

F1219

.3

E8

W42



1080012537



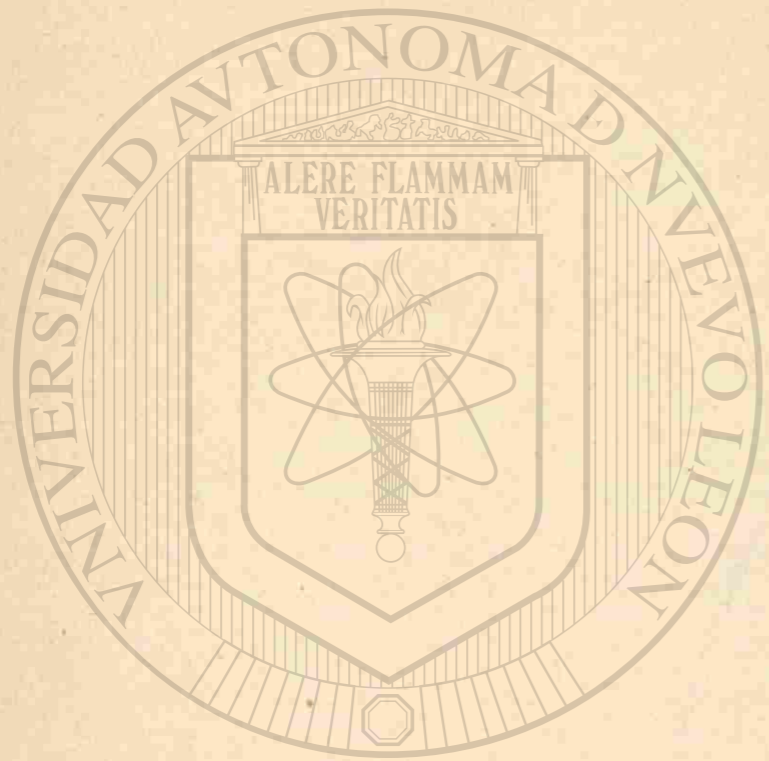
# UANL

---

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS





C O L E C C I O N D E A R T E

1

LA ESCULTURA  
DEL  
MEXICO ANTIGUO

U A N L

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



PAUL WESTHEIM

LA ESCULTURA  
DEL  
MEXICO ANTIGUO

UNANIL

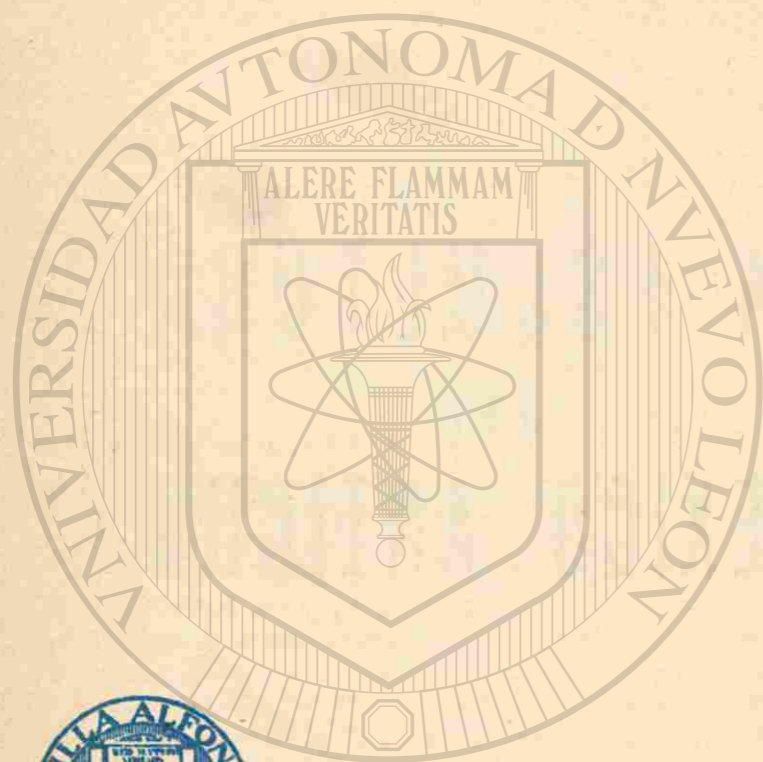
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO  
DIRECCION GENERAL DE PUBLICACIONES

1956

F1219  
.3  
.E8  
W42



FONDO HISTÓRICO  
RICARDO COVARRUBIAS

156861

IMPRESO EN MÉXICO

Derechos reservados conforme a la ley.

Copyright by  
Universidad Nacional Autónoma de México  
Villa Alvaro Obregón, D. F.

"En el fondo de la escultura impresiona  
solamente en su nivel más alto".

GOETHE.

EL tema del arte griego en su época clásica es el hombre, el hombre bello. Bajo la influencia de los filósofos, las míticas figuras de los dioses prehoméricos se vuelven seres a imagen y semejanza del hombre, superiores a los mortales, si acaso, en un solo aspecto: la inmortalidad. Según la frase de Protágoras el hombre se convierte en "medida de todas las cosas". La religión y el arte se intelectualizan; se apodera de ellos la razón, gracias a la cual la filosofía griega llegó a sus fundamentales conocimientos. Ya Longino, en su *Tratado de lo sublime*, lamenta que los dioses se hayan degradado al nivel de hombres. Mientras que el arte arcaico con su estilo cúbicogeométrico, hieráticamente austero, saturado de tradiciones asiáticas y egipcias, aspira a lo sobrehumano y monumental (la Hera de Samos, el Apolo de Tenea), el siglo V a. C. adora las figuras de atletas (el Discóbolo de Mirón, la Amazona de Policeto), arte imitativo en que se admira la observación del fenómeno físico idealizado conforme a los cánones griegos. Esta vuelta a lo mundano que se verifica en el arte es a la vez su humanización. De ahí la gran atracción que el clasicismo heleno ejerce sobre el mundo de la civilización occidental, cuyo ideal artístico, a excepción de las épocas religiosamente determinadas del románico y del gótico, ha sido siempre la glorificación del cuerpo humano.

El mito, medida de todas las cosas para el mundo del México antiguo, asigna al ser humano un lugar muy modesto. Según el Popol Vuh, los dioses crearon al hombre para que los adorara, para que con sus ofrendas (su corazón y su sangre) los alimentara y mantuviera sus energías, indispensables al ejercicio de sus funciones. El hombre es un humilde servidor de las deidades o, más bien, su ayudante en la gigantesca tarea de sostener el orden cósmico gracias al cual existe la comunidad y existe él mismo. Colaborar con los dioses para impedir que se produzca el caos —he aquí el verdadero sentido de esta existencia suya. El tema del arte —para usar este término familiar a nosotros, desconocido al México antiguo—

es la interpretación del mito; su finalidad la creación de imágenes de los dioses y de objetos requeridos para el culto. El hombre es grande sólo en cuanto su obrar está en consonancia con los designios divinos. No hay ningún motivo para glorificarlo, para ensalzar su persona, sus hazañas, los acontecimientos históricos de que es protagonista. En las culturas clásicas de México, cuyas concepciones míticoreligiosas están reunidas en el Tonalámatl, no aparece su imagen, o sólo en casos excepcionales, cuando se trata de testimoniar la grandeza y omnipotencia de los dioses. Así, se representa al jugador de pelota, a quien su superioridad de atleta da derecho a morir, gloriosamente, en la piedra de los sacrificios, a llevar el mensaje de la comunidad hacia los dioses, y a incorporarse a su séquito. Lo vemos en los relieves del Tajín. Lo vemos, inconfundible por su atavío, como vencedor ya decapitado en dos estelas totonacas: marcadores de juego de pelota, procedentes de Aparicio, Estado de Veracruz; de su cuello salen reptando siete culebras. Las siete serpientes significan chorros de sangre, la sangre derramada en el sacrificio.

Los dioses del México antiguo son encarnaciones de las fuerzas de la naturaleza, como ellas terribles, destructores, demoníacos. Son horripilantes, son grandes, no son bellos. Sus imágenes no pretenden provocar emoción estética, sino furor religioso, ese furor religioso que arrastra al hombre hacia la piedra de los sacrificios. Representar a las deidades como hermosos seres humanos sería acercarlos a lo terrestre, sustraerlos a la esfera divina, privarlos de aquellas fuerzas mágicomíticas que las distancian de la realidad humana. En el México antiguo no hubiera sido posible una degradación de los dioses como aquella contra la cual protestó Longino, porque nunca se secó la fuente de su fantasía religiosa, nunca dejó de fascinarlo la vivencia de lo irracional. Pensando en las exorbitantes proporciones que tomaron los sacrificios humanos de los aztecas en los últimos decenios antes de la Conquista, podríamos llegar a inferir que ese furor y esa fantasía se intensificaron cada vez más.

El propósito del arte antiguo de México es dar expresión a lo inexplicable, a lo no aprehensible con los sentidos; dar expresión a intuiciones mágicas, a concepciones religiosas. Por su naturaleza es arte imaginativo y expresivo.

\* \* \* \* \*

El descubrimiento artístico del México antiguo es un fenómeno reciente. Hace apenas unos cuantos años que empezó a operarse en la conciencia y el juicio de las personas dotadas de sensibilidad para los valores plásticos, un cambio que convirtió en vivencia artística lo que había sido documento interesante de un remoto pasado etnológico. Se va descubriendo la originalidad y grandeza de esas obras, la potencia visionaria y el ingenio artístico de una humanidad arraigada en lo religioso, sin comprensión para los aspectos materiales y técnicos de la vida. Ya no preguntamos solamente qué es lo que se representa, de qué región proviene,

de qué tiempo data —cuestiones de indudable importancia para el conocimiento del desarrollo histórico de esas culturas—; nos interesa también, y sobre todo, la manera cómo se representa. Sabemos que es preciso penetrar hacia capas más profundas, en aquellos subfondos espirituales, psíquicos, religiosos y sociológicos en donde se engendra la forma. Para recurrir a un ejemplo de nuestros tiempos: el rascacielos estadounidense, el de la Unión Soviética y el de México pertenecen a un mismo horizonte cultural, son un fenómeno característico de este siglo nuestro; pero en los tres países son por completo distintos los supuestos ideológicos y sociales, sin el conocimiento de los cuales sólo podemos comprobar el hecho, sin afirmar nada en absoluto acerca de su sentido y significación. En lo que concierne a las creaciones del México antiguo se trata de reconocer la concepción del mundo y las intenciones creadoras de que parte la concepción. Ya no basta saber que la Coatlicue es la máxima obra del arte azteca; procuramos comprender la mentalidad peculiar que se expresó en esta creación simbólica, pavorosa y sublime; queremos saber por qué ese éxtasis de lo religioso es característico del mundo azteca e inconcebible dentro del arte de Teotihuacán o el de Tula, que sin embargo constituían los admirados modelos de los aztecas. Tratamos de explicarnos por qué no existe ni puede existir en la Meseta Central el barroquismo, caprichoso y fantástico, de los altares mayas de Copán y Quiriguá. La greca escalonada, forma ornamental más singular de todos los tiempos, ¿cómo, desde qué actitud mental pudo convertirse en el ornamento típico de la Meseta Central (y también del Perú)? ¿Cómo nació ese extraño conjunto de formas? ¿Qué es lo que significa? Las grecas de Mitla se desarrollan en elegante escritura cursiva, las del Tajín ostentan un grafismo de tipo clásico y de clásica perfección. En ambos casos hay la aspiración al efecto monumental. ¿Por qué se manifiesta en formas tan distintas? ¿Cuál es, en qué consiste esa diferencia en la actitud espiritual que se traduce tan claramente en el arte? Se descubre que la calavera, motivo tan frecuente en la plástica mexicana, no es el macabro *Memento mori* de la civilización occidental; que, siendo fruto de una postura radicalmente distinta ante la vida y la muerte, tiene también un sentido radicalmente distinto, y que para comprenderla hay que partir de esa postura disímil.

La resurrección del México antiguo como fenómeno artístico la han hecho posible dos factores: primero, la comprensión más profunda de la evolución histórica, el conocimiento más exacto de la estructura y los horizontes de las diferentes épocas, a raíz de las importantes investigaciones de los arqueólogos, y, segundo, un viraje en la conciencia estética, su emancipación de las normas y pautas establecidas por el siglo XIX desde su exclusiva orientación hacia el arte clásico y clasicista de Europa. Hasta Jacob Burckhardt, seguramente uno de los espíritus más comprensivos de esa centuria, estaba tan convencido de que el arte es sinónimo de la belleza ideal de tipo rafaelesco que escribió, en la primera edición del *Cicerone* (1855) acerca de Miguel Ángel: "Ahora bien: aquel que pide al arte sobre todo lo bello sensible no quedará satisfecho de ese Prometeo, con sus figuras tomadas del mundo onírico de las posibilidades (muchas veces extremas)..."

Sus ideales (de Miguel Angel) de la forma jamás podrán ser los nuestros. ¡Quién desearía, por ejemplo, que sus figuras femeninas cobraran vida! ... Hay ciertas partes y proporciones que casi nunca modela en forma normal: la altura del tronco, el cuello, la frente y los huesos de la órbita, la barbilla, etc. ...” (En las siguientes ediciones del *Cicerone*, obra ampliamente difundida, el nuevo editor eliminó los pasajes citados y otros más en que el clasicista Burckhardt rechaza el barroco, tildándolo de manierista). Esta falta de comprensión para Miguel Angel en tan grande historiador del arte y de la cultura, es seguramente un caso extremo. Pero lo típico en él es esa actitud que no parte de la obra, de las intenciones creadoras y la concepción del artista, sino de una doctrina estética, \* o sea de un prejuicio, que ve el valor y la significación de una obra de arte en la reproducción de lo “bello sensible” y en la equilibrada armonía del arte clásico. ¡Cómo se hubiera espantado Burckhardt al imaginarse a la Coatlicue bajando de su zócalo y cobrando vida!

Claro que podemos considerar anticuada aquella estética que quisiera ver confirmada en la obra de arte la propia vivencia de “lo bello sensible”; que realiza ante ella un acto de *Einjühlung*, para usar el término acuñado por Lipps. Ya la refutó Wilhelm Worringer en *Abstracción y Naturaleza*, al decir: “Con la teoría de la *Einjühlung* estamos perplejos ante las creaciones artísticas de muchas épocas y pueblos. No nos ayuda en absoluto a comprender, por ejemplo, todo el inmenso complejo de obras de arte que no caben dentro del estrecho marco del arte grecorromano y del arte moderno occidental... Todos nuestros juicios sobre los productos artísticos del pasado adolecen de esta unilateralidad...” Pero esa “unilateralidad” tradicional, inculcada a varias generaciones, sigue determinando el criterio de muchos, precisamente de aquellos que poseen ciertos conocimientos en materia de arte, cierta preparación estética, y para quienes la grandiosa expresividad de la Coatlicue no significa nada porque carece de la belleza sensible de la Venus de Milo. Lo que distingue a la Coatlicue de la Venus de Milo no es únicamente su estilo artístico, sino ante todo el diferente concepto que tenían de la deidad el griego y el azteca. La distinta vivencia metafísica hace que sea también distinta la concepción artística de que nacen las obras. El Xipe con la piel de un sacrificado que le cuelga sobre los hombros, no es un bello adolescente, destinado a proporcionar al espectador un goce estético; es la configuración plástica de un concepto mágicoreligioso. La piel de la víctima simboliza el rejuvenecimiento de la naturaleza, es la nueva vestimenta que la tierra se pone en primavera, el nuevo verdor de las milpas, de las matas que empiezan a brotar.

Tenemos que darnos cuenta de que el arte antiguo mexicano no representa objetos y sucesos concretos, sino que fija ideas, representaciones y conceptos metafísicos. La serpiente monumental no se ideó y creó para reproducir el fenómeno físico del animal, ni tampoco para servir de mera decoración; para el creador como para el contemplador era un símbolo sagrado. El águila encarna a Huitzilo-

\* Pascal —ya en la primera mitad del siglo XVII— dijo: “¡Qué necedad admirar en un arte objetos cuyos modelos no se admirarían!”

pochtli, el jaguar es Tezcatlipoca, la serpiente emplumada, invento —permítaseme decir invento surrealista— de una imaginación religiosa, es Quetzalcóatl. Son encarnaciones, “símbolos de sustitución” de las deidades, que aparecen, actúan y se veneran en esta forma. El fenómeno real, captado con asombrosa capacidad para la observación de la naturaleza —lo que se hace patente precisamente en las esculturas aztecas de animales— sufre una metamorfosis en la conciencia del hombre de pensamiento mágico: recibe un sentido simbólico desde lo metafísico. Y para poner distancia entre el fenómeno real y la creación, se emplean todos los medios de un expresionismo imaginativo. En esas obras no cuenta la dosis, mayor o menor, de realismo a que se recurre o que se conserva en el proceso de transmutación, sino la intensidad con que se expresa aquel nuevo sentido, aquel simbolismo religioso. Pablo Uccello, pintor de la célebre *Batalla de Jinetes* del Louvre, autor de un tratado sobre la perspectiva, escribe: “... Por lo tanto el pintor pintará al mundo tal como lo ve y no tal como es”. Es éste el concepto que rige el crear artístico de la civilización occidental desde fines del siglo XIV hasta digamos el impresionismo. El artista precortesiano no se interesaba por la apariencia de las cosas, que consideraba fútil e insignificante; veía lo esencial en el sentido oculto dentro del fenómeno. Su propósito era representar al mundo “tal como es”, tal como era según sus concepciones.

La realidad del México antiguo era el mito; en él y por él se explicaban todos los fenómenos. Descifrar las acciones de las deidades, su sentido y su significación para la comunidad, la incumbía a la ciencia, a esa ciencia que el Tonalámatl compendia en los signos de su escritura pictográfica.

Al arte le tocaba convertir ese saber de la vida, las funciones y actos divinos, en vivencia de la comunidad. De acuerdo con la meta de ese arte, la de traducir las concepciones religiosas a un lenguaje plástico, su ver es un ver visionario. Y ante tales obras no interesa si lo ópticamente perceptible está captado con mayor o menor exactitud. Para descubrir la monumentalidad y delicadeza de las creaciones precortesianas, su vigor y perfección plástica, en fin, su alto valor artístico, hacía falta que la nueva estética —a la cual corresponde un nuevo arte: el de este siglo XX— se rebelara contra el dominio exclusivo de pautas válidas únicamente para determinado sector del arte europeo; que se remontara a los impulsos creadores hechos expresión en la obra, y que se adoptaran como normas rectoras del juicio artístico el “valor de esencia” de la forma y la voluntad de arte.

El arte es en el México antiguo uno de los medios de que se sirve el culto y que el culto necesita. Al ser aplicado, pues, y en una comunidad cuya existencia gira en torno a la fe y a la observación de los ritos, una necesidad social, necesidad colectiva de importancia vital.

El artista era miembro del clero. La ejecución de la obra de arte estaba rodeada de misterio. Según lo que refiere Landa en su *Relación de las Cosas de*



Yucatán, los creadores de las imágenes de dioses permanecían aislados durante su trabajo, encerrados en chozas exclusivamente destinadas a este propósito, donde nadie debía verlos. Estaban sometidos a un ritual particular: quemar copal, extraerse sangre como ofrenda, ayunar y abstenerse del comercio carnal. Cualquier transgresión de este reglamento se consideraba como un grave delito y un serio peligro. Durante su ejecución, escribe Landa, las imágenes de los dioses se salpicaban con sangre y se incensaban con copal. En muchas estatuas aparece en el centro del pecho un hueco semiesférico, en que antes se había encontrado el corazón (de oro o de jade). Sólo después de colocado el corazón, que se embutía en solemne ceremonia, la imagen se consideraba divina.

La fuerza mágica que actuaba en la obra le confería significación y valor. El artista era un encargado de la comunidad; como persona carecía de importancia. No conocemos el nombre de un solo maestro de los tres milenios que abarca aproximadamente el arte precortesiano. El prestigio del artista, su ansia de gloria entre los contemporáneos y de fama póstuma, su afán de originalidad, su aspiración a un éxito material —todo aquello que en los mundos artísticos más cercanos a nosotros constituye un poderoso aliciente y que con tanta frecuencia da lugar a un fatal efectismo y a la corrupción del crear— no podía existir en el México antiguo, donde la producción de obras de arte era parte del culto.

