

00262
4



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

POSGRADO EN ARTES VISUALES

ASPECTOS BIDIMENSIONALES EN LA
ESCULTURA MEXICA.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO ACADEMICO DE
MAESTRIA EN ARTES VISUALES
CON ORIENTACION EN ESCULTURA
P R E S E N T A
G A B R I E L R I V E R A M A D R I D

DIRECTORA DE TESIS: ALFIA LEYVA DEL VALLE

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MEXICO, D. F.

2002



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

| | |
|--------------|--|
| INTRODUCCIÓN | |
| I- | ANTECEDENTES HISTÓRICOS 10 |
| II- | TÉCNICAS DE ESCULTURA MEXICA 25 |
| III- | LOS ELEMENTOS PLÁSTICOS BIDIMENSIONALES 50 |
| | Dinámica del punto 53 |
| | Construcciones con puntos 56 |
| | Trayectoria de la línea 57 |
| | Escritura sobre escultura 59 |
| | Los registros más antiguos 60 |
| | El dibujo como solución de volumen 63 |
| | El plano en superficie 66 |
| | Efectos de fondo - figura 67 |
| | Traslapo 68 |
| | Actuación de lo pictográfico 70 |
| | Autonomías entre pintura y escultura 74 |
| IV- | LA UNIDAD PLÁSTICA COMO VOLUMEN 79 |
| | La materia en la escultura mexicana 80 |
| | El volumen cerrado 81 |
| | Interioridad en el volumen abierto 85 |
| | La memoria del material convertido 87 |
| | El relieve sobre el volumen 89 |
| | Estructura y diseño del volumen 91 |
| | Los esquemas y convenciones 95 |
| | CONCLUSIONES 99 |
| | BIBLIOGRAFÍA 106 |

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a todas aquellas personas que de una u otra manera contribuyeron a crear esta obra, especial mente a mis familiares que me alentaron en este proceso.

Agradezco a mis maestros los comentarios y la paciencia que tuvieron para enriquecer esta tesis y así contribuir al trabajo académico y al conocimiento generado en la Universidad.

En particular agradezco a

Doctora Alfia Leyva del Valle

Maestro Francisco de Santiago Silva

Doctora Elizabeth Fuentes Rojas

Maestro Javier Tous Olagorta

Maestro Ramón Cervantes Parra

INTRODUCCIÓN

Observar a la escultura mexicana es una plena experiencia de sensaciones visuales; la acumulación de estos datos sensibles se convierte en una ruta de estudio que se consolida cuando se sistematizan. Este trabajo ha consistido en localizar las constantes de relación entre la escultura y el concepto del espacio mexicano, esta manera de abordar el tema es novedosa, ya que, se ha ignorado la relación entre el objeto esculpido y el concepto o percepto dimensional de aquella cultura, esta relación a mi parecer tiene sentido en el proceso de construcción de la obra escultórica.

En general las sociedades estandarizan sus parámetros de medida mediante convenciones como un sistema de comunicación sensorial. En este sentido los constructores, los escultores, los agrimensores, los astrónomos utilizan las mismas convenciones y esquemas. En consecuencia el escultor mexicano contaba con una carga cultural llena de conocimientos de materiales y técnicas implementadas en las costumbres y convenciones plásticas de su pueblo. Además de una cosmovisión que integraba un corpus de creencias y experiencias personales que explicaban y dictaban el orden de su mundo y el de su obra.

Con este estudio no trato de encontrar el sistema métrico mesoamericano, ni su empleo en la escultura mexicana. Tampoco trato de buscar los axiomas de su geometría, ni siquiera hacer equivalencias métricas con nuestro sistema para aplicarle la regla de oro, considero que cualquier intento por encontrar estos valores tiende a ser condicionado por los de nuestra cultura. El análisis visual es fundamental en el método de esta tesis, la observación de la obra y cada uno de sus aspectos es indispensable. Los primeros datos de este estudio parten desde el punto de vista personal, cotidiano, como una experiencia sensorial. Aquí son importantes los datos que perciben nuestros sentidos, que van desde un simple vistazo, hasta la acumulación de imágenes convertida en carga de la memoria visual, es decir, la acumulación de sensaciones cuyo resultado confluye en una idea visual o percepto.

Por ejemplo; el percepto que tenemos de la "manzanidad" no se construyó con palabras que versaban sobre el fruto, sino que se elaboró a través de la suma de percepciones cuando se estuvo en contacto directo con la manzana. Percibir consiste en la formación de conceptos

visuales. La visión como experiencia crea un esquema correspondiente de formas generales, que son aplicables no sólo al caso particular del momento, sino también a un número indeterminado de casos similares¹.

Cuando observamos una serie de piezas de escultura identificadas como mexicas, tratamos de encontrar sus aspectos característicos y comenzamos a reportar una serie de cualidades percibidas como: la forma, el color, la textura, el tipo de material y posteriormente nos interesamos por su relación con otros restos materiales, etcétera, entonces hacemos una idea de la "mexicanidad" en la escultura.

En algún momento de este estudio trataremos de relacionar o hacer compatibles los perceptos de nuestra experiencia personal, con los esquemas formales plasmados por el escultor mexica en su obra. Con este recurso en general podemos identificar muchas formas del arte mesoamericano. En realidad podemos ser capaces de reconocer en aquellas obras muchas ideas e imágenes que experimentamos y vemos en la vida personal y cotidiana. Por ejemplo, en más de una ocasión en un relieve o en un glifo logramos comprender un esquema corporal humano o alguna de sus partes, así como el de un animal, o podremos ver un objeto, o cosa abstracta como forma geométrica, etc.

El hecho de encontrar o descubrir imágenes o ideas similares entre la escultura mexica y nuestras experiencias así como las vemos en nuestra vida, nos permite acercarnos a la obra y a la cultura a la que pertenecen. Esto es independientemente del nivel primario de comunicación en el que nos encontremos. No pretendemos encontrar la hilatura de un tejido iconográfico, ni una interpretación etnohistórica de las relaciones sociales, solo aprehendemos del hecho concreto. Se pretende abrir una puerta a un concepto del espacio distinto al que aprendimos y estamos familiarizados a ver en nuestra cultura.

Para muchas culturas el concepto del espacio es distinto en cuanto a su concepción, sin embargo, coinciden en pensar que es el lugar en donde participan de la existencia todos los seres y las formas, incluso la nada. En el espacio se encuentran los límites de lo sagrado y profano. En él se sustentan las relaciones de los objetos a través de las formas. Se determina la comunicación que hacen los hombres y mujeres, puesto que participan de la realidad como experiencia.

¹ Rudolph Arnheim. Arte y percepción visual España, Editorial Alianza Forma, 1989, p 61

A partir de nuestra experiencia corporal con el espacio que nos rodea sumado a un previo y somero conocimiento de los elementos plásticos el presente estudio abre un nuevo camino al análisis formal. El cual está dirigido a encontrar el comportamiento de algunos sus aspectos que son constantes formales y de factura en una muestra de escultura mexicana. En particular me refiero a los aspectos bidimensionales o de superficie. Dicho análisis en general atiende a la composición total de la escultura como una aglutinación de elementos plásticos en torno a la forma dada. Pero sobre todo; atiende a los tratamientos de superficie que modifican o dan la apariencia definitiva a la obra.

Esta tesis plantea un novedoso análisis de los aspectos bidimensionales en la escultura mexicana y es una contribución a la historia del arte, ya que el método tradicional de análisis desglosa los elementos plásticos como símbolos, como iconografía, como escritura, etc. y permite identificar algunos elementos. Sin embargo no explica sistemáticamente la dinámica, estructura y composición de los diferentes elementos plásticos en torno a la obra mexicana.

Es muy sencillo localizar en un esquema corporal humano la falta de un pie y verlo sustituido por un disco y volutas similares a las de la representación de humo, para reconocer a Tezcatlipoca. ¿Qué sería de este personaje sin su disco humeante?. ¿Acaso sale humo del disco como lo aseguran los especialistas? ¿O será el color del humo parecido al del espejo el que designa a la "piedra ahumada"? Estas cuestiones de orden semántico e iconográfico tendrían mejores bases si contribuimos al conocimiento de la convención plástica mexicana. Cabe decir que para la representación de un disco en un plano bidimensional el aspecto más característico es ortogonal, ya que el aspecto lateral se describe como en una línea recta.

La construcción de la escultura mexicana tiende a ser un agente aglutinante de elementos plásticos, cuyo empleo en la forma es recurrente, como el uso de la estructura de puntos que construye figuras, o el uso de líneas para delimitar figuras, así como, el uso selectivo de las distintas caras de un cuerpo que denotan un volumen diferenciado por las distintas faces. Es decir: la estructuración de dichos elementos, y aunado a ciertas modificaciones de superficie y juegos de planos son los efectos que crean algunos aspectos bidimensionales en una misma obra.

Las obras seleccionadas para esta tesis, han sido identificadas espacial y temporalmente por los especialistas. Se analizarán obras ejemplares como el *Tlaltecutili*, los Cuauhxicallis, las Coyolxauhquis, los portaestandartes, el Chacc mol; entre otras obras pertenecientes a los acervos

del Museo Nacional de Antropología, y del Museo de Templo Mayor, entre otras colecciones. Esta investigación se enfocará particularmente a el análisis visual de una muestra de escultura mexicana identificada por especialistas en antropología y la arqueología.

El marco temporal se inscribe desde la etapa II hasta la etapa VI pero sobre todo en el periodo que corresponde de 1426 hasta 1520. Por otra parte los motivos iconográficos, de simbología, y glífica no serán abordados plenamente, puesto que no se considerará a la muestra desde el punto de vista de género, ni tema. Sin embargo, eventualmente se tomarán en cuenta solo atendiendo a su referencia formal.

Cada técnica y material tiene soluciones a un mismo concepto del espacio, se han reportado obras de madera, moluscos, metales, mosaico y piedra con aspectos bidimensionales similares pero con soluciones plásticas distintas. Se ha observado la secuencia procesos que convierten el material natural en forma regular y su modificación de superficie para ubicar ahí los aspectos bidimensionales. En la escultura mexicana existieron algunas “tradiciones de trabajo”, que tenían “costumbres” para hacer sus actividades técnicas como parte de su cultura, dentro de un marco temporal. Podemos pensar que la tecnología condicionaba la forma de la escultura, dando como consecuencia volúmenes rotundos y minucias preciosas.

Esta tesis contribuye a plantear el tema del volumen como la unidad o la totalidad de la forma, donde la masa está contenida por un espacio geométrico, amorfo u orgánico y se regula por la estructura. Además en esta tesis se abre el terreno para explorar y analizar la superficie de la forma como la apariencia sustentada sobre el volumen. En este sentido el volumen tiene un comportamiento continente donde la ausencia o presencia de masa abre o cierra el acceso de la percepción. La superficie interior y exterior respectivamente también pueden ser modificadas para dar cabida a los aspectos bidimensionales. Como por ejemplo; los glifos o la pintura que se sustentan en la superficie del volumen sin perder su autonomía.

Esta tesis trata de explorar el espacio bidimensional hasta ahora soslayado, donde los límites de creación los circunscribe el volumen pero a pesar de ello se presenta como un concepto diverso de escultura. En ella la plástica no encuentra límites, es libre, espontánea, pero paradójicamente contiene esquemas y convenciones de un pueblo y herencias de todo el mundo mesoamericano.

MARCO DE REFERENCIA

Cabe mencionar que existe un paralelo lingüístico para la denominación de escultura entre los latinos y los nahuas. En el Diccionario Crítico Etimológico de Corominas esculpir es palabra latina derivada de sculpere verbo alterado de scalpere o rascar "cavar en duro". La herramienta del oficio con que se rasca es la escofina, o scoffina término de forma dialectal itálica de origen latino cuya raíz es scobina. Misma que a su vez fue derivada de scobis o limaduras, tal vez se refiriere al material desprendido o excavado de la masa esculpida. La palabra scobis es el nombre latino de la escoba o el instrumento con el que se barre, también pertenece a la raíz scobere, así que ambas palabras tanto la de scalpere y la de scobis contienen el mismo sentido de "rascar" acción que denota la acumulación de material por erosión o abrasión. Después de 1600 Góngora comienza a emplear el término de escultura con plenitud ²

En el vocabulario de lengua mexicana de Molina la palabra tlacuicuc significa el sujeto que recoge o el que barre la basura, o el que esculpe algo en madera o en piedra. Cuya raíz es tlaucia verbo que significa recoger así como devanar. Los tlacuilos o pintores devanan líneas en los planos, como hilos en carretes. Algunas palabras derivadas del vocablo son: tlacuicuini ³ el sujeto que barre o esculpe, Tlacuicuitl, adjetivo aplicado a una cosa labrada, tallada, esculpida, o reunido acumulado. Tepuztlacuicuiuani, escoplo; herramienta metálica parecida al cincel. Nitla, cuicui escoplear verbo que indica usar dicha herramienta, cavar en piedra o madera. En general la raíz Cui se aplica como verbo que significa tomar cavar ⁴

Como podemos ver en ambos casos las raíces se encuentran en los verbos que indican acciones similares como la de cavar cuyo resultado es acumular el escombros, lo mismo sucede al barrer

Para el estudio de la obra escultórica son ineludibles las referencias a las fuentes de los cronistas que nos han dejado importantes datos del pensamiento y vida de los antiguos mexicanos. En estos documentos encontramos algunos de los diseños que de manera similar se plasmaron en la escultura como el Códice Borbónico, Vindobonense y Nuttall. Además en el Códice Florentino encontramos algunos conceptos e ideas acerca de la concepción del espacio. La obra de Sahagún

² Juan Corominas Diccionario Crítico Etimológico. Madrid, Editorial Gredos, Vol. II, 1974 pp 352

³ Remi Simeón Diccionario de Náhuatl México, Ed Siglo XXI, pp 137, 581

que contiene datos acerca de la cosmovisión, con referencias sobre el espacio físico y metafísico. Así como en el códice Mendocino donde podemos ver en su primera página la distribución del espacio dividido en cuatro puntos cardinales, es el diseño de un esquema con un cuadrilátero seccionado por dos diagonales y al centro la gran Tenochtitlan. El Borbónico es un libro astronómico religioso, en él se reflejan el espacio donde se realizaban las diferentes festividades que celebraban los aztecas. La tira de la peregrinación es un documento que pudiera verse como anecdótico, pero algo más importante puede ser visto como mapa, de manera lineal, con el recorrido y la historia del éxodo mexicana.

En la opinión de nuestros pioneros escritores, el espacio del mundo mexicana era un campo de batalla lleno de sangre y horror Manuel Gamio el que puso a prueba el gusto occidental por la escultura mexicana buscado entre la Coatlicue y el Caballero Aguila, los encuestados se inclinaron por el segundo, a respuesta similar la clásico greco romano, según Gamio los encuestados no supieron encontrar en la obra. "la abstracción mental producida por le ambiente religioso de sangrientos ritos y torturas voluntarias"⁵, Alfonso Caso⁶, Justino Fernandez⁷, Angel Ma. Garibay⁸ entre otros, proponen una estética negra donde todo es un espantajo del que no se podían sustraer sus creadores, la escultura de la Coatlicue es la obra magna del horror y se encuentra estructurada en una composición piramidal haciendo referencia a los sacrificios humanos en las pirámides. En realidad desconocemos la protoforma del material antes de la realización, que pudo haber sido un canto rodado. Además, el talud o supuesta escalinata se afecta en la parte posterior.

La investigadora Esther Paztory opina que el desarrollo de la escultura azteca va relacionado entre la influencia de las culturas y la profusión del relieve, hasta su completa autosuficiencia y el cabal labrado tridimensional. En este sentido se refiere primero a dos etapas de escultura de relieve vinculada a la influencia tolteca y mixteca. Las dos siguientes, se refieren a una escultura tridimensional asociada a las escuelas locales ligadas a la metrópoli como la de Chalco y Xochimilco, Teayo, Calixtlahuaca, y encausadas hacia el esplendor del espacio

⁴ Fray Alonso de Molina. Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana. México, Ed. Porrúa 1992, 3ª ed Pp 58 r 26 r, 26 v

⁵ Manuel Gamio, Forjando patria, México, FCE 1968, p 72-79.

⁶ Alfonso Caso El pueblo del sol. México, FCE. 1953. p. 73

⁷ Justino Fernández La Coatlicue. México. IIE.UNAM.1959 p 244

⁸ Angel Ma Garibay Historia de la literatura nahuatl. México Ed Porrúa. 1954 vol I, pp 107

tridimensional⁹ Tal parece que este modelo hipotético es similar al proceso que ha seguido la escultura occidental. Sin embargo considero que en la escultura mexicana persisten los aspectos bidimensionales en todos sus periodos de desarrollo.

Por otra parte Kubler señala que la escuela de escultura del altiplano es de estilo mexicano desde el clásico teotihuacano hasta el tolteca¹⁰ Para el autor, lo importante es que la escultura mexicana nace después de 1450 cuando logra que los cuerpos tengan gran movimiento, además de un modelado de la carne similar al de los olmecas históricos y cuestiona la supervivencia de esta tradición en los talleres de Tenochtitlan¹¹. A decir verdad los olmecas habían logrado cierta perfección en el desarrollo de la escultura abierta en modelos antropomorfos a diferencia del área maya. En este sentido he considerado que los temas de Chichen, son anteriores a los toltecas. Pondera el estudio de Tatiana Proskuriakoff acerca de las posturas de los distintos personajes vistos de frente con los pies separados o de perfil con el pecho de frente, son aspectos de la escultura mesoamericana que marcan distintos periodos y escuelas anteriores al florecimiento tolteca. Es decir anterior al Posclásico Temprano.

Eduardo Matos piensa que la hegemonía del pueblo azteca dominaba a los demás pueblos sometidos a su filo de obsidiana, puntualiza, el arte en su contexto o de panfleto. Si bien es cierto que el Templo Mayor representaba el axis mundi en sentido horizontal y vertical también confluía el repertorio artístico visual. Para el autor "La arquitectura va a guardar un equilibrio majestuoso", la escultura como; "la Coatlicue es una enorme masa que representa en sí la cosmovisión de los mexicanos". En cuanto a la Coyolxauqui impresiona su grandiosidad y más que encerrada se concentra en un círculo. El autor cita la influencia tolteca, "aunque de otra mano" por ejemplo; el chacmol de la etapa II. También cita los porta estandartes de la etapa III como un trabajo burdo hierático. El estilo azteca nace en la etapa IV, cuando el arte trataba de reproducir "la visión que el azteca tenía del universo". Coincide como decía Westheim "Lo terrible y lo sublime"¹²

Felipe Solís como curador del Museo Nacional de Antropología presenta un repertorio amplio de géneros, donde destaca la función de la escultura como objeto decorativo y de

⁹ Esther Pastory Aztec art. New York, Harry N. Abrams, 1983 p. 143,

¹⁰ George Kubler Arte y arquitectura en la América precolonial. España, p. 316

¹¹ Ibidem p. 101

¹² Eduardo Matos Moctezuma Los aztecas. España, Lunwer Editores, 1989, p. 161

enseñanza o de didáctica ideológica, así como vehículo de memoria por las hazañas de conquista. De manera sobresaliente los escultores mexicanos utilizan como patrón artístico la figura humana.¹³

Paul Westheim comenta que; el recurso plástico de la grandeza consiste en estructurar un conjunto en una masa cerrada por el bloque, que se sujeta a una geometría llana, sin motivos. Los temas se supeditan a la forma, así como la masa se despliega en la unidad cúbica. Que a su vez se divide en grandes planos de amplias curvas. Esto es un contraste entre la masa cúbica estructurada contra unidades de planos. No se recurre a los vacíos no interrumpe la masa, "existe la lealtad al material" frase acuñada por Moore. Según Westheim; dice el autor. "así nace otro contraste formal tridimensionalidad contra bidimensionalidad".¹⁴ En este sentido ahora pensaría más en las autonomías de ambos aspectos, más que la subordinación o la lucha opuesta de contrarios.

Paul Jeandrop se niega a tratar a la escultura mexicana con lineamientos morfológicos cuyas nomenclaturas se restringen a la denominada forma de bulto redondo en oposición a la de relieve. El autor considera que existen otros valores plásticos que pueden revelar cualidades insoslayables como el tratamiento de las superficies, así como, la tendencia a redondear los contornos, a matizar las superficies. También atiende a la selección de los materiales, así como a la iconografía y a la vez trata de unir las clasificaciones de función y forma. En este sentido agrupa a los relieves con los objetos ceremoniales. En oposición a la escultura exenta zoomorfa donde encuentra la plena experimentación plástica.¹⁵

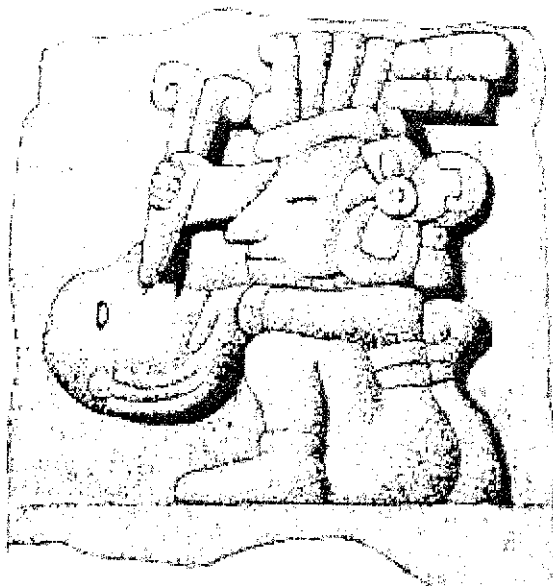
Dúrdica Ségota menciona que la escultura significa y define al espacio mediante elementos iconográficos. Las técnicas empleadas para su manifestación son el relieve, la incisión, el dibujo y el cromatismo. Aclara que cada elemento iconográfico tiene un significado y un contenido propio respecto al lugar de su manifestación.¹⁶ Dado el alcance de sus disertaciones en materia de espacio en la escultura reconoce que no existen estudios de la escultura mexicana "en su especificidad espacial".

¹³ Felipe Solís Tesoros artísticos del Museo Nacional de Antropología México, Ed. Aguilar, 1991, p. 221
Felipe Solís. "Arte y política en México Tenochtitlan" Revista Arqueología mexicana México, Editorial Raíces, 1995, vol III, No 15, p 42

¹⁴ Paul Westheim Escultura y cerámica del México Antiguo México, Ed. Era, 1980, p 28

¹⁵ Paul Jeandrop. Escultura azteca México, ed Trillas, 1994. P.21

¹⁶ Dúrdica Ségota Valores plásticos del arte mexicana México, UNAM, IIE, 1995 P 58



Dibujol Tlacuicuc escultor realizando un rostro Bajo relieve mexicana Colección Kurt Stavenhagen, México.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

I- ANTECEDENTES HISTORICOS CULTURALES

LOS MEXICAS

La historia de los mexicas principia cuando toman conciencia de sí mismos, en el propio sitio de su asentamiento. Como consecuencia del triunfo obtenido sobre sus opresores: los señores de Azcapotzalco. Antes de esto no había memoria, todo era deambular, era peregrinar. Su lugar de origen ¹⁷ es mítico y en consecuencia intransitable. Su ciudad la gran Tenochtitlan tiende sus fronteras y estas son construidas por la nueva condición sedentaria.

Los mexicas reconocían que no eran autóctonos del Valle de México, su origen se remitía fuera de su emplazamiento. Pero el hecho de permanecer ahí, rodeados de los “otros” grupos ajenos a su linaje tribal, debió causarles un gran conflicto. Elaboraron muchas explicaciones en torno a su presencia en el sitio que les fue “prestado”. Hablaron de su parentesco con las siete tribus nahuatlacas; contaron de su vida como nómadas chichimecas; compendieron su cosmovisión a partir de mitos y leyendas, mezclados con hechos históricos. Todo esto con el fin de revelar una “legitimidad” de triunfadores.

[...]” Orgullosa de sí misma

Se levanta la ciudad de México Tenochtitlan

Aquí nadie teme la muerte en la guerra.

Ésta es nuestra gloria

Éste es tu mandato.¹⁸

Su dios Huitzilopochtli les confiere por mandato divino el privilegio de ser el pueblo elegido. De no haberlo hecho continuarían con su vida nómada, con toda la inseguridad que esto implica, y sin propiedad originaria fundamento de todo progreso.

Cabe señalar que su comportamiento aterrador y guerrero, fue una respuesta ante la ocupación del que fue su espacio. El asentamiento mexica comienza con la vida o la muerte. Fue así como mantuvieron una relación con sus vecinos. Además sobrevivieron a las serpientes, al esclavismo, y a la guerra como mercenarios.

¹⁷ Christian Duverger El Origen de los aztecas. México. Ed. Grijalvo. 1987 P 99

Es sorprendente como florecieron en tan corto tiempo. Su expansión los llevo a tener vínculos con casi toda Mesoamérica. Es probable que la ocupación de los centros urbanos esté vinculada a la transformación de la agricultura como el regadío o las chinampas¹⁹. Crearon una sociedad urbana muy compleja. Adelantaron en conocimientos de su medio; en administración, en arte y en filosofía. Con todo esto crearon una personalidad propia, que les confirió prestigio y sentimientos encontrados por parte de sus vecinos.

Normalmente y casi por estigma las referencias a esta cultura vienen con la tónica de violentos depredadores. Sin embargo podemos ver en ellos un carácter de artistas. Aunque es innegable la aculturación que estos chichimecas recibieron de otras tribus, fueron capaces de generar cultura y esto lo vemos; a partir de sus restos materiales que hoy estudiamos.

La cultura mexicana no estuvo fuera de las condiciones de vida de sus contemporáneos vecinos mesoamericanos. Compartieron la misma tecnología de piedra, las herramientas de metal que eran escasas, no tenían inventos ahorradores de energía como carretas o bestias de carga. Sin embargo como todos los pueblos amerindios de su época explotaron todas las posibilidades de la piedra. Es admirable su calidad estética tanto en complejidad formal como expresiva.

El origen de la artísticidad mexicana se debió a su gran disposición por la aculturación. Consideraban como necesidad de prestigio establecer vínculos familiares con la tribu culhuacana último reducto de la cultura tolteca. Misma que se le consideraba por excelencia artista. Además son varias las influencias encontradas en la escultura mexicana, como por ejemplo; la tolteca, la mixteca, xochicalca la de mezcala, la teotihuacana incluso la olmeca.

CONCEPTOS MÍTICOS DEL ESPACIO

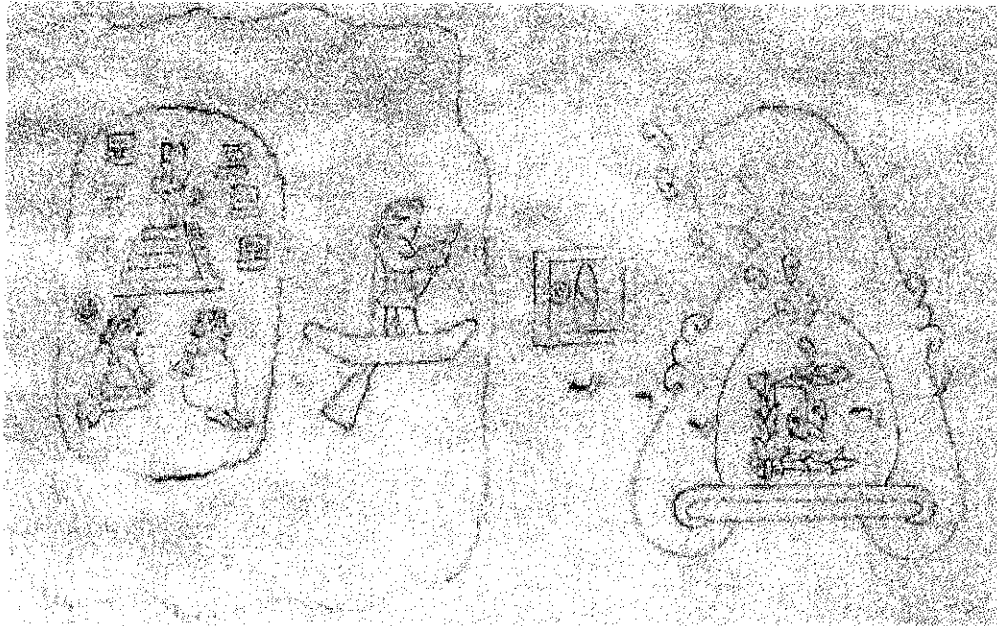
La experiencia que tenemos acerca del espacio es un corpus de imágenes, percepciones, intuiciones y conceptos culturales. Nuestra vida está siempre ligada a la tierra y a sus condiciones. Los primeros impulsos psicomotrices del recién nacido consisten en reptar y preparan al individuo para caminar. En consecuencia nuestros puntos de vista generalmente se posan en el horizonte. Por una parte los registros visuales o perceptuales de nuestro desplazamiento son datos que nos ubican constantemente, como para correr, brincar, marchar, etc. A diferencia de los animales

¹⁸ Miguel León Portilla. Literaturas indígenas de México "Cantares mexicanos" Fols 19 v. 20 r. Fondo de Cultura Económica. México 1992. p. 249

¹⁹ Angel Palerm y Eric Wolf. Agricultura y civilización en Mesoamérica. México, Setecientos 1980. pp. 80, 126.

voladores que pueden tener un panorama muy amplio del espacio. Nuestra visión siempre se ve limitada por los objetos que se anteponen unos a otros.

Imaginemos un campo visual que tenemos ante nuestros ojos visto desde una montaña o de una pirámide, o como si fuera la perspectiva interna de un cañón o un gran lago. Probablemente sea similar a la experiencia y la sensación del entorno que sentiría un pájaro al planear. Es decir estas imágenes nos proporcionan un campo visual tan amplio que solo se consigue si ningún objeto lo obstaculiza



Dibujo 2 Salida de Aztlan Códice Tira de la Peregrinación. Museo Nacional de Antropología México. lugar representado como una isla donde atraviesan la laguna con chalupa. El sitio es irregular no tiene puntos cardinales, el espacio se define por un contorno sinuoso a diferencia de las demás representaciones, el cerro, el cuadrore ce tecpatl, la canoa, etc.

Por otra parte, si consideramos que la perspectiva de un cocodrilo o una lagartija es rasante. También nuestra vista de la tierra es muy similar a la de los reptiles. Cuando experimentamos la puesta de un sol tenemos en el horizonte dos espacios divididos: el cielo y la tierra. La vista reptante es muy limitada en cuanto que; desconocemos la magnitud de la profundidad y en cuanto a que solo vemos un solo aspecto de toda forma.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El espacio en el que actuamos es una banda muy estrecha, por esta razón los mexicas pensaban en un cosmos dividido por estratos como niveles superpuestos hacia arriba; o hacia abajo. En la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* de Icazbalceta²⁰ se mencionan los mitos del origen de la tierra: que era un monstruo gigante al que dos reptiles dividieron para desplegar el panorama y permitirnos vivir en él. En la escultura y en la pintura el dios dual de la tierra se representa como un ser aplastado agazapado, con las extremidades unidas lateralmente al cuerpo.

