se convertiría, con el paso del tiempo, en “madre” de todas las demás culturas de Mesoamérica (Piña Chan, 1990). Los datos acerca de esta civilización son relativamente recientes. El primer artículo acerca de ella, obra del viajero y arqueólogo aficionado José María Melgar y Serrano, apareció en México en 1869. A partir de ese momento cientos de estudios de todo tipo irán ampliando nuestro conocimiento sobre los olmecas. Los avatares de esta creciente investigación los conocemos muy bien. De hecho se ha comentado, no sin razón, que sabemos más de la historia de la arqueología olmeca, de los esfuerzos y dificultades de los especialistas, acerca de sus paulatinos descubrimientos, que de los propios olmecas. Es cierto que no hay estudio que se precie que no dedique un capítulo a estos asuntos<sup>1</sup>.

Dentro de la historia no solo de la arqueología olmeca sino mexicana ocupa un lugar muy importante José Miguel Covarrubias Duclaud. *El Chamaco*, como se le conocía por su personalidad inquieta y entusiasta y por su apariencia de «eterna juventud», nace en la ciudad de México un 22 de noviembre de 1904 en el seno de una familia acomodada. Pronto abandonará sus estudios en la Escuela Nacional Preparatoria para dedicarse a su verdadera pasión: el dibujo. Siendo un adolescente realiza caricaturas de políticos, artistas e intelectuales que aparecen en la prensa nacional.

Con diecinueve años colabora ilustrando un libro de uno de sus maestros, Adolfo Best Maugard, titulado *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*<sup>2</sup>. En 1924 llega a Nueva York. Pronto realiza exposiciones de sus trabajos y colabora en revistas de la importancia de *Vanity Fair* y *The New*

---

<sup>1</sup> Sobre la vida y la obra de Melgar (Taladoire y MacLaren, 2014). Hemos realizado un análisis de cómo se creó, paulatinamente, el estilo artístico olmeca en Ríos Sánchez (2006).

<sup>2</sup> Adolfo Best Maugard, conocido como *Fito*, fue elegido por el antropólogo Franz Boas (1858-1942) para dibujar los objetos que estaban siendo obtenidos en las excavaciones del valle de México. Lo había conocido en 1911 a través del arqueólogo mexicano Manuel Gamio, que había estudiado con Boas en Columbia. Los cerca de dos mil dibujos que realizó le convertirían en un experto en diseño prehispánico. Finalmente, los tres elaborarían el *Album de Colecciones Arqueológicas* (Boas, 1921). Un buen resumen de las relaciones de Manuel Gamio con Boas y de la influencia de éste en la antropología mexicana en la nota necrológica escrita por Gamio (1942).

*Yorker*. En 1925 realiza los dibujos para el libro de poemas *The Weary Blues*, de Langston Hughes y aparece su libro de caricaturas *The Prince of Wales and other Famous Americans*. Dos años después publica *Negro Drawings* en el que ya no hay caricaturas sino retratos y pinturas de cantantes, músicos y bailarines que harán de él un dibujante muy famoso (Covarrubias, 1925 y 1927)<sup>3</sup>. Pasará luego una larga estancia en París donde se relaciona con escritores como André Gide, Edouard Bourdet o Marc Chadourne. Con este último colaborará realizando veinticinco dibujos para su libro sobre China (Chadourne, 1931). En 1928 lo encontramos de nuevo en Nueva York donde organiza la exhibición *Applied Arts of Mexico* en el Art Center.

En 1930 se casa con Rosa Rolando, una bailarina que había conocido seis años antes. Pasan sus nueve meses de luna de miel en Bali (Indonesia). Queda tan fascinado que, tras volver a Nueva York y solicitar en 1933 una Beca Guggenheim, regresa a la isla durante un año para realizar un trabajo en el que la etnografía le ganará la partida a la intención estrictamente artística. Regresa a México de manera definitiva en 1935, tras viajar por Asia, África y diversos países de Europa. Finalmente, tras un laborioso trabajo de redacción durante casi dos años, el libro *Island of Bali* saldrá a la luz en 1937, con dibujos suyos y magníficas fotografías de su mujer, Rosa Covarrubias (Covarrubias, 1935)<sup>4</sup>. El libro tiene, según Andrés Medina, una «evidente orientación romántica», centrándose en el paraíso en que habitan los balineses y criticando «la cultura racionalista y técnica de los grandes centros industriales y urbanos.» Se destaca su forma de vida ligada a la naturaleza como el mejor de los mundos posibles, la máxima plenitud de nuestra existencia (Medina, 1988: 525). Es importante indicar que en las reseñas publicadas tras la aparición del libro aparecen algunos de los comentarios que volverán a hacerse al resto de su obra etnográfica: la falta de formación teórica, su nulo análisis de las fuentes, la nebulosa posición teórica desde la que analiza los datos, etc. No obstante, todos sus críticos salvan sus cuidadosas descripciones y los fantásticos dibujos que adornan los textos.

Una de las pasiones de Covarrubias, para la que realiza desde principios de la década de los treinta continuos viajes a México desde EE.UU., consistía en

---

<sup>3</sup> Sobre esta faceta artística de Covarrubias, Cox y Anderson (1985). La mejor biografía sobre él aun sigue siendo la de Adriana Williams (1994).

<sup>4</sup> Más información sobre el trabajo de Rosa Rolando y la influencia que durante años tuvo sobre su marido en Monsiváis, Williams y Covarrubias (2007) y en el libro de entrevistas de Elena Poniatowska (2004).

realizar excursiones “a buscar ídolos” junto a sus amigos (Bretal, 1932). Ahora, ya en su querido país, esta afición se acrecentará hasta acabar formando una de las mejores colecciones particulares de arte precolombino.

Durante estos años sigue colaborando como ilustrador, por ejemplo, realizando los cuarenta y ocho dibujos que aparecerán en la versión inglesa del libro de Bernal Díaz del Castillo: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, traducida por Alfred P. Maudslay (Díaz del Castillo, 1942).

Todos estos trabajos, ya sea como muralista (es famoso *Una tarde de domingo en Xochimilco*, de 1936), dibujante y caricaturista en *Vogue*, en *Time*, en *Life*, en *Fortune*, etc., su labor como excelente ilustrador e investigador en libros como el mencionado de Bernal Díaz o el dedicado a Bali, harán que piensen en él para que realice los murales de la Exposición Internacional del Golden Gate, en San Francisco<sup>5</sup>. El motivo fundamental era, precisamente, la inauguración del famoso puente en 1937. No obstante, la exposición, cuyo lema era *Pageant of the Pacific* (se tradujo por *Esplendor del Pacífico*) se convirtió en un desfile de las bondades de los pueblos que circundan tal océano. Los contactos que durante la elaboración de los murales mantiene con destacados geógrafos y antropólogos harán que centre su atención, como veremos, en las posibles relaciones entre los pueblos de Asia y América durante la época precolombina<sup>6</sup>.

En 1940 colabora en la exposición *Veinte siglos de arte mexicano*, inaugurada un 15 de mayo en el MOMA de Nueva York con la colaboración del Gobierno mexicano (MOMA-IAH, 1940). Estos trabajos, a los que fue invitado por Alfred H. Barr, primer director del MOMA y con quien seguiría colaborando en las exposiciones *Indian Art of the United States* en 1941 y *Arts of the South Seas*, de 1946, harán que Covarrubias no tenga más opción que la de ir posponiendo la redacción de sus textos sobre la etnología y arqueología de México.

---

<sup>5</sup> Su faceta de ilustrador de revistas y libros se analiza exhaustivamente en la Tesis Doctoral de Marisa Peiró Márquez (2018).

<sup>6</sup> Se creyó conveniente, para su mayor difusión, que los murales se reprodujeran en papel y se editaran en una carpeta, junto a un folleto del propio Covarrubias explicando los motivos que en ellos aparecían, el proceso de elaboración, etc. La carpeta tendrá un éxito sin precedentes, solicitando copias de los mapas desde hospitales, universidades, embajadas o escuelas. A partir de 1943 será el ejército de EE.UU. quien adquirirá y distribuirá el mayor número de ejemplares. Todo esto da cuenta de la enorme popularidad que adquirió en esa década la figura que estamos analizando.