De las concepciones artísticas del México prehispánico sólo sabemos lo que nos dicen sus creaciones fielmente conservadas para nosotros por el suelo. Tanto como en el arte griego arcaico, y quizá en forma aún más marcada, se manifiesta en estas obras la tendencia a lo hierático y lo monumental, un afán de sustraer la obra de la esfera de lo profano hacia la de lo sublime y lo significativo —en el caso del arte prehispánico hacia la esfera de lo mitológica y religiosamente significativo. En Grecia va surgiendo después de las guerras médicas un racionalismo que desplaza cada vez más la fantasía religiosa, y que ve el valor artístico de la obra en la captación de lo material físico. En la plástica del México antiguo se puede comprobar, en cambio, una evolución inversa. No sólo que no haya tal debilitamiento de la imaginación numínica: el éxtasis religioso hacia el cual tiende el pensamiento —también el pensamiento artístico— de los pueblos precortesianos, más bien aumenta en intensidad. La Coatlicue pertenece a la época tardía inmediatamente anterior a la Conquista, mientras que en las culturas preclásicas y el arte tarasco predomina, en la mayoría de las creaciones, un acusado realismo, que parte de la observación del fenómeno físico y no aspira a otra cosa. Esto se explica por el hecho de que las concepciones metafísicas expresadas en las obras de las culturas clásicas todavía no estaban desarrolladas y por lo tanto no podían determinar la creación artística. Pero de ahí que la superación de la forma natural, su transmutación en elementos cúbicogeométricos, se considerara como lo más elevado, como "el progreso".

\* \* \* \* \*

El artista del México prehispánico no reproduce realidades; crea símbolos. En contraposición con una actitud artística cuyo ideal es el análisis de lo perceptible, se manifiesta en la creación de símbolos el esfuerzo por encontrar una explicación de los fenómenos de la realidad, una orientación en el Universo que haga comprender al hombre lo incomprensible: la realidad. (El idioma alemán tiene además de la voz "Symbol", símbolo, la palabra "Sinnbild", imagen del sentido). La variedad de los fenómenos es caótica; desconcierta y alarma al hombre. Pero inconcebible —tanto para el hombre primitivo como para el espíritu filosófico— es que el Universo no sea sino un caos, juego absurdo de fuerzas que actúan al azar. Debe haber un orden y una unidad: no puede ser de otro modo. Las ciencias naturales de nuestra época han descubierto la clave del cosmos en las energías que obran dentro de la materia; en la materia, que es energía. El México antiguo creía en fuerzas supraterrrestres, sobrenaturales: las deidades; ellas crearon el orden y lo mantenían en pie. En estas concepciones religiosas está arraigada la concepción artística. Los recursos plásticos, idénticos en todas las épocas y en todo crear artístico, se aprovechan en este arte para hacer patente la cualidad mágicomítica inherente a las cosas, oculta por la apariencia exterior. En ello consiste la peculiaridad del arte antiguo de México y desde aquí hay que contemplarlo y valorarlo artísticamente.

Hay una representación de Ehécatl, procedente de Calixtlahuaca (Fig. 61). Una figura masculina, en pie, de alrededor de dos metros de altura, calzada con sandalias, vestida únicamente con taparrabo. Delante del rostro lleva una máscara en forma de pico de ave. Este pico de ave, masa horizontal, sale ampliamente de la superficie del rostro, destruyendo la unidad de la estructura artística, de tendencia acusadamente vertical. Esto sorprende sobre todo en una creación de la cultura matlazinca, que en la cueva de Malinalco (Fig. 57) supo dar a los animales simbólicos de los guerreros águilas y tigres la forma, grandiosamente estilizada, de bloques unitarios, y que a la vez logró convertirlos de manera muy ingeniosa en acentos de una rítmica unidad espacial. (El arte azteca, en una estatua de Ehécatl conservada en el Museo Nacional (Fig. 67), supo evitar esta disposición formal, desagradable para el artista, representando al dios en forma de figura sedente, postura típica de aquella producción artística. Brazos y piernas forman uno como zócalo. Sobre él yace el pico de ave, transición a la cabeza, cuya forma esférica, una especie de cúpula, se contrapone enérgicamente al espacio aéreo). El pico de ave es un símbolo que caracteriza a Quetzalcóatl en su calidad de Ehécatl, alusión al soplar del viento que abre paso a las nubes cargadas de lluvia. La máscara transforma a la figura masculina, humana, en deidad. También en la conciencia del espectador ocurre esta transformación: la estatua se convierte para él en encarnación del dios del viento, en expresión de un concepto metafísico. El procedimiento de que el escultor se sirvió en este caso es relativamente sencillo por no decir primitivo. Dos elementos de la realidad, pertenecientes a diferentes esferas: el cuerpo humano y el pico de ave, se funden en una nueva unidad fantástica e irreal.

El jaguar, fiera temible, símbolo del no menos temible Tezcatlipoca, es también su disfraz, con que suele aparecer ante los hombres. El jaguar, cuyo rugido hace temblar al hombre; que surge frente al caminante nocturno, terrible y amenazador, ¿es la fiera o es acaso la deidad misma, el juez implacable, el omnipotente destructor? En la conciencia, o más bien en el subconsciente, se opera un proceso de transmutación: el resultado es una amalgama en que ya no es posible distinguir el fenómeno zoológico del concepto metafísico. La serpiente, animal que se arrastra por el suelo, se enrosca hasta formar un monumento gigantesco: en sus fauces aparece la cabeza de Quetzalcóatl. Esta ambigüedad determina también la visión artística. El escultor, que se sirve del jaguar para caracterizar a Tezcatlipoca, no plasma al animal —aunque lo observa y lo reproduce en sus rasgos esenciales— sino al concepto de Tezcatlipoca, a quien convierte en presencia plástica sensible por la alusión al jaguar, a las propiedades comunes a ambos. El jaguar que aparece mostrando los dientes —vigilante del alimento de los dioses— en los monumentales vasos de corazones de la cultura teotihuacana (en el Museo Británico) y de la cultura azteca (en el Museo Nacional), ¿es realmente representación de un jaguar? ¿No es más bien símbolo de la deidad, cuya condición terrorífica se hace palpable e impresionante por la forma de fiera que adopta? La imponente imagen de un jaguar, encontrada no ha mucho en Chichén Itzá, en la pirámide de Kukulcán (con toda probabilidad una piedra de sacrificios, ¿qué expresa de manera arrebatadora, qué es lo que se quería que expresara? La grandiosidad, la tremebunda nobleza del sacrificio.

El pensamiento mágico del hombre precortesiano no hubiera aceptado como explicación el hecho de que la puesta del sol es un fenómeno físico provocado por la rotación de la tierra. El mito explica el fenómeno de varias maneras: la puesta del sol es la agonía del dios solar; el astro entra en el seno de la tierra o sea del mundo inferior, o bien lo devora el jaguar, demonio de las tinieblas. Así, de acuerdo con esta última interpretación, lo representa un relieve en una roca cerca de Tenango: el jaguar devorando el disco solar.

En otro relieve, de la región mixteca, evidentemente parte de una decoración mural, aparece el jeroglífico del año mixteca —una A mayúscula, entrelazada con una O yacente, igualmente mayúscula— e inserto en él un conejo (Fig. 54) ¿Capricho artístico, pintoresco ornamento destinado a llenar un lugar vacío de la superficie, como los llenaba el Renacimiento con unos pámpanos, con la gracia de unos “putti”? El conejo es signo de la luna y de los dioses del pulque. El artista mixteca lo introdujo en la composición, con esa delicadeza que es el encanto de su obra, para insinuar que aquel año estaba relacionado con la luna de manera muy especial. Dentro de otra representación del signo mixteca del año, en un mural de Mitla, aparecen dos cuchillos de pedernal, símbolo del sacrificio. En ninguno de los dos casos se trata de un invento de la fantasía artística: el mérito del artista consiste en la forma genial en que supo resolver el problema de convertir en elemento de la configuración formal lo que es exigencia del mito.

Sabido es que en el arte azteca se manifiestan un don de observación agudo y, a la vez, el talento y la acusada voluntad artística de sujetar esa observación

de la realidad a las sollicitaciones de lo arquitectónico, a una gran disciplina formal. El aspecto monumental de sus creaciones se debe a aquel talento, a aquella voluntad de arte. Asombroso testimonio de ese “realismo” es la figura de Tlazoltéotl, de nefrita gris verdoso (en la colección Bliss de Washington), representada como mujer que da a luz (Fig. 68). En toda la historia del arte no hay ninguna obra en que el acto biológico del parto se reproduzca tan fiel y directamente hasta en los pequeños detalles, por ejemplo en el dolor que expresan las facciones de la mujer. Leonardo, cuyo enorme interés por todos los fenómenos físicos testimonian los miles de dibujos en que los fijaba, habría sentido la más alta admiración por este escultor azteca, y con muchísima razón. Pero por fuerte y casi espantoso que sea el realismo con que está plasmado este grupo, hay que darse cuenta de que el artista no se propuso la mera reproducción de un acto fisiológico a fin de ilustrar al contemplador sobre el fenómeno del parto, el llegar al mundo, el dar a luz. Tlazoltéotl era la diosa de la tierra, fecundada todos los años en solemne ceremonia, en la fiesta de Ochpaniztli del onceavo mes, para dar a luz el joven dios del maíz —acto mágicosimbólico, sin el cual hubiera sido inconcebible el reverdecer de las milpas. También esa escultura era para el hombre precortesiano una imagen simbólica, símbolo de la resurrección del dios del maíz desde el seno de la tierra, símbolo de la energía vital. El maíz era “nuestra carne, nuestro cuerpo”. Y hay que tener presente que en el México prehispánico la voluntad artística coincidía con la voluntad religiosa. Hasta el esteticismo maya, de que habla Toscano (*Arte precolombino de México*), era un esteticismo míticoreligioso.

Por encima de la entrada a la Iglesia de San Marcos en Venecia se hallan colocados cuatro caballos de bronce, procedentes de un arco de triunfo romano. Para los venecianos, ansiosos de convertir el templo de su santo patrono en lugar de prodigiosa pompa y magnificencia, adornándolo con obras de arte de muchos países y continentes, de Bizancio, del Asia Occidental y Central, de Egipto y Grecia, era una gloria más enriquecer a San Marcos con esas antigüedades romanas. No hay relación alguna entre ellas y la fe a que servía la iglesia o el santo cristiano a quien estaba consagrada. Pero la experiencia estética ante esa decoración grandiosa, verdaderamente monumental, es tan profunda, tan fascinante, que ni los venecianos ni los muchos millones de extranjeros que desde hace siglos se dejan cautivar por San Marcos se han percatado de esa incongruencia. Su calidad de grandes obras de arte, superadas por muy pocas del pasado romano, les confiere prestigio y las hace dignas de figurar en una construcción en que todas las Bellas Artes se ponen al servicio de Dios. En la civilización occidental es posible que la emoción estética y la emoción religiosa coexistan una al lado de la otra, independiente una de la otra, idénticas sólo en su intensidad.

La creación de símbolos (los cuales no hay que confundir con la alegoría, su sustituto, que se sirve de los recursos plásticos para evocar ideas y temas)

presupone el desarrollo de un lenguaje de formas apropiado para representar conceptos. La forma orgánica es traspuesta a forma cúbicogeométrica, a fin de elevar la obra por encima de lo individual y convertirla en expresión de concepciones metafísicas. La figura adopta una postura estatuaria; inmóvil, hierática, representa una existencia intemporal, no una acción sujeta al tiempo. De ahí que ese arte rechace la descripción. No se narra nada, no se relata nada. Representar los actos y el actuar de las deidades está reservado a los códices, es decir, a la escritura pictográfica. Los murales de Teotihuacán —himnos pintados en las paredes— deben su monumentalidad a dos elementos: la simetría y el ritmo. Simetría y ritmo: esto es expresión —artística y religiosa— de lo sublime, transformación de lo temporal y terrestre en representación metafísica. Lo mismo puede aplicarse a la plástica. La figura no es solamente estática, también está estructurada simétricamente. No existe lo que el Occidente admira como ingenio, como inventiva artística —la variación de temas y formas; lejos de contribuir a la monumentalidad la disminuiría. La repetición no se teme en el detalle ni en el conjunto (contéplense desde este punto de vista la Chalchiuhtlicue y la Coatlicue, (Fig. 64); no se considera monótona, indicio de falta de imaginación. La repetición rítmica es expresividad, es afirmación enfática, es conjuro mágico. Ante las cincuenta y dos cabezas serpentina, correspondientes a los cincuenta y dos años de la rueda calendárica, que surgen silbando del zócalo de la pirámide de Tenayuca (Fig. 59), se estremece el fiel que se acerca al santuario; y para esto, para producir devoción y éxtasis religioso, las idearon y esculpieron. Las trescientas sesenta y cuatro cabezas de Quetzalcóatl y de Tláloc en la pirámide de Quetzalcóatl en Teotihuacán, los frisos de jaguares y águilas en la pirámide de Tula, el meandro de serpientes en Xochicalco, las filas de calaveras en la pared del Juego de Pelota de Chichén Itzá, la rítmica repetición de las grecas de Mitla, de los nichos del Tajín —todo esto tiene su origen en la intención de prestar divinidad a lo divino.

Otro recurso para crear vigor, grandeza y elocuencia plástica, es estructurar el conjunto como cerrada masa de bloque, característica fundamental de la escultura del México antiguo como lo era del Egipto y del Asia antigua. La forma de bloque supone sujeción a una disciplina arquitectónica y eliminación de todo elemento formal meramente decorativo e ilustrativo. Lo temático se supedita a la concepción formal. La masa se despliega como unidad cúbica, tanto en la plástica monumental como en la menor (por ejemplo en las figuritas reproducidas en la Fig. 8); se subdivide en grandes planos de amplias curvas que absorben todo detalle innecesario para el efecto de conjunto. (Baudelaire, cuya sensibilidad artística supera frecuentemente las máximas de su siglo, habla, refiriéndose al México antiguo, a Egipto y a Nínive, de la visión grande de las cosas y del afán de “conseguir, ante todo, un efecto de conjunto”). Así nace otro contraste formal: tridimensionalidad contra bidimensionalidad, masa cúbica estructurada con unidades de planos. No se recurre al “vacío plástico” —o sea a la irrupción de masas aéreas en la masa pétreas— o sólo muy rara vez, como en la guacamaya del Juego de Pelota de Xochicalco o en las hachas totonacas (Figs. 16 y 17), y entonces como

elemento de la estructura arquitectónica o para aumentar la plasticidad del conjunto. Todos los medios de expresión se emplean funcionalmente: su función es formar una determinada estructura plástica, y todo lo que no sirve a este fin queda rigurosamente eliminado. Esto se refiere a los altares y cabezas colosales de la época de La Venta (Fig. 13). La estatuilla en jadeíta del dios pájaro de San Andrés Tuxtla (Fig. 10) —según la fecha bactúnica grabada en ella, 162 d.d.C., una de las primeras creaciones de la plástica precortesiana—, a los relieves de los *Danzantes* de Monte (Figs. 47 y 48) a la figura de un efebo procedente de la Huasteca (Fig. 23), a Teotihuacán, a las cariátides de Tula (Fig. 56), a las esculturas aztecas de animales (Figs. 71, 72 y 73), al Chac Mol de Chichén Itzá (Fig. 41) y hasta cierto punto también al altar de la *Gran Tortuga* de Quiriguá, en el cual la ornamentación maya, simbólico-esotérica, se despliega dentro del contorno concluso de la masa de bloque. En mi libro *Arte Antiguo de México* (pág. 179) me expreso en los siguientes términos sobre la Chalchiuhtlicue, obra principal de la escultura teotihuacana: “...es más una obra arquitectónica que una escultura”, un relieve esculpido en un bloque enorme cuya silueta contornea la figura de la diosa. También el creador de la Coatlicue da a su obra estructura de bloque, bloque de planta cuadrangular; sólo que en la Coatlicue la tendencia teotihuacana a lo plano sucumbe a la sensualidad artística de los aztecas, traducida en movimiento cúbicoplástico.

El hombre precortesiano era gran observador de la naturaleza. Así como registraba el movimiento de los astros en forma exacta, mucho más exacta que la astronomía europea en tiempos de la Conquista, observaba atentamente todos los demás fenómenos de la naturaleza orgánica e inorgánica —las materias colorantes, las plantas medicinales, etc.— y sabía aprovecharlos para sus propósitos. Esa intimidad e intensidad de su ver se nota también en su producción artística. Las grandes representaciones de serpientes del Templo Mayor de Tenochtitlán, concebidas como partes de un monumental conjunto arquitectónico, fueron objeto de una investigación del arqueólogo Moisés Herrera, (*Detalles zoológicos de veinticinco serpientes encontradas en la ciudad de México*, en *Ethnos*, Vol. I) encaminada a averiguar qué clases de serpientes habían servido de modelos. En tal investigación se comprobó una serie de detalles tan característicos que no puede haber duda de la especie de la cual partió el escultor en cada caso. Las cabezas de La Venta, aunque estructuradas como masas abstractas y geométricas, permiten sin embargo inferir qué tipo de hombre vivía a la hora de su creación en aquellas comarcas de la región del Golfo: seres gordos y chaparros, con las quijadas anchas, chatos, con esa boca extraña que se designa como “boca olmeca”, de labios gruesos, ojos mongoloides, como los describe Covarrubias (*Mayas y Olmecas*). Pero por mucho que esos detalles realistas satisfagan una actitud frente al arte cuyo criterio es la inconfundible reproducción de lo real, no debemos atribuirles un sentido y un valor que no tienen. Jamás debemos perder de vista que, aunque haya cierto realismo en los detalles, la “naturalidad” no es de ninguna manera la meta del arte precortesiano (como por otra parte tampoco existía la deliberada intención de crear abstracciones de la realidad). Los que se acerquen a la plástica del México antiguo sin tomar en cuenta sus supuestos espirituales ni

los propósitos expresivos realizados en ella, la considerarán "primitiva" y, a pesar de aquellos detalles más o menos realistas, como no suficientemente adelantada para poder reproducir con apego a la realidad la apariencia óptica de las cosas; no comprenderán que este arte emplea todas sus energías creadoras para desmaterializar lo corpóreo, para espiritualizar lo material.

El ejemplo más imponente, que tiene además la ventaja de darnos la clave de ese tipo de concepción, es la cabeza designada por Stirling (*Stone Monuments of Southern Mexico*) como número 1 (Fig. 5); procede de La Venta, es decir, es de una época anterior al desarrollo de las culturas clásicas. Sobre un cilindro descansa una semiesfera. La redondez de bulto, manifestación más elemental de la sensibilidad plástica, es la base fundamental de la creación. La masa habla como masa. No hay partes que sobresalgan del volumen total fijado como forma básica; las depresiones casi no pasan de ser incisiones que articulan la superficie, sin modificar la estructura general. Los detalles que el artista quiso indicar —la barbilla, la boca, la nariz, los ojos, etc.— se hallan esculpidos en la superficie apenas con la profundidad necesaria para caracterizar. El tocado en forma de yelmo se ajusta estrechamente al cráneo, a la frente y a las mejillas. A qué grado se esforzó el escultor olmeca por conservar esa unidad lo demuestra el hecho de que la muesca en forma V, que encontramos en numerosas cabezas olmecas y totónicas, no está recortada sino que constituye un ornamento plano. El significado de esa muesca, símbolo mágicorreligioso que aparece también en uno de los jeroglíficos olmecas, queda aún por aclarar.

La otra "realidad" de que arranca la creación es el material: la piedra. Su carácter pesado, duro, macizo, carácter de bloque, codetermina la forma y confiere a la obra la "petricidad", término acuñado por Henry Moore y que significa "la lealtad al material". Es esa lealtad al material que el gran escultor inglés aprecia ante todo en la plástica prehispánica de México, que en su opinión "no ha sido superada en ningún período de la escultura en piedra", gracias a "su tremendo vigor, que nunca redundaba en perjuicio de la finura, su asombrosa variedad de facetas, su fecundidad creadora de formas y su acercamiento a la forma netamente tridimensional". La concepción plástica parte de la piedra, del material en que se realiza. El arte olmeca no crea cabezas, cabezas sin más; crea cabezas de piedra.

Esa "lealtad al material" ensalzada por Henry Moore, es una de las cualidades características de todo arte precortesiano, arte que aspira a la máxima perfección del oficio. No sólo en las estelas de la Cultura de La Venta, en sus cabezas y altares colosales, sino en las creaciones de todas las antiguas culturas mexicanas, hay que admirar la extraordinaria maestría con que está labrada la piedra, en muchos casos piedras durísimas como el jade o el cristal de roca. También los demás materiales usados —la concha del caracol marino, el oro, el cobre y la arcilla— están trabajados con mucha comprensión para su peculiaridad y las específicas posibilidades expresivas inherentes a ellos.

Es obvio el esfuerzo por realizar la concepción artística sin consideración al trabajo, al tiempo y a dificultades técnicas, y por realizarla con tal perfección

que ante esas obras bien cabría hablar de "genialidad de la artesanía". Cuando Vaillant (*La Civilización Azteca*) dice de los aztecas que no tenían palabra equivalente al término "Bellas Artes", añade: "En cambio, reconocieron el valor de la habilidad en los oficios". Esto es particularmente notable tratándose de civilizaciones que para labrar la piedra contaban con instrumentos harto primitivos. No conocían el hierro; para cortar y esculpir usaban cuchillos de obsidiana. En muchos casos pulían la superficie con obsidiana u otras piedras duras para darle lisura, brillantez y belleza. Los artífices se afanaban por alcanzar una exactitud absoluta, también en los detalles. A esa perfección de la artesanía se agrega en muchos casos, como en los relieves de Palenque y Bonampak (Figs. 28 y 31) una fascinante sensibilidad. También desde este ángulo es un ejemplo convincente aquella cabeza de La Venta, que une la monumentalidad de la concepción con la esmeradísima ejecución del detalle. Evoquemos asimismo el minucioso trabajo de filigrana de las figuras y ornamentos mayas, que cubren, inextricablemente enlazados, las fachadas de Uxmal, las cresterías de Palenque y las estelas de Copán y Quiriguá.