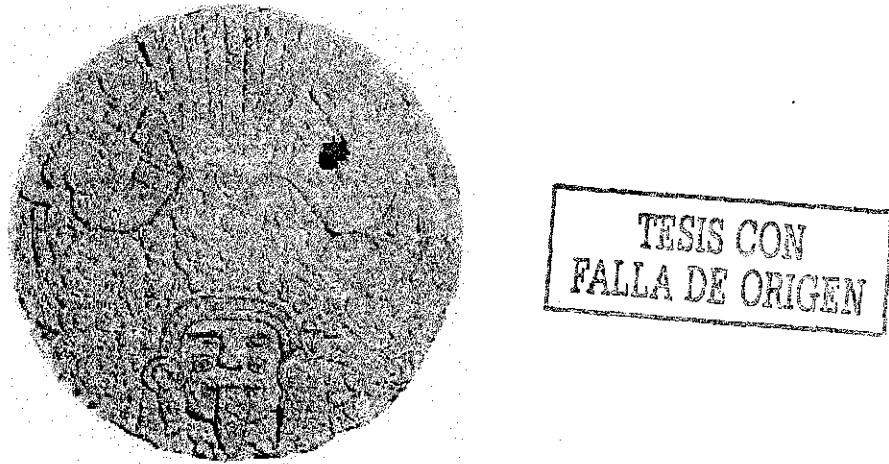


Foto 1 Tlaltecuhтли Dios de la Tierra. Personaje antropomorfo agazapado visto de espaldas en actitud de reptar, el rostro visto de frente ortogonal ubica el esquema corporal. Museo Nacional de Antropología México.

En este sentido la experiencia de nuestra vista es un corpus de datos que constantemente actualiza nuestra percepción del mundo y de las cosas. Cuando queremos conocer un terreno tratamos de recorrerlo en todas sus direcciones, en ocasiones nos jactamos de conocer todos los caminos, todas las veredas, que nos conducen a algún lugar. Nos damos una idea de los accidentes, relieves y dimensiones de los lugares recorridos o platicados o estudiados etc. Pero nunca lo podremos ver en su totalidad.

Las explicaciones acerca del espacio comienzan con el aprendizaje del habla, constantemente necesitamos de referencias para ubicarnos y ubicar a las cosas. Es difícil pedirle a un niño que empieza hablar que tome el juguete que está "cerca" de él. ¿Cómo debe saber lo que está "junto", lo que está a un lado, arriba, abajo, o allá etc.? La liturgia mexicana tenía por invocación a Dios la frase "el dueño del cerca o del junto" Tloque nahuaque," como dice Molina: "... cabe quien esta el ser de todas las cosas, conservándolas y sustentándolas: y se dice nuestro

²⁰ Angel Ma Garibay. *Teogonía e historia de los mexicanos* México, Editorial Porrúa, 1979, p. 108

señor Dios..."²¹ y como dice Clavijero. " Lamábanle Ipalnemoani, aquel por quien se vive, y aquel que tiene todo en sí" "...Es un ser al que se le invoca, se le busca, se le llama y sin embargo está junto a nosotros, está cerca de nosotros, está en todas partes, por los cuatro lados..."²²

En verdad solo dos seres o personas pueden ver la totalidad de la realidad a la vez, el Tloque Nahuaque. El ser que está en todas partes que por su magnificencia está junto a todas las cosas. Y el Nahuall el sacerdote que practica un desdoblamiento físico y puede estar en cualquier sitio que desee, además de adquirir la forma que prefiera. Esta vertiente del concepto del espacio a nivel mítico también puede revelar el concepto del espacio de los antiguos mexicanos. Probablemente ambas palabras tengan como raíz común nahui o número cuatro, haciendo referencia a las cuatro vistas que tiene el cuadrante universal así como las cuatro posibilidades que tendrían estos seres para transmutarse. La escultura adquiriría tal significado religioso o mítico que podía también trascender los espacios y revelar las diferentes facetas en la unidad.

Fuera de la mitología, en la realidad cotidiana, las limitaciones de nuestros sentidos nos han hecho inventar y utilizar instrumentos (a veces arbitrarios) que nos permiten acercarnos o nos dan razón acerca de la naturaleza y localización de las cosas. Esto va más allá de los registros que nos pueden dar nuestros sentidos. Esta práctica es parte de un trabajo que se le ha dado por llamar ciencia.

En muchas culturas existen diversas explicaciones acerca del espacio. Cada una de ellas ha creado un discurso que le ha permitido mantener concentrada a su población en torno a un lugar. Lo cual les brinda una identidad, un campo de acción, una interacción con el medio y supervivencia. Han producido mitos acerca de la percepción de su espacio lo que comúnmente se le denomina cosmovisión.

Existen evidencias de que el hombre del México antiguo tenía una gran admiración por la vista de altura y esto lo encontramos en sus pirámides, en el palo encebado, en el culto a las montañas, o al sol como el águila que cae o se levanta, en su deseo de ser hombre águila como la legión de los caballeros águilas, el juego los voladores, etc. Estas actitudes rituales, míticas o prácticas son el laboratorio de experiencias que permiten apreciar una perspectiva fuera de nuestra común condición humana bípeda.

²¹ Alonso de Molina op. cit p 148

²² Clavijero. Historia antigua de México. Editorial Porrúa, tomo II, p 62

El hombre mesoamericano especulaba en torno a la naturaleza y constitución del espacio, lo imaginaba como una serie de capas, etc.

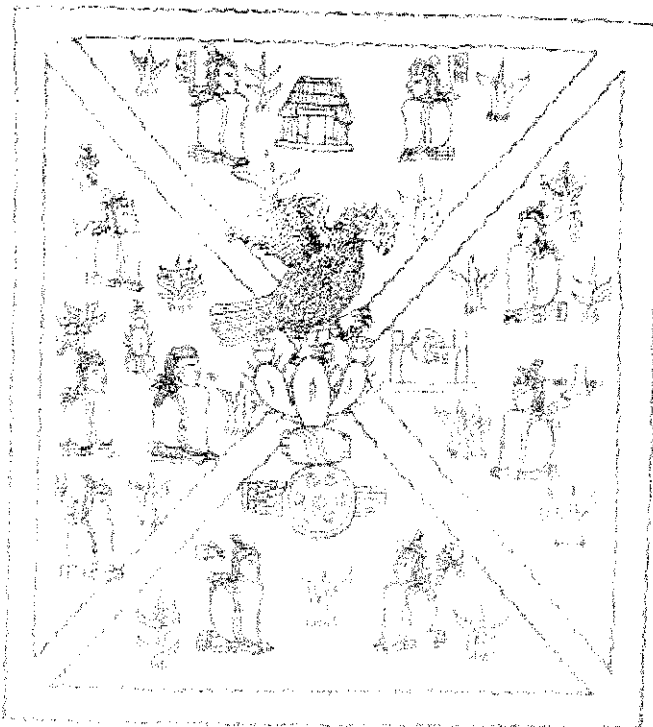
Aquí es importante señalar como influye el concepto o los conceptos del espacio tomados de la realidad física o de la realidad mítica. Por una parte la experiencia nos aporta datos acerca de la relación de los objetos en el espacio, de acuerdo con puntos de referencia. Así en los códices de mapas aparecen formas que corresponden al relieve de la tierra, a sus características geológicas y del ecosistema. Estas características dan por resultado la toponimia y los límites económico-políticos. Pero sin embargo a estos límites se vinculan también a los espacios míticos. Es decir; organizan el espacio en torno a sus creencias y a su cosmovisión.

En la vida ritual azteca el Sur era un espacio mítico muy importante. Ciertas ofrendas se guardaban de acuerdo al eje Norte Sur en el Templo Mayor como remembranza al mito en que combaten Huitzilopochtli contra los cuatrocientos sureños o el fenómeno del sol que tarda más tiempo en el sur²³. Las ofrendas sureñas son máscaras y esculturas de Mezcala, son traídas de Guerrero es decir del sur. Están dedicadas al templo de Huitzilopochtli colocado al lado sur en la cúspide del templo.

Los conceptos del espacio son una serie de imágenes percibidas de manera recurrente. Su acumulación implica una síntesis que constituye la generalidad de un objeto, o la aglutinación de ciertas características de una cosa que comprende un modelo. Verbigracia de la vida nómada los chichimecas relacionaban los movimientos celestes con los distintos parajes. Por ejemplo, en el norte las heladas de invierno son más fuertes, en consecuencia debían emigrar a otro lugar más tolerable. De tal suerte que la imagen de un lugar debía tener ciertas condiciones. En consecuencia dicho lugar sustituía metafóricamente a las circunstancias de la vida. En el norte es más seco, casi no hay vida, es parecido a la muerte.

Romances de los señores de la Nueva España. Biblioteca de la Universidad de Texas, Austin. fols. 5 v " el que lo encuentra, tan solo sabe bien esto: él es invocado, a su lado, junto a él, se puede vivir en la tierra. "

²³ Eduardo Matos Moctezuma, Et al El arte de Mezcala México, Ed. Espejo de Obsidiana, 1993, p. 133



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Dibujo 3 Plano de Tenochtitlan Códice Mendocino fol. 1 r. Portada cuadrante de la tierra seccionada por el agua periférica y sus canales o calzadas diagonales, con ecosistema de opundia y cactus, al norte zompantle, al poniente la casa, al oriente los dardos y rodela.

El Norte es muerte, es el mictlan. También está vinculado al tecpatl, la obsidiana, su Dios es Tezcatlipoca Negro

La vida de los sedentarios conocía plenamente los efectos del tiempo sobre el sitio de asentamiento y esperaba a que se cumplieran cíclicamente. La observación del desarrollo de las plantas y de los animales como los conejos, hacía del mismo espacio una variedad de paisajes. La explicación de estos fenómenos en el pensamiento mítico bien podrían ser deducidos como efectos divinos, o podrían ser los distintos rostros de un mismo ser, la distinta piel con la que se viste la tierra. El Sur significa la vida, la vegetación, vinculada al agua, a el mar, su lugar es el Mictlampa donde habita el Tezcatlipoca azul o Quetzalcoatl

En el pensamiento nómada; el espacio influye en el conocimiento; es el desplazamiento el que va dando nuevas perspectivas, nuevos puntos de vista. La ruta de la tira de la peregrinación es

Sinuosa, a pesar de que el formato es lineal. Al emprender la marcha experimentamos un fluido de objetos y cosas que se nos vienen encima y vamos dejando atrás otros tantos más. En este sentido, las piedras Temalácatl son imágenes subsecuentes que indican distintos paisajes mediante topónimos. La forma circular nos permite una vista ortogonal, con un solo enfoque, solo una escena. Esta percepción nos permite apreciar varios aspectos o figuras de la forma circular, al grado que llegamos a tener la mayor cantidad o la suficiente información a cerca de ella. Es necesario rodearla completamente para poderla aprehender.

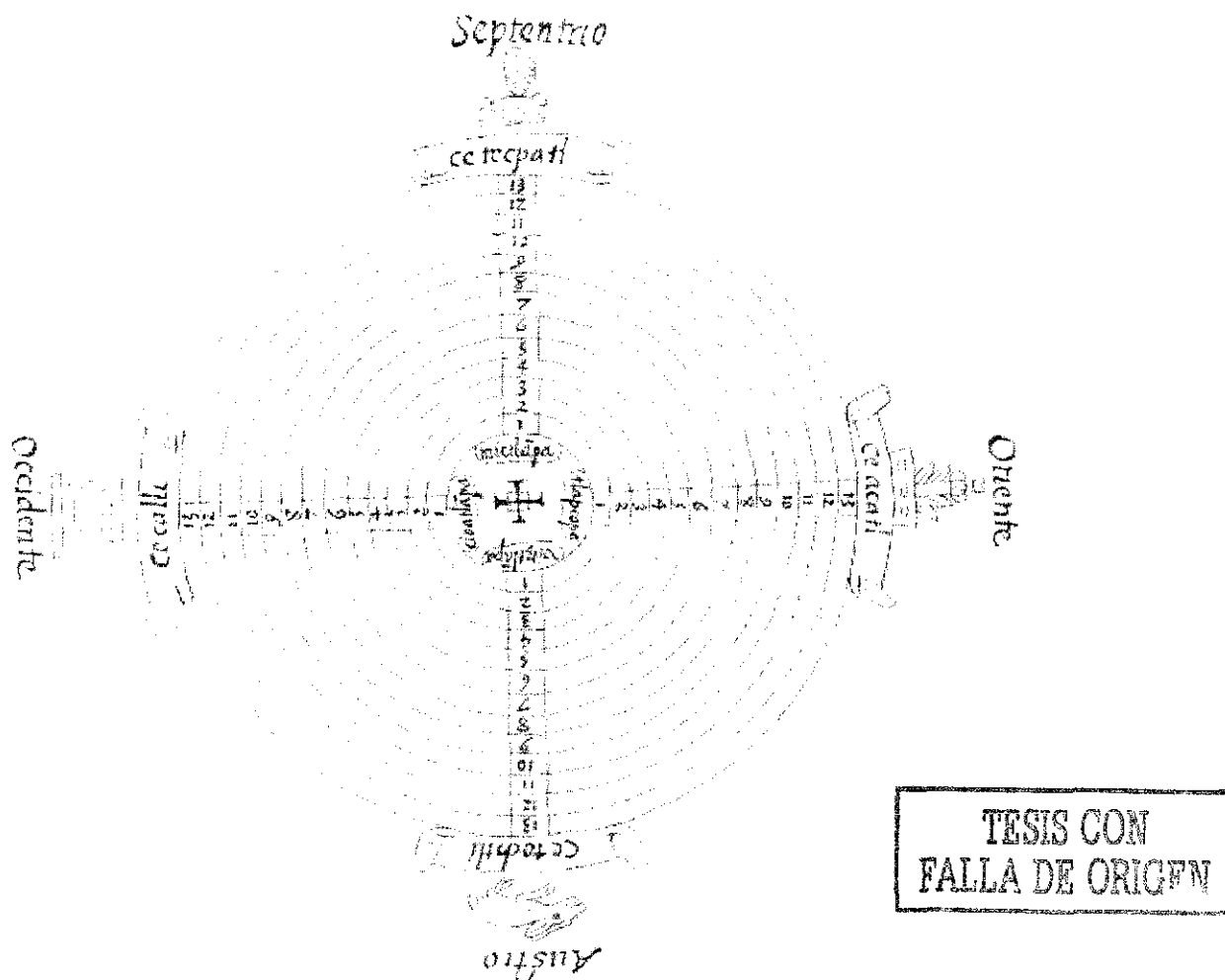
El camino diario del sol va teniendo distintos puntos de vista, es un águila que va en ascenso o descenso, es incierto su destino diario, así como anual. Aunque lo vemos cotidianamente nada garantiza su permanencia, el sol nace y muere todos los días, pasa por el vientre nocturno, y viaja como ave matutina.

El oriente a veces tiene la mañana con estrella, es el Tezcatlipoca rojo como el sol naciente, o como su casa del Tlapallan teñida de color, donde abundan las cañas, y los tules.

El lado apuesto es el Cihuatlampa el poniente donde la tarde se convierte la casa de las señoras de blanco es el lugar donde van a parir, adonde se hecha la suerte con maíces, donde se arriesga la vida al nacer. Aquí está la casa de Quetzalcóatl en su advocación del viento.

En el caso de la vida sedentaria el tiempo es un factor que influye de manera determinante en nuestro pensamiento. Aquí el tiempo no es una medida unilineal, como si existiera la relación entre metros recorridos por número de horas. Si no que son las horas las que debemos dejar pasar para que surtan los efectos esperados. La agricultura nace como la ciencia biológica que tiende su red de experimentos en el desarrollo de la vida. A veces tenemos que quedarnos quietos para ver el espectáculo de la vida.

En la gran intuición del espacio, el plano es un término sobre el cual existen diferentes conceptos e ideas referentes al tema. Esto es cultural y su percepción es aprendida, mediante esquemas y convenciones. Cortés en sus cartas de relación dibuja un plano de la ciudad como si viera un poblado medieval. También la percepción del espacio es una experiencia individual que se remite a las acciones de nuestro cuerpo y a su relación con la naturaleza. Estas experiencias son de reposo, equilibrio, y movimiento. Como por ejemplo; la marcha es aprendida por el niño con ensayos hasta que consigue el equilibrio.

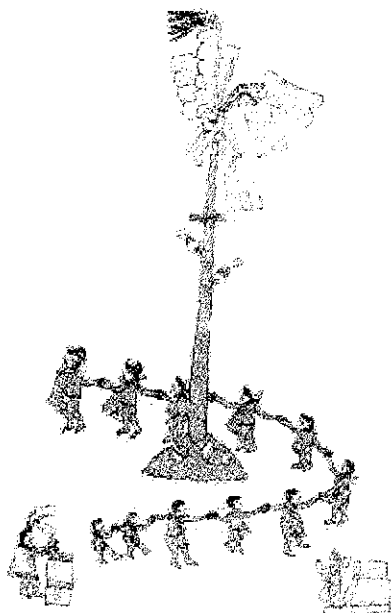


Dibujo 4 Plano de los cuatro rumbos cardinales, estratigrafía celeste y calendario de cuatro trece años ciclo de 52 años. Los cuatro nombres de las trece años hacen una atadura un siglo. Lámina 45 del VII libro del Códice Florentino.

El espacio y el cosmos en la cultura mexicana; estaba dividido en tres partes²⁴ superior inferior y centro. Estos tres puntos constituyen una línea virtual que lleva una dirección ascendente o descendente como se quiera ver, arriba y abajo. El punto central es un separador de opuestos. Se encuentra en las aguas turquesa. Probablemente sea la tierra cemanahuac. Aunque indudablemente en esta línea vertical se distribuyen las paradas de los espacios horizontales.

²⁴ Alfredo Lopez Austin Atlas histórico de Mesoamérica. "El cosmos según los mexicas". México, 1993, Editorial Larouse. p 168.

Un árbol cósmico era una ilustración metafórica del eje vertical que estructura los diferentes pisos del cosmos. La humanidad material vivía en la tierra que es uno de esos pisos. De tal manera que su vida estaba inexorablemente limitada, a sentir la corteza terrestre. No podría volar, ni tampoco podría cavar. Su vida era rastreramente mundana y se limitaba a vivir en un plano; el horizonte. Solo su teyolia o alma podía trascender estos pisos después de la muerte o antes de nacer.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Dibujo 5 Fiesta del Xocotlhuestli Códice Borbónico 3º parte p. 28. Dedicada a los muertos, el baile alrededor del poste la parte superior simula un bulto mortuario representa al teyolia que sube en el poste o axis central a otro nivel espacial.

El plano de la tierra (tlalticpac) es una gran circunferencia, cuyo centro es ombligo del universo. Este punto tiene una continuidad vertical. La tierra está rodeada de agua celeste como un anillo (cem-a-náhuac)²⁵. Los extremos acuáticos marinos se mezclan con el cielo salino en las nubes. Por debajo del plano de la tierra corre el agua; a través de “caños y venas”. De tal suerte que se completa un ciclo del agua que circula en todas partes²⁶

²⁵ Miguel León-Portilla Historia de México. “La religión de los mexicas” México, 1974, vol 3. p.210

²⁶ Durdica Segota. Valores plásticos del arte mexicana. Mexico, UNAM, 1995, p. 72.

En “el mito de la creación” encontramos referencias al origen del espacio terrestre, en donde podemos ver la voluntad divina que actúa de acuerdo con las necesidades del hombre y como buen creador debe proporcionar las condiciones para generar la vida. No tan solo los dioses son ordenadores sino que también son protagonistas; a todo esto nos dice el Mito de la Creación²⁷

“...Lo que viendo los dioses dijeron el uno al otro: Es menester hacer la tierra.

“Y esto diciendo se cambiaron ambos en dos grandes sierpes, de los que el uno asió a la diosa de junto a la mano derecha hasta el pie izquierdo, y el otro de la mano izquierda al pie derecho

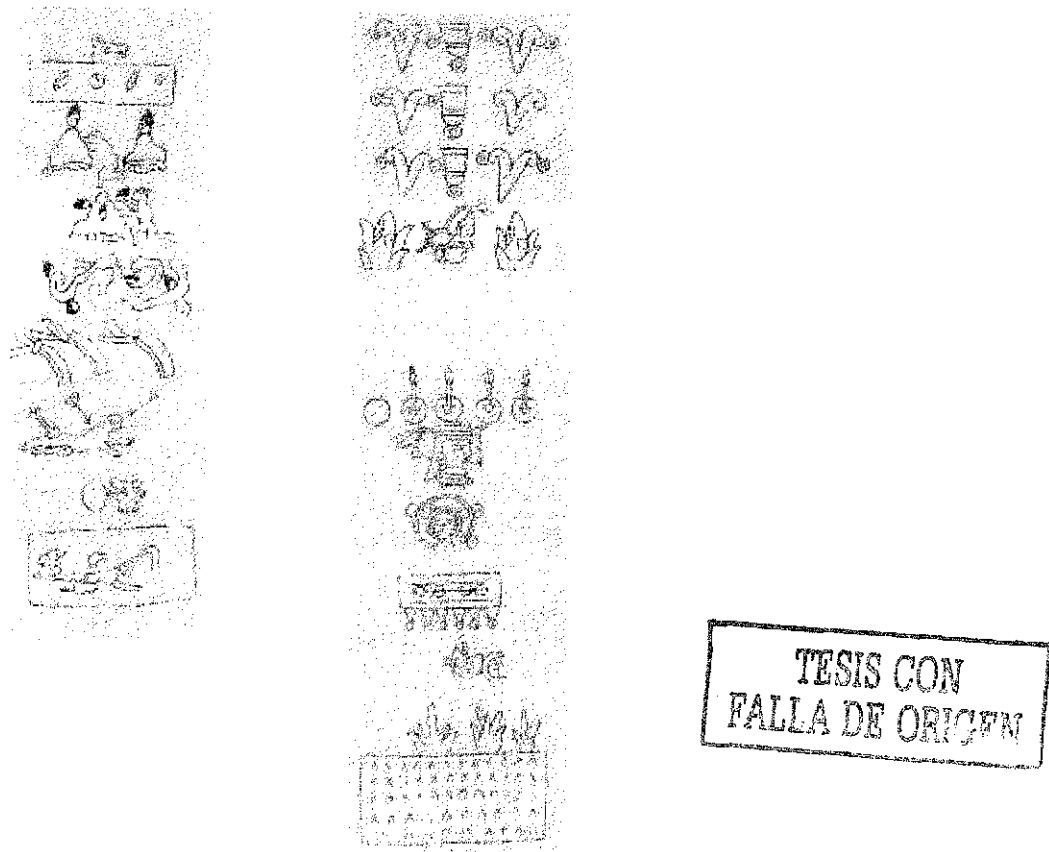
“Y la apretaron tanto, que la hicieron partirse por la mitad, y del medio de las espaldas hicieron la tierra y la otra mitad la subieron al cielo, de lo cual los otros dioses quedaron muy corridos. .”

En el primer discurso del huehuetlatolli se encuentra una frase relativa a la ubicación del centro del universo o del poder que dice: ”el padre de los dioses, que está en el ombligo de la tierra, metido en el cercado de turquesas, con la cara en el agua de los pájaros azules, el viejo dios de la región de los muertos, Xiuhtecuhtli. .”

El percepto del espacio en la cultura mexicana se encontraba directamente relacionado con el entorno geográfico y con las creencias religiosas. Es de suponer que también sus vivencias históricas y recientes las registraban como individuos y las expresaban tanto en su cultura colectiva, así como en su comportamiento individual

Una vez creado el universo eran nueve pisos de cielo y nueve de inframundo. La zona intermedia contenía cuatro pisos que se superponían al de la tierra y terminaban en la casa de la sal donde se unía el mar con el cielo. En estos piso viajaban los astros como el sol, la luna, Venus, las estrellas, además de las nubes y los vientos. Si consideramos los nueve cielos más los cuatro tenemos trece cielos superiores a la tierra. En el treceavo cielo existía lo luminoso, lo masculino, lo cálido, lo seco. Por el contrario en el noveno inframundo estaba lo femenino, lo frío, lo húmedo.

²⁷ Angel Ma. Garibay K. Teogonía e historia de los mexicanos. “otro mito de la creación” México, Editorial Porrúa, p 108



Dibujos 6 Estratigrafía de los planos cósmicos, A)- corte transversal planos del inframundo desde el pasadero de agua hasta el 8º cielo; B) Desde la tierra hasta el 11º cielo. Códice Vaticano Latino 3738 fol. I, II.

Los trece supramundos son estratos cósmicos donde aparecen los astros o los fenómenos celestes como por ejemplo; en un primer estrato después de la tierra se encuentran la luna y nubes, en otro, estrellas del norte y del sur; en tercer sitio se encuentra el sol; en los siguientes estratos están: Venus, los cometas o el giro, los colores verde azul y negro azul, las tempestades como filos de navaja, tres cielos para el lugar de los dioses, y dos más para el omeyocan.

El inframundo tenía después de la tierra nueve estratos cósmicos, el primero de ellos era el pasadero de agua, entre dos cerros, del cerro de obsidiana, del viento de obsidiana, del tremolino de banderas, del flechamiento, del come corazones, de la obsidiana de los muertos, y el del encierro de humo.

Cuando los dioses partieron al monstruo para crear la tierra. Lo clavaron en cuatro estacas, o cuatro postes, que es por donde transitan los dioses en sentido vertical, a través de ellos fluye el agua y el fuego, la energía divina. Al centro vive el Dios del fuego, Huehuetotl el viejo, metáfora

Relativa al final de nuestra vida cuando perdemos calor y lo suplimos con la estufa o el sol para calentarnos.

El espacio estaba coordinado por el tiempo, En estos cuatro postes existía la pauta para marcar el ritmo de la vida, cada uno tenía su turno, por ahí brotaban los días, empezaba por el oriente, continuaba al norte, y así, sucesivamente. Así como los días los nombres de los años seguían el orden espacial

Un vestigio del orden espacial de la cosmovisión prehispánica subsiste en Yaxcabá, Yucatán. Tuve la oportunidad de presenciar la plegaria por las lluvias al Dios Chaac. Después de la época de secas los habitantes del pueblo se preparan para las siembras entre junio y julio. Hacen una primicia a favor de las lluvias. Contratan a un Mem o sacerdote maya para que haga una misa de plegaria.

Los participantes de la ceremonia son vecinos y beneficiados de los resultados de la rogativa. Se prepara un sitio y se colectan los alimentos para la ofrenda, se levanta un altar, los instrumentos del ritual y avisan a la gente del evento. Solo participan hombres de todas las edades. El lugar es un paraje cercano a la zona de siembra, ahí se preparan los alimentos. Previamente van al monte a cazar venados. Aunque a veces matan animales domésticos como cerdo y pollo. Por otra parte preparan unos tamales grandes con los que se come el caldo o pozole. Estos alimentos se colocan en la mesa de altar.

La mesa del altar es una empalizada construida con cuatro postes ligados entre sí por palos delgados cortados de ramas. Con estos maderos seriados forman una superficie plana sobre la cual ponen la ofrenda de alimentos y flores. Los soportes de la mesa se clavan en la tierra y se conectan diagonalmente a través de arcos enramados. En el vértice de las diagonales y en dirección y en dirección de los soportes se colocaron unas lianas como “cables de telefono” conectados a unos postes que están clavados a unos cuantos pasos del altar. Estos postes forman un circuito periférico paralelo a los lados de la mesa.

Una cuadrilla de personajes se dispone a actuar. El Mem da las instrucciones de que durante la ceremonia y con cantos da la pauta a la acción de los personajes.



Foto 2 La cuadrilla de personajes que harán las veces de Chaques y Sapos. Al fondo el altar con la enramada en arcos cruzados diagonalmente. Sobre la mesa la ofrenda y al frente el Mem. En primer plano el poste con la liana atada a él y dirigida al centro del altar.

El elenco consiste en cuatro Sapos que acompañan a cuatro Chaques, ambos se sitúan en las esquinas del cuadrilátero. Mientras los Chaques riegan unas plantas frente a ellos hacen sonidos con sus armas de caza, con un rifle y un machete tallados en madera. Los Sapos croan con ritmos acompasados con los cantos del Mem. Cada pausa de canto indica un movimiento de rotación de los personajes. Se pasan de un vértice a otro de tal suerte que alcanzan a dar trece vueltas hacia la derecha y otras trece en sentido inverso. El último paso es la pausa para que escapen los Chaques de la órbita de la mesa. Conseguida su libertad se fugan al monte mientras que los sapos tratan de atraparlos, una vez que los coptan, y los llevan prisioneros ante el altar, consiguen hacer responsables a los Chaques de su función: la de hacer llover.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El acto finaliza con la bendición de los alimentos, se distribuye la comida entre los participantes y entre el público, como signo de que sí habrá alimento durante el año puesto que se aseguran las lluvias.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Foto 3 Disposición del altar, cuatro vértices como árboles unidos diagonalmente, al centro una empalizada que forma la mesa del altar donde está la ofrenda con los alimentos. En la esquina derecha el Chaque sostiene en la mano su machete y su rifle mientras riega el árbol axial

El concepto del espacio estuvo tan definido en la época prehispánica, que hasta la fecha persiste en algunas comunidades de México. Como pudimos ver, la experiencia corporal, nuestros movimientos, así como, nuestras vivencias, aunado a los mitos y tradiciones, hacen en nuestras mentalidades un concepto del espacio que se vive a diario y por él transitamos. El espacio en la escultura es una traducción material de nuestra cultura. En el caso de los mexicas, a través de sus convenciones plásticas hacían obras para un público inmerso en un cosmos bien definido. Nos cuesta trabajo comprenderlo dado que nuestros parámetros no coinciden, sin embargo es igual nuestra condición humana.

II- TÉCNICAS DE LA ESCULTURA MEXICA

El material y la tecnología son factores que influyen en la conformación de la obra. Podemos ver que, en muchas ocasiones el diseño o la composición de una escultura mexicana estaban adaptados a las condiciones de la madera o de la roca. Por otra parte el desarrollo tecnológico con que elaboraban sus piezas también dejó sus huellas. Hoy, se puede percibir a través de las incisiones, cortes o acabados, lo cual indudablemente influyó en la obra.

Al analizar una obra mexicana compuesta con aspectos bidimensionales encontramos algunos factores tecnológicos que influyeron en su composición, tales como; el manejo de los materiales y las herramientas

La diversidad de materiales empleados en la escultura mexicana es muy amplia. Esto revela no solo el conocimiento de los recursos y de técnicas de trabajo, sino también nos muestra una diversidad de ocupaciones gremiales y de relaciones económicas, que solo era posible sostener con una base social bastante compleja. Dentro de la organización social el sector laboral mexicano se agrupaba en el calpulli, este concepto definía a un clan, una tribu, una familia, o un barrio de la misma tribu, o de grupos étnicos conurbados que participaban de la economía de una misma ciudad, era común encontrar en un calpulli²⁸ una especialidad de trabajo. También habría que considerar en la influencia técnica de algunos productos importados de pueblos especializados y de antigüedades de culturas pasadas.