## 2. Los trabajos sobre México

Como hemos dicho, a partir de su regreso definitivo a México en 1935 Covarrubias comienza a reunir con mayor intensidad numerosas piezas arqueológicas que estudia con calma. Es conveniente volver a recordar aquí que Covarrubias no es un arqueólogo profesional. Es, en palabras de Daniel Rubín de la Borbolla, un «heterodoxo: sus maestros fueron los artesanos y artistas de muchos países. Su experiencia la obtuvo en museos, talleres, mercados, caminos rurales o en casas de coleccionistas» (Rubín de la Borbolla, 1957: 63). Para bien o para mal intentó resolver los problemas que se encontraba con sus propios recursos y los métodos de investigación en boga. Cuando estudia los restos arqueológicos, Covarrubias se interesa fundamentalmente por los estilos, su evolución e interpretación. No obstante, hay algo nuevo en él.

Fue Miguel Covarrubias quien, con la sensibilidad que poseía, comenzó a divulgar y valorizar algunos de los objetos elaborados por nuestros grupos indígenas que habían sido, si no menospreciados, al menos muy poco tenidos en cuenta por los arqueólogos, ya que estos veían en las obras de las artes prehispánicas el punto de vista de su importancia utilitaria; en cambio Miguel Covarrubias comenzó a mostrar en ellos el gusto estético, con lo que realzó en forma única el conjunto de características que hacen sobresalir la obra de arte de nuestras culturas autóctonas (Dávalos, 1956-1957: 213).

El interés de Covarrubias por la cultura arcaica que denominarían «olmeca» fue tal, su entusiasmo por ella tan desbordante, los problemas que suscitaba tan sugerentes, que indujo a sus amigos a investigar en torno a los enigmas que la rodeaban. Por estos motivos, durante la Primera Reunión de Mesa Redonda de 1941, dedicada a «Tula y los toltecas» y en la que participa, se acuerda realizar una Segunda para el año siguiente bajo el tema «Mayas y olmecas» y nombrar una comisión organizadora integrada por el mismo Covarrubias junto a Alfonso Caso, el famoso mayista John Eric Thompson o Paul Kirchhoff, entre otros.

### 3. La Reunión de Mesa Redonda Mayas-Olmecas

Como ya hemos mencionado la Sociedad Mexicana de Antropología desarrollará, del veintisiete de abril al uno de mayo de 1942, la Segunda Mesa Redonda sobre «Mayas y Olmecas». Por invitación del Gobernador de Chiapas la reunión, que tendrá una influencia fundamental en el tema que nos ocupa, se celebrará en Tuxtla Gutiérrez (Sociedad Mexicana de Antropología, 1942). Los temas que se trataron no podían ser otros si analizamos lo dicho hasta ahora: qué y quiénes eran los olmecas, por una parte, y por otra cuándo habían existido, en definitiva, discutir el problema de la cronología mesoamericana. Junto a Miguel Covarrubias acudieron a la convocatoria arqueólogos de la talla de Matthew Stirling, George C. Vaillant, Gordon F. Ekholm, Alfred V. Kidder, José García Payón, Wigberto Jiménez Moreno, Paul Kirchhoff, Alfonso Caso o Eduardo Noguera. Eric Thompson no pudo asistir por problemas en la aduana (ciertos rumores sugieren que Caso tuvo algo que ver en el asunto...)<sup>7</sup>.

Fue en esta *Reunión* donde se propuso, para evitar la confusión con los olmecas históricos (mencionados ya por Fray Juan de Torquemada, Diego Muñoz Camargo o Fernando de Alva Ixtlilxóchitl), denominar a los olmecas arqueológicos con el nombre de *Cultura de La Venta*. Jiménez Moreno sugirió los nombres de *paleoolmeca*, *preolmeca*, incluso de *Cultura Tenocelome* o «de las bocas atigradas». Sin embargo, para estas fechas el nombre de «olmeca» estaba tan arraigado que ninguna de sus propuestas tuvo éxito. Desde ese momento se llama «olmeca» a esa cultura y «olmecas arqueológicos» a sus creadores (Jiménez Moreno, 1942)<sup>8</sup>.

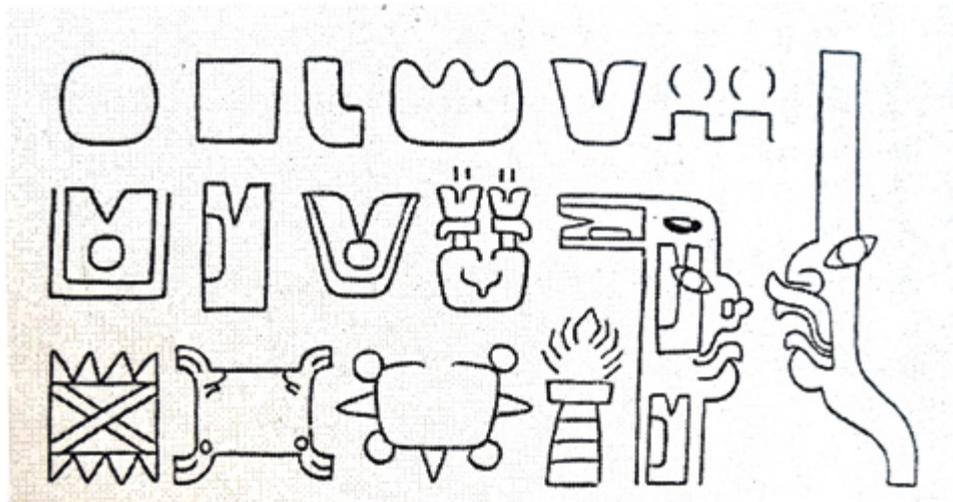
No obstante, para muchos la aportación más importante a la *Reunión* fue la que hizo Covarrubias al definir lo que él entendía como «estilo artístico olmeca». En efecto, al hablar de la estética olmeca distingue dos grandes apartados. En primer lugar, los seres humanos. «Los artistas olmecas representaban seres gordos y chaparros, con las quijadas anchas, chatos, de labios gruesos, ojos mongoloides, con las cabezas deformadas de un modo muy especial. Casi siempre aparecen desnudos o escasamente vestidos.» Afirma que son, sin duda, representaciones de sí mismos; quizá «retratos idealizados». Estos objetos, dice, son siempre lisos y «apenas llevan algunos tatuajes o adornos de un estilo sencillo y sobrio, casi geométrico, de curvas suaves y rectángulos esgrafiados.» Tales glifos y motivos

---

<sup>7</sup> Un buen análisis de la reunión, realizada por alguien que estuvo presente, en Vivó (1942).

<sup>8</sup> Evidentemente, solo hay que pensar en el título de la obra en la que se resumen las ponencias (*Mayas y olmecas*) para ver el poco éxito de tales propuestas...

esgrafiados, de los que Covarrubias presenta una pequeña selección, no tienen paralelo en el arte mexicano salvo en la cerámica arcaica y formando los posteriores glifos mayas (Covarrubias, 1942: 46).



1. Ejemplos de esgrafiados (Covarrubias 1942: 49)

Dentro del grupo «seres humanos» menciona Covarrubias un tipo especial: «una especie de niño o enano con la cabeza bulbosa, ventrudo, con piernas cortas, casi siempre flexionadas y con los brazos sobre el pecho en puño.» En cuanto a su interpretación afirma que

son tipos burlones y traviesos, frecuentemente deformes y lisiados, y parecen representar los enanos, duendes y espíritus de la selva que recuerdan en forma notable a los chaneques, duendes chocarreros que infestan la costa sur de Veracruz. El chaneque es un enanito travieso y muy enamorado que se ocupa exclusivamente de hacer bromas pesadas a los seres humanos (Covarrubias, 1942: 47).

