



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA**

**EL ARTE INDÍGENA MESOAMERICANO:
CONTEXTOS, CONCEPTOS Y PARADIGMAS.
DEFINICIÓN DEL ARTE MEXICA**

**ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE**

**PRESENTA:
LUCÍA SÁNCHEZ DE BUSTAMANTE**

**TUTOR PRINCIPAL
DRA. MARÍA TERESA URIARTE CASTAÑEDA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

**TUTORES
MARÍA ISABEL ÁLVAREZ ICAZA LONGORIA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

**ERIK VELÁSQUEZ GARCÍA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE DE 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Agradecimientos

Este espacio suele ser de reconocimiento, reflexión y memoria sobre el ciclo que concluye y las personas que lo hicieron posible: permite expresar, aunque sea brevemente, toda la gratitud que una siente tras concluir y nombrar a los que formaron - y forman- parte del camino.

Sin lugar a dudas, empezar y realizar esta maestría fue un proyecto que no habría surgido ni se habría concretado de no ser por la doctora María Teresa Uriarte Castañeda. Por su confianza y apoyo han tenido lugar muchos retos y el impulso para concretarlos. También por ella he conocido no sólo una mirada distinta hacia la historia del arte mesoamericano -y la propia historia del arte-, sino la crítica disciplinar sólida y una forma rigurosa de realizar el trabajo académico.

Una compañera de años, consejera en este ciclo y cómplice de los proyectos museísticos ha sido María Isabel Álvarez Icaza Longoria. Con ella, estos tiempos fueron de excelentes discusiones conceptuales, de procesos de resignificación de las miradas al pasado y de muchos retos también. Su impulso para llevar a cabo esta maestría y el apoyo extraacadémico fueron igualmente componentes fundamentales en este camino.

El tercer pilar ha sido Erik Velásquez, coordinador del Posgrado en Historia del Arte, profesor y amigo desde la licenciatura. Su orientación, paciencia, consejos y pasión fueron ingredientes únicos y me hicieron plantearme diversas propuestas de investigación, así como también una manera distinta de vincular historia del arte y arqueología. Con los tres por su amistad, su confianza, su apoyo y el esfuerzo que implica el proceso formativo, estoy profundamente agradecida y feliz de tenerlos como mentores.

Durante los semestres escolares, los seminarios fueron momentos de gran enriquecimiento y experiencias de diálogo con los y las compañeras y profesores que aportaron una gran diversidad de conocimientos, herramientas y reflexiones. Por todo esto, estoy agradecida con todos los maestros -en el sentido más amplio de la palabra-, pero principalmente con los doctores Verónica Hernández, Hugo Arciniega, Pedro Ángeles, Claudio Molina, Rocío Gress, María Elena Ruiz Gallut y Ana Díaz, a quien con mucho cariño y una entrañable amistad dedico este trabajo.

Es fundamental reconocer el arduo trabajo y compromiso de Héctor Ferrer y Gabriela Sotelo, quienes cada semestre y en cada paso me han aconsejado y asesorado para que hoy pueda concluirse. Muchas gracias por el seguimiento y la paciencia en todo momento.

Además de abrirme las puertas en el Instituto de Investigaciones Estéticas, agradezco profundamente por la amistad de estos años a Verónica Hernández Díaz: por sus consejos, por los debates y por compartir todo su conocimiento y pasión.

Con especial cariño agradezco también a Pedro Ángeles, Betsabé Miramontes y Claudio Molina no sólo la enseñanza, sino también la posibilidad de sumarme al Proyecto UNIARTE, tanto en el trabajo de documentación de los acervos arqueológicos universitarios, como en las diversas propuestas académicas e iniciativas que, estoy segura, consolidarán la “cultura de la documentación” en México. Mi querida Edurne Uriarte también tiene un espacio importante en estas líneas, porque nos tocó coincidir en esta fase del proyecto y por la entrañable amistad que nos ha unido.

A mis compañeras, amigas y colegas de la maestría, así como a mis alumnos, agradezco las reflexiones y crecimiento juntos. Gracias Mariana y Valeria por tantos cafés, por compartir pasiones, clases presenciales, virtuales, viajes y mil y un maneras de salir adelante.

A todo el equipo de Xaltilloli le agradezco también estos años de camino compartido, de crecimiento y de amistad donde entre todas hemos propuesto perspectivas y discusiones sobre el arte mesoamericano, novohispano, moderno y contemporáneo. Gracias Fernando, Brisa, a todas las Marianas, Marisa, Paz, Paola y Elodie. Gracias Elsy y Celeste por tanto trabajo, crecimiento y perseverancia, así como por su hermosa amistad. También agradezco al Centro Cultural Universitario Tlatelolco por el tiempo de crecimiento, por las posibilidades y los múltiples retos, así como por todo el aprendizaje y las personas que pude conocer dentro y fuera del equipo de trabajo.

A Sofia Carrillo, le estoy profundamente agradecida por los silencios y las palabras, los proyectos y los sueños, la escucha y su extraordinaria amistad. A Miguel Campos, por sus no-consejos, el ser un pilar para que el proyecto Xaltilloli resistiera embates y cuestras, su maravillosa amistad y la pasión por la vida.

En cada momento de mi vida hay tres personas con las que estoy sincera y permanentemente agradecida: Sandra, Álvaro y Constanza. Ellos siempre han sido una guía y, en la distancia física, han compartido pasiones, alegrías y decepciones. Me dieron las alas, impulsaron mi vuelo y son mis más grandes compañeros de vida. Ellos son los “hombros de gigantes” desde donde conocí el mundo y a quienes la vida me dio el honor de tener como familia.

A quienes se suman, a quienes continúan su camino, a quienes ya no están, les agradezco las experiencias y la posibilidad de coincidir y aprender algo el uno del otro.

Índice

Agradecimientos	2
Introducción	5
Capítulo I. Caracterización del arte indígena mesoamericano	7
Arte indígena mesoamericano	11
Capítulo II. Una aproximación al arte mexica	19
La investigación sobre los mexicas: antecedentes	20
Primeras descripciones del arte mexica	28
Nuevas aproximaciones al arte mexica	35
Caracterizaciones del arte mexica	47
Conclusiones	56
Referencias bibliográficas	60
Apéndice I	68

Introducción

La investigación del arte mesoamericano en sus múltiples abordajes ha sido realmente prolífica. Sin embargo, aún tiene muchas interrogantes sin resolver, incluso en casos tan profusamente estudiados como el mexicana. Desde la mirada académica, la falta de definiciones o de revisiones metodológicas, así como la necesidad de incrementar los enfoques interdisciplinarios y el corpus abren un campo de enorme potencial para los desarrollos conceptuales, de métodos y sistematización de la información generada desde la historia del arte de las culturas mesoamericanas.

De hecho, uno de los problemas que afrontamos no sólo desde la historia del arte sino también desde la arqueología, es la escasa revisión de los parámetros propios, como puede ser el desarrollo de conceptos científicos o modelos sobre Mesoamérica, las artes, y la denominación “indígena”, entre otros. Esto provoca imprecisiones tanto en la comunicación académica, como en la generación de conocimientos, dado que se asumen alcances más allá de un ejercicio crítico. Cabe aclarar que tampoco se trata de relativizar todos los conceptos para el contexto específico, pues esto redundaría en una pérdida de intercambio disciplinar, el ensimismamiento y aislamiento académicos referidos por Jorge Alberto Manrique.¹

Ante esto, se vuelven fundamentales una revisión historiográfica y un ejercicio de caracterización que permitan reconocer los criterios aplicados en el desarrollo de los diversos términos científicos pertinentes para la labor de la historia del arte del pasado mesoamericano y, en este caso particular, de la investigación de la cultura de la tradición mexicana. ¿De qué hablamos cuando nos referimos a Mesoamérica? ¿Cómo puede definirse

¹ Jorge Alberto Manrique. “La Historia del Arte en México”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 485 (1991), 42.

el arte fuera del modelo occidental instaurado desde el siglo XVIII? Y en el caso específico, ¿quiénes fueron y cómo se expresaron desde las artes los distintos grupos mexicas?

Precisamente el presente ensayo plantea la revisión de la denominación y caracterización del arte en el ámbito de la historia del arte del pasado indígena, considerando como alternativa el desarrollo del concepto académico de arte mesoamericano. Dentro de este contexto, se enfoca en la investigación del arte mexica desde una perspectiva historiográfica y analítica, con la finalidad de establecer los antecedentes para nuevas propuestas de estudio que no sólo consideren el arte tenochca oficial, sino otras expresiones de esta ciudad y de otros asentamientos mexicas, como Tlatelolco, que permitan reconocer los atributos del arte mexica en sentido amplio.

Capítulo I. Caracterización del arte indígena mesoamericano

Si el vocablo 'indígena' se refiere a originario, todos los seres humanos somos indígenas de alguna parte.
Rodolfo Stavenhagen, 113, 1995 ²

El arte de América entró en el discurso universal desde la mirada europea, no sólo al reconocerse las realidades de culturas tan diversas durante la conquista, sino en el proceso de conceptualización de la propia palabra arte, ya fuera desde la historia del arte, los museos o desde la antropología.³ La imposición de dicho término y la denominación complementaria de aborígen, indígena o primitivo señalaron el camino de la integración y la diferenciación. A partir de entonces, la primera palabra sigue estando en discusión, sobre todo tras el surgimiento del modernismo y el posmodernismo, mientras que los términos correspondientes al segundo grupo presentan numerosos problemas por su empleo peyorativo en el lenguaje común, así como también por la implicación de aglutinación de la diversidad de culturas originarias del pasado y del presente.⁴

En este escenario, la sustitución de las palabras no soluciona el problema, ya que además los términos autóctono, precolombino o prehispánico requieren sus propias consideraciones. Es por ello que aquí se propone una reflexión sobre la categoría académica de arte indígena mesoamericano como concepto científico de acuerdo con el

² Rodolfo Stavenhagen. "Los derechos indígenas: algunos problemas conceptuales", *Isonomía: Revista de Teoría y Filosofía del Derecho*, núm. 3 (1995), 113.

³ Franz Boas. *El arte primitivo* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1947), 15-18; Gemma María Muñoz García. "El arte indígena americano en los museos españoles. Propuesta de acción didáctica", tesis doctoral (Madrid: Universidad Complutense de Madrid- Facultad de Geografía e Historia, 2015), 97; Larry Shiner. *La invención del arte. Una historia cultural* (Barcelona: Paidós, 2004), 364, 365, 368-371; María Alba Bovisio. "¿Qué es esa cosa llamada "arte...primitivo"? Acerca del nacimiento de una categoría", en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo. VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de las Artes, 1999), 344; Meyer Shapiro. *Estilo* (Buenos Aires: Ediciones 3, 1962), 20.

⁴ Ernst Gombrich. *La historia del arte* (Ciudad de México: Conaculta - Editorial Diana, 1999), 40; Ernst Gombrich. *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art* (Londres: Phaidon, 2002), 177-200, 269-297; Gill Perry. "Introduction: Primitivism in the art-historical debate", en *Primitivism, Cubism, Abstraction: the early twentieth century* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1993), 4-5.

planteamiento de Alfredo López Austin y Erik Velásquez García, quienes caracterizan conceptos comunes, propios de la cultura estudiada y científicos.⁵ De acuerdo con los autores, los segundos se entienden como aquellos que fueron desarrollados en el marco socioespacial y temporal de la cultura y “su descubrimiento y análisis constituyen la base para la comprensión profunda del objeto de estudio”, mientras que los científicos se convierten en “instrumentos hermenéuticos y de análisis”⁶ al ser definidos de forma reflexiva en el marco de una disciplina.⁷ Ambos presentan limitaciones, ya sea por las diferencias entre los contextos sistémicos del investigador y de la cultura referida, o bien por la teoría y conocimientos aplicados por el especialista en su definición actual. No obstante, el reconocimiento del posicionamiento conceptual y, por ende, el manejo preciso del lenguaje, permiten una mayor desambiguación y una mejor comunicación.

Desde esta perspectiva es necesario en primer lugar identificar las denominaciones, para posteriormente intentar caracterizar el concepto científico. Las tradiciones para designar al arte del pasado mesoamericano podrían agruparse en dos: las que refieren a la temporalidad y las que aluden a la etnicidad. En el primer grupo se encuentran los términos arte prehispánico, arte precolombino, arte precolonial, arte precortesiano y arte antiguo, los cuales, si bien surgen de contextos académicos diferentes, se han utilizado como sinónimos en muchas ocasiones. En general, como en el esquema cronológico de la arqueología mexicana, estas denominaciones establecen un punto de quiebre en el momento de la conquista europea y distinguen, de alguna forma, las creaciones previas de las que hay

⁵ Alfredo López Austin y Erik Velásquez García. “Un concepto de dios aplicable a la tradición maya”, *Arqueología Mexicana*, vol. XXVI, núm. 152 (2018), 20-27.