En general los oficios marcaban la diferencia social y étnica, los artesanos trabajaban doble jornada en agricultura y en su oficio, como los canteros y carpinteros que trabajaban en cuadrillas con sus respectivos mandones en servicios públicos, los más especializados vivían dentro de las ciudades como los alfareros, los pulidores de hueso y concha, los lapidarios, los orfebres, los pintores y amantecas.

Las técnicas de trabajo para la escultura no tuvieron cambios considerables aún con la introducción de los metales después del año 1000 d.C. Las herramientas eran de piedra y hueso, y se usaban para partir, machacar, perforar, incidir y pulir. Estas condiciones de trabajo revelan una gran disposición al trabajo y un gran esmero para poder concluir una obra de gran calidad universal.

²⁸ Pedro Carrasco. "La sociedad mexicana antes de la conquista" Historia general de México. Colegio de México, México, 1976. p. 225

LA CERÁMICA

La cerámica mexicana tiene su origen en la cultura chichimeca asentada en el valle de México desde Tenayuca hasta Texcoco. La cultura mexicana practicó el modelado en barro, sobre todo para la producción de alfarería y figuritas de terracota con escenas costumbristas y populares²⁹. Sin embargo, probable que los mexicanos emplearon gente especializada para la escultura en cerámica, probablemente de origen mixteca y cholulteca, a este respecto debemos recordar sus espléndidos ejemplares modelados como urnas y sahumerios.

El desarrollo de la escultura pudo haber surgido en el modelado en barro, con esta técnica se proyecta el trabajo como prototipo o modelo de futuras formas, también se llama boceto el cual podría ser la obra definitiva. En Mesoamérica la cerámica se practicaba como un medio de expresión independiente. Por lo tanto, estas obras compartían y aportaban elementos a la convención plástica mesoamericana.

La cerámica mexicana tiene sus características peculiares que la distinguen como alfarería roja o naranja con motivos geométricos negros. La aplicación de este oficio al que hacer escultórico empleó el mismo material con barros naranja o rojo endurecidos por cocción en hornos de baja temperatura, así como, algunos procesos constructivos técnicos básicos como el modelado, el torneado, moldeado, el pastillaje, el enrollamiento, y el ensamble entre otros, así como algunos acabados como el alisado, pulido, engobe, bruñido, incisiones, pintura pre cocción y pos cocción.

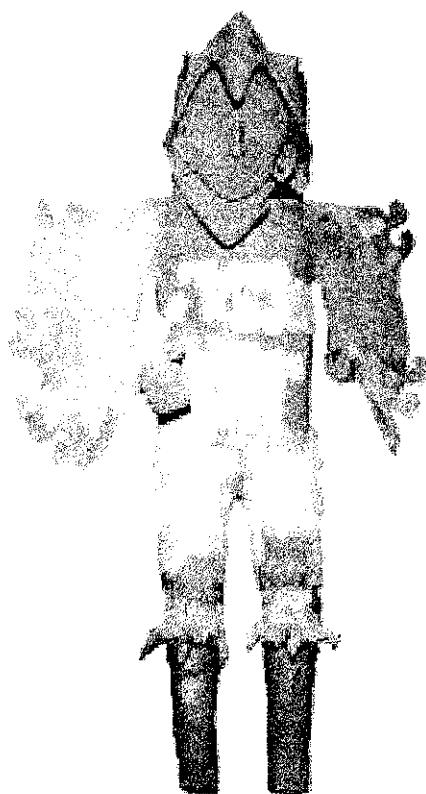
Las obras escultóricas que más llaman la atención son los Caballeros Águila de cerámica encontrados en la etapa V del Templo Mayor. Este tipo de escultura empleó los elementos básicos del volumen, con una decidida construcción a partir de cilindros para formar las extremidades y el tronco, por otra parte, la cabeza fue resuelta con segmentos esféricos, y finalmente las alas así como las plumas fueron resueltos mediante fragmentos modificados de prismas como placas recortadas. La monotonía geométrica se pierde al integrar a la superficie elementos naturalistas que refieren un origen orgánico. En principio vemos el rostro que modifica al esférico cráneo que emerge de un cascarón con forma de pico de ave. En realidad toda la obra está hueca, su fragilidad, y su ligereza son evidentes.

Esta obra es simétrica anterior y posteriormente, donde los elementos plásticos actúan en la composición por su posición, en consecuencia los brazos se ubican paralelos y se flexionan

²⁹ Esther Pastory Art Aztec. EUA. Harry N Abrams Incorporated, 1983, p. 284

perpendicularmente al tronco. Las piernas llevan la misma dirección que el tronco y se flexionan paralelamente en el mismo sentido. Los aspectos laterales presentan una figura totalizadora, donde no se permite la fragmentación ni la aberración de los elementos de tal manera que el perfil es exacto, una pierna esconde a la otra y un brazo esconde al otro. Aunque la pieza está modelada, fue concebida dentro de una estructura prismática con todos sus lados bien orientados, incluso su posición tendría alguna relación con el espacio ritual

El rigor de los aspectos prismáticos se distraen mediante la adición de elementos naturalistas, como las garras que se conectan perpendicularmente en unidades al cilindro que sustituye la forma de la pierna. La interacción de los elementos plásticos se ve unificada por la textura y el color de la cerámica, como un plano continuo, esta integración del caballero que es águila son de la misma naturaleza, sin embargo, los aspectos bidimensionales como las plumas y la polocromía nos ayudan a diferenciar los espacios anatómicos. Otras subdivisiones internas realizadas en los dedos como incisiones recurren al dibujo para denotar las uñas, Así como las subdivisiones marcadas por molduras que circundan los párpados de los ojos.



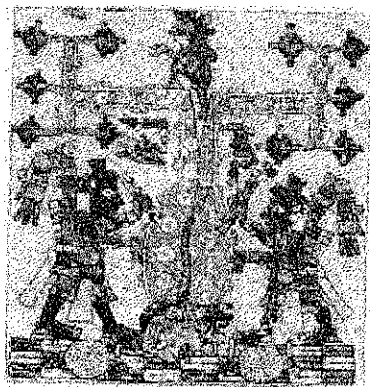
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Foto 4: Caballero Aguila, escultura modelada en barro y pintada con estuco fue encontrada en el Templo Mayor mide 1.90 m, corresponde a 1480, las alas y las plumas bidimensionales semejan papel recortado

TALLA EN MADERA

La principal fuente de recursos de madera para la Gran Tenochtitlan se encontraba en los bosques que rodean al Valle de México, principalmente los cercanos a los volcanes; ahí explotaban varias especies de pinos como el *ayauhcuáhuatl* "...usaban mucho de esta madera en el servicio de los cues y de los dioses..."³⁰ es madera ideale para la talla ornamental, además usaban maderas exóticas como el *Taxodium* o *ahuehuatl*.³¹

La técnica mesoamericana del tallado de la madera se realizaba mediante cortes con puntas de obsidiana y raspado con raederas de piedra. Con la introducción de los metales los talladores emplearon []"hachas de cobre para cortar maderas, y punzones y escoplos"[...]³² Dicha técnica aparece ilustrada en le Códice Mixteco Vindobonense en la p.33, Ahí se nos muestra a dos personajes que inciden sobre el Arbol de Apoala o de la vida. Los escultores aprovechan el material para crear a la progenitora del primer hombre. La escena se recrea por la talla con gubias curvas y planas, la característica de esta herramienta, consiste en dos puntas de obsidiana colocadas a los extremos del mando, de tal suerte que no sirven para la percusión, solo se manejan por el empuje de la mano.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Dibujo 7 Árbol mítico de Apoala: Imagen correspondiente a la pagina 33 del Códice Vindobonense, los escultores abren el vientre abultado del tronco y nace el hombre.

³⁰ Fray Bernardino de Sahagún *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989, p. 531

³¹ H. B. Nicholson *Two aztec wood idols*. United States, Harvard University, 1968, p. 13

³² Sahagún *Ibidem* p. 737.

Sahagún nos relata que el trabajo de los talladores consistía en: “..cortar con hacha, hender las vigas y hacer trozos y aserrar, cortar ramos de árboles y hender con cuñas cualquier madera..”³³. De esta forma de los monteros extraían la madera directamente del bosque Cuajimalpa nombre que deriva de "quauhxima" o talla de madera.

Existen muy pocos vestigios de la obra escultórica en madera. Como el ciervo y una serpiente de la ofrenda 58; y una figura antropomorfa de la ofrenda 89 de Templo Mayor. Solo por las crónicas y por los restos que nos quedan sabemos que se ejercía este oficio, un ejemplar de estas obras es la Diosa de la Fertilidad del Museo Nacional de Antropología. Esta pieza recoge todas las actitudes naturales que una modelo viva puede ofrecer.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Foto 5 Diosa de la fertilidad: Figura antropomorfa tallada en madera de tamaño doméstico, procede Coatepec de las Harinas. MNA.

Su anatomía está completa, donde se pueden apreciar incluso los detalles de las uñas, los dientes y las orejas. Además podemos sentir la sensación de carnosidad en su rostro y la sensualidad de sus senos. Los aspectos bidimensionales los encontramos en su vestido cilíndrico apenas afectado por una línea vertical que simula el borde del enredo.

³³Sahagún. Op cit p 596

El cabello aparece recortado con textura lisa, en esta cultura casi no se emplean los recursos achurados rayados o surcados para denotar el pelo, por lo tanto, vemos que se ciñe al rostro como un gorro o un casco, es decir, como un material plano propio de las láminas o de los textiles, que se adapta a la forma de la cabeza.

Algunos otros objetos fueron tallados con un procedimiento parecido al de la escultura como por ejemplo; las máscaras que fueron también talladas en madera pero que, en la mayoría de los casos eran recubiertas por policromía o por mosaico, su estudio por tanto lo traslado al tema relativo al de la policromía.

Otros objetos tallados en madera son los dinteles de Tlatelolco; cuya función es la de sostener los muros y abrir los vanos en la arquitectura a grandes rasgos son prismas rectangulares que surgen a partir del tronco. La conversión de cilindro a prisma predispuso espacios planos para la talla a manera de pictografías. En general la conversión de la madera de la forma natural a la geométrica tenía como resultado regular la superficie, ya sea en prismas, en cilindros, o en o esferas. El logro de estas superficies permitía un espacio donde plasmar aspectos bidimensionales como los relieves, glifos o pictografías.

Algunas obras recuerdan el origen de la extracción del material, como los instrumentos musicales teponaztl y huehuetl que fueron elaborados en madera con fragmentos del fuste o de las ramas de árbol, y fueron ligeramente convertidos puesto que casi conservaron su forma natural, sin embargo tienden a la forma regular como un cilindro. El efecto indispensable para la percusión musical en ambos instrumentos es el ahuecamiento, de tal manera que el artefacto se convierte en un plano completo o cilindro ahuecado. El huehuetl de Malinalco es cilíndrico con la superficie tallada con pictografías como si fuera la hoja de un códice enrollada

Los teponaztles son casi cilindros horizontales con inscripciones en su superficie. Existen ejemplares con formas animales o antropomorfas por ejemplo el de Tlaxcala (foto 26) en donde podemos apreciar a un hombre agazapado, cuyo rostro está perfectamente definido en volumen, mientras que su cuerpo casi se dibuja por que se constriñe a la superficie cilíndrica del instrumento. Como podemos apreciar la conversión de la forma natural de una rama semicurva, y el modelado anatómico del personaje hacen que el instrumento musical parezca más que un objeto una escultura.

PULIDO EN HUESO, CONCHA Y CARACOL

El pulido de hueso fue muy común en la obra mexica. Decimos pulido a este trabajo puesto que casi la totalidad de la obra se realizaba por la acción abrasiva; ya sea en perforaciones de taladro, o en cortes con arco y cuerda. Las tradiciones míticas le confieren a este material un valor especial. El Mito de la Nueva Creación es un relato de tradición oral mexica, y que publicó Icasbalzeta, en el cual se describe la hazaña de Hehecatl cuando fue al Mictlan en busca de los huesos sagrados, o los huesos de los antepasados muertos en las otras edades. Para que con ellos pudiera hacer a los nuevos hombres y mujeres.³⁴ Por otra parte se han encontrado numerosos objetos de hueso como punzones cuya función se interpreta con el ritual³⁵ de penitencia, en un acto de ofrenda y ayuno.

El pulido en hueso fue una técnica utilizada para la elaboración de varios objetos algunos de ellos como el *omichicahuastle*. Era un instrumento musical que fue común en Mesoamérica, se le conocía como raspador. Como objeto elaborado era una característica cultural de los chichimecas. Esta tradición se conserva en la vida mexica como parte de su herencia. Estos objetos eran instrumentos de los ritos funerarios usados en épocas anteriores a los mexicas, uno de estos huesos fue encontrado en la pirámide de Cholula³⁶, cuya técnica y costumbre fue heredada de los chichimecas. Lo importante de estos artefactos era la reutilización de los huesos dadas las características de su forma y naturaleza. Su elaboración consistía en marcar una serie de líneas paralelas sobre la superficie de un fémur. Es decir; se modificaba la superficie del hueso mediante el artificioso plano marcado con líneas transversales seriadas.

Un ejemplo de escultura mexica sobre hueso es el Guerrero Águila que pertenece a la Dirección de Salvamento Arqueológico del INAH. En él podemos ver como el escultor adecua su diseño al material; la forma original del hueso mantenía la suficiente masa como para incluir los rasgos del caballero y ha salvando todas las características de este personaje. Aunque de manera sintética y bidimensional aparecen sobre el esquema corporal: las alas, los brazos, como figuras recortadas en papel y sobrepuestas al sitio que le corresponde. El tocado

³⁴ Angel Ma. Garibay. Op. cit. p. 106

³⁵ Krickeberg. Las antiguas culturas mexicanas. México, Fondo de Cultura Económica, p. 153

³⁶ Walter Krickeberg. Ibidem, p. 231.

de águila tiene su propio volumen, (foto 6) se integra lo suficiente como para pensar que es un accesorio y que no utilizan la forma de la superficie de la cabeza para su aparición.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Foto 6 Guerrero Águila: Escultura antropomorfa pulida en hueso humano. Procede del Valle de México. Custodia Salvamento Arqueológico INAH.

La malacología o el trabajo con moluscos como la concha o el caracol, eran trabajados con fines suntuarios de joyería, religiosos y militares³⁷. En el Templo Mayor se han encontrado algunos de estos objetos en numerosas ofrendas. Los restos materiales de este tipo eran riquezas que fueron producidas in situ, de tributo o traficadas. Los objetos fabricados con caparzones y esqueletos de moluscos, y peces actualizaban la liturgia, manteniendo vigente la presencia de los ancestrales cultos acuáticos orientales, del golfo. Solo por mencionar la ofrenda # 7 entre otros objetos contenía: arena de mar, varios tipos de coral, erizos, centenares

³⁷ Ignacio Ancona H. y Rafael Martín del Campo Malacología Precortesiana. México, Instituto Politécnico Nacional, p. 11

de caracoles, centenares de conchas procedentes de los océanos Pacífico y Atlántico, además restos de peces y tortugas³⁸.

Los informantes mexicas decían que en Tula Quetzalcoatl tenía un aposento orientado hacia el sur [...] " el cual era de diversas conchas mariscas, y en lugar del encalado tenía plata, y las conchas de que estaban hechas las paredes estaban tan sotilmente (sic) puestas que no parecía la juntura de ellas [...]"³⁹



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Foto 7: Cabeza con concha recortada Museo Regional Tuxtla Gutiérrez Chiapas. La incrustación de los fragmentos de la concha sintetizan en distintos planos las diferentes zonas del rostro

La concha en la escultura la vemos como una incrustación en los ojos y dientes o como mosaico que recubre superficies voluminosas, su forma plana era adecuada en pequeños fragmentos para cubrir superficies complejamente tridimensionales. El acabado en concha permite reflejos tornasolados y a veces metálicos, cada fragmento refleja la luz recibida, de tal manera que se pueden distinguir diferentes facetas brillantes, la superficie se convierte en una gema cortada, la cual se opone a su soporte, esta capa de conchas es una periferia exquisita soportada por una masa concéntrica pero olvidada (foto 7).

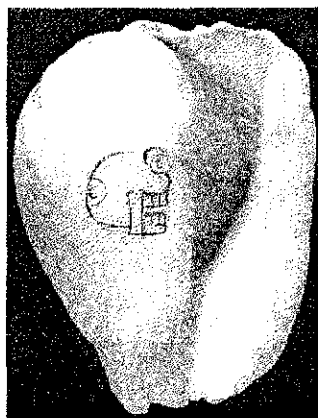
³⁸ Dúrdica Ségota Ibid p 177

³⁹ Sahagún Op cit p 651

Por otra parte el caracol es un animal que por su naturaleza remitía al Dios de la vida, era el referente del agua, el caracol recortado era un atributo de Quetzalcoatl, es el glifo que representa un atuendo de material acuático, como aparece en los códices. Era común encontrar la representación de un caracol en glifo cuya presencia era indispensable en códices, murales, en los textiles, mapas cerámicas, en la arquitectura etc. Para su representación se tomó a la voluta por ser la solución plástica más sencilla, la cual es el aspecto más característico del molusco, el corte transversal permitía reconocer la perfección del enroscamiento de la línea en un solo plano. Lo cual significó trascender el volumen del caracol a un aspecto bidimensional.

El valor estético del trabajo en estos materiales es de tradición de "los toltecas, junto con su soberano, eran seres lunares; el dios de la luna se llamaba entre los aztecas el del país del caracol"⁴⁰ o del tule, lugar pródigo y exuberante de vegetación con fuentes acuáticas abundantes, estos materiales apuntaban a la dirección de Tlaloc al Sur.

La reutilización del caparazón de concha o de caracol como soporte de una pictografía o de alguna inscripción, nos señala la común ocupación de las superficies voluminosas como receptoras de mensajes bidimensionales. La superficie casi homogénea, con una textura lisa permitía incidir sobre ella ya sea con dibujos esgrafiados, relieves, cortes, o con color, esta intención altera la naturaleza del material convirtiéndolo en un objeto con una función específica, el caracol era empleado como trompeta, como objeto ritual o suntuario.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Foto 8 Caparazón de caracol usado como trompeta, presenta la inscripción incisa del año ce miquixtli. Museo Real de Arte e Historia de Bruselas. 20 x 16 cm, especie Strombus Gelatos

⁴⁰ Krickeberg Op cit p 202

LOS METALES

Las técnicas aplicadas al trabajo de metales en Mesoamérica tiene como antecedente la producción de Centro y Sudamérica. La introducción de la metalurgia a México viene como una oleada de conocimientos que en principio se encontraban en los Andes de Colombia, Perú y Ecuador. El empleo de la metalurgia en nuestro país se ubica en las tierras de occidente principalmente la zona maya, mixteca y purépecha. Esto sucedió a fines del clásico y a principios del postclásico: siglos IX y X. a.C. La orfebrería de los aztecas ha desaparecido casi por completo debido al saqueo y fundición por parte de los españoles,

La técnica de la orfebrería se introdujo a Mesoamérica con un previo manejo de la forma, y en consecuencia también de los materiales y las técnicas que requieren el moldeo. Sin embargo el uso de moldes ya se conocía desde el Clásico en Teotihuacan donde se empleó el molde como un proceso de producción más acelerado. Es decir se realizaban esculturas de barro en serie, en el Templo Mayor se han encontrados algunas ollas de barro⁴¹ con la advocación a Tlaloc que denotan el uso del molde.

Debemos recordar que los expertos orfebres y joyeros eran mixtecos y un barrio de este grupo étnico trabajaron para los mexicas en Azcapotzalco.⁴² Estos artesanos fundían los metales, soldaban, hacían láminas y alambres, con estos elementos hacían la filigrana, el repujado, el vaciado, las incrustaciones, y engarzamientos para la joyería.

Sahagún nos relata parte de este oficio: "El buen platero"... "sabe apurar cualquier metal, y de lo fundido hacer planchuelas o tejuelos de oro o de plata; también sabe hacer moldes de carbón y hechar metal en el fuego para fundirlo..."⁴³

Uno de los procesos más llamativos en la orfebrería es la técnica a la cera perdida; que consiste en elaborar una masa de carbón y arcilla. Posteriormente se deja secar sobre este material, se raspa con una raedera de cobre dando la forma de una escultura. Sobre la cual se aplica una capa de cera mezclada con copal. A esta capa se le espolvorea carbón y se le aplica una pasta como la que se usó para la escultura. La cual recubre toda la forma, misma que

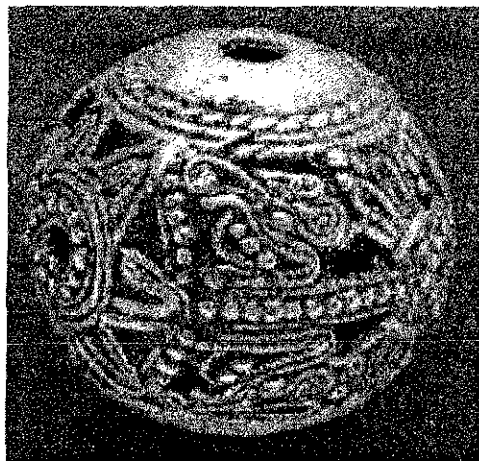
⁴¹ Dúrdica Ségota. Op. cit. p. 54

⁴² Bernal Díaz del Castillo. Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. México, Ediciones Océano, 1987, p. 205. cfi Krickeberg. Op. cit. p. 97

⁴³ Sahagún Op. cit. p. 595

servirá de molde una vez que entre el metal fundido y la cera se haya perdido por efecto del calor.⁴⁴

Un ejemplo del proceso a la cera perdida y falsa filigrana es el trabajo de las cuentas del “Tesoro del Pescador”. Cuya elaboración probablemente sea mixteca y que proceda del saqueo de los españoles a los tesoros mexicas. Un tipo de estas cuentas fue encontrado en el Templo Mayor en la ofrenda #3 (1469 d.C.) sus diámetros son alrededor de 1.5cm. Su aspecto plástico es muy interesante, ya que presenta una dinámica profusión de formas bidimensionales que constituyen la superficie esférica.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Foto 9 Cuenta de Oro: Pieza fundida a la cera perdida como falsa filigrana. Procedencia Ofrenda 3 del Templo Mayor 1469 d.c. Diámetro 1.7 cm.

Básicamente dicha cuenta de oro es una esfera cuya superficie es afectada bidimensionalmente con formas zoomorfas cuyos contornos contienen espacios vacíos. Como podemos ver aparece una cabeza de serpiente y un sol, estas imágenes se identifican en los glifos escritos en los códices. La línea que se dibuja sobre el papel, es sustituida por un hilo fundido o seudofiligrana. Es decir que existió el traslado de la imagen de la hoja a la superficie esférica, pero más aún estas figuras bidimensionales aparecen recortadas y unidas en ciertos puntos, lo cual afecta la superficie a manera de calado, por lo tanto podemos imaginar que la

⁴⁴ Guillermo Ahuja. Orfèbreria prehispánica México, Editorial Patria, p 296.

misma hoja plana fue recortada que se convirtió en una esfera hueca y lisa por dentro y dibujada por fuera (foto 9).

Además se emplearon otras técnicas como el martelinado y el repujado. Cabe aclarar que estas técnicas son por naturaleza planas dado que se construyen a partir de láminas o sobre superficies llanas y los dobleces afecta la superficie dando la forma.

El repujado puede hacer las veces de relieve, en algunas ocasiones era empleado como una superficie afectada por accidentes cóncavos, convexos diferenciados de los planos, de tal manera que las luces y sombras proyectadas sobre esta lámina podría revelarnos formas similares a las de un paisaje o de personas u objetos. En este caso la forma plana de la lámina indudablemente adquiere volumen y deja de ser su primera condición llana. Pero si la consideramos independientemente del volumen como superficie seguirá siendo una lámina. Es decir bidimensional.

Se puede dar el caso en que la lámina afectada por el repujado se estructure en dos o más planos a partir de los cuales se construyan formas planas ya sean geométricas, dibujadas o pintadas sin que dichos elementos alteren el plano original. Por ejemplo el disco repujado con el glifo dos caña (foto 10) Museo Nacional de Antropología N° de Cat. 7-2611,⁴⁵ dicho signo solo se aprecia escrito en un plano, pero en el caso de ser repujado debe conservar casi todas sus características lineales para que pueda ser distinguido, en este caso la diferencia de planos y los doblamientos en lamina crean distintos reflejos de luz, por lo tanto los bordes sobresaltados se proyectan como sombras que dibujan líneas y contornos similares a los dibujados sobre un plano o un papel.

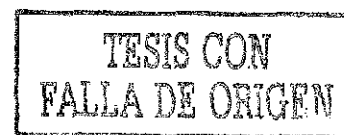


Foto 10: Glifo dos caña , disco repujado en lámina de oro representa la fecha 1507 que celebra Fuego Nuevo. Museo Nacional de Antropología N° de Cat. 7-2611,

⁴⁵ José Alcina Franch. Et al *Azteca mexicana* España, Editorial Lunwer, 1992, p. 154

El manejo de los metales también se empleó con la técnica de la forja sobre todo para la producción de herramientas como cinceles y hachas, las cuales fueron empleadas en la escultura tanto para el tallado de madera como para el labrado en piedra. Esta rica producción de herramientas metálicas provenía del occidente de México de la cultura tarasca,⁴⁶ los tarascos lograban producir más de 2000 tejuelos o lingotes al año, con lo cual, existió un mercado de productos metálicos que se empleaban en las labores agrícolas y artesanales. Sin embargo esta nueva tecnología no cambió considerablemente la forma esculpida, sabemos que los productos de cobre y bronce no son muy duros y su filo se debilita constantemente, por lo tanto la extracción de material escultórico se continuaba realizando por presión y percusión con madera y piedras duras. El escultor H. J. Etienne experimentó las técnicas griegas sobre piedra y descubrió que los cinceles de cobre y bronce no funcionan con golpe oblicuo porque resbalan, prefirió el golpe perpendicular con la desventaja de que las herramientas pierden fácilmente el filo.⁴⁷ Los tarascos mejoraron las herramientas metálicas con cierto temple, sabemos que las hachas se lograban por la técnica del martillado y luego recocido, quedaban como láminas muy gruesas con filo considerable. Los cinceles eran barras rectangulares fundidas en un molde y después martilladas y recocidas.⁴⁸

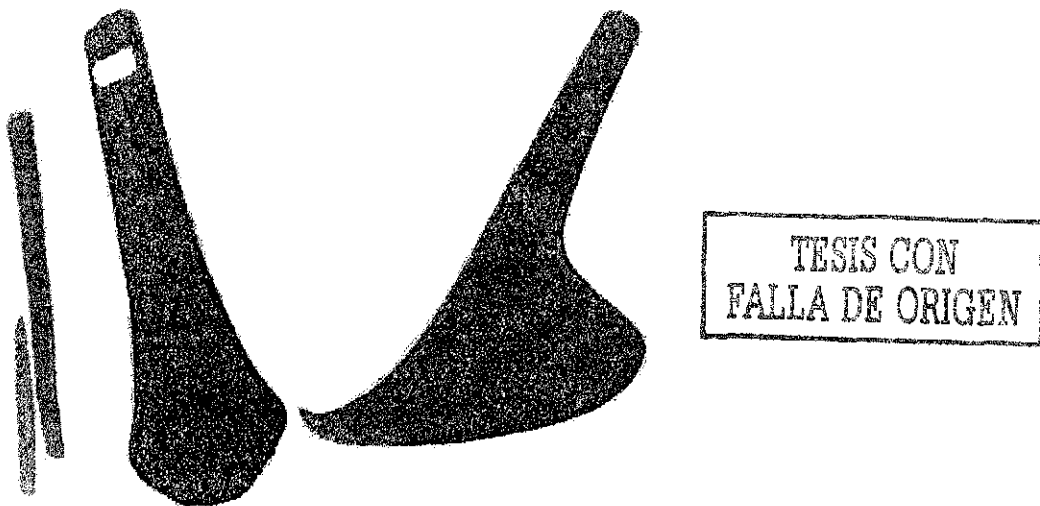


Foto 11: Hachazuelas y cinceles : Herramientas cortantes de cobre. Procedente del Occidente de México.

⁴⁶ Krickeberg Op.cit p 362

⁴⁷ Rudolph Wittkower La escultura procesos y principios. España, Editorial Alianza, 1977, p 23

⁴⁸ Beatriz Barba "La metalurgia mesoamericana" Orfebrería prehispánica. México, Editorial Patria, 1989, p 123

LABRADO EN PIEDRA

El trabajo de la piedra era un oficio que practicaban los mexicas como tradición desde sus orígenes chichimecas. Así menciona Sahagún que "[...] la condición y calidad de estos teuchimecas es que eran lapidarios, porque conocían y labraban los pedernales y navajas para las puntas de las flechas. También traían espejos consigo, colgados en la cintura[...]"⁴⁹. La lapidaria en sus orígenes conocía algunos tipos de piedra empleados en la joyería, en la cacería, en la recolección y los de uso doméstico.

No se puede olvidar el vínculo familiar con los toltecas en la genealogía mexicana, de ahí venía parte de su origen y su herencia artística [...] "Tenían así mismo grandísima experiencia y conocimiento los dichos tultecas, que sabían " [...] hallaron y descubrieron las piedras preciosas, y las usaron ellos primero, como son las esmeraldas y turquesa fina, y piedra azul fina[...]"⁵⁰

En la época prehispánica las labores en lapidaria era muy amplias, y cuyos destinos eran muy diversos. Se realizaban artefactos como herramientas, utilidades, alhajas, enseres, arte y utensilios domésticos, etc.⁵¹ En las excavaciones del Templo Mayor así como en el descubrimiento de sus ofrendas se han encontrado diversos materiales de piedra de épocas y de orígenes distintas a la cultura mexicana, por lo tanto, estos materiales influyeron en sus costumbres lapidarias.