El segundo motivo que menciona Covarrubias cuando habla de la estética olmeca es el tigre (él no menciona por ahora, aunque algunos autores en la *Reunión* sí lo hicieron, al jaguar). Para él es el tema más importante, el motivo básico,

tal vez el animal totémico de los pueblos que originaron este estilo. Es un arte impregnado de tigres, elementos de tigre y otras ideas derivadas del

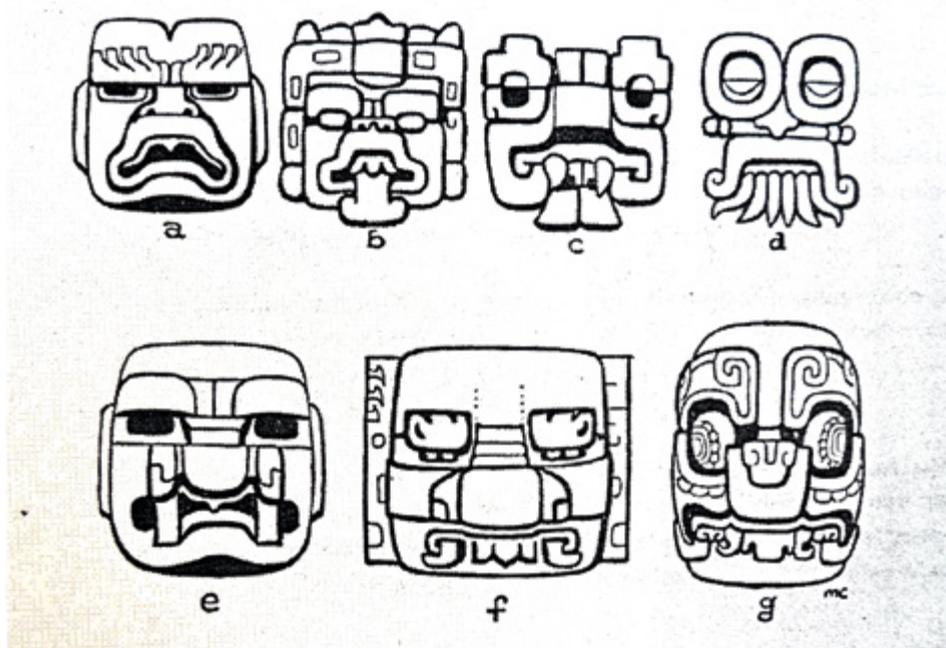
tigre. Así, tenemos verdaderos tigres con grandes colmillos, o bien tigres antropomorfos en actitudes medio humanas, medio felinas, con adornos y vestimenta de hombres. Hasta en las figurillas claramente humanas hay rasgos atigrados muy marcados (Covarrubias, 1942: 47).

En cuanto a su interpretación le da Covarrubias un marcado sentido religioso, ya fuera totémico o relacionado con el culto de dioses tigres, de la tierra o de la lluvia con los que el tigre está íntimamente relacionado incluso desde el punto de vista estilístico.

Habla también en su ponencia de sus técnicas, de los materiales con los que trabajan y de las diferencias artísticas que tienen los olmecas con otras culturas. Defiende en la Reunión que el arte olmeca no es

un arte primitivo, ni de un estilo local y mucho menos de uno de los artes de la decadencia que antecedió a la Conquista. El arte olmeca es fuerte y simple, pero sabio y vehemente, libre del barroquismo decorativo de culturas prehispánicas más recientes. [...] El estilo olmeca no tiene nada del sensualismo necrófilo azteca, ni relaciones con el simbolismo *flamboyant* de los mayas, o con el arte ordenado y florido de Teotihuacán de fin de época. Tampoco tiene relación directa con el simplismo candoroso y burdo del arte llamado tarasco (Covarrubias, 1942: 47-48).

Sí lo relaciona con el arte de Teotihuacán más antiguo, con el totonaco, con las formas primitivas del arte maya y con el arte zapoteca. En todos los casos, cuanto más antiguos son, tienden a ser más olmecas. Este esquema sencillo, unido a la idea de que «mientras otros complejos culturales participan de características olmecas este estilo no posee rasgos o elementos de otras culturas, salvo de las llamadas arcaicas» (Covarrubias, 1942: 48) lo llevarán a defender posteriormente (aquí aun no usa el término) que la cultura olmeca es la fuente, la madre de todas las demás. Ahora, y a falta de datos arqueológicos concluyentes, presenta simplemente un dibujo del motivo básico «máscara de tigre» y varios dioses de la lluvia de culturas y épocas diferentes, dejando que sea el lector quien saque sus conclusiones.



2. La a es olmeca; b, zapoteca de Monte Albán; c es Cocijo; d es Tlálóc; e, una máscara de piedra verde procedente de Cárdenas, en Tabasco; f es maya y g es Chac, también maya (Covarrubias, 1942: 49).

De hecho, Alfonso Caso sacará las suyas partiendo precisamente de este cuadro. Afirma que hay otros rasgos constantes, como la hendidura en forma de V en la parte superior de la cabeza, la perforación del *septum* para poner una nariguera, la oreja representada por una placa semielíptica, el labio superior levantado y mostrando la encía, la boca atigrada y el uso, en ocasiones, de máscaras bucales en forma de tigre, de ave rapaz o de pato (Caso, 1942: 45). Yendo más allá él sí afirma con rotundidad que «esta gran cultura, que encontramos en niveles antiguos, es sin duda madre de otras culturas, como la maya, la teotihuacana, la zapoteca, la de El Tajín y otras». Y sugiere la forma de investigar y reconstruir a esta cultura generadora: «debemos seguir un método semejante al que usan los lingüistas para la reconstrucción de las lenguas madres. Partiendo de semejanzas entre las culturas diferentes, llegar a la conclusión del rasgo original del que derivan las semejanzas» (Caso, 1942: 46).

En la *Reunión* y de forma más clara posteriormente como consecuencia de la misma, pudieron observarse dos bandos bien diferenciados: los denominados «olmequizantes» y los «mayizantes». Los primeros defendían la antigüedad de

la cultura olmeca asegurando algunos que era la «madre» de las culturas mesoamericanas; los segundos decían que los olmecas eran mucho más recientes, contemporáneos de los mayas clásicos (300-900 d. C.). En el primer grupo, como hemos visto, destacaron Stirling, Vaillant, Caso y Covarrubias, en el segundo encontramos a John Eric Thompson y a Herbert Spinden. Este último afirmó en la Reunión que no se puede asociar La Venta con el horizonte arcaico; «que la cultura de La Venta constituye un caso especial y no podría colocarse como antecedente de todas las otras culturas de América» (Sociedad Mexicana de Antropología, 1942: 75). Para él los olmecas eran «los gatos pardos» de la arqueología mexicana.

A la *Reunión* llevaba Stirling informes muy recientes de sus excavaciones en La Venta (Tabasco), Tres Zapotes y Cerro de las Mesas (Veracruz). Los datos, junto a las fechas de la «Estatuilla de Tuxtla» y la Estela C de Tres Zapotes, sugerían una gran antigüedad para los olmecas. Al menos, para Tres Zapotes, «una ocupación continua durante 1000 años aproximadamente, desde un período un poco anterior al inicio de la Era Cristiana» (Stirling, 1942: 56), reforzando así la tesis asociada a la de la «cultura madre». De hecho, tras la presentación y discusión de los informes, la mayoría de los arqueólogos presentes admitieron dicha antigüedad<sup>9</sup>.

Finalmente, la razón a uno u otro bando se la daría el C<sub>14</sub>. En 1957 Philip Drucker, Robert Heizer y Robert Squier dan, por fin, las fechas de radiocarbono para La Venta. El florecimiento de este lugar quedaba ubicado definitivamente entre 800 y 400 a. C. dando la razón a Vaillant, Caso, Stirling y Covarrubias. Thompson y sus seguidores estaban equivocados... (Drucker, Heizer y Squier, 1957 y 1959).

---

<sup>9</sup> La denominada Estatuilla de Tuxtla (Holmes, 1907) es una pequeña figura tallada en piedra verde representando una persona en cuclillas con una máscara de ave. En su parte frontal, y con el sistema de Cuenta Larga de líneas y puntos, aparece la fecha de 162 d. C. (8.6.2.4.17). En cuanto a la Estela C (partida en dos, su parte inferior fue descubierta por Stirling en 1939, la superior saldría a la luz en 1969), tiene tallada la fecha 32 a. C. (7.16.6.16.18), con el mismo tipo de glifos (Stirling, 1940).

#### 4. Entre la arqueología y la etnología

Tras la Reunión publica Covarrubias sus primeros trabajos sobre arte precolombino, pero no lo hará en una revista «profesional» sino en la revista de vanguardia *Dyn*, que vio la luz en México entre 1942 y 1944. La editaba Wolfgang Paalen, un artista austríaco, surrealista, muy importante en el círculo de André Bretón en el París de 1930 que se había ido a México en 1939 huyendo de la Segunda Guerra Mundial<sup>10</sup>.

Más interesante, sobre todo por su amplia difusión, es el artículo titulado «El arte olmeca o de La Venta» publicado en 1946 en la revista mexicana *Cuadernos Americanos*. El artículo toma como base su ponencia en la Reunión de Mesa Redonda, de la que reproduce amplios párrafos de manera literal. En el mismo repasa de nuevo los materiales y las técnicas a la vez que analiza los posibles orígenes geográficos, el vestido de los olmecas o los contactos transpacíficos.

