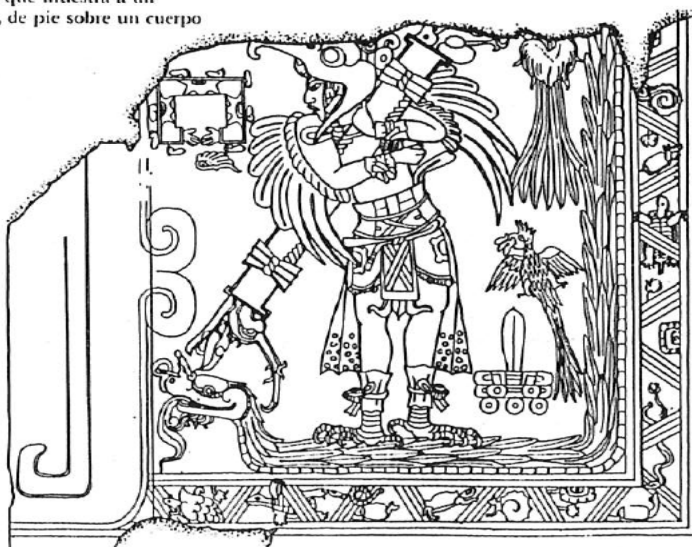




30. Cacaxtla, antes del 900, fragmento del mural de la batalla, al este de la escalera.

31. Cacaxtla, antes del 900, panel mural en la pared sur de la entrada al templo, que muestra a un personaje con yelmo de ave, de pie sobre un cuerpo de serpiente emplumada.



CAPÍTULO 3

MÉXICO CENTRAL A PARTIR DEL 800 D. DE C.

LA REVOLUCIÓN TOLTECA

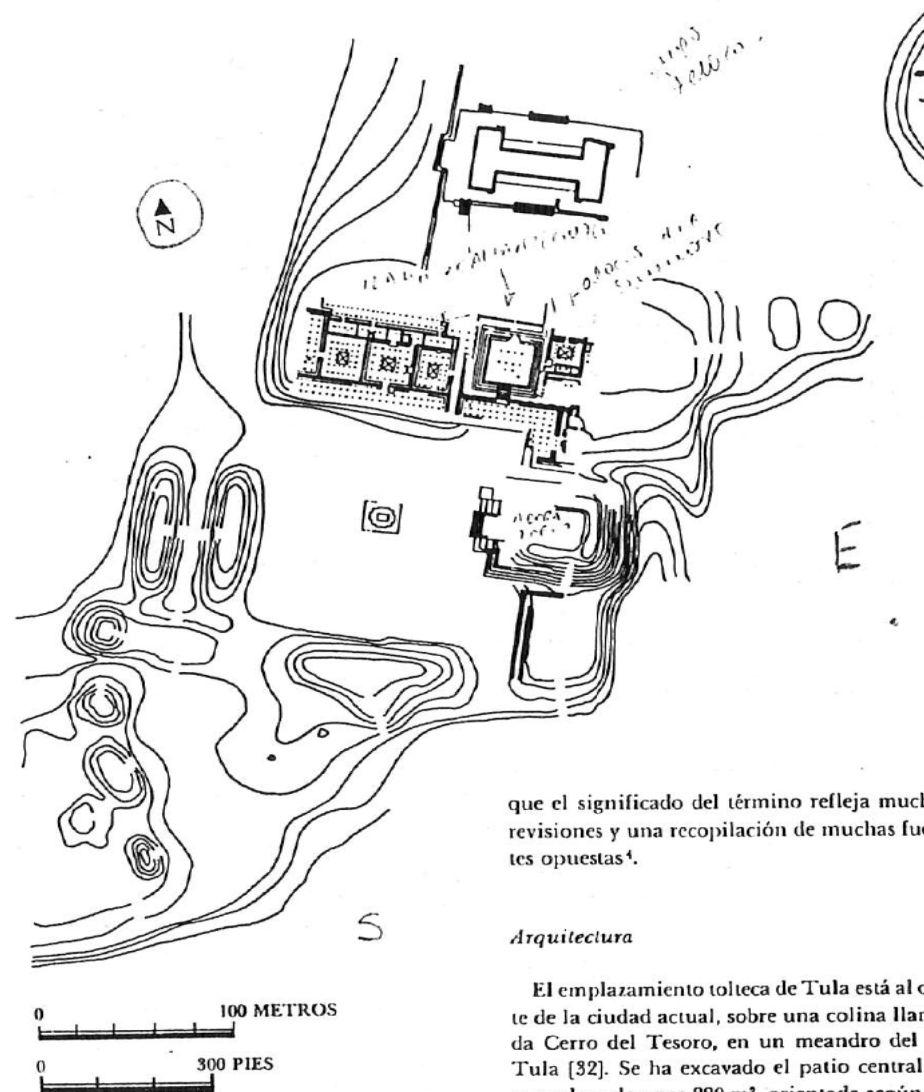
Teotihuacán representaba el gobierno sacerdotal clásico, pero Tula es un sitio típico de las aristocracias guerreras de América central a partir, más o menos, del 1000 d. de C. Como capital de la dinastía tolteca («constructor»), Tula floreció del siglo IX al XIII¹, gobernado más por luchadores que por sacerdotes, que restringían el poder político al menor número de familias posible. La religión se centraba en el sacrificio humano, en una relación agresiva y expansionista con las tribus vecinas. Entre los avances toltecas está un uso temprano de la metalurgia en América central, probablemente transmitido a través de Centroamérica y Oaxaca desde la costa andina central.

Tula está a unos 60 km al noroeste de México D. F. y de Teotihuacán, en una frontera natural que separa el rico valle de México de las llanuras desérticas del norte. La estratigrafía del lugar confirma su posición cronológica entre el 750 y el 1200 d. de C., después de Teotihuacán y antes de las invasiones chichimecas². Los restos de cerámica son de tipos (Coyotlatelco y Mazapán) que se encuentran también en Teotihuacán, pero que son intrusos en los quemados y desérticos restos del centro clásico. Por último, Tula, abandonado por los toltecas, fue ocupado de nuevo por habitantes posteriores de origen chichimeca (bárbaro), cuya presencia está atestiguada por las cerámicas de tipo tenayuca (azteca II) en el siglo XIV.

Las fuentes de la civilización tolteca son aún oscuras. El carácter dominante de la pequeña aristocracia guerrera y nómada se formó, probablemente, durante los siglos VIII y IX, cuando las teocracias cayeron debido a una combinación de desórdenes climáticos, instituciona-

les y demográficos. El relato más completo de la historia primitiva de este grupo guerrero se encuentra en los manuscritos genealógicos mixtecos del sur de México, que ofrecen una historia dinástica que comienza en los siglos VIII o IX d. de C. Estos manuscritos, recopilados después de 1300, registran los trajes primitivos de las tribus mixtecas [131-137], trajes extrañamente parecidos a los de las esculturas toltecas. O la historiografía tolteca deriva de antecedentes mixtecos, o los cronistas mixtecos modelaron su historia de acuerdo con las fuentes toltecas. Lo primero es más probable, porque las huellas de la expansión mixteca por toda América central son, en general, anteriores a las toltecas, y están reforzadas por las propias crónicas pictóricas de los mixtecos.

Las formas arquitectónicas de los toltecas vienen de otras fuentes. Las plataformas piramidales, la composición de grandes espacios abiertos como centros rituales y las estatuas colosales tienen precedentes en el estilo de Teotihuacán. No hay que dejar de lado una influencia directa maya en el arte de Tula, debida a la dominación tolteca en Yucatán a partir del 1000 d. de C. El caso de Xochicalco ofrece un precedente de arte de origen maya en el territorio de México central. La posibilidad de que algunos elementos del estilo de Tula fueran trasplantados de Chichén Itzá se verá en el capítulo 9. Este claro ejemplo de la expansión política de la civilización tolteca, con la dominación militar del pueblo maya por parte de los mexicanos en Chichén Itzá del siglo X al XIII³, se refleja en el estrecho parecido entre el arte y la arquitectura de las dos ciudades después del año 1000. Otros ejemplos de la conquista y la expansión tolteca son más inciertos. Su enumeración depende de textos en los

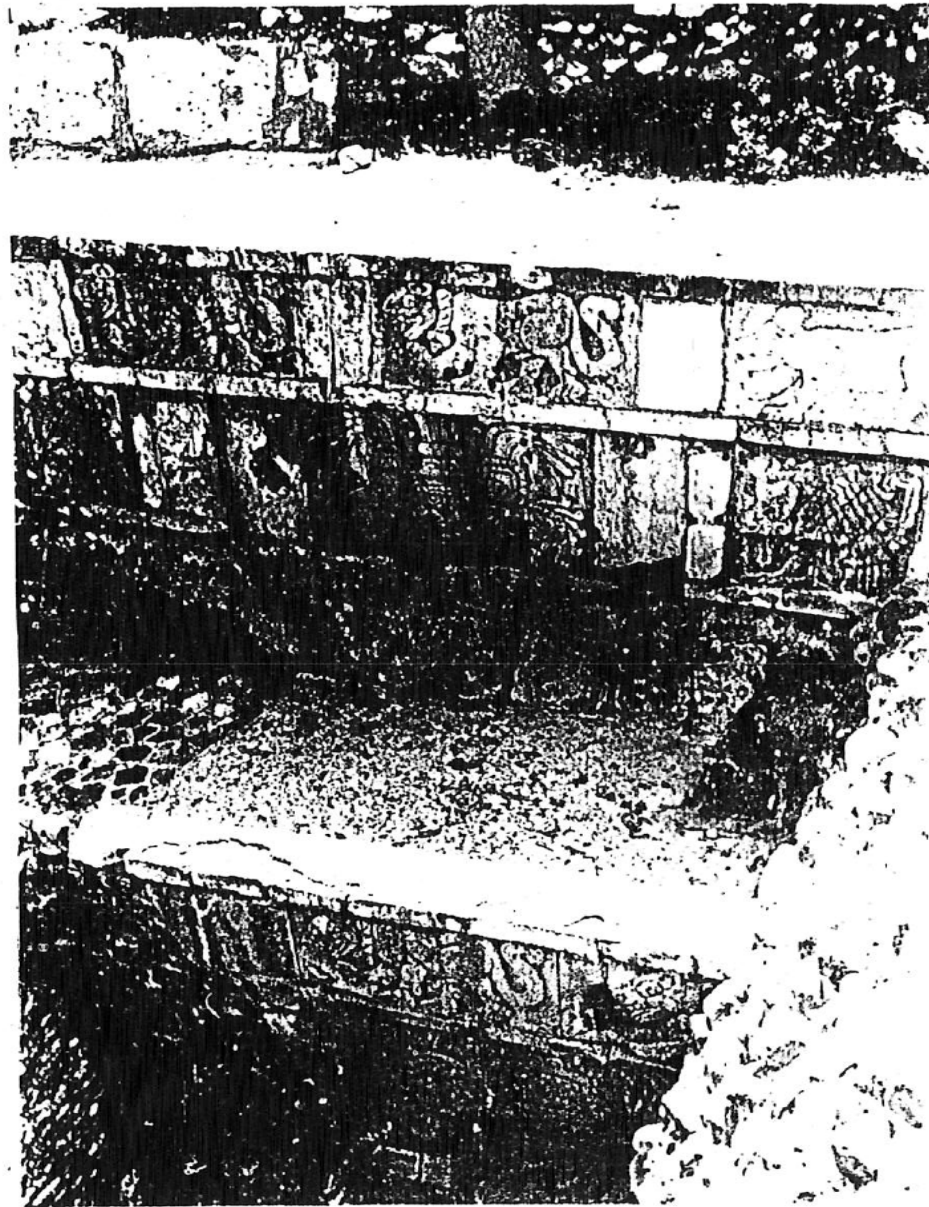


que el significado del término refleja muchas revisiones y una recopilación de muchas fuentes opuestas⁴.

Arquitectura

El emplazamiento tolteca de Tula está al oeste de la ciudad actual, sobre una colina llamada Cerro del Tesoro, en un meandro del río Tula [32]. Se ha excavado el patio central: es una plaza de unos 220 m², orientada según los puntos cardinales. El lado norte es una larga plataforma cerrada en el ángulo oriental por una columnata y una pirámide con terrazas. La pirámide está flanqueada por otros recintos

32. Tula, antes de 1200. Plano general y detalle del grupo sur.



con columnas. Detrás de él hay un campo de pelota del mismo tamaño, forma y orientación que el de Xochicalco. En el siglo XIX se descubrieron grupos de viviendas hacia el suroeste y el noreste del patio central. Sanders se refiere a los «salones de columnas» y a las habitaciones adyacentes como parte posible del palacio del gobernador de Tula. Excavaciones recientes sugieren que Tula pudo ser de gran importancia (¿30.000 habitantes?), con un gran taller de artesanos cerca del Cerro de la Malinche⁵.

La ausencia de toda fortificación es extraña. Como Teotihuacán en su última fase, Tula era un centro ritual rodeado e invadido de viviendas. Algunas, como las casas romanas, orientadas hacia adentro, sobre patios centrales. Las diferencias entre Tula y Teotihuacán son importantes, pero las semejanzas se han subestimado debido a la larga confusión por la que Teotihuacán se identificó con Tollan (o sea, Tula en los textos históricos) en los comentarios filológicos de la escuela alemana de americanistas⁶. Esta confusión ha exigido una diferenciación radical de los dos lugares. Pero no puede haber duda de que los señores toltecas, posteriores a la teocracia de Teotihuacán, perpetuaron ciertas formas urbanas de sus predecesores, que eran más pacíficos, y de que las ciudades-fortaleza de América Central⁷ pertenecen a una etapa posterior a los toltecas. En realidad, la historia de la construcción de Tula repitió probablemente la de Teotihuacán, empezando por las pirámides y terminando con grupos de viviendas.