Las rocas encontradas en la escultura lapidaria mexicana son: ígneas como la dorita, riolita, andesita y el basalto de cuyos materiales fueron empleados en escultura de gran tamaño, así como; la piroclástica toba usada en el altar de Malinalco, También en la escultura menuda la obsidiana fue usada como lo vemos en el recipiente mono o en los objetos excéntricos del Museo de Antropología. Por otra parte emplearon rocas sedimentarias como la clásica arenisca en la Coyolyahuqui y en casi toda la obra del Castillo del Teayo⁵², además del pedernal empleado también en los excéntricos. Finalmente se han encontrado objetos de rocas metamórficas como serpentina, la pizarra

⁴⁹ Sahagún Op cit p 657

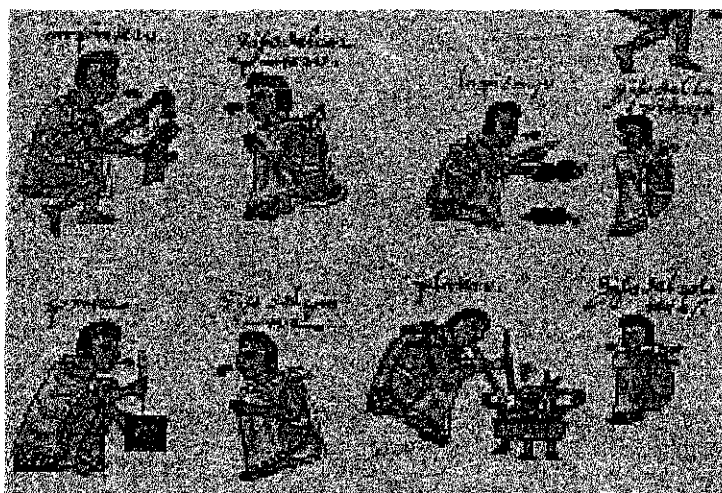
⁵⁰ Ibid. p. 652

⁵¹ Ibid p. 622

⁵² Felipe Solís. Escultura del Castillo de Teayo. México UNAM. 1981,p109

Los minerales⁵³ empleados en la escultura lapidaria mexicana se reportan al óxido de silicio o cristal de roca usado frecuentemente en la elaboración de máscaras y cráneos, también se reportan otros silicatos como la jadeita, y la serpentina o similares como la cloromelanita, esmeragdita y la nefrita⁵⁴ que tuvieron una gran demanda en el México antiguo por que la consideraban un tesoro, con este material de gran dureza hacían las hachas y cinceles para la escultura, así como, cuentas, collares, y escultura antropomorfa de pequeño formato. Algunos otros minerales de gran demanda fueron los carbonatos como la malaquita y la azurita empleados en el mosaico que recubre a la escultura.

Sin duda la obra y la técnica lapidaria mexicana fue una gran aportación varias culturas como la huasteca, la chalca o la del pueblo sureño de Mezcala. En el análisis petrográfico de la obra de Mezcala aparecen principalmente materiales sedimentarios con usos diferenciados como la serpentinita⁵⁵ empleada para objetos esculpidos de diversos formatos planos y en máscaras. También la costumbre de Mezcala aportaba hachas de piedras duras para uso práctico así como para uso suntuario.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Dibujo 8 Ilustraciones de los oficios: Fragmento de la hoja del Códice Mendocino lámina I, f. 6. Donde se ven la práctica y enseñanza del carpintero, lapidario, pintor, y platero.

El trabajo del lapidario era tan apreciado que era usado como metáforas para discursos, refranes y moral, puesto que dicha labor implicaba una gran dedicación y

⁵³ Adolphus Langenscheidt. La minería en el área mesoamericana. Arqueología Mexicana. México. Ed. Raíces, 1997, revista vol.V, no27

⁵⁴ Ramón Mena Colección de objetos de jade. INAH México. 1927. p 4

⁵⁵ Bertina Olmedo V. y Carlos J. González Esculturas Mezcala en el Templo Mayor. México INAH. 1990 p.80.

paciencia, aptitudes que repercutían en el pulimento y brillo de las piedras. Estas cualidades debían reflejarse como virtudes en la conducta humana.

“[...]Sus palabras valen lo que las piedras preciosas, lo que las turquesas finas, redondas y acanaladas[...]”⁵⁶ Esta metáfora sugiere el proceso de trabajo lapidario.

Primero se selecciona el material como la “piedra preciosa”. Después se pule dándole la forma “redonda” y finalmente se realiza el motivo o aspecto bidimensional mediante “acanaladuras”.

Sahagún indica parte del proceso del trabajo lapidario dice “Cuando los que conocen las piedras hallan alguna piedra preciosa dentro de ella, primeramente la quiebran y sacan la piedra preciosa de donde están, y luego la desbastan, y después la raspan, y después lapiden para resplandezcan, y después la esmeran sobre una caña maciza...”⁵⁷

Este proceso de esmero indica el uso de polvos abrasivos como el esmeril, empleado comúnmente como medio de desgaste. La caña es el vehículo que mueve y fricciona el esmeril. Esto es con el fin de hacer el taladro o perforaciones.

Continúa Sahagún “...son unas pedrezuelas pequeñuelas, unas coloradas, otras azules, otras pardas. Traídas acá estas partes cómpralas los lapidarios y muelenlas, y la arena que de ella sale es de esmeril conque labren y pulen las piedras preciosas...”⁵⁸

Ramón Mena⁵⁹ también describe el proceso del trabajo lapidario que comienza con:

- 1 El corte, que son hendeduras rectilíneas hechas por el paso a fricción, con arena y agua, de una fibra que efectuaba el corte, pudo ser una cinta de otate especie de bambú.
- 2 La foliación, es decir la forma regular dada al material primario, se dice así por su corte en hojas o láminas delgadas, sin embargo se emplearon formas geométricas con mayor volumen como prismas, esferas y cilindros.
3. Las perforaciones marcan un perfil en cono el cual se incidía con una punta de hueso, madera, o piedra la cual giraba en torno a un punto de la obra entre ambos había polvo

⁵⁶ Miguel León Portilla *Literaturas indígenas de México*. México, Fondo de Cultura Económica. 1992, p. 215

⁵⁷ Sahagún Op. cit p. 789

⁵⁸ Ibid. p. 796

⁵⁹ Ramón Mena Op. cit. p 8

de jade y agua como abrasivo. El modelado se realizaba mediante un desbaste logrado con percusiones de hachas de cuarzo.

4. El pulimento borraba toda aspereza, la naturaleza enseñó a los artistas este proceso ya que vieron como los nódulos arrastrados por los ríos se pulen al pasar por agua y arena. En este sentido aplicaron al pulimento dos técnicas: una con arena gruesa y otra fina con pulidores de cuarzo, es decir: por frotación con abrasivos como polvo de piedra pomez y agua y aún mejor con antracita y grasa.⁶⁰

Se ha podido descubrir bajo el punto de vista tecnológico que durante el cenolítico (horizonte fechado entre 14,000 y 7,000 años antes del presente 1950) el trabajo de artefactos líticos consistió en **percusión**, así como por **presión**. Esto es muy importante para la escultura puesto que ambas acciones aplicadas a la escultura servirían como: el desbaste, y la eliminación de material a gran escala; así como para la búsqueda y casi la definición de la forma respectivamente.

En el cenolítico superior (9,000 a 7,000 a. P *) empiezan a aparecer los artefactos de moler. Se practica la fricción entre dos piedras y también la abrasión con un componente abrasivo. Esto es, se practica el acabado pulido. El avance tecnológico es mayor, surgen nuevas posibilidades de trabajo. Pero algo muy importante, surgen nuevas herramientas como el hacha que servirá como cincel.

El conocimiento de los nuevos materiales, su extracción y su control significó un gran avance cultural. Con este cúmulo de posibilidades el hombre de la Era lítica, comienza a vivir sedentario⁶¹. La extracción de minerales y rocas en la época prehispánica significó una complejidad en las redes sociales, así por ejemplo; la extracción de la obsidiana produjo un cambio social y del entorno natural. Los principales yacimientos de obsidiana que abastecían a los mexicas se encontraban en la Sierra Navajas hoy Hidalgo y en Otumba, México. En estos lugares la producción era especializada, tuvo su inicio para el abastecimiento teotihuacano y fue sostenido hasta el posclásico mexicano, en el primero se producían puntas de proyectil, raspadores y núcleos de navajillas prismáticas, en el

⁶⁰ Ramón Mcna Op cit. p 9

⁶¹ Lorena Mirambell Atlas histórico de Mesoamérica. "La etapa lítica" México, Editorial Larouse, 1993, p. 39

segundo se producían navajas bifaciales⁶². Esto indica una especialización del trabajo no solo por talleres sino que es distinta por pueblos. Por otra parte en un taller particular como el de Guachimontón Jalisco se pudieron encontrar cuatro actividades distintas relativas a las diferentes etapas de la producción lítica, que van desde el desbaste de macronúcleos con técnicas de percusión, hasta la extracción de navajas prismáticas. Además producía macro lascas, macro navajas convertidas en herramientas retocadas.⁶³

Es indudable que la especialización del lapidario influyera en la organización del trabajo y en la forma del producto terminal. Kubler propone la teoría de que la escultura monumental en piedra es anterior a la de menor escala, ya que la técnica empleada en la primera requiere de herramientas más toscas. Con el avance tecnológico las herramientas y la técnica se van depurando, de tal suerte que; el escultor tiene mayores logros en formatos más pequeños.⁶⁴ Si comparamos las fechas de algunas esculturas, y si consideramos como ejemplo más antiguo al conjunto "A" de la Venta, Tabasco⁶⁵. El cual contiene cuatro cabezas colosales, una tumba construida con decenas de columnas monolíticas de basalto, un tapete hecho en mosaico de ladrillos de jade y algo singular; una ofrenda con dieciséis esculturas de jade y serpentina, entre otros objetos de formato en miniatura.

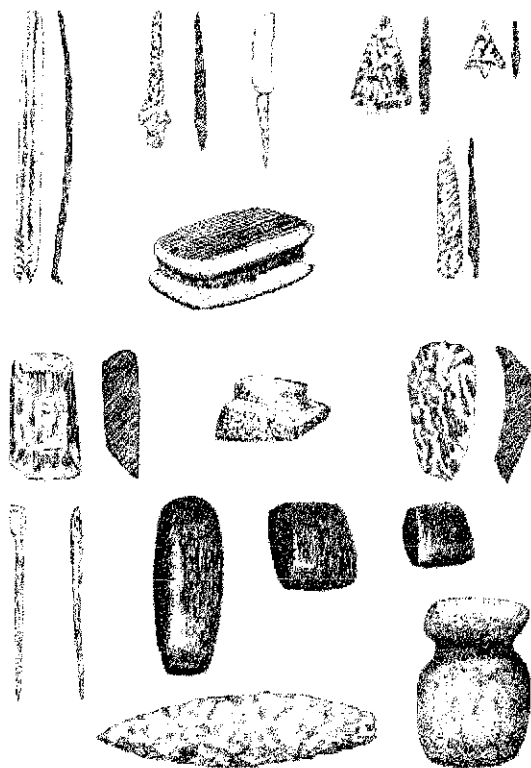
Con esto se puede decir que tanto las cabezas colosales así como las esculturas miniaturas corresponden originalmente a un mismo gremio de escultores, pero a una especialización del trabajo diferente y por tanto a diferentes tecnologías, podemos decir que existieron dos tipos de manufactura. La de tipo A es monumental, inmueble, o arquitectónica (estructural y aparente) en esta escultura los materiales son rocas ígneas extrusivas como la andesita, la riolita, la toba y el basalto, además de algunas sedimentarias como la arenisca y la caliza. La del tipo B es mueble que va desde el tamaño peregrino hasta el de joyería en este caso los materiales empleados son más selectivos, más preciosos y en ocasiones más duros se emplean rocas metamórficas como la jadeita, la serpentina y la nefrita, así como otros minerales como la turquesa, la azurita o la

⁶² Rosalba Nieto C y Fernando López A. "Los contextos arqueológicos en yacimientos de obsidiana" Nuevos enfoques en el estudio de la Lítica Mexico, UNAM. 1990, p178

⁶³ Ma de los Dolores Soto. Áreas de actividad en un taller de manufactura de implementos de piedra tallada Ibidem p 216

⁶⁴ George Kubler Arte y arquitectura en América precolonial España, Ediciones Cátedra. 1986, p 136.

malaquita. Ambas técnicas pudieron haberse desarrollado paralelamente en diferentes talleres. En este sentido cabe mencionar, que la tradición escultórica que reciben los mexicanos ya tiene una experiencia milenaria, donde las técnicas y utillajes casi no cambian. Como se puede ver con estos instrumentos podían rascar, machacar, serrar, perforar y bruñir.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Dibujo 9 Artefactos de Mesoamérica: Con estos utensilios los artistas podrían realizar gran parte de su obra, por ejemplo aserrar, desbastar, coser, machacar, aplanar, alisar, nivelar, taladrar, pulir, medir, etc. Dibujos de Rafael Costábile

La escultura en piedra en Mesoamérica era un trabajo titánico que requería de fortaleza y paciencia. Podemos decir que empezaba el proceso de la escultura desde la selección del material ya sea un canto rodado, o una cantera. Los instrumentos de la extracción eran picos, barras, palancas, martillos de piedra y cuñas de madera, con los que lograban el corte de un bloque. Posteriormente se transportaba, todo esto por medio de la fuerza humana.

⁶⁵ Rebeca b. González Lauck *Arqueología mexicana*. "La Venta". México. Ed. Raíces 1995, revista bimestral, Vol II, núm. 12 p.39

Un ejemplo de la escultura en piedra es el abigarrado Mono de Bruselas cuyo material de piedra de basalto fue seleccionado con una forma natural no muy lejana a la que actualmente vemos convertida. En general la conversión del material natural a la forma regular, se hacía mediante el desbaste por fracturas de la piedra con cuñas de madera. Después para conseguir los diferentes planos usaban las hachas o cinceles de piedra y finalmente los metales como el cobre y el bronce. El mono presenta la cara anterior de la espalda como una superficie allanada en donde fue labrada una compleja contorción de músculos y extremidades de tal manera que casi todo el esquema corporal se plantea en esta vista.

Este trabajo en piedra fue realizado con el sistema constructivo de un solo bloque, donde la incidencia sobre la superficie se realizaba con los mismos instrumentos de piedra o se hacía con herramientas de hueso o cuerno y abrasivos. Los cortes se hacían con sierras de fibra o cuero. Pero al labrar las oquedades se taladraban con los tubos de caña o hueso y arena.

Esta escultura presenta una superficie pulida con piedras abrasivas como la piedra pómez o el tezontle, es notable la corrección de los contornos y las texturas. Por ejemplo; los acabados han logrado que la sensación de carnosidad de los hombros, los brazos y las piernas rechace la naturaleza pétreo del bloque, los pulimentos de la superficie esculpida son muy pulcros probablemente se deba al uso de abrasivos como la arena de cuarzo en medios acuosos, esto permite una textura homogénea independientemente del grano de la piedra. También el uso de instrumentos agudos con la acción de los abrasivos indudablemente han contribuido a definir las líneas del esquema corporal.

Una vez definida la escultura era común que algún espacio de la superficie sería destinada a ser ocupada por: los motivos, atributos, pictografías, glifos, o algunos detalles con significados importantes. En este caso vemos como el mono hace un esfuerzo gracioso para tomar su cola, pero, con la condición de que estos miembros no sobrepasen la superficie virtual del relieve, bajo estas circunstancias, el brazo derecho se sobrepone al torso de tal manera que el hombro, el codo y la mano se encuentran casi en el mismo nivel. Este es un aspecto bidimensional que ilustra el movimiento, pero otro aspecto bidimensional más simbólico lo encontramos en el extremo de su cola cuando esta se

enrosca, lo que nos hace recordar la iconografía acuática de los caracoles y la referencia inevitable de Quetzalcóatl.

Cuando este proceso gráfico sucedía normalmente el significado de la obra aumentaba. La inscripción de escritura sobre la escultura o sobre los objetos venía de una tradición milenaria, sabemos que desde los olmecas se practicaba esta carga cultural probablemente en un ritual que en muchas ocasiones es desconocido. Como la máscara verde de Pacal de Palenque que tiene mosaicos de jade reciclados de otras obras más antiguas con inscripciones. En la cámara II de templo mayor se encontraron varias máscaras estilo mezcala con inscripciones policromadas en la parte posterior. En consecuencia la obra era portadora de mensajes y de lecturas, las modificaciones a la superficie estaban consideradas desde la composición, se ubicaban y predestinaban los espacios que habrían de albergar o soportar dichos mensajes.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Foto 12 Mono escultura labrada en piedra basáltica, mide 35 x 29 cm. Bruselas Museo Real de Arte e Historia. Vemos como el brazo derecho enmarca el espiral de la cola como cuadro con glifo.

DIVERSOS MATERIALES APLICADOS

Existían otros recursos plásticos que enriquecían a la escultura, tales como la policromía, las aplicaciones, y los accesorios. Los accesorios, bien podrían ser atributos que no eran resueltos dentro del mismo del bloque ni del mismo material de la escultura.

Las esculturas eran ataviadas al grado de alterar su forma original verbigracia las esculturas de vestir. Varios cronistas nos dan cuenta de este detalle Edouard de Jonghe en la "Hitorie du Mexique". Origen de los Sacrificios v.73 "Al principio vestían sus dioses de papeles, pues no tenían otra cosa por entonces, más tan luego como este señor (Tlatoani) empezó a adquirir oro, plata y joyas, les mandó hacer vestidos, los más preciosos que podía, con muchas perlas preciosas, hermosas plumas y otras cosas, las mejores que él allegaba".⁶⁰

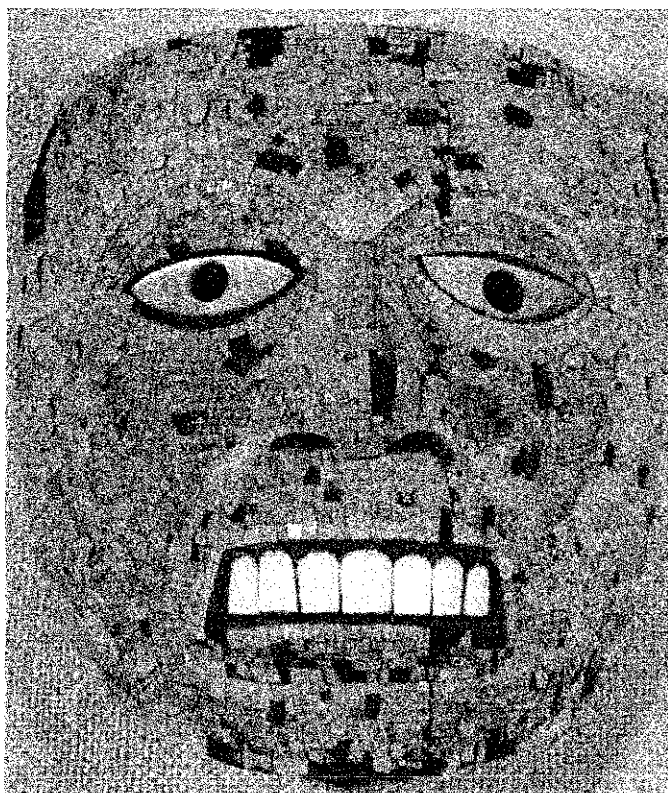
Después de realizada la escultura, normalmente era recubierta por una capa de protección que bien podría ser una policromía.

Con el fin de otorgarle un mayor significado a la pieza le aplicaban otros materiales como concha o hueso como efectos especiales para ojos y dientes. En más de una ocasión estos materiales recubrían a la pieza por completo, de manera que las aplicaciones funcionaban como policromía y acabados especiales, me refiero a las incrustaciones como el mosaico, usado normalmente en las máscaras.

El trabajo en mosaico es la reunión de pequeñas partículas de piedra talladas normalmente en formato cuadrado bidimensionales; que se van disponiendo uno junto a otro sobre la superficie de la escultura. Cuando hay un cambio de dirección o de posición en la serie de cuadros, dicho formato cambia por un triángulo o alguna forma semiregular.

Es importante destacar el color que le confiere el mosaico a la escultura. La variación tonal o la gradación pueden conferirle a la obra nuevos espacios que no habían sido logrados o diferenciados en la labor escultórica. Este hecho puede llegar a independizar al mosaico de la escultura como un aspecto bidimensional. En este caso se puede considerar a la escultura como un soporte mientras que el mosaico nos revela los verdaderos valores plásticos de la obra.

⁶⁰ Angel Ma Garibay K. op cit p 99



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Foto 11 Máscara de mosaico: Este ejemplar es una muestra de la talla en madera acabada con un recubrimiento policromo hecho con incrustaciones de turquesa y concha. Adquirido por el Museo Británico.

Son comunes las máscaras talladas en madera y recubiertas con mosaico. Este trabajo se remonta a culturas desde los olmecas hasta la tolteca. Probablemente la extracción y labranza de la turquesa así como de otras piedras preciosas provenía del influjo del norte, fuera de las fronteras de Mesoamérica. Sin embargo este oficio pudo haber sido trabajado en México Tenochtitlan por los mexicas como una herencia cultural asumida por sus descendientes⁶¹. En el Templo Mayor en varias ofrendas se han encontrado discos tallados en madera con incrustaciones de piedras de turquesa en las ofrendas 2 y 48.⁶²

⁶¹ Krickeberg. Op. cit. p. 95

⁶² Ségota Op. cit. p. 186

El mineral de la turquesa fue un elemento de comercio y de redes sociales entre las culturas de Mesoamérica y Aridoamérica, ambas regiones compartían el gusto por los minerales compuestos de fosfato de cobre y aluminio este compuesto es una piedra preciosa que aparece en casi todos los ámbitos donde se conjugan las creencias relativas a la lluvia, la sabiduría, en un discurso sagrado y de elite. No se ha reportado otra cultura fuera del entorno mesoamericano que haya valorado tanto a la turquesa. Los Yacimientos de este mineral se encontraban fuera de Mesoamérica hacia el Norte las minas comienzan desde Querétaro, en la Sierra Gorda, pasando por Chalchihuites en Zacatecas y se extiende la actividad minera hasta San Luis, Coahuila, Sonora, Arizona, Nuevo México, Uta, Colorado. Su empleo comienza desde el formativo, En Chalchihuites comienza a explotarse en 200 y 500 d.c. En el Cañón del Chaco en Nuevo México se explotó en el Periodo Clásico lugar considerado como el centro del monopolio minero de esa época, Más tarde en el Posclásico Tardío Paquimé, Chihuahua fue el centro de extracción y de exportación más importante para Mesoamérica.

Otros minerales que también se utilizaron en la composición de mosaico y de color fueron la obsidiana, la serpentina y la nefrita piedras oscuras, verdosas y de consistencia dura con textura brillante. En algunos casos la composición bidimensional del mosaico dejó de sustentarse en un soporte esculpido como el una máscara o de la escultura, el mosaico constituyó alguna parte de la máscara, se labraba de forma completa una nariz o un labio o un ojo, así esta parte constituía una parcialidad de un todo dado por las partículas del mosaico, cada elemento era ensamblado dentro de un sistema constructivo. Dada las características de la forma en dicho elemento, por su tamaño y volumen a mi parecer constituye parte fundamental de la escultura. En el caso del murciélago de Oaxaca es una obra que se construye a partir del mosaico, el cual existe dentro de la obra como un concepto que parte de la elaboración de elementos modelados para un esquema corporal, el cual es aditivo y no puede ser subdividido.

La yuxtaposición de materiales bidimensionales en forma de mosaicos o la construcción con estas formas dieron un avance en las soluciones plásticas de la época, pero también le otorgó a la forma color, espacios con una superficie distinta, con texturas y brillos característicos los cuales repercutieron en significados sustanciales.

III- ELEMENTOS PLÁSTICOS BIDIMENSIONALES

Los aspectos bidimensionales en la escultura mexicana son un tratamiento de superficies que afectan a la obra confiriéndole identidad, significado, género y función. De tal manera que todas estas características se pueden identificar como: esgrafiado, dibujo, escritura, cortes, pinturas, muescas, cortes, relieves, incrustaciones o aplicaciones de diversos materiales sobre la forma regular u orgánica.

Cabe aclarar que los valores plásticos que emplearemos para este estudio no se restringen a los mencionados por José Alcina⁶⁹ donde los valores formales como las líneas están separados de los valores cromáticos. y que ambos la línea y el color solo se les encuentra en los códices y los murales, dado que en la escultura se han perdido. Por esto dice: en la escultura, solo puede ser interpretada "a partir de la expresión lineal de sus relieves, o en la forma de sus volúmenes". Sin embargo, considero que existen además otros valores plásticos con los que se puede analizar la escultura mexicana.

A pesar de que en nuestro estudio no abordamos de manera directa la lectura o interpretación de los valores literarios. Sí he registrado como aspectos bidimensionales la forma de los códigos de los diferentes lenguajes como; los glifos y el color.

Los elementos plásticos son la primera referencia del esquema de la forma, su empleo es indispensable en el diseño o conformación de toda escultura. Ahora tratamos de comprender su dinámica en la obra mexicana. Dichos elementos se observan desde una perspectiva del análisis de la forma. Vista a su vez; como la rotundez o la totalidad, la cual está constituida por una serie de puntos, líneas, planos, volumen y superficie.

La existencia del espacio bidimensional incorporado al espacio tridimensional, es una adecuación del plano a la forma de la superficie voluminosa. Es como la cáscara de un vegetal o la máscara de un mimo. Pero no es solamente esto sino que los diferentes planos circunscritos al volumen tienen un significado muy especial de acuerdo a su ubicación. Por ejemplo la cara superior en la piedra del sol, esta orientada hacia el cielo y se identifica genéricamente con este; de la misma manera que la parte inferior o la que reposa, se

⁶⁹ José Alcina Franch. "Arte y religión". en Azteca mexicana Op cit p. 25.

caracteriza como la tierra, en general el lado izquierdo y derecho, anterior o posterior tienen un sentido

La plástica en los códices tiene un marco de referencia espacial donde la línea de horizonte se puede ubicar desde los cuatro lados de la hoja. En el caso de los murales el espacio se proyecta en bandas que pueden estar superpuestas. A diferencia de estas artes, en la escultura el volumen puede proyectar mensajes respecto al número de caras que presente. También puede ser el soporte de distintas facetas bidimensionales.

Cuando nos referimos a la bidimensionalidad inmediatamente asociamos la imagen de un plano llano sin ningún punto que esté sobre él. Sin embargo podemos decir que también puede ser la superficie de un volumen sin considerar su espacio interno. Si tenemos una hoja de papel sobre la mano decimos que es un objeto bidimensional. Por otra parte, si apilamos una serie de hojas de papel obtenemos una pila o un volumen. La hoja que está arriba hace la función de superficie de la pila y, si levantamos esa hoja vemos que es bidimensional, y la hoja que se encuentra abajo también lo es. En este sentido toda superficie es una frontera bidimensional que se extiende entre el individuo y el exterior. O dicho en otros términos es una interfase donde intervienen dos estados de materia distintos, los cuales interactúan compartiendo flujos de la misma línea que divide sus fases o superficies.

Si atendemos a la premisa que dice: “.. En una superficie bidimensional, todas las formas lisas que no sean puntos o líneas son planos...”⁷⁰ Estos pueden ser figuras geométricas como el triángulo o un glifo o la silueta de una persona. Lo cual no quiere decir que la superficie bidimensional necesariamente debe soportar a los planos. También puede ser el sustento de líneas, de puntos, color, incluso otros planos y también volúmenes.

Si concebimos a la tierra como un objeto cóncavo, con protuberancias, rodeado de partículas de aire tenemos que existen una interacción de masas tanto de aire como la naturaleza que se relacionan dinámicamente, cada protuberancia se convierte en un elemento de construcción soportado por el espacio cóncavo como un símbolo sobre otro, como un xiuhmolpilli con un glifo. Por tanto la partícula se reproduce de la misma manera que la totalidad Hildebrand un escultor alemán y teórico del arte Nació en Marburgo en 1847 en su obra escrita "el problema de forma en la obra de arte" revela sus disertaciones de la forma de la escultura explicaba que el valor espacial de la apariencia es el producto de contrastes de la

⁷⁰ Wucius Wong. Fundamentos del diseño bi y tridimensional. México, Ediciones G Gilli, 1991, p 13.

misma que unifica una representación espacial. Por esto decía que "una apariencia de algo tridimensional cuya imagen lejana presenta una mera impresión óptica de representaciones de movimiento que, por decirlo así, están contenidas de un modo latente en la impresión óptica o en la imagen plana".⁷¹

Existen otras fuentes conceptuales que consideran "las dimensiones de una figura plana como son las longitudes de aquellos segmentos de la misma que hay que dar para describir su forma y tamaño"⁷² Es decir largo y ancho, así como la medida de sus lados, radios y alturas. Por último la figura que encierran se llama área y sus límites el perímetro.

Las formas planas pueden ser sugeridas por medio del dibujo, a través de puntos o líneas. La forma y dimensiones de estos elementos agrupados de forma regular, se pueden constituir como la textura del plano⁷³. Además las formas planas pueden ser clasificadas como geométricas, orgánicas, rectilíneas, irregulares, o accidentales.

Una figura puede ser también aquella que se encuentra limitada por líneas conceptuales que constituyen los bordes de la forma. Las características de estas líneas conceptuales, y sus interpolaciones, determinan la figura de forma plana. Por ejemplo, un grupo de objetos enfilados en dos direcciones puede constituir un plano coordinado.

Debemos considerar que la forma de las cosas que vemos es tan sólo su apariencia; o más que eso es tan solo un reflejo de luz que estas proyectan sobre nuestra retina. La percepción de la vista es un medio importantísimo para explorar el mundo que nos rodea. Sin embargo para seguir comprobando la existencia de las cosas requerimos del tacto, ambas percepciones o experiencias nos permiten conocer cualquier superficie que consideremos como bidimensional.

Con esto quiero decir que la vista solo percibe el aspecto externo de la escultura, la naturaleza del material no impide la estimulación visual para recrear la imaginación con imágenes. Nuestros órganos están preparados para reconocer las cosas, con un solo ojo se percibe un punto de vista, con los dos ojos vemos dos puntos superpuestos o en estereoscopia. Además, con el movimiento percibimos muchos puntos de vista, si a esto agregamos el tacto percibimos las cualidades de superficie con sus dimensiones, textura, temperatura, etcétera.

⁷¹ A von Hildebrand. El problema de la forma en la obra de arte. España Editor, Visor Dis, 1988, p 25

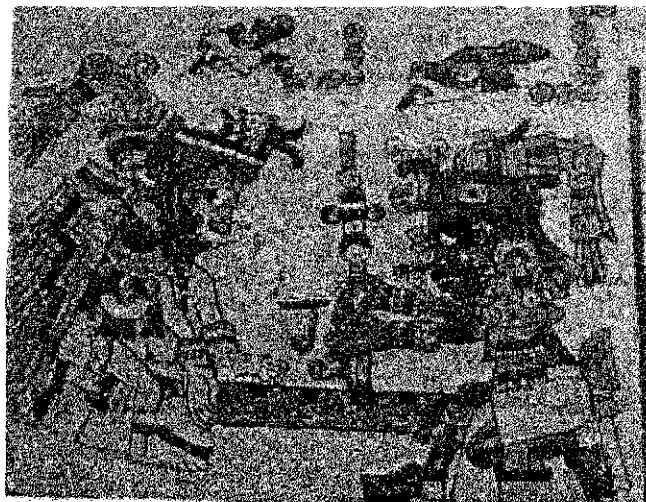
⁷² J. E. Thomson. Geometría. México, Unión Tipográfica Editorial, 1981, p 206

⁷³ Wong. Op cit. p 15

DINÁMICA DEL PUNTO

El punto es el elemento plástico que ocupa la mínima expresión, carece de dimensión. No tiene forma, ni color. Pero si tiene una ubicación dentro del espacio, este se representa generalmente como una mancha.