En cuanto a los temas que aparecen en las obras de arte afirma ahora que el fundamental fue el hombre; el «homocentrismo» del que hablará posteriormente Beatriz de la Fuente:

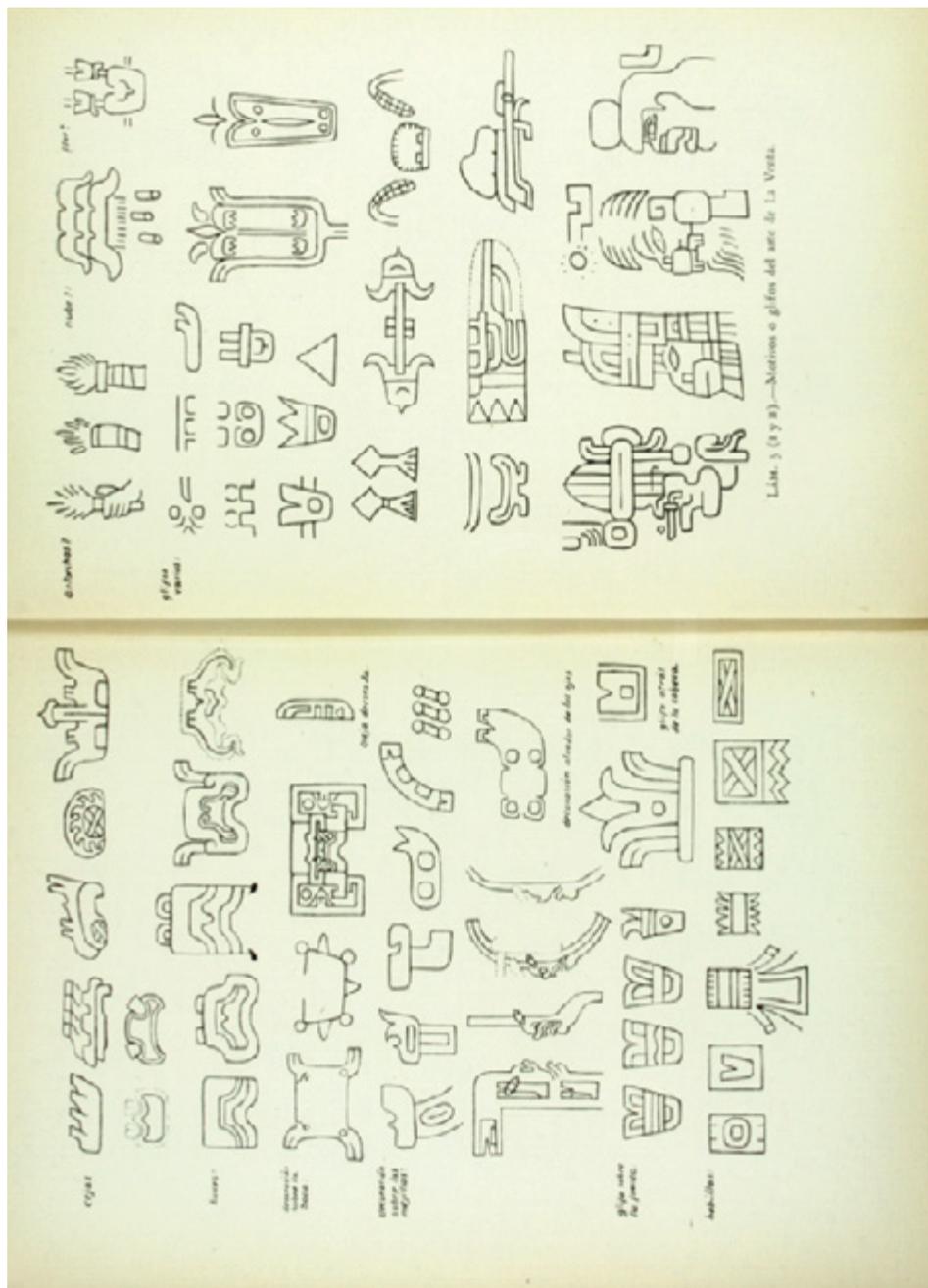
Los artistas *olmecas* representaban casi exclusivamente al hombre, es decir, a sí mismos, o por lo menos a su ideal estético: seres gordos y chaparros, con las quijadas anchas, barbilla prominente, narices cortas y chatas con el septum perforado, ojos mongoloides con los párpados abotagados y con las cabezas deformadas artificialmente en forma de pera, o como dice Caso, en forma de aguacate, alargadas hacia arriba y con el cogote abultado. Tal vez su rasgo más característico es la forma de la boca, a la que se llama *boca olmeca*. Tiene forma trapezoidal, con labios gruesos y con las comisuras fuertemente contraídas hacia abajo, lo que les da un aire feroz y malencarado, con el labio superior arriscado y protuberante como en de un jaguar gruñón (Covarrubias, 1946a: 159).

---

<sup>10</sup> Los artículos llevaban por título “Tlatilco, Archaic Mexican Art and Culture” y “La Venta: Colossal Heads and Jaguar Gods”. En el primer artículo, de 1943, Covarrubias nos presenta sus hallazgos durante una breve temporada en Tlatilco (volverá a excavar entre los años 1947 y 1949, como veremos). El segundo, de 1944, es un extracto del libro que estaba preparando, desde el año 1937, sobre el sur de México y del que hablaremos más tarde.

Vemos que ya no habla de tigres sino de jaguares. De hecho cree que la deidad jaguar predomina en su arte dotando de un halo de numinosidad incluso a las figuras humanas: existen «jaguares antropomorfos en actitudes medio humanas, medio felinas, con los adornos y la vestimenta ceremonial de los hombres. Hasta en las figurillas claramente humanas hay rasgos felinos inconfundibles en la cabeza y en la expresión». Y vuelve a defender, como había hecho antes, el carácter religioso de su «obsesión felina». Describe así uno de estos dioses: «tiene las cejas o arcos superciliares en forma de placas, frecuentemente almenadas y con el entrecejo adusto. Tiene los ojos huecos, vacíos, la nariz chata de felino y la boca abierta desdentada con la encía visible.» Interpreta esta falta de dientes de dos maneras: «o se trata de una cara de jaguar desollada para usarse como máscara, o es la representación de un cachorro jaguar» (Covarrubias, 1946a: 166-167). Para Covarrubias al observar el llanto de un niño estaríamos viendo la reproducción de una típica boca olmeca.

Con más datos arqueológicos en sus manos formula ahora un nuevo y ampliado catálogo de motivos o glifos olmecas que representarían, a su juicio, las cejas, la boca, las hebillas, las antorchas, la nube o las decoraciones sobre la boca y las mejillas. También habría glifos para situar sobre la frente, detrás de la cabeza y alrededor de los ojos. Por último, incluye una serie de glifos sin asociación clara.



3. Resumen de los glifos que podemos encontrar en La Venta  
(Covarrubias, 1946a: 162-163).

No obstante, la aportación que, con el tiempo, tendrá una influencia enorme es su análisis de la relación de los dioses olmecas con los de culturas posteriores. Como resultado de sus estudios presenta el famoso cuadro en el que desarrolla gráficamente las influencias olmecas en la evolución de la máscara del dios de la lluvia, concretamente en el Chac maya, el Tajín de Veracruz, el Tláloc de la Altiplanicie y el Cocijo de Oaxaca. Es lo que hoy se conoce como «hipótesis (o tesis) de la continuidad».



4. Evolución de la máscara del dios de la lluvia olmeca (Covarrubias, 1946a: 169).

Ese mismo año de 1946, cinco años después de lo previsto inicialmente, sale a la luz el libro sobre el sur de México. En él, siguiendo muy de cerca el esquema de su obra sobre Bali, reúne datos sobre la historia, el arte, la arqueología, la etnología, etc. del Istmo (Covarrubias, 1946b). Sin embargo, encontramos en la obra una diferencia importante: ahora Covarrubias realiza labores de arqueólogo, excavando él mismo o acompañando la labor de otros<sup>11</sup>. El libro está repleto de espléndidos dibujos hechos por el autor (incluso de personajes históricos como Porfirio Díaz o Santa Ana) e incluye una selección de fotografías de arte precolombino, la mayor hasta la fecha en un libro de divulgación. No obstante, tanto este libro como los que publicará posteriormente son, y así lo afirma el mismo Covarrubias, las obras de un aficionado. Cuando estudia el arte olmeca lo hace con los ojos de un pintor y con el propósito fundamental de estudiar su estilo artístico. Nunca se consideró un historiador o arqueólogo profesional, lo que no será óbice para que sus escritos sean criticados severamente por los profesionales del gremio.