⁶ Alfredo López Austin y Erik Velásquez García. “Un concepto de dios aplicable a la tradición maya”, 21.

⁷ John Hospers. *Introducción al análisis filosófico*, tomo I (Madrid: Alianza Editorial, 1984), 40-41; Władysław Tatarkiewicz. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, colección Neometrópolis (Madrid: Editorial Tecnos-Alianza, 2004), 33-36. Concepto y definición no se emplean aquí de forma sinónima.

testimonio, de aquellas que pudieran corresponder al período de contacto o a los posteriores.

Más allá de las críticas que puedan recibir estas denominaciones por utilizar un parámetro cultural ajeno y de extracto colonialista, precolombino y prehispánico se hallan enmarcados en la tradición histórica y antropológica de México desde el siglo XIX, mientras que el caso de arte antiguo, por su parte, remite además al modelo occidental europeo y el posicionamiento de América en la historia universal.

Por otro lado, las tradiciones con perspectiva étnica, que agrupan las denominaciones de arte aborigen, amerindio, autóctono, nativo, primitivo e indígena, también han derivado de diferentes contextos académicos y momentos históricos – incluida la conquista europea-, pero se han visto particularmente problematizados por el empleo dado a estos términos en el ámbito de la antropología americana.⁸ Algunos, como los casos de aborigen, amerindio y nativo, remiten a un empleo histórico o muy delimitado -como el uso de “nativo” o “natural” para las fuentes coloniales o en la denominación norteamericana de los grupos originarios-, mientras que la identificación de autóctono se ha dado en ámbitos de musealización, mercado o, en menor medida, como sinónimo del arte indígena, siendo este último el más debatido. Mención especial amerita el caso del concepto arte primitivo por su doble planteamiento desde las corrientes artísticas, principalmente del siglo XX, y desde la antropología de la mano de Franz Boas.⁹

María Alba Bovisio y Martha Penhos plantearon que las identificaciones y usos diversos del concepto arte indígena han tenido en común un factor legitimador en la referencia al pasado que “la arqueología (re)construye”: el “arte indígena” ha sido invocado

⁸ María Alba Bovisio y Martha Penhos. “Introducción”, en *Arte indígena. Categorías, prácticas, objetos* (Córdoba: Encuentro Grupo Editor- Facultad de Humanidades de Catamarca, 2010), 16; Yásnaya Aguilar Gil. “Èets Atom. Algunos apuntes sobre la identidad indígena”, *Dossier Identidad, Revista de la Universidad de México*, Nueva época, núm. 828 (serie original) (septiembre de 2017), 17-23.

⁹ Franz Boas. *El arte primitivo*, 15-18

desde distintos campos disciplinares -la arqueología, la historia del arte, la antropología, la sociología-, y desde prácticas políticas y económicas, sobre todo las referidas a la consolidación de identidades culturales y a la captación de un mercado turístico". Así, reconocido de forma arbitraria como prehispánico, etnográfico o popular, el arte indígena se vinculó con criterios de procedencia originaria y de autenticidad que, a su vez, condicionaron a sus creadores y los espacios de exposición, comunicación y consumo.¹⁰

Para el caso del arte del pasado, esta división conceptual ha dejado fuera otra denominación, que podría catalogarse como derivada del punto de vista geográfico o cultural. Se trata del término arte mesoamericano, mismo que dentro de la realidad americana delimita el campo de atención a una determinada región cultural, similar al caso que podría darse para el arte andino, por citar un ejemplo. Este término tampoco cuenta con una conceptualización científica como tal y si podría tener, como ya se ha mencionado, varios problemas en relación con la falta de revisión y actualización del modelo explicativo. No obstante, un adecuado postulado teórico con la respectiva delimitación conceptual y metodológica, le daría mayor cobertura y reduciría su ambigüedad, de forma que el arte mesoamericano podría constituirse como un instrumento hermenéutico.

A pesar de los planteamientos críticos brevemente reseñados, ni en la historia del arte ni en la antropología es posible distinguir un concepto académico integrador, independientemente de la temporalidad de las expresiones artísticas. En general, se ha asumido que los términos pueden ser empleados como sinónimos, ya sea que aludan a una realidad étnica, temporal o a la combinación de ambas, pero hace falta la revisión y delimitación de esas realidades, principalmente en términos de identidad étnica.

¹⁰ María Alba Bovisio y Martha Penhos. "Introducción", en *Arte indígena*, 7; Ruth Phillips y Christopher Steiner. "Art, Authenticity, and the Baggage of Cultural Encounter", en *Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, Ruth Phillips y Christopher Steiner (eds.) (Berkeley: University of California Press, 1999), 3-19.

Es por esto que se busca recurrir a un marco disciplinar y, más allá de responder a una u otra tradición respecto de las denominaciones, es que se vuelve fundamental desarrollar metodologías y conceptos académicos que nos permitan aproximarnos no sólo desde nuestros parámetros, sino reconociendo cada vez más los conceptos propios de la cultura estudiada, tal como lo argumentan Alfredo López Austin y Erik Velásquez,¹¹ y la diversidad de finalidades en su contexto propio.¹²

Arte indígena mesoamericano

Lo que en este ensayo se denomina arte mesoamericano o arte indígena mesoamericano se ha construido desde muchas miradas occidentales a lo largo del tiempo: las de los conquistadores europeos, las de los evangelizadores, las de los viajeros, artistas e intelectuales del siglo XIX o las de los antropólogos y las de los historiadores del arte.¹³ Mención aparte requieren los discursos ideológicos nacionales, principalmente gubernamentales, que han consolidado igualmente esta imagen desde la educación y las narrativas expositivas, como herramientas de posicionamiento de la cultura oficial y, en muchos casos, de diplomacia cultural. En este ámbito, un parteaguas fue la exposición “México. Esplendores de treinta siglos” presentada en el Metropolitan Museum of Art en el año 1990, en cuyo catálogo Octavio Paz argumentó la existencia y continuidad del arte

¹¹ Alfredo López Austin y Erik Velásquez García. “Un concepto de dios aplicable a la tradición maya”, 20-27.

¹² Ernst Gombrich. *La historia del arte*, 39-40.

¹³ Beatriz de la Fuente. “El arte prehispánico: un siglo de historia”, en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia* (Ciudad de México: AMH, 1999), 79-103; 2; Eduardo Matos Moctezuma. *Reflexiones en el tiempo. Una mirada al arte prehispánico* (Ciudad de México: UNAM- Coordinación de Humanidades, 1993): 11-67; Esther Pasztory. “El arte”, en *Historia Antigua de México. Aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana* (Ciudad de México: UNAM-IIA-Porrúa-Conaculta-INAH, 2001), 321-328.

desde el pasado, tomando como puntos de referencia la relación entre la voluntad de la forma y la pervivencia, así como la sensibilidad propia de la población indígena.¹⁴

Retomando los diferentes planteamientos históricos, George Kubler sintetizó los enfoques hacia el arte indígena americano antiguo en su libro *Esthetic Recognition of Ancient Amerindian Art*, abarcando desde el siglo XV hasta el XX y organizándolos de acuerdo con el criterio de observación que, hasta la fase del desarrollo académico, tomó como referencia la perspectiva estética del modelo occidental frente al entonces conceptualizado “otro” como indígena americano.¹⁵

En la actualidad, tanto la definición como los parámetros con que se estudia forman parte de un planteamiento académico que, con sus variaciones teóricas, afirma que es la observación contemporánea de las obras del pasado la que las define como artísticas y que, de alguna manera, tuvieron una finalidad vinculada con la experiencia estética en su contexto original, aun cuando el concepto propio de la cultura nos sea ajeno o no tenga equivalencia con los términos contemporáneos de arte y estética.

Partiendo entonces de afirmar la existencia de expresiones artísticas para las culturas del pasado, ¿es necesario aún preguntarse si es “Arte o arte”? De inicio, la respuesta sería no, pero es necesario tener la distinción presente, dado que algunas fuentes de consulta aún la aplican, denominando las creaciones mesoamericanas como artes menores. Es importante asimismo establecer esta diferencia, ya que responde a un posicionamiento relativamente reciente que no refleja, hasta donde se conoce, los términos y pensamiento de las culturas del pasado ni una forma de clasificación viable, toda vez que implica por lo menos dos problemas: imponer una jerarquización artificial al contexto

¹⁴ Octavio Paz. “Voluntad de forma”, en *México. Esplendores de treinta siglos*, John O’Neil (coord.) (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1990), 4.

¹⁵ George Kubler. *Esthetic Recognition of Ancient Amerindian Art* (New Haven: Yale University Press, 1991), 1-11.

sistémico mesoamericano y replicar nociones de superioridad técnica y funcional entre las diversas creaciones artísticas.

Ahora bien, ¿cuáles serían las particularidades del arte mesoamericano? La mayor parte de los autores revisados concuerdan en asignarle funciones extra- artísticas, en la relación que presenta con instituciones y acciones de la vida cotidiana -principalmente culto y política-, y en la vinculación con el mundo simbólico o sagrado.¹⁶ En general se reconoce su sentido mágico- religioso como aspecto fundamental, tanto para su función en el contexto social, como para la derivación de otros parámetros característicos, tales como el simbolismo, la ornamentación, el ritmo y la expresión de la dualidad.¹⁷ Asimismo, destacan su rol como medio de comunicación visual de estos ámbitos, marco de acción espacial y material del culto, así como representaciones con su propia entidad anímica, por lo menos en algunos casos arqueológicos y etnográficos.¹⁸

En este escenario, Esther Pasztory señaló que el paradigma evolutivo occidental del naturalismo no aplicaba a las culturas mesoamericanas y que se trató de elecciones culturales vinculadas con requisitos sociales y políticos específicos.¹⁹ De hecho, Pablo Escalante indicó que en el estudio de los estilos mesoamericanos no existe acuerdo y que

¹⁶ Antonio Castro Leal. "Introducción", en *Veinte siglos de arte mexicano* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia- Museo de Arte Moderno, 1940), 18; Eulalia Guzmán. "Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano – su sentido fundamental (parte 1)", *Revista de la Universidad de México*, tomo V, núm. 27 y 28 (1993), 118, 119-143; Justino Fernández. *Coatlícue, estética del arte indígena antiguo* (Ciudad de México: Centro de Estudios Filosóficos, 1954), 165; Paul Westheim. *Arte antiguo de México* (Ciudad de México: Ediciones Era, 1970), 35.

¹⁷ Eulalia Guzmán. "Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano – su sentido fundamental (parte 2)", *Revista de la Universidad de México*, tomo V, núm. 29 y 30 (1933), 416, 421, 422; Paul Westheim. *Arte antiguo de México*: 64-66, 80-97.

¹⁸ Esther Pasztory. "The Function of Art in Mesoamerica", *Archaeology*, vol 37, núm. 1 (1984), 20-23.

¹⁹ Esther Pasztory. "Aesthetics and Pre-Columbian Art", *RES: Anthropology and Aesthetics*, núm. 29/30 (1996), 322; Esther Pasztory. *Thinking with things. Towards a New Visions of Art* (Austin: Texas University Press, 2005), 119-128.

se reconocen dos corrientes artísticas opuestas: la naturalista desde la época olmeca, hasta la tolteca, y el “esquematismo conceptual”, dominante en Oaxaca y en el Altiplano Central.²⁰ Por otro lado, englobando los parámetros anteriores, varios autores han propuesto que se trata de un arte que es realista en términos propios, es decir, de su cosmovisión. Paul Westheim sugirió la denominación “realismo mítico”, señalando que la realidad es el mito y que la cultura, y en particular el arte, de esta forma buscan “hacer visible lo invisible” por medio de símbolos y signos.²¹

Otra particularidad que se señala es la ausencia de fuentes escritas contemporáneas a los objetos, por lo menos reconocidas desde la investigación y que coadyuven a la interpretación, por lo que ésta se apoya en la información arqueológica y el uso -crítico- de los documentos históricos. Sobre este tema Alessia Frassani señaló que: “hay que recordar que la falta de dichos anhelados referentes es un aspecto intrínseco a la producción cultural indígena americana. No es sólo la consecuencia de un accidente histórico, sino que las formas e imágenes del arte precolombino nunca tuvieron una contraparte escrita y discursiva cuya función fuese la de explicar el contenido, significado, desarrollo o trayectoria de las obras”.²² No obstante, sobre este atributo se podrían cuestionar la pertinencia de los códices como fuentes y recursos interpretativos, así como la existencia de sistemas de escritura en diversas culturas mesoamericanas y su desciframiento.²³

Por otro lado, se encuentra el reconocimiento de una estética o experiencia estética propia con el consecuente sentido de arte bello diferente del europeo. Los primeros que

²⁰ Pablo Escalante Gonzalbo. “El arte mesoamericano y el estudio de sus estilos”, en *Estilo y región en el arte mesoamericano*, María Isabel Álvarez Icaza y Pablo Escalante Gonzalbo (coords) (Ciudad de México: UNAM-IIE, 2017), 11.