En la cosmovisión mexicana el punto puede ser el efecto de un taladro sobre la piedra o sobre la madera. (ver pictografía del códice Nuttall⁷⁴) Debe recordarse a los astrónomos que computarizaban el tiempo con el Fuego Nuevo. Cada periodo de 52 años los mexicas recordaban el origen del fuego, El Códice Nuttall nos ilustra como se hacía el fuego. Esto es, por la fricción entre dos maderos uno que incide girando como taladro sobre un punto del otro. Esto genera calor y presenta un desgaste por la fricción en un punto. Una serie de tres marcas sobre el madero indican tres intentos de generar calor (dibujo 10). Esta serie de puntos constituye una unidad que forma una línea virtual, así como se unirían mentalmente las estrellas para dibujar los contornos de figuras del zodiaco(dibujo 11).

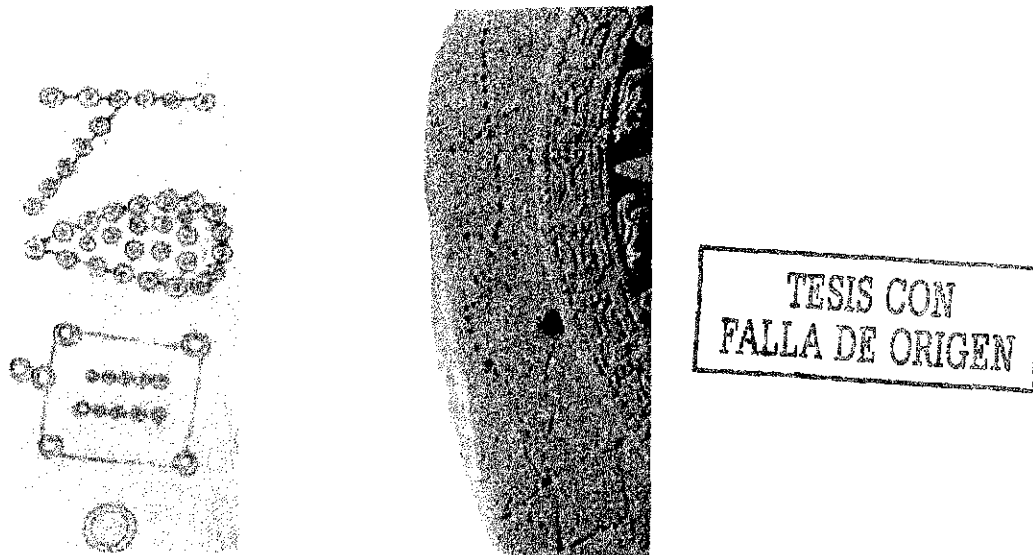


Dibujo 10 Ritual del Fuego Nuevo: En esta representación se demuestra la manera en que se prendía el fuego nuevo: mediante la fricción de los palos opuestos perpendicularmente uno horizontal se sujetaba contra el piso mientras que el otro en posición vertical giraba sobre la superficie del primero. Cada encendido es un punto. Códice Nuttall p. 78.

La representación estelar conocida como la constelación de mamalhuaztli, o “el Perforador” o “Palos para el Fuego” también aparece en el códice florentino Esta imagen

⁷⁴ Códice Nuttall p 78; cfr Krickeberg Op. cit. p 167

puede ser un ejemplo de punteaduras; misma que: ...“pudiera estar representada en la periferia de la Piedra del Sol o el Calendario Azteca, mediante un par de líneas rectas cruzadas compuestas de estrellas⁷⁵” (foto 14)



Dibujo 11 Representación zodiacal que significa el fuego nuevo como la fricción de los palos mamalhuatzí Codice Florentino.

Foto 14 Petroglifos: Aparecen esquemas formados por punteaduras seriadas. Utilizados como marcadores astronómicos en la piedra del sol de la Ciudad de Tenochtitlan MNA.

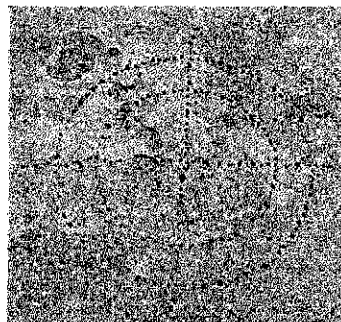
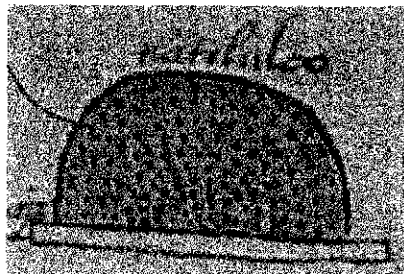
Una serie de puntos que pueden constituir un plano, queda representado en el glifo de la tierra, como lo es la isla de Tlatelolco, rodeada de agua, este rodeo es periférico en anillos radiales, esta es nuestra primera definición de plano, de como a partir de un punto se crea una estructura. Pero no solo se representaba la arena en puntos como diminutas partículas de tierra si no que representaba un centro, un núcleo, un punto geográfico y humano, una capital (dibujo 12)

El punto en el plano

El uso de punteaduras en los petroglifos fue una práctica común en la astronomía mesoamericana. Normalmente se han encontrado diagramas de cruces en Teotihuacan y en Tepeapulco. Estas indicaciones actualmente se les denomina marcadores; los que daban la pauta a la planeación urbana de acuerdo a las leyes cósmicas. “La marca consiste de un par de

⁷⁵ Anthony F. Aveni Observadores del México antiguo. México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 48

anillos concéntricos punteados centrados en una cruz, que pueden haber funcionado como marcas de topógrafo para los planificadores de la ciudad. Mide alrededor de un metro de diámetro y con hoyos espaciados algunos centímetros entre sí⁷⁶...” (foto 15)



Dibujo 12 Puntos seriadados: Ejemplos del uso de puntos seriadados como construcción de líneas y planos virtuales en las imágenes de materiales áridos como la arena, cacao, cereales, oro y espuma, la que rompe la regla. Glifo de Tlatelolco Códice Mendocino, lámina 19, f. 19r.

Foto 15 Petroglifos: Aparecen esquemas formados por punteaduras seriadadas: Utilizados como marcadores astronómicos en la planeación de la Ciudad de Teotihuacan.

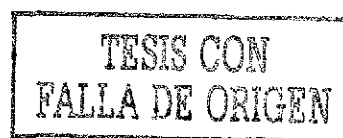
En el glifo del cuexcomate, zencal, o troje, se encuentra asociada una serie de puntos, distribuida de manera también radial, pero sin fondo blanco. En general la materia árida y dispersa como la arena, las semillas, las estrellas y la espuma, así como el pinol, el cacao molido, incluso el oro en polvo. Todos estos materiales eran representados con punteaduras⁷⁷.

Al parecer es muy pequeña la diferencia que existe entre el plano concebido de puntos por Leonardo y el concepto espacial de un astrónomo mexicana. Leonardo habla de un “entorno”, de un “alrededor” como si los puntos se ordenaran como anillos y que estos coincidieran como tales fuera del entorno. Se podría crear otro círculo y otros muchos más en cualquier punto.

“La geometría, por ejemplo, que estudia la cantidad continua, comenzando en la superficie de los cuerpos, debiera tener su punto de partida en la línea, pues esta es el límite de la superficie. Pero nosotros no quedamos con esto satisfechos porque sabemos que la línea, a su vez, tiene su límite en el punto, siendo el punto lo más pequeño que nosotros podemos concebir.

⁷⁶ Ibidem p 253

⁷⁷ Códice mendocino. lam 19, f 19r



"El punto, pues, es el primer principio de la geometría, no habiendo nada ni en la naturaleza ni en el espíritu humano que pueda ser el principio del punto".

"Si dices que la creación del punto se origina por el contacto que sobre una superficie establece la buidez suma de la punta de un punzón, dirás algo que no es cierto pues el tal contacto es una superficie en torno..."⁷⁸

CONSTRUCCIONES CON PUNTOS

El punto nos sirve de referencia para construir el plano o el concepto del plano. Tenemos que partir de la idea de que dicha superficie esta constituida en dos dimensiones, largo y ancho. En general podemos pensar que el plano lo constituyen una serie de partículas de mínimas distribuidas en dos dimensiones. Cada una de las partículas bien podrían ser puntos

Esto indudablemente nos permite pensar que si cada punto es una unidad, cualquiera de ellos podría ser el centro, a partir del cual todos los demás se encontrarían dispuestos en un contorno ligado al centro. En este caso la gran mayoría de los Discos Solares son diseños como círculos concéntricos constituidos por punteaduras

Ad infinitum todos los puntos se encontrarían dispuestos en una serie dispuesta en plano al infinito. Sin embargo los quincunces representan las cuatro direcciones y el centro de ese continuo estar. Los cuatro puntos establecen una forma virtual que constituye un cuadrado. Los puntos están atados uno del otro formando líneas verticales, horizontales y diagonales cuyas intersecciones obligan a los puntos a permanecer quietos.

⁷⁸ Leonardo da Vinci. Tratado de la pintura. Argentina, Editora Espasa-Calpe, 1947, p. 18

TRAYECTORIA DE LA LÍNEA

La forma visual de un objeto no solo es la línea que dibuja su contorno o lo que llamamos figura, sino que esta última se define por el esqueleto estructural creado por la percepción de la forma material, aunque rara vez ambos esquemas coinciden⁷⁹.

El plano es el lugar donde se desarrolla la línea o el esquema más simple de la forma. Mediante unos cuantos trazos, era o es; posible demostrar una realidad o un concepto perceptual. La destilación de los diferentes estímulos experimentados en un proceso mental constituye un mecanismo paralelo al intelectual, en el sentido de que ambos producen conceptos. Estas experiencias fueron sintetizadas con líneas, ya sea, talladas en madera, labradas en piedras, grabadas en huesos y dibujadas o escritas en papeles.

EL TRAZO EN LA ESCRITURA

El origen del glifo y en general de la escritura es un intento del pensamiento por sintetizar con las formas más simples nuestras experiencias.

Los glifos contienen una estructura, un diseño que consiste en un área limitada por sus dos dimensiones, y se desarrolla sobre algo muy importante que es su soporte, sobre el material en que están representados, en donde se sustenta. Esto no significa que exista solo un tipo de material idóneo para representar glifos, sino que es menester un espacio bidimensional para que los percibamos.

El glifo es un elemento del sistema de escritura de la época prehispánica y de las culturas de Mesoamérica. Podemos decir que se empieza a utilizar en el momento que estas culturas han aprendido de manera abstracta los hechos de la realidad. Los cuales son materializados mediante ciertas convenciones plásticas. Es decir son capaces de reproducir imágenes de la realidad mediante la utilización de formas plásticas previamente seleccionadas. Las cuales representan escenas, sonidos silábicos, palabras completas o anécdotas.

El trabajo de la creación de los glifos se debió a los pintores o tlacuilos, los cuales llevaban una escuela, en donde aprendían a escribirlos y a utilizarlos para marcar la memoria cultural de sus pueblos.

Los glifos básicamente eran pintados sobre una superficie bidimensional, en un papel, en una piel, sobre un lienzo. La manera de producirlos era, a través de la pintura con pinceles. Su aparición en la escultura es el registro más antiguo, probablemente existió primero en materiales planos perecederos como el papel o los textiles.

Normalmente los glifos son estructurados a través de una línea continente. La cual enmarca y delimita el espacio marginado. Dentro del cual se desarrolla toda una forma. También se puede decir que la línea continente es la que define la forma del glifo, y dentro de la cual se agregan los demás elementos más característicos del objeto por describir.

En el caso de la monumental cabeza de la Coyolxauhqui del Museo de Antropología podemos ver dos pendientes en sus mejillas. Estos son cascabeles como lo demuestra su figura más sugerente. Presentan una forma circular con una ranura en el extremo inferior. Encima de estos se traslapan otras dos figuras circulares. El círculo que está en el primer plano es el glifo del oro, dentro de su área encontramos dibujada una cruz con cuatro puntos distribuidos en los cuadrantes. De la misma manera aparece en el Códice Mendocino.

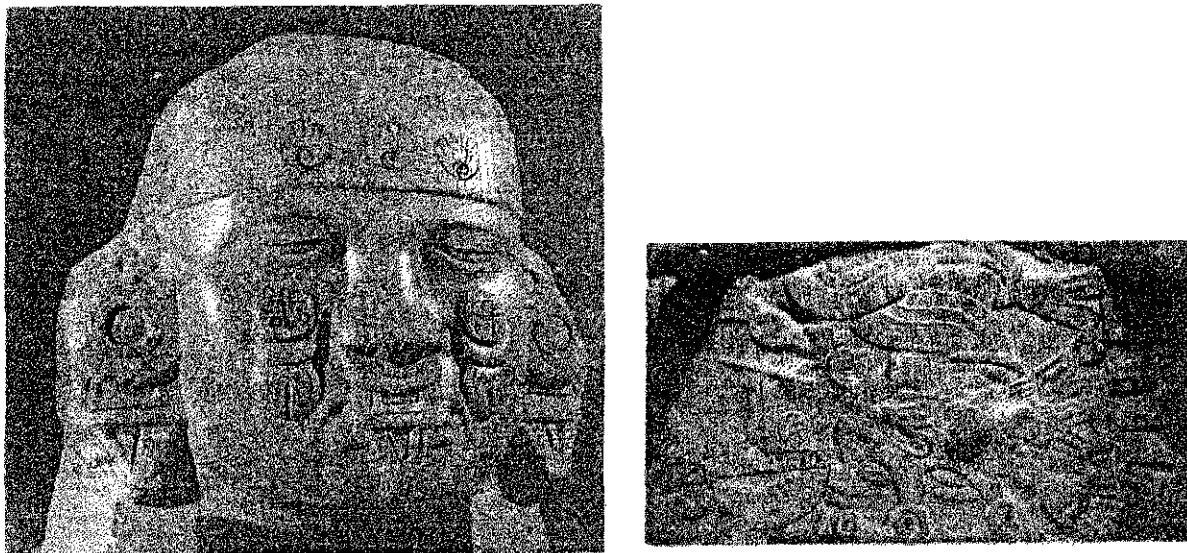


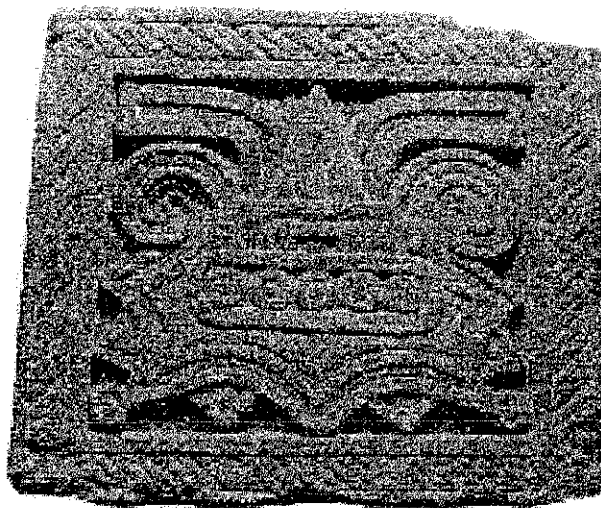
Foto 16 Coyolxauhqui: Escultura labrada en piedra porfirita. En sus mejillas los glifos en relieve como monedas que indican el material de oro. Lado izquierdo planta glifos de líquido como si derramara sangre MNA-INAH.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁷⁹ Rudolf Arnheim *Arte y percepción visual*. España, Alianza Editorial, 1989, p 111

LA ESCRITURA SOBRE LA ESCULTURA

Se puede decir probablemente, que la línea y la doble línea que aparecen en los relieves y esculturas de Xochicalco⁸⁰. Esther Pastory ha vinculado esta cultura con la de Chalco, y ha encontrado similitudes entre ambas en su escultura. Los relieves labrados en piedra o en madera tienen su origen en las pictografías y en el sistema convencional del glifo, de tal suerte que las acanaladuras o los bordes son realmente líneas que son utilizadas con fines netamente contenedores de áreas y generadores de formas.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Foto 17: Glifo del agua que destruyó a una de las eras cósmicas. Prisma llamado Monolito de Chalco: Muestra una de sus caras. Se puede apreciar claramente el interés por escribir un glifo sobre la superficie del volumen. Custodiado en el MNA-INAH

Esta idea nos lleva a pensar en el origen de las incisiones como representaciones de las líneas como en la escritura. En la escultura la línea incisa aparece como un hecho que resuelve sistemáticamente muchos aspectos plásticos. Verbigracia a través del uso de la línea incisa sobre la escultura se puedan resolver problemas formales por ejemplo; sobre la superficie de un cuerpo se pudieron señalar mediante líneas esgrafiadas los esquemas que corresponden a los esquemas de manos, ojos, pelo, etc. Baste recordar la superficie del caracol de Templo Mayor está hecha con series de líneas así como los xiuhmolpillin

⁸⁰ Paul Jeandrop Escultura azteca. México, Editorial Trillas, 1994, p 41

LOS REGISTROS MÁS ANTIGUOS

Maricela Ayala F. hace mención acerca del origen de la escritura diciendo que: la humanidad ha creado los medios para comunicar sus ideas. Esto es el lenguaje, el cual puede ser escrito, hablado o mímico. Se han creado diferentes formas de comunicación por medio de imágenes. Nos habla de las limitaciones de la comunicación visual. Las formas más antiguas de comunicación visual las encontramos en las pinturas rupestres de Europa y Noráfrica, a las cuales se les considera como “pre escrituras”, en realidad les denomina “pictogramas”.

Los pensamientos que son representados en pictogramas pertenecen a una evolución de la escritura en el estado más primitivo⁸¹.

En una segunda etapa del desarrollo gráfico están las “escrituras de registro” que son dibujos sinópticos.

La tercera etapa es de los “pictogramas-ideogramas” consiste en que: ...“la relación entre objeto representado por el signo y la idea significada es indirecta, está sugerida”...⁸².

La cuarta etapa contiene la producción de fonogramas. Son un estrecho vínculo entre el signo y el lenguaje hablado. Los fonogramas pueden ser polisilábicos, silabarios y alfabéticos. Es decir, el signo contiene uno o varios sonidos incluso hasta una palabra. Por lo tanto; “escritura es la utilización de un sistema de trazos para anotar el discurso...”⁸³.

Las inscripciones más antiguas en Mesoamérica son Olmecas y corresponden a la tercera etapa. Para evocarlos es importante lo que dice Maricela Ayala que: ...“estos signos no están escritos yuxtapuestos, sino que se localizan dentro de las figuras talladas y solo podemos interpretarlos dentro de su contexto”...⁸⁴. Tal parece que los olmecas carecían de estelas y textos calendáricos.

Por lo tanto debemos subrayar que la tradición de escribir empieza en la cultura Olmeca. Sin embargo el espacio destinado especialmente para escribir es sobre la escultura(Foto 18).

⁸¹ Ayala Falcón Atlas histórico de Mesoamérica, “El nacimiento de la escritura”. México, Ediciones Larouse, 1993, p 67

⁸² Ayala Falcón Loc cit

⁸³ Ibidem p 68

⁸⁴ Ayala Falcón Loc cit.



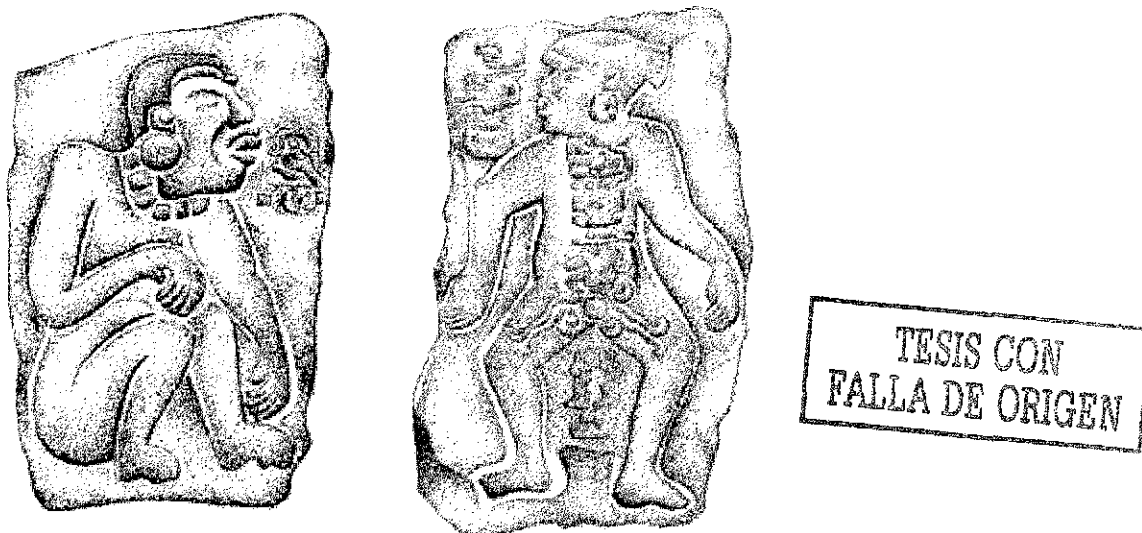
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Foto 18: Detalle del Señor de las Limas. Monumento 1 .55m Cultura Olmeca MAJV Se puede ver el trazo con incisiones sobre el rostro. Son líneas que se dibujan en el cuerpo.

La herencia cultural olmeca trascendió de la costa del Golfo a la del Pacífico ahí influyeron en culturas como la zapoteca. Los textos calendáricos más antiguos son las estelas 12 y 13 de Monte Albán, Oax Propias de la fase I (500 ac). Los mayas también heredaron esta práctica cuyo conocimiento lo desarrollaron plenamente. Produjeron estelas con figuras humanas, animales, e ideografías. Existen formas abstractas y tan remotas como cruz en bandas, la “u”, y las fauces. Tuvieron una manera particular de escribir, ellos usaron lo que hoy le denominamos “logogramas”, son símbolos creados con imágenes que demuestran una acción. Lo cual pudiera ser una sílaba que podría ligarse a otra y formar así una palabra(Dibujo 13).

Los mexicanos conocían a los antiguos olmecas y a los olmecoides mezcalas de hecho ellos los denominaron así. En la cámara II del Templo Mayor se encontró una máscara de origen olmeca y varias máscaras de tipo mezcala, estas últimas con inscripciones policromadas al reverso⁸⁵. El hecho de escribir en los objetos o de grabar signos era una tradición mesoamericana que se extendió en todo el territorio y trascendió por miles de años.

⁸⁵ Bertina Olmedo. “Esculturas de Guerrero en el Templo Mayor” en “Arte de Mezcala”. Editorial espejo de obsidiana, México 1993, p 158



Dibujo 13: Estelas 12, 13 de Monte Albán: Imágenes de Danzantes. Aparecen glifos y líneas que delimitan los contornos humanos. Existe más el dibujo, empieza el relieve

Existen tres tipos de registros:

- Los pictogramas-ideogramas
- Los textos escritos contienen signos gráficos (mexica)
- La combinación de fechas e iconogramas, sin la presencia de signos de escritura.

Es posible que las sociedades de Puebla-Oaxaca, en el postclásico, desarrollaron la escritura sobre papel amate o pieles curtidas. También es probable que el grupo de los tlailotlaques haya sido mixteca, quienes enseñaron a los mexicas el arte de la escritura⁸⁶. Aunque el trabajo de estos sabios tlacuilos fue una aportación cultural, los mexicas desarrollaron sus propios signos con funciones fonética-silábicas.

Con la escritura el mundo mesoamericano logró guardar una serie de datos relativos a su historia, religión, geografía, administración, astronomía, etc

Los glifos efectivamente que aparecen en la escultura mexica. Generalmente se refieren a fechas del calendario o a referencias religiosas, mediante invocaciones iconográficas a ciertas deidades. Con menos presencia podemos ver glifos referentes a la naturaleza de los materiales o a la técnica de manufactura de la obra realizada. Esto no significa que se refieran a la naturaleza de la escultura sino como atributos de la imagen.

⁸⁶ León Portilla. Op. cit. p 144

EL DIBUJO COMO SOLUCIÓN FORMAL SOBRE EL VOLUMEN

El dibujo es una manera de simplificar la forma. Pero cuando el dibujo se encuentra en el volumen y entre ambos existe una continuidad formal, el espacio otorgado por la escultura se encuentra delimitado y contextualizado. En este sentido se articularan ambas expresiones. Estamos en presencia de una de las soluciones plásticas más socorridas de la escultura mexicana.

Las nuevas tendencias definen al dibujo como el trazo rápido que contornea o delimita las formas, que carece de profundidad y de espacio. Sin embargo el dibujo es un concepto desglosado en una serie de interpretaciones de nuestras experiencias de nuestro pasado, traducidas en un instante a unos cuantos rasgos.

El principal elemento plástico del dibujo es la línea. Nos encontramos ahora en el momento en que la línea participa en la composición de la obra escultórica. Pero no sólo estamos hablando de la línea como un elemento virtual sino concretamente real. Es cierto que con una serie de trazos sobre una superficie es posible dibujar una figura, que puede representar un objeto tridimensional así como; un maguey o un cactus.

El dibujo fue utilizado como solución de volumen. De tal manera que podemos pasar del dibujo al volumen. Es decir de la línea, al volumen; del esgrafiado, en el volumen. Podemos ver con toda claridad que existe un estrecho vínculo que va del dibujo al relieve, hasta alcanzar el volumen. Esto puede verse tanto en los glifos, decorados textiles, y en elementos orgánicos.

Tenemos en este caso el Macuilxochitl como una evidencia donde aparece una mano dibujada sobre una pierna, de la cual nace un brazo. Aquí podemos advertir como es logrado el volumen en el brazo, pero la mano está simplemente dibujada. Tal vez por una economía de elementos, no era necesario lograr la mano como tal en cuanto a volumen, o simplemente era suficiente dentro de la convención plástica la representación de la mano como cuatro líneas que dividen los cinco dedos (Foto 19)

Lo que para un espectador no familiarizado con la escultura mexicana la obra del Macuilxochitl pudiera parecer como una extremidad esbozada, para el autor de esta obra, aplicó los elementos plásticos más simples mediante la constancia de forma y tamaño que proyecta la extremidad con todas sus partes en una mano con los dedos esgrafiados. Dicha solución era suficiente para percibir la forma completa y acabada. El receptor naturalmente

tiene una memoria perceptual que identifica este fenómeno como correcto, es decir; a la obra no le falta nada



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Foto 19: Macuilxochitl Escultura antropomorfa sedente Se puede ver la mano preformada en volumen con incisiones que evocan los dedos Museum für Völkerkunde, Leipzig

La bidimensionalidad que refleja de un textil real puede constituir la forma virtual y voluminosa del vestido puesto. De tal manera que la masa esculpida sustenta y sostiene la forma aparente, como si el vestido revelara la forma del personaje que lo porta. Pero lo que sucede en la escultura es este hecho, se representa el aspecto de la apariencia. En la imaginería azteca así como en la cristiana, por ejemplo este fenómeno escultórico propició el uso de vestido con telas reales, para conferirle a la obra cierto grado de realidad.

En la escultura de la Coatlicue podemos ver una falda tejida con trama y urdimbre de serpientes en vez de hilos con un efecto de grueso entramado. Por otra parte sobre el volumen de su drapeado lo esculpió el escultor mexicana, lo ha fincado como un diseño textil logrado en relieve cuyo efecto claroscuro acentúa su presencia. Para la cultura occidental decir tela (en términos escultóricos) es decir pliegues; para Mesoamérica decir tela es decir trama y urdimbre o decorado y cenefas. La forma de una tela esculpida a la manera mexicana nos remite

a una clase de vestido, el cual se caracterizaba por ciertos arreglos. Es decir casi no se copiaba al natural sino que su percepción era conceptual⁸⁷

En este caso la bidimensionalidad de dicho diseño puede tener además de color, un tratamiento de superficie como relieve para denotar y asegurar su presencia física. Por lo tanto un diseño textil puede ser la superficie bidimensional que emula del natural o del signo el volumen virtual o inflado que constituye la forma real del vestido.

EL TRASLADO DEL DIBUJO AL VOLUMEN

Un diseño netamente acuñado en la glífica como lo es el cuauhxicalli fue representado en volumen. El resultado es una parodia que se revela más una forma abstracta casi geométrica, que una forma natural. Esto revela el proceso de síntesis que se llevó a cabo en la escritura sobre el códice. Sin embargo; cuando alcanza un alto grado de significación fue importante reproducirlo en volumen.

Existen diferencias en la concepción del espacio tanto para la representación de glifos y pictogramas; así como para el volumen. Ambas técnicas pueden generar distintas soluciones plásticas para un mismo asunto. Así tenemos el caso de la representación del Xipe:

La representación en códice es la figura humana con una silueta diferenciada por una línea sinuosa y otra lisa. La parte del cuerpo cubierta por la piel parece flácida o arrugada. La parte descubierta como las manos y pies presenta un contorno liso. Este comportamiento lineal evoca una diferencia de superficies.

En el caso de la escultura es lo contrario; donde se encuentra la piel sobrepuesta existen zonas de tensión. Para lo cual dibujaron una especie de amarres como lo hacemos con los zapatos. Para hacer notar la piel sobrepuesta diferente de la del portador, el escultor propicia dos superficies que se encuentran en dos niveles. Esta solución de planos y sobre todo en las tensiones físicas del cuero hacen que el personaje parezca vestido con piel ajena. A pesar de que la textura sea homogénea en ambos casos.