## 5. La historia del arte americano

A comienzos de los años cincuenta Covarrubias concibe el que será su proyecto editorial de mayor envergadura: narrar la historia, desde sus orígenes, de las expresiones artísticas de los pueblos de América. Su propósito inicial, muy ambicioso debido a la extensión geográfica y temporal de la investigación, consistía en elaborar tres volúmenes, uno para cada área del continente: Norteamérica, Mesoamérica y Sudamérica.

El primero, que tituló *The Eagle, the Jaguar and the Serpent* se publicará en Nueva York en 1954 (Covarrubias, 1954). Geográficamente se ocupaba de la zona que va desde el río Grande hasta el Ártico. Parece ser que Covarrubias iba trabajando en los tres libros de manera simultánea. En efecto, a mediados de julio de 1951, Herbert Weinstock, editor de Alfred A. Knopf, la casa donde publicaría Covarrubias el resto de sus libros, envía un informe señalando que el primero, dedicado a Norteamérica, estaba completo al 95% y podría salir a la luz en 1952 (finalmente, como dijimos, lo haría dos años más tarde); el segundo que ocuparía desde río Grande hasta Costa Rica y Panamá lo estaba al 50% y

---

<sup>11</sup> Fruto de esta labor arqueológica serán sus trabajos en el estado de Guerrero, concretamente en la cuenca del río Mezcala, y en Tlatilco, en el valle de México (Covarrubias, 1948 y 1950).

podría salir a la luz en 1953 (lo hará en 1957) y el dedicado a América del Sur, elaborado al 50%, podría editarse en 1955 (como comentaremos más tarde, el libro dedicado a Sudamérica nunca verá la luz).

Sigue Covarrubias en estos libros mostrando una amplia visión de lo que él considera «arte», que ya no ha de sorprendernos. No solo analiza y dibuja la cerámica de cada pueblo, sus estatuillas o sus obras monumentales sino las pinturas corporales de la cara o los pies, las prendas de vestir o las herramientas que usan los nativos actuales. Como veremos, sigue combinando arqueología, historia y etnología.

En *The Eagle...* dedica tres capítulos, como introducción a todo el proyecto, a estudiar los orígenes del indio americano, a establecer unos «horizontes básicos» para su historia del arte y, finalmente, a estudiar la técnica y la estética del arte indígena. Los impulsos estéticos son, afirma, más fuertes que los religiosos en la obra de arte. De hecho,

cuanto más compleja es la cultura, tanto más dominantes resultan los elementos estéticos, hasta eclipsar su finalidad simbólica o utilitaria. Esta tendencia culmina en el concepto del arte por el arte mismo, en la que el objeto artístico tiene una función o significado primordialmente estético (Covarrubias, 1961: 94)<sup>12</sup>.

El último libro de Covarrubias saldrá a la luz en julio de 1957, tres años después de *The Eagle...* y cinco meses después de su muerte. En efecto, la segunda obra prometida sale a la luz póstumamente. Covarrubias enferma gravemente el año 1956. El 26 de octubre, debido a problemas ulcerosos, tienen que extirparle la mayor parte del estómago. Ya no saldría del hospital Juárez para indigentes de la capital mexicana (no quiso ir a otro, aunque amigos y familiares se lo pidieron con insistencia). Tras varias operaciones, complicadas a causa de la diabetes, sus

---

<sup>12</sup> Para él este sería el caso del arte azteca, por ejemplo. *Ars gratia artis*. Covarrubias es un buen ejemplo del paso de la arqueología descriptiva mexicana, anterior a 1950, a la arqueología interpretativa (Bernal, 1968). Sus trabajos demuestran que, partiendo de los motivos y estilos de las manifestaciones, es posible “determinar la existencia de culturas con su distribución y cronología; establecer las interrelaciones entre diferentes culturas; proponer cambios sociales y políticos; la posibilidad de encontrar el origen de algunos de los principales conceptos religiosos y sus representaciones respectivas; demostrar las ideas difusionistas o los paralelismos culturales” (Vega Sosa, 1980: 13).

úlceras (las heridas no cerraban) y una pleuresía, fallecerá un 4 de febrero de 1957, a los cincuenta y dos años de edad<sup>13</sup>.

De hecho el libro, que llevará por título *Indian Art of Mexico and Central America*, casi no llega a publicarse (Covarrubias, 1957). En efecto, como Covarrubias no conseguía cumplir los plazos, su editor –el mencionado Alfred A. Knopf– decide enviar a México al fotógrafo Nickolas Muray para que lo ayude. Pronto comprobó que Covarrubias estaba muy enfermo y que las correcciones del libro debían hacérselas sus hermanos Luis y José. A estos retrasos contribuía, lógicamente, la mencionada dispersión en multitud de actividades que, para enfado de su mujer, hacían que desatendiera su principal fuente de ingresos: la ilustración de libros y revistas.

El título de la obra que comentamos no es exacto. Este segundo volumen de la historia del arte en América se centra casi exclusivamente en México, que estudia desde la prehistoria hasta el siglo XVI (sigue la secuencia en tres fases: Períodos Preclásico, Clásico e Histórico), dedicando tan solo unas páginas a Guatemala y Honduras. En cuanto a las culturas que estudia, casi la tercera parte del libro la dedica a los olmecas, ocupando una extensión mucho menor la dedicada a los mayas y a las culturas del «Período Histórico»: toltecas, mixtecas y aztecas. Como todas sus obras anteriores incluye numerosos dibujos además de sesenta y cuatro páginas con fotografías de los más variados estilos artísticos. Sin embargo, y contra lo que pudiera parecer a primera vista, el enfoque que predomina en el libro no es el del artista, el del historiador o crítico de arte, sino el del arqueólogo<sup>14</sup>.

Dedica todo un capítulo a intentar desentrañar lo que él denomina «el problema olmeca». Resume ahora tesis defendidas en numerosos escritos anteriores: los contactos transpacíficos, la «secuencia hipotética de los períodos del arte

---

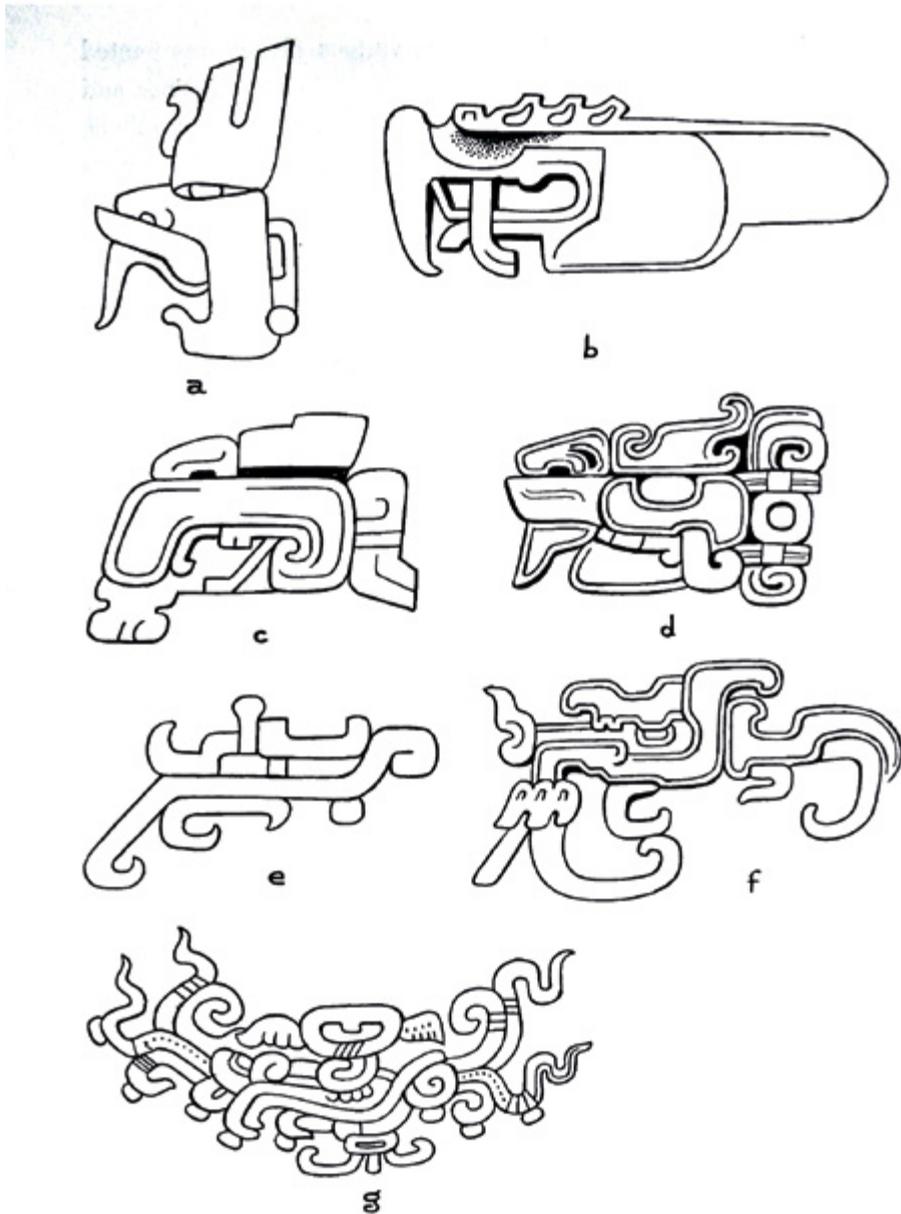
<sup>13</sup> Más datos en torno a estos últimos momentos y cómo lo vivieron amigos y familiares (en ocasiones con fuertes enfrentamientos en el mismo hospital, como los que tuvieron Rosa Covarrubias y Rocío Sagaón, la bailarina a la que sacaba treinta y cinco años y de la que se había enamorado), en Poniatowska (2004: 11-32). También en Sagaón (2004).