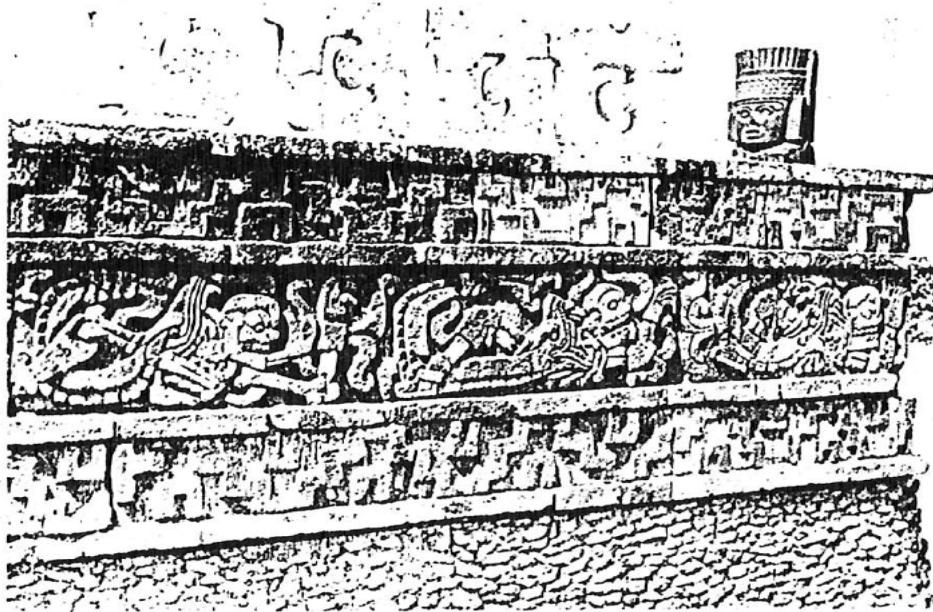
En la técnica estructural no aparecen innovaciones importantes, incluso parece más pobre que la de Teotihuacán, ya que carece de la estructura de red y de los paneles voladizos. La pirámide principal es la oriental, de unos 65 m², como la pirámide sur de Teotihuacán, pero con el añadido de unos taludes cónicos que flanquean la escalera. Los taludes forman una transición entre la línea de escalones y la

línea, más inclinada, de perfil de la terraza. El proceso del diseño se puede estudiar en la pirámide de Tenayuca [41], donde se añadieron taludes semejantes en la quinta fase, hacia 1400 d. de C. (pág. 91).

Más conocida en su totalidad es la forma de la pirámide norte, más pequeña [33], de 38 m² y cinco pisos, con una escalera en su lado sur⁸. El centro, de piedra y tierra, tiene una cubierta de piedra, de la que se proyectan viguetas que sostienen el panel formado por placas de piedra fina que constituye la fachada exterior. En las terrazas, detrás del panel, hay canalones cilíndricos de piedra. Los perfiles de las terrazas son algo nuevo, y consisten en tres partes iguales: un talud (de 55-60 cm de alto), un entablado de paneles cuadrados dobles, salientes y entrantes (70 cm), y un friso superior (60 cm). El entablado y el friso están señalados horizontalmente por tres molduras anchas, planas y elevadas, como los marcos de los paneles de Teotihuacán. El friso y los compartimentos del panel están llenos de relieves de jaguares, en los frisos, y máscaras de Venus, águilas y halcones en los entablados. Los relieves de piedra están tapados con una capa gruesa de yeso, originalmente pintado con tonos sólidos y descriptivos. El carácter figurativo de este esquema tiene una deuda evidente con las decoraciones murales procesionales y heráldicas de Teotihuacán. El friso de los jaguares, por ejemplo, debe compararse con los murales de Atetelco⁹ tanto por su concepción como por su estilo. Por otro lado, la composición de entrantes y salientes de los bloques del entablado se relaciona con el rico sistema de claroscuro de los paneles de terrazas en Monte Albán y Mitla, en el sur de México (pág. 183). La versión de Tula de los paneles que entran y salen es más lineal y más diseñada para ver de cerca que para los efectos a larga distancia de Monte Albán. La distancia óptica en Tula la imponía, por su puesto, la escultura figurativa.

Sólo se han recobrado los soportes enterrados de la celda, destruida [36, 37]. Probablemente era una cámara con techo de vigas, a 1

33 (izquierda). Tula, revestimiento de la pirámide norte, antes de 1200.



34. Tula, *coatepantli* (muro de serpiente), antes de 1200.

que se entraba por una puerta triple con columnas de serpiente, y dividida por filas de cuatro columnas atlánticas [35-37] y cuatro pilastras de 4,6 m de altura [38]. Las columnas y las pilastras eran tambores apilados y unidos. Las columnas atlánticas tienen precedente en el colosal soporte antropomórfico de la pirámide norte [16] de Teotihuacán, donde era de uso corriente la idea de las pilastras cuadradas.

La parte sur del monte B estaba bordeada por un pórtico con una columnata de tres filas de catorce pilastras cada una, que dan la vuelta al ángulo nordeste de la plaza, para continuar hacia el sur en una corta sección con tres vanos entre columnas. Al este y al oeste de la pirámide norte hay varios patios con columnas. De construcción posterior a la pirámide, probablemente eran la unión con viviendas de construcción sin cimientos¹⁰. El pórtico y los edificios con patio marcan un auge en el pensamiento arquitectónico de la antigua América. Todos los diseños anteriores de América central eran recintos de patios abiertos, a veces cerrados por los ángulos, y siempre compuestos como volúmenes externos para causar ciertos efectos en el diseño de espacios abiertos. El diseñador de Tula y sus contemporáneos en Chichén Itzá [329] fueron los primeros en considerar el edificio más como un volumen hueco, con interiores que llegaban hasta las esquinas, como en los edificios con claustros de la arquitectura medieval en Europa.

Otra forma impresionante en Tula es un muro aislado a unos 5 m al norte de la pirámide norte, que delimita un corredor abierto en su base. Llamado el *coatepantli* (muro de la serpiente) por su decoración, tiene una altura de 2,6 m y tiene relieves por ambas caras [34]. La base es un talud doble, de 90 cm de anchura en la base y de 80 cm de altura. Sobre esta base está la banda de relieves de dos caras, con serpientes de cascabel que devoran esqueletos humanos. El argumento alude a las almas de los guerreros muertos. Los anchos bordes encima y debajo de esta banda de figuras están adornados con formas onduladas geométricas

de origen textil. El equivalente más cercano a estos dibujos del borde está en los manuscritos mixtecos, donde se usan tales formas en las pinturas de las plataformas arquitectónicas, para identificar los nombres de lugar (por ejemplo, Tilantongo está representado por ese meandro, pintado en blanco y negro)¹¹. El *coatepantli* está coronado por almenas. Estas placas de piedra perforadas representan trozos de conchas. Como formas heráldicas, derivan de las piedras usadas como almenas en Teotihuacán¹². La cara sur muestra un trabajo más apresurado: el talud está cubierto con yeso, y los relieves están ejecutados de una manera descuidada, en contraste con la labor más detallada de la cara norte.

Escultura

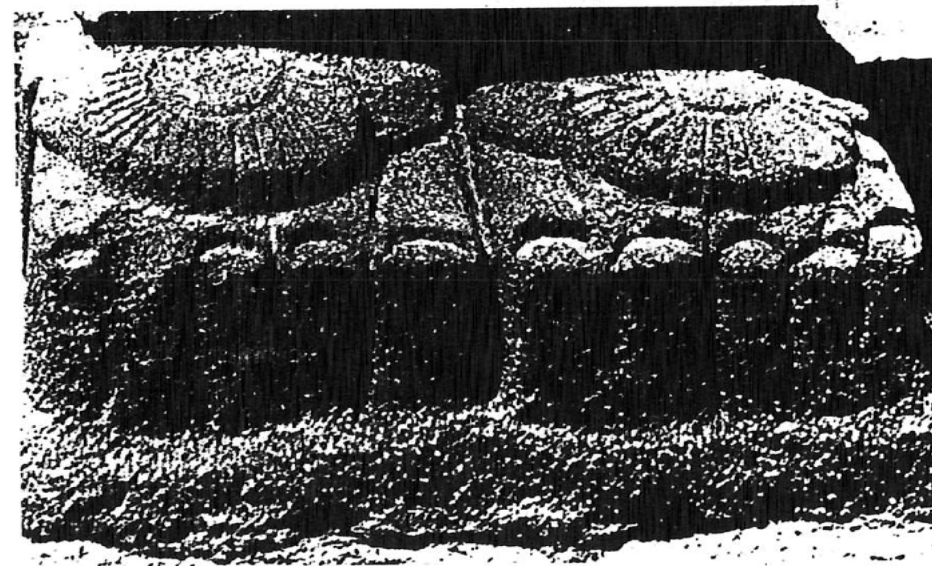
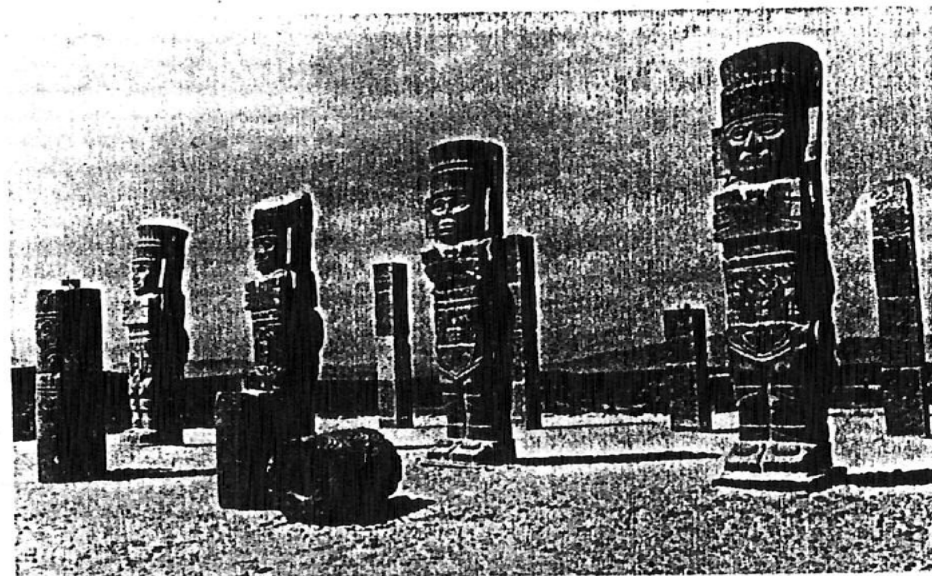
La expresión conseguida por los escultores de Tula difiere de la de sus predecesores de Teotihuacán por la elección de formas deliberadamente duras, que evitaban la gracia y buscaban sólo asperezas agresivas, superficies rugosas y símbolos bélicos. La técnica, como la de la etapa anterior, sigue siendo neolítica, aunque el uso ornamental del oro está atestiguado durante la era tolteca. Los escultores se basaban más en las profundas incisiones lineales que sus contemporáneos de Yucatán. La enumeración de las partes de la armadura y el traje [38] tiene una claridad ideogramática de la que carecen los relieves pintados de la misma época en Chichén Itzá.

La construcción arquitectónica, como hemos visto, no ofrecía grandes novedades. Hay figuras de cariátides, grandes y pequeñas, columnas serpenteadas, pilastras y relieves de paneles en el repertorio tectónico. Los únicos ejemplos de escultura de bulto redondo son figuras masculinas reclinadas [39] y gordos dirigentes, pero su emplazamiento se regía estrictamente por la situación arquitectónica.

Las figuras atlánticas, de 4,6 m de altura, son las obras más teatrales producidas en Tula



35-37. Tula, Atlantes de basalto y detalle de los pies, antes de 1200.



[35-37]. Las cuatro columnas, de cuatro tambores apilados cada una, son idénticas, y representan guerreros o cazadores, aprisionados por el relieve poco profundo de los tambores casi cilíndricos¹³. Llevan barras (*atlaltl*) y bolsas de caza. Su traje consiste en una especie de envol-

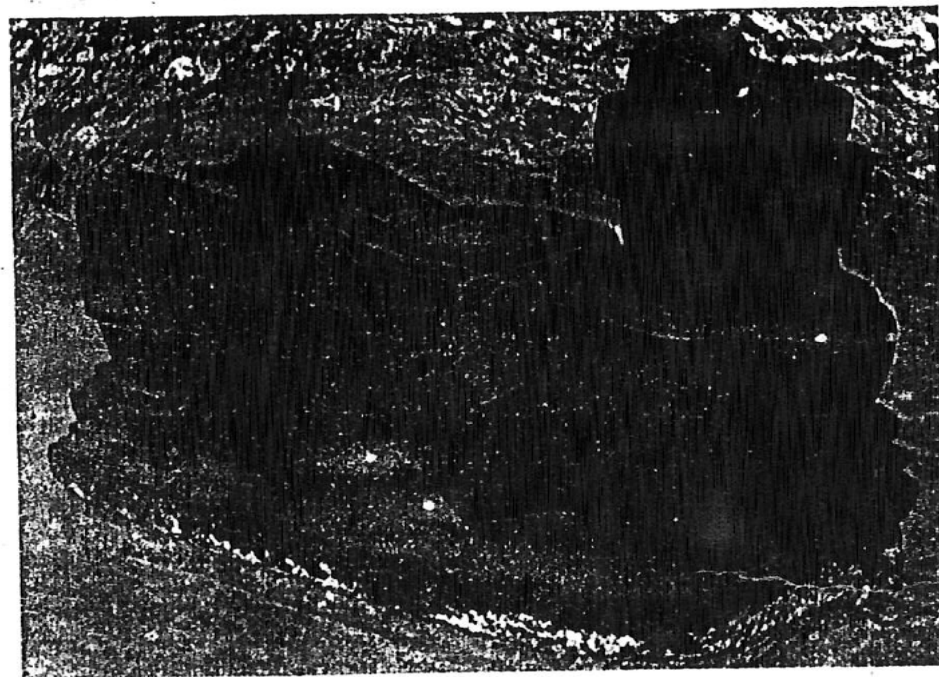
38. Tula, pilar de basalto con relieve de guerrero tolteca, antes de 1200.



torio: un delantal, que deja desnudas las nalgas, ligas en las pantorrillas y los tobillos, un babero sobre el pecho, manguitos y una cinta en la cabeza de piel o de mosaico. En estos ropajes, los lazos y nudos están representados con un cuidado amorosamente castrense; la espalda es como un ejemplar del arte de hacer nudos. Un inmenso pectoral de mariposas, un disco que rodea una cabeza humana, como trofeo, en el centro de la espalda, y un carcaj de dardos atado a la cinta de la cabeza, completan la salvaje panoplia. La cuádruple repetición hace el efecto de una terrible guardia de palacio.

En las cuatro pilastras, de cuatro caras esculpidas cada una, que estaban en la fila posterior de la cella, la guardia de palacio continúa en bajorrelieves, limitados en compartimentos rectangulares verticales, en los que manojos de flechas alternan con guerreros de pie, de perfil [38]. Estos guerreros, con sus gestos retadores y su paso suelto, son una versión más animada de la casta militar tolteca que las figuras atlánticas.

En la entrada a la cella, las tres puertas estaban separadas por dos columnas serpenteadas de las que sólo se han encontrado los tambores que formaban los cuerpos emplumados¹⁴. Eran, probablemente, como las de Chichén Itzá [242, 248], con cabezas de fauces abiertas como base, y los cascabeles de las colas como soportes del dintel. Esta forma invertida del carácter expresivo normal del soporte tectónico es única en la historia de la arquitectura, por la sustitución de una forma rígida por otra flexible, y por la colocación de la cabeza en la base. Es como si un orden jónico o corintio se pusiera cabeza abajo, con el capitel en la tierra. Si la dirección de este soporte de serpiente está correctamente interpretada, posiblemente servía para conectar zonas altas y bajas del universo. En lugar de soportar una carga, la columna de serpiente tolteca descende de los cielos para esparcir los dones celestiales sobre la tierra. De esta forma, rodeada por imágenes de guerreros y cazadores, en lugar de los sacer-



39. Tula, Chacmool de basalto, antes de 1200.

dotes de la vieja teocracia, la serpiente emplumada de Teotihuacán sobrevivía como dios de la vegetación y la lluvia¹⁵, entre protectores bárbaros, en la época feudal de la antigüedad americana.