⁸⁷ Arnheim Op cit. p 116

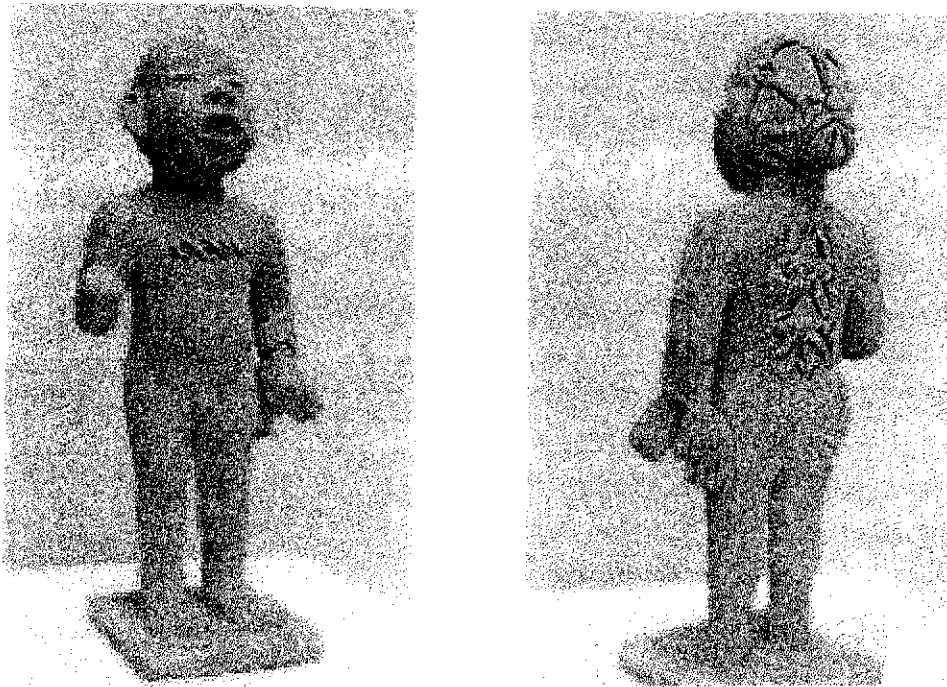


Foto 20: Escultura antropomorfa que representa a Xipe Totec. Se puede ver en el pecho la costura de la incisión y en la espalda la costura del corte desollado, se ve el cordón que tensa los bordes de la piel. MNA.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

EL PLANO EN SUPERFICIE

En la lejanía aparecen los objetos vistos como planos dado que el contraste con el entorno disminuye su capacidad de atención. Si deseamos tener un concepto amplio del objeto o entorno tratamos de cambiar nuestro punto de vista, de tal manera que podamos comprender esa medida de profundidad como impresión plana, en este sentido estamos contribuyendo a la apreciación de la tridimensionalidad. La unificación de las figuras planas dentro de un entorno lejano o plano puede proyectarse en perspectiva, en traslapo y en fondo y figura e incluso con color.

Podríamos pensar que el plano o la superficie del plano es infinito y en consecuencia; es incompatible con el espacio tridimensional puesto que si existiera el plano como tal, dividiría al tridimensional en dos o más partes. De tal manera que este plano podría cortar el volumen. Aunque también podría constituir una superficie o parte del volumen. En la escultura mexicana un plano dentro del volumen puede significar un corte transversal como lo vemos en la escultura

Tlaltecuhltli o doble Tláloc que Gutiérrez Solana 1990 la identifica como la tierra flotando sobre el agua.

Sin embargo los Tlaltecuhltin son representados agazapados, vistos dorsalmente con la cabeza echada hacia atrás. En este caso la figura femenina con vista frontal se encuentra en posición ventral con la cabeza invertida y pendiente del pecho. El cuello de las cabezas de Tláloc es la arista que colinda con el plano lateral en donde se representa un espacio de líquido, el cual podría ser de sangre como el mismo que se representa en la Coyolxauhqui del MNA. En ambos casos la idea es demostrar un corte, una decapitación. (Foto 1 y 16 cfr.).

Si pensamos en la posibilidad de la existencia de un plano infinito como lo podría ser la tierra, también podrían existir otros planos superiores e inferiores; por donde circula el agua, por donde se van los muertos o por donde sale el sol y las estrellas. En este sentido es lógico el mundo, y el ciclo acuático de la cosmovisión mexicana. Realmente imaginaban espacios bi y tridimensionales.

Las diferentes capas que cubren al Templo Mayor, son una serie de cubiertas que constituyen una estructura piramidal, Son planos seriados o paredes paralelas que encontramos en un corte transversal. Si hubiéramos separado las diferentes etapas y puestas en otro espacio, tendríamos, varias pirámides tetraédricas huecas, como campanas cuadradas de distintos tamaños.

EFFECTOS DE FONDO Y FIGURA

Los valores de fondo y figura fueron empleados en la escultura mexicana. Mediante la percepción de luz y sombra, el escultor podía diferenciar en el material un hueco oscuro, esta zona se hacía diferente a la tonalidad de la superficie, la cual recibía mayor luz y en consecuencia contrastaban, la figura iluminada, con el fondo oscuro. Vistas de lejos ambas superficies compiten por un mismo nivel, convirtiendo positiva la superficie con más luz y en negativo la zona hundida, como el relieve de la Coyolxauhqui. (Foto 21). También como ejemplo; las piedras de Tizoc, y Axayacatl, etc.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Foto 21: Coyolxauhqui relieve labrado en piedra de forma semi circular MTM. La figura de la imagen reposa sobre un plano liso y prolonga esta superficie en todo el esquema corporal.

EL TRASLAPPO

Cualquier posibilidad de representación plástica de una cosa o un objeto siempre elige el mejor aspecto, así que tendremos varias posibilidades como el método: egipcio de perfil, el escorzo proyección, o el traslappo encimado. Un aspecto bidimensional procedente del dibujo y de la pintura y aplicado como efectos en la escultura mexicana es el traslappo. Encontramos numerosos esquemas visuales que tienen como solución el traslappo. El traslappo es la superposición de planos que se percibe cuando una figura en un primer plano oculta parte de otra que se encuentra en otro nivel. La diferencia de planos o niveles de superficie corresponden a un mismo esquema. El efecto es una ilusión parecida a la realidad. Siempre que tenemos en nuestra vista una figura al frente, nos impide ver la que está detrás. Este hecho se da en la plástica como una convención no solo en la obra mexicana sino que parece ser universal.

Este último nos refleja una realidad que constantemente experimentamos. En la realidad todos los objetos nos parecen encimados, nuestra mirada siempre tendrá un objeto frente de otro, por lo tanto dice Ponty: la profundidad no se despliega⁸⁸. En la pintura tenemos un plano y hacemos que nos parezcan zonas más profundas, en una competencia de aspectos de fondo y de figura.

Son dos los requisitos para que un esquema de traslapo sea legible y satisfactorio a nuestra percepción ...“que las unidades que, por efecto de la proyección, se tocan dentro de un mismo plano y sean vistas como separadas una de otra, y pertenecientes a distintos planos”...⁸⁹

Un caso que podemos ver con claridad se encuentra en la parte central de la Piedra del Sol. Ahí, podemos ver: un rostro identificado como Tonahtiu o el sol por Herman Beyer⁹⁰. Esta figura labrada en relieve se encuentra enmarcada por un círculo. Atendiendo a la solución del traslapo, es una estructura que en último plano aparece el rostro, el cual para su identificación se le traslapan atributos como pendientes, cuentas y nariguera. La figura que parece emerger de la boca del personaje es un pedernal, el cual cumple con los requisitos del traslapo. Puesto que la boca y el cuchillo se tocan en el mismo plano. Sin embargo están diferenciados por sus contornos y esto pareciera que se encuentran en distintos planos.

En el caso del Tlaltecuhltli, existe una común representación en relieve ubicada normalmente en la base de las esculturas, dicha representación es completamente bidimensional, su realización se llevaba a cabo en un plano liso, el cual garantizaría que todas sus partes tocarían la tierra. Podríamos pensar que la preferencia por esta representación solo cabría en una interface de compresión entre el monolito y la tierra. El aplastamiento de la deidad mantiene en equilibrio a toda la obra, puesto que cualquier irregularidad expondría a la pieza en un riesgo de desequilibrio(Dibujo14).

Esta imagen tiene varios elementos traslapados, pero el que más llama la atención es el del rostro. El esquema corporal se encuentra agazapado agarrado de la base de la escultura, con la espalda hacia la tierra. Sin embargo el rostro mira de frente a la tierra. Para lograr esto el escultor giró la cara del diseño 180 grados en el eje vertical llevando el rostro hacia atrás, este efecto no quedó ahí puesto que hubiera parecido un fenómeno monstruoso, para evitar esto, el escultor giró

⁸⁸Marleau Ponty Op cit P. 271

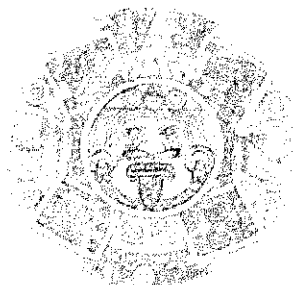
⁸⁹ Arnheim Op cit. p. 141

⁹⁰ Krickeberg Op cit p. 121

el diseño 180 grados en el eje horizontal, con el fin de acentuar el origen lógico de la presencia de la cara puesta en traslapo en la espalda.

La mera apariencia nos indica como si su cabeza fuera doblada hacia atrás, tanto como si esta fuera desencajada de sus vértebras, o su cuello fuera de goma. Esto es como si la parte occipital tocara la espalda. En oposición Tonatiuh el sol ve de frente hacia la tierra. Sin embargo ambos rostros son similares por la lengua de cuchillo traslapada (dibujo 15).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Dibujo 14: Tlaltecúhtli Dios de la Tierra. Personaje antropomorfo agazapado visto de espaldas en la boca se traslapa un cuchillo.

Dibujo 15: núcleo del relieve de la piedra del sol. El círculo enmarca el rostro del Tonatiuh muerde un cuchillo traslapado. MNA

De hecho toda la imagen de Tlaltecúhtli es un traslapo bidimensional en la base de la escultura. Es una imagen que está oculta a la vista pero no a la liturgia. El sacerdote debía tener presente que dicha obra estaba en su sitio. Esta memoria ritual se actualizaba mediante la constante atribución de los oficios del dios a la tierra.

ACTUACIÓN DE LO PICTOGRÁFICO

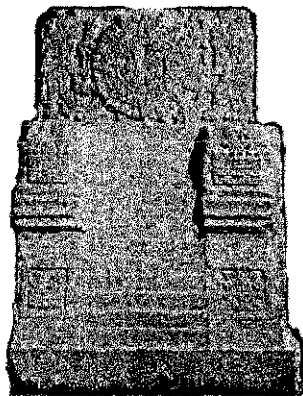
"En madera y en piedra te quedaste pintado" (cantares mexicanos fol.26v)

Lo pictográfico puede tener presencia en diferentes planos de un cuerpo geométrico u orgánico. En el primer caso, puede verse desde la planta, el alzado, y los lados. En donde tal vez exista una jerarquía y una simbología que establezca una relación con el espacio esculpido y un significado trascendente. Lo cual puede comprenderse por la ubicación de las pictografías en las

caras o superficies que pudieran tener cierto valor semántico. Las pictografías como proyecciones figuradas sobre la superficie bidimensional adquieren presencia por evocaciones de la realidad.

Hasta aquí cabría pensar en lo pictórico como la representación de escenas o motivos que requieren un abigarrado sistema de elementos plásticos que de manera orgánica constituyen un mensaje. La presencia de un motivo diferente para cada cara funciona como la distinción y variedad de textos con unidad de lectura.

El Teocalli de la Guerra Sagrada MNA acusa la forma de un templo cimentado en una pirámide escalonada. Se dice que funcionó como trono⁹¹, por que en la cúspide mantiene un tablero a manera de respaldo en caso de ser una silla. Sin embargo, si alguien lo ocupara al sentarse, esta función no permitiría una lectura completa de las pictografías. Este hecho corrompería la obra y podría impedir u ocultar parcial o totalmente la forma (Foto 22).



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Foto 22: Teocali de la Guerra Sagrada Escultura labrada en piedra. Maqueta que representa un templo con todos los elementos de ritual. De frente el remate con el relieve del sol con vista ortogonal, lo flanquean dos personajes que actúan en ceremonia.

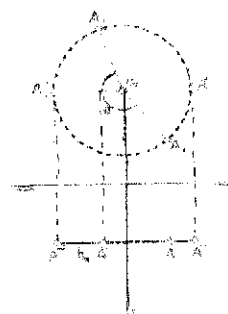
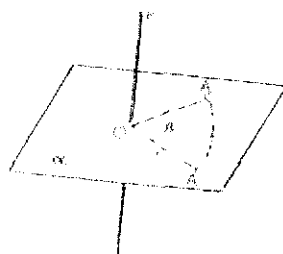
El tablero tiene al frente un relieve, al centro un disco solar y a los lados se ven dos imágenes identificadas como: Hutzilopochtli y Tezcatlipoca⁹². El tablero tiene la fortuna de ser un espacio donde se representa a manera de alzado los sitios en donde se erigieron templos

⁹¹ Jeandrop. Op. cit. p 68

⁹² Krickeberg. Op. cit. p 121

Este último nos refleja una realidad que constantemente experimentamos. En la real dedicados a estos dioses. Sin embargo, tiene un interés especial dada la magnitud de su situación; si atendemos a Krickberg nos dice que: el disco debía encontrarse en posición horizontal. Por lo tanto el proceso de representación era un movimiento de imágenes conceptuales. Era un traslado virtual de diseños que el escultor manejaba mentalmente. El resultado y materialización de la obra es como lo vemos ahora aunque en realidad la ubicación de los objetos no era así.

El proceso es como sigue: Un eje vertical es perpendicular a un plano horizontal, un punto gira 360° alrededor de la vertical; se forma un círculo. Este es el contorno del disco como se encontraba originalmente. Pero dada su situación en la cúspide y reposado, no era el mejor aspecto a representar dado que solo veríamos el lado del disco como una plataforma más de la pirámide, y esto no tiene ningún interés para el observador (Dibujo 16, 17). El escultor debió girar la figura circular en 180° sobre un eje horizontal para proyectarla verticalmente en verdadera magnitud⁹³. Esta representación no era inventada pertenecía a una convención plástica que era común en Mesoamérica, se practicaba normalmente en los códices



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

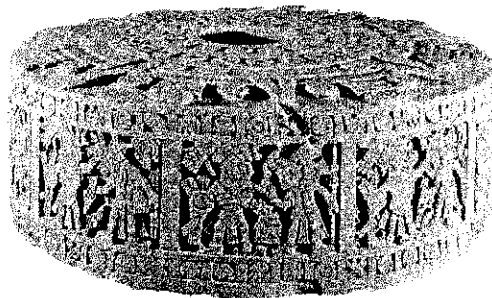
Dibujo 16 y 17 construcción de un círculo en posición horizontal, y giro de una circunferencia de planta, a alzado con vista ortogonal

Los tlacuilos utilizaban distintas proyecciones para representar en el plano las formas. De esta manera utilizaban la proyección ortogonal como por ejemplo, planta, alzado, y perfil, dentro de un mismo marco y una misma figura. Esto les permitía un completo acervo de características que atendían al mejor aspecto de la imagen. La proyección oblicua se empleó

⁹³ Fernando Izquierdo Asensi. Geometría descriptiva. España, Editorial Dossat, 1969, p. 97

muy poco debido a su ilusoria e incluso engañosa descripción. Por lo tanto la perspectiva y el escorzo de la convención europea no se desarrolló en Mesoamérica.

Otro aspecto bidimensional de origen pictográfico lo encontramos en la Piedra Tizoc y la Piedra de Axayácatl. Es un monolito cuya base es paralela a su plano superior. Este cuerpo geométrico fue trabajado con relieves. En las paredes laterales tiene representado al personaje dominante, el cual somete a diversos hombres como pueblos en una rítmica composición circular. (Foto23) La solución plástica que transfigura a los hechos fue realizada de manera bidimensional



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Foto 23 Piedra basáltica de Aczayacatl se puede notar la diferencia entre el oscuro fondo y la clara figura de superficie. La escena se desarrolla dentro de un espacio regulado y se diferencia de los demás por algunos glifos

Se empleó la lógica pictográfica siguiendo el esquema corporal más característico del hombre dentro de la convención plástica mexicana. El personaje aparece en proyección ortogonal cuya figura es perpendicular a la vista. Donde el cuerpo conserva su simetría, mientras que sus pies y rostro están de perfil. Cabe señalar que esta solución es similar a la plástica egipcia. Y es homóloga a las representaciones de los códices como lo vemos en algunos personajes del Códice Nutall⁹⁴. Por lo tanto, a pesar de que esta labrada la escena en relieve, no deja su aspecto bidimensional como solución plástica sustentada en un cuerpo sólido como lo es este cilindro.

La Coatlicue es un ejemplo claro del uso de distintos aspectos de una misma forma empleados en un mismo plano. Si podemos ver en la parte que corresponde a la cabeza de la imagen allí aparecen dos serpientes encontradas, esta solución plástica fue empleada en otras culturas de Mesoamérica como la huasteca o la maya, y también la olmeca como lo señala Ruben Bonifaz. Este fenómeno se debe a que nuestra percepción visual está limitada a ver un solo aspecto de la realidad de tal manera que nunca podemos ver la profundidad de las cosas

puesto que el ancho de un objeto es lo que en algún momento (y ubicados en otro punto de vista) nos podría parecer más que la profundidad, es decir, de nueva cuenta una anchura. De tal manera que nunca podremos percibir la profundidad. En el caso de las cabezas de serpientes encontradas con vistas de perfil, en la cabeza serpentina de la Coatliucue presenta un rostro con aspecto frontal dual y simétrico, así como dos vistas perfiles laterales que se refieren a la profundidad. En este caso la solución plástica despliega la realidad y nos permite ver los lados de la serpiente de manera simultánea en un solo aspecto ortogonal. (Foto 39)

LAS AUTONOMÍAS ENTRE PINTURA Y ESCULTURA

“El escultor va quitando y el pintor siempre va añadiendo, uno quita siempre de la misma materia, el pintor añade varias materias, el primero busca líneas que contorneen la materia esculpida; el pintor busca los mismos contornos, pero los llena de sombras y de luz, dispone del color y del escorzo.. Las sombras, la luz, y la perspectiva son partes del pintor (este)...tiene que entender de escultura, por el aspecto natural del relieve, que se produce por el claroscuro y el escorzo...”⁹⁵.

Sabemos que el dibujo y la pintura fueron utilizados no solo para representar textos glíficos, sino que fueron empleados para resolver formas plásticas que no definía la escultura. Por ejemplo cuando no alcanzaba a realizar las diferentes profundidades del relieve en la composición del mismo, en los planos de la escultura constituyeron un verdadero sentido de lo pictórico. Con esto no quiero decir que sea la aplicación de material colorante sobre la superficie. Es algo distinto como, la utilización del espacio escultórico para la representación pictográfica. Esto es lo matérico; es decir la cantidad de masa, la distribución de material sobre el plano o la descarga del material sobre la superficie⁹⁶. Esto aunado al juego de luces y sombras con su intensidad todos los objetos nos parecen sobrepuestos, nuestra mirada siempre tendrá un objeto frente de otro,

⁹⁴ Códice Nutall Op cit p. 19

⁹⁵ Leonardo da Vinci. Op cit p. 51

⁹⁶ Osvaldo Lopez Chuhurra. Estética de los elementos plásticos. España, Editorial Labor, 1975, p. 27

efectos consecuentes como: el juego de texturas, brillos, contrastes, que constituyen la composición en la superficie esculpida

Los diferentes planos eran estrictamente cuidados. Desde la conversión del material natural a regular, hasta los que iban surgiendo en el proceso escultórico. De tal manera que se conservaban presentes la planta, el alzado, y lados. De los planos del bloque original podrían surgir nuevos planos disponibles para la superficie formal o para los relieves. El plano se adecuaba a la forma del volumen. Lo cual indudablemente crea un conflicto de identidades entre el plano y el volumen. De tal suerte que surgen como entidades autónomas.

Ambas dimensiones bi y tridimensional no corresponden a los fenómenos que naturalmente sucederían. Por ejemplo podemos encontrar elementos conflictuantes en el traslazo. Donde aparentemente hay una superposición de formas, que se tocan en un mismo plano y sin embargo estas parecen pertenecer a distintos planos, valiéndose de la regla de la forma completa y de la percepción diferenciada de fondo y figura. Por ejemplo en un atado Xiuhmolpilli del MNA el cuadro que presenta al frente es el glifo uno cráneo el cual para su manifestación o epifanía tuvo que suspender el diseño de las líneas seriadas que dan la apariencia de cañas. Entonces es autónomo el cuadro y superpuesto a la globalidad del atado.

Otra manera de ver la relación que existe entre los aspectos bidimensionales como el dibujo, la pictografía y la policromía, en la escultura, resulta de la pertenencia o independencia entre ambas. La cohabitación de las distintas técnicas en una obra, pueden resultar ciertos fenómenos de percepción como en la escultura policromada:

- El borde del volumen y la superficie ambos son perceptos que pertenecen al mismo espacio. Sin embargo, cuando la policromía sobre la superficie tiende a subrayar o acentuar el borde de la forma, la superficie se comporta de manera independientemente de la masa. Esto lo hemos visto en la aplicación de diversos materiales como la concha, el hueso o piedras de diferentes colores como la obsidiana en los ojos, estos reflejos de piedras pulidas son distintos de la textura original. Sucede lo mismo con las máscaras con incrustaciones de mosaicos (Foto, 13)
- Cuando la forma esculpida enumera sus valores y la forma pintada hace lo propio existe una relación entre la policromía que se ve limita a colorear una superficie esculpida o que resuelva mediante efectos de color algunas formas no diseñadas o simplemente esbozadas. Esta técnica se mantiene como la aplicación de color local en el caso del Chaac Mol de Templo

Mayor. También se presenta en el Joven de pie de Coxcatlan Pue. MNA. En donde vemos como la obra fue terminada con una decoración pictórica para la ropa, mediante el uso del color. Esta técnica de la pintura sobre la pieza no garantiza su permanencia. Por esta razón son escasas las obras con policromía como el Mapatecutli del MNA conserva casi totalmente su policromía. En este caso la policromía pierde la autonomía en el momento en que se desprende de la escultura, simplemente por efectos físicos. Probablemente por esta razón los mexicas preferían trabajar los diseños decorativos con relieve, a fin de que se mantuvieran en la obra. (Foto 24)



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Foto 24: Mapatecutli. Escultura labrada en piedra y policromada. En esta obra podemos ver como algunas de las formas son resueltas con la pintura como las pulseras, las ajercas, el maxtlatl, el collar, los ojos, etc.

- La forma tangible se comporta como unidad mientras que la forma óptica puede contribuir a la unidad; o a la dispersión por la diversidad de colores o texturas accidentadas. A veces el color puede integrarse tanto a la forma que puede suscitar la ilusión de una naturaleza

- Veces el color puede integrarse tanto a la forma que puede suscitar la ilusión de una naturaleza real. Por ejemplo el chapulín rojo de carneolita, la calabaza verde de diorita o el mono negro de obsidiana, mismos que parecen ser realmente de ese color. Por otra parte, la diversidad de colores puede disgregar la forma como vemos en el corazón de piedra verde, roca metamórfica que contiene una gran diversidad de granos de diferentes colores lo cual impide una apreciación plena de la forma(Foto 25).

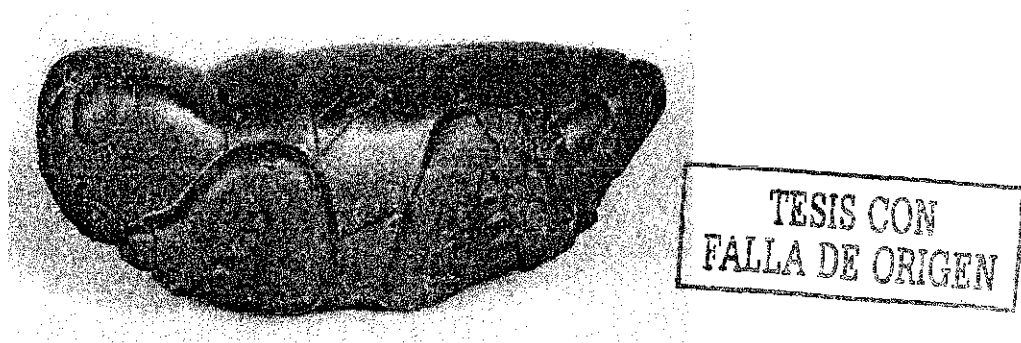


Foto 25: Chapulín escultura labrada y pulida en piedra roja carneolita. El color natural de la roca y el del animal son similares, el material le confiere un aspecto auténtico.

- El objeto esculpido visto bajo el efecto de la luz, permite una valoración de la superficie Esculpida con sus texturas. Los aspectos mates o brillantes hacen que sus elementos plásticos se nieguen desde su origen el material. Los cráneos de cristal de roca son casi transparentes, de tal suerte que su presencia podría apenas percibirse. Son una metáfora como si se esculpiera el mismo espacio. Por otra parte la manera de labrar la piel de un sacrificado puesta sobre un hombre con todo y la carnosidad o su flexibilidad Se aleja mucho de ser una piedra o una forma esculpida Imagen del Xipe Totec MNA (Foto 20).

Por último vemos las repercusiones de un aspecto bidimensional sobre el objeto esculpido, como la simulación y consecuencia del comportamiento físico por ejemplo del papel. Mientras que una de las caras se presenta de manera formal, la otra es incongruente. La primera da una imagen, se convierte en autónoma; la otra no responde, a pesar de que ambas debieran pertenecer a un mismo plano. Esto se presenta en la representación de un plano con forma de un plegamiento en zigzag como lo hace un papel plegado o un moño. Era común en los rituales mexicas usar papel como parte del vestido. Una manera de empleo era el plegamiento, tal como lo vemos en esta pieza.⁹⁷ (Foto 26)



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Foto 26: Escultura en piedra arenisca de Tlaloc. Procede del Castillo Teayo Veracruz. El moño de la cabeza representa un papel plegado, la parte lateral y posterior no marcan el plegamiento, solo actúa el aspecto anterior

En este caso la escultura tiene en una de sus caras un relieve que indica el plegamiento, mientras que su anverso es liso. La realidad nos muestra este fenómeno físico de otra manera. Es decir, cuando se pliega una hoja de papel sus dos caras, el anverso y el reverso, responden paralelamente ante el esfuerzo del plegamiento. Sin embargo podemos notar el esfuerzo de la fase anterior por mantener su diseño en una situación autónoma. Mientras que la otra fase se deslinda de la primera por la simplificación del fenómeno, con un ahorro de trabajo y de elementos plásticos

⁹⁷ Sahagún Op cit. p.127

IV- LA UNIDAD PLÁSTICA COMO VOLUMEN

Dado que el panorama de la naturaleza no se despliega ante nuestra vista, por esto solo percibimos un solo punto de vista, sin embargo con nuestro movimiento memorizamos varios aspectos percibidos. De esta manera la escultura mexicana se expresa sobre la materia con una o múltiples facetas, presenta una marcada división en los puntos de vista. A pesar de esto no se altera la unidad, y el lector puede detenerse a leer el mensaje en una de las caras, sin distraerse por las demás. En general el volumen es construido por la lectura completa de los múltiples aspectos. Estos distintos espacios se pueden encontrar en una superficie diferenciada tanto en una masa cerrada como en la abierta. De cualquier manera la forma del volumen confiere la totalidad a la escultura, pero plantea una estructura y un diseño de acuerdo a los esquemas y las convenciones.

En el panorama la escultura se encuentra como una unidad indivisible. La cual corresponde a una pluralidad de existencia entorno a las cosas físicas, misma que actualizan todos los cuerpos en el espacio. La corporeidad física le confiere a la obra un lugar real. El fenómeno de la apariencia percibida por los sentidos demuestra que no existen estatuas impalpables o invisibles. La escultura mexicana tiene una existencia física que es innegable. Son los restos materiales de una cultura del pasado.

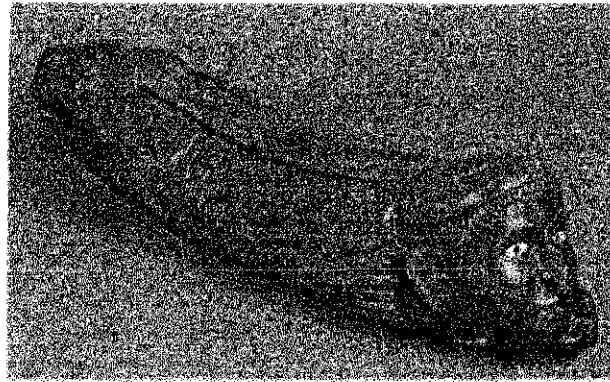
Parte de la demostración de la existencia material de las cosas se comprueba con el tacto, sin embargo en la escultura existen algo más que los valores táctiles y cinéticos de superficies o relieve. Algo más que el cuerpo físico; ese grupo de datos que tiene concordancia con los sentidos, como la apariencia sensible que es el plano constitutivo y verdadero.

En la escultura, por ejemplo; puede encontrarse una tendencia a la homogeneidad del relieve, o la profusión del espacio tridimensional, o algunas otras cualidades que percibimos, o como dice Berenson las *qualias*⁹⁸. Fenómenos que establecen la diferencia principal con las demás artes, que no son sensaciones, sino; cualidades sensibles como: el color, el relieve, la textura, etc. Además de la densidad, la perennidad y la modulación.

⁹⁸ Etienne Soriau *La correspondencia de las artes*. México, Fondo de Cultura Económica. 1965, p 66. El autor aplica este concepto de *Qualia* para denominar a los fenómenos de percibidos por las sensaciones como valores plásticos.

LA MATERIA EN LA ESCULTURA MEXICA

Existen obras de grandes dimensiones con una masa enorme como la Coatlicue o el Xiuhcoatl del MNA, que solo son percibidas en su totalidad por el movimiento del espectador, cuya percepción concluye en los límites del volumen como unidad. En otras piezas de menor tamaño alcanzamos a percibir su forma de un vistazo, simplemente, con el movimiento de los ojos o del objeto como el teponaztle. Ya sean pequeñas o de grandes dimensiones, las diferentes figuras de una imagen o una escultura presentan una masividad que puede ser compacta cuyo contorno puede ser cerrado, sin oquedades; o un perímetro abierto, con interiores y motivos rebasados. Dentro de su estructura y diseño, las reglas se determinan por los esquemas y las convenciones. La imagen obtenida será el aspecto más representativo del modelo.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Foto 27. Teponaztle: Instrumento musical de percusión. Tallado en madera. Procede de la región Tlaxcala. Museo Nacional de Antropología.

Dado que la escultura requiere de masa y un espacio para su manifestación El comportamiento de la técnica aplicada en el bloque por modificar puede ser por ejemplo; como un Teponaztle o un Cuahxicalli: ahuecado, aligerado, compenetrado, es decir, que demuestre su interior.

Por otra parte el bloque puede ser estructurado mediante un adecuado equilibrio vertical como un Macehual; o derrumbado y tendido en forma horizontal, como serpientes emplumadas alargadas dispuestas en las alfardas. El material es el medio con el que se desarrolla la obra, es el soporte de una imagen. Con el material se promueve la epifanía de la obra a fin de que podamos percibirla, tocarla, verla, sentirla.

El medio como material lleva marcada la huella de la condición técnica, los recursos de manufactura con los que contaba el escultor o a fin de cuentas la cultura a la que pertenecía. Los valores materiales son convenidos por el orden social. Contienen elementos esenciales como selección del material, proporciones, dibujo, composición, ilustración y significación espiritual. Los valores táctiles están vinculados al movimiento y repercuten en las sensaciones ideadas⁹⁹.

El material puede tener una forma que no incluya un espacio vacío dentro de sí, como; la cabeza de la Coyolxauhqui del MNA, es masiva, su forma es rotunda, no es necesario escudriñarla para saber que lo es. Por el contrario; el material puede mostrar sus entrañas a pesar de su dureza e incluir un espacio interno como el Cuauhxicalli Jaguar del MNA. Se podría decir que el volumen en la escultura mexicana mantiene dos tendencias en la conversión del material: primero aparece como volumen cerrado, macizo impenetrable, por otra parte, se presenta como volumen abierto dando acceso a interiores insospechados.