<sup>14</sup> Ya hemos hecho mención a las críticas recibidas de los arqueólogos “profesionales”. En su reseña del libro Robert Heizer (1958), por ejemplo, pasa revista a muchas de las deficiencias que se encuentran en la obra, si bien es cierto que en ocasiones se apoya en pruebas suministradas *a posteriori*. Señala también errores en la atribución de figuras e incluso en los mismos dibujos, que Covarrubias habría detectado –afirma Heizer– si hubiera podido preparar la edición final de su libro. En el mismo sentido Nicholson (1958).

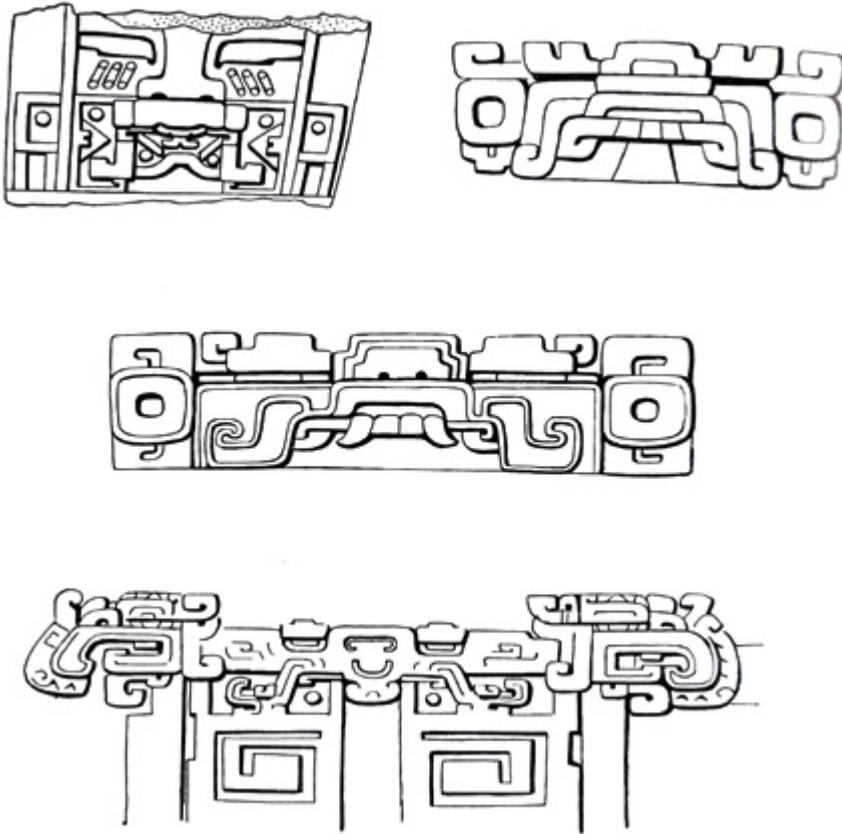
olmeca» con su fase formativa, floreciente y de decadencia, la asociación de los niños de vientres hinchados y grandes cabezas con los actuales chaneques o, en fin, su religión centrada en una obsesión por el jaguar.

En cuanto al ideal estético humano menciona los dos tipos básicos: el hombre (rara vez mujeres) gordinflón, con la cabeza rasurada, alargada artificialmente y con la «boca olmeca» y, por otra parte, el tipo *werejaguar* con rasgos eunucoídes, de piernas y brazos cortos, desnudos, asexuados. Cuando menciona a estos últimos Covarrubias sugiere que podrían haber influido en este ideal estético los síntomas del síndrome de Fröhlich, o *Dystrophia adiposo-genitalis*, que «produce un tipo peculiar de obesidad y de eunuquismo, con atrofia de los órganos sexuales y distorsión de los rasgos –cuello de toro, párpados hinchados, boca caída– característicos del arte olmeca» (Covarrubias, 1957: 58).

No obstante, la tesis del libro que mayor repercusión ha tenido en los estudios sobre los olmecas es su defensa encendida de esta cultura como la madre de Mesoamérica. Covarrubias apoya esta tesis en numerosas evidencias iconográficas, varias incluidas en alguna de sus obras anteriores. En este sentido cree que, en ocasiones, los artistas-sacerdotes olmecas usaban volutas y motivos entrelazados, elementos de rostros y dragones desarticulados o deliberadamente disfrazados para «ocultar a los no iniciados el significado del diseño.» Afirma que el elemento del que partían, para distorsionarlo, era «un elemento ancestral felino, tigre o jaguar, que evoluciona en una variedad de serpientes, o, más bien, dragones» (Covarrubias, 1957: 179). Pone como ejemplos la evolución del dragón olmeca en la denominada «serpiente X» maya (Fig. 5) y la evolución de las máscaras de jaguar en dragones bicéfalos en varios tableros de Veracruz (Fig. 6).



5. Evolución del «dragón olmeca» en la «serpiente X» maya (Covarrubias, 1957: 82).



6. De la máscara de jaguar al dragón bicéfalo. Arriba, a la izquierda, la Estela C de Tres Zapotes, a la derecha, la estela 3 de Cerro de las Mesas, debajo, la estela 8 de Cerro de las Mesas y, finalmente, la estela de El Mesón, todas en Veracruz (Covarrubias, 1957: 180).

También vuelve a presentarnos, sin modificaciones, el cuadro que muestra la influencia olmeca de la máscara de jaguar en dioses de la lluvia de diferentes culturas posteriores. Este es, sin duda, el gráfico más famoso de toda la obra (Covarrubias, 1957: 62)<sup>15</sup>. Para Mary Ellen Miller es un serio intento de construir nada

<sup>15</sup> Para Khristaan D. Villela (2004) el gráfico «se adelantó a su tiempo». Este autor analiza la evolución de tal cuadro en la obra de Covarrubias, incluyendo un borrador en el que nuestro autor aun no sabía cómo integrar el arte del Taino. Aunque, como dijimos, el cuadro había aparecido en el artículo sobre el arte olmeca de 1946 tendrá ahora mucha mayor repercusión.

menos que «un sistema religioso mundial» basado en un análisis diacrónico del estilo y la iconografía (Miller, 2009).