El descubrimiento en Tula de figuras masculinas reclinadas, esculpidas en piedra basáltica oscura, del tipo imaginariamente llamado Chacmool [39], completa aún más la semejanza entre Tula y Chichén Itzá. En Chichén [251] estas figuras son muy corrientes, y tienen algunos de los mismos atributos que las figuras colosales de Tula¹⁶. La figura se reclina en una posición difícil, con las rodillas y el torso levantados, mirando por encima de su hombro

izquierdo, y con una vasija de ofrendas sobre su abdomen. El tipo se ha interpretado como un mensajero celestial que lleva las ofrendas de sangre de los humanos a los dioses. Como el Templo de los Guerreros en Chichén Itzá, la figura Chacmool probablemente ocupaba la terraza de la cella, perpendicular al eje de la puerta.

Debajo de la terraza de la cella estaban unas figuras procesionales de jaguar sobre las distintas cornisas [33], y águilas y buitres devorando corazones humanos. En la sociedad azteca, y probablemente entre los toltecas, las mitades guerreras se llamaban jaguares y águilas. Su misión era asegurar los sacrificios humanos

para la alimentación de los dioses, necesaria para mantener el ritmo del universo (páginas 93-94).

Entre las parejas de águilas, en el entablado de la pirámide de Tula, hay figuras heráldicas que reaparecen en Chichén Itzá: de la garganta abierta de un monstruo emplumado que está de frente sale una cabeza humana. En Chichén Itzá [253], los signos accesorios aclaran esta forma como un símbolo del planeta Venus, cuyo periodo de 584 días se relaciona con el inexacto año solar de 365 días según la ecuación $5 \times 584 = 2920 = 8 \times 365$ ¹⁷. En la celda, las cariatídes, como guerreros-cazadores, pueden referirse también al conjunto de formas relacionadas con el culto a la estrella de la mañana (Tlahuizcalpantecutli, Señor de la Casa del Amanecer.)

De este modo, la pirámide norte de Tula (que ahora llamaremos Tlahuizcalpantecutli) parece declarar la combinación de los dos sistemas. El viejo culto animista de la lluvia y la fertilidad, representado por la serpiente emplumada, se combina con el culto al planeta Venus, cuyo representante es un dios cazador (Mixcóatl), de origen tribal nómada, y cuyo culto requiere sacrificios humanos.

En el nivel de tierra, en la columnata que



40. Tula, cerro de la Malinche, escultura en roca de Ce acatl, después de 1200 (?).

está bajo la pirámide norte, hay un banco esculpido con figuras procesionales exactamente iguales a las de la columnata del mercado [252] y la columnata del Templo de los Guerreros en Chichén Itzá. La procesión de Tula es de proporciones más raquíticas y ejecución más basta, pero el significado es claramente el mismo que en Chichén. El tipo procesional reaparece en la escultura azteca del siglo xv, en los frisos y lápidas del Museo Nacional, sobre todo la Piedra de Tizoc [48]. La procesión de filas de individuos que convergen, por la izquierda y por la derecha, ante la imagen de un dios, o ante el símbolo de un sacrificio de sangre, es el tema recurrente. Los trajes, atributos y tipos físicos difieren en estas procesiones lo suficiente como para justificar su identificación como figuras históricas, quizá una convocatoria de los jefes tribales aliados bajo el culto unificador de la deidad de la Estrella de la Mañana¹⁸.

En el lado del río opuesto a Tula hay rocas esculpidas, presumiblemente de la época tolteca, en el Cerro de la Malinche. Una de ellas muestra una serpiente emplumada (Quetzalcóatl) en forma de Z, como anagrama del nombre sacerdotal de una figura masculina que camina. El hombre saca sangre del lóbulo de su oreja izquierda con un hueso enjovado [40]. Sobre él, un símbolo de fecha indica su nombre histórico de calendario, Una Caña (Ce acatl)¹⁹.

En las fuentes aztecas, Una Caña era el legendario fundador y héroe de Tula, el inventor de la escritura y de muchas artes, el rey-sacerdote, el constructor de las columnas serpenteadas, el señor Quetzalcóatl. Expulsado de Tula por las intrigas de los magos rivales, fue hacia el este, donde su cuerpo se convirtió, tras ser quemado, en la Estrella de la Mañana. Estos detalles reflejan una larga elaboración mitopoética y una fusión de muchos temas distintos. Los mitos se hicieron tan complicados en las fuentes aztecas que su reducción histórica parece imposible. Pero, miremos donde miremos, la figura de Quetzalcóatl (Kukulcán en lengua maya) reaparece para sugerir, aun-

que borrosa, la aparente unidad de las creencias religiosas post-clásicas para toda Mesoamérica²⁰.

EL INTERLUDIO CHICHIMECA

La caída de Tula, entre los siglos xii y xiii, se precipitó por las tribus nómadas (chichimecas) que entraron en las ricas tierras de la meseta central, un proceso que había ido teniendo lugar durante milenios²¹. El fin de Teotihuacán y el surgimiento de Tula probablemente habían ocurrido por las mismas oleadas nómadas del norte; ya que la historia de Tula, aunque fuera tolteca, muestra muchos restos de la cultura de los cazadores nómadas²². Actualmente se está de acuerdo en designar la historia tribal de la región central, desde el fin de Tula hasta la creación del dominio azteca, como periodo chichimeca (hacia 1250-1430). El pueblo azteca se consideraba descendiente de los chichimecas. El término, sin embargo, puede significar «bárbaro», e incluye pueblos de los más diversos orígenes geográficos.

Las últimas generaciones que conocieron el régimen teocrático de Teotihuacán probablemente llamaron a las bandas inmigrantes de su época chichimecas, hasta que éstos se ganaron el nombre de toltecas (constructores) dentro de la tradición renovada de vida urbana en Tula²³. Pero entre la caída de Tula y el surgimiento de Tenochtitlán, varias generaciones vivieron sin conocer la dominación de un poder económico, como Tenochtitlán, o de una dinastía de guerreros, como el linaje tolteca. Este interludio entre los grandes estados, cuando los valles centrales estaban en disputa entre muchas tribus de llegada más o menos reciente, que buscaban territorios y alianzas entre las ruinas de la civilización tolteca, es el periodo chichimeca de la historia de la zona central²⁴.

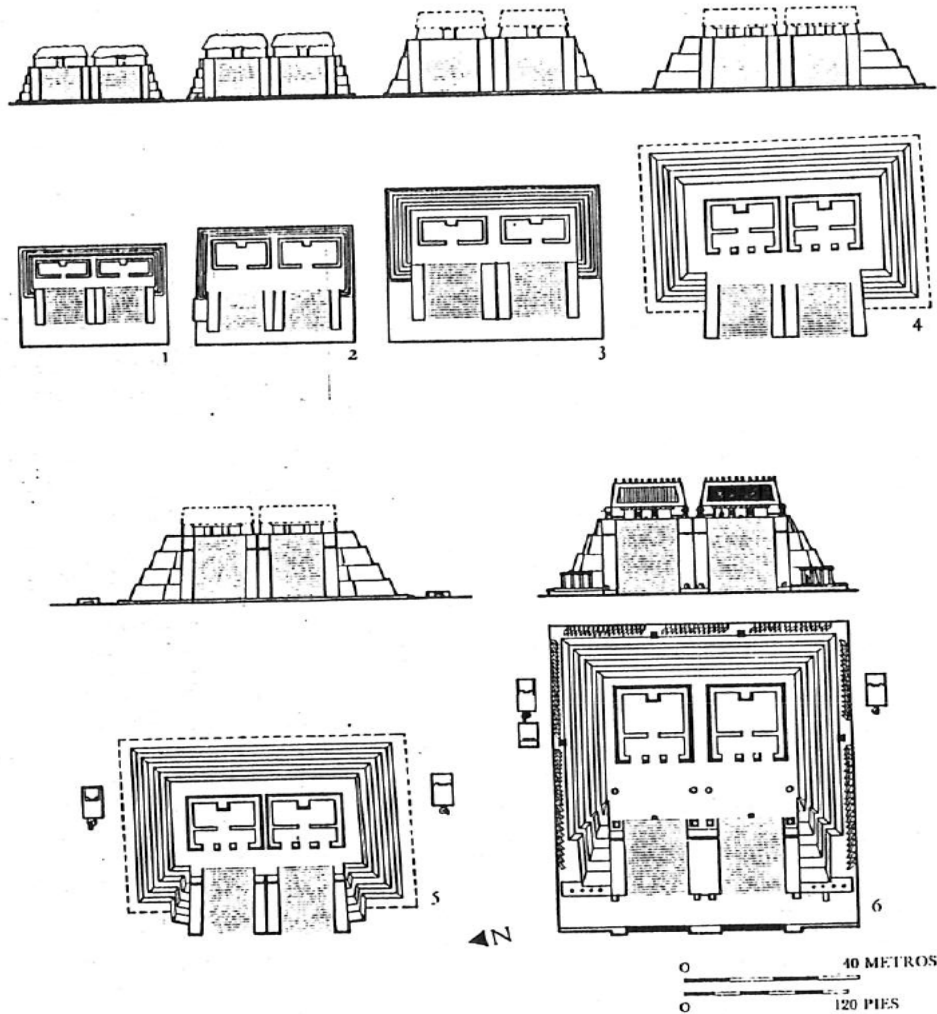
Tenayuca, hoy un suburbio al noroeste de México, D. F., fue el principal centro religioso del periodo hasta 1300, cuando la capital pasó a ser Texcoco, en la orilla oriental del lago.

Las principales fuentes de conocimiento son la excavación arqueológica completa de la pirámide de Tenayuca [41] y las historias dinásticas chichimecas. Estas historias pictóricas permiten una reconstrucción detallada de los sucesos que siguieron a la caída de Tula, desde la mitad del siglo xiii hasta la conquista española. Todas las secuencias genealógicas y los relatos pictóricos de los hechos principales en todos los asentamientos del valle aparecen en las hojas, especies de mapas, del *Códex Xolotl*²⁵, y en los anales pictóricos llamados *Mapa Tlotzín* y *Mapa Quinatín*²⁶.

Por ejemplo, la introducción de la escritura y la orfebrería entre los chichimecas, alrededor de 1300, por un grupo emigrado al territorio mixteca, en el sur de México, y que volvió al valle (su nombre, *Tlailotlac*, significa «los que volvieron»), está claramente anotado en el *Códex Xolotl* [65]. El anagrama de la tribu muestra un camino curvado sobre sí mismo, con huellas de pasos, y con un artesano ocupado en hacer signos con un estilo sobre un bloque o una hoja de papel. De modo que las convenciones pictóricas en las historias chichimecas repiten y aumentan las de las genealogías mixtecas.

El perfil esencial de la historia chichimeca está, por tanto, mucho más claro que el de las épocas precedentes en la historia del valle. Los cazadores nómadas se asentaron en el valle por la fuerza de las armas. Al casar a sus hijas con maridos toltecas, se convirtieron en habitantes del valle con una cultura fuertemente influida por el sur de México, principalmente por el oeste de Oaxaca. Los tres primeros jefes chichimecas, Xolotl, Nopaltzín y Tlotzín, vivían en Tenayuca. Quinatín, el cuarto rey, se trasladó a Texcoco²⁷, y en época de su sucesor, Techotlala, el poder chichimeca decayó, y pasó al linaje tepaneca de Atzacapotzalco²⁸, más o menos en la época de la tribu tenochca, más tarde conocida como «los aztecas».

La pirámide de Tenayuca [41], que está frente a la puesta de sol en el solsticio de verano (pág. 53), muestra ocho etapas de agranda-



41. Tenayuca, pirámide. Plantas y alzados que muestran los agrandamientos de 1300-1500.

miento y remodelación²⁹. El primer edificio, de cuatro terrazas verticales (31 por 12 por 8 m), sostenía dos templos adyacentes, cada uno con su escalera. Esta disposición persistió hasta el final, en el octavo agrandamiento, cuando la plataforma medía 62 por 50 por 16 m. Se tardaron unos tres siglos en doblar la altura y la anchura. Cada uno de los seis estratos principales posiblemente comenzó al terminar un ciclo calendárico de 52 años (pág. 119), por el que las tribus de Centroamérica regían sus asuntos. De acuerdo con esta hipótesis, sólo los dos primeros pisos del crecimiento en capas de cebolla pertenecen al periodo chichimeca, antes de que los gobernantes se trasladaran a Texcoco, y de que los tenochca surgieran como nuevos amos del valle. Si las dos primeras etapas pertenecen al siglo anterior a 1350, en el tercer estrato se refleja, quizá, el fin del periodo chichimeca; el número de terrazas se reduce a tres grandes elementos de talud, de perfil inclinado, continuado en los perfiles inclinados de los templos gemelos. Los templos gemelos sobre una plataforma caracterizan a la confederación azteca, donde estaban dedicados al dios de la lluvia, Tlaloc³⁰, y al dios tribal de la guerra, Huitzilopochtli, en una disposición que rendía honores al antiguo animismo del valle y a los fetiches tribales de los nuevos señores del territorio. [Esta disposición tiene origen chichimeca, y es un ejemplo de una de las principales tradiciones históricas en las que se basaba la sociedad azteca. A su vez refleja, por su orientación hacia el ocaso en el solsticio (17 grados noroeste), la continuación de ceremonias sacerdotales al menos tan antiguas como la pirámide oriental (del sol) en Teotihuacán.]