EL VOLUMEN CERRADO

En un primer caso, la composición cerrada pretende globalizar una masa de material. Como por ejemplo; la Serpiente Emplumada del MHP. La cual es una especie de envoltorio que no permite la posibilidad de percibir su interior. Sin embargo; Los entrelazados cuerpos serpentinos suscitan una interioridad virtual, la cual es contenida por la misma serpiente cuando envuelve al cuerpo. Las modificaciones de superficie por el relieve de serpiente y la representación de las extremidades del hombre, no afectan la forma básica de bulto.

El cuerpo de la serpiente se entrelaza, de tal manera que constituye un envoltorio. En cuyo interior se encuentra virtualmente un hombre. El referente formal inmediato es el tlaquimilolli o el envuelto, era método de enterramiento muy empleado en la cultura mexicana y de Mesoamérica. Al difunto se le envolvía con un petate o manta y ataba con un mecate. En esta escultura tenemos la perfecta idea del bulto redondo, en donde no podemos detener la vista para perfilar una arista o para encuadrarla en un cuerpo conocido. Este volumen es tan cerrado que no

⁹⁹Bernard Berenson *Estética e historia en las artes visuales*. México, Fondo de Cultura Económica 1966, p 45

permite la interioridad, ningún elemento rebasa la superficie. Sin embargo las posibilidades plásticas del relieve permiten avizorar un cuerpo humano en posición sedente, de cuyos contornos surgen un brazo las manos y un pie. El rostro que emerge del bulto es simplemente una máscara (Foto 28, 29).



TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

Foto 28, Escultura de pórfido antropomorfa zoomorfa representa a un hombre envuelto en una serpiente Museo de Historia de París. Foto 29 Siguiente envoltorio funerario: esta es una de las maneras en que se enterraban a los muertos.

El espacio que contiene el bulto presenta una superficie aglutinante. Es un objeto que suscita una superficie continente, también es fantástico por que recrea la leyenda del Quetzalcoatl Aunque también es real si pensamos en el ataque de un animal constrictor, existen las víboras constrictoras que dan muerte a la víctima por el efecto de asfixia. El tema puede ser narrativo o simbólico y no deja de sugerir un rotundo bulto cerrado.

El volumen cerrado es creado como una forma definida ya sea orgánica o geométrica regular e incluso irregular. Cuya superficie será modificada por relieves o figuras completas. Pero se caracteriza por conservar sus límites superficiales originarios del bloque. Las obras cerradas se pueden componer como vimos anteriormente en una idea globalizadora, o asfixiante.

La distinción de piezas y partes en una escultura implica un sistema cuantitativo donde la parte es cualquier sección de un todo. Las partes del cuerpo humano que salen del bulto no coinciden con el orden y la estructura generales, la sección emplumada es distinta a la piel lampiña

La globalización puede entenderse como un todo cuando la organización de ese todo no corresponde en unidad. “La situación local sugiere una concepción, mientras que el contexto total prescribe otra”¹⁰⁰ Esta lucha entre la autosuficiencia de la vida local por una vital importancia a veces no encaja en una totalidad. Puede sobresalir de tal manera que debe perder su carácter a menos que no quiera integrarse.

Una variación al mismo tema de la serpiente nos ocupa también como forma cerrada; en el siguiente caso la idea es centralizadora. La serpiente emplumada normalmente se presenta como una masa compacta. Que de no ser; por el tratamiento que llevan los contornos, la continuidad formal se perdería en una masa caprichosa incluso amorfa. En los ejemplares más simples, la serpiente afecta una forma piramidal espiralada, cuya continuidad ascendente puede ser experimentada sin ningún obstáculo. Rubén Bonifaz, por ejemplo, habla de la energía acumulada que contiene esta escultura. Dadas las características intrínsecas, su volumen cerrado permite concentrar toda posibilidad de energía. Esta obra mexicana, lleva la energía de la periferia al centro y viceversa, de tal manera que puede ser un verdadero centro de fuerzas¹⁰¹(Foto 30).

La visión requiere de una subdivisión para disminuir la complejidad haciendo del esquema lo más simple. La forma material de la serpiente está determinada por sus límites: el borde, la superficie, la base. Presenta otros aspectos espaciales que no se consideran como parte de la forma aunque si influyen en su dinámica como: el equilibrio, dirección, posición. Tampoco las cualidades visuales como el color de la piedra afectan las características de la forma.

La escultura de la Serpiente Enroscada presenta en la base un aspecto bidimensional. Su planta es un disco, cuya superficie plana está modificada por un relieve que representa el cuerpo del animal. La dinámica formal se consiguió con una línea trazada en espiral que significa el contorno del cuerpo. En oposición al aspecto formal exterior, es casi nula la altura que se prolonga¹⁰² en forma piramidal ascendente. Es decir no está presente el esperado como invertido,

¹⁰⁰ Rudolph Arnheim Op cit p 96

¹⁰¹ Rubén Bonifaz Nuño Escultura Azteca. UNAM, México 1989. P. 25

el volumen está cerrado y no es congruente la base con el exterior. Por lo tanto la base pierde la identidad, eventualmente recuerda más un caracol que una serpiente.

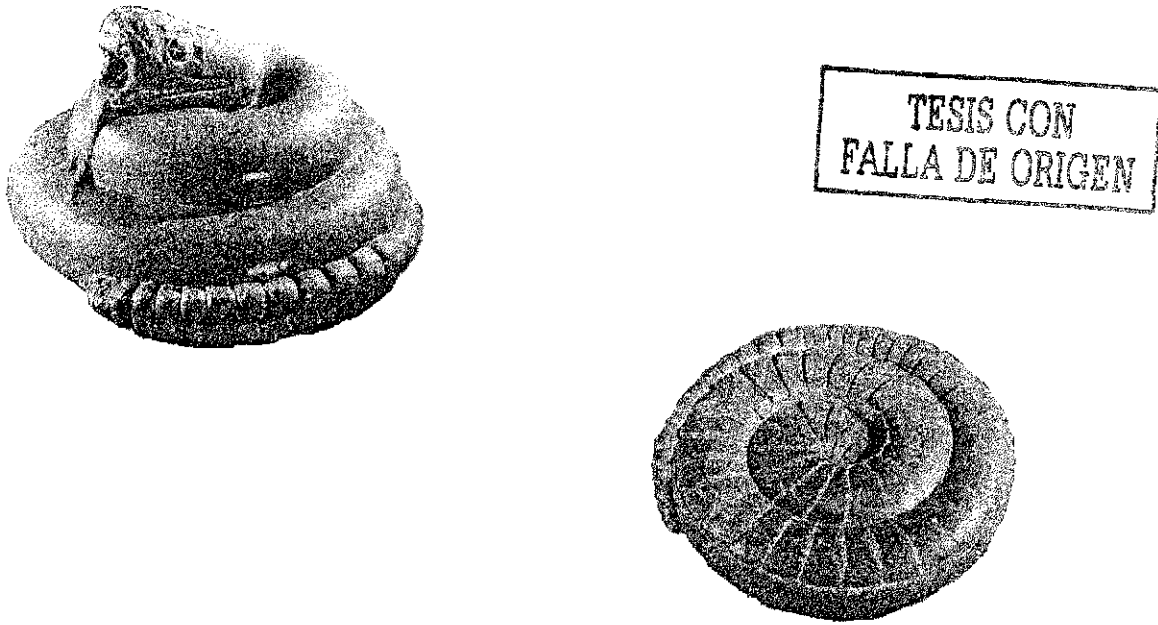
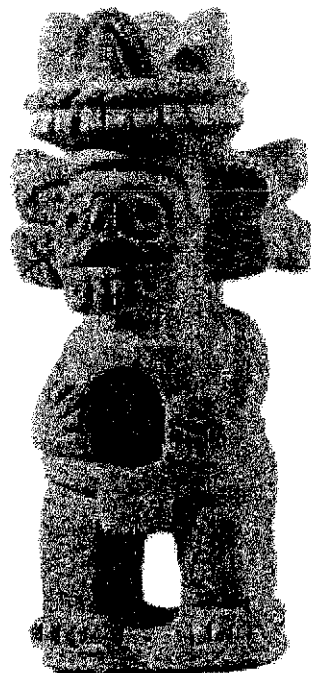


Foto 30 a, b: Escultura labrada en riolita, serpiente enroscada. El espiralamiento le permite forjar una planta circular y una forma masiva, la planta es casi plana, la cara superior es piramidal. MNA.

LA INTERIORIDAD EN EL VOLUMEN ABIERTO

Un espacio accesible a la interioridad de la masa o del volumen era logrado mediante perforaciones, ahuecamientos taladros o recipientes hundidos hacia el núcleo de la obra, por ejemplo, las cajas o excavaciones realizadas en la escultura para alojar simbólicamente su corazón, también los poros o perforaciones para alojar las raíces del pelo; los espacios donde se aplican incrustaciones con la forma de los ojos. Podemos ver que efectivamente existen varias esculturas que esconden una interioridad (Foto 31). Tal vez el antecedente mesoamericano existe desde la cultura Olmeca, por ejemplo; en una escultura femenina en jade blanco que pertenece al MNA, que presenta un corazón incrustado. Otro antecedente se encuentra en Teotihuacan con una estatuilla que aloja en el interior de su tórax, una imagen antropomorfa

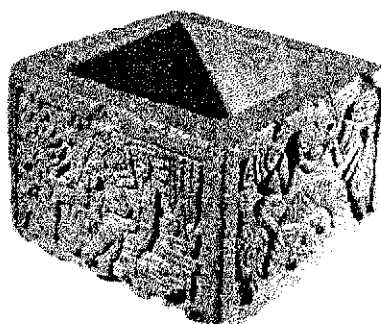


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Foto 31. Escultura labrada en basalto. Figura antropomorfa con atributos de Tláloc: Presenta en la zona del abdomen una oquedad, una interioridad, así como una oquedad que separa las piernas. Muestra el núcleo del material. Museo del Hombre Paris

La interioridad también era lograda a fuerza de perforar el material y conseguir la separación de los miembros del cuerpo como piernas o brazos. Para la realización de una imagen con las piernas separadas. Por ejemplo los macehuales o los porta estandartes ambos tipos de esculturas exentas pertenecen al Templo Mayor. Dichas obras se realizaron a partir de labrar dos caras de un prisma, una anterior y otra posterior, se realizaron dos relieves por las caras opuestas de un prisma con las figuras que coincidían por su silueta. El corte que se hacía entre las piernas, mismo que formaba un espacio como un arco que dividió ambas masas. El resultado promovido por el corte, fue un espacio hueco. La separación de los miembros, la creación de alto relieve y una interioridad significan la búsqueda de nuevos espacios. Existen piezas con facturas hechas *exprofeso* para ir en pos de la interioridad, permitiéndose el paso de la luz y por ende reflejar en la vista el interior de la escultura. Tal es caso de los macehuales y muchas esculturas antropomorfas

Generalmente las cajas de piedra son obras prismáticas que funcionaban como contenedores de otros objetos rituales o preciosos. Lo importante es que el escultor partía de un bloque prismático y lo ahuecaba dejando unas paredes muy delgadas. Sobre las caras exteriores e interiores tallaba motivos en relieve, tales como: fechas, imágenes religiosas, atributos personales y decoraciones. De la misma manera se labraban ollas de piedra como contenedores de riquezas, como si trataran de englobar¹⁰² o contener una sustancia divina o preciosa.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Foto 32 Caja de Piedra volcánica: estas cajas tenían usos especiales normalmente contenían reliquias o instrumentos de sacrificio como puntas de maguey o hueso, podemos apreciar la destreza para convertir un cubo sólido de en una caja ligera y hueca, se extrae el núcleo, y se abre el interior como un nuevo espacio. Cada una de las caras es tratada con relieves de manera diferente.

¹⁰² Ségota Op. cit Término empleado por la autora para referirse a volúmenes envolventes

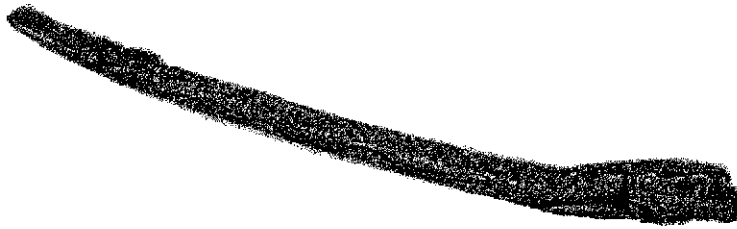
Esta lucha por eliminar el material reduce la masividad, anima la materia interna, activa la sensación de corrientes de luz, aire, y líquidos preciosos. Un cuerpo que no tiene una extensión espacial interior, es un cuerpo muerto, sin acción, es la negación a la apariencia, Una obra donde todo sea masivo, como un animal, un cubo, o un cuerpo humano hierático, es una obra muerta, mundana, hecha de cierto material, pero si se taladra su parte masiva, como el torso, donde existen los órganos vitales, queda al descubierto el corazón, el núcleo. En el caso del Cuauhxicalli Jaguar, ahí se deposita el corazón o la sangre del sacrificio. En el caso del guerrero se le aplica una piedra preciosa que indique su duplicidad metafórica de corazón y precioso. En el caso de la caja se depositan las puntas del sacrificio. En estos casos existe una búsqueda y una solicitud de la interioridad(Fotos 32,36).

Algunas esculturas presentan perforaciones en la cabeza, donde posiblemente se les aplicaba pelo. Estas aplicaciones daban un efecto natural a la escultura. Se podría decir que el escultor buscaba indicar el nacimiento del pelo desde un interior orgánico y vivo. En este mismo sentido para la aplicación de incrustaciones se realizaban perforaciones, que albergaban concha y piedras preciosas, y que, daban el efecto natural deseado. Como los ojos que nacen del interior de la cara.

LA MEMORIA DEL MATERIAL CONVERTIDO

Dentro de las características del volumen como fin de la conversión del material existe un fenómeno que surge en este proceso escultórico y es la memoria del material convertido. Es decir que toda obra conserva parte de la forma que originalmente tenía el bloque de masa que dispuso el escultor para realizar su obra. Por ejemplo un ovoide o un prisma, son las protoformas de una escultura, esta después de acabada proyectará parte de su forma original como lo vemos repetidas ocasiones en el arte mesoamericano ya sea en; las achatadas cabezas olmecas o posteriormente en los prismáticos Atlantes de Tula.

El escultor mexicana que comenzaba una obra a partir de una rama, veía en ella el desarrollo natural de la planta casi es similar al cuerpo de una serpiente y muy parecido a su arma átlatl, el resultado era esto un lanzadardos (foto33) tallado en madera como serpiente. Más aún garantizaba su cacería por los relieves simbólicos que favorecerían su acción.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Foto 33 Átlatl: Arma proyectil de aliento. Tallada en madera. Procede del Valle de México; 3 cm. x 50 cm.; 1325-1521.

La gran cabeza de la Coyolxauqui del MNA nos recuerda a la tradición olmeca, donde se realizaban cabezas inmensas en un solo bloque. Dicha cabeza conserva un volumen cerrado, donde no existen motivos rebasados. Es decir, no existen masas o penínsulas de material que sobrepasen en extremo los límites constantes de la forma. En otras palabras no existe una interacción con el medio mas que el de una masa compacta que es aplastante.

La cabeza Coyolxahuqui es análoga a las olmecas en su manufactura. Para su realización era trabajada boca arriba, aunque probablemente la cara era observada y expuesta boca arriba no de frente como hoy la vemos. Esto nos hace pensar el hecho de que la parte inferior de la cabeza está labrada lo cual indica que fue esculpida de arriba hacia a bajo y de adelante hacia atrás. La técnica inicial consiste en lograr a partir de un bloque natural e irregular, un volumen deseado, en este caso, sería una forma semiesférica. Posteriormente; procedía a excavar hacia el núcleo de la roca, consiguiendo así la prominencia de la nariz, los arcos de los ojos, posteriormente la comisura de los labios, todo esto, paralelo al plano original de la superficie esferoide. El rostro humano adquiere volumen, cuando adelanta la masa del mentón a la del cuello. Es justo en este punto donde termina la cabeza, por lo tanto, no puede ir pegado el mentón al suelo, es el relieve de la cara el que sobresale del suelo, para demostrar que surge como la tierra; que está decapitada(Foto 16).

EL RELIEVE SOBRE EL VOLUMEN

Otro aspecto bidimensional que surge en la superficie de una forma cerrada a partir de su tratamiento es el relieve. Los elementos de la representación en relieve son, el efecto homogéneo de todo lo bidimensional como plano y de todo lo tridimensional como movimiento o medida de profundidad. De acuerdo con Hildebrand ¹⁰³ nuestra vista solo alcanza a percibir un solo aspecto de la realidad en el panorama que vivimos.

Dentro de la cosmología mexicana los objetos ceremoniales tenían un sentido relevante. La imagen del monstruo de la tierra, encontrada en las excavaciones del Metro el Tlaltecúhtli labrado en un bloque prismático de piedra como lo describe Jeandrop ¹⁰⁴. Efectivamente es una pieza cuyo bloque original antes de ser convertido a escultura fue un prisma que conservó en su memoria la forma originaria del material. Normalmente este tema se encuentra en el lado inferior de muchas esculturas. Probablemente existió una relación litúrgica entre la ubicación de la imagen con la cara de la escultura y el contacto o dirección con la tierra.

Aunque Doris Heyden (1974) relaciona esta imagen con un sapo con cuchillo en la boca. A mi parecer su función está más relacionada con los animalitos que hay debajo de las piedras, así como una adivinanza de los informantes de Sahagún dice así: "...Qué cosa y cosa piedra negra, cabeza abaxo, está escuchando hacia el infierno... se llama pinácatl." ¹⁰⁵. Si colocamos una piedra en contacto con la tierra habría debajo de ella estos insectos vivos como los que aparecen en los cabellos de la escultura con la imagen del Tlaltecúhtli. No sabemos si existen esculturas de madera con tlatecúhtin en su base, o si existe una relación telúrico-simbólico por afinidad de materiales.

La obra del Metro (Foto 34) se realizó en un solo bloque convertido en prisma. Donde el relieve y el volumen se mantuvieron autónomos, ambos contienen potencialmente cualquier posibilidad expresiva completamente independiente. Sin embargo, se mantiene la estructura en ejes de simetría verticales iguales al esquema corporal y al prisma. Por otra parte en el proceso escultórico el relieve fue el principio de la obra que antecedió al volumen Tlaltecúhtli. Es decir;

¹⁰³ Hildebrand Op cit p 69

¹⁰⁴ Geandrop Paul Escultura Azteca. México, Editorial Trillas. 1994. p 142

¹⁰⁵ Sahagún Op cit libro VI p.454

que el trazo o esbozo de la escultura sobre el bloque incidió sobre una de las caras. Su composición sedente con las piernas abiertas, y cruzadas, en actitud masculina, debió coincidir en los cuatro lados, así el relieve cumple la función de conjunto y logra el acabado de superficie en la escultura.

Presenta como atributos en relieve el faldellín de cráneos con huesos cruzados, y uno en la cintura. Lo cual debe ser considerado como la eliminación del material, en excavado, tallado o modelado, que se sustenta sobre el plano de la cadera. En general relieve significa reelevar, es la figura que resalta sobre el plano, en este sentido las garras; el tecpatl en la boca, la cabellera con plumones, las fauces en las articulaciones, el rostro boca arriba son elementos que se soportan sobre el plano. Sobre todo el rostro, que se sustenta en la cara superior del prisma, situación verdaderamente inaudita puesto que no corresponde a nuestro esquema corporal y convención plástica. En general en toda la composición existen varios niveles de relieve como el collar de manos, que podría considerarse como alto relieve; a diferencia del maxtlatl posterior que es bajorelieve, etc (foto 34).¹⁰⁶.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Foto 34. Tlaltecuhltli del metro: Obra esculpida en andesita en un prisma rectangular con relieves y formas de bulto, el rostro está labrado como relieve en la cara superior, las piernas y las manos se definen por su volumen .MNA.

¹⁰⁶ Diccionario Universal Hispánico. México, W M Jackson, Inc. Editores 1960, p 1218 "El relieve en la escultura hay alto, medio y bajo, según las figuras que salgan del plano más de la mitad, menos de la mitad o la mitad de su grueso"

Jeandrop sugiere que una iconografía tan importante requirió de una concepción, ejecución, y técnicas de alta calidad como manos bien modeladas, el corazón estilizado, un empleo de línea precisa. contrastes: como el trenzado resaltado sobre el pedestal liso¹⁰⁷ La dificultad de establecer separaciones tajantes entre la escultura de bulto y el arte del relieve, se han unido en un buen ejemplo, el Tlaltecuhli. Tal complejidad fue conformada en principio como pieza exenta, y trabaja como antropomorfa, empero su desarrollo persiste como un auténtico relieve, llevado a sus límites en cuanto a profundidad en la talla.

Una característica mexicana del relieve sobre superficies regulares consiste en presentar figuras como islas de material rodeadas de un espacio vacío y que son articuladas por un fondo plano. Como la piedra de Aczayacatl o la Coyolxauhqui. Este aspecto al parecer tiene un origen en los sellos de cerámica y en un conocimiento previo de la línea. El sello debe mantener la figura en una superficie homogénea, ya sea plana o curva. Fuera de su silueta existe un vacío cuyo fondo mantiene también un nivel homogéneo que mantengan un mismo nivel, la figura de la superficie mancha con la tinta y los huecos se pueden convertir en sombras, líneas o simplemente en espacio límite. Como vemos, el relieve no afecta la forma o el contorno de la escultura, solo funciona como un aspecto bidimensional de la obra en general (fotos 23 y 21).

ESTRUCTURA Y DISEÑO DEL VOLUMEN

Dado que ante nuestra vista el panorama solo presenta un aspecto de la realidad. Un punto de vista en la mayoría de las ocasiones no revela el aspecto más característico de la realidad incluso a veces es aberrante. Las soluciones de representación en la convención plástica mexicana incluían uno o varios aspectos en una misma composición. Es decir; desplegaban dos o más puntos de vista ortogonales y los ligaban entre sí. A diferencia de la escultura dichas soluciones eran distintas en las pictografías. Dentro de su estructura y diseño, la imagen obtenida sería el aspecto más representativo del modelo, pero conservaba el esqueleto estructural y otras cualidades como el ritmo, el equilibrio y la simetría.

¹⁰⁷ Geandrop Op cit p 208.

En el diseño de la composición el uso de la simetría era contundente, incluso era un tema de liturgia puesto que representaba a la dualidad una de las características divinas. En el México Antiguo muchos dioses eran duales, como la pareja de Quetzalcoatl y su nahuall, una especie de alter ego, un perro divino ligado al mundo de los muertos y a la estrella de la tarde.¹⁰⁸

En general la forma visual de una escultura mexicana estaba determinada en gran medida por sus límites exteriores o figura, además por el esqueleto estructural, el diseño era percibido través de los límites, masas, volúmenes y líneas. Por ejemplo el Joven de Coxcatlan, Puebla, MNA. Es una escultura de bulto redondo labrada en piedra y policromada. Presenta un eje de composición vertical y simétrico en actitud de portar una asta. Parte de la representación de su atuendo está labrado y parte policromado, lleva un Tlaquech amaneapalli especie de escapulario en la espalda y colgado al cuello. Esta misma representación en pictografía perdería su efecto ilustrativo si representara el motivo de la espalda como la figura principal y excluyera el convencional esquema corporal de perfil. Por lo tanto, la convención plástica en la pictografía usa los dos aspectos y otros más si es necesario a fin de lograr la imagen más característica.

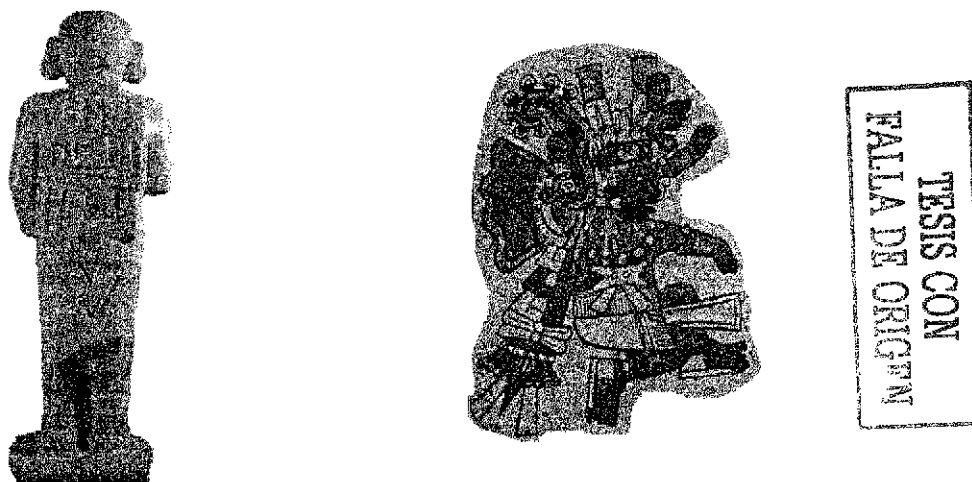


Foto 35. Joven de Coxcatlan Escultura labrada en piedra volcánica, composición vertical, de su espalda le pende un Tlaquech amaneapalli, era un atributo solar elaborado con textiles y papel, era una especie de escapulario. Dibujo 18. Detalle de la pagina 20 del Codice Borbónico la imagen representa a Xiuhtecuhtli o el fuego, en su espalda lleva también el tlaquechpalli.

¹⁰⁸ Miguel León Portiella. Quetzalcoatl. Historia de México. España, Ed. Salvat, 1975, p.31

LA CONSTRUCCIÓN DEL VOLUMEN

La obra no se forma por sensaciones sino por cualidades sensibles como el color, el relieve, la textura, etc. Además existen otras cualidades que suscitan sensaciones como la densidad, la perennidad y la modulación. Y más aún otras; como el ritmo, el equilibrio y la simetría que estructuran el diseño, estas cualidades son parte del diseño mexicana.

La composición y el diseño de una escultura requería del conjunto de varios elementos ordenados de tal manera que conflúan en una forma deseada, la estabilidad y el buen funcionamiento de estos elementos dependía de la estructura, del adecuado equilibrio de fuerzas y masas, en general estas características se organizaban en torno a un sistema constructivo que podía ser un bloque homogéneo de material o pudo ser un complejo ensamblaje de partes con la adición de diversos materiales. Estos conocimientos se fueron acumulando por la experiencia y se fueron difundiendo en toda Mesoamérica, los mexicas tuvieron la suerte de conocer técnicas ancestrales y supieron emplearlas para sus requerimientos.

Una buena parte de la construcción del volumen se encontraba en el modelado que es el origen de la escultura, el cual a su vez se puede encontrar como desarrollo en la cerámica. En esta técnica podemos ver las formas primarias o los experimentos de la forma. Los cuales pueden ser en principio tablas, cilindros y esferas. Con estos elementos se pueden resolver numerosas formas similares a las que existen en la naturaleza. Por ejemplo los caballeros águila del MTM tienen un esquema corporal construido a partir de cilindros como el tórax y las piernas, los brazos son una tabla flexionada como alas, la cabeza esférica sostiene el cascarón del pico del águila.

Los orígenes de la escultura se remontan a la cultura más antigua: la olmeca. En sus obras existen símbolos inscritos sobre la forma esculpida (foto 18). Lo cual nos indica que el uso de la línea estaba siendo aplicado sobre la escultura y esta fungía como soporte. Probablemente el modelado se desarrolla antes que el dibujo. Sin embargo esto no quiere decir que el escultor no usaba la línea. El escultor disponía de un plan de trabajo donde primero dibujaba, en algún mural o en un códice, posteriormente, dicho diseño, podría ser interpretado en un relieve o trasladado en volumen.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

También es probable que el escultor primero lograba algún boceto de barro u otro material, el cual era la primera escultura o el modelado. Posteriormente desarrollaba la obra definitiva que podría ser elaborada en piedra, todo esto siguiendo un patrón formal. Un ejemplo de esto lo tenemos con el Cuauhxicalli Jaguar (Foto 36 a, b), existen dos ejemplares, uno más pequeño que el otro. La diferencia de tamaños nos remite a pensar en el hecho de que el chico se puede manejar mejor en el momento del trabajo. En ambas piezas es notable el grado de perfeccionamiento, en la definición de los elementos, en la textura homogénea, etc.

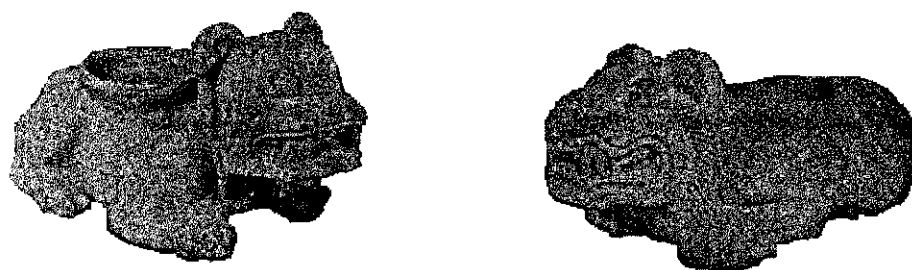


Foto 36 a, b. Cuauhxicalli Jaguar modelo dimensiones 36 x 60 cm. Cuauhxicalli definitivo andesita. 96 x 226 cm. En el primero el xicalli es independiente de la anatomía del animal. En el derecho el xicalli es una oquedad que permite el acceso al núcleo del material, le han extraído el corazón al animal

El volumen se comenzaba a construir a partir de bocetos o de modelos estereotipados. En este sentido podríamos pensar en los mecanismos que usaba el escultor para trasladar el diseño al material. Por ejemplo; el caso del Chaac Mol, es una pieza típica, la cual está esculpida con rasgos similares. Cada uno de sus elementos constituyen; un proceso escultórico estereotipado. Se puede decir que era una obra colectiva cuya composición era del uso común, por esto no se puede hablar de un solo autor. Se reconoce una influencia cultural que trasciende a pesar de las distancias espacio-temporales que separan a las obras en Mesoamérica. También se puede hablar de una escuela, o de una tradición oral-práctica en la que se ejercía un patrón o convención con forma de chacmol, de serpiente o de cráneos con todos sus elementos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

LOS ESQUEMAS Y LAS CONVENCIONES

Las reglas de la escultura mexicana se determinan por los esquemas y las convenciones. Como todos sabemos algunas piezas fueron trabajadas bajo los esquemas más tradicionales o mediante convenciones que el núcleo social fácilmente comprendía. De las convenciones más sobresalientes destacan los prototipos sacados de modelos, realizados previamente en maquetas, modelados en barro, dibujos de códices, o simplemente copias de obras conocidas. Pero algo que llama la atención es el uso de espacios destinados a representar imágenes con mensajes que se aglutinaban en torno a un esquema conocido convencionalmente como un emblema¹⁰⁹.