La cultura de La Venta fue, según acertada frase de Alfonso Caso, "una cultura madre", no sólo en el sentido de que desarrolló concepciones miticorreligiosas, posteriormente elaboradas por las culturas clásicas, y condensadas en aquel sistema que refleja la espiritualidad del hombre precortesiano: también creó las normas y tendencias que determinarían su actitud artística y le prestarían originalidad frente a las demás grandes culturas artísticas del mundo. Normas y tendencias; no un esquema fijo, pero sí una orientación: la aspiración a lo estatuario y monumental, a los valores funcionales de los medios expresivos; la aversión a lo meramente descriptivo, a la mera reproducción. Claro que no podemos hablar de un "neo-Laventismo" (análogamente al neoclasicismo europeo); pero es evidente que el Chac Mool de Chichén Itzá, las máscaras toltecas, el Coyolxauhqui del Museo Nacional y aun figuras más modestas, como las representaciones aztecas de la diosa del maíz, deben su unidad plástica, la grandeza de su gesto, la intensidad de su efecto, a las normas y tendencias inherentes a esa civilización anterior, que determinan —consciente o inconscientemente— su concepción.

Como lo que aquella "cultura madre" lega a las civilizaciones posteriores es un modo de crear más que un contenido, las diversas tribus pueden desplegar libremente su idiosincrasia y también la peculiaridad especial y específica de su fantasía artística.

Una plástica monumental no aparece en el México antiguo hasta en la época de La Venta y entonces en forma de monolitos gigantescos. Las civilizaciones arcaicas, según lo testimonian las excavaciones, crean una escultura cerámica de tamaño pequeño. Lo que distingue al arte de las culturas clásicas del de las preclásicas es, en lo esencial, el tipo de su actitud religiosa. Concepciones miticorre-

ligiosas las había también en las épocas preclásicas, pero no conocemos su índole y naturaleza; sólo podemos vislumbrarlas contemplando los objetos excavados, en este sentido no muy elocuentes. Aquellas culturas preclásicas no fueron primitivas. Sus productos dan testimonio de una civilización de nivel considerable y de alta capacidad técnica y artística. Muchas piezas, especialmente de Tlatilco, manifiestan en el modo de percepción y en su reducción a forma, una fina y hasta refinada sensibilidad artística.

Su religiosidad, en cambio, puede considerarse primitiva en comparación con la de las altas culturas posteriores, lo que demuestran igualmente los innumerables hallazgos de Tlatilco. Apenas se encuentran entre ellos representaciones de deidades o formas simbólicas de que podamos deducir la existencia de un culto de cierto rango espiritual. La forma de la representación corresponde a los motivos profanos de esa plástica: animales y figuritas femeninas desnudas en inagotable abundancia (Figs. 1, 2 y 3). No hay estilización propiamente dicha. En la captación del fenómeno óptico notamos un visible esfuerzo por reproducir el objeto característico y fielmente; fielmente no en el sentido de un realismo académico, sino en el de una voluntad de arte que renuncia a interponer, entre el objeto natural y la obra, una concepción espiritual, sea ésta la que fuere. Tlatilco pertenece a una etapa en que todavía no existe el sistema religioso del Tonalámatl; en que la visión todavía no está determinada por las interpretaciones del cosmos que da el mito.

El arte teotihuacano que brota de ese sistema religioso, entretanto desarrollado, perfeccionado y convertido en norma modeladora de toda la existencia, ya no acusa características algunas del realismo tlatilqueño. Los temas de que parte son radicalmente distintos. La representación de mujeres desnudas ya no existe, ya no interesa. Meta exclusiva del arte es, como entre los mayas, los zapotecas y los aztecas, la representación de las deidades y la creación de signos simbólicos que sirvan para interpretar el mito. No se trata de un mero cambio en la temática. Las nuevas concepciones, para las cuales el fenómeno natural es encarnación de fuerzas sobrenaturales, divinas, sólo pueden expresarse en un lenguaje formal que se aleje de lo ópticamente perceptible y que se preste para hacer consciente y tangible el sentido más profundo que el mito ha introducido en la percepción sensorial. En esto se revela la importancia decisiva de la época intermedia denominada La Venta, que es la época en que se opera una transformación radical del crear artístico. Las tradiciones arcaicas ya no bastan. Con aquella nueva orientación hacia lo metafísico se forma todo un complejo de concepciones y conceptos imposibles de representar por medio de la reproducción del fenómeno real. Se va cristalizando también un nuevo criterio. Lo sobreterreno y sobrehumano pide dimensiones que rebasen la medida de lo solamente real. Surge un anhelo de monumentalidad hasta entonces no conocido, que se hace patente en aquellos altares gigantes, aquellas cabezas colosales, aquellas estelas de tema mitológico.

La intensa observación de la naturaleza, característica de gran parte de las creaciones arcaicas, no desaparece; pero se sujeta a una nueva voluntad de forma, impuesta por las nuevas vivencias religioso-espirituales. Así, la concepción ad-

quiere un ímpetu visionario, que es lo que confiere a las cabezas de La Venta la dimensión de lo sagrado y monumental. Ellas son, además, un típico ejemplo de la transmutación que se opera en un crear de tendencia realista bajo la influencia de un pensamiento metafísico. Una representación creada con cierto apego a la naturaleza, como lo es la cabeza de La Venta de que nos hemos ocupado, se transforma en la imagen de un concepto, en imagen cargada de conceptos. El hecho de que los olmecas fueron geniales creadores de formas, que sabían recurrir en la creación de sus obras —las grandes y las pequeñas— a valores plásticos funcionales, no basta para explicar la novedad, llamémosla así, del arte de La Venta, en comparación con todo lo que se hacía y se había hecho anteriormente en torno suyo. Lo decisivo es que los olmecas desarrollaron un idioma formal adecuado para dar expresión al pensamiento mítico. En épocas posteriores las culturas clásicas adoptarán, junto con sus concepciones religiosas, su modo de ver y crear y su nueva actitud ante la creación artística.

Al través de un lento devenir, esta actitud dará lugar en el arte maya de la región del Petén a un barroquismo esotérico, a una fantasía formal errabunda y exuberante, que no se cansa de inventar arabescos y paráfrasis —contraste impresionante con la austeridad teotihuacana y la grandiosidad tectónica de Monte Albán. El significado se insinúa y a la vez se oculta en misteriosas “asociaciones” mágicas, para descifrar las cuales hay que recurrir también a una especie de conjuro mágico. Fantasía tropical, feudalismo, no cabe duda. Pero no en último lugar se manifiesta ahí el carácter de misticismo que la religión maya asumió bajo la influencia de una teología especulativa. Es comprensible que ese misticismo, ese poder mágico de lo oculto, que profundiza la conciencia religiosa, no pueda expresarse, como lo hace Teotihuacán, en un lenguaje de formas diáfano, legible hasta para los profanos: con esto sacrificaría su carácter esotérico. Tiene que forjarse un arte como lo es el maya, cuya ambigüedad y riqueza asociativa evoca los fondos secretos en que se busca y se encuentra lo sagrado.

Mientras que en Yucatán la producción artística parece una perenne adoración a Quetzalcóatl-Kukulkán y Chac, el dios de la lluvia; mientras que la imaginación religiosa de los aztecas concibe el monumento sublime y terrorífico de la Coatlicue, en el occidente de México, en la región de los tarascos y sus vecinos, surge un arte menor caprichoso, sensual y mundano, un impresionismo fascinante y nada monumental, que representa a hombres y animales tal como los observa; que procura aprisionar el movimiento del cuerpo con todas sus intersecciones y escorzos. En cuanto hay transformación de lo real, ésta obedece a un criterio estético y revela sensibilidad estética del más alto rango. Un crear artístico que contrasta fuertemente con el de las otras altas culturas del México antiguo.

La explicación es sencilla: los grupos tarascos no participaron en el desarrollo religioso de las demás tribus. A pesar de que tenían un calendario parecido al azteca, y aunque veneraban algunos númenes, encarnaciones del sol y de la luna, sus experiencias religiosas giraban alrededor de un culto totémico y un culto a los muertos. Su pirámide, la Yácata, de estructura peculiar, distinta de la de los otros pueblos precortesianos, es un monumento mortuario. Así como su actitud religio-

sa está más cerca de la cultura arcaica que de las clásicas, también su producción artística puede considerarse como un arcaico evolucionado. Toscano (*Arte precolumbino de México y de la América Central*) menciona como característica formal de este arte su "aspecto arcaico". Para aquel mundo del arte tarasco, la realidad de que parte la creación no es el mito. Es, natural, por tanto, que el tarasco llegue a otra forma expresiva que los pueblos cuyo pensamiento es pensamiento mítico; para quienes la realidad, única y suprema realidad, es el mito.

Fuera de las estelas, obras de elevado nivel artístico, ninguna huella de una plástica monumental zapoteca se ha encontrado hasta ahora. Fenómeno extraño en un pueblo que erigió Mitla y que llenó casi un milenio con la construcción de Monte Albán, su ciudad sagrada. Los relieves de los Danzantes (Figs. 47 y 48) —grandiosas creaciones que cubrían los muros de una pirámide— revelan la influencia de La Venta: son de una época anterior, de una cultura arcaica que había fundado un centro religioso en Monte Albán, centurias antes de la llegada de los zapotecas, aproximadamente en el siglo II d. d. C.

Los relieves de los Danzantes no son reproducciones de escenas de baile: aquella serie de figuras aisladas, dibujos de contornos esculpidos magistralmente en la piedra, con un grafismo de intensa expresividad, es encarnación de una idea. Lo que representa es ese ritmo, ese éxtasis religioso de la danza sagrada que era devoción a los dioses y conjuro mágico.

La plástica zapoteca se realiza en obras de cerámica: braseros y urnas, sobre todo urnas funerarias, que llevan en su lado delantero la imagen de un numen: la de la deidad tribal Cocijo, del dios del maíz, de la diosa Siete Serpiente o del dios murciélago. (En el libro de Alfonso Caso e Ignacio Bernal, *Urnas zapotecas*, esas creaciones están reunidas y analizadas en su peculiaridad). Por lo general son figuras sedentes, llenas de majestad y grandeza. Los dioses están caracterizados por sus atributos. (A Cocijo, por ejemplo, lo distingue la lengua bifurcada que le cuelga fuera de la boca.) La cabeza la tienen inserta, por así decirlo, en un poderoso tocado de plumas, que muestra el signo del mundo de los zapotecas: las fauces de tigre, ampliamente abiertas.

Mientras que en La Venta se evita que el detalle caracterizante sobresalga plásticamente del volumen total —tendencia que se manifestará más tarde, en Teotihuacán, en el aspecto plano, bidimensional, de la masa corpórea de tres dimensiones, en su efecto de relieve—, el arte de Monte Albán, igual en esto al de los totonacas, trabaja con fuertes contrastes plásticos. Una vigorosa sensualidad se expresa en formas movidas, en prominencias y depresiones que aspiran a un efecto pictórico de luces y sombras. Es cierto que se trata de un movimiento exclusivamente plástico. La figura misma está representada estática. La ciñe un contorno nítidamente perfilado, cuya unidad plástica no es destruida por partes salientes. En esa capacidad de supeditar varios detalles, y detalles movidos en vario sentido, a una disciplina arquitectónica que deja amplio margen a la fantasía hay que ver la ingeniosa

dialéctica de la escultura zapoteca. La voluntad artística de que brota su monumentalidad se basa en una consciente comprensión de los valores plásticos.

La mayoría de esas urnas se encontraron en cámaras mortuorias. Las figuras que las decoran son imágenes de nùmenes protectores, compañeros del muerto en su peligroso camino hacia el mundo inferior, como lo son los "nueve señores de la noche" pintados sobre las paredes de la tumba 105 de Monte Albán. Se enterraban con él los objetos de su propiedad (de ahí las extraordinarias joyas que contenía la tumba siete de Monte Albán). También las cerámicas halladas en Tlatilco —importante ciudad funeraria que data de tres mil a dos mil años a. C.— fueron probablemente ofrendas mortuorias. Se entregaban al muerto provisiones de alimentos y bebidas (de ahí las vasijas cerámicas, rescatadas en exploraciones de tumbas, vasijas hechas a propósito, frecuentemente decoradas con representaciones antropomorfas y zoomorfas.) Cuanto más distinguido el difunto, cuanto más alta su posición social, tanto más ricas y suntuosas las ofrendas funerarias. Entre ellas no debía faltar el perro, para ayudarle, en calidad de guía, a atravesar un caudaloso río (de ahí las numerosas representaciones de perros, (Fig. 77) muchos de los cuales llevan la máscara de Xólotl, conductor divino de los muertos, un tipo de figura en que la cerámica de Colima alcanzó su más alta perfección). Se supone también, y con buenas razones, que gran parte de las caprichosas figurillas cerámicas del Occidente de México —representaciones de hombres y mujeres, guerreros, músicos, enanos, acróbatas, bailarines y bailarinas— no eran otra cosa que las efigies de las personas que en vida del gran señor habían formado su séquito y que lo acompañaban a la tumba para que en el más allá no le faltara ni compañía ni servidumbre.

Una de las concepciones capitales del pensamiento mágico de los pueblos del México antiguo, es la indestructibilidad de la energía vital. Esta puede manifestarse con diferentes apariencias, pero es imposible que perezca. Según Sahagún, se consideraba la existencia terrestre como "un sueño", de que despierta el hombre cuando pasa al más allá, "cuando se vuelve espíritu o dios". En el mundo inferior el muerto continúa su vida. El viaje a Mictlan no pasa de ser un viaje a algún lugar de que ya se ha oído hablar... La idea de dotar al difunto de todo lo necesario, de protegerlo contra demonios hostiles que pudieran agredirlo, dió lugar entre los totonacas a dos tipos extraños y singulares de formas escultóricas: a las palmas y los yugos. El yugo, un óvalo de piedra, generalmente abierto de un lado, que servía para rodear con él la cabeza del difunto —como lo muestra la serie de dibujos del Códice Magliabechiano (hoja 67)—, ya existía en la Cultura de La Venta. Pero ¡qué hicieron de él los totonacas! Figuras y ornamentos se hallan entrelazados en curvas rítmicas. Los motivos indican la finalidad a que estaba destinado: proteger al muerto por medio del conjuro mágico. Las representaciones preferidas son la rana, símbolo de la diosa de la tierra, devoradora del cuerpo humano; el buho, encarnación de los espíritus malignos (Fig. 18); el águila que sube al alma del difunto hacia el cielo del dios solar, y la serpiente emplumada. Los planos ovalados de los yugos, de unos cuantos centímetros de altura, y las palmas —objetos que se ensanchan hacia arriba en forma de hoja de palmera, y en los

cuales sobresale del fondo una figura esculpida en alto relieve o de bulto redondo (Fig. 19)— son estructuras extrañas, casos espinosos, de ardua solución artística, para el escultor, que supo resolverlos admirablemente, con un instinto certero para las posibilidades expresivas de la escultura.

No menos extraño es el tercer tipo desarrollado por el arte totonaca: el hacha (Figs. 16 y 17). En las hachas el problema del escultor consistía en organizar dos representaciones en relieve dentro de las dos superficies, idénticas, de una masa pétreo que se aguza en forma de cuña. Lo que vemos esculpido en ellas son casi siempre cabezas humanas o, mejor dicho, contornos de cabezas humanas, que forman algo como un marco en torno a signos y ornamentos de índole mítica. El hacha no pertenece a los objetos empleados en el culto a los muertos. Es, traspuesta a la piedra, el hacha del dios de la lluvia, de que se sirve para abrir el camino a las nubes cargadas del valioso líquido. Una insignia del poder, de la dignidad. El pensamiento mágico se forja símbolos. La imagen figurativa tiene otro sentido, un sentido muy distinto que no interesa al mundo —tampoco al mundo artístico— del México antiguo.

La concha del caracol marino, material proporcionado en abundancia por el mar, sirve a los huastecas para crear maravillosas obras de arte. Su creación monumental es la figura pétreo de Quetzalcóatl —de un Quetzalcóatl efebo— que, convertido en lucero vespertino, baja al mundo inferior, llevando consigo al reino de los muertos a su hijo, el sol que se pone (Figs. 23 y 24). De concha labran, magistralmente, pectorales y orejeras: exquisitas joyas, de fascinante delicadeza. Beyer (*Shell ornament sets from the Huasteca in Middle American Papers*, núm. 5) opina que son obra de los huastecas todos los trabajos de concha del México antiguo, aun los encontrados en regiones remotas, adonde, según él, llegaron como objetos del comercio de trueque. También atribuye a los huastecas todas las deidades que llevan como atributo alguna joya de concha nacarada, o en forma de concha. Una de ellas es Quetzalcóatl, cuyo pectoral es la sección transversal de una concha de caracol marino, y cuyas orejeras tienen forma de "concha torcida". También el gorro cónico que lleva, y que constituye una peculiaridad característica de la escultura huasteca, es indicio de que fue aquella región donde se concibió el concepto del dios sacerdote. La Tlazoltéotl, que lleva en la representación del Códice Borgia un pectoral de nácar, fue la diosa de la fecundidad de los huastecas y, asimismo, la diosa de la voluptuosidad y la paridora. La Meseta Central la adoptó bajo el nombre de Teteo innan. También habría que mencionar aquí a Pantécatl, deidad del pulque, y a Mixcóatl, el dios chichimeca de la caza.

En los pectorales —trapezios estrechos de diez a veinte centímetros de largo— se hallan esculpidas escenas mitológicas. Frecuentemente las figuras están recordadas, formando un "vacío plástico", con lo que surgen contrastes acusadamente escultóricos, a pesar de lo plano de la representación. Casi en todas esas obras, designadas por Toscano (*Arte Precolombino de México*) como "códices en concha",

vemos a dos deidades, una al lado de la otra, sobre una especie de zócalo formado por dos serpientes entrelazadas. En el pectoral del Museo Nacional, las deidades son Mixcóatl y Tlazoltéotl (Fig. 87).

A uno de los azares que desempeñan papel tan importante en la arqueología: al descubrimiento de una tumba no previamente saqueada, le debemos que se conozca la perfección artística y técnica de los orfebres prehispánicos. Me refiero a la tumba siete de Monte Albán, en que Alfonso Caso encontró, en 1932, la ofrenda que se había llevado a su sepulcro un grande mixteca, evidentemente un Sumo Sacerdote: centenares de joyas de oro, de plata, de cobre, de jade, concha, cristal de roca, alabastro y otras piedras preciosas; collares, anillos, orejeras, bezotes, brazaletes —todo un museo de orfebrería (Fig. 89). Ya anteriormente se habían rescatado unos cuantos trabajos de oro, igualmente de origen mixteca: aquel pendiente de Yanhuiltán en forma de escudo, en que se halla embutida con turquesas una greca escalonada, dos pendientes decorados con la efigie de Xiuhtecuhtli, dios del fuego, y, sobre todo, los hallazgos hechos por Edward Herbert Thompson, en las postrimerías del siglo pasado, en el Cenote Sagrado de Chichén Itzá. Hacia el Cenote Sagrado, alrededor del cual se construyó ese centro religioso que era Chichén Itzá, peregrinaban los fieles desde regiones remotas para granjearse, mediante sacrificios, la benevolencia del dios de la lluvia. "En este pozo —relata Landa (*Relaciones de las Cosas de Yucatán*)— han tenido y tenían entonces costumbre de echar hombres vivos en sacrificio a los dioses en tiempo de seca y tenían por cierto que no morían aunque no los veían más. Echaban también otras muchas cosas de piedras de valor, y cosas que tenían preciadas". Este pasaje y otros parecidos de las demás crónicas, excitaron la fantasía del cónsul de los Estados Unidos. Empezó a dragar el pozo, y después de varios esfuerzos infructuosos encontró las joyas hundidas en el cenote: trabajos en oro, cobre y jade; cascabeles —emblemas del dios de la lluvia—, máscaras, pendientes, brazaletes, anillos, botones, hachas ceremoniales, etc., que hoy día se hallan en su mayor parte en el Museo Peabody de la Universidad de Harvard. Muchas de esas obras, como observa Morley, (*La Civilización Maya*) no procedían de la región sino "fueron traídas a Chichén Itzá desde puntos tan lejanos como Colombia y Panamá en el sur y el Estado de Oaxaca y el Valle de México en el norte". De los escritos de Bernal Díaz del Castillo, Sahagún, Motolinia, Las Casas y de las cartas del propio Cortés, se conocían descripciones llenas de entusiasmo y de intenso asombro ante la perfección artística que esos "salvajes" habían logrado dar a sus joyas. Es cierto que casi nada ha quedado de aquellas preciosidades. Víctimas de la insaciable sed de oro de los conquistadores, casi todas ellas acabaron en los crisoles europeos para contribuir al pago de las deudas del Rey de España y al financiamiento de sus guerras. Mencionemos de paso que en el México antiguo el jade se apreciaba más que el oro, probablemente por las virtudes mágicas que se le atribuían.