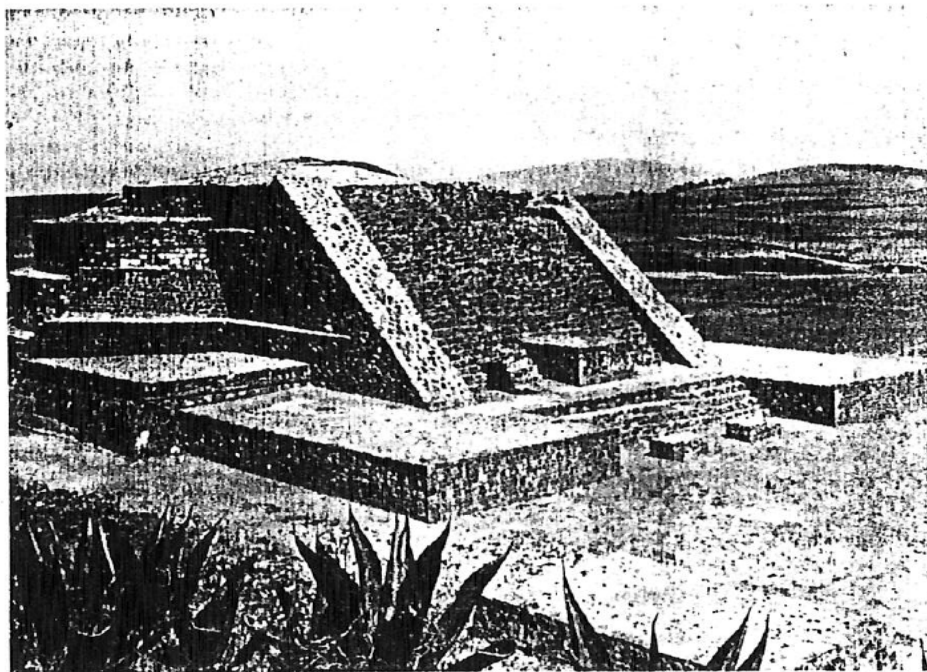
Muchos otros edificios del periodo chichimeca adornaron el valle: de éstos, sólo se han excavado totalmente las plataformas y los grupos de viviendas de la tribu matlatzínca en Calixtlahuaca, en el valle de Toluca³¹. Aquí, la pirámide redonda [42] contiene cuatro estratos, de los que el núcleo es pretolteca. El segundo y el tercero tenían piedras que se proyectaban para retener una cubierta de yeso, como en

Tula o en Tenayuca. El cuarto estrato, que es el exterior, de *tezontle* (piedra pómez) roja y negra, es seguramente de época azteca, construido después de que Ahuitzol conquistara la región en 1476. La forma de terraza cilíndrica, con una escalera oriental, se mantuvo en las cuatro versiones; sólo en la segunda versión faltaban los perfiles de cornisa.

LA CONFEDERACIÓN AZTECA

Unas cuantas familias de cazadores nómadas, los seguidores de Tenoch, que hablaban náhuatl y adoraban a Huitzilopochtli³², llegaron al valle de México hacia 1250 como una de las numerosas bandas chichimecas procedentes del norte. Como gitanos, se asentaron a la orilla del lago en Chapultepec, en las tierras del señor de Colhuacán. Para escapar de éste y de su opresión, huyeron después de 1350 al refugio de una isla, Tenochtitlán³³, donde prosperaron, agrandando el lugar con *chinampas* entrelazadas por canales, hasta que en 1520 la capital albergaba al menos 75.000 personas. Como otros grupos chichimecas de nómadas que hablaban náhuatl, los tenochca, o mexica, como se denominaban a sí mismos, se casaron con descendientes de los linajes de la orilla del lago, y consideraron que su línea dinástica descendía, vía Xolotl, de la dinastía tolteca de Quetzalcóatl de Tula³⁴. Alrededor de 1430, los isleños, bajo Itzcóatl, se aliaron con Texcoco para destruir el poder de la principal ciudad de la orilla occidental, Azcapotzalco. A partir de entonces, los gobernantes aztecas, como socios hegemónicos en una triple alianza con Texcoco y Tacuba, extendieron sus conquistas a la costa oriental, al sur de México y a Centroamérica, hasta que la red de tribus sometidas abarcó treinta y ocho provincias guardadas por guarniciones aztecas y tributarias³⁵ de las ciudades del valle de México.

Para explicar el rápido ascenso de los aztecas hasta su poder imperial y para justificar la expresividad del arte azteca; en pocas palabras,



12. Colixtlahuaca, pirámide redonda, después de 1176.

para entender su expansión mundana y su motivación metafísica, debemos estudiar el rito central de la vida azteca: el sacrificio humano³⁶. Las fiestas del calendario se celebraban con incontables inmolaciones. La guerra tenía como uno de sus objetivos principales el proporcionar víctimas para el sacrificio; en la vida civil, los hombres y mujeres elegidos para la ceremonia se sometían a sus rituales sin ninguna queja. Desde el nacimiento hasta la edad adulta, todas las facetas de la educación preparaban al joven azteca para la eventualidad del sacrificio. La muerte por sacrificio se convirtió en un final esperable e incluso deseable, para el que el arte, la poesía y la religión preparaban a las víctimas con una justificación inacabable y omnipresente de su necesidad. El joven

elegido por su belleza para impresionar al dios Tezcatlipoca en la fiesta anual del sol, Toxcatl, hacía su papel durante un año, rodeado de lujos, antes de ser sacrificado arrancándole el corazón. Un resultado secundario pero inevitable de la total disciplina ante la muerte que requería la institución del sacrificio humano fue la formación de organizaciones militares que, al enfrentarse a guerreros tribales de un entrenamiento social más relajado, eran invencibles. Pero el propósito del sacrificio humano no era entrenar a soldados que despreciaran la muerte. El desprecio por la muerte surgía de una motivación muy diferente, relacionada con los mitos aztecas sobre el origen y el fin de la humanidad. Estos mitos formaban una metáfora explicativa de la naturaleza del cosmos, tan co-

herente y convincente para sus oyentes, que hacía aceptable la enormidad de la muerte en sacrificio.

El cosmos azteca estaba anclado en la idea de la creación por sacrificio. Cuatro eras imperfectas del universo, cada una de las cuales había acabado en catástrofe, habían precedido a la era actual, que comenzó por un acto de sacrificio, cuando dos dioses se arrojaron al fuego y surgieron como el sol y la luna, puestos en movimiento por posteriores sacrificios de otros dioses³⁷. Los primeros hombres, entonces, estaban amasados con los huesos machacados y la sangre del sacrificio de los dioses. Esta génesis dejaba incompletos a los dioses y concedía propiedades divinas a los hombres, al darles la responsabilidad del mantenimiento del universo. Sin los hombres, el poder de los dioses se desvanecía hasta que no pueden renovar el ciclo de fertilidad sobre la tierra. El sol, la tierra, la luna y los dioses de la vegetación y la vida animal necesitan un rejuvenecimiento del universo. Sin los hombres, el poder de los dioses se desvanecía hasta que no pueden renovar el ciclo de fertilidad sobre la tierra. El sol, la tierra, la luna y los dioses de la vegetación y la vida animal necesitan un rejuvenecimiento anual mediante extracciones de sangre humana. Sin los sacrificios humanos los frutos de la tierra disminuyen y los hombres perecen, así que la continuación del universo se sostiene sobre el pago de la deuda de sangre. Mediante esta concepción cíclica de los intercambios de vitalidad, con dioses que renuevan el ciclo de crecimiento de plantas y animales para alimentar al hombre, y que se alimentan de la sangre humana, el ritual del sacrificio humano quedaba justificado para sus devotos³⁸.

Estas creencias son tan viejas como la revolución tolteca. Ritos del sacrificio humano como los que retratan las fuentes aztecas se ven en una lámina de oro de Chichén Itzá, de época tolteca. El mito original reaparece entre las tribus pipil de Centroamérica, de lengua náhuatl, que llegaron a su hábitat actual en tiempos de los toltecas, y entre quienes el tema de

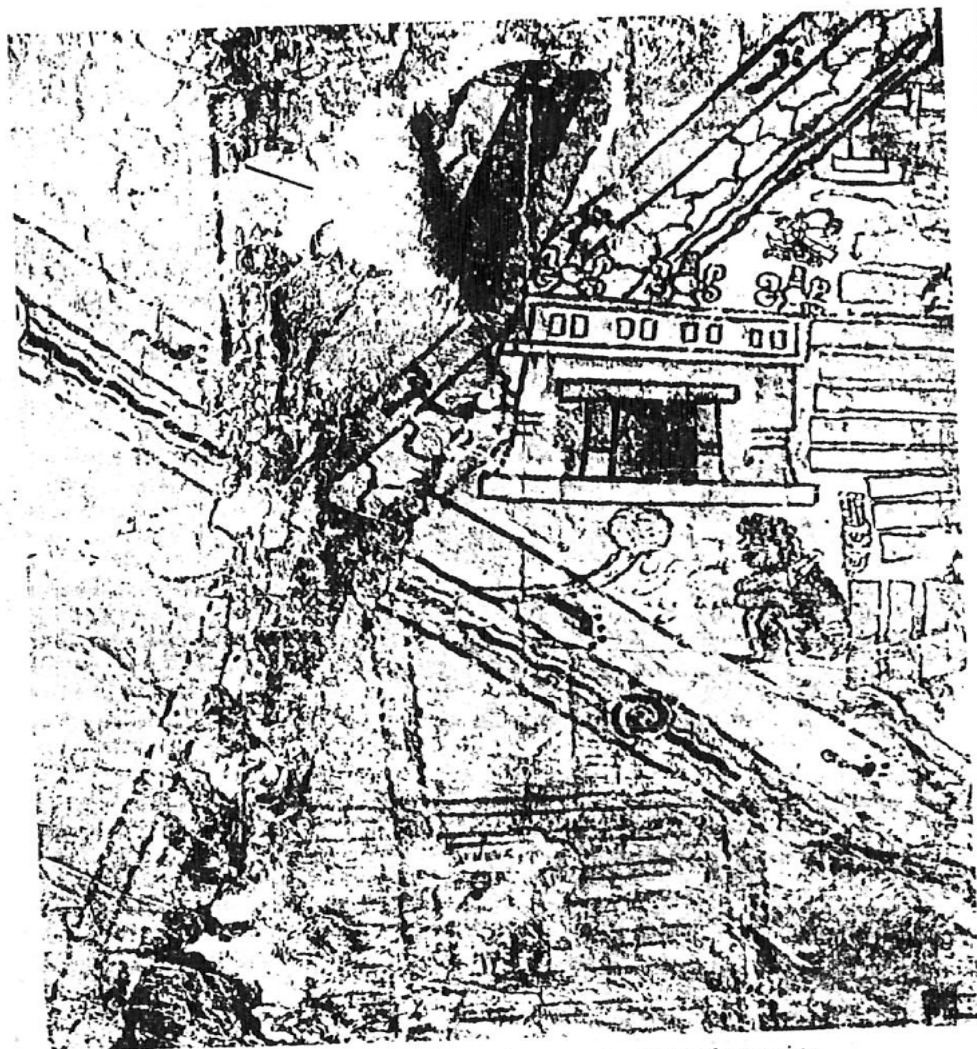
la deuda de sangre arquetípica tiene la versión más antigua que se conoce³⁹. Pero los aztecas desarrollaron más plenamente estas creencias.

Arquitectura

La concentración metropolitana del estado azteca es evidente, a partir de descripciones de la capital, Tenochtitlán, que subyace bajo México D. F., y que fue destruida en el asedio español durante la primavera y el verano de 1521. Los relatos escritos por testigos oculares, los planos indios y las excavaciones del siglo XX nos permiten formarnos una idea completa de la ciudad [44]⁴⁰. La isla estaba conectada con tierra firme por puentes que permitían el tráfico a través del lago hacia las orillas del norte, oeste y sur⁴¹. Un acueducto doble desde Chapultepec traía agua fresca para añadir a los manantiales de la isla. Un asentamiento anterior de los tepanecas, en Tlatelolco, en la zona noroccidental, fue finalmente absorbido por el nuevo estado tenochca en 1473⁴²; su configuración dio la categoría de ciudad doble a la capital azteca, con dos centros comerciales distintos y dos grupos principales de edificios religiosos, registrados por los cronistas, lo que influyó en la estrategia del asedio de 1521.

En Tenochtitlán, cuyo rápido crecimiento envolvió a la vieja ciudad gemela, los puentes hacia tierra firme marcaban de forma audaz las coordenadas de una planta reticular, que se regía por el modelo de crecimiento rectangular de las tierras de *chinampas* artificiales, modelo que se conserva en un plano indio de una parte de Atzacapotzalco [43], erróneamente llamado *Plano en Papel de Magüey* (Museo Nacional)⁴⁴.

En la intersección de los puentes, cerca del centro de Tenochtitlán, se levantaban los templos y las pirámides de la principal zona de ritos, encerrada en un muro con cabezas de serpientes esculpidas, y que abarcaba un área de unos 350 por 300 m. Este esquema, de caminos cardinales que se cruzan en el centro ritual

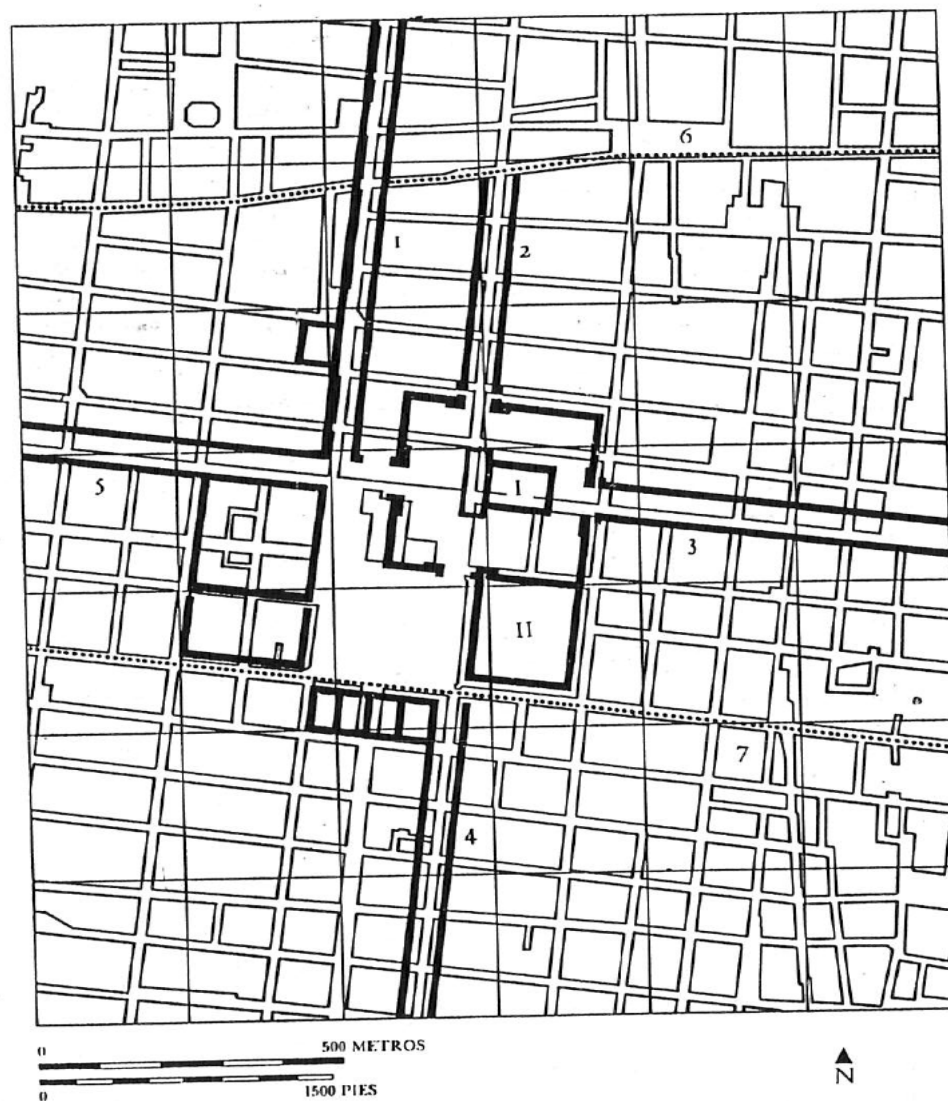


13. Tenochtitlán, detalle de un plano del siglo XVI sobre una parte anterior a la conquista. México D. F., Museo Nacional de Antropología.

amurallado [44], se repitió en otras ciudades aztecas, como sabemos por una descripción escrita hacia 1540⁴⁴.