El esquema apareció en muchas de las posteriores publicaciones sobre arte mesoamericano. Ya en 1959, tan solo dos años después de la aparición de la obra, Carmen Cook de Leonard lo incluye (junto a numerosos dibujos de Covarrubias), en su artículo para los dos gruesos volúmenes que conforman *Esplendor del México Antiguo*, verdadero resumen del «estado de la cuestión» en torno a los estudios mesoamericanos a finales de los cincuenta (Cook de Leonard, 1959: 526-527). Pero también tuvo detractores. Jacques Soustelle, por ejemplo, afirma que fueron precisamente «la erudición de arqueólogo y su inmenso talento de dibujante y pintor» los que hicieron que Covarrubias, en su intento por mostrar cómo la máscara de jaguar se transforma gradualmente en la de Tláloc, el gran dios de la lluvia del Altiplano central, realizara al final «una especie de *tour de force* o de prestidigitación, brillante sin duda, pero ciertamente no convincente.» Y añade sarcásticamente, puesto que los olmecas florecieron en una zona de extensos humedales (Cyphers, 2018: 27-32), que

la máscara de Tláloc es ofidia; su animal mitológico no es el jaguar, sino la serpiente; por otra parte, la importancia de un dios de la lluvia es primordial en el elevado Altiplano Central de clima subdesértico, o en Yucatán, de tierras secas; en esas ocasiones se invoca a Tláloc o a Chac para obtener la lluvia, exigencia absolutamente vital. Pero el problema de los cultivadores olmecas ciertamente no era ése, ¡a menos que hubieran tratado de obtener por medio de las invocaciones a su dios un poco menos de lluvia! (Soustelle, 1984: 156).

De la misma opinión es Nigel Davies para quien

los olmecas padecían más por el exceso que por la falta de lluvia. [...] Considero al omnipresente felino olmeca no solo como el progenitor de la tribu, relacionado con la realeza y con el sacrificio de niños, sino también

---

En efecto, la editorial Knopf, en una campaña muy agresiva, hizo una primera edición del libro de noventa y cinco mil ejemplares enviando a la prensa, librerías, etc. tarjetas promocionales con la fotografía de Covarrubias e imágenes de la portada; además, el libro se usará como manual de estudio durante la década de los años setenta. Del libro se hará una segunda reimpresión en inglés en noviembre de 1966 y una tercera en marzo de 1971; la primera en español es de 1961.

como una deidad de la tierra o de la fertilidad que gobernaba el ciclo de la vegetación, tan vital para el bienestar del pueblo (Davies, 1988: 48).

También el eminente olmequista David C. Grove pone en duda el esquema de Covarrubias, sobre todo la evolución del *werejaguar* olmeca en los dioses con ojos saltones y redondos (*goggle-eye motif*) del clásico y postclásico. Menciona la pintura A-3 de Oxtotitlán, en Guerrero, en la que pueden verse estos ojos con claridad. Dicha pintura es olmeca y del Formativo pero no se da en la Costa del Golfo en este período lo que demostraría, según Grove, que fue una innovación de las tierras altas (Grove, 1972: 154).

Por el contrario, otros autores creen que el esquema seguiría siendo válido. Afirman que aunque nuevos estudios iconográficos han demostrado que los olmecas tenían varios dioses y no solo el dios de la lluvia *werejaguar* (como se deduce por ejemplo del llamado «Señor de Las Limas» en el que se ha identificado al niño o enano que porta en su regazo como una variante del dios de la lluvia) el esquema, en lo esencial, sería correcto ya que «Chac, Cocijo y Tláloc se habrían derivado de un dios de la lluvia olmeca que es esencialmente la figura colocada por Covarrubias al fondo de su diagrama evolutivo» (Taube, 1996: 95)<sup>16</sup>.

## 6. Conclusiones

En definitiva, podemos decir que parte de la obra de Covarrubias sigue estando vigente. Los extraordinarios dibujos de piezas olmecas siguen utilizándose y sus hipótesis aun siguen siendo fértiles para la interpretación del desarrollo del arte olmeca. Por supuesto, hay tesis que muy pocos defienden tras seis décadas de investigaciones, como la importancia que otorgó a los contactos transpacíficos o sus apresuradas asociaciones, mezclando arqueología y etnología, entre los olmecas arqueológicos y los pueblos actuales de Mesoamérica<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Una defensa y reivindicación de su figura más encendida fue la que formuló John E. Clark (2008: 145 y 147) en la última gran reunión celebrada en torno a los olmecas.

<sup>17</sup> Esta vigencia queda patente en los homenajes que periódicamente se le vienen haciendo a nuestro autor: García-Noriega (1987); Tovalín (2004), Ayala Canseco *et al.* (2005); Negrín *et al.* (2006). En agosto de 2017 se convocaron, por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM los *Encuentros entre Antropología, Geografía y Arte en torno a la obra de Miguel Covarrubias* donde se abordaron muchos de los temas que se analizan aquí (todas las ponencias están en la red).

En cuanto al prometido tercer tomo, que iba a versar sobre el arte de Sudamérica, aunque hay autores que afirman que lo tenía terminado y listo para su publicación, lo cierto es que solo estaba parcialmente esbozado. Así lo demostraron Janet Berlo y Khristaan D. Villela al investigar entre los fondos de la Universidad de Texas, en Austin, donde actualmente se hallan los registros de la compañía Alfred A. Knopf. El material hallado incluye biografías, notas, esquemas, algunas páginas redactadas y unos doscientos dibujos en torno al arte sudamericano (Villela, 2004: 64-67).

### **Agradecimientos**

Este artículo forma parte de la investigación que llevo a cabo para elaborar mi Tesis Doctoral en la que estudio la religión olmeca desde las categorías del materialismo filosófico. Quiero agradecer desde aquí el apoyo y las continuas sugerencias que recibo tanto de mi director de Tesis, Jordi Claramonte Arrufat, profesor de Estética y Teoría del Arte en la UNED como del codirector de la misma, Carlos Santamarina Novillo, profesor de Historia y Antropología de América en la Universidad Complutense de Madrid.

## Bibliografía

- AYALA CANSECO, Eva María *et al.* (2005). *Homenaje Nacional. Miguel Covarrubias. Cuatro miradas*, México City: Editorial RM-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Museo Soumaya.
- BERNAL, Ignacio (1968). *El mundo olmeca*, México: Porrúa.
- BOAS, FRANZ, GAMIO, Manuel y BEST MAUGARD, Adolfo (1921). *Álbum de Colecciones Arqueológicas*. México: Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía.
- BRETAL, Máximo (1932). “Cinco minutos con el *Chamaco* Covarrubias”, México: *Revista de Revistas*, nº 1144, s.p.
- CASO, Alfonso (1942). “Definición y extensión del complejo olmeca”, en Sociedad Mexicana de Antropología (1942). *Mayas y Olmecas: Segunda Reunión de Mesa Redonda sobre Problemas Antropológicos de México y Centro América-Tuxtla Gutiérrez, Chiapas*, México: Talleres de la Editorial Stylo, pp. 43-46.
- CHADOURE, Marc (1931). *Chine*, París: Plon.
- CLARK, John E. (2008). “Teogonía olmeca: perspectivas, problemas y propuestas”, en María Teresa Uriarte y Rebecca B. González Lauck (eds.): *Olmeca. Balance y perspectivas. Memoria de la Primera Mesa Redonda*, México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, Tomo I, pp. 145-183.
- COOK DE LEONARD, Carmen (1959). “La escultura”, en Carmen Cook de Leonard (coord.): *Esplendor del México Antiguo*, Tomo II, México: Centro de Investigaciones Antropológicas de México, pp. 519-606.
- COVARRUBIAS, Miguel (1925). *The Prince of Wales and Other Famous Americans*, Nueva York: Alfred A. Knopf.
- (1927). *Negro Drawings*, Nueva York: Alfred A. Knopf.
- (1935). *Island of Bali*, London: Cassell and Company Limited. *La Isla de Bali* (2004). Trad. de Eugenia Doniz, México-Xalapa: UNAM-Universidad Veracruzana.
- (1942). “Origen y desarrollo del estilo artístico «olmeca»” en Sociedad Mexicana de Antropología (ed.): *Mayas y Olmecas. Segunda Reunión de Mesa Redonda sobre Problemas Antropológicos de México y Centro América. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas*, México: Talleres de la Editorial Stylo, pp. 46-49. Reimpreso como Apéndice II a Alfonso Caso (1964). “¿Existió un imperio olmeca?”, México: *Memoria del Colegio Nacional*, Tomo 5/3, pp. 54-56.