²¹ Paul Westheim. *Ideas Fundamentales del Arte Prehispánico en México* (Ciudad de México: Alianza Editorial Era, 1991 [1957], 28, 29; Paul Westheim. *Arte antiguo de México*, 98-117.

²² Alessia Frassani. “Problemas en la investigación e interpretación del arte indígena de América”, *Revista Kaypunku*, vol. 4, núm. 1 (2019), 11-12.

²³ Esther Pasztory. “The Function of Art in Mesoamerica”, 19.

plantearon esto fueron Manuel Gamio, Salvador Toscano, Justino Fernández, Edmundo O'Gorman, Eulalia Guzmán y Paul Westheim, cada uno argumentando la invalidez del sentido universal occidental y, en algunos casos, la importancia del conocimiento del contexto específico y de la cosmovisión del ámbito de creación de las expresiones artísticas para su mejor interpretación.

Precisamente de la mano de la argumentación estética otra discusión clave fue la definición propia de belleza: ¿es bello el arte mesoamericano? ¿para quién? ¿Cuáles fueron los parámetros originales? Se podría considerar que este punto atravesó una transformación difícil, pues los primeros acercamientos poco encontraron de bello, exceptuando técnicas y materiales únicos como la plumaria, y posteriormente desde la academia se buscó una definición propia desde nociones como la monstruosidad, lo terrible y lo sublime, que no necesariamente renunciaron por completo al modelo occidental. Estos últimos fueron reconocidos en un sentido evolutivo del arcaísmo a las altas culturas, así como polos coexistentes de expresiones cultural y temporalmente contemporáneas.²⁴

En reflexiones más recientes, Esther Pasztory señaló que aunque se considera que el arte prehispánico tuvo su propia estética y por ende parámetros de “belleza”, la búsqueda es una reconstrucción imposible, dado que inevitablemente siempre se parte del pensamiento occidental ya sea de marco general o en la experiencia ante un objeto.²⁵ No obstante, María Alba Bovisio argumentó que este obstáculo podría superarse para el caso precolombino “a través de la indagación en las piezas mismas, consideradas en sus relaciones contextuales, decodificar, o al menos aproximarnos, a los principios implícitos en

²⁴ Eduardo Matos Moctezuma. *Reflexiones en el tiempo. Una mirada al arte*, 35-36; Paul Westheim. *Arte antiguo de México*, 80-97; Salvador Toscano. *Arte precolombino de México y Centroamérica* (Ciudad de México: UNAM-IIE: 1952), 19.

²⁵ Esther Pasztory. “Aesthetics and Pre-Columbian Art”, 319.

ellas”.²⁶ Y con respecto a estos principios, la investigadora indicó que se trata de “la significación simbólica de materiales y procesos, los procesos de configuración específica del texto plástico (signo + objeto), y la lógica de construcción de los iconos en relación a los referentes externos y a las funciones socio-políticas, religiosas, etc. que subsumen al objeto plástico”.²⁷

Otros dos atributos de este arte son el rol de los artistas y la actitud estética. En el primer caso, igualmente son varios los historiadores que coincidieron en señalar que en el proceso de creación artística no se “rendía culto” al artista y que las obras no se firmaban, aunque esto no significa que fueran anónimas, sino más bien que se trataba de una actividad social o colectiva que era reconocida en su tiempo y contexto y que requería de conocimientos especializados, reglas y habilidades específicas.²⁸

El otro aspecto derivado es la actitud estética, es decir, la razón de ser de los objetos artísticos en relación con los observadores. En este caso, fue María Alba Bovisio quien sintetizó la idea, señalando que para la concepción occidental esta actitud se vincula con la visualidad, mientras que para muchas culturas prehispánicas americanas no era la única, sino que se contemplaban también la ubicación, asociación contextual, sentido y funciones de las obras, tal como podría ejemplificarse con numerosas ofrendas y obras “invisibles”, como las líneas de Nazca, las bases de muchas esculturas mexicas o con las esculturas de Piedras Negras.²⁹

²⁶ María Alba Bovisio. “En busca de una estética precolombina”, en *II Simposio Internacional de Estética: “Estéticas Americanas”*, Margarita Alvarado (ed) (Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008), 5.

²⁷ María Alba Bovisio. “En busca de una estética precolombina”, 7.

²⁸ Esther Pasztory. *Thinking with things. Towards a New Visions of Art*, 200; Eulalia Guzmán. “Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano – su sentido fundamental (parte 2)”, 429; Justino Fernández. *Coatlícue, estética del arte indígena antiguo*, 193; María Alba Bovisio. “En busca de una estética precolombina”, 5; María Teresa Uriarte Castañeda. *Arte y arqueología en el altiplano central de México. Una visión a través del arte* (Ciudad de México: UNAM-IIE-Siglo XXI, 2021), 60; Paul Westheim. *Arte antiguo de México*, 56-79.

²⁹ María Alba Bovisio. “En busca de una estética precolombina”, 6; Megan O’Neil. *Engaging ancient Maya sculpture at Piedras Negras, Guatemala* (Norman: University of Oklahoma Press, 2012), 63-151.

Sin perder de vista lo anterior, desde un enfoque metodológico crítico se ha propuesto el concepto de prácticas estéticas como una herramienta heurística para el estudio de los objetos, su historia y sus transformaciones desde el marco de la cultura visual. Específicamente en el ámbito del Foro de Estudios Transregionales de Berlín, se planteó un alejamiento del concepto tradicional de estética como parte de la crítica al modelo occidental.³⁰ En dicho foro, los investigadores partieron de definir tanto la cultura, como los artefactos visuales desde el reconocimiento de la diversidad de concepciones, su historia y relación con la “creación de identidades y miradas sobre la realidad” señalando que: “Los artefactos visuales están histórica, social y políticamente determinados y no se pueden estudiar aislados de otros factores, pues existen en relación con otras producciones, reclamando otros sentidos además de la vista, tales como el sonido, el tacto, el olfato, así como el lenguaje y el gesto, por lo que no pueden ser considerados sin tomar en cuenta estos modos de significación”.³¹ De esta manera, ellos incluyeron las creaciones del pasado y presente indígena con un sentido más amplio: como arte ritual y como entes de acción, o portadoras de la entidad que representan.³²

Precisamente desde aquí podría señalarse una particularidad más en relación con las obras de arte del pasado indígena, en específico de algunas de las culturas mesoamericanas como la maya y la náhuatl: la función de las imágenes para presentar lo representado o “ser depositario de una fuerza mágica” relacionada con el culto, de acuerdo con la cual “la imagen de la cosa también adquiere las virtudes de la cosa representada”.³³

³⁰ Hannah Baader. “Aesthetic Practices and Transcultural Art Histories. Epilogue”, en *Culturas visuales indígenas y las prácticas estéticas en las Américas desde la antigüedad hasta el presente*, Sanja Savkić (ed) (Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, 2019), 427-428; Sanja Savkić. “Introducción. Manifestaciones y prácticas visuales amerindias”, en *Culturas visuales indígenas y las prácticas estéticas en las Américas desde la antigüedad hasta el presente*, Sanja Savkić (ed) (Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, 2019), 9-10.

³¹ Sanja Savkić. “Introducción. Manifestaciones y prácticas visuales amerindias”, 10.

³² Sanja Savkić. “Introducción. Manifestaciones y prácticas visuales amerindias”, 11.

³³ Eulalia Guzmán. “Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano – su sentido fundamental (parte 2)”, 429.

Emilie Carreón señaló como diferencia fundamental con el pensamiento de occidente que “la imagen no tenía como principal función representar las cosas del mundo y las entidades divinas, sino presentarlas” y para explicarlo estudió la palabra náhuatl *ixiptla*.³⁴ Un caso similar se presenta en la cultura maya con la palabra *baah*.³⁵

Estos rasgos generales del arte mesoamericano -función, estética, belleza, tipo de representación, ausencia de contraparte escrita, rol del artista y rol de las obras- han surgido de análisis y descripciones con enfoque académico, delimitando en su conjunto características definitorias y complementarias del concepto que, si bien no constituyen una definición, permiten reconocer los aportes generados por especialistas de la historia del arte y de la antropología y, de esta forma, contextualizar la formulación de una definición académica para el arte mesoamericano.

³⁴ Emilie Carreón Blaine. “Un giro alrededor del *ixiptla*”, en *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*, Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blaine (eds) (Ciudad de México: UNAM-IIE, 2014), 249.

³⁵ Stephen Houston, David Stuart y Karl Taube. *The memory of bones. Body, being, and experience among the Classic Maya* (Austin: University of Texas Press, 2006), 59, 60.

Capítulo II. Una aproximación al arte mexicana

El arte mesoamericano hace referencia a una generalización espacial y temporal donde se concentran poco más de 3000 años de historia y una gran diversidad de grupos humanos y culturas. Acotar esta denominación implica enfocarse en una región, temporalidad o posible grupo social y visibilizar su pertenencia al conjunto, pero también sus particularidades. Este es el caso del arte mexicana, propio del período llamado Posclásico Tardío y delimitado, principalmente, en la zona lacustre del Altiplano Central de México.³⁶

A pesar de tratarse de una de las últimas expresiones culturales de la época prehispánica ha sido, sin embargo, el modelo principal para la construcción de la imagen histórica del pasado, así como de muchos de los discursos nacionalistas y narrativas identitarias. Tal como lo exponen las historiografías de la arqueología y la historia del arte, los hallazgos de la denominada “cultura azteca”, la recuperación de sus mitos y las numerosas referencias en fuentes escritas, fueron recursos fundamentales durante la Ilustración y el siglo XIX en el proceso de construcción de la memoria nacional. Sobre todo para el caso de la arqueología, esto justificó también la importancia que adquirió como disciplina estatal.

Aunque hay un gran número de evidencias arqueológicas y se trata de una cultura ampliamente investigada, también son muchas las interrogantes que esperan respuesta y las expresiones e historias que han desaparecido. Entre ellas, las preguntas sobre cómo definir el arte mexicana, si se trata de un estilo, sus expresiones temporales y regionales, cuáles son las artes desaparecidas y si es posible acercarse de alguna forma a ellas – teatro o escenificaciones, música, danza-, o también cuáles fueron sus atributos específicos son algunas de las que se abordan aquí, exponiendo al mismo tiempo la problemática de

³⁶ Alfredo López Austin y Leonardo López Luján. *El pasado indígena* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1997), 299-306; Esther Pasztory. “El arte”, 315-321

sus fuentes, la naturaleza de las evidencias arqueológicas y los enfoques de los estudios realizados.

Antes de continuar, es importante señalar que una de las primeras problemáticas que se hará evidente es la correspondiente a la denominación de la cultura y sus expresiones, misma que se argumentará posteriormente. Si bien en este ensayo se hace referencia al arte mexica, en la historia de la investigación se utilizaron, tal vez de forma acrítica, en sinonimia, por tradición académica o con fines de comunicación, los términos azteca y nahua para hacer alusión a este grupo cultural. Dado que se trata de una revisión de antecedentes y parámetros, se respetará la nomenclatura en cada caso, haciendo las anotaciones necesarias cuando la denominación “nahua” no aluda a la misma referencia.

La investigación sobre los mexicas: antecedentes

Si bien no se conoce cabalmente la mirada que tenían los mexicas en torno al arte, entre la información de los testimonios indígenas y las evidencias arqueológicas se pueden inferir algunos aspectos de la valoración de diversas obras y su simbolismo. Las referencias documentales, principalmente la recopilada por fray Bernardino de Sahagún, ha remitido a los investigadores a la palabra *toltecáyotl* como el referente de la caracterización de las prácticas artísticas y el trabajo de los artistas, evocando de cierta manera al pasado de la tradición tolteca.³⁷

Además de estas referencias, hubo otros registros del arte mexica en el contexto de la conquista europea. En este momento, soldados y frailes documentaron sus miradas hacia los pobladores, sus espacios y sus obras. Si bien no pudieron abstraerse de su concepto de belleza ni de su sistema de creencias -lo que hizo que muchas de estas creaciones fueran juzgadas como referentes de fealdad o paganismo-, reconocieron y admiraron

³⁷ Miguel León-Portilla. *Toltecáyotl. Aspectos de la cultura náhuatl* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2014), 15-32.

también la complejidad y la belleza de algunas técnicas y obras, así como la riqueza de los materiales. A modo de ejemplo, las palabras de Hernán Cortés tras obtener y fundir piezas de oro, fueron las siguientes: “Entre el despojo que se hubo en la dicha ciudad hubimos muchas rodelas de oro y penachos y plumajes, y cosas tan maravillosas que por escrito no se pueden significar ni se pueden comprender si no son vistas; y por ser tales, parecióme que no se debían quintar ni dividir, sino que de todas ellas se hiciese servicio a vuestra majestad”.³⁸

Además, los diversos actores occidentales de este proceso también incluyeron descripciones de ciudades, templos, obras de urbanismo e ingeniería, vestimentas, tradiciones, festividades e “ídolos”. Estos últimos fueron los que, junto con los códices, sufrieron la mayor incompreensión y fueron destruidos en mayor medida, al igual que las tumbas y algunos sitios que fueron “explorados” por diversas expediciones en busca de “tesoros”.³⁹ De esta forma, aunque se suele definir el siglo XVI como un período de rechazo y destrucción, también fue una época en la que se generaron una gran cantidad de registros escritos y gráficos, que no sólo fueron medios de preservación de memoria, sino que, como reinterpretaciones, constituyen actualmente obras artísticas en sí y son fuentes de aproximación e investigación.