Tenochtitlán se diferencia de todas las dis-

posiciones urbanas anteriores del valle de México por dos rasgos: el recinto sagrado está amurallado, y está ensombrecido por una gran ciudad residencial y sus afueras. Esta disposi-



14. Tenochtitlán. Plano de hacia 1540 que muestra la relación de la capital azteca con el actual centro de la ciudad de México: I, templo principal; II, palacio de Moctezuma; 1-5, calles principales; 6 y 7 canales.

ción es la contraria de los centros rituales de Teotihuacán y Tula, donde las viviendas se ajustaban a los intersticios y a los bordes de un gran centro ritual. La ciudad de los dioses de Tenochtitlán se reducía a un espacio central dedicado a los templos, entre las viviendas de los hombres. Los templos, según describe Sahagún, honraban a los dioses de todas las tribus sometidas al dominio azteca.⁴⁵

Tenayuca (pág. 91) y Teopanzolco⁴⁵ (cerca de Cuernavaca) son los principales ejemplos supervivientes de la arquitectura de templos aztecas en la región central. La fórmula es esteotipada: una plataforma piramidal, que simboliza los cielos, se eleva con una escalera hacia el oeste [41]. En la terraza superior, dos altares dedicados al antiguo dios de la lluvia y al dios tribal azteca simbolizan el emparejamiento de las tradiciones sedentarias y nómadas, de la vocación agrícola y la militar, en la sociedad azteca. Los perfiles de la pirámide son lisos, excepto las escaleras, donde la inclinación de las balastradas cambia cerca de la cima para dar el efecto de una cornisa inclinada que corona, y para hacer que los doce últimos peldaños parezcan más escarpados. Los muros de la celda del templo, con perfil de trapecio, continúan la silueta de la plataforma piramidal.

En las zonas montañosas se construía otro tipo de templo. En Tepoztlán, a 18 km de Cuernavaca, la celda del templo estaba sobre una plataforma inclinada de dos terrazas. Ante la cámara interior había un profundo porche con dos pilastras a la entrada. Sobre un pedestal, en la cámara posterior, estaba la figura en piedra del dios local, Tepoztecatl, destruida durante el siglo XVI por los misioneros dominicos de la zona. Los signos sobre la fecha y el reinado sitúan la construcción entre 1502 y 1510.⁴⁶

Al oeste de Tepoztlán, a 28 km, están los templos excavados en la roca de Malinalco, comenzados hacia 1476 y que aún se estaban construyendo en 1520.⁴⁷ El altar principal es una cámara circular que se abre hacia el sur por una puerta esculpida como una máscara de serpiente [45]. El banco redondo de la celda tiene esculpidos en su superficie cuerpos de jaguar y de águilas. En otra de las cámaras excavadas en la roca hay pinturas murales de guerreros o deidades sobre un fondo de plumas y pieles de felino [62], otra vez una alusión a las sociedades guerreras, a cuyo culto al jaguar y el águila estaba probablemente dedicado Malinalco.

Los recintos para jugar a la pelota, introducidos desde las tierras bajas al final de la época

45. Malinalco, templo excavado en la roca, posterior a 1476. Vista desde el suroeste.

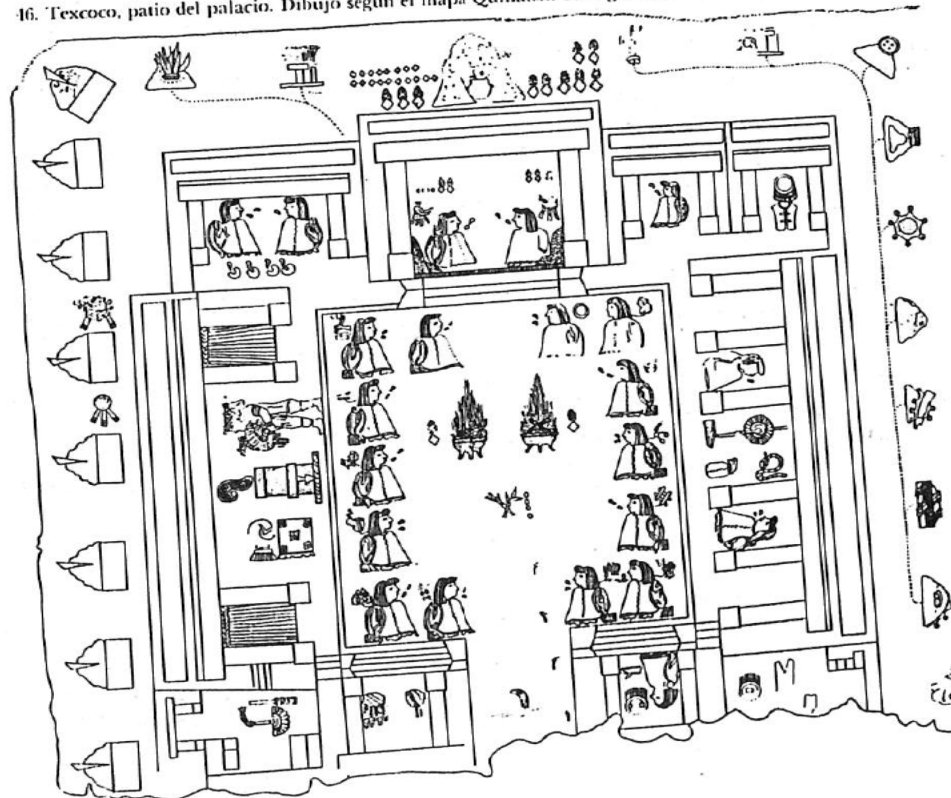


clásica, eran corrientes en los recintos religiosos aztecas. Uno de los principales edificios en el área del templo de Tenochtitlán era un *tlachtli*. El movimiento de la pelota de goma en el terreno era más que un juego: era un drama ritual que representaba el paso del sol a través del cielo⁴⁸, y que pretendía reflejar los sucesos celestiales mediante hechos terrenales. De acuerdo con un cronista del siglo XVI, todas las ciudades aztecas tenían un campo de pelota. Ninguno ha sobrevivido.

La arquitectura palaciega azteca se conoce actualmente sólo a través de los textos de testigos de la época de la conquista, que describen las viviendas de Moctezuma y Axayacatl en Te-

nochtitlán, y de Nezahualcoyotl en Texcoco. Partes del palacio de Texcoco están descritas en dibujos del siglo XVI, que muestran filas de habitaciones alineadas sobre plataformas que rodean un patio [46]. La excavación de un grupo de casas más corrientes en Chiconauhtla, cerca de Texcoco [47], mostró la misma disposición de pequeñas cámaras con una especie de vestíbulos porticados, alrededor de un pequeño patio⁴⁹. Grupos semejantes, identificados como los edificios de una escuela sacerdotal (*Calmecac*), se han descubierto en Calixtlahuaca, donde un laberinto de pequeñas habitaciones rodea un patio con terrazas, en diversos niveles de altura discreta⁵⁰.

46. Texcoco, patio del palacio. Dibujo según el mapa Quinatzin del siglo XVI.





Escultura

La división convencional de la escultura en relieves y bulto redondo no nos sirve, porque las estatuas aztecas son muchas veces colecciones de escenas y figuras en relieve. Por el contrario, muchos relieves pierden sentido al aislarlos de los volúmenes escultóricos que articulan [51]. Una división más adecuada es la que distingue las funciones: semántica, instrumental y expresiva. La división por funciones tiene además el mérito de corresponder más o menos a la secuencia histórica de la escultura azteca. Como estilo centroamericano distinto, con identidad reconocible, la escultura azteca no surgió hasta 1450. El estilo absorbió tradiciones y artesanos de las regiones conquistadas en el este y el sur, y surgió como expresión nueva moldeada por la importancia sublime del sacrificio humano y por la concepción del deber, regida por la culpa, en la vida azteca. Gran parte de la escultura asumió las funciones de la comunicación escrita. También enriqueció a menudo las herramientas o los instrumentos. Estas exigencias utilitarias reforzaban frecuentemente el poder expresivo de la composición.

El carácter explicativo de cierta escultura azteca se puede atribuir a la persistencia de las tradiciones pictóricas toltecas, y a la influencia de la iluminación de manuscritos y la decoración cerámica de los mixtecos. Por otro lado, instrumentos ricamente esculpidos caracterizan las producciones de los pueblos de la costa del Golfo, como yugos, cuchillas o los utensilios del juego de pelota [98]. Finalmente, los escultores que, desde la antigüedad, superaron a todos los demás en su capacidad de modelar la carne y en los movimientos de los cuerpos animados, fueron los artesanos «olmecas» del sur de Veracruz y Tabasco, cuyo nombre étnico, al menos, persistió intacto hasta la conquista española⁵².

Les parecerá audaz, a aquellos que consideran el arte «olmeca» sólo como de época preclásica, estudiar el mantenimiento de estos hábitos en la escultura azteca. Pero no tenemos

evidencia de que el arte «olmeca» no tuviera una larga duración, ni de la fecha antigua de obras maestras como el atleta sentado [87]. Desde luego, no hay otra tradición en la escultura de Centroamérica con la que se puedan comparar las realizaciones de la escultura azteca, como las cabezas aisladas y el expresivo modelado de la figura parturienta [57]. Sigue sin comprobarse si son o no contribuciones «olmecas» directas de artesanos vivientes. Pero es posible que las expresiones escultóricas azteca y olmeca estuvieran relacionadas, aunque sólo fuera por un nexo arqueológico, como el de la escultura de Roma y la del Renacimiento.

Entre los relieves de carácter explicativo, la piedra cuadrada descubierta en el ángulo suroccidental de la plaza de la catedral en México D. F.⁵³ señala la importancia de las tradiciones toltecas; ya que la piedra se esculpió probablemente en Tula, en la época tolteca, y fue trasladada a Tenochtitlán unos dos siglos después. Es semejante a los relieves procesionales del pórtico con columnata de Tula. En México D. F., remite a los relieves procesionales de estilo azteca, como los que rodean la circunferencia de la lápida cilíndrica, de 2,65 m de diámetro, llamada la Piedra Tizoc [48]. El séptimo monarca azteca (1483-1486) está retratado como conquistador y como dios de la guerra, triunfador sobre quince jefes, cuyos dominios están indicados por símbolos de los topónimos. Estas conquistas aparecen en otros lugares como pertenecientes a varios reinados anteriores al de Tizoc. La iconografía que representa a Tizoc como heredero de muchas conquistas, y como señor de todo lo que hay entre la tierra y el cielo, corresponde probablemente a uno de los momentos decisivos en la transformación del concepto de rey, de ser un dirigente tribal a ser un gobernante dinástico y divinizado⁵⁴.

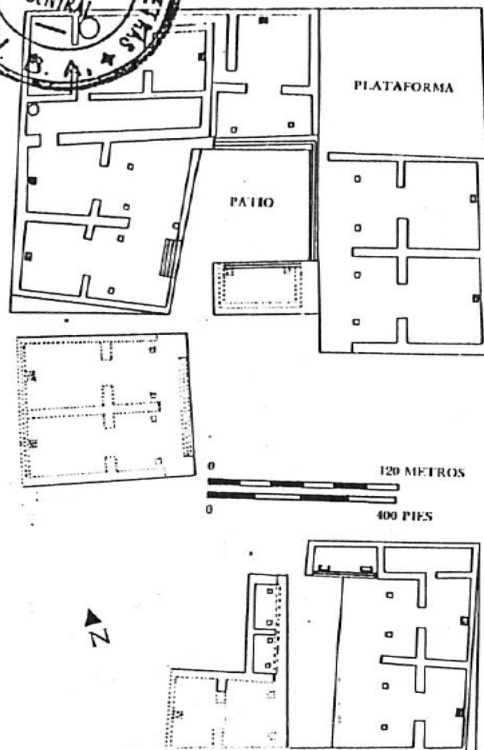
En 1487 Tizoc⁵⁵ fue nuevamente retratado con su hermano y sucesor, Ahuitzol (1486-1502), en una escena que muestra a los hermanos flanqueando simétricamente una pelota de fibra de cactus [49]. Aquí, como en un al-

filetero, se mantienen las agujas del cactus que se usan para extraer sangre en los sacrificios. De los lóbulos de las orejas de ambos reyes salen chorros de sangre que giran sobre la cabeza para caer sobre la boca estilizada de la tierra-cocodrilo que está bajo sus pies. El signo anual, Ocho Caña, en la parte baja de la estela, se refiere a 1487, la fecha de terminación de la reconstrucción de la pirámide principal en Tenochtitlán, cuando los cautivos de la guerra del este y del sur fueron sacrificados.

Estas dos escenas de Tizoc son los principales relieves aztecas sobre un argumento histórico⁵⁶. Derivan de las formas procesionales toltecas, y de las iluminaciones de manuscritos de origen mixteca. Su carácter como documento histórico está invadido por los símbolos del significado cósmico y religioso de la condición de rey: sirven más como documentos de la vida ceremonial azteca que como representaciones estrictamente descriptivas o narrativas.