El inmenso tesoro de oro de Moctezuma se repartió. En la "noche triste" los soldados de Cortés en desbandada trataron de llevarse su parte del botín, lo que a muchos les costó la vida. La pesada carga no les permitió moverse libre y rápidamente, y se ahogaron en el Lago de Texcoco. Según las tradiciones, que tal vez no pasan de ser leyendas, los aztecas lograron esconder parte de aquellas riquezas, motivo del tormento que a iniciativa de Aldereta se dió a Cuauhtémoc. Hasta ahora no se ha encontrado huella alguna del tesoro de Moctezuma. Podemos suponer que las joyas de que se componía provenían principalmente de Atzacotalco, gran centro de orfebrería.

Parece que el arte de fundir y labrar metales no se inventó hasta el siglo X d.d.C. Sahagún en su *Historia General de las Cosas de la Nueva España* describe las técnicas empleadas, sobre todo la de la cera perdida. Otros procedimientos de que se servían los pueblos del México prehispánico eran el martillaje, la filigrana, el repujado y la confección de delgadas láminas de oro que se modelaban y ornamentaban.

Los mixtecos, creadores de las joyas encontradas en la tumba siete de Monte Albán —joyas que actualmente llenan toda una sala del Museo de Oaxaca—, fueron artífices sutiles de gran sensibilidad artística, que sabían dar a todo cuanto salía de sus manos la más alta perfección y delicadeza. Sus códices son deliciosa pintura miniaturista. Alfonso Caso (*Trece obras maestras de la arqueología mexicana*) dice de su cerámica ritual que "es la más bella que se produjo en México". Los treinta y cinco huesos de jaguar hallados en la tumba siete, presentan relieves en superficies diminutas, de tres o cuatro centímetros de anchura: un arte de relieve de la más elevada categoría. En las escenas grabadas en ellas se narran el mito y el acaecer mítico. Se sabe con seguridad que era mixteca el pez de plata con incrustaciones de oro que Carlos V regaló al Papa, y que Cellini hizo objeto de toda una investigación sin poder averiguar el procedimiento de su fabricación. Y es posible que también hayan sido mixtecos los áureos tesoros que Durero vió en la corte del Emperador Maximiliano y que le causaron tan profunda admiración que en una de las cartas de su viaje a los Países Bajos del año 1520 observa: "En mi vida he visto nada que conmueva el corazón como estos objetos".

Lo peculiar en esas joyas de la tumba siete es lo que en ellas se representa y, aún más, lo que no se representa. Lo que no se representa es lo profano y lo bonito —todo aquello que inventaba la fantasía de los orfebres del mundo antiguo, tanto del Asia como de Europa, para provocar con el recuerdo de fenómenos agradables y placenteros —flores, pájaros, *putti*, escenas de caza, parejas de amantes embelesados— emociones que prestaran atractivo a la alhaja. En las joyas de Monte Albán aparecen símbolos míticos. De las cuatro placas de que se compone uno de los pendientes, la de arriba representa el juego de pelota, y en las otras vemos el disco solar, la mariposa y las fauces de la tierra, signo del inframundo. El remate inferior lo forman cascabeles. Hay un anillo decorado con el águila descendente y collares compuestos de pequeñas calaveras de oro. En los pectorales figuran los diversos númenes: el dios de la muerte, el del maíz, el del fuego y Xochipilli, el dios de las flores. A su protección se encomendaba la persona que los llevaba. En lo demás,

las formas son puramente abstractas: cascabel, esfera, cilindro. El espíritu y la espiritualidad con que estas formas están combinadas y contrastadas con otras de distinto volumen plástico, es lo que da a las joyas de Monte Albán aquella nobleza artística que el francés suele llamar *grand goût*.

La cerámica es en Mesoamérica la más antigua forma de expresión plástica, y la más divulgada. Hasta ahora no se ha podido comprobar en suelo americano ninguna población que no haya conocido este arte (Vaillant, *La civilización azteca*). Los *basket-makers*, establecidos en la región de lo que es hoy el Estado americano de Nevada, tejían, con fibras, canastas de diversas formas y las cubrían por dentro con arcilla que dejaban secar al sol. La impresión de las fibras trenzadas en la masa barro, ese genial invento del hombre primitivo, gracias al cual la forma modelada blanda fue la primera ornamentación cerámica. Con el invento de la cocción del se vuelve sólida e impermeable para líquidos, se dispuso de un material apropiado para que se desarrollara en él la potencia creadora y el ingenio artístico del hombre.\*

Con la vasija, humilde instrumento doméstico, nacida de la necesidad de cocinar y guardar alimentos y bebidas, empieza un desarrollo que da lugar a la creación de obras variadas y en muchos casos grandiosas. La asombrosa habilidad manual del indígena lo hace inventar las más diversas técnicas de decoración: la decoración incisa, grabada, policromada, en relieve, estampada mediante sellos, modelada sobre el fondo en forma de relieve, etc. Crea vasos ceremoniales, sahumerios, braseros adornados con representaciones simbólico-religiosas —objetos rituales de configuración artística. En la urna guarda las cenizas de sus difuntos. Vasijas hechas imágenes antropomorfas y zoomorfas manifiestan su voluntad de paralizar la influencia de los espíritus malignos.

El suelo ha conservado fielmente los restos cerámicos de todas las épocas, pues la cerámica es frágil pero impercedera; esto la ha convertido en importante auxiliar para determinar la sucesión cronológica de las diferentes civilizaciones. La

\* También la madera se usaba para producir creaciones plásticas. Sahagún anota en la descripción del Templo Mayor de Tenochtitlán que en el edificio vigésimo quinto sobre la pirámide "estaba una estatua del dios que llamaban Omácatl, hecha de madera". Hablando de los Amantecas, los artífices que confeccionaban los mosaicos de plumas, dice que "hicieron una estatua de madera labrada"... y edificáronle un "cu" (un templo) en su barrio. Se debe a las condiciones climáticas y a la naturaleza del suelo que casi todas esas obras de los nahoas y de los mixtecos diferentes *állatl* (tiraderas para lanzar dardos) algunos no hayan desaparecido. No son sino unas cuantas que se han conservado: de las regiones instrumentos de música —teponaxtles y atambores adornados con relieves— varias esculturas de tamaño pequeño y la creación más importante de ese material: un dintel del Templo IV de Tikal, conservado en el Museo Etnográfico de Basilea.



clasificación según "tipos" que predominan en determinadas regiones, épocas, culturas, se ha aprovechado para edificar todo un complicado sistema científico, que ofrece sólidos puntos de apoyo en que basar una reconstrucción del desarrollo histórico. Aquí no vamos a entrar en detalles de esta ciencia.

En ninguna parte, ni siquiera en China, clásico país de la cerámica, la fantasía creadora del hombre ha inventado tantas formas de vasijas como en el México antiguo. En cuanto creación plástica, la vasija no ha despertado hasta ahora el interés que merece, salvo esas obras excepcionales que por su decoración singularmente artística o por el tema simbólico de ésta han escapado al juicio despectivo —una vez más, prejuicio inculcado por la estética del siglo XIX— de quienes la consideran "arte menor". La vasija es un fenómeno artístico y de primera categoría. Y no basta pensar solamente en aquellas obras cumbre: también las modestas vasijas de uso doméstico son en muchos casos de alta y altísima calidad, son en muchos casos obras de arte. En la rica variedad de sus formas reflejan el sesgo de la voluntad artística y la potencia expresiva de la comunidad que las produjo.

Lumholtz reproduce el interior de una jícara votiva, consagrada a la "diosa de las Nubes Orientales" de los huicholes, que todavía estaba en uso en tiempos de su expedición, o sea a fines del siglo pasado. La fotografía de la superficie circular muestra una serie de manchas ovaladas. Dice Lumholtz: "...el adorno (de la vasija) representa una súplica para que la cosecha sea abundante. Las manchas que aparecen en el interior son aplicaciones de cera a que se han adherido cuentas blancas y azules como emblemas del maíz. La idea que impulsa a los huicholes a hacer tales ofrendas es que los dioses, cuando llegan a usar sus escudillas, se beben las plegarias del pueblo, por lo que consideran dichos utensilios como los mejores conductos para que sus súplicas lleguen a su destino, y cada familia posee su jícara votiva que lleva consigo al campo cuando van a cazar venados, a plantar grano, etc".

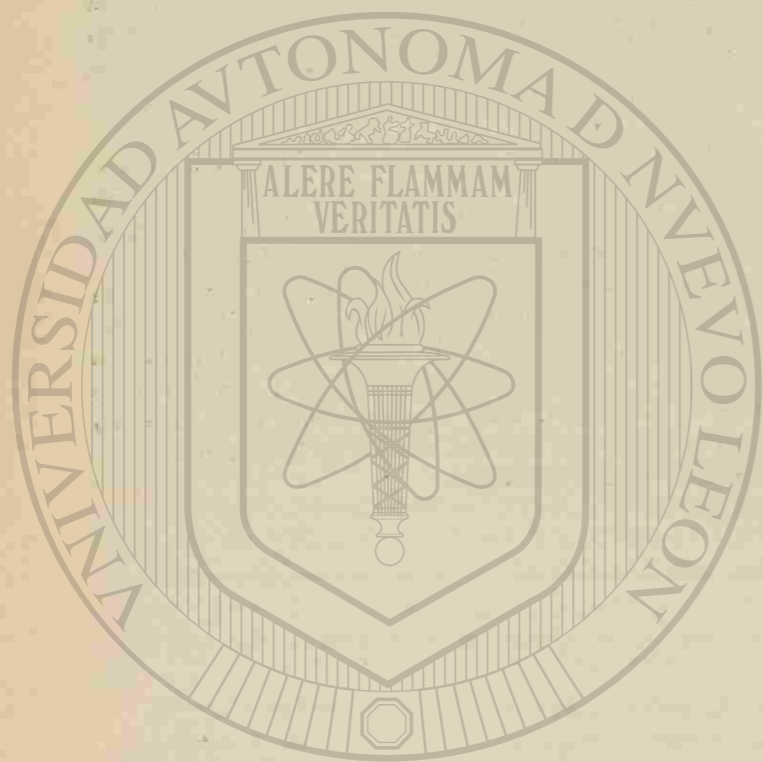
Datos de este tipo no son extraños para quienes partimos, en el estudio de la ornamentación antigua mexicana, del "valor de esencia" de la forma. La dependencia del hombre de demoníacas fuerzas naturales y su constante necesidad de protección mágica, dieron lugar a la creación de formas ornamentales simbólicas, que aparecen en todas partes, sea en calidad de mediadoras entre el hombre y el numen (como en el caso de la jícara votiva de los huicholes), sea como talismanes destinados a desviar peligros. No sólo se decora con ellas la vasija ritual, sino también la doméstica. El hombre no puede prescindir de aquella protección ni siquiera en las actividades más humildes de la vida cotidiana: cuando va por agua, cuando prepara la comida, cuando come o bebe. La greca escalonada (Xicalcolihqui), que hay que considerar una especie de talismán contra la muerte, era el ornamento predilecto también en la cerámica; los aztecas hasta la llamaban la "voluta de las jícaras".

Lo que el hombre de la civilización occidental, educado durante siete siglos para determinada actitud estética y dentro de ella, toma por creación puramente ornamental, fue para el mundo del pensamiento mágico expresión de vivencias metafísicas. De ellas hablan todos los objetos, por humildes que sean: los en-

seres de cacería, la proa o el remo de la canoa, y la vasija. Así se aclara con toda probabilidad por qué son tan numerosas, como decorado de las vasijas, las representaciones, en relieve o pintadas, de animales simbólicos, de dioses o signos mitológicos. Esas representaciones no son mera decoración, no es su única función "embellecer" el objeto: en ellas se halla expresado el fin a que sirven. La forma del objeto no es forma funcional en el sentido contemporáneo; es decir, no es la forma que garantice un manejo lo más práctico posible. Para el hombre arraigado en el mito y la magia, el objeto es sólo útil, es sólo "funcional", si le sirve para encomendarse a la protección de las potencias cósmicas de las cuales depende su existencia.

En todas las culturas del México antiguo se emplea la arcilla para dar expresión plástica a las concepciones mágicomíticas de la colectividad. Se modelan imágenes de deidades, fetiches de fecundidad, símbolos animales —las mismas representaciones que hay también en piedra, distintas solamente por la índole del material. Si no fuera por la cerámica, no sabríamos nada de la creación escultórica en las culturas preclásicas, entre los pueblos del Occidente de México, entre los zapotecas. En los tiempos arcaicos y, más tarde, entre los tarascos, se crean obras profanas, imágenes de hombres y animales, escenas de "género", que dan fe de una asombrosa observación de la realidad. Estas representaciones desaparecen en la cultura teotihuacana, en la maya y la zapoteca, cuando se impone una nueva actitud artística: la creación de formas simbólicas.

I L U S T R A C I O N E S

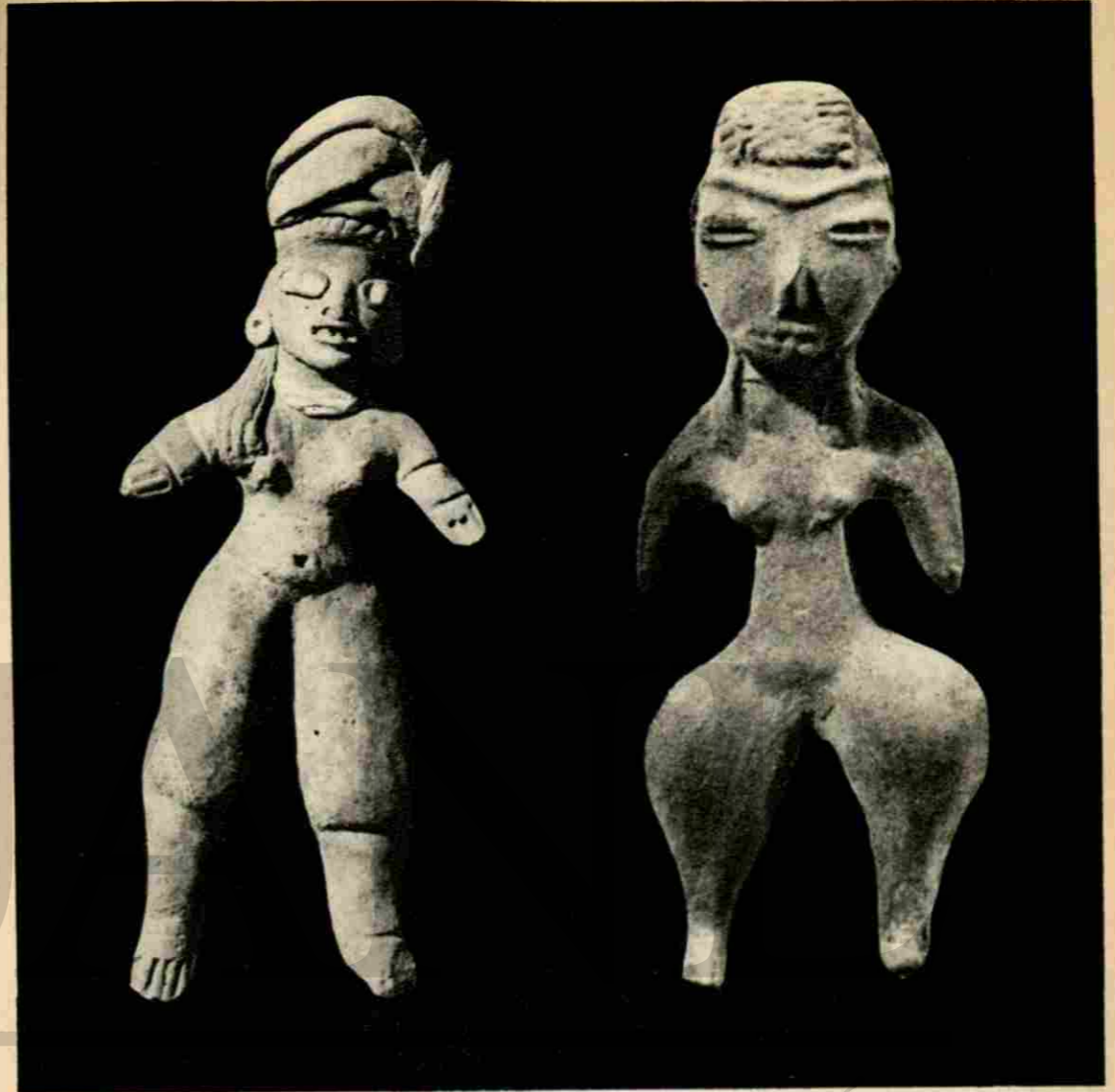
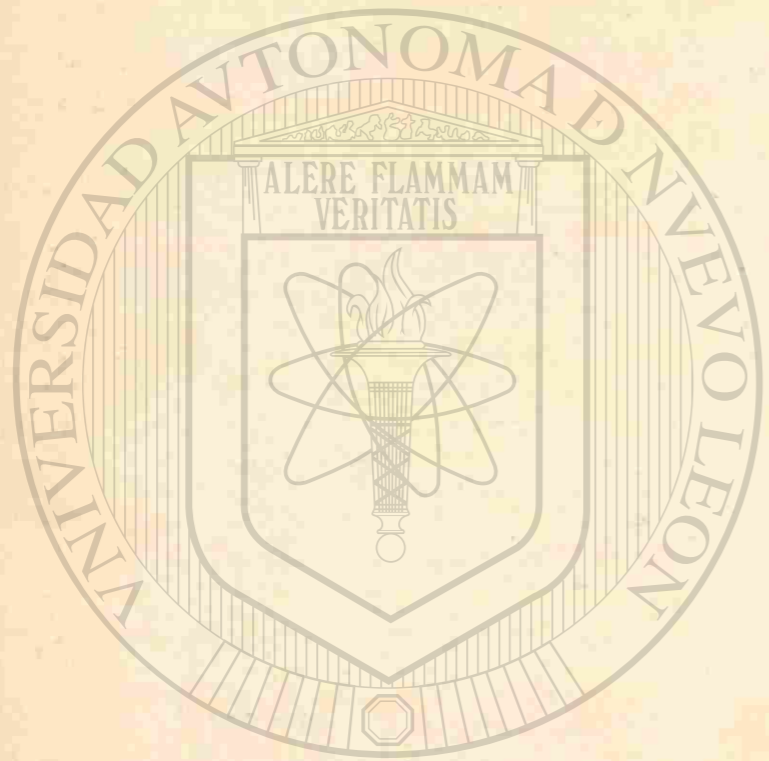


UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

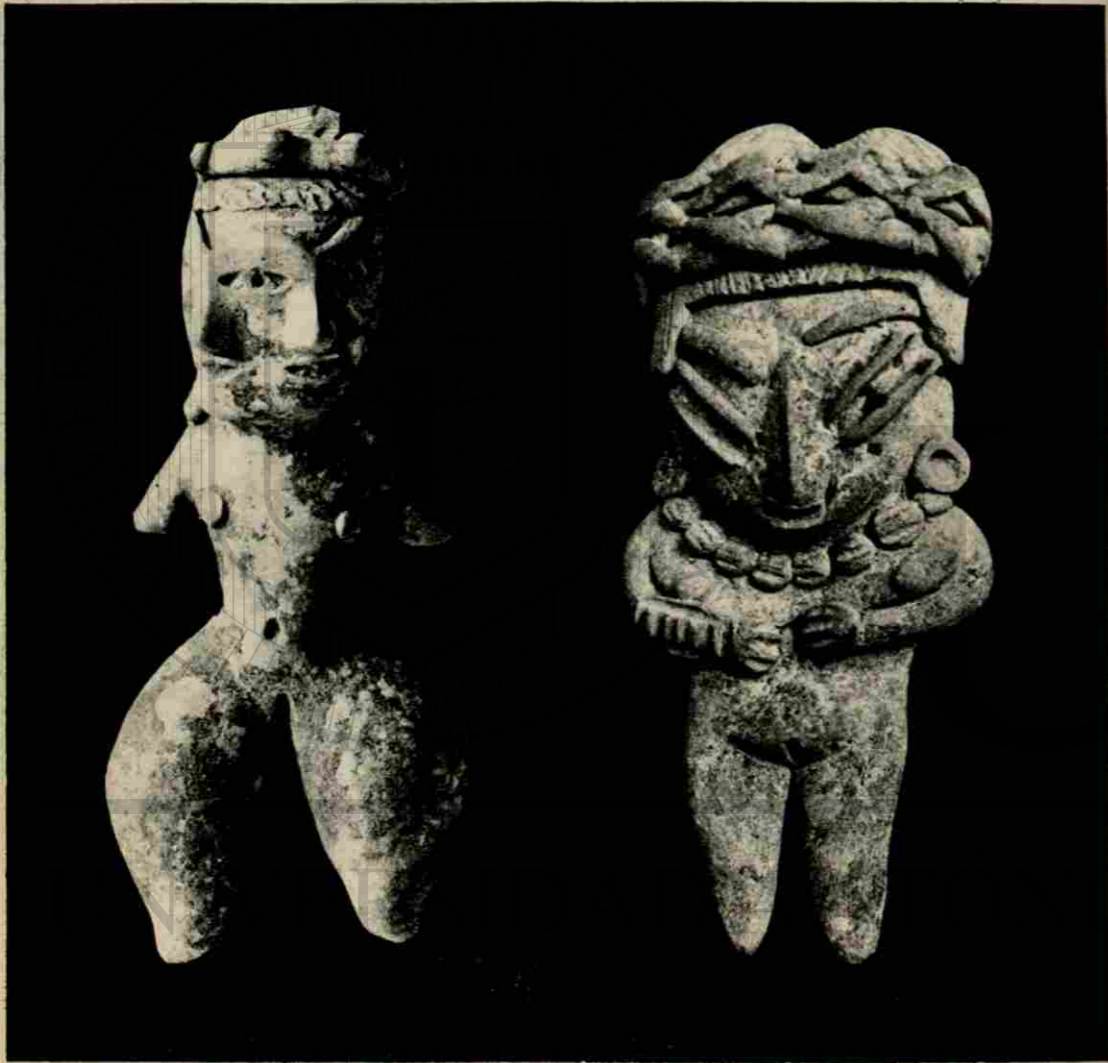




UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



2



3

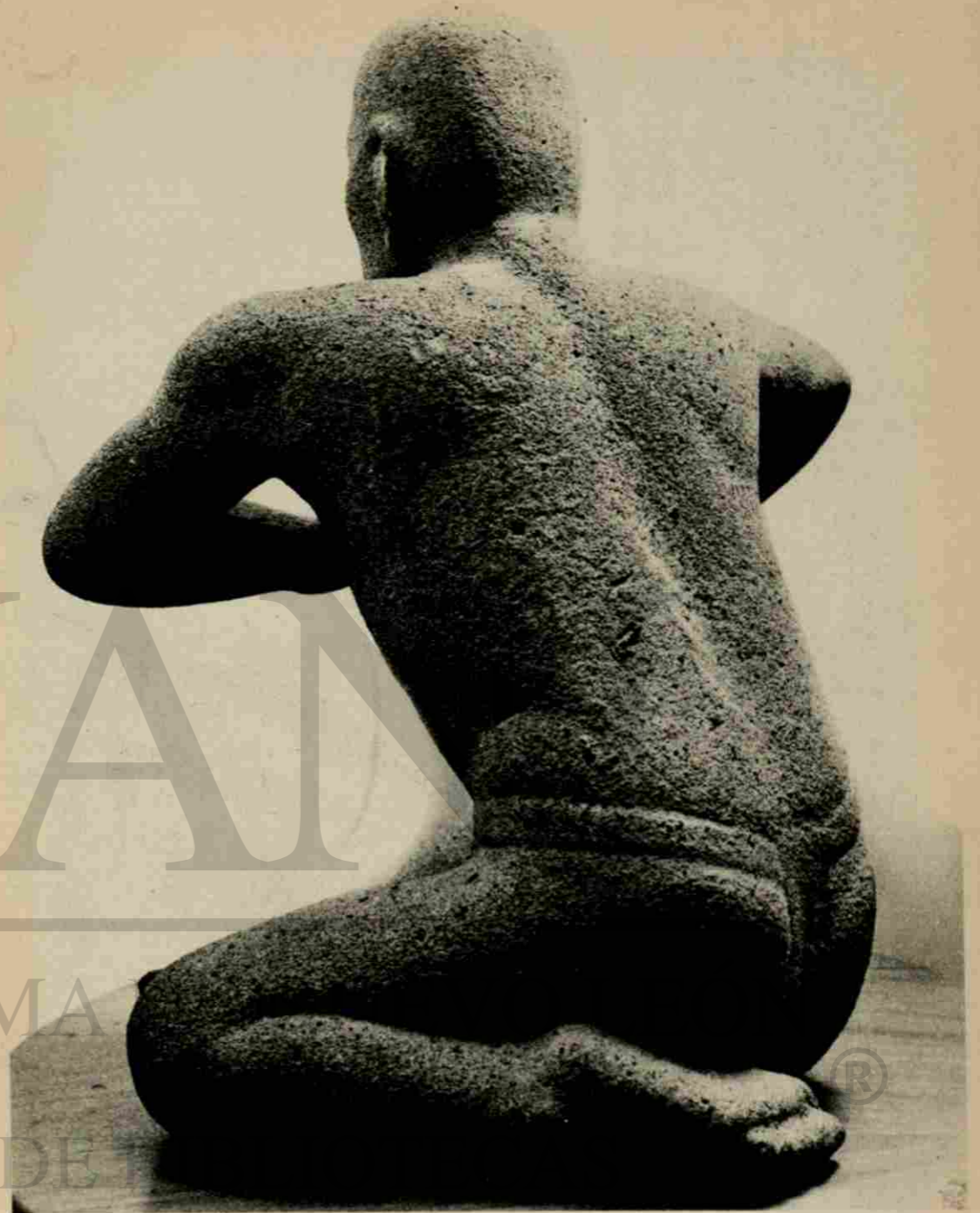
DIRECCION GENERAL DE BIBLIOTECAS



DIRECCIÓN GENERAL DE ESTADÍSTICA Y CENSOS



6



7



8



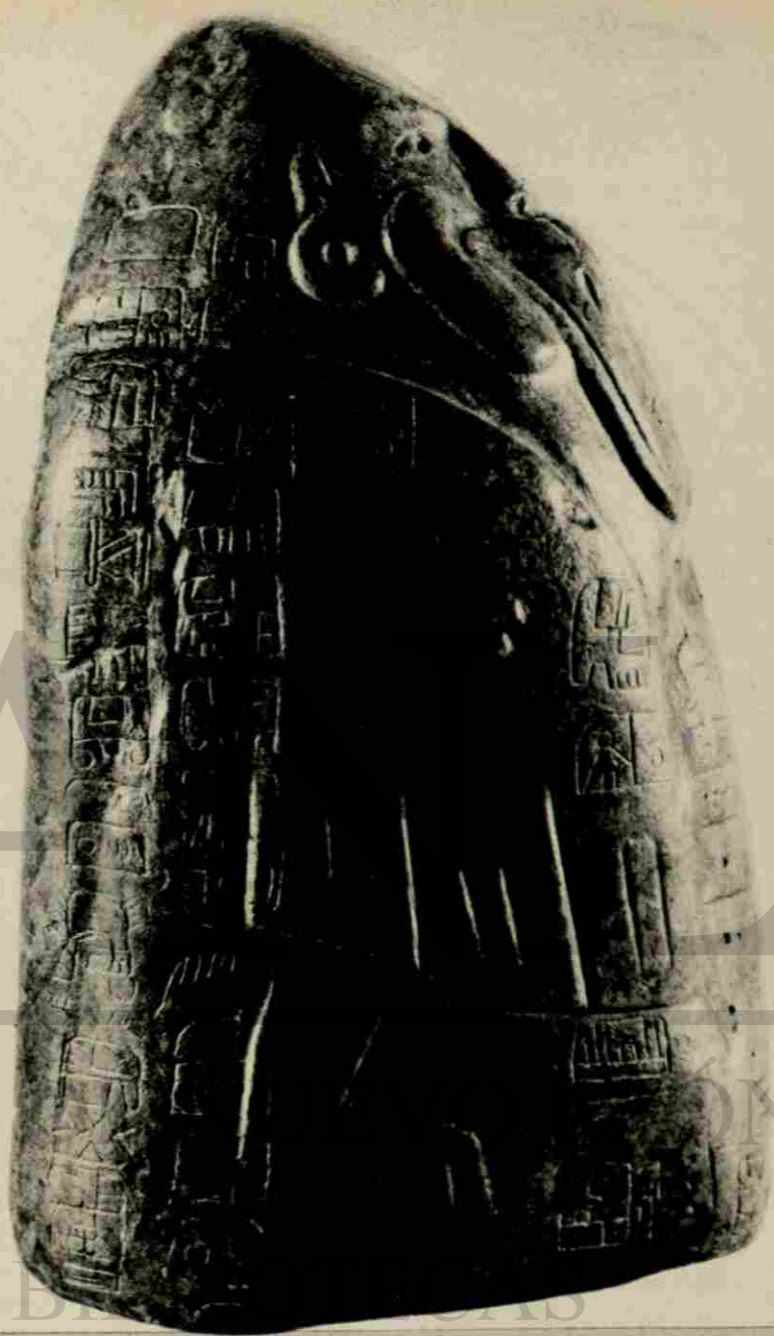
9



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

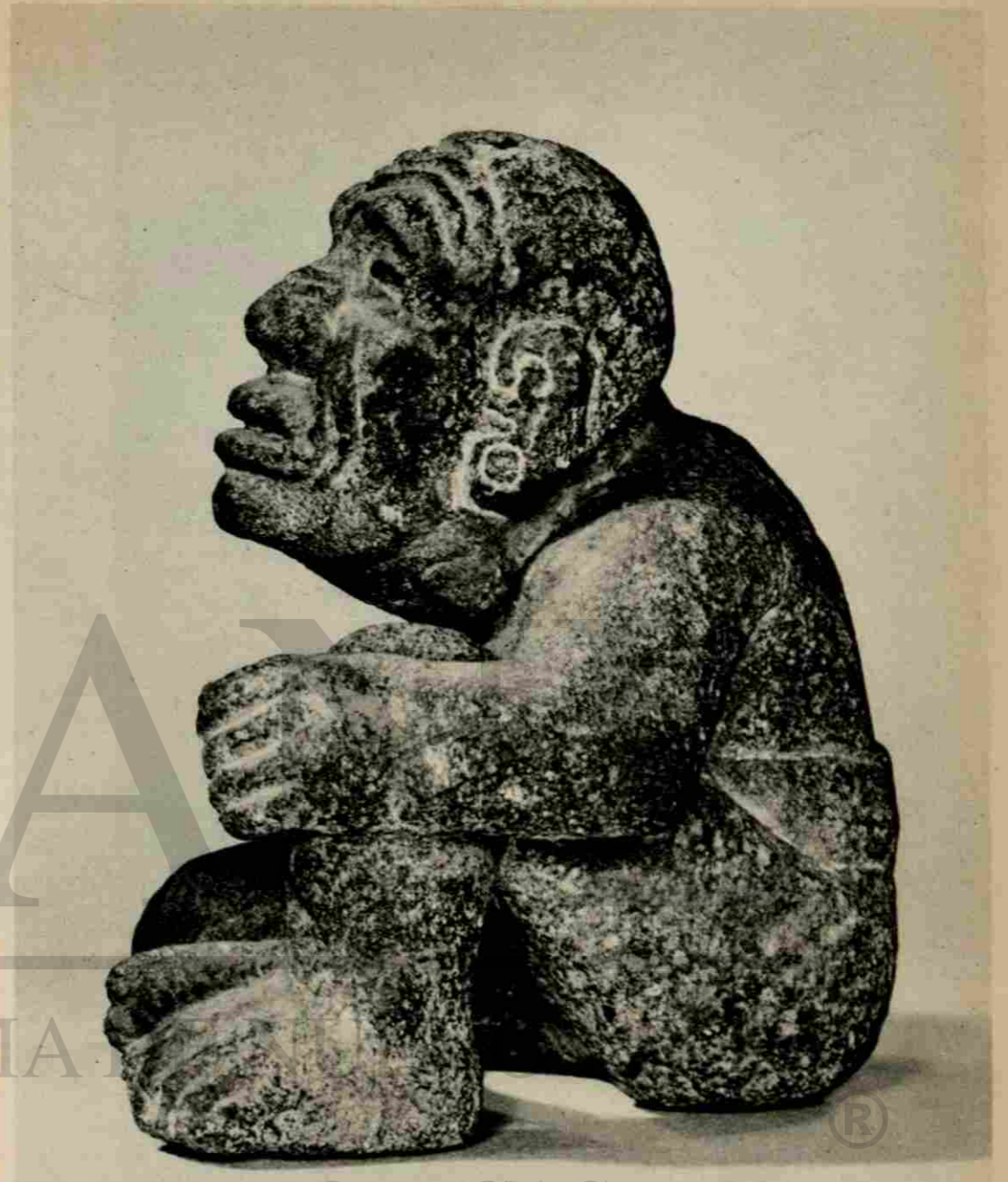
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



®



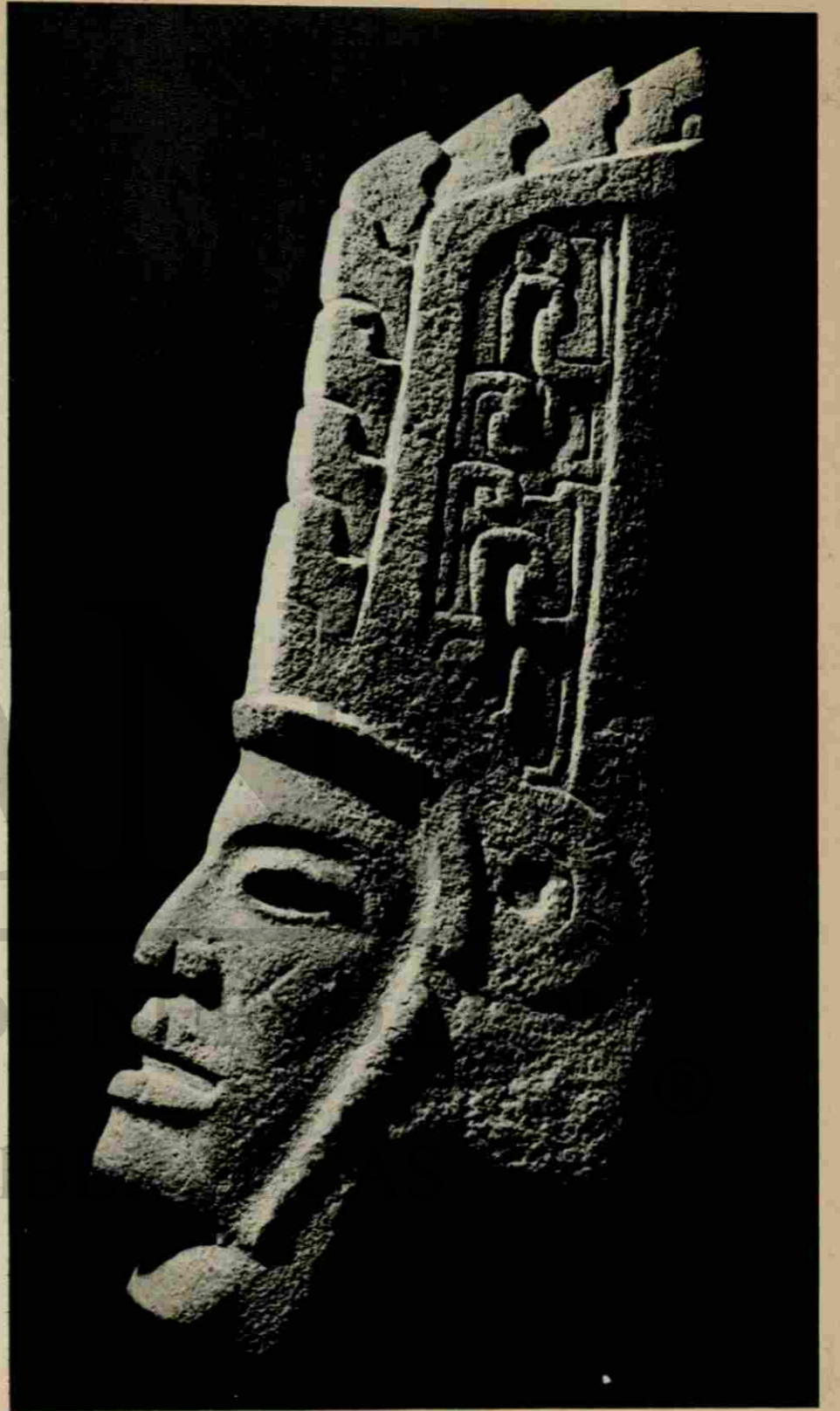




UNIVERSIDAD DE LEÓN  
BIBLIOTECA DE BIBLIOTECAS



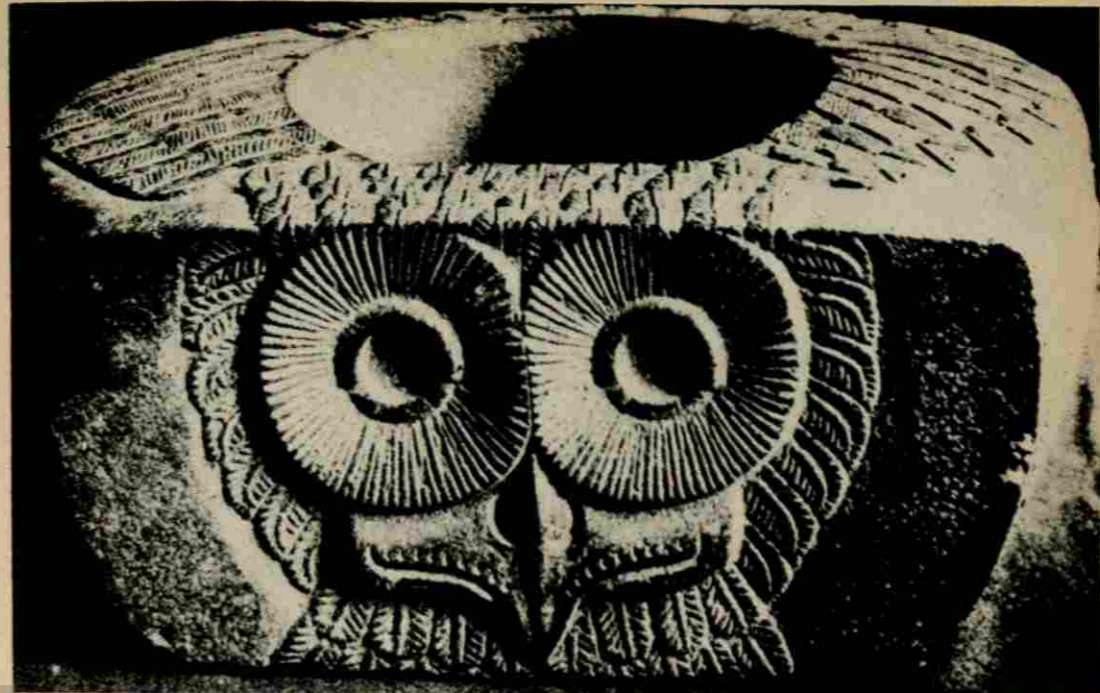
15



16



17



18



19



20



21

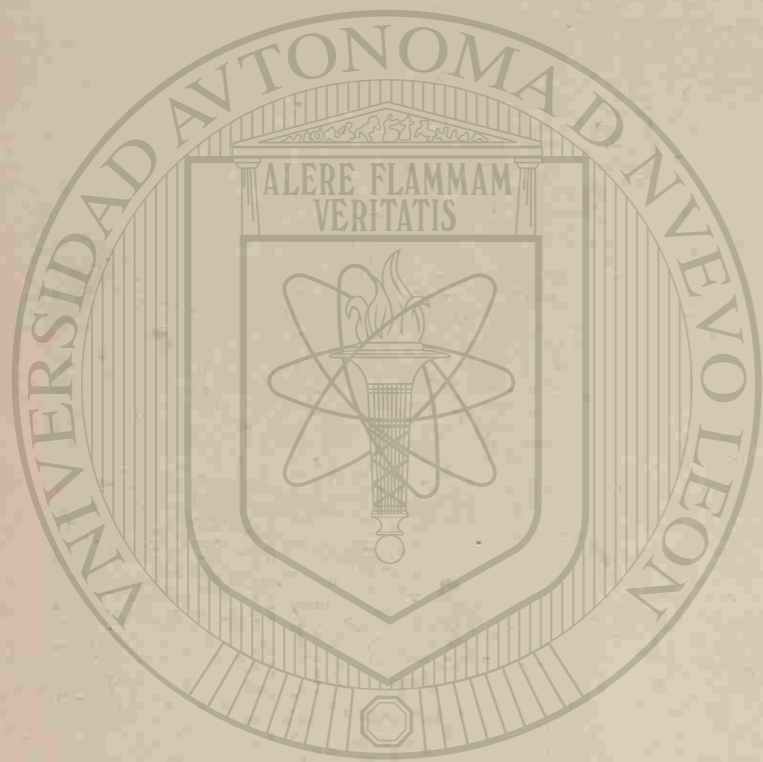
22



JUAN  
AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN  
CENTRAL DE BIBLIOTECA