En este contexto, durante los siglos XVI y XVII las obras mexicas fueron de esta manera documentadas, principalmente de forma escrita, por diversos actores de la población novohispana, ya fuera con fines evangelizadores, históricos, económicos e incluso legales. El territorio, las ciudades, las identidades y muchas de las evidencias

³⁸ Hernán Cortés. “Tercera carta de relación de Hernán Cortés al Emperador Carlos. Coyoacán a 15 de mayo de 1522”, en *Cartas y relaciones de Hernán Cortés al Emperador Carlos V* (París: Imprenta Central de los Ferrocarriles, 1866), 258.

³⁹ Beatriz de la Fuente. “Más allá del signo de la “otredad”. Imágenes prehispánicas como emblemas nacionales”, en *La imagen política. XXV Coloquio internacional de Historia del Arte*, Cuauhtémoc Medina (ed) (Ciudad de México: UNAM-IIE, 2006), 164, 165; Dúrdica Ségota Tomac. “Un punto de partida para el estudio del arte mexicana”, en *De la Antigua California al Desierto de Atacama*, María Teresa Uriarte Castañeda (ed) (Ciudad de México: UNAM-IIE, 2010), 259.

materiales se registraron en corpus documentales, mapas y nuevos códices dentro de una tradición sincrética, donde aún algunos rasgos mesoamericanos se vislumbraban en el también naciente arte.

Por otro lado, entre finales del siglo XVII y la primera parte del XVIII se puede reconocer la aportación de Carlos de Sigüenza y Góngora como una de las primeras observaciones académicas hacia el pasado y, particularmente en lo que respecta a las expresiones artísticas, su valoración estética.⁴⁰ Como criollo que buscó conocer la historia de sus raíces americanas, indagó el pasado realizando aparentemente las primeras excavaciones conocidas en Teotihuacán y custodiando una gran cantidad de documentos sobre la población del Altiplano Central de México y la conquista.⁴¹

Otros intelectuales que siguieron esta labor fueron: ⁴² fray Agustín de Vetancurt desde la lengua náhuatl; Juan Francisco Gemelli Carreri, con sus descripciones y búsqueda de diversas antigüedades teotihuacanas y mexicas; Antonio Solís y Rivadeneyra con su historia sobre la conquista; y Lorenzo Boturini historiógrafo de las Indias que incluyó “a los pueblos americanos en el proceso general de la historia universal siguiendo el modelo filosófico de Giambattista Vico y, en segundo, nos da una periodificación de los mismos que, si bien hace mucho está descartada, es uno de los primeros intentos por ubicar cronológicamente a las sociedades antiguas.” ⁴³

Casi al final del siglo XVIII se siguieron planteando miradas analíticas hacia las evidencias del pasado, marco de una incipiente arqueología e historia prehispánicas. Ejemplo de esto fueron los trabajos de Antonio de Ulloa, quien redactó en 1777 las *Instrucciones para recoger objetos arqueológicos*, y de Francisco Xavier Clavijero con su

⁴⁰ Eduardo Matos Moctezuma. *Arqueología del México antiguo. Corpus precolombino* (Ciudad de México: Jaca Books- Conaculta, 2010),73-80.

⁴¹ Leonardo López Luján. “Arqueología de la arqueología: de la época prehispánica al siglo XVIII”, *Arqueología Mexicana*, vol. 9, núm. 52 (1999), 26, 27.

⁴² Eduardo Matos Moctezuma. *Arqueología del México antiguo*, 78-86.

⁴³ Eduardo Matos Moctezuma. *Arqueología del México antiguo*, 83

Historia Antigua de México de 1780 y con sus *Disertaciones*, en las cuales expuso “las formas de conocimiento y artes de los antiguos mexicanos”.⁴⁴

Poco después se tuvo testimonio de los primeros hallazgos arqueológicos mexicas: la escultura de la Coatlicue y la Piedra del Sol. Estas obras fueron clave para la recuperación material e ideológica del pasado desde el pensamiento ilustrado, en el camino de la construcción de una identidad nacional incipiente. Su historia, particularmente sus interpretaciones, muestran precisamente la contraposición de miradas que construye el concepto de una cultura idealizada: el desarrollo científico de los mexicas, frente a la “barbarie” y la violencia del sacrificio. En este caso, el tratamiento que recibieron las obras fue distinto: si bien ambas fueron analizadas por Antonio de León y Gama, la primera se trasladó a los patios de la Real y Pontificia Universidad, teóricamente para ahondar en su conocimiento -aunque acabó enterrada-, mientras que la segunda fue puesta a la vista pública a un lado de la Catedral. Sin embargo las dos obras, junto con otras que fueron halladas casi de forma contemporánea como la Piedra de Tízoc, constituyeron el primer catálogo de obras prehispánicas mexicas que incluyó una descripción sistemática con valoración artística y simbólica (imágenes 1 y 2), a la par que atestiguaron la primera polémica de interpretación entre el citado autor y José Antonio Alzate, así como la revaloración del México prehispánico como algo propio.⁴⁵

⁴⁴ Eduardo Matos Moctezuma. *Arqueología del México antiguo*, 89-96; Miguel León-Portilla. “Sobre las artes de los mexicanos. Francisco Xavier Clavijero”, en *Antología. De Teotihuacán a los Aztecas. Fuentes e interpretaciones históricas*, Miguel León-Portilla (compilador) (Ciudad de México: UNAM-IIH- Colegio de Humanidades, 1977), 194.

⁴⁵ Antonio León y Gama, Antonio. *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras que en ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la Plaza Principal de México, se hallaron en ella el año de 1790* (Ciudad de México: Imprenta del Ciudadano Alejandro Valdés, 1832), 1-114; Leonardo López Luján. “El ídolo sin pies ni cabeza. La Coatlicue a finales del siglo XVIII”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 42 (2011), 203-227.

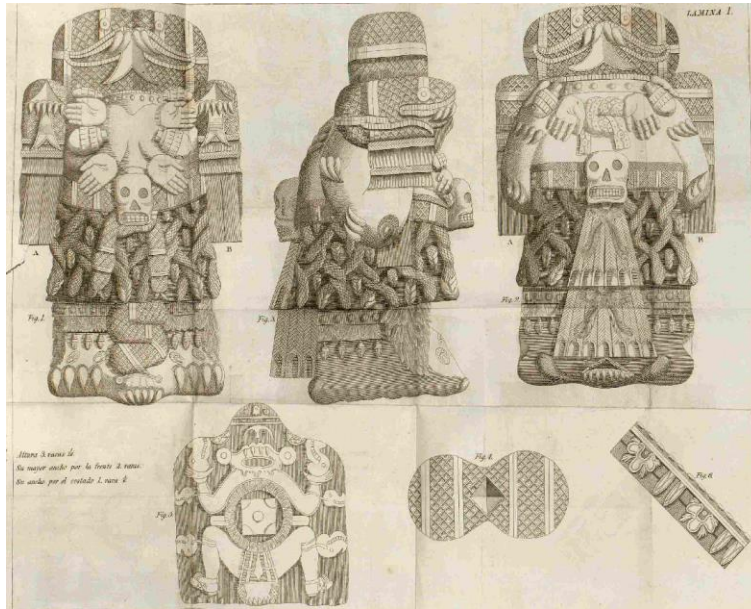


Imagen 1. Lámina que presenta el registro de la Gran Coatlicue o Coatlicue Mayor. Grabado en cobre de Francisco Agüera y Bustamante (Antonio León y Gama, *Descripción histórica...* Lámina I)



Imagen 2. Lámina que presentan el registro de la Piedra del Sol. Grabado en cobre de Francisco Agüera y Bustamante (Antonio León y Gama, *Descripción histórica...* Lámina II).

Durante los siglos XVIII y XIX las investigaciones e interpretaciones sobre el arte denominado indígena, y en particular el mexica, siguieron siendo contradictorias. Sin que aún se llevaran a cabo exploraciones significativas en este último contexto, las esculturas monumentales señaladas, junto con otras que se fueron localizando de manera fortuita, marcaron el inicio de la presencia material de los mexicas en la sociedad de aquel entonces. Para este momento las opiniones fueron diversas, nuevamente desde el rechazo hasta la admiración y patrimonialización de las obras, incluso en la apreciación de las diversas expresiones de una misma cultura.⁴⁶

Entre los intelectuales que abordaron el arte mexica estuvo Alexander von Humboldt, el primero en distinguir entre mayas y la denominada cultura azteca partiendo de sus rasgos estilísticos y quien afirmara que “Coatlicue se podía comparar con la estatuaria griega”.⁴⁷ También se expresaron sobre el tema Manuel Orozco y Berra, quien a pesar de reconocer el arte antiguo le otorgó el peso principal a la arquitectura por su desarrollo y señaló que la escultura era deforme e inartística y la pintura incorrecta, y Alfredo Chavero, historiador que dio un paso más allá que el anterior, estableciendo la trascendencia del estudio de los ídolos, así como la perfección y belleza de obras como las esculturas de Coyolxauhqui y Coatlicue.⁴⁸

A esto se sumó la configuración y consolidación del discurso nacionalista entre finales del siglo XIX y durante el siglo XX, el cual encontró en los vestigios arqueológicos el soporte del reconocimiento y recuperación de un “pasado glorioso”, caracterizado principalmente por los mitos, historias, documentos y obras mexicas.⁴⁹

⁴⁶ Henry Nicholson. “The Discovery of Aztec Art”, en *Art of Aztec Mexico. Treasures of Tenochtitlan*, Henry Nicholson y Eloise Quiñones (eds) (Washington: National Gallery of Art, 1983), 18, 19.

⁴⁷ Beatriz de la Fuente. “Más allá del signo de la “otredad”. Imágenes prehispánicas como emblemas nacionales”, 166.

⁴⁸ Justino Fernández. *Coatlicue, estética del arte indígena antiguo*, 69-72.

⁴⁹ Rita Eder Rozencwajg. “Las imágenes de lo prehispánico y su significación en el debate del nacionalismo cultural”, en *El nacionalismo y el arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte, Estudios de Arte y Estética*, núm. 25 (Ciudad de México: UNAM-IIE, 1986), 73-83.

Con respecto a la investigación arqueológica mexicana, con el inicio del siglo XX se volvió fundamental Manuel Gamio no sólo por su definición del arte prehispánico, sino por sus exploraciones en el recinto ceremonial tenochca y los importantes hallazgos de esta cultura. Si bien Leopoldo Batres descubrió las escalinatas de una de las etapas constructivas del Templo Mayor de Tenochtitlan y, con ello, la ciudad mexicana reapareció de manera sistemática y gradual en la configuración de la urbe actual, fue Manuel Gamio quien recuperó varias etapas arquitectónicas y evidencias materiales en una superficie que hoy representa el 5% de la zona arqueológica.⁵⁰

En la historia de la investigación, el siguiente hallazgo significativo fue la ciudad de Tlatelolco, excavada de manera continua desde 1944 hasta 1956 por un grupo interdisciplinario de investigadores, que no sólo exploraron el área correspondiente al recinto ceremonial y descubrieron gran cantidad de obras artísticas, sino que llevaron a cabo investigación histórica y etnohistórica sobre la época prehispánica y colonial de la población mexicana tlattelolca.⁵¹

Igualmente relevante fue el inicio del Proyecto Templo Mayor en el año 1978, coincidente con la aparición de la escultura de Coyolxauhqui, así como sus múltiples ramificaciones, en particular el Programa de Arqueología Urbana, que permite ir más allá de la zona delimitada de monumentos en el sitio para revisar contextos de potencial arqueológico de la traza urbana tenochca. Este proyecto, que dio paso tanto a la exploración sistemática, como a la investigación interdisciplinaria de las diversas evidencias arqueológicas, fue acompañado posteriormente por un museo de sitio, recinto fundamental

⁵⁰ Dúrdica Ségota Tomac. "Un punto de partida para el estudio del arte mexicano", 258; Leonardo López Luján. "La zona arqueológica del Templo Mayor (1913-1933)", *Arqueología Mexicana*, vol. XXIX, núm. 178 (2023), 24-33.