En la escultura; el artista representaba varios aspectos bidimensionales alusivos al tema sobre una masa, para identificarlos en conjunto el espectador se desplazaba. Dichos aspectos son trabajados en superficie sobre las caras del volumen, en las pictografías de los códices se presentan imágenes con su forma que las identifica ya sea de perfil o de frente, pero a la vez despliegan otros aspectos que les son propios, los cuales se presentan de frente como un todo, de tal manera que la representación de una persona u objeto es presentado en vista ortogonal con varios de sus aspectos a la vez. A.- Cada cara presenta un motivo distinto. B.- El interés de la cara puede eclipsar la vista general de la forma de la obra. C.- Una cara se limita por sus aristas.

El Chaac mol es un prototipo de escultura que aparece en el periodo Clásico de Mesoamérica. En el Templo Mayor aparece tardíamente aunque no carece de su factura tradicional. En general es un bloque prismático rectangular derrumbado o colocado horizontalmente. Mide 76 cm de altura por 118 de largo y 48 cm de ancho. El desarrollo surge a partir de la planta rectangular. Las distintas caras del prisma casi se conservan. Las incisiones fueron aplicadas frente a cada una de las fases del bloque y los cortes de perfil esquematizan la forma general con los miembros y las extremidades. Sin embargo se conserva como memoria del material la forma regular original, presenta varios aspectos bidimensionales como la planta rectangular lisa y el perfil de los lados que presenta relieves homogéneos y mantiene las aristas que recuerdan las facetas prismáticas del bloque primigenio.

¹⁰⁹ Esther Paztory Op cit. p 81

No se altera sustancialmente la masa original. Los brazos, pies, maxtlatl, orejeras, conservan las aristas de la forma prismática. En general toda la composición está basada en la estructura regular. Los ejes de composición se conservan en la misma posición y dirección. Sin embargo un gran efecto de plasticidad que le da el carácter ejemplar es el rostro que se sale de la simetría prismática y gira la vista hacia el hombro frente al espectador.

La policromía resuelve muchos efectos que la escultura no concluyó como por ejemplo, el maxtlatl y el pectoral del Chaac Mol del Templo Mayor. Las piernas surgen de una masa confusa de la pelvis. El maxtlatl arranca de la cintura en relieve pero entre las piernas desaparece, entonces la pintura define los límites de la figura del maxtlatl y separa a este de las piernas. El borde del cuello del pectoral no está marcado por el relieve, sin embargo la diferencia de color le confiere límite a la dimensión de esta prenda. El borde de la base está policromado con cuentas como decoración

No olvidemos que otra convención en la escultura mesoamericana es la copia de modelos clásicos y estos a su vez son copias de modelos a escala. Es muy probable que el Chaac Mol tarasco del Museo de Antropología (mide 84cm alto x 150cm largo) haya sido trabajado con modelo. El cual por su similitud y diferencia de tamaño sería una pieza menor encontrada en Ihuatzio el mismo sitio del primero. Las dimensiones del modelo son de 27.5cm x 42cm largo aproximadamente. La composición y el tema son los mismos, la diferencia es la escala. Mientras que el primero debió ser un elemento arquitectónico; el otro, es objeto mueble portátil(Foto 37).

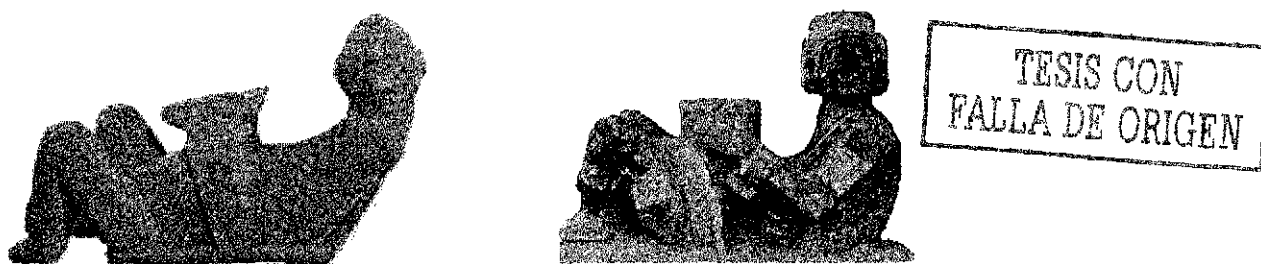


Foto 37 Chac mol de Ihuatzio Michoacan 84 x 150 cm. MNA. Chac mol de Templo Mayor 76 x 118 cm. MTM

Podemos pensar que en el proceso escultórico el traslado del diseño al material partía de un modelo preelaborado como el caso del Chaac Mol y el Cuauhxicalli Jaguar. También

suponemos que el escultor mexicana en algunos casos se haya valido de imágenes reproducidas en los códices. Esto es posible a pesar de que ambos medios la pintura y la escultura parten de distintos orígenes, puesto que, el dibujo en los códices trata de representar las características más singulares de cualquier cosa, incluso llega a representar más de un aspecto, llega a utilizar más de dos figuras para demostrar la existencia de algo, desafortunadamente no existen esquemas, glifos, o pinturas que representen la imagen completa del Chaac Mol. Por lo tanto la tradición de composición del Chaac Mol se transmite de escultura a escultura. Pero lo cierto es que sería difícil encontrar un códice con un Chaac Mol, en donde se esquematicen todos sus aspectos.

Es muy probable que la escultura del Chaac Mol fue trasladada de un modelo probablemente hecho de barro o fue realizado en talla directa reproducido de memoria, o haya sido copiado de un modelo pequeño y peregrino como es el caso anteriormente señalado. Aproximadamente las dimensiones del Chaac Mol como esculturas arquitectónicas o puestas frente a los templos mide alrededor de 80cm alto x 150cm de largo. Como por ejemplo; las piezas encontradas en Chichen Itza, Templo Mayor, Tula, Tlaxcala, e Iuhatzio.

La convención plástica en la escultura mexicana tiene su origen en mitos, leyendas, en los dibujos de los códices, en la iconografía, en las similitudes o en las referencias formales de la vida social y de la naturaleza. Por ejemplo, la podemos encontrar en la obra que nos muestre la cualidad de las cosas o de los fenómenos de la realidad. De esta manera es común la representación animada del viento, mediante un personaje disfrazado de tal.

En la escultura occidental la convención para la representación del viento; es una escultura que consiste en poner en movimiento algún cuerpo afectado por el aire, como puede ser el pelo o el ropaje, la apariencia que tendremos nos da la sensación de que el cuerpo se encuentra inmerso en una masa fluida o casi coloidal, propia de los efectos del éter o del viento continuo.

En la escultura mexicana el viento es visto por sus cualidades. Una de ellas es la de silbar como lo hace el pájaro, otra es que revolotea con las alas y hace aire. Esta es la metáfora de sus cualidades. Podemos ver como la convención encontró soluciones plásticas que fueron sistemáticamente empleadas para ilustrar las metáforas.

Existen dos vertientes de comunicación las que pueden ser de contenido semántico o narrativo como las palabras que evocan imágenes y la actitud sensorial la que despierta imágenes. Un sonido puede ser metaforizado mediante un estímulo visual. Esto es sinestesia aquí vienen las transferencias, las sustituciones o asimilaciones de funciones entre los diversos medios expresivos ¹¹⁰

La aplicación de esta imagen para representar al viento probablemente surgió en una fiesta, en una actuación, o en las metáforas del lenguaje en fin. Lo cierto es que esta imagen trascendió, se empleó en la plástica y posteriormente se convirtió en glifo. Esto no quiere decir que no existiera la invención o el cambio. Lo que podemos apreciar es como existía una tradición en los procesos escultóricos, con esto incluso se podrían rastrear escuelas. Paztory por ejemplo busca semejanzas en estilo, tiempo y técnicas.

La tradición ecultórica mexicana tenía gran demanda en el tema de la muerte. De muchas maneras es representada, con actitudes vivas, como guerra, como ritual etc. Un caso ejemplar es el Tzompantle. Esta obra está organizada con una serie de cráneos labrados en piedra. El conjunto es regular por el tamaño, la proporción, en algún momento por el color y su textura. Pero con un poco de observación podemos encontrar las diferencias y estas son muy grandes. La solución del cráneo, las mandíbulas, las cavidades nasal y ocular no son constantes de tal manera que se podrán encontrar analogías. Es asombroso como en la obra mexicana pudieran existir varias manos en una misma obra. Probablemente manos asalariadas o tributarias en la producción una obra plástica (Foto 38).

Si consideramos a cada cráneo como un elemento la serie horizontal forma una línea, varias series dispuestas paralelamente constituyen un plano mural de tal manera que el conjunto adquiere unidad como una textura y los detalles individuales de cada elemento se diluyen a favor de la unidad. Este es un aspecto bidimensional creado sobre el plano mural, pero realizado a partir de individuos distintos, la obra adquiere magnitud cuando es vista de lejos como un cuexcomate o granero lleno de mazorcas o de cráneos. Como vemos la convención plástica en la solución del cráneo funcionó de manera general, a pesar de que los escultores emprendieran el desarrollo de su particular obra desde distintas acciones.

¹¹⁰ Gillo Dorfles El devenir de las artes México, Fondo de Cultura Económica, 1963, p. 75.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Foto 38. Detalle de Tzompantle MTM: la composición esta diseñada con una serie de cráneos labrados en piedra y dispuestos en líneas verticales y horizontales el resultado es un plano que se estructura en pared con textura granulosa, este fenómeno evita apreciar la diferencia que existe entre cada una de las piezas. El esquema en general es le mismo pero el proceso de labrado es distinto.

CONCLUSIONES

La materia de la escultura mexicana no fue solo un medio de expresión que refleja el origen de un pueblo humilde y aguerrido. Es algo más que eso fue la capacidad del ser humano para aprender, fue la disposición para aceptar otras culturas y aprovechar lo mejor de ellas. Si bien es cierto que el origen del pueblo de los mexicanos era nómada norteco y que su economía estaba basada en la caza y la recolección. También es cierto que este pueblo fue receptor de las tradiciones culturales ajenas a su modo de vida. De las cuales se apropió y aprendió valores que venían de los toltecas, de los acolhuas, de los mixtecos, de los texcocanos, de los chalcas etc.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Foto 38. Detalle de Tzompantle MTM: la composición esta diseñada con una serie de cráneos labrados en piedra y dispuestos en líneas verticales y horizontales el resultado es un plano que se estructura en pared con textura granulosa, este fenómeno evita apreciar la diferencia que existe entre cada una de las piezas. El esquema en general es le mismo pero el proceso de labrado es distinto.

CONCLUSIONES

La materia de la escultura mexicana no fue solo un medio de expresión que refleja el origen de un pueblo humilde y aguerrido. Es algo más que eso fue la capacidad del ser humano para aprender, fue la disposición para aceptar otras culturas y aprovechar lo mejor de ellas. Si bien es cierto que el origen del pueblo de los mexicanos era nómada norteamericano y que su economía estaba basada en la caza y la recolección. También es cierto que este pueblo fue receptor de las tradiciones culturales ajenas a su modo de vida. De las cuales se apropió y aprendió valores que venían de los toltecas, de los acolhuas, de los mixtecos, de los texcocanos, de los chalcas etc.

Posteriormente el mismo pueblo fue evolucionando y creó un nuevo lenguaje con técnicas y tradiciones ajenas que hizo propias.

Al analizar una obra mexicana compuesta con aspectos bidimensionales encontramos algunos factores tecnológicos, ideológicos y físicos que influyeron en su composición, tales como; el manejo de los materiales y las herramientas, así como el concepto del espacio derivado de la cosmovisión y el percepto del espacio sintetizado por la experiencia física del cuerpo y del entorno

Como pudimos ver el escultor mexicano emplea una gran diversidad de materiales y técnicas en su obra de escultura. Como talla en madera, la malaco-joyería, el vaciado de los metales, el labrado en piedra o el pulido en lapidaria, y la joyería, etc. El artista sabía seleccionar su material, reconocía la diversidad de maderas por su dureza o por sus cualidades, lo mismo que con la piedra, con la que podía hacer joyas, herramientas o monumentos.

El escultor estructuraba y diseñaba sus composiciones en diversos materiales, pero no olvidaba sus patrones y convenciones plásticas, uno de ellos; los aspectos bidimensionales aparecen constantemente en modelos regulares, ya sea en una esfera de oro con representaciones de águilas, o ya sea en un prisma de piedra con un signo calendárico; e incluso en un cilindro de madera como instrumento musical.

En este estudio se ha leído que el hecho de trabajar sobre la madera, el hueso, el barro, piedra, no significó una pesada labor para los mexicanos, a pesar de las limitaciones tecnológicas de su época que constantemente rebasaba. En general en la cultura mesoamericana y en particular la mexicana conocían muchos materiales y técnicas de trabajo. De tal manera que en cualquier momento los artistas mexicanos podrían realizar o resolver propuestas estéticas bastante maduras, con plenitud

Hemos podido ver que los problemas plásticos de la escultura mexicana son resueltos de acuerdo a su concepto del espacio, a sus convenciones y a su cosmovisión, o viceversa. Es decir utiliza para sus representaciones plásticas varios conceptos y esquemas, por ejemplo; construye planos con elementos simples como líneas y puntos; delimita estrictamente los planos, estructura las superficies, emplea diversos planos para construir volúmenes en una sola obra. Es decir integra elementos plásticos bidimensionales sobre los tridimensionales de acuerdo a la relación o dirección del panorama en el espacio, revela sus aspectos más característicos aceptados en el mundo mesoamericano y ubica el orden de las cosas y los seres de acuerdo a sus creencias.

Dentro de este contexto sus convenciones plásticas tenían por categorías el punto la línea, el plano, el volumen y lo aplicaban en cada necesidad. Por ejemplo el punto nodal del cosmos se encontraba en el centro del Templo Mayor, el cual era completamente simétrico en planta, de donde se desplegaban líneas diagonales y perpendiculares en diferentes direcciones de la tierra, y esta correspondía a uno de los estratos dentro del corte del cosmos tanto del inframundo como del supramundo. Estas dimensiones son reveladas como líneas horizontales superpuestas como bandas, donde en cada una de ellas, se despliega un panorama y así sucesivamente una sobre otra como un corte con escenas distintas a la vida mundana en la que vivimos y nos encontramos.

El vértice de los puntos cardinales es el centro del cosmos es el primer elemento plástico, o sea el punto; y lo encontramos en la escultura mexicana como un elemento indisoluble o como unidad, pero también lo vemos cómo participa del entorno, es un elemento plástico recurrente que se emplea como un numeral asociado a las barras, lo vemos como la perforación en lapidaria o en un madero del ritual de Fuego Nuevo, aparece como un astro de alguna constelación, es como dijimos el sitio del centro ceremonial, pero puede ser también un grano de semilla de una carga aglutinada, o bien puede ser una burbuja más en una bola espumosa, etc. En general al punto lo hemos visto aquí en esta muestra de escultura en una acción que liga, reúne, ubica, o marca. Así actúa por ejemplo; en los petroglifos de las constelaciones de la Piedra del Sol del MNA

El arte mexicano utilizó todos los recursos que el lenguaje plástico le proporcionó, y en particular la escultura, la cual era un elemento portador de imágenes que garantizó su permanencia, es una custodia de la forma. De ahí que fue difícil borrar los hechos y las obras en una obra labrada en piedra. La escritura encuentra feliz acomodo en la escultura sobre todo en piedra o al menos es la que más ha perdurado. En esta tesis encontramos que la escultura es el vehículo portador de escritura, es más que un medio de comunicación perceptual es un medio de comunicación conceptual en el momento en que transmite conceptos y los actualiza por medio de sus aspectos bidimensionales.

En este estudio se ha encontrado que la superficie escultórica contiene los rasgos más antiguos de la escritura mesoamericana, así como también se empleó como soporte de imágenes, por lo tanto podemos decir con toda claridad que el espacio escultórico es el primer soporte duradero de la escritura, de muchos dibujos, pictografías y glifos. Cabe mencionar que estas ideas

grabadas no solo se referían a sus preocupaciones religiosas o políticas, también encontramos otras formas del pensamiento como la ciencia.

El uso irrestricto de los elementos plásticos para la construcción de otros más complicados no es exclusivo de los mexicas ni de las culturas mesoamericanas sin duda este uso es diferenciado. Como hemos visto en esta tesis los artistas mexicas sabían construir sus composiciones a partir de puntos, líneas, y a partir de estas dibujaban planos, también hemos observado como se modifica la superficie de la escultura para crear diferentes planos así como para escribir, para dibujar sobre ellos. Sin embargo en este estudio se ha descubierto como se comportan los elementos plásticos sobre el volumen de la escultura e incluso vemos como la estructuran. No ha sido tarea fácil comprender el concepto de espacio en la escultura mexicana y como está ligada a su vida cotidiana, una explicación a este fenómeno ha sido resuelto a través de los nuevos conocimientos relativos a la percepción visual.

En el campo de la percepción visual existe un problema que es el de la profundidad, el cual fue resuelto en la plástica mexicana de manera confiable. Dado que las limitaciones de nuestros sentidos están sometidos a las leyes de la naturaleza, la realidad no se despliega. Por lo tanto la profundidad que se declara invisible es pues un símil de la anchura, en cuanto a que es experimentada. La convención plástica mexicana dio soluciones escultóricas mediante la aplicación de planos discriminados, y trató de dar explicaciones a este fenómeno del espacio a través de creencias cosmogónicas.

El problema de la profundidad para el escultor mexicano representaba una diversidad de planos que solo la percepción visual en recorrido puede dar a nuestra experiencia. Hoy sabemos gracias a la ciencia que se pueden acumular datos visuales en nuestra memoria para así formar un concepto o percepto como el volumen. En esta tesis hemos visto que una escultura puede tener distintos aspectos o representaciones divididas en diferentes caras o lados, sin menoscabar la unidad de la obra, esto equivale a trasladar el panorama tal cual se nos presenta ante nuestra vista completamente de frente.

A diferencia de la vista de frente u ortogonal en el panorama el escorzo o perspectiva estaba casi descartado para los artistas mesoamericanos, por ser este ilusorio y aberrante, los objetos se deforman o se mutilan, solo el aspecto ortogonal salva de la realidad las cualidades de las cosas.

Indudablemente la producción artística mexicana tuvo aportaciones importantes en el manejo de los valores plásticos, sobre todo en la apreciación del volumen, en la aglutinación de formas en esquemas novedosos, y sobre todo en la consiente diferenciación de los distintos planos

Estas innovaciones fueron producto del estudio de otras culturas, de la disciplina de una o varias escuelas y de un afanoso trabajo. En las excavaciones del Templo Mayor se han encontrado ofrendas con obra escultórica de varias culturas, antiguas y coetáneas. Fueron producto, del comercio, de donativos, de tributos y de botines de guerra, estas obras indudablemente sirvieron de fuentes de inspiración, y de modelos para el tlacuicuc o el escultor. La interpretación arqueológica de la escultura mexicana nos dice que estos objetos son restos materiales de una cultura extinta, los especialistas las han identificado y las han ubicado en tiempo y espacio. Dicha información me facilitó el camino para apreciar la adquisición y la pérdida selectiva de rasgos culturales como parte de su integración a la cultura mesoamericana. Como se ha mencionado anteriormente, es notable en Tenochtitlan el renacimiento tolteca, vemos por ejemplo; banquetas, atlantes y chacmol. Aunque estas soluciones plásticas son herencias culturales, se puede decir que el escultor mexicano mantiene tradiciones y convenciones ancestrales

En algún momento nos podría parecer la escultura mexicana como descriptiva o más aún que fue utilizada por la religión como un vehículo de comunicación, que era el material didáctico de toda una población, donde se ilustraban mitos, leyendas o creencias. Sin embargo podemos encontrar elementos portadores de ciencia y arte. En la muestra de escultura de esta tesis vemos una conceptualización y representación de una cosmovisión compleja, que explica el origen de los seres y las cosas que rodean el mundo y que habitan el espacio. Esta carga cultural era propia de cada individuo y el escultor como parte integrante de una sociedad no se sustraía de ella, en consecuencia lo reflejaba en su obra.

El uso de los diferentes materiales también formaba parte de esas creencias, de la piedra para la escultura por ejemplo implicaba el empleo de ciertos conceptos como: la permanencia, la dureza, la trascendencia, incluso la muerte, puesto que a través de la contusión se habría una herida como con las puntas de flecha. El tema existencial de la vida efímera podía plantearse como problema en una escultura de piedra, pero la cuestión quedaba acaso sin resolverse; como escuchamos en gran parte de la poesía mexicana, que versaba sobre la vida que es tan fugaz. En los

cantares se mencionan los hechos que revelan un tiempo que pasa sobre nosotros, dejando tras de sí solo recuerdos de la vida que florece y marchita. En la escultura los mexicas pretendieron hacer permanentes muchas cosas, así como, objetos, fechas, personajes, hechos históricos. Es tan contundente esa permanencia que hasta la fecha tenemos esta obra frente a nosotros. Ahí está se actualiza físicamente y participa de nuestra realidad, es decir existe.

El trabajo de la plástica no era una fuente de ingreso permanente del pueblo mexicana, no era un pueblo artista de tiempo completo. Estamos de acuerdo en que adquirió rasgos culturales de otros pueblos. Tampoco se descarta cualquier señal de comportamiento adquirido en la vida comunitaria mexicana. Sabemos perfectamente que las regularidades en la conducta siempre se inclinan a satisfacer las necesidades primordiales a mantener su economía, independientemente de sus actividades cotidianas, no podemos dejar de comer. En muchas ocasiones los estudiosos de la cultura mexicana parten del hecho de que era eminentemente guerrera y en consecuencia su producción artística es de panfleto, y de legitimación hegemónica. Como si se tratara solo de bárbaros imperialistas o chichimecas enriquecidos. Debemos recordar que la economía del pueblo mexicana no solo era de guerra. También era pescador, agricultor, cazador y recolector, además de comerciante y artista.

Sin lugar a dudas el proyecto mexicana influyó en Mesoamérica al grado de que su obra se incluyó en el vasto territorio. A la fecha sus obras también nos invaden, su trabajo seguirá siendo reconocido en el mundo y en la memoria de muchas más generaciones. El grado de veracidad y de elocuencia de esta escultura nos ha permitido acercarnos a su mundo en donde encontramos particularidades insospechadas.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Foto 39 Coatlicue. Escultura monolítica de andesita, Museo Nacional de Antropología, dimensiones 3.50 x 1.30

En esta escultura es notable la falda tejida con serpientes, la solución plástica para crear un textil con trama y urdimbre, es posible construirlo mediante estos animales como hilos, dado que su cuerpo es de naturaleza formal como una línea. Sin embargo la cabeza del reptil es bifacial, tiene dos perfiles, por lo tanto la cabeza de esta escultura es construida por dos vistas de perfil del mismo individuo. Dado que no es posible desplegar la naturaleza lateralmente ante nuestra vista, los mexicas realizaban en sus obras plásticas un despliegue lateral ortogonal, así que vemos a dos serpientes de perfil encontradas de frente. Es oportuno admitir que estas dos imágenes son la adición de dos aspectos en uno solo.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar P., Carlos H. et al. Orfebrería prehispánica, México, Corporación Industrial San Luis, Editorial Patria, 1989, 328 p.p.
- Alcina Franch, José Et al. Azteca Mexica. Editorial Lunwer. España. 1992, 402 p.p.
- Ancona H, Ignacio. y Rafael Martín del Campo. Malacología precortesiana. México, Instituto Politécnico Nacional, Ciencias Biológicas: Zoología, p.11
- Arnheim Rudolf. Arte y percepción visual. 8a. reimpresión, España, Ed. Alianza Forma, 1989, 553 p.p.
- Aveni, Antony F. Observadores del cielo en el México antiguo. México Fondo de Cultura Económica, 1993, 394 p.p.
- Barba Beatriz y Román Piña Cahan. "La metalurgia mesoamericana". Orfebrería prehispánica. México, Editorial Patria, 1989, 328 p.p.
- Bonifaz Nuño, Rubén. Cosmogonía antigua mexicana. México, UNAM, 1995, 155 p.p.
- Carrasco, Pedro, et al. "La sociedad mexicana antes de la conquista". Historia general de México México, Edita el Colegio de México. 1976. tomo1
- Caso, Alfonso. El pueblo del sol. México, Fondo de Cultura Económica, 1953, 117 p.p.
- Corona Esquivel, Rodolfo. et al. "Vidrios y cristales en la naturaleza". Cristales y obsidiana prehispánicos. México, Siglo XXI Editores, 1994.
- Coe, Michel., Dean Snow y Benson. La antigua América. España. Ediciones Folio. 1994
- Díaz del Castillo, Bernal Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. México, Ediciones Océano, 1987, 3 vols.
- Duverger, Christian. El origen de los aztecas. México, Grijalbo, Col Enlace, 1987, 426 p.p
- Fernández, Justino La Coatlicue México. IIE.UNAM.1959. 244 p.p.
- Fuente, Beatriz dela et al. Retorno al pasado tolteca. Revista Artes de México, No 7, México, 1990
- Gendrop, Paul. Arte prehispánico en Mesoamérica, México, Trillas, 1994, 295 p.p
- Gendrop, Paul et al. Escultura azteca una aproximación a su estética México, Editorial Trillas, 1994, 191 p.p.
- Gendrop, Paul. Quince ciudades mayas. México, UNAM, 1979, 67 p.p.
- Gombrich, E.H. Imágenes simbólicas. España, Editorial Alianza, 1983, 343 p.p.
- González, Carlos Javier y Bertina Olmedo Vera, Esculturas mezcala en el Templo Mayor México. INAH 1990, 135 p.p.
- González, Licón Ernesto. Zapotecas y mixtecas. España, Editor Lunwer, 1992
- González Torres, Yolotl Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica. México, Ed. Larousse, 1991, 228 p.p.
- Grohmann, Will. The art of Henry Moore. EUA. Harry N Abrams Incorporated, 1959
- Hildebrand, von Adolf El problema de la forma en la obra de arte. España, Visor Dis Editor, 1989, 97 p.p.
- Keen, Benjamín La imagen azteca México, Fondo de Cultura Económica, 1984, 609 p.p.
- Krickeberg, Walter. Las Antiguas culturas Mexicanas. México, Fondo de Cultura Económica, 1993, 476 p.p.
- Kubler, George. Arte y arquitectura en la América precolonial. España, Ediciones Cátedra, 1986 582 p.p

- Langenscheidt, Adolphus. "La minería en el área mesoamericana". Revista Arqueología Mexicana. México Editorial Raíces, sep.-oct. 1997. Vol.V no 27
- León Portilla, Miguel et al. Visión de los vencidos. 13a. edición, México UNAM, 1992, 224 p p
- León Portilla, Miguel, et al. "Grandeza de las últimas culturas". Historia de México. vol.III. España, Salvat, 1974. 338 p.p
- León Portilla, Miguel. Literaturas indígenas de México. México, Fondo de Cultura Económica, 1992, 365 p.p.
- Lopez Chuhurra, Osvaldo. Estética de los elementos plásticos. 2ª ed. España, Editorial Labor, 1975. 155 p p.
- López Ostin, Alfredo. La educación de los antiguos nahuas. México, Secretaría de Educación Pública, Ediciones Caballito, 1985, 160 p.p. tomo 1
- Manzanilla, Linda. Leonardo López Lujan, coordinadores Atlas histórico de Mesoamérica. México, Ediciones Larousse, 1993. 203 p p.
- Marquina, Ignacio Arquitectura prehispánica. México, INAH, 1964.
- Matos Moctezuma, Eduardo Coordinador, et al. El Templo Mayor excavaciones y estudios. México, INAH, 1982, 376 p p.
- Matos Moctezuma, Eduardo. Vida y muerte en el Templo Mayor. 2a. Ed. México, INAH, 1994, 172 p.
- Matos Moctezuma, Eduardo. Teotihuacan la metrópoli de los dioses. Madrid, Editoriale Jaca Book spa, 1990. 239 p.p.
- Mena, Ramón. Colección de Objetos de Jade. Museo Nacional, Departamento de Arqueología, México INAH, 1990, 78 p.p.
- Molina Fray Alonso de Vocabulario en lengua castellana y mexicana, edición facsimile. México, Editorial Porrúa, 1992.
- Monteforte Toledo, Mario. Las piedras vivas. México, UNAM, 1979, 373 p.p.
- Morley, Sylvanus G. La civilización maya 8a. Reimpresión. México, Fondo de Cultura Económica, 1991, 527 p.p.
- Palerm, Angel y Eric Wolf. Agricultura y civilización en Mesoamérica. México, SEP, Sepsetentas, 1980. 212 p.
- Pasztory, Esther. Aztec art. EUA. Harry N Abrams Incorporated, 1983, 334 p.p.
- Pellicer, Carlos. "Anahuacalli. Museo de Diego Rivera". Artes de México, Revista mensual. No 64-65. Año XII, 1965
- Román Piña Chan. Historia, arqueología y arte prehispánico México, Fondo de Cultura Económica, 1972, 215 p.
- Sáenz, Jacqueline et al "Un remoto arte moderno". El Arte de Mezcala. Mexico, Espejo de Obsidiana Ediciones. 1993.
- Sahagún, Fray Bernardino de. Historia general de las cosas de Nueva España Introducción, paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García. México, CNCA, Alianza Editorial Mexicana, 1989. 3 vols.
- Ségota, Dúrdica. Valores plásticos del arte mexica. México, UNAM. 1995, 240 p.p.
- Ségota, Dúrdica. "El panteón mexica". Revista Arqueología Mexicana. México. Editorial Raíces, sep.-oct. 1995. Vol.III
- Simeón, Remí. Diccionario de la lengua nahuatl o mexicana. 11a ed. México, Siglo Veintiuno Editores, 1994.
- Solís, Don Antonio de Conquista de México París, La Baudry, Librería Europea, 1858, 488 p.p.
- Solís, Felipe Tesoros artísticos del Museo Nacional de Antropología México, M Aguilar Editor, 1991, 270 p.p.

- Solís, Felipe Escultura del Castillo de Teayo, Veracruz. México, UNAM. 1981, 122 p p.
- Soto de Arechavaleta, Ma de los Dolores. Nuevos enfoques en el estudio de la lítica. México UNAM. 1990, 431 p.p
- Soustelle, Jacques. El arte del México antiguo. España, Editorial Juventud, 1969, 175 p.p.
- Thompson, J.E. Geometría. México, Editorial Uthea 1981, 359
- Westheim, Paul. Escultura y cerámica del México antiguo. México, Biblioteca Era, Serie Mayor, 1980, 269 p p.
- Winfield Capitaine, Fernando. Guía de monumentos, Museo de Antropología de Xalapa, México, Universidad Veracruzana, 1987, 55 p.p.
- Wittkower Rudolph. La escultura procesos y principios. España, Editorial Alianza, 1977, p.p.336
- Wuisius Wuong Fundamentos del diseño bi y tridimensional. España, Editorial, Gustavo Gilli, 1991 193 p p.