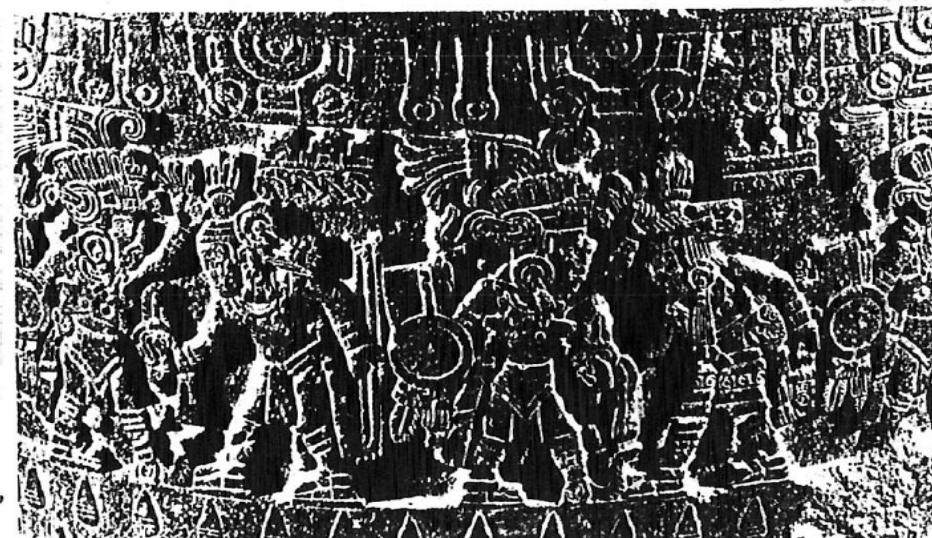
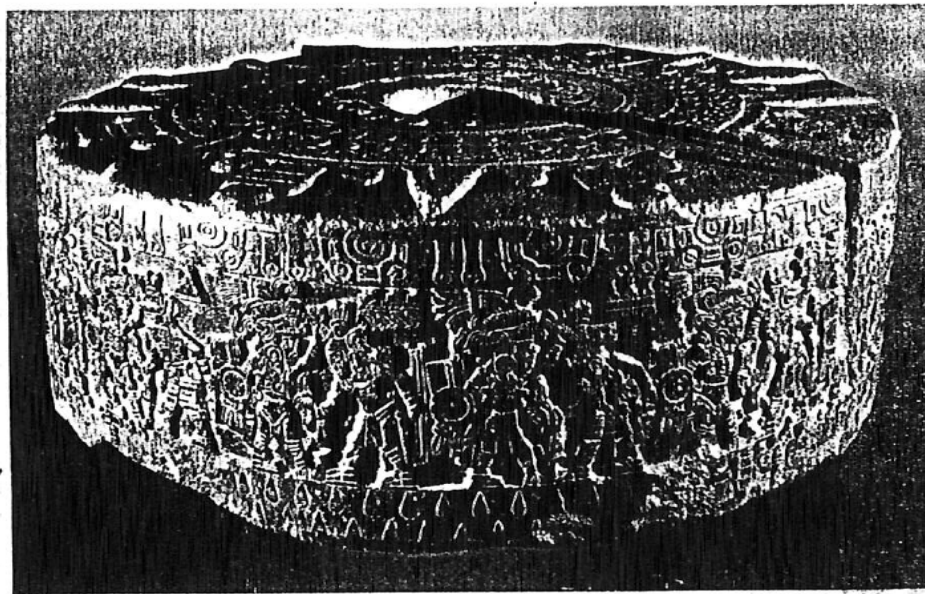
Otras esculturas aztecas evitan una caracterización detallada del momento histórico. La piedra de calendario⁵⁷ del Museo Nacional de México, de 3,5 m de diámetro y esculpida después de 1502 bajo Moctezuma II, muestra la cara del dios sol rodeada de símbolos de las cinco eras del universo en un anillo central [50]. El anillo de veinte signos de días y la circunferencia exterior de dos serpientes celestiales (*Xiuhcōātl*) significan el tiempo y el espacio, pero ningún detalle identifica el presente histórico.

Otro monumento del culto al sol en piedra es la maqueta de una pirámide, de 1,2 m de altura [51], encontrada en 1926 en los cimientos del Palacio Nacional, antiguamente el Palacio de Moctezuma II⁵⁸. Codifica la historia mítica del sol, junto con las concepciones éticas de la lucha y el sacrificio, en una exposición simbólica densa y voluminosa. En la zona frontal del templo, el disco solar está flanqueado por figuras de perfil que simbolizan los cielos del día y de la noche en las personas divinas de Tezcatlipoca y Huitzilopochtli. Las rampas y la escalera, y las superficies planas en la parte su-



47. Chiconauh-tla. Plano de una vivienda de clase alta, hacia 1500.

La arquitectura azteca no destaca por innovaciones estructurales importantes. El uso de ladrillos cocidos en Tizatlán, Tlaxcala, para los muros, escaleras, altares y bancos, está atestigüado. También se conocen los ladrillos en Tula y en el suroeste de la zona maya, como Comalcalco, así como en Corozal (Belice) y en Zacualpa, en las tierras altas de Guatemala⁵¹. Los ejemplos mayas son de fecha clásica tardía. En Tenayuca [41] y en los demás sitios, los ángulos de las pirámides están formados por piedras alternativamente boca abajo y tendidas, pero la técnica estructural no tiene importancia especial.



48. Piedra cilíndrica de Tizoc (con detalle), del recinto del templo principal, Tenochtitlán, después de 1486 (?). México, D. F., Museo Nacional de Antropología.



49. Lápida conmemorativa de Tizoc y Ahuitzol, del recinto del templo principal, Tenochtitlán, fechada Ocho Ciervo (1487). México, D. F., Museo Nacional de Antropología.

perior, están esculpidas con símbolos del sacrificio: vasijas para los corazones de las víctimas humanas (*cuauhxicalli*); la diosa de la tierra, agachada, presentada como el esqueleto de un sapo; la bola de fibra de cactus para las agujas del sacrificio.

En los lados de la pirámide, como si sostuvieran la plataforma del templo, están las figuras de cuatro dioses mostrados como penitentes: los dioses cuyo propio sacrificio puso el sol en movimiento. En la parte posterior, un águila se posa sobre un cactus llevando el fruto de los corazones humanos. Este esquema no representa sólo Tenochtitlán; simboliza los cielos del día y de la noche, así como la guerra en busca de víctimas para el sacrificio. Las figuras de los seis dioses y del águila tienen volutas en las que hablan de guerra. La pirámide

explica el sacrificio humano y la guerra ritual como pago por el sacrificio divino al que se debe el universo actual.

Muchos instrumentos rituales esculpidos en piedra muestran estos mismos símbolos cósmicos, y nutren siempre el centro ritual de sacrificios humanos para mantener a los dioses y, a través de ellos, el universo. Las «vasijas de águila» (*cuauhxicalli*) se usaban para guardar los corazones de los sacrificios humanos [52]⁵⁹. El sapo terrestre en la base, el símbolo del universo actual en el fondo (*nahui ollin*=Cuatro Movimientos, un signo de día), plumas de águila estilizadas a los lados, corazones humanos en los bordes, y signos que significan «agua enjoyada» (sangre), encarnan la letanía del sacrificio humano. Las superficies que se curvan lentamente y los contornos con incisiones, reducidos a una claridad ideográfica, traicionan la persistencia de la antigua técnica de esculpir la piedra con herramientas de piedra.

Estas formas, más producidas por desmenuzamiento y abrasión que por cortes, vuelven a aparecer en los raros relieves en madera de época azteca que han sobrevivido⁶⁰. El tambor de madera de Malinalco ([53]; cfr. [54]) representa águilas y felinos en dos series de relieves claros y lineales esculpidos con herramientas de piedra. Igual que en la maqueta de piedra de la Pirámide de la Guerra Sagrada [51], las águilas y los jaguares danzantes tienen volutas en las que hablan de guerra. Las dos series están separadas por corrientes entrelazadas de agua y fuego (*atlachimolli*). El signo dominante del tambor es el de cuatro *ollin*, que simboliza el sol o la era actual del universo, de modo que la guerra sagrada es una vez más el argumento esculpido por un artesano en cuya obra se combinan la antigua tradición y la virtuosidad técnica para formar superficies figurativas de ritmos cambiantes. La escala de las series y el tamaño de las formas están cuidadosamente elegidos para dar una imagen completa desde cualquier punto de vista, una imagen que tenga cierta autoridad incluso a distancia.

En Mesoamérica se relacionaba un ritual de

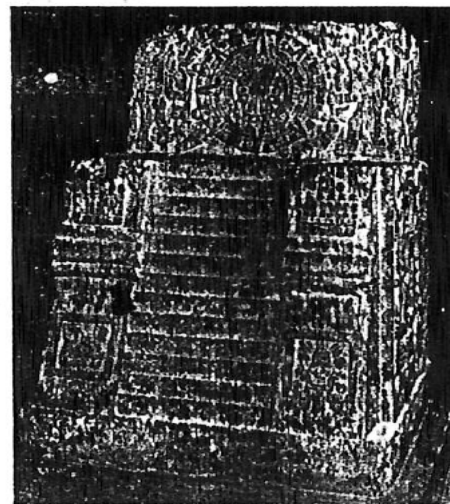


50. Piedra calendario encontrada cerca del recinto del templo principal, Tenochtitlán, esculpida después de 1502. México, D. F., Museo Nacional de Antropología.

sur de México sobre el crecimiento y la vegetación con el culto del dios Xipe Totec («Nuestro Señor el Despellejado»). En los meses de primavera, en la época de la siembra, se sacrificaba y despellejaba a un joven elegido para representar a Xipe⁶¹. Su piel servía de vestido para otra persona, en una representación simbólica de la semilla viva en una cáscara muerta, con la intención de forzar la renovación de la fertilidad terrestre. En el valle de México hay

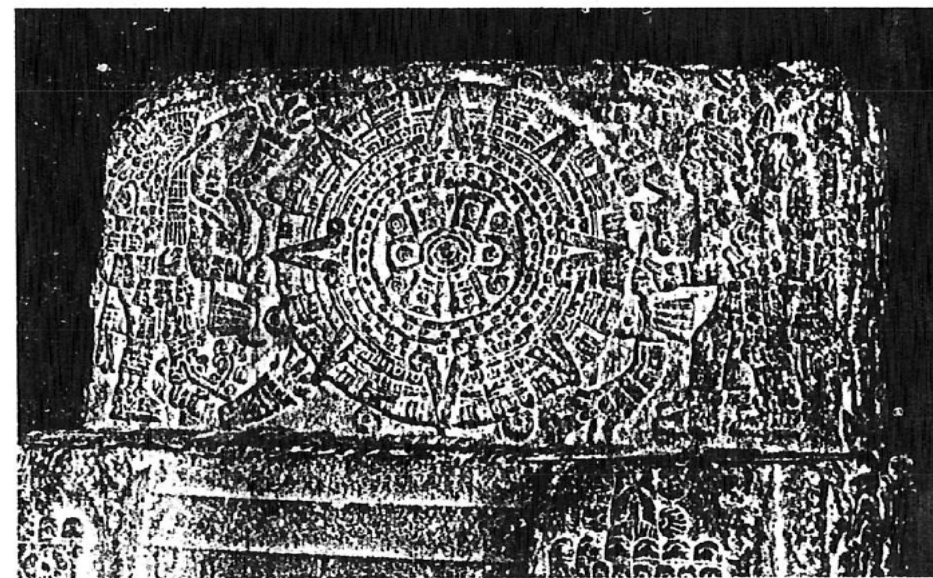
una figura de terracota, casi de tamaño natural, de época tolteca⁶², que es una de las mayores expresiones de este culto, que procedía de Oaxaca y de la costa del Pacífico en el sur de México.

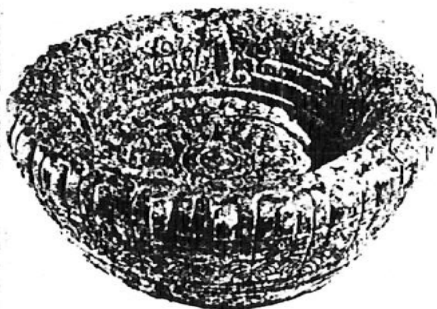
Las estatuas de los dioses, tanto si están de pie como de rodillas o sentadas, reflejan esta interpretación enmascarada del dios y su representante humano. La presencia del dios consistía en un imitador cubierto con los atribu-



tos divinos que, durante las fiestas del dios, se mezclaba con la gente: una imagen de culto viva y móvil, de la que las réplicas en piedra eran representaciones móviles, guardadas como reservas fundamentales en las cámaras abovedadas de los templos. Las estatuas de bulto redondo de Xipe Totec, de pie o de rodillas, son los ejemplos más claros de una imagen de culto que era a la vez viva e inanimada, de la estatua que circulaba entre la gente como símbolo del crecimiento futuro [55]. Los bordes de la piel, las costuras de la incisión en el corazón y los lazos que ataban a la espalda la vestidura de piel sobre su portador están retratados con fidelidad obsesiva, y recuerdan las cui-

51. Maqueta en piedra (con detalle) de una Pirámide de la Guerra Sagrada, encontrada en el lugar del palacio de Moctezuma, Tenochtitlán. México D. F., Museo Nacional de Antropología.





dadosas imágenes de los nudos y ataduras en las cariatídes colosales de Tula.

Como la ropa simboliza la alteración de la realidad por la magia, estas capas y ataduras se relacionan con una compulsión mágica a través del cambio de apariencia. La enorme elaboración de los vestidos y sus accesorios, tanto en las fuentes escritas posteriores a la conquista

52 (izquierda, arriba). Vasija de piedra para sacrificios de corazón, probablemente de Tenochtitlán, hacia 1500. Viena, Museum für Völkerkunde.

53 (izquierda, abajo). Tambor de madera de Malinalco, hacia 1500. México, D. F., Museo Nacional de Antropología.

54 (abajo). Tambor de madera de Toluca, hacia 1500. Toluca, Museo.



como en la escultura, se han usado durante mucho tiempo como la principal evidencia de la religión azteca. El conocimiento de estos centros religiosos se basa en atributos establecidos, como formas de faldas, peinados, joyas y pinturas en la cara, por los que se puede saber qué identidades tenían los dioses y cómo se penetraban mutuamente. Estas identidades reflejan la historia de las conquistas aztecas, con muchos cultos de otras civilizaciones que sobrevivían en forma de nuevas versiones tribales de los inmigrantes tenochca. La diosa de la tierra es un ejemplo: se pueden distinguir diferentes formas tribales e históricas de su doble culto, como dadora y como destructora de vida. Estas imágenes tribales se superponen con otras concepciones de los dioses de la fertilidad y las deidades lunares, en una confusión proteica⁶³.

La verdad es que ignoramos casi todo de la religión azteca; no conocemos más que sus líneas fundamentales. El culto popular y los ritos sacerdotales eran distintos. Los sacerdotes estaban implicados en el poder político, ya que el monarca era un sacerdote, y se servía al estado cumpliendo con los deberes religiosos. Las confusas noticias de la religión azteca recogidas durante el siglo XVI por los estudiosos españoles, de fuentes nativas, sugieren que la vida política azteca estaba totalmente comprendida en los rituales y las ceremonias del calendario de fiestas, bajo la dirección de las corporaciones sacerdotales, con ambiciones y con intereses conflictivos⁶⁴. Pero es erróneo suponer que la religión no era más que una máscara de la política. Las ideas se entremezclaban: los derechos políticos y los ritos religiosos se contenían mutuamente por completo en la mentalidad azteca, y las ocasiones de separarlos nunca se les ocurrían a estos sacerdotes de la edad de piedra, entre quienes el uso de metales se limitaba aún a la ornamentación, y a quienes el sacrificio humano aseguraba la continuación en su puesto.

El carácter primitivo de la vida tribal azteca encontró su expresión más tremenda en las gi-

gigantescas figuras de piedra llamadas *Coatlicue* (falda de serpiente) y *Yolotlicue* (falda de corazón)⁶⁵. Ambas son variantes de una diosa de la tierra decapitada, típica de la tribu tenochca, que introdujo su culto en el valle de México como madre del dios de la guerra, Huitzilopochtli. Dos grandes cabezas de serpientes de cascabel están una frente a otra, en la parte superior de la figura, como si salieran del tronco sin cabeza [56]. Los hombros y los codos están adornados con colmillos de serpiente. Lleva una garganilla de manos y corazones de hombre. La falda está tejida, en una versión, con serpientes, y en otra, con corazones. El aspecto frontal y el posterior son muy distintos, no sólo como imágenes, sino en el efecto tectónico. La parte delantera se inclina sobre el espectador

55. Estatuilla de lava de Xipe Totec, procedente del Valle de México, hacia 1500. Basilea, *Museum für Völkerkunde*.





como si fuera a caerle encima de él. La parte posterior se aleja de él como la ladera de una montaña. Los perfiles tienen unas hendiduras como cuevas bajo los codos que sugieren más un fenómeno geológico que una obra de arte.