⁵¹ Lucía Sánchez de Bustamante. "Tlatelolco Novohispano: espacio de diálogo intercultural. Arqueología e historia de la Caja de Agua". Tesis de Licenciatura en Arqueología (Ciudad de México: INAH-ENAH, 2017), 338-351.

para la construcción de las narrativas sobre la cultura mexicana, específicamente la tenochca.⁵²

Unos años después dio inicio el Proyecto Tlatelolco en la “ciudad gemela” con la misma finalidad, pero con distinto éxito en sus alcances. Sus resultados han permitido tanto la delimitación urbana de la ciudad, como el reconocimiento de características distintivas entre ambos sitios, sus depósitos arqueológicos y los rasgos específicos de sus evidencias materiales.⁵³

Por otro lado, desde la perspectiva de la historia del arte, en el siglo XX se registraron argumentos diversos sobre la caracterización de las expresiones artísticas, siendo los primeros de dos antropólogos que se expresaron a favor de la existencia del arte y definieron algunos de sus atributos: Manuel Gamio y Eulalia Guzmán. Los historiadores, por su parte, le dieron un carácter propio al arte prehispánico y establecieron los atributos de diversas culturas, entre ellas la que denominaron de forma sinónima nahua o azteca: se comenzaron a discutir los parámetros de belleza, forma, contenido y función, para argumentar, asimismo, la clasificación de las expresiones tomando como base uno de los modelos occidentales y resultando de ello la identificación de las artes finas o bellas y las artes menores.

De acuerdo con Justino Fernández, los principales exponentes de este primer momento fueron los siguientes: José Juan Tablada por proponer la caracterización de las artes de cada cultura – nahua, tolteca, zapoteca, mixteca y maya- y aplicar un sistema de clasificación que reconocía la arquitectura y las artes menores; Edmundo O’Gorman por su método de aproximación y análisis de la escultura mexicana; George Vaillant, quien desde la antropología profundizó en el análisis del arte y escribió la que se reconoce como la

⁵² Dúrdica Ségota Tomac. "Un punto de partida para el estudio del arte mexicana", 258.

⁵³ Lucía Sánchez de Bustamante. "Tlatelolco Novohispano: espacio de diálogo intercultural", 369-379.

primera monografía de la cultura azteca; y Salvador Toscano, que no sólo abrió camino al realizar un innovador ensayo sobre la estética indígena, sino que desarrolló su análisis desde la dinámica de los estilos, señalando que los aztecas no crearon ninguno nuevo.⁵⁴

Desde este momento hasta la actualidad, los historiadores del arte y algunos arqueólogos han planteado caracterizaciones y han realizado estudios sobre el arte que se ha denominado de forma alternativa – y confusa- azteca, nahua y mexica. Con estos se han consolidado compendios generales y catálogos de exposiciones -e incluso libros de textos educativos-, aunque también se han comenzado a desarrollar, como lo han hecho Dúrdica Ségota o Esther Pasztory, propuestas de aproximación y reconocimiento de las especificidades de las expresiones artísticas.

Primeras descripciones del arte mexica

El siglo XX no sólo ha sido el período de consolidación de las disciplinas, sino que en su desarrollo hasta la actualidad, ha sido también contexto de generación de una inmensa cantidad de información multidisciplinar. Ésta puede agruparse por sus resultados en dos grupos: las descripciones o compendios de arte mesoamericano a nivel regional y los estudios específicos de una cultura o expresiones particulares dentro de la misma.

Entre los antecedentes del primer grupo se encuentran los trabajos de Salvador Toscano y Paul Westheim, además de Miguel Covarrubias, Ignacio Bernal y Paul Gendrop.⁵⁵ Dentro de estos compendios, el propio Justino Fernández fue responsable de plantear el enunciado general de que no existe una estética universal, sino expresiones propias de cada momento y, en el caso mexica, de mostrar que la expresividad artística

⁵⁴ Justino Fernández. *Coatlícue, estética del arte indígena antiguo*, 79-88, 93-101, 102-107, 136-142.

⁵⁵ Justino Fernández. *Coatlícue, estética del arte indígena antiguo*, 187-193.

respondía a una concepción religiosa y un orden mítico, herencia de la amplia tradición mesoamericana consolidada en el marco de esta tradición cultural.⁵⁶

De acuerdo con Dúrdica Ségota, entre las décadas de 1930 y 1940 la historia del arte comenzó formalmente con la identificación de estilos, principalmente en escultura y cerámica, estableciendo planteamientos de organización cronológica y espacial de obras con y sin contexto arqueológico.⁵⁷ Para ella, de la mano de Paul Westheim se atrajeron los objetos prehispánicos finalmente a los estudios de la historia del arte y con Justino Fernández comenzaron a aplicarse metodologías específicas, como la iconografía.⁵⁸

Como parte de su compendio de arte mesoamericano, Salvador Toscano describió el origen de la tradición nahua en relación con los chichimecas del período posclásico desde la presencia de Xólotl, haciendo referencia a varios grupos o sociedades no sólo la azteca, de modo que estableció un primer esbozo de su diferenciación. De acuerdo con su estructura de análisis, caracterizó las expresiones artísticas de esta tradición con una mezcla de evidencias nahuas y aztecas, reconociendo las constantes y transformaciones de la siguiente forma: desarrollo de urbanismo y construcción insular con jerarquización arquitectónica y presencia de la “pirámide” – constante mesoamericana-, las escalinatas y el juego de pelota, así como recursos con profusa decoración antropomorfa y zoomorfa principalmente; escultura como heredera del “realismo de los olmecas y la tendencia a las simplificaciones geométricas de los teotihuacanos”, alcanzando la “culminación perfecta” en la estatuaria teomórfica, zoomórfica, en la escultura ceremonial, en máscaras y otros objetos de piedras preciosas;⁵⁹ pintura en los murales conocidos -de Tenayuca, Ecatepec y Malinalco-, e igualmente en los códices que, para el historiador, en el caso azteca

⁵⁶ Justino Fernández. *Estética del arte mexicano. Coatlicue. Retablo de Los Reyes. El Hombre* (Ciudad de México: UNAM-IIE, 1972), 111-149.

⁵⁷ Dúrdica Ségota Tomac. "Un punto de partida para el estudio del arte mexicana", 260.

⁵⁸ Dúrdica Ségota Tomac. "Un punto de partida para el estudio del arte mexicana", 261.

⁵⁹ Salvador Toscano. *Arte precolombino de México y de la América Central*, 111.

presentaban un predominio de la escritura sobre la pictografía ideográfica, es decir, de la representación jeroglífica en relación con la estilización de “los elementos naturales en sus rasgos más importantes”;⁶⁰ cerámica de formas refinadas y decoración policroma preciosista; mosaicos de piedras y materiales con valor simbólico, como la concha, plasmados en máscaras, pectorales y escudos; plumaria, importante técnica que aportaba vistosidad y simbolismo a trajes especiales, elementos de indumentaria y escudos; orfebrería que, mediante martillaje y fundición, aportó elementos metálicos y mixtos a los objetos portables de los *pipiltin*; y objetos de madera esculpidos con gran maestría, tales como los teponaztles.⁶¹

En un momento un poco posterior, pero en la misma línea, se expresó Miguel Covarrubias argumentando que el arte monumental azteca constituía el “pináculo de la grandiosidad” del desarrollo indígena y que era portador de un concepto religioso imperialista y de temática militarista: “Es un arte feroz, necrófilo, realizado con la intención de inspirar terror religioso y de impresionar al populacho con la grandeza de un Estado todopoderoso cuya filosofía es la conquista por la fuerza de las armas, y cuya religión se basa en el culto de la muerte y de la sangre”.⁶² Miguel Covarrubias sentó precedentes por un lado en la caracterización del arte como realista y emotivo y, por el otro, en la identificación de estilos que lo influenciaron, a saber: el estilo de base propio del grupo migratorio evidenciado en esculturas pequeñas primitivas y cubistas, el de Tenayuca y sus raíces toltecas, la cultura y estilo “Mixteca-Puebla” y el estilo mixteco.⁶³

Entre las décadas de 1950 y 1960, Ignacio Bernal publicó dos síntesis de arte prehispánico, en las cuales denominó al Posclásico como “Horizonte Final”, dividiéndolo en

⁶⁰ Salvador Toscano. *Arte precolombino de México y de la América Central*, 124.

⁶¹ Salvador Toscano. *Arte precolombino de México y de la América Central*, 35-59, 52-55, 111-120, 124, 139, 155, 173-195.

⁶² Miguel Covarrubias. *Arte Indígena de México y Centroamérica* (Ciudad de México: UNAM-Dirección General de Publicaciones, 1961), 348.

⁶³ Miguel Covarrubias. *Arte Indígena de México y Centroamérica*, 355-366.

tres fases que, por lo menos en su perspectiva y con la información disponible, no se distinguían claramente por tipología de materiales o estratigrafía.⁶⁴ Para él, el arte que denominó azteca era tanto heredero y “adaptador” de estilos preexistentes, como creador de rasgos propios: “En el estilo de Tenochtitlan se encuentran la perfección del detalle, característica de la mixteca, la austeridad tolteca, un elemento geométrico y cubista adaptado probablemente en el Occidente [...] y su propio fanatismo religioso. Además, todo esto se combina con un naturalismo frecuente en los detalles y aún en piezas completas obviamente realistas”.⁶⁵ Entre las creaciones artísticas de esta cultura, el investigador señaló que su máxima expresión fue la escultura, reflejo de la organización social, el sistema de creencias y “un estilo que simboliza perfectamente al pueblo que lo crea, austero y duro, dispuesto al sacrificio”.⁶⁶

Otro compendio fundamental fue el de Paul Westheim, en el cual expuso el desarrollo desde las culturas “arcaicas” hasta la azteca desde el concepto de la “voluntad de la forma” e integrando la visión religiosa y de la dualidad como eje rector. Enfocándose en esta última cultura señaló por un lado, que sus referentes principales fueron los teotihuacanos y toltecas y, por el otro, que crearon un idioma plástico “claro y lapidario” y un estilo en donde “la concisión, el laconismo de su idioma expresivo, el fondo de realismo sin retórica que, sin embargo ambiciona un efecto monumental, representativo” fueron los atributos fundamentales.⁶⁷ Además de explicar las características e interpretar el simbolismo de la arquitectura y escultura, entre la que tomó un peso primordial la Coatlicue Mayor, el historiador aplicó los conceptos de monumentalidad, lograda “a fuerza de omitir y

⁶⁴ Ignacio Bernal. “Compendio de arte mesoamericano”, en *Obras 5. Arte mesoamericano*, Eduardo Matos Moctezuma (editor) (Ciudad de México: El Colegio Nacional, 2017 [1950]), 43, 44; Ignacio Bernal. “El arte antiguo”, en *Obras 5. Arte mesoamericano*, Eduardo Matos Moctezuma (editor) (Ciudad de México: El Colegio Nacional, 2017 [1961]), 107-125.

⁶⁵ Ignacio Bernal. “El arte antiguo”, 125.

⁶⁶ Ignacio Bernal. “Compendio de arte mesoamericano”, 45, 46.

⁶⁷ Paul Westheim. *Arte antiguo de México*, 394.

simplificar” no necesariamente por tamaño, y de estilización, entendida como “parte de la vivencia de la realidad”.⁶⁸ En este sentido, concibió que el arte azteca era surrealista y estilizado en relación con la copia de la naturaleza, religioso en su temática y colectivo o gremial en su ejecución.⁶⁹

Por último, Paul Westheim planteó la existencia de, por lo menos, dos épocas en esta tradición artística, describiendo la segunda como de “naturalismo trivial” y un elevado refinamiento que, ejemplificado en la cerámica, renuncia a la “ornamentación geométrica, simetría, repetición rítmica, abstracción lineal” y se inclina por “la imitación de la naturaleza” con dibujos descuidados de aves, plantas y peces. Para él, esto evidenciaba el deterioro del arte y la inminencia casi premonitoria de una catástrofe: “En la gracia mundana hay que ver un síntoma de decadencia. El arte azteca era grande y original cuando su fantasía poderosa, bárbaramente audaz, se perdía vagando en la meditación en torno a la vida y la muerte”.⁷⁰

Paul Gendrop reiteró los aspectos generales de religiosidad y militarismo, agregando que este grupo tuvo una “capacidad de asimilación poco común” que le permitió adueñarse “rápidamente de los elementos culturales de otros pueblos y lograron fundir las aportaciones más diversas en una formidable síntesis artística”.⁷¹ Además de explicar de forma sintética el pensamiento náhuatl y su concepción del arte basándose en Miguel León-Portilla, el investigador caracterizó principalmente la arquitectura tenochca, indicando que los aztecas no innovaron en este campo, aunque sus obras fueron de gran calidad. También explicó la escultura ceremonial como “un campo artístico a la medida de su temperamento” que podía clasificarse temáticamente en: cajas o urnas, *cuauhxicalli* o los grandes monolitos

⁶⁸ Paul Westheim. *Arte antiguo de México*, 390, 392; Paul Westheim. *La escultura del México Antiguo* (México: UNAM- Dirección General de Publicaciones, 1956), 11-25.