U A

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE N

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOT







28



29



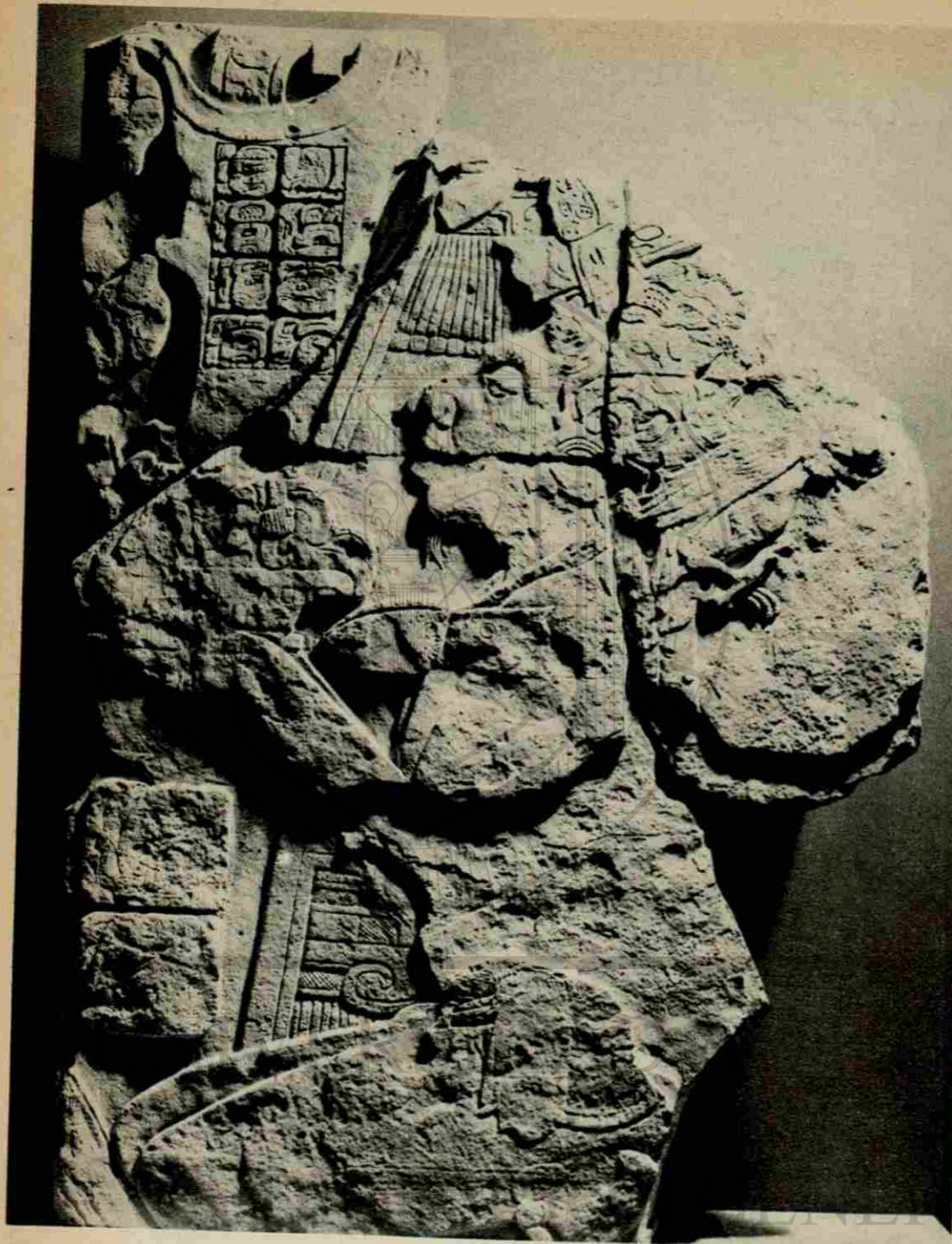
30



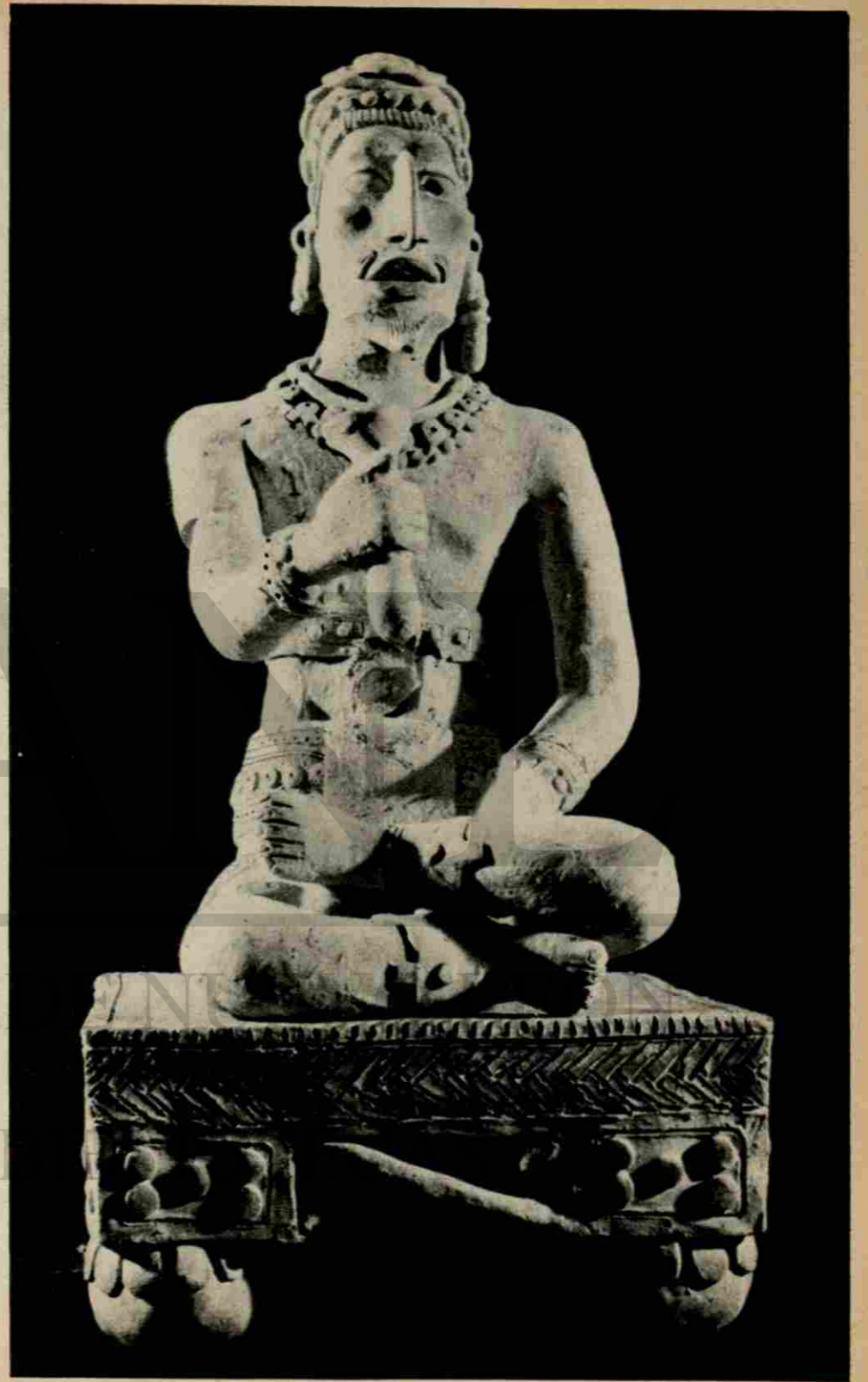
31



32



33



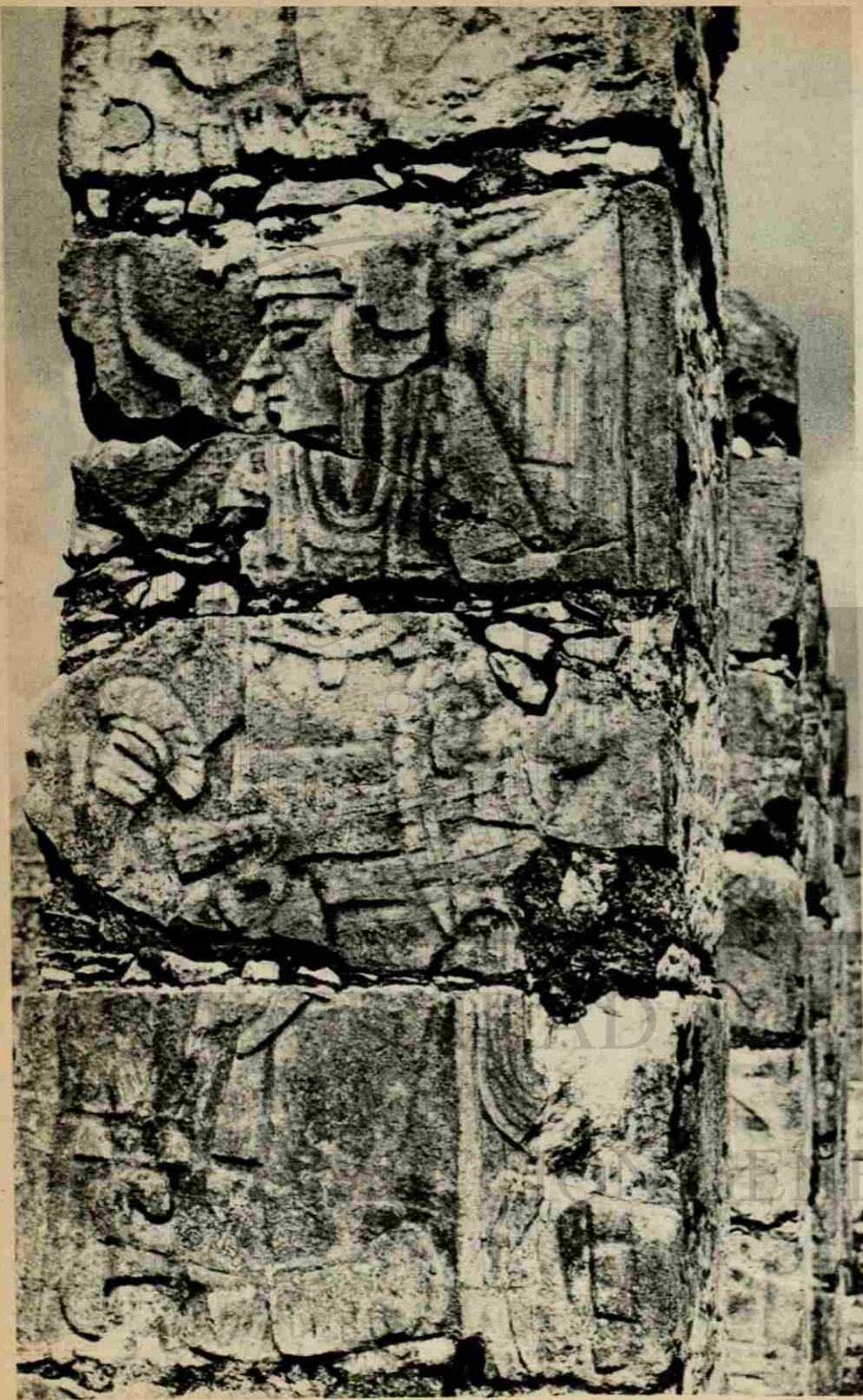
34



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS







42



43

DIRECCION GENERAL DE BIBLIOTECAS

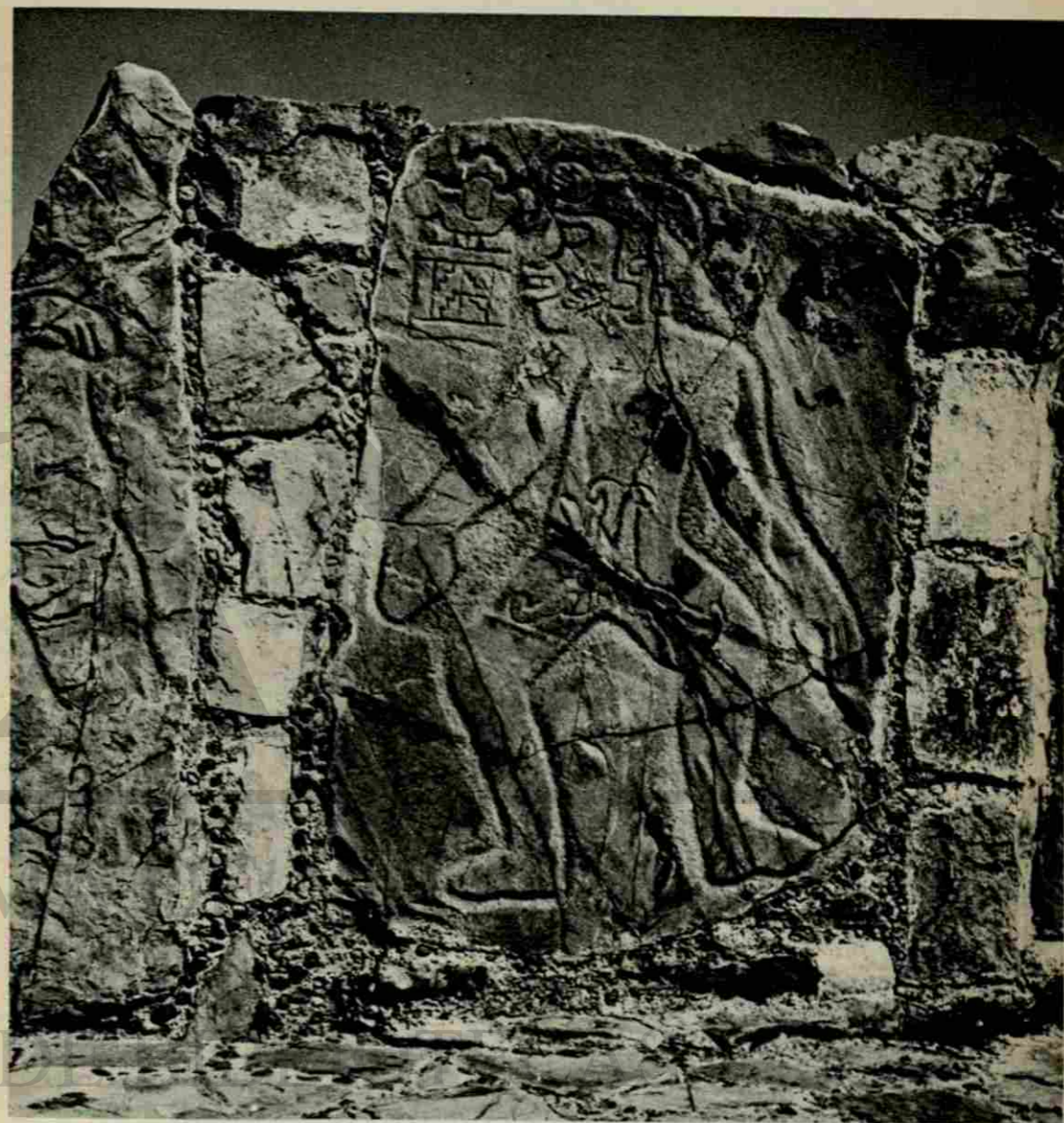


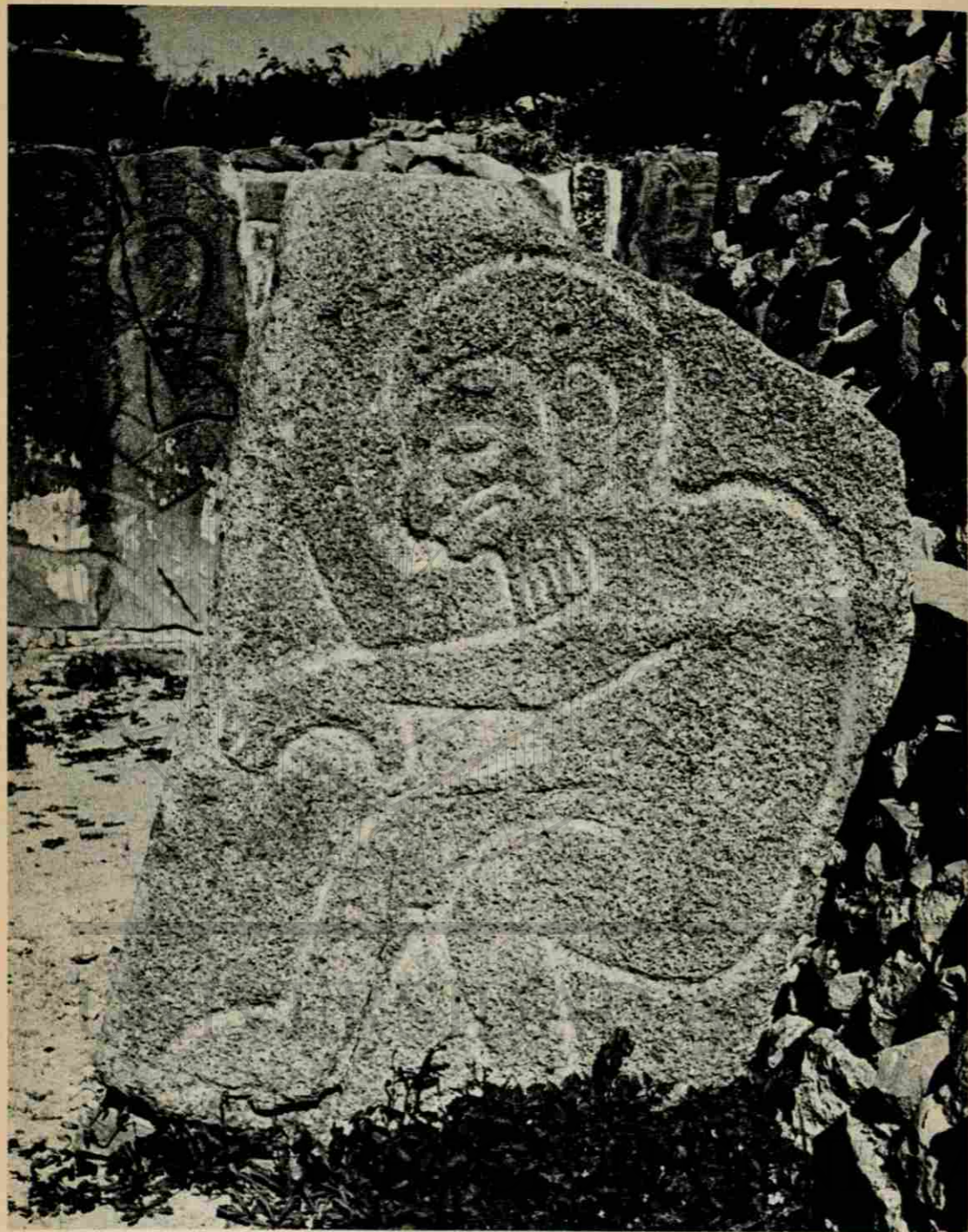
44



45









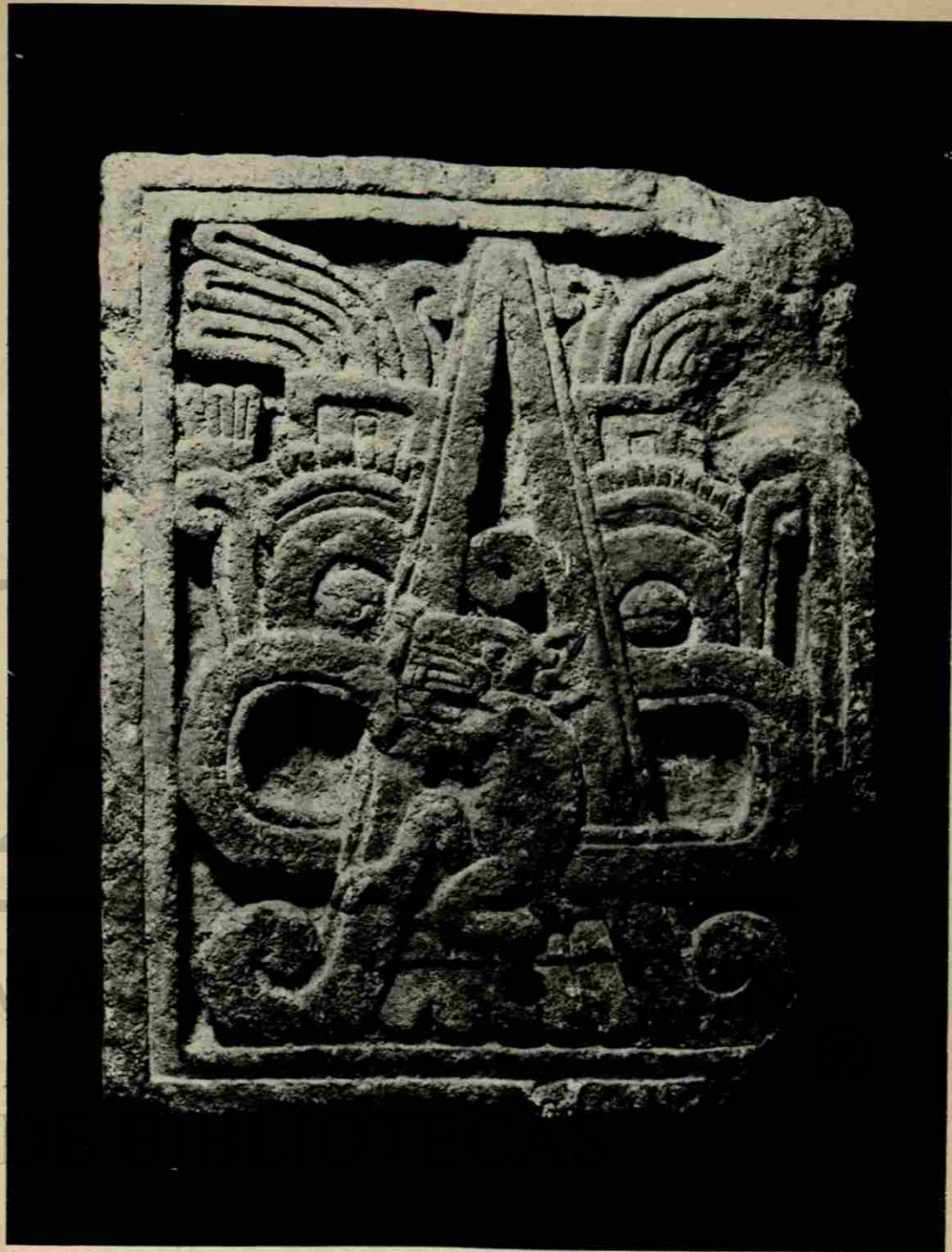
50



51



52





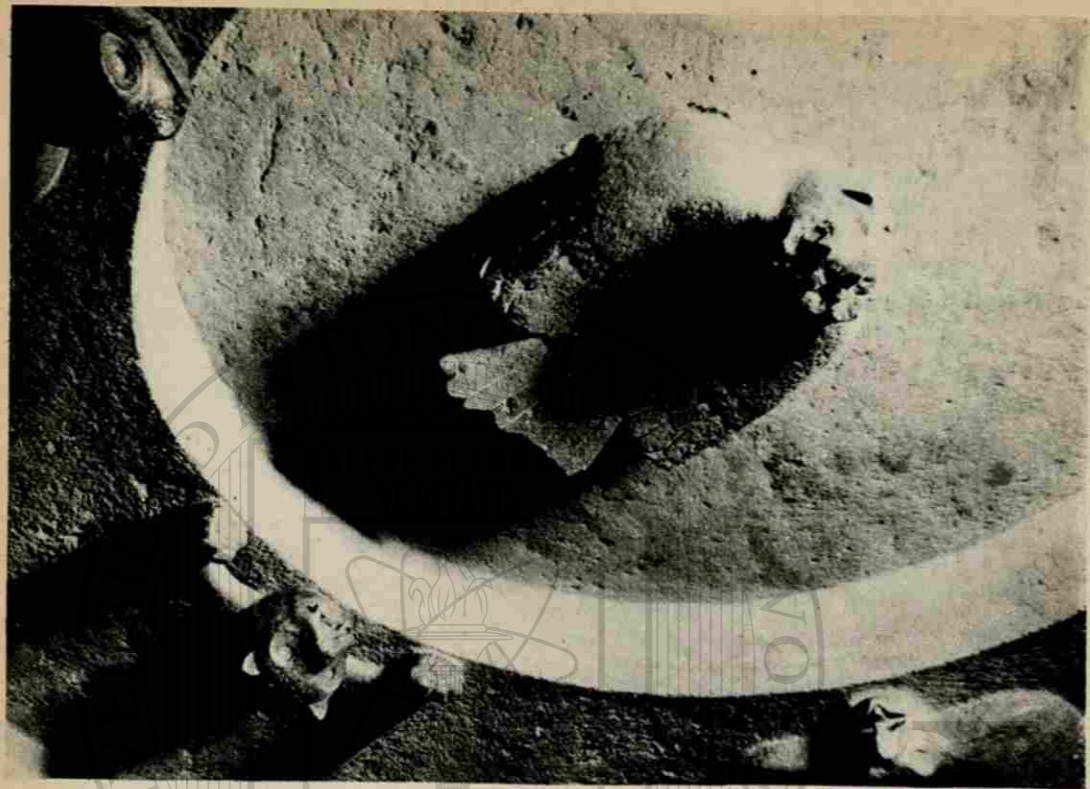
55

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL

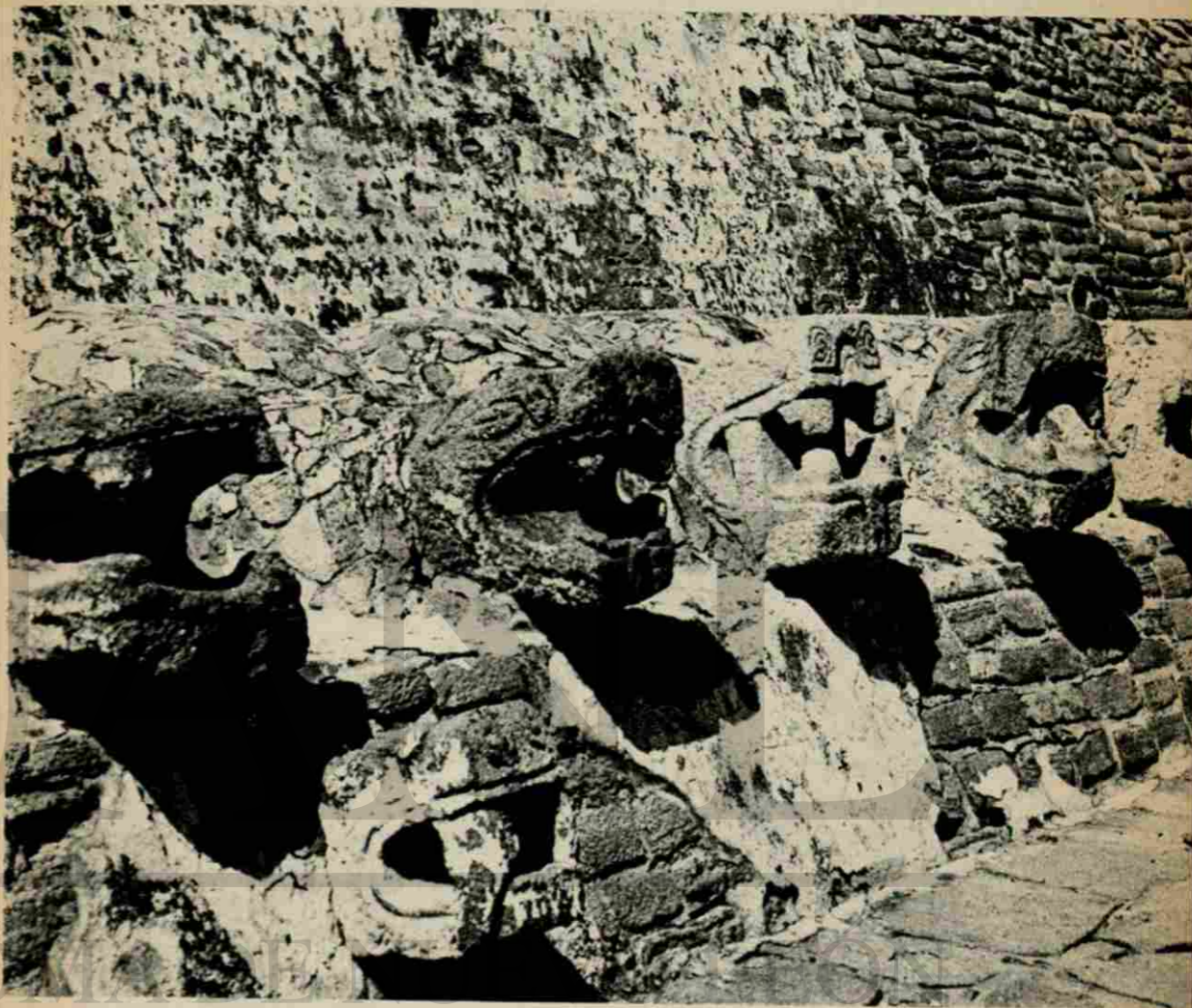


56



57

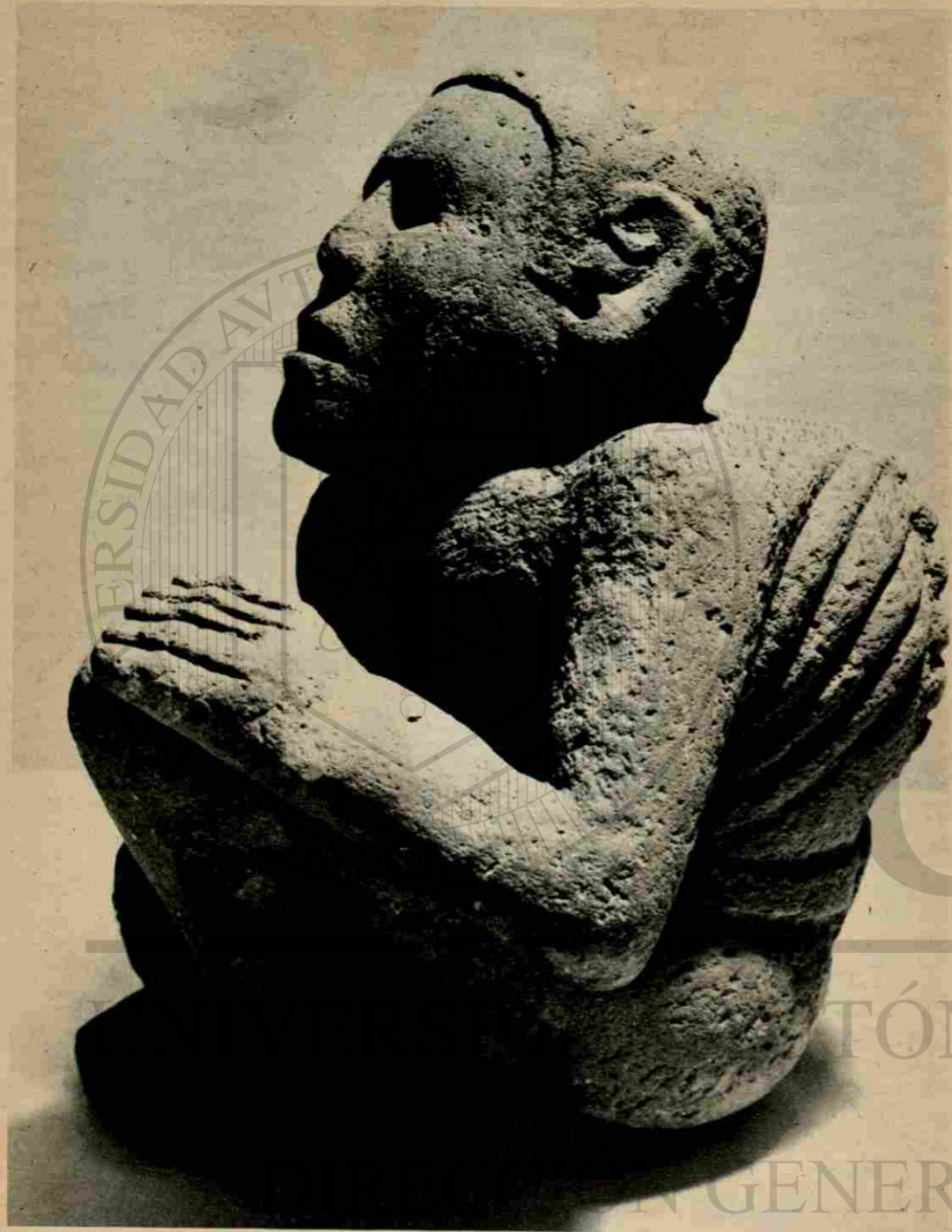
58

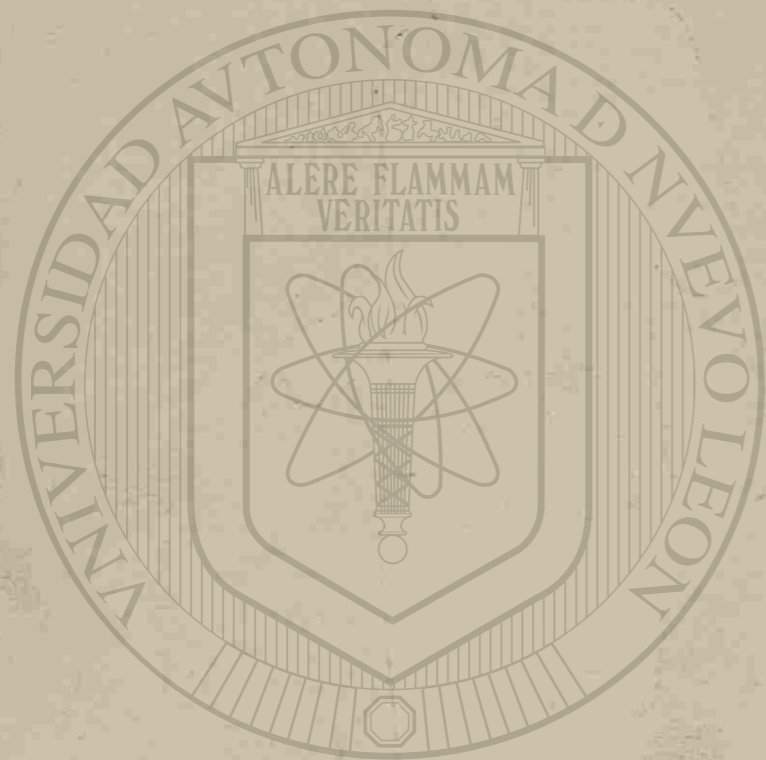


®

59

AL DE BIBLIOTECAS





U

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL







63



64



65



66

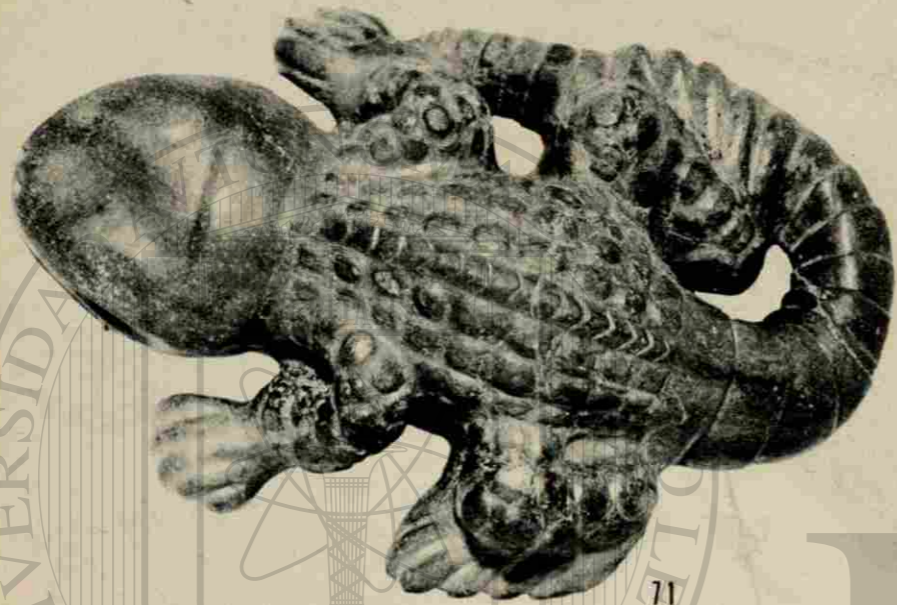




69



70



72



73



74



75

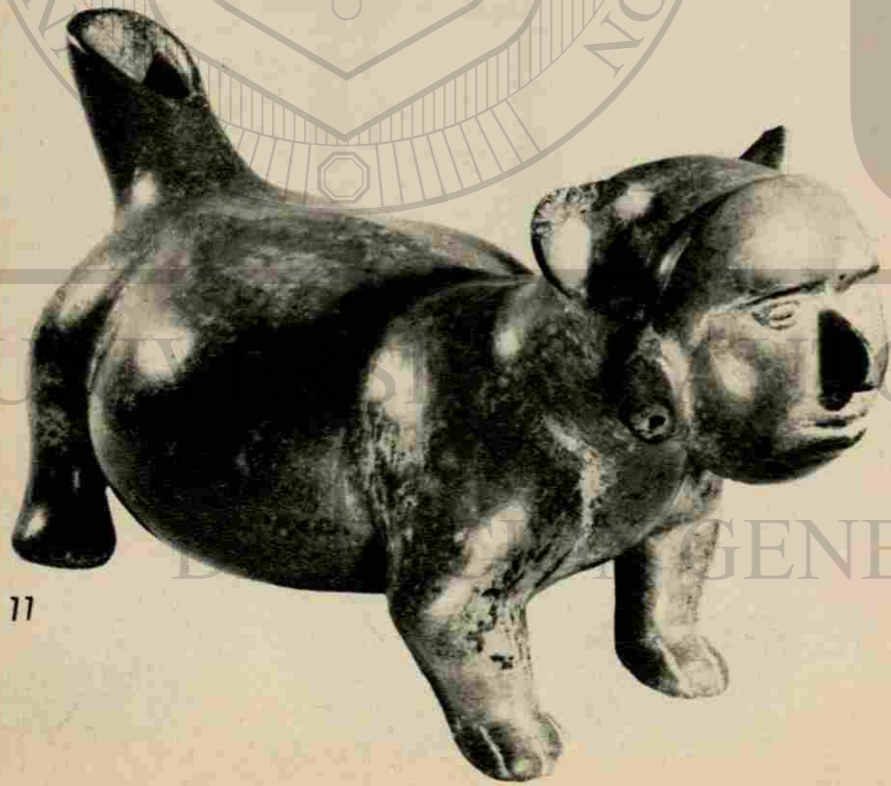


76



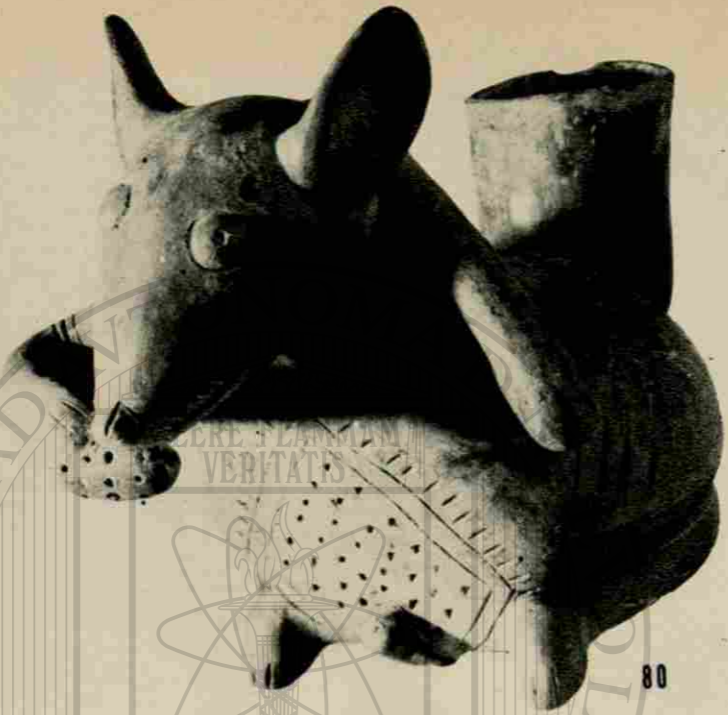
78

79



77





80

81



82









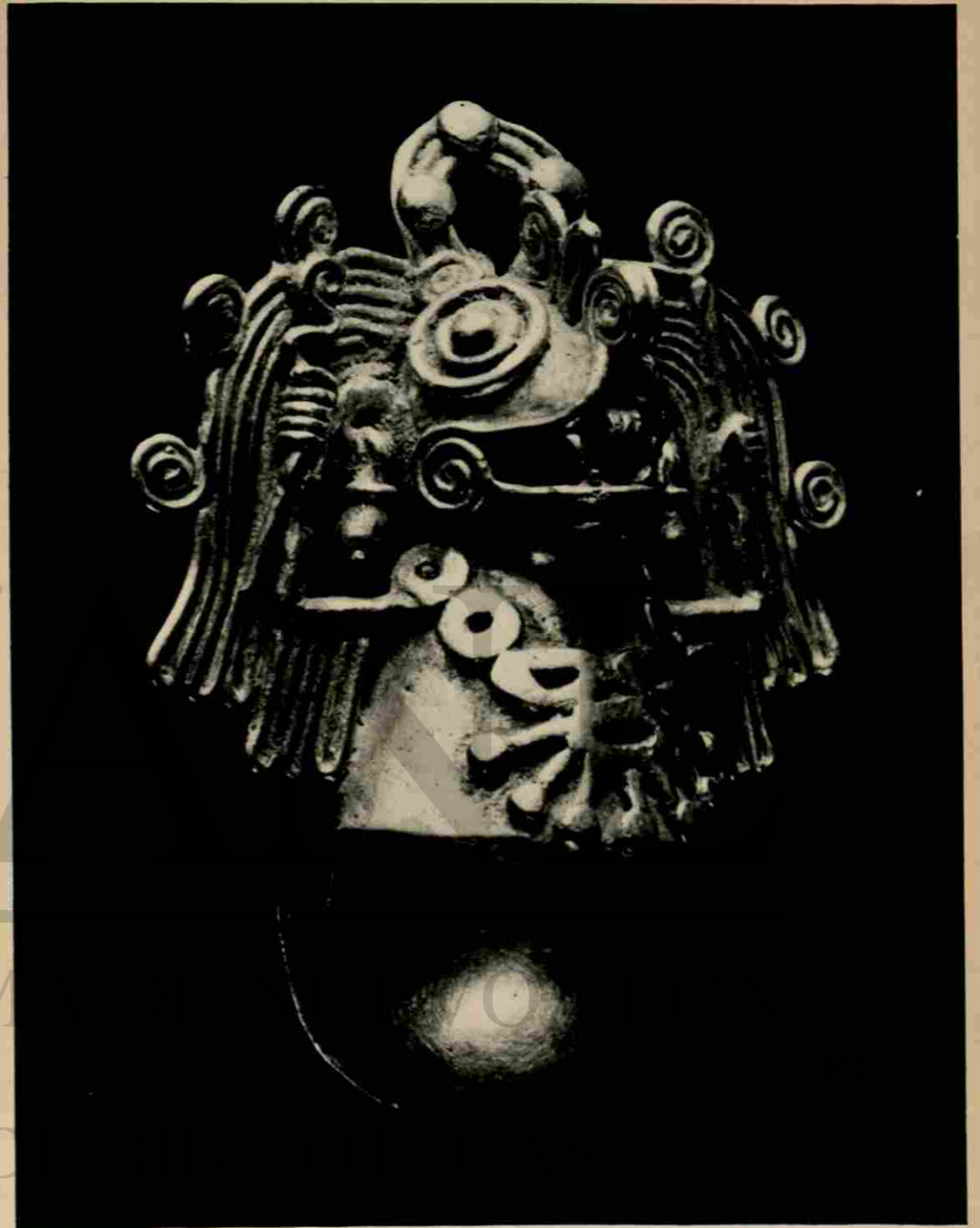
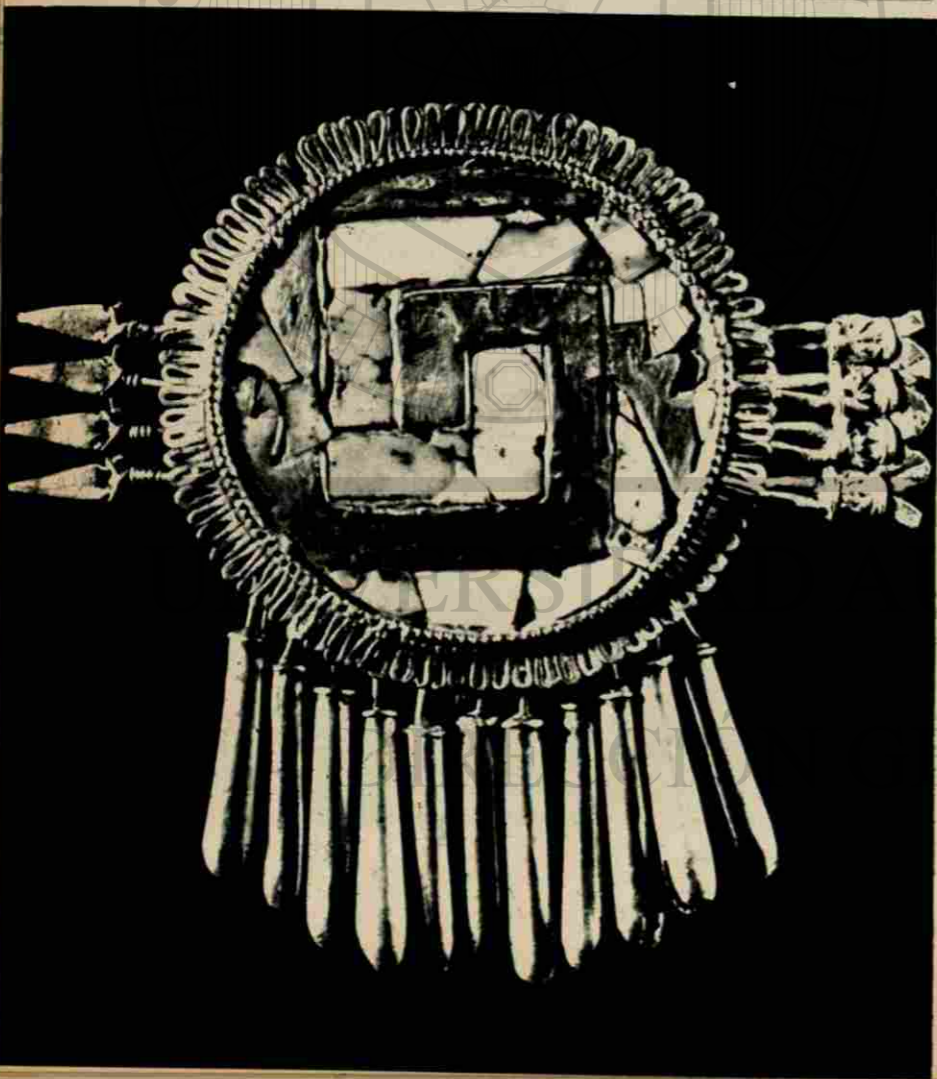
87



88



89  
90

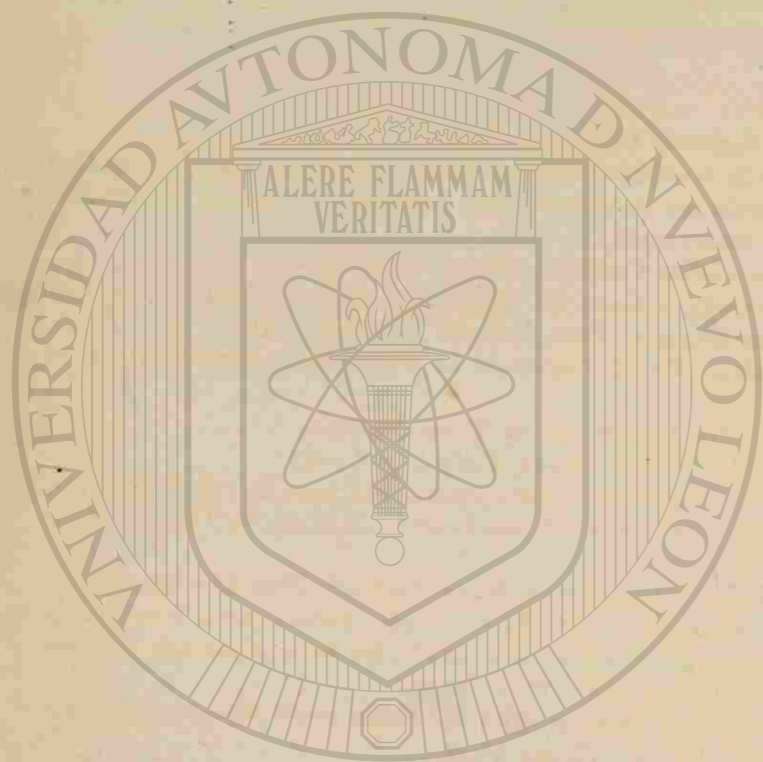




UANI

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

- Fig. 1 Mujeres. Cerámica. Cultura preclásica.  
Fig. 2 Mujer (a la derecha). Cerámica. Cultura preclásica. Col. Mathias Goeritz. Figurilla con dos cabezas (a la izquierda). Cerámica. Tlatilco. Col. Dr. Kurt Stavenhagen.  
Fig. 3 Mujer con animal. Cerámica. Tlatilco. FOTO MAYO.  
Fig. 4 Figura sentada, procede de Tlatilco. Cerámica. Cultura olmeca. Col. Franz Feuchtwanger. FOTO IRMGARD GROTH-KIMBALL.  
Fig. 5 Cabeza colosal. Piedra. Cultura de La Venta. FOTO RUTH DEUTSCH DE LECHUGA.  
Fig. 6 Cabeza. Piedra. Cultura olmeca. Museo Nacional.  
Fig. 7 Atleta. Piedra. Cultura olmeca. FOTO LUIS LIMÓN.  
Fig. 8 Figurillas de serpentina. Cultura olmeca. (La figurilla a la derecha procede de una tumba de La Venta, la de la izquierda de Tlatilco). FOTO LUIS LIMÓN.  
Fig. 9 Cabeza. Jade. Cultura olmeca. Museo Nacional. FOTO LUIS LIMÓN.  
Fig. 10 Dios-Ave. Estatuilla de San Andrés Tuxtla. Jadeíta. FOTO LUIS LIMÓN.  
Fig. 11 Cabeza sonriente. Cerámica. Zona del Golfo. FOTO AMERICAN MUSEUM OF NATURAL HISTORY, NUEVA YORK.  
Fig. 12 Hombre sentado. Cerámica. Zona del Golfo. FOTO AMERICAN MUSEUM OF NATURAL HISTORY, NUEVA YORK.  
Fig. 13 Cabeza. Piedra. Zona del Golfo. Col. Raúl Dehesa.  
Fig. 14 Hombre sentado. Piedra. Zona del Golfo. FOTO AMERICAN MUSEUM OF NATURAL HISTORY, NUEVA YORK.  
Fig. 15 Mujer sentada. Cerámica. Cultura totonaca. Col. Dr. Kurt Stavenhagen.  
Fig. 16 Hacha votiva. Piedra. Cultura totonaca. Col. Dr. Kurt Stavenhagen.  
Fig. 17 Hacha votiva. Piedra. Cultura totonaca. FOTO LUIS LIMÓN.  
Fig. 18 Yugo. Piedra. Cultura totonaca. Museo Nacional. FOTO JOSÉ VERDE.  
Fig. 19 Palma con buho. Piedra. Cultura totonaca. Museo Nacional. FOTO LUIS LIMÓN.  
Fig. 20 Palma. Piedra. Cultura totonaca. Museo Nacional. FOTO LUIS LIMÓN.  
Fig. 21 Cabeza. Piedra. Zona del Golfo. Col. Raúl Dehesa.  
Fig. 22 Cabeza de animal. Piedra. Zona del Golfo. Col. Raúl Dehesa.  
Fig. 23 Adolescente. Piedra. Cultura huasteca. Museo Nacional.  
Fig. 24 Adolescente huasteca (visto de espaldas). FOTO LUIS LIMÓN.