Menos prohibitivas que las estatuas de culto, y con una expresividad más directa, respecto al tono moral de la vida azteca, son las imágenes escultóricas de hombres, animales y plantas. Entre las figuras humanas, muchas aluden a las deidades invocadas por las acciones que muestran. La figura en piedra de una parturienta [57] tiene su significado en el ca-

56 (página anterior). Estatua en andesita de la diosa Coatlicue, encontrada en la plaza principal, México, D. F., a finales del siglo xv. México, D. F., Museo Nacional de Antropología.

57. Diosa durante el parto, del valle de México (?), hacia 1500. Washington, Dumbarton Oaks.

58. Vasija-jaguar en piedra para sacrificios de sangre, de Tenochtitlán, hacia 1500. México D. F., Museo Nacional de Antropología.



lendario, ya que el momento de nacimiento de un periodo se representa al mismo tiempo como una mujer de parto, el equivalente, en las creencias aztecas, de un guerrero que captura una víctima para el sacrificio. El escultor dotó a la figura de detalles profundamente expresivos que transmiten el dolor y la náusea del parto. La piedra verdosa tiene una superficie como la piel cubierta de sudor frío. Los tendones del cuello resaltan en una mueca de dolor. Pero de su seno surge a la vida una cabeza de hombre totalmente crecido, el símbolo de una nueva época. La obra une la observación, la expresión y el ritual de calendario⁶⁷.

La fuerza expresiva fue un logro distintivo de los escultores aztecas. Su facultad de dar a los detalles de la experiencia un tono emocional claro y coherente se hace evidente, sobre todo, en las imágenes de plantas y las formas animales. Un cactus, un saltamontes, un perro, una liebre, un jaguar [58] o una serpiente enroscada son ejemplos de este arte que dominaba el aspecto más vital de cada especie. Los retratos humanos representan personas muertas o en actitud de rendición suplicante. Ejemplos de lo primero son los retratos de Coyolxauhqui, la hermana despedazada de Huitzilopochtli [59], en un gran relieve al pie de la escalera principal del templo. De la misma excavación procede otro relieve que representa a Mayahuel, una deidad de la luna y del pulque⁶⁸. También está la cabeza en basalto (¿dañada?) de un guerrero, que pertenece al grupo de las grandes esculturas universales. Esta cabeza [60], de tamaño mayor que el natural, lleva la carga de sacrificio inherente al pueblo azteca, en la creencia de que mediante ello se podía asegurar la continuación del universo. Entre los retratos de personas vivas está la figura de basalto de una mujer arrodillada [61], que espera sumisamente su destino. La postura, como en muchas otras estatuas aztecas, expresa la aceptación pasiva de los seres humanos cuya muerte era necesaria para que los dioses pudieran vivir y otorgar a la tierra su vitalidad renovada.

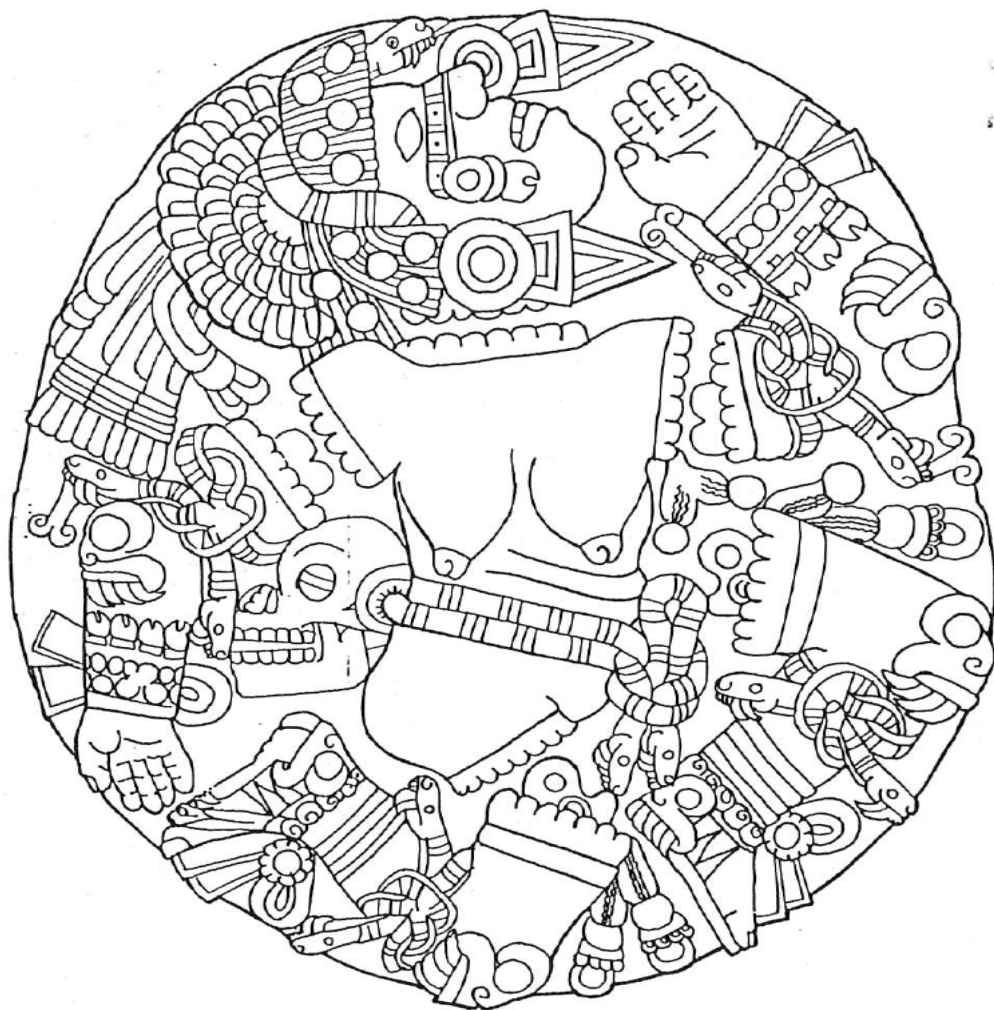
El arte lapidario sólo se refleja en pequeños especímenes de fina artesanía, por la escasez y pequeño tamaño de la materia prima. Las piedras como calcedonia, jaspe, obsidiana, ágata, cuarzo y hematites se valoraban en la construcción de armas y de herramientas, más que como ornamentos, aunque se apreciaba el color del jade y de la turquesa. El jade americano procedía de los depósitos de aluvión y se encuentra en guijarros arrastrados por el agua⁶⁹.

En la sociedad azteca, Xochimilco era el principal centro de las artes en piedra. El cristal de roca, la amatista y los guijarros de jade se pulían hasta la medida deseada con hachas finísimas. Las superficies se pulían con polvos abrasivos, fibras de bambú y herramientas de cobre endurecido. La perforación se hacía en un bastidor de bambú, con taladros tubulares de cobre o de huesos de ave. Para trabajar la turquesa se apreciaban mucho ciertas herramientas de Toluca. El ópalo se pulía con arena⁷⁰.

El trabajo de los cortadores de gemas aztecas obedece a las directrices estilísticas de la escultura monumental, con un carácter conservador que también existe en las artes preciosas de otras civilizaciones. Por ejemplo, una cabeza de jade de Coyolxauhqui⁷¹, en el Peabody Museum de la Universidad de Harvard, copia las formas de la cabeza gigante de diorita en el Museo Nacional de México D. F. Del mismo modo, el trabajo azteca con metales es tardío. Los raros ejemplos de orfebrería⁷² que han sobrevivido a la Conquista derivan de modelos mixtecos y de las formas de la escultura monumental o de la pintura de manuscritos.

Pintura

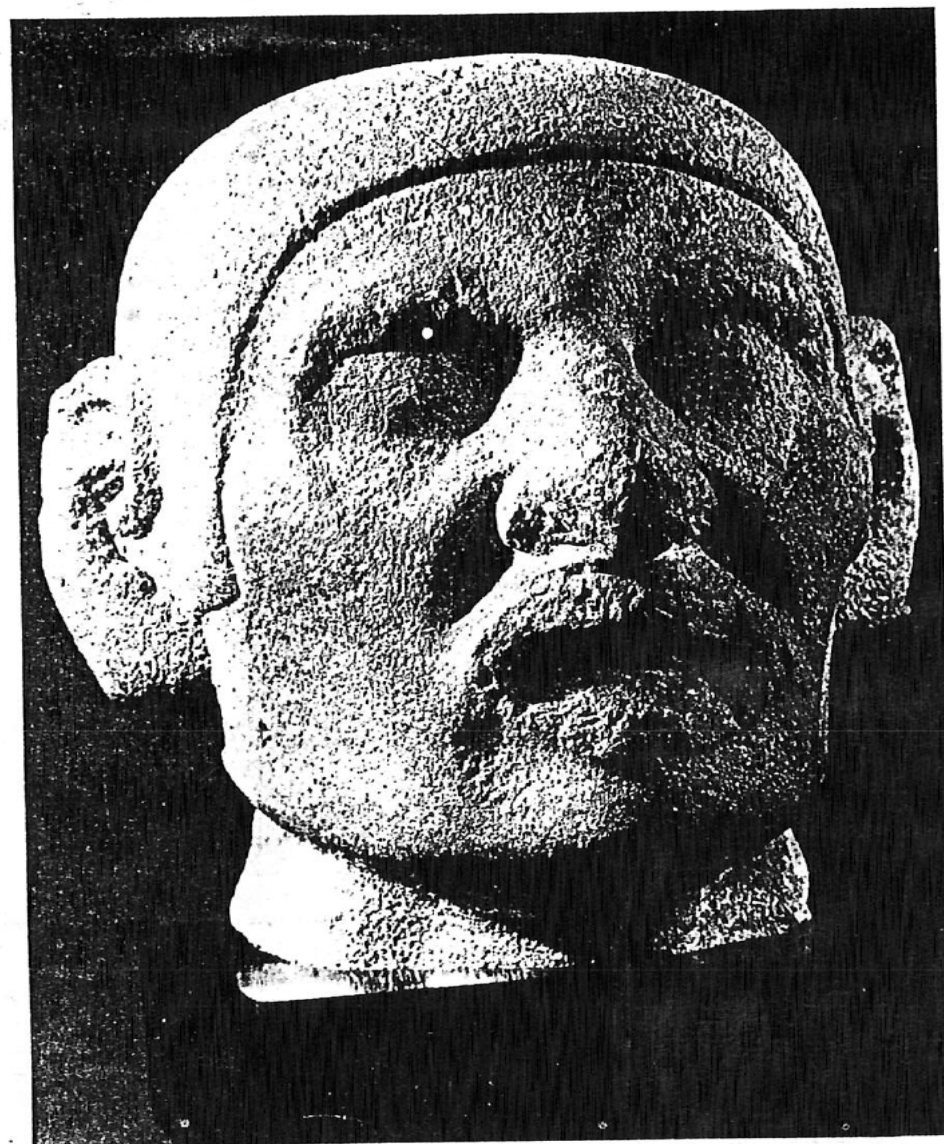
Las pinturas aztecas anteriores a la conquista sólo sobreviven en unos cuantos murales, en decoraciones cerámicas y en adornos de plumajes. No tenemos especímenes primitivos seguros de la iluminación de manuscritos tenochca. Todos los libros pintados⁷³ cuya proceden-



59. Dibujo del monolito que representa a Coyolxauhqui, encontrado bajo las escaleras del templo principal de Tenochtitlán, hacia 1500. México D. F., Museo Nacional de Antropología.

cia segura es el valle de México están considerados actualmente como documentos coloniales, más o menos lejanos de la tradición nativa. Los símbolos pictóricos aztecas, sin embargo, están claramente definidos, ya que conti-

núan la tradición de los murales de Teotihuacán y de la pintura de manuscritos del sur de México, y se distinguen totalmente de los símbolos pictóricos europeos⁷⁴. Podemos reconstruir las pinturas de libros perdidos de Tenochi-



60. Cabeza en basalto de un guerrero muerto, procedente de Tenochtitlán, hacia 1500. México D. F., Museo Nacional de Antropología.

titlán y Texcoco sólo en relación con los manuscritos supervivientes producidos antes de la Conquista [131-137] en la región limitada por Cholula y Oaxaca (el territorio «mixteca-Puebla») y por las ilustraciones posteriores a la conquista que conservan la tradición nativa.

Igual que entre todos los pueblos que no tenían escritura completa⁷⁵, los pintores y los escultores tenían la doble responsabilidad de representar y de significar. En efecto, se esperaba que las pinturas asumieran toda la función que más tarde adoptaría la escritura. Por tanto, los símbolos pictóricos daban imágenes conceptuales, más que impresiones visuales de las cosas. La tierra (*Tlalteculli*) se mostraba como un monstruo de fauces abiertas, y no como un paisaje agradable o tormentoso, y otros símbolos de la tierra estaban igualmente lejos de cualquier aspecto visible de la cosa representada. La morfología de estas pinturas no muestra cambios fundamentales hasta la Conquista: los estilos varían a medida que cambian y se desvanecen las diferentes civilizaciones, pero el esquema formal común a las pinturas mayas y mexicanas siguió siendo el mismo.

Este esquema, como el dibujo del Egipto dinástico, consistía en áreas uniformemente coloreadas, de límites lineales invariables, que sólo describían las siluetas más fáciles de reconocer⁷⁶. A veces se elige un perfil; a veces, una vista frontal; a veces hay una composición de planos frontales y laterales que dan como resultado una representación de los movimientos corporales orgánicamente imposible pero conceptualmente clara. Los objetos huecos y los recintos se muestran en sección, para enseñar sus interiores. Así, un lago, una barca o un cazo se representan como objetos en forma de U; las cuevas tienen una sección esquemática; las casas están en forma cuadrada (□), para indicar el soporte, la carga y el espacio interior, todo de una vez [131]. El marco inferior de la pintura o el mural equivale, generalmente, a la tierra, y el marco superior, al cielo. También se puede interpretar la parte de abajo como lo más cercano y la de arriba como lo



61. Figura en basalto de mujer arrodillada, valle de México (?), hacia 1500. Nueva York, American Museum of Natural History.

más lejano. Las figuras pueden superponerse sin marcar ninguna profundidad intencionada. Las distancias entre las formas siempre se señalan por intervalos en la anchura o la altura, y nunca por la disminución perspectiva en una imaginaria tercera dimensión [135]. Las perspectivas de tres cuartos y el escorzo no se utilizaban nunca. Tampoco se empleaban tonos degradados para indicar formas redondas o sombreadas. Normalmente, un cambio de color significa un cambio de símbolo. Los esquemas compositivos se asocian siempre a las ideas generales de las cosas, y nunca pretenden describir condiciones visuales en condiciones momentáneas. El movimiento compositivo sobre la superficie de las escenas con muchas figuras

suele significar el movimiento en el tiempo. Las composiciones radiales, generalmente, se refieren a secuencias que rotan en el tiempo, como cuando los cuatro cuartos de una página o un panel ilustran los periodos del calendario mediante diferentes colores y tejidos en las vestimentas de las figuras [136].