⁶⁹ Paul Westheim. *Arte antiguo de México*, 372, 378-384, 386.

⁷⁰ Paul Westheim. *Arte antiguo de México*, 397.

⁷¹ Paul Gendrop. *Arte prehispánico en Mesoamérica* (Ciudad de México: Editorial Trillas, 1970), 246.

cosmológicos o históricos.⁷² Finalmente, describió las esculturas zoomorfas, antropomorfas y “creaciones sobresalientes” como las máscaras, la Cabeza del Caballero Águila y estatuillas en piedras semipreciosas con representaciones de la muerte.⁷³

En el caso de los antecedentes correspondientes al grupo de los estudios específicos, los trabajos sobre esta tradición cultural iniciaron con George Vaillant, pionero en sus planteamientos sobre los que él denominó aztecas, al reconocer el arte y señalar su relación con el contexto sociohistórico y la religión. En su libro *The Aztecs of México*, partió de separar las artesanías de las artes bellas, colocando dentro de las primeras la plumaria, el trabajo en madera y con barro, mientras entre las segundas estaban la arquitectura y la escultura principalmente. Para el antropólogo, esta tradición se convirtió en un gran arte religioso en la época de florecimiento, debido a los estímulos económicos, religiosos y sociales.

Con respecto a las expresiones específicas, por otro lado, indicó que “era poderoso en la arquitectura y escultura, pero débil en pintura y dibujo. La danza estaba más avanzada que la música y la literatura”.⁷⁴ A pesar de su enfoque, el análisis integral de la cultura azteca permitió consolidar una primera imagen general y darle un lugar en la historia universal.⁷⁵

Otro precursor, George Kubler, abordó tanto las generalidades del arte azteca en su compendio de arte mesoamericano y andino, como la escultura en particular y el desarrollo de las miradas sobre el arte desde su reconocimiento.⁷⁶ En el primer caso, a diferencia de Salvador Toscano, estableció un interludio chichimeca desde el año 1250 hasta 1430 dentro del cual se estableció el grupo azteca o mexicana. En este período se registraron drásticas

⁷² Paul Gendrop. *Arte prehispánico en Mesoamérica*, 258.

⁷³ Paul Gendrop. *Arte prehispánico en Mesoamérica*, 264; Paul Gendrop e Iñaki Díaz Balerdi. *Escultura azteca. Una aproximación a su estética* (Ciudad de México: Editorial Trillas, 1994), 21-168.

⁷⁴ George Vaillant. *The Aztecs of México. Origin, rise and fall of the Aztec Nation* (Harmondsworth: Pelican Books, 1950), 156, 164.

⁷⁵ Justino Fernández. *Coatlicue, estética del arte indígena antiguo*, 188.

⁷⁶ Dúrdica Ségota Tomac. "Un punto de partida para el estudio del arte mexicana", 260.

transformaciones en el Altiplano Central de México con el colapso de Tula y la redistribución territorial con Tenayuca como nuevo centro. Asimismo, se estableció Tenochtitlan y se comenzó a posicionar el grupo azteca, no sólo mediante las estrategias de alianza matrimonial y tributo, sino con acciones militares en favor del poder regente. De acuerdo con el historiador: “Para explicar el rápido ascenso de los aztecas como poder imperial y para dar cuenta de la expresividad de su arte [...] se debe discutir el rito central de la vida azteca: el sacrificio humano”. Éste fue el motor de la actividad militar y de la vida religiosa, derivado también de los antecedentes toltecas.⁷⁷

Las descripciones de la arquitectura mexicana que el autor extendió hasta Morelos y el Estado de México, así como de las pinturas plasmadas en murales, cerámica, plumaria y códices, constituyen una breve mirada a las expresiones mexicanas que denota particularmente la variedad de contextos, funciones y estilos en su historia.⁷⁸ Por otro lado, la escultura fue expuesta como una expresión característica e identitaria, surgida a partir del año 1450, portadora de una gran expresividad y originalidad y, por lo tanto, medio vigente para los historiadores del arte en el estudio de la cultura.⁷⁹

Ahora bien, hasta este punto se han señalado los enfoques de las primeras descripciones, pero es importante dejar asentadas algunas de las problemáticas que también se presentaron. Como ya se mencionó, la primera de ellas, aún existente, tiene que ver con la falsa sinonimia entre nahua y azteca, fenómeno común en la construcción de imágenes del pasado que invisibilizó los atributos específicos de la primera en favor de la caracterización de una de sus expresiones más conocidas y documentadas. De menor impacto interpretativo, aunque muy relevante, es asimismo el uso hasta la fecha de mexicana

⁷⁷ George Kubler. *The Art and Architecture of Ancient America. The Mexican, Maya and Andean Peoples*, Nikolaus Pevsner (ed) (Baltimore: Penguin Books, 1962), 51, 52. Traducción de la autora.

⁷⁸ George Kubler. *The Art and Architecture of Ancient America*, 61-63.

⁷⁹ George Kubler. “The circle of life and death in metropolitan Aztec sculpture”, en *Studies in Ancient American and European Art: The Collected Essays of George Kubler*, Thomas Reese y George Kubler (eds.) (New Haven: Yale University Press, 1985), 219-224.

o azteca para la denominación cultural específica, aplicada en ciertos contextos académicos y para prácticas de difusión de la cultura, a pesar de que existen argumentos que documentan la diferencia entre los tres términos.⁸⁰

Otra problemática presente que se ha perpetuado es que este tipo de abordajes sobre la historia del arte indígena y los catálogos de exposiciones, han descrito principalmente las expresiones artísticas tenochcas y, dentro de ellas, la escultura, la arquitectura y un grupo heterogéneo denominado artes menores que abarcan desde la metalurgia, hasta el trabajo en madera, textil y plumaria.⁸¹ Estas prácticas, más allá de la denominación de la cultura, denotan generalmente una idea evolucionista o progresista del arte, donde los mexicas representan la cúspide o la síntesis, y suelen referirse exclusivamente al arte oficial o imperial. En consecuencia, poco o nada se conoce de otros estilos o variantes de la tradición mexica o de las expresiones domésticas o periféricas.

Nuevas aproximaciones al arte mexica

Para la segunda parte del siglo XX, una gran cantidad de investigadores, antropólogos e historiadores del arte se abocaron al estudio del arte mexica, ya fuera desde su caracterización, descripción de expresiones específicas, contextualización o aproximaciones metodológicas. De acuerdo con Dúrdica Ségota, los primeros enfoques se concentraron en las fuentes escritas y la arqueología vio en la historia del arte un auxiliar para el estudio de los objetos. Sin embargo, las propuestas y preguntas comenzaron a diversificarse por lo que, desde la década de los años de 1960, se indagó sobre producción, funciones políticas, religiosas, económicas y sociales, materialidad, procedencia de

⁸⁰ Emily Umberger. "Antiques, Revivals, and References to the past in Aztec Art", *RES: Anthropology and Aesthetics*, núm. 13 (1987), 65, 66; Muriel Porter Weaver. *The Aztecs, Maya, and their Predecessors: Archaeology of Mesoamerica* (Nueva York: Routledge, 1993), 439; Robert Barlow. "Some remarks on the term "Aztec Empire"", *The Americas*, vol. 1, núm. 3 (1945), 345-349.

⁸¹ Jacques Soustelle. "El arte precolombino de Mesoamérica", *Revista de la Universidad de México*, núm. 44 (1984), 30. Ejemplo de la continuidad señalada.

materias primas y objetos importados, rol económico y social de los artistas, organización del trabajo y especialización, simbolismo, entre otros.⁸²

En este contexto, el trabajo de Nelly Gutiérrez Solana sobre la materialidad de las obras mexicas constituyó una de las primeras aproximaciones novedosas.⁸³ En éste, la investigadora partió de la información escrita en la obra de fray Bernardino de Sahagún para identificar la diversidad de materias primas empleadas principalmente para esculturas en contextos ceremoniales y establecer una relación con su simbolismo. Es relevante que además de las evidencias de piedra y cerámica, mayormente conocidas por la arqueología, los informantes del fraile reportaron esculturas de madera, amaranto, hule, papel, caña, plumas, turquesa, metal, copal, textiles y concha. Si bien la elección del material tenía un componente de significado y relación con la forma y el contexto, destaca la identificación de lo que podría considerarse arte efímero, en el caso de las obras de papel, copal y hule, que muchas veces eran quemadas en la ceremonia, o las de amaranto que eran ingeridas como comida ritual.⁸⁴

Por otro lado, la misma especialista publicó el libro *Objetos ceremoniales en piedra de la cultura mexica*, en la cual propuso un tipo de clasificación de estas obras de acuerdo a su forma y función, vinculando en su interpretación las fuentes arqueológicas, documentales y el aspecto simbólico.⁸⁵ De acuerdo con Beatriz de la Fuente, este trabajo permitió establecer características de estilo y proponer desarrollos temporales en la

⁸² Dúrdica Ségota Tomac. "Un punto de partida para el estudio del arte mexica", 262.

⁸³ Eduardo Matos Moctezuma. *Reflexiones en el tiempo. Una mirada al arte prehispánico*, 52.

⁸⁴ Nelly Gutiérrez Solana. "Materiales utilizados en las imágenes mexicas (de acuerdo con Sahagún y sus informantes)", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, núm.47 (1977), 12-17.

⁸⁵ Nelly Gutiérrez Solana. *Objetos ceremoniales en piedra de la cultura mexica*, Estudios y Fuentes del Arte en México, vol. 44 (Ciudad de México: UNAM-IIE, 1983), 17-178.

secuencia de creación de estas piezas, marcando un antecedente metodológicamente sustentado.⁸⁶

Precisamente en este proceso de desarrollo de la investigación destacó Beatriz de la Fuente, quien abordó en diversas ocasiones el tema, retomando el planteamiento de Miguel León-Portilla sobre el concepto *toltecáyotl* como base de lo que podría ser la caracterización del arte mexicana en sus propios términos.⁸⁷ No obstante, reconoció que este término no se refería sólo a la inspiración e ideal del arte, sino a la “conciencia de cultura” que, desde una visión más amplia, se vinculaba con la legitimación político-cultural de este grupo y con la práctica o tendencia de reconocer el pasado que, para la académica, se trataba de un fenómeno universal que “establece una relación operativa entre el pasado y el presente y se manifiesta principalmente en el arte” a modo de ejemplaridad, no por identificación con los hechos históricos específicos.⁸⁸

Este argumento consolidó una idea preexistente con respecto a la importancia del pasado como aspecto fundamental del arte mexicana que se ha documentado ampliamente, no sólo en la rememoración por medio de los mitos, sino también por el reconocimiento de sitios antiguos y la recuperación- reutilización e imitación de objetos que, en este caso, hacen referencia a Tula, Xochicalco, Tenayuca y Teotihuacán.⁸⁹

Desde la arqueología, este fenómeno se ha registrado en contextos de excavación del Templo Mayor, en los cuales se localizaron obras teotihuacanas y olmecas, algunas incluso modificadas por los tenochcas, y también en evidencias de imitación o revitalización

⁸⁶ Beatriz de la Fuente. “Prólogo”, en *Objetos ceremoniales en piedra de la cultura mexicana*, Estudios y Fuentes del Arte en México, vol. 44 (Ciudad de México: UNAM-IIE, 1983), 11-14.

⁸⁷ León-Portilla, Miguel. *Toltecáyotl. Aspectos de la cultura náhuatl*, 15-32.

⁸⁸ Beatriz de la Fuente. “Retorno al pasado tolteca”, *Artes de México. Arte del Templo Mayor*, 2ª. ed., núm. 7 (2000), 36, 53.