- (1943). “Tlatilco, Archaic Mexican Art and Culture”, México: *Dyn*, n<sup>os</sup> 4-5, pp. 40-46.
- (1944). “La Venta: Colossal Heads and Jaguar Gods”, México: *Dyn*, n<sup>o</sup> 6, pp. 24-33.
- (1946a). “El arte “olmeca” o de La Venta”, México: *Cuadernos Americanos*, vol. 28/4, pp. 153-179.
- (1946b). *Mexico South: The Isthmus of Tehuantepec*, Nueva York: Alfred A. Knopf. *El sur de México*, México: Instituto Nacional Indigenista, 1980. Una segunda edición en México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2012.
- (1948). “Tipología de la industria de piedra tallada y pulida de la cuenca del río Mezcala”, *El Occidente de México. Cuarta Reunión de Mesa Redonda sobre Problemas Antropológicos de México y Centro América*, México: Sociedad Mexicana de Antropología, pp. 86-90.
- (1950). “Tlatilco: el arte y la cultura Preclásica del Valle de México”, México: *Cuadernos Americanos*, vol. 51/3, pp. 149-162.
- (1954). *The Eagle, the Jaguar and the Serpent. Indian Art of the Americas. North America: Alaska, Canada, and the United States*, Nueva York: Alfred A. Knopf. *El águila, el jaguar y la serpiente* (1961). Trad. de Sol Arguedas, México: UNAM.
- (1957). *Indian Art of Mexico and Central America*, New York: Alfred A. Knopf. *Arte indígena de México y Centroamérica* (1961). Trad. de Sol Arguedas, México: UNAM.
- COX, Beberly J. y Denna Jones ANDERSON (1985). *Miguel Covarrubias Caricatures*, Washington: National Portrait Gallery-Smithsonian Institution Press.
- CYPHERS, ANN (2018). *Las capitales olmecas de San Lorenzo y La Venta*, México: FCE-El Colegio Nacional.
- DÁVALOS HURTADO, Eusebio (1956-1957). “Miguel Covarrubias (1905(sic)-1957)”, México: *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*, vols. 19 y 20/1, pp. 212-214.
- DAVIES, Nigel (1988). *Los antiguos reinos de México*, México: FCE.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal (1942). *The Discovery and Conquest of Mexico, 1517-1521*, México: Printed by Rafael Loera y Chávez for the members of The Limited Editions Club.
- DRUCKER, Philip, Robert F. HEIZER y Robert J. SQUIER (1957). “Radiocarbon Dates from La Venta, Tabasco”, *Science*, vol. 126/3263, pp. 72-73.

- (1959). *Excavations at La Venta, Tabasco, 1955*, Washington: Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin 170.
- GAMIO, Manuel (1942). “Franz Boas en México”, México: *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*, vol. VI, n<sup>os</sup> 1-3, pp. 35-42.
- GARCÍA-NORIEGA y NIETO, Lucía (1987). *Miguel Covarrubias. Homenaje*, México: Centro Cultural-Arte Contemporáneo.
- GROVE, David C. (1972). “Olmec Felines in Highland Central Mexico” en Elizabeth P. Benson (ed.): *The Cult of the Feline. A Conference in Pre-Columbian Iconography. October 31st and November 1st, 1970*, Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collections, pp. 153-164.
- HEIZER, Robert H. (1958). “Review of *Indian Art...*”, *American Antiquity*, n<sup>o</sup> 24, pp. 201-203.
- HOLMES, William Henry (1907). “On a Nephrite Statuette from San Andrés Tuxtla, Veracruz, México”, *American Anthropologist*, vol. IX, n<sup>o</sup> 4, pp. 691-701.
- JIMÉNEZ MORENO, Wigberto (1942). “Relación entre los olmecas, los toltecas y los mayas, según las tradiciones”, en Sociedad Mexicana de Antropología (1942). *Mayas y Olmecas: Segunda Reunión de Mesa Redonda sobre Problemas Antropológicos de México y Centro América-Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México: Talleres de la Editorial Stylo*, pp. 19-23.
- MEDINA, Andrés (1988). “Miguel Covarrubias”, en Lina Odena Güelmes y Carlos García Mora (coords.). *La antropología en México. Panorama histórico. 9. Los protagonistas*, México: INAH, pp. 518-532.
- MILLER, Mary E. (2009). “Shaped Time”, *Art Journal*, vol. 68/4, pp. 75-76.
- MOMA-IAH (1940) (ed.). *Veinte Siglos de Arte Mexicano-Twenty Centuries of Mexican Art* (ed. bilingüe), México: Museum of Modern Art e Instituto de Antropología e Historia.
- MONSIVÁIS, Carlos, Adriana WILLIAMS y Rosa COVARRUBIAS (2007). *Rosa Covarrubias. Una americana que amó México*, Barcelona: Lunwerg; Puebla, México: Universidad de las Américas.
- NEGRÍN, Alejandro *et al.* (2006). *Miguel Covarrubias. Genio de México en los Estados Unidos/Mexican Genius in the United States*, Washington: Instituto Cultural de México.
- NICHOLSON, H. B. (1958). “Review of *Indian Art...*”, *American Anthropologist*, n<sup>o</sup> 60, pp. 784-785.

- PEIRÓ MÁRQUEZ, Marisa (2018). *Asia-Pacífico en la obra del artista mexicano Miguel Covarrubias (1905-1957)*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza. Servicio de Publicaciones.
- PIÑA CHAN, Román (1990). *Los olmecas. La cultura madre*, Barcelona/Madrid: Lunewerg Editores.
- PONIATOWSKA, Elena (2004). *Miguel Covarrubias. Vida y mundos*, México: Ediciones Era.
- RÍOS SÁNCHEZ, Miguel Ángel (2006). “Cómo se descubre un estilo artístico. El caso de la cultura olmeca”. *Intersticios* (México), nº 25, pp. 115-136.
- RUBÍN DE LA BORBOLLA, Daniel F. (1957). “Miguel Covarrubias (1905 (sic)-1957)”, *American Antiquity*, vol. 23/1, pp. 63-65.
- SAGAÓN, Rocío (2004). “Un testimonio”, en Alberto Tovalín (2004). *Miguel Covarrubias. Retorno a los orígenes*, México: Conaculta, INAH, UDLA, pp. 143-147.
- SOCIEDAD MEXICANA DE ANTROPOLOGÍA (1942). *Mayas y Olmecas: Segunda Reunión de Mesa Redonda sobre Problemas Antropológicos de México y Centro América-Tuxtla Gutiérrez, Chiapas*, México: Talleres de la Editorial Stylo.
- SOUSTELLE, Jacques (1984). *Los olmecas*, México: FCE.
- STIRLING, Mathew W. (1940). *An Initial Series from Tres Zapotes, Vera Cruz, Mexico*, Washington: National Geographic Society, Contributed Technical Papers, Mexican Archaeology Series, vol. I, nº 1.
- (1942). “«Recientes hallazgos en La Venta», en Sociedad Mexicana de Antropología (1942). *Mayas y Olmecas: Segunda Reunión de Mesa Redonda sobre Problemas Antropológicos de México y Centro América-Tuxtla Gutiérrez, Chiapas*, México: Talleres de la Editorial Stylo, pp. 56-58.
- TALADOIRE, Eric y Jane MACLAREN WALSH (2014). “José María Melgar y Serrano, ¿viajero, coleccionista o saqueador?”, *Arqueología Mexicana*, vol. XXII, nº 129, pp. 81-85.
- TAUBE, Karl A. (1996). “The Rainmakers: The Olmec and Their Contribution to Mesoamerican Belief and Ritual”, en Jill Guthrie (ed.): *The Olmec World. Ritual and Rulership*, Princeton: The Art Museum, Princeton University, pp. 83-103.
- TOVALÍN AHUMADA, Alberto (2004). *Miguel Covarrubias. Retorno a los orígenes*, México: Conaculta, INAH, UDLA.
- VEGA SOSA, Constanza (1980). “Prólogo” a Covarrubias. *El Sur de México*, pp. 7-14.

- VILLELA, Kristaan D. (2004). "Miguel Covarrubias and Twenty Centuries of Pre-Columbian Latin American Art, from the Olmec to the Inka", en Carolyn Kastner (ed.): *Miguel Covarrubias. Drawing a Cosmopolitan Line. Georgia O'Keeffe Museum*, Austin: University of Texas Press, pp. 49-75.
- VIVÓ, Jorge A. (1942). "La Segunda Reunión de Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología", *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*, vol. VI, n<sup>os</sup> 1-3, pp. 1-14.
- WILLIAMS, Adriana (1994). *Covarrubias*, Austin: University of Texas Press. *Covarrubias* (2000). Trad. de Julio Colón Gómez, México: FCE.

Recibido: 6/1/2020

Aceptado: 27/10/2020

Este trabajo se encuentra bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0