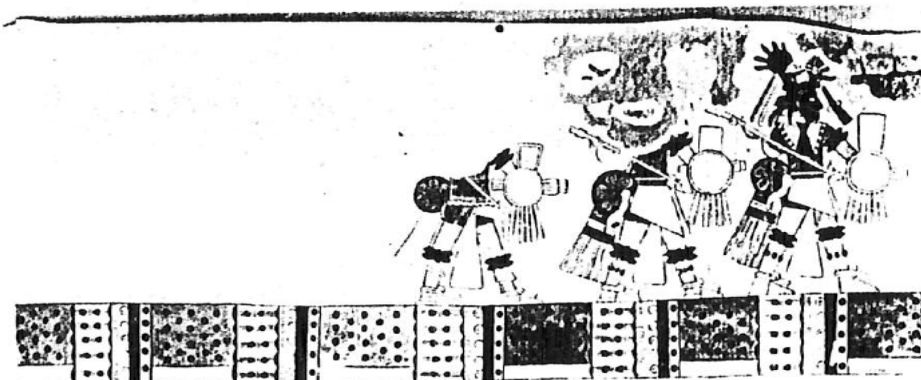
La mayoría de los murales de la capital fueron destruidos durante el asedio de la ciudad. Otros ejemplos de la pintura mural azteca proceden de los límites oriental y occidental de la región central, de Tizatlán, cerca de Tlaxcala⁷⁷, y de Malinalco [62]. Estos fragmentos demuestran un carácter ecléctico. El mural de Malinalco representa tres guerreros o tres deidades de la caza⁷⁸. Las proporciones y los detalles de la vestimenta remiten a las tradiciones toltecas, como en las figuras de columna de Tula. Los altares de Tizatlán⁷⁹ están decorados con pequeños paneles figurativos [63] que derivan de las tradiciones de manuscritos mixtecos.

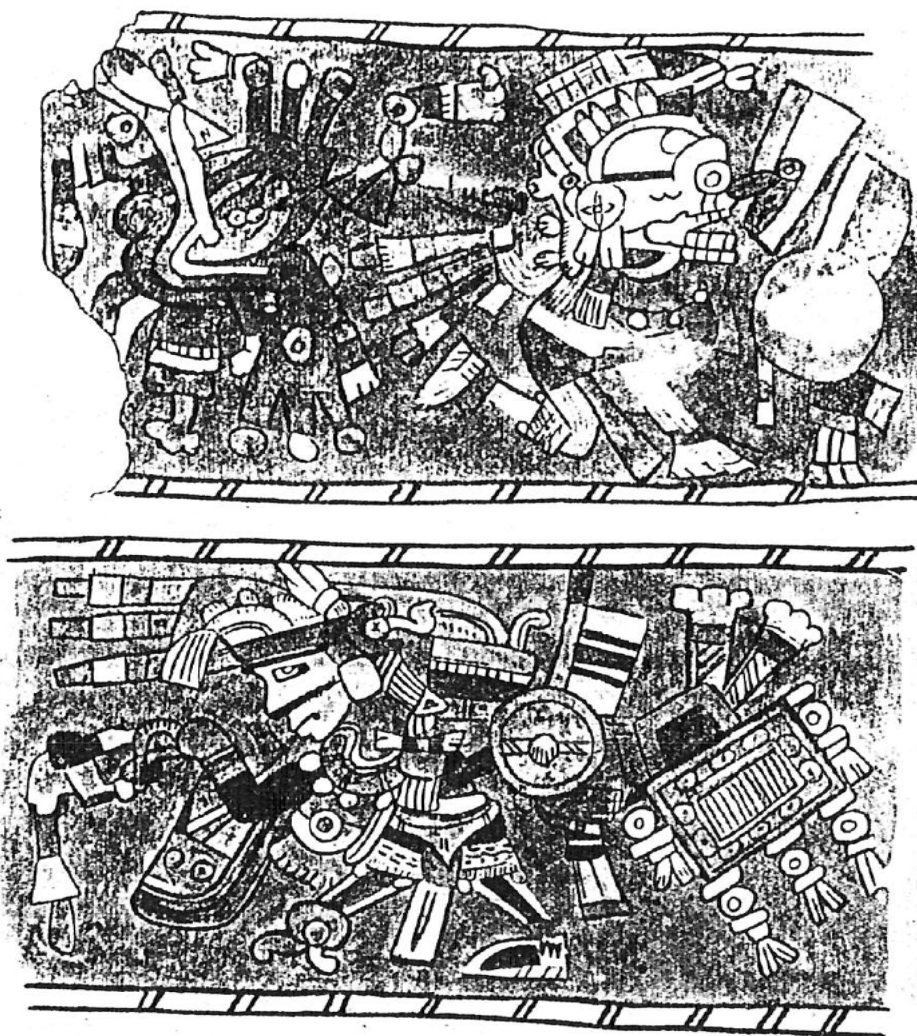
Esta situación ecléctica en la pintura equivale a la variedad de estilos escultóricos metropolitanos. La gran diferencia es que los componentes de la escultura azteca parecen coherentes con el intento de lograr una fuerza expresiva, mientras que las pinturas se adhieren

fielmente a las viejas tradiciones, especialmente en el caso de las decoraciones murales de Tizatlán, sin una nueva formulación azteca reconocible. La figura de Tezcatlipoca en Tizatlán, de 35 cm de alto, es como una página del *Codex Borgia* (por ejemplo, la 21), que a su vez está relacionada con los manuscritos del sur de México, de origen mixteca (pág. 188). Otras escenas de Tizatlán, que muestran deidades junto a zonas de agua, también recuerdan el *Codex Borgia* (por ejemplo, pág. 14. ed. Seler-Loubat).

Las escuelas de iluminación de manuscritos anteriores a la conquista continuaron mucho después de que los españoles destruyeran las bibliotecas, hasta que los símbolos del dibujo europeo sustituyeron a los nativos. Esta sustitución ya había tenido lugar cuando los artistas indios ilustraban los manuscritos etnográficos de Fray Bernardino de Sahagún, hacia 1560. Se conocen al menos dos estilos importantes. Los manuscritos ilustrados con grandes figuras en un estilo más o menos cursivo se pueden atribuir a artistas formados en las escuelas eclesiásticas de los franciscanos en Tenochtitlán y Tlatelolco. Otro estilo colonial primitivo, de figuras muy pequeñas, como signos, se ha atribui-

62. Malinalco, mural que representa a unos guerreros o a unos dioses cazando, de finales del siglo xv.

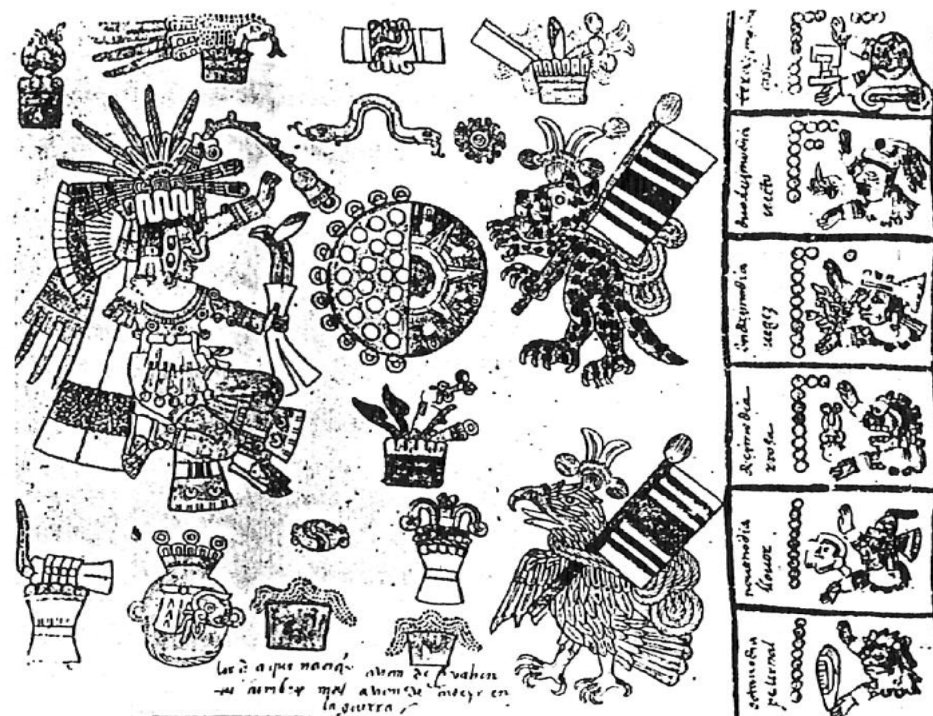




63. Tizatlán, pinturas en el altar que muestran a Mictlantecuhli (encima) y Tezcatlipoca (debajo), después del 1000.

do a Texcoco, la capital chichimeca del siglo XIV, en la orilla oriental del lago. El *Codex Borbonicus* y el *Codex Telleriano-Remensis* son ejemplos del estilo de la capital. El *Codex Xo-*

lotl [65] o el *Codex en Croix* son ejemplos del estilo de Texcoco, que es menos animado y más esquemático que el de la capital, pero más cercano a los antecedentes mixtecos.



64. *Códex Borbonicus*, undécima treceña, principios del siglo XVI. París, Palais Bourbon, Bibliothèque.

Hay que subrayar que el término *codex*, que significa un conjunto de hojas cosidas o pegadas por uno de sus lados, se usa muchas veces de forma errónea en los estudios sobre México. El *Codex Borbonicus*, por ejemplo, se puede describir mejor como un pliego. Sus páginas están dobladas alternativamente por la derecha o la izquierda, y se abren como un acordeón. Pueden abrirse para varios lectores en varios sitios, a la vez. Se pueden juntar fácilmente distintos fragmentos para su comparación. Las pinturas no se limitan a cada página, sino que pueden extenderse por muchos paneles. Las páginas, muchas veces, se dividen en tiras en forma de meandro que subrayan el tiempo e imponen una dirección.

Los libros de pinturas de la época azteca, cuya existencia se puede deducir por las versiones coloniales primitivas y por los ejemplos mixtecos anteriores a la conquista, eran de diversos tipos. Un grupo, llamado *Tonalamatl*, o «Libro de los días», servía para hacer predicciones astrológicas a partir de un calendario ritual de 260 días. Algunos manuscritos de este grupo ilustran también las fiestas mensuales del año solar. El *Codex Borbonicus* contiene páginas dedicadas a ambos calendarios⁶⁰. Del calendario ritual de 260 días tenemos la décima división en trece días [64]. Tonatiuh (el sol) y Mictlantecuhli (la muerte, la noche) flanquean un poste que surge del agua hacia el cielo nocturno entre ofrendas y sacrificios. La es-



65. Códex Xolotl: el Tlailotlac. Crónica chichimeca, siglo XVI. París, Bibliothèque Nationale.

cena está rodeada de signos diurnos con sus pájaros simbólicos y de señores de la noche. Estos manuscritos, probablemente, servían para regular las fiestas, los sacrificios y los augurios. Otra división representa las fiestas del año de 365 días y 19 meses. El calendario de 260 días es como los del grupo del *Codex Borgia* [137].

Otro tipo de documentos muestran series genealógicas, e informan de los matrimonios, descendencia y posesiones de los principales linajes. El *Codex Xolotl* [65] es un ejemplo de cómo los aztecas anotaban los linajes chichimecas de acuerdo con las genealogías mixtecas de la época anterior a la conquista [178]. Los anales pictóricos, que describen sucesos anuales en secuencias numeradas, están representados por diversas variantes: el *Codex en Croix* ofrece cincuenta y dos años dispuestos radialmente en cada hoja⁶¹. El *Codex Telleriano-Remensis* muestra unos cuantos años en cada página, con un número que varía en proporción inversa a la importancia de los hechos narrados⁶². Finalmente, están los documentos administrativos, como el *Codex Mendoza*, recopilados en 1548, a partir de las listas aztecas de tributos anteriores a la conquista, para uso de los funcionarios administrativos coloniales, y que enumeran todos los tipos de pagos y sus cantidades, así como las ciudades que tributaban⁶³. Todos estos manuscritos, con la excepción, quizá, del *Codex Borbonicus*, tienen un interés más histórico y etnológico que artístico.

La historia arqueológica de los tejidos mexicanos corrientes no se conoce, debido a que se han conservado pocos. Pero ciertos manuscritos coloniales⁶⁴ describen una gran variedad de ornamentos textiles aztecas. Los mantones decorados eran signo de categoría, y las listas de tributos aztecas informan sobre los tejidos fabricados en algunas provincias.

Los adornos de plumas son ejemplos lujosos

de un arte pictórico característico del último siglo anterior a la conquista⁶⁵. La técnica de montar las plumas en la tela se extendió después de que Moctezuma el Viejo (1440-1469) creara la amplia red de relaciones comerciales mantenida por los viajeros. Los artesanos de las plumas vivían en grupos asignados a barrios especiales de la capital. Un grupo fabricaba los ornamentos del dios de la guerra, Huitzilopochtli, otro preparaba únicamente los regalos de Moctezuma para sus aliados, un tercer grupo trabajaba en la vestimenta del propio Moctezuma, y un cuarto, en los emblemas militares para los guerreros. Las plumas enviadas como tributo desde provincias distantes se pegaban o se cosían a la ropa, en dibujos preparados por pintores. Los dibujos hechos en capas encoladas de tela de algodón y papel de pita se recortaban con cuchillos de cobre, y así servían de plantillas para dar forma a las plumas. Las plumas recortadas se pegaban sobre otro soporte de algodón y pita en capas irregulares y finas, que aseguraban una mezcla de tonos de color e intensificaban los audaces efectos de los pintores. Un ejemplar existente en Viena muestra un coyote de plumas de cotinca, silueteado en oro, sobre un fondo rosa⁶⁶.

La pintura sobre cerámica azteca procedente del valle de México es sorprendentemente atrasada en relación con los productos de los pueblos vecinos, como las vasijas decoradas policromas de origen mixteca, en el cercano valle de Puebla. Los objetos más comunes son vasijas de paredes finas sobre trípodes y cuencos pintados con dibujos negros sobre fondos rojos o marrones⁶⁷. Sólo unos cuantos ejemplos tardíos tienen dibujos figurativos de pájaros, peces o plantas, con un trabajo de pincel muy suelto. El atractivo de la mejor cerámica azteca es más táctil que óptico, por ejemplo en la frágil calidad de la pasta, delgada como una cáscara de huevo.