⁸⁹ Alfonso Caso. “Arte prehispánico”, en *Veinte siglos de arte mexicano* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia- Museo de Arte Moderno, 1940), 23-30; Leonardo López Luján. *La recuperación del pasado teotihuacano* (Ciudad de México: INAH, 1989), 17-35; Felipe Solís Olguín. *Gloria y fama mexicana* (Ciudad de México: Smurfit Cartón y Papel de México, 1991), 42-73; Emily Umberger. “Art and Imperial Strategy in Tenochtitlan”, en *Aztec Imperial Strategies*, Frances Berdan et al (eds) (Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1996), 88-94.

de obras de Teotihuacan y Tula en la arquitectura y escultura de los mexicas,⁹⁰ razón por la cual diversos investigadores conciben las creaciones como propias de un estilo ecléctico.⁹¹ A modo de ejemplo, Beatriz de la Fuente señaló por lo menos tres grupos de elementos por grado de imitación del original tolteca: los relieves encontrados en la banqueta de la Casa de los Guerreros Águila, los atlantes y una lápida de manufactura azteca con menor grado de similitud que el anterior, y las esculturas de Chaacmool que, de acuerdo con la autora, sólo guardan relación formal.

Por otro lado, el vínculo que se reconoce entre el antecedente tolteca y la cultura mexica se presenta también a nivel temático en el carácter bélico o militar y la representación del sacrificio, y a nivel mitológico, en el entrelazamiento de las creaciones artísticas y la relación profano- sagrado entablada por el artista, al ejecutar mediante su especialidad las tareas definidas y designadas por los dioses.

Para el caso teotihuacano, la historiadora del arte hizo referencia a la arquitectura, con la presencia del talud tablero, y a las pinturas murales presentes en el Templo Rojo, aunque también podrían considerarse réplicas de objetos cerámicos y reutilización de máscaras.⁹² Con estas evidencias observó no sólo la apropiación del pasado utilizando la historia como medio de legitimación,⁹³ sino la valoración de expresiones artísticas de otras tradiciones culturales -escultura, arquitectura, cerámica-, ya sea mediante la recuperación directa o como referencia para nuevas obras.

⁹⁰ Emily Umberger. "Antiques, Revivals, and References to the past in Aztec Art", 66-99; Leonardo López Luján. "Los aztecas y su visión del pasado", en *Aztecas*, Eduardo Matos Moctezuma y Felipe Solís Olguín (eds.) (Madrid: Turner Publicaciones, 2002), 22-29; Leonardo López Luján. *Pretérito Pluscuamperfecto. Visiones mesoamericanas de los vestigios arqueológicos. Discurso de ingreso* (Ciudad de México: El Colegio Nacional, 2019), 40-57.

⁹¹ Emily Umberger. "Art and Imperial Strategy in Tenochtitlan", 106; Esther Pasztory. *Pre-Columbian Art* (Londres: Cambridge University Press, 1998), 73-82.

⁹² Beatriz de la Fuente. "Retorno al pasado tolteca", 40-52.

⁹³ Leonardo López Luján. "Teotihuacan y Tenochtitlan: la vinculación histórica como elemento de legitimación, *Lateinamerika*, vol. 25, núm.1 (1990), 22-33.

No obstante, a pesar de la familiaridad con la que los análisis aluden a lo teotihuacano y lo tolteca como antecedentes, Esther Pasztory señaló que para los mexicas no había una diferencia entre ellos y se referían a ambos, e incluso a otros sitios antiguos, como toltecas.⁹⁴

Finamente, para Beatriz de la Fuente otra característica del arte mexica, asociado como expresión mesoamericana con el aspecto sagrado o mítico, es la obtención del equilibrio y la representación de la dualidad en las obras de arte, así como el sentimiento vital vinculado con la cosmovisión que en éstas se representa.⁹⁵

Sonia Lombardo fue otra investigadora destacada que conjuntó la antropología y la historia del arte y se sumó al reconocimiento de los vínculos mexicas con el pasado por medio del arte. De manera concisa, lo caracterizó como portador de fuerza, monumentalidad, expresividad y densidad semántica, enfatizando asimismo el ya mencionado carácter religioso y simbólico. Para ella: “es distintivo del arte mexica un cierto realismo en la representación, que revela una profunda observación y conocimiento de la naturaleza”.⁹⁶

El interés por las expresiones artísticas mexicas tuvo referentes internacionales contemporáneos, tales como Henry Nicholson, Elizabeth Hill Boone y Emily Umberger, de los que es pertinente revisar brevemente sus postulados. El primero, además de estudiar temas de religión e iconografía y diversas obras escultóricas de piedra y madera, así como códices, se planteó grandes interrogantes sobre el complejo artístico mexica, entre otros:

⁹⁴ Esther Pasztory. *Aztec Art* (Nueva York: Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1983), 43-45; Esther Pasztory. “A Reinterpretation of Teotihuacan and Its Mural Painting Tradition”, en *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, Kathleen Berrin (ed) (Seattle: The Fine Arts Museum of San Francisco and the University of Washington Press, 1988), 45-77.

⁹⁵ Beatriz de la Fuente. “El arte de los nahuas: corazones endiosados”, en *Obras, El arte de Oaxaca, el Occidente, Xochicalco y mexica*, Verónica Hernández Díaz (ed.) (Ciudad de México: El Colegio Nacional 2017), 276.

⁹⁶ Sonia Lombardo de Ruiz. “Conceptualización y naturalismo en el arte mexica”, *Arte precolombino de México*, Sonia Lombardo et al (coords.) (Milán-Madrid: Electa-Olivetti, 1990), 106-107.

el entrenamiento, rol y función de los artistas, la relación entre las instancias que encomendaban obras y los propios creadores, los desarrollos de los programas iconográficos, la posición respecto de tradición-originalidad y el propio concepto de arte, por mencionar algunos.⁹⁷ De manera complementaria, definió el arte mexica como un sub-estilo del horizonte estilístico Mixteca-Puebla – aunque para María Isabel Álvarez Icaza es más adecuado llamarle variedad estilística- y, justamente, formó parte del debate sobre este estilo, horizonte o tradición.⁹⁸

Además de estas reflexiones, Henry Nicholson aportó un análisis sobre el desarrollo histórico del arte mexica de Tenochtitlan en el contexto de las transiciones políticas del Altiplano Central: una fase temprana correspondiente con la final de Azcapotzalco y la construcción de la tercera etapa del Templo Mayor; y una de consolidación de la “tradicón estilística iconográfica” desde la mitad del siglo XV, en la cual “las más finas y espectaculares producciones probablemente se agruparon entre la segunda mitad del siglo o en adelante y hasta antes de la conquista”. Enfocado en el estudio del arte imperial, Henry Nicholson concluyó: “Certainly Mexico Tenochtitlan at the apogee of its imperial glory, along with its urban partners in power, possessed the wealth and political motivation to commission the finest artisans of the empire to create numerous monumental works of enduring grandeur. And these same factors clearly promoted the flowering of the elite arts of ornamental metallurgy, featherwork, and precious stone mosaic during this same period”.⁹⁹

Por su parte, Elizabeth Hill Boone trabajó aspectos de la contextualización y expresiones específicas del arte mexica, siendo su principal aportación la definición de

⁹⁷ Henry Nicholson. “The Discovery of Aztec Art”, 26.

⁹⁸ Henry Nicholson. “The Mixteca-Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology: A Re-examination”, en *Ancient Mesoamerica. Selected Readings*, John A. Graham (ed.) (Palo Alto: Peck Publications, 1966), 261; María Isabel Álvarez Icaza Longoria. “El Códice Laúd, su tradición, su escuela, sus artistas”, 230.

⁹⁹ Henry Nicholson. “The Discovery of Aztec Art”, 26.

estilos pictóricos y el estudio iconográfico tanto en códices, como en otros soportes. En su artículo “Towards a More Precise Definition of Aztec Painting Style”, la historiadora del arte propuso la caracterización del estilo pictórico, relegado en favor de la escultura por muchos investigadores. Para ella, los rasgos diagnósticos presentes en los diversos soportes fueron: la tendencia al naturalismo, la proporción más alta en la figura humana y el uso de convenciones particulares para representar conceptos ideológicos y fenómenos naturales. Esto, de acuerdo con la autora, permitió definir el estilo pictórico azteca como un sub- estilo de la tradición u horizonte Mixteca- Puebla.¹⁰⁰ En este mismo sentido, como parte del debate del horizonte mencionado definió, en conjunto con Michael Smith, el Estilo Internacional del Posclásico como una vía para mejorar la caracterización de este fenómeno y no aludir a una región de origen. Ambos autores identificaron el corpus simbólico de las fases temprana y tardía del Posclásico así como el rol del imperio azteca en el alcance de este estilo, cuyos atributos eran la representación de la forma con rasgos planos, precisos y geométricos, la calidad de la línea y el color, la posición y las proporciones de las figuras.¹⁰¹ En este marco ellos asociaron el contexto sociohistórico, particularmente la expansión política y las redes económicas, con la internacionalización de los elementos y el establecimiento de un sistema de comunicación simbólico principalmente en el Posclásico Tardío.

El planteamiento de Emily Umberger fue un poco más amplio en términos de contextualización e interpretación, aunque sus estudios se enfocaron fundamentalmente en la escultura tenochca, a la que clasificó en su tesis como: escultura de bulto antropomorfa o zoomorfa con jeroglíficos, escultura con inscripciones, como cajas, bloques o vasijas redondas, escultura miscelánea y, en otro grupo, relieves monumentales, placas y

¹⁰⁰ Elizabeth Hill Boone. “Towards a More Precise Definition of the Aztec Painting Style”, en *Pre-Columbian Art History. Selected Readings*, Alana Cordy-Collins y Jean Stern (eds.) (Palo Alto: Peck Publications, 1982), 157, 158, 163, 164-166.

¹⁰¹ Elizabeth Hill Boone y Michael E. Smith. “Postclassic International Styles and Symbol Sets”, en *The Postclassic Mesoamerican World*, Michael E. Smith y Frances F. Berdan (eds.) (Provo: University of Utah Press, 2003), 187.

petrograbados en barrancas y rocas. De esta manera, el estudio formal de 168 esculturas le permitió proponer un secuencia cronológica y un estilo metropolitano tardío que habría tenido su inicio aproximadamente en el año 1480, al cual pertenecen la mayor parte de las obras escultóricas conocidas. Además de esta fecha, la historiadora consideró: esculturas tempranas anteriores al año 1450 (1431-1450), un período intermedio en el cual esta actividad pasó a ser estatal, que duró de 1450 a 1490 y un estilo tardío que llegó hasta el año 1520. Precisamente, la clasificación estilística y la secuencia cronológica fueron los principales aportes de la investigación.¹⁰²

Además, en su análisis existen por lo menos dos líneas rectoras: el enfoque político, particularmente vinculado con las estrategias imperialistas- expansionistas mexicas y el cuestionamiento a la etnicidad o identidad. Respecto de la primera línea se pueden seguir varios caminos: la importancia de la diversidad de materiales y su simbolismo en relación con la política tributaria, la posibilidad de estimular e incrementar la producción artística por el poder económico, y la importancia de la escenificación en la capital imperial mediante la realización de obras de arte monumentales, así como el empleo de trajes rituales y parafernalia de prestigio en las ceremonias. Otra estrategia política del arte fue la manipulación ideológica, principalmente mediante las esculturas públicas, que comunicaban conceptos de legitimación religiosa, política o militar, o bien con instalaciones como el *tzompantli*.¹⁰³

Dentro de este mismo eje, Emily Umberger también analizó las expresiones escultóricas en la periferia del imperio. Esto le permitió complementar la definición de un estilo imperial, caracterizado por su eclecticismo, cuya madurez llegó a partir del año 1450, es decir en la fase intermedia. Con este reconocimiento, identificó asimismo la coexistencia

¹⁰² Emily Umberger. "Aztec Sculptures, Hieroglyphs and History". Tesis postdoctoral (Nueva York: Columbia University- Escuela de Artes y Ciencias, 1981), 224-241.

¹⁰³ Emily Umberger. "Art and Imperial Strategy in Tenochtitlan", 85, 86, 94-106.

de estilos locales, generadores de un vínculo simbólico entre las regiones tributarias o estratégicas y la capital, ya fuera mediante la representación de deidades o la narración de acontecimientos históricos con elementos de ambos contextos.¹⁰⁴ Esta perspectiva posibilitó la realización de una revisión de las relaciones políticas que podían expresarse mediante “influencias artísticas”, tanto en las obras escultóricas, como en la cerámica, arquitectura y pintura, concluyendo que la diseminación o comisión de obras fue en general escasa, siendo la excepción la movilidad de la parafernalia ritual y objetos preciosos.¹⁰⁵

En relación con la otra línea, Emily Umberger nuevamente se concentró en el estudio de la escultura tenochca, particularmente de la representación de figuras humanas, su indumentaria y topónimos, detectando la importancia de la construcción identitaria en términos de filiación política, asentamiento o etnicidad como una “de las muchas formas de identidad social”.¹⁰⁶ Además de su conclusión sobre la maleabilidad del concepto en términos de estereotipos tanto de extranjeros, como de etnicidades históricas y justificaciones de linaje o ideológicas, la historiadora del arte señaló la manipulación con fines políticos por lo menos en los últimos cincuenta años del imperio.¹⁰⁷

En términos generales, para la investigadora la producción artística azteca no presentaba un estilo uniforme ni era consistente en calidad, incluyendo en este corpus tanto

¹⁰⁴ Emily Umberger, Emily. “Historia del arte e Imperio Azteca: la evidencia de las esculturas”, *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 37, núm. 2 (2007), 166-195; Emily Umberger. “Art in the Aztec Empire”, en *Oxford Handbook of Mesoamerican Archaeology*, Deborah Nichols y Christopher Pool (eds.) (Nueva York: Oxford University Press, 2012), 819-826.