- Fig. 25 Deidad huasteca, procede de Tamuín. Piedra. *Museo Nacional*.
- Fig. 26 Cabeza. Cerámica. Zona del Golfo. Col. Dr. Kurt Stavenhagen. FOTO IRMGARD GROTH-KIMBALL.
- Fig. 27 Danzante. Cerámica. Cultura del Antiguo Imperio Maya. Col. Dr. Kurt Stavenhagen.
- Fig. 28 Relieve, tumba en la cripta del Templo de las Inscripciones, Palenque (detalle). Estuco. Cultura del Antiguo Imperio maya.
- Fig. 29 Máscara. Estuco, pintado de rojo. Palenque. Cultura del Antiguo Imperio maya. *Museo Nacional*. FOTO LUIS LIMÓN.
- Fig. 30 Cabeza de un guerrero decapitado. Tumba del Templo de las Inscripciones, Palenque. Estuco. Cultura del Antiguo Imperio maya.
- Fig. 31 Sacerdote. Estela, Bonampak (detalle). Piedra. Cultura del Antiguo Imperio maya.
- Fig. 32 Cabeza del sacerdote. Detalle del relieve núm. 31.
- Fig. 33 Relieve, procede de Jonuta, Tabasco. Cultura del Antiguo Imperio maya. *Museo Nacional*. FOTO LUIS LIMÓN.
- Fig. 34 Hombre sentado en un trono, procede de Tabasco. Cerámica. Cultura del Antiguo Imperio maya. Col. Guillermo M. Echániz.
- Fig. 35 Mesa de sacrificios, sostenida por atlantes. Templo de los Guerreros, Chichén Itzá. Cultura maya-tolteca. FOTO ERNEST RATHENAU.
- Fig. 36 Pilastra serpentina. Templo de los Guerreros, Chichén Itzá. Cultura maya-tolteca. FOTO ERNEST RATHENAU.
- Fig. 37 Pilar. Templo de los Guerreros, Chichén Itzá. Cultura maya-tolteca. FOTO ERNEST RATHENAU.
- Fig. 38 Estela. Chichén Itzá. Cultura maya-tolteca. FOTO ERNEST RATHENAU.
- Fig. 39 Estela, Seibal. Cultura del Antiguo Imperio maya.
- Fig. 40 Uxmal. Cultura del Nuevo Imperio maya. FOTO ERNEST RATHENAU.
- Fig. 41 Chac Mool, Chichén Itzá. Piedra. Cultura maya-tolteca.
- Fig. 42 Sacerdote ofrendando un sacrificio a la serpiente de fuego. Relieve. Yaxchilán. Cultura del Antiguo Imperio maya.
- Fig. 43 Hombre. Cerámica, procede de Chiapas. FOTO AMERICAN MUSEUM OF NATURAL HISTORY, NUEVA YORK.
- Fig. 44 Xochicalco. Detalle del friso de relieves de la pirámide. Piedra. FOTO ERNEST RATHENAU.
- Fig. 45 Hombre sentado, procede de Monte Albán. Cerámica. Col. John Wise. FOTO AMERICAN MUSEUM OF NATURAL HISTORY, NUEVA YORK.
- Fig. 46 Estela. Piedra. Cultura zapoteca. FOTO LUIS LIMÓN.
- Fig. 47 y Fig. 48. Danzantes Relieves. Monte Albán. Piedra. Cultura olmeca. (?). FOTOS ERNEST RATHENAU.
- Fig. 49 Pórtico de la tumba 104 con la figura del dios del maíz. Monte Albán. Cultura zapoteca.
- Fig. 50 Urna zapoteca (detalle). Cerámica. Cultura zapoteca. Col. Howard Leigh. FOTO FREDRICK A. PETERSON.

- Fig. 51 Vaso con el glifo 1 tigre. Cerámica. Cultura zapoteca. FOTO FREDRICK A. PETERSON.
- Fig. 52 Jaguar, Monte Albán. Cerámica policromada. Cultura zapoteca. *Museo Nacional*.
- Fig. 53 Diosa "13 serpientes". Urna. Cerámica. Cultura zapoteca. *Museo Nacional*.
- Fig. 54 Relieve con el signo del año de los mixtecas. Piedra. Cultura mixteca. Col. Dr. Kurt Stavenhagen.
- Fig. 55 Máscara. Piedra. Cultura teotihuacana. Col. Diego Rivera.
- Fig. 56 Cabeza. Detalle de una cariátide, Tula. Cultura tolteca. FOTO ERNEST RATHENAU.
- Fig. 57 Malinalco, interior de la cueva de planta circular. Cultura matlatzinca. FOTO RUTH DEUTSCH DE LECHUGA.
- Fig. 58 Vaso de corazones. Piedra. Cultura azteca. *Museo Nacional*.
- Fig. 59 Tenayuca, pirámide. Cintura de serpientes. Cultura nahua. FOTO ERNEST RATHENAU.
