

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 mágicoreligioso 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 míticoreligiosas, 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 míticorre-

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 gigantescos, 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 murciélagos. (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 númenes 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 ayudarlo, 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 Código 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 recortadas, 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 Atzacapozalco, 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 mixtecas, 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 mixtecas diferentes *állahtl* (tiraderas para lanzar dardos) algunos no hayan desaparecido. No son sino unas cuantas que se han conservado: de las regiones instrumentales 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 centurias 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.