- Fig. 60 Corcovado. Piedra. Cultura azteca. Col. Dr. Kurt Stavenhagen.
- Fig. 61 Ehécatl, dios del viento. Procede de Calixtlahuaca. *Museo Nacional*. FOTO AGUSTÍN MAYA.
- Fig. 62 La Gran Coatlicue. Piedra. Cultura azteca. *Museo Nacional*. FOTO LUIS LIMÓN.
- Fig. 63 Serpiente emplumada con la cabeza de Quetzalcóatl. Piedra. Cultura azteca. *Museo Nacional*.
- Fig. 64 Coatlicue. Piedra. Cultura azteca. *Museo Nacional*.
- Fig. 65 Cabeza de Guerrero Aguila, procede de Tezcoco. Piedra. Cultura azteca. *Museo Nacional*.
- Fig. 66 Guerrero Tigre. Piedra. Cultura azteca. *Museo Nacional*.
- Fig. 67 Ehécatl. Piedra. Cultura azteca. *Museo Nacional*. FOTO LUIS LIMÓN.
- Fig. 68 Tlazoltéotl-Ixcuina, diosa del parto. Piedra. Cultura azteca. Col. Robert Woods Bliss.
- Fig. 69 Mujer sentada. Piedra. Cultura azteca. FOTO AMERICAN MUSEUM OF NATURAL HISTORY, NUEVA YORK.
- Fig. 70 Xiuhtecuhtli (detalle). Piedra. Cultura azteca. *Museo Nacional*. FOTO LUIS LIMÓN.
- Fig. 71 Armadillo. Piedra. Cultura azteca. Col. Raúl Dehesa.
- Fig. 72 Serpiente. Piedra. Cultura azteca. *Museo Nacional*.
- Fig. 73 Coyote. Piedra. Cultura azteca. Col. Dr. Kurt Stavenhagen.
- Fig. 74 Xilonen, diosa del maíz. Piedra. Cultura azteca. *Museo Nacional*. FOTO LUIS LIMÓN.
- Fig. 75 Diosa del maíz, procede de Castillo de Teayo. Piedra. Cultura azteca. *Museo Nacional*. FOTO LUIS LIMÓN.
- Fig. 76 Pareja. Cerámica policromada. Nayarit. Col. Dr. Kurt Stavenhagen.
- Fig. 77 Perro con máscara humana. Cerámica. Colima. Col. Diego Rivera. FOTO IRMGARD GROTH-KIMBALL.

- Fig. 78 Garza. Cerámica. Colima. Col. *Diego Rivera*.  
 Fig. 79 Perra. Cerámica. Colima. Col. *Dr. Kurt Stavenhagen*.  
 Fig. 80 Tejón tocando la flauta. Cerámica. Colima. Col. *Dr. Kurt Stavenhagen*.  
 Fig. 81 Pescado con cabeza humana. Cerámica. Colima. Col. *Diego Rivera*.  
 Fig. 82 El bebedor de pulque. Cerámica. Cultura del Occidente. Col. *Dr. Kurt Stavenhagen*.  
 Fig. 83 Vasija. Cerámica. Cultura teotihuacana. MUSEO BRITÁNICO.  
 Fig. 84 Vasija ceremonial. Cerámica. Cultura mixteca. *Museo Nacional*.  
 Fig. 85 Vasija con calaveras. Cerámica. Cholula. Col. *Will Spratling*.  
 Fig. 86 Vasija antropomórfica. Cerámica. Cultura del Occidente. Col. *Dr. Kurt Stavenhagen*.  
 Fig. 87 Pectoral de caracol. Cultura huasteca. *Museo Nacional*.  
 Fig. 88 Calavera. Mascarita de hueso, procede de Yanhuatlán. Cultura mixteca. *Museo Nacional*.  
 Fig. 89 Xipe Totec. Máscara de oro, procede de la tumba 7 de Monte Albán. Cultura mixteca.  
 Fig. 90 Escudo de oro y mosaico de turquesas, procede de Yanhuatlán. Cultura mixteca. *Museo Nacional*.  
 Fig. 91 Cascabel de oro decorado con una cabeza de serpiente, procede de una tumba de Coixtlahuaca. Cultura mixteca. FOTO LUIS LIMÓN.

ESTE LIBRO  
 SE ACABO DE IMPRIMIR EL DIA 13 DE  
 MARZO DE 1956, EN LOS TALLERES  
 GRAFICOS DE EDITORIAL HELIO-  
 MEXICO, S. A., DE LA CIUDAD DE  
 MEXICO, Y CONSTA LA EDICION DE 3,500  
 EJEMPLARES EN ESPAÑOL, 1,000 EN  
 INGLES Y 500 EN FRANCÉS. SE  
 EMPLEO PAPEL HELIO DE 80 KILOS.

Cuidaron la Edición  
 PEDRO ROJAS  
 Coordinador  
 y  
 VICENTE ROJO  
 Director Artístico

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN<sup>®</sup>  
 DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS





UNIVERSITY OF CALIFORNIA

DIVISION OF LIBRARIES

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