¹⁰⁵ Emily Umberger y Cecelia Klein. “Aztec Art and Imperial Expansion”, en *Latin American Horizons*, Don Stephen Rice (ed.) (Washington: Dumbarton Oaks Library and Collection, 1993), 324-326.

¹⁰⁶ Emily Umberger. “Ethnicity and Other Identities in the Sculpture of Tenochtitlan”, en *Ethnic Identity in Nahuatl Mesoamerica: the view from archaeology, art history, ethnohistory, and contemporary ethnography*, Frances Berdan *et al* (coords) (Salt Lake City: The University of Utah Press, 2008), 67.

¹⁰⁷ Emily Umberger. “Ethnicity and Other Identities in the Sculpture of Tenochtitlan”, 101-104.

las obras comisionadas por los mexicas a artistas locales y las obras con “influencia azteca” realizadas por artistas de otros grupos culturales.¹⁰⁸

En esta secuencia una de las últimas narraciones integrales del arte mesoamericano es de María Teresa Uriarte, quien en la interpretación de las expresiones, especialmente la arquitectura y la escultura mexicas, aplicó principios astronómicos, calendáricos, simbólicos y geométricos en vinculación con las funciones política y de comunicación del arte. De esta manera, concluyó que: “El urbanismo, la arquitectura, la escultura y la pintura forman un todo integral e integrador que se configura como un mensaje idóneo de fuerza y poder” concentrado en la capital imperial.¹⁰⁹ Además, agregó que las construcciones y el urbanismo no sólo reflejaron la herencia histórica, sino la carga simbólica del espacio y su funcionalidad primordialmente ritual, reconociéndolo tanto en la zona central, como en sitios con diversos roles políticos y económicos, como Tlatelolco, Santa Cecilia Acatitlán, Malinalco o Calixtlahuaca.¹¹⁰

Por último, deben mencionarse tres arqueólogos mexicanos cuya labor fue fundamental para el conocimiento de la sociedad y arte mexicas: Eduardo Matos Moctezuma, Felipe Solís Olguín y Leonardo López Luján. Casi al final del siglo XX, Eduardo Matos Moctezuma publicó su libro *Reflexiones en el tiempo*, en el cual realizó un análisis del arte prehispánico desde la mirada arqueológica. Como parte de la síntesis mesoamericana, presentó la caracterización de cada región cultural, llegando a los mexicas y la relación ya señalada con sus antecesores locales -Teotihuacan y Tula-, tanto desde la recuperación del pasado, como desde su imitación. Además, refirió la elección del tipo de

¹⁰⁸ Emily Umberger. “Aztec Presence and Material Remains in Outer Provinces”, en *Aztec Imperial Strategies*, Frances Berdan *et al* (eds) (Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1996), 159, 160.

¹⁰⁹ María Teresa Uriarte Castañeda. *Arte y arqueología en el altiplano central de México. Una visión a través del arte*, 189.

¹¹⁰ María Teresa Uriarte Castañeda. “La arquitectura de los azteca- mexica”, en *La arquitectura precolombina en Mesoamérica*. María Teresa Uriarte Castañeda (ed.) (Ciudad de México: Conaculta- INAH-Jaca Book, 2009), 112-120.

representaciones desde la abstracción, hasta el realismo y naturalismo, propios no sólo del arte mexicana, sino del mesoamericano en general.¹¹¹ Su aportación fundamental fue la propuesta cronológica basada en la escultura asociada a arquitectura, con la identificación de dos momentos: uno que abarcó aproximadamente hasta el año 1440, cuando se dio un cambio sustancial asociado con el expansionismo y la liberación político- económica, y el otro hasta al año 1521, época del mayor auge mexicana.¹¹²

Felipe Solís Olguín, por su parte, profundizó más en el arte y generó numerosas síntesis culturales y descripciones de obras maestras.¹¹³ Para él, los objetos arqueológicos mexicas deben entenderse como obras de arte que “sintetizaban tanto la organización ritual y el sentido religioso, como los intereses del Estado, los fundamentos del poder y las formas o imágenes que representaban esa ideología”.¹¹⁴

El arqueólogo realizó un amplio y profundo estudio sobre la escultura y descripciones formales e interpretativas de estas obras, al tiempo que indagó sobre la relación estilística entre la capital imperial y las periferias, situación previamente abordada de gran pertinencia debido a las variaciones detectadas entre las expresiones artísticas locales. En este caso, sugirió que el medio para comunicar las imágenes fuera la pintura de manuscritos pictográficos o códices.¹¹⁵

Finalmente, Leonardo López Luján es otro importante exponente de la investigación sobre los mexicas quien, además de las publicaciones previamente citadas sobre la visión del pasado tolteca y teotihuacano, ha trabajado a profundidad la contextualización del arte

¹¹¹ Eduardo Matos Moctezuma. *Reflexiones en el tiempo. Una mirada al arte prehispánico*, 102, 105.

¹¹² Eduardo Matos Moctezuma. *Reflexiones en el tiempo. Una mirada al arte prehispánico*, 103, 104.

¹¹³ Felipe Solís Olguín. *Cien obras maestras del arte mexicano. Época prehispánica* (Ciudad de México: Editorial México Desconocido: 1998), 25-34; Felipe Solís Olguín. “Mexico-Tenochtitlan: capital de la guerra y los lagos de jade”, *Arte precolombino de México*, Sonia Lombardo *et al* (coords) (Milan-Madrid: Electa-Olivetti, 1990), 99-105; Felipe Solís Olguín. “The Art of the Aztec Era”, en *The Aztec World*, Elizabeth Brumfield y Gary Feinman (eds) (Nueva York: Abrams- The Field Museum, 2008), 153-178.

¹¹⁴ Felipe Solís Olguín. *Gloria y fama mexicana*, 127.

¹¹⁵ Felipe Solís Olguín. *Gloria y fama mexicana*, 168.

mexica y, con particular énfasis, la arquitectura y la escultura, integrando estudios científicos sobre la materialidad y fuentes de procedencia.

Leonardo López Luján, por otro lado, generó una propuesta de periodización según la cual después de una primera transformación tras las guerras tepanecas y la encomienda de monumentos imperiales a artistas de Coyoacán, Azcapotzalco, Tlacopan, Texcoco, Xochimilco y Chalco, acaeció una fase de experimentación que “tuvo como desenlace la creación de un estilo tan original como cosmopolita”.¹¹⁶ El investigador prosiguió: “el cambio más radical aconteció entre 1469 y 1502, durante los reinados de Axayácatl, Tízoc y Ahuízotl, cuando las artes alcanzaron su madurez plena” con lo que se puede reconocer como arte imperial, aunque éste coexistió con otras escuelas escultóricas localizadas en ciudades próximas, como Texcoco, Tláhuac o Coyoacán.¹¹⁷ Sobre este mismo tema, el investigador agregó, además, que se podrían distinguir cuando menos dos estilos en la tradición pictórica: uno más cercano a la tradición Mixteca-Puebla, más esquemático, y el correspondiente a la fase imperial, poseedor de mayor “refinamiento” y naturalismo.¹¹⁸

A pesar de lo significativo de los avances en el estudio del arte mexica, Dúrdica Ségota señaló que hay muchos caminos por recorrer, como la especificidad de los materiales, las implicaciones del color y los recubrimientos de estuco -que ya comenzaron a trabajarse de forma interdisciplinaria-, el lenguaje plástico y la diversidad de expresiones, además de la escultura y la arquitectura.¹¹⁹ A esto sumaría el abordaje más amplio de otros sitios de tradición mexica, como Tlatelolco en el área central o Tehuacán o Malinalco por

¹¹⁶ Leonardo López Luján. “Culturas del Centro de México en el Posclásico Tardío”, en *Catálogo esencial: Museo Nacional de Antropología. 100 Obras* (Ciudad de México: Artes de México-INAH, 2011), 168.

¹¹⁷ Leonardo López Luján y Marie-France Fauvet-Berthelot. “El arte escultórico de los mexicas y sus vecinos”, en *Escultura monumental mexica*, Eduardo Matos Moctezuma y Leonardo López Luján (coords), Colección Tezontle (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012), 97, 98.

¹¹⁸ Leonardo López Luján. *La Casa de las Águilas. Un ejemplo de arquitectura religiosa de Tenochtitlan* (Ciudad de México: Conaculta-INAH, Mesoamerican Archive and Research Project, Harvard University-CFE, 2006), 122.

¹¹⁹ Dúrdica Ségota Tomac. “Un punto de partida para el estudio del arte mexica”, 262, 263.

mencionar algunos, para poder identificar posibles tradiciones locales o variaciones de estilo.

Caracterizaciones del arte mexica

Para concluir es fundamental realizar el análisis de las propuestas de Esther Pasztory y Dúrdica Ségota, ya que, aunque ambas especialistas fueron prácticamente contemporáneas en su investigación sobre el contexto cultural y el arte mexica con las previamente nombradas, en ambos casos aportaron herramientas para un modelo integral de aproximación y recursos de definición.

Esther Pasztory tomó como marco general que el Posclásico fue un período de eclecticismo y síntesis artística, que se remitió a los monumentos y obras antiguas como inspiración, para dar contexto al grupo que, en su tradición académica, denominó azteca. Para ella, a esto se sumó un estilo generalizado con un sistema estandarizado de símbolos, denominado “Mixteca- Puebla”, el cual pudo haber respondido al crecimiento del comercio de larga distancia y, aunque no parece ser el caso azteca, a un cambio en las élites que ya no “ejercían control por medio del arte”.¹²⁰ Otro aspecto que parece no representar tampoco la situación particular tenochca es que, de acuerdo a esta caracterización, en el Posclásico hubo poco desarrollo de arte monumental y, en cambio, se enriquecieron la cerámica pintada, la lapidaria, la metalurgia y los códices.

Partiendo de este marco de referencia, la investigadora dedicó una obra completa al arte azteca clasificándolo por técnica o materialidad y generando, de esta forma, el primer catálogo general de arte de esta cultura (apéndice 1).¹²¹ Asimismo, estableció una definición del arte azteca, según la cual se trató de una actividad respetada y esencial para la cotidianeidad de la sociedad, cuya principal finalidad fue la comunicación de ideas y la

¹²⁰ Esther Pasztory. *Pre-Columbian Art*, 76.

¹²¹ Esther Pasztory. *Aztec Art*, 74-79.

preservación de las tradiciones.¹²² En este sentido, dividió dicho fin de manera específica en la comunicación que establecía la relación hombres- dioses y en su empleo como propaganda con fines políticos o para mostrar aspectos de identidad étnica o de grupo social. En todos los casos la representación simbólica fue relevante, aunque la obra fungió, además, como medio de riqueza y como objeto funcional, incluso de tipo ceremonial u ornamental. También fueron importantes la frecuencia o unicidad de la obra y la elección del material, tanto para su finalidad práctica y la simbólico- comunicativa, como también a modo de indicador indirecto de especialización.¹²³

Finalmente, para la investigadora un aspecto muy relevante en vinculación con la función comunicativa fue la visibilidad o invisibilidad de las obras, ya que no todas fueron creadas para la vista pública o bien para ser reconocidas a detalle. Entre los ejemplos, ella mencionó las esculturas que se colocaban dentro de recintos para ceremonias particulares, como la de los guerreros águila, o las que eran confeccionadas para ser enterradas como parte de diversas ofrendas.

Ahora bien, además de la materialidad, contexto y uso de las obras para lograr la función primordial de comunicación, también fueron fundamentales los motivos representados en las obras artísticas, mismos que debían apearse a principios de composición -jerarquía, topografía, dualismo y sustitución-, aplicados tanto a las acciones representadas por las figuras, como a los emblemas.

En este sentido, para la historiadora el significado respondió de forma integral a los siguientes parámetros: a la tradición iconográfica -integrada por diseños ornamentales, símbolos, emblemas, deidades y glifos-, a los propósitos de la obra, la materialidad y su simbolismo, y a la composición interna, resultante tanto de la aplicación de dichos

¹²² Esther Pasztory. *Aztec Art*, 70.

¹²³ Esther Pasztory. *Aztec Art*, 71, 72.

principios, como de la relación entre elementos. Esther Pasztory consideró que existían tres tipos de significado: el intencional, el implícito y las connotaciones.¹²⁴

Por último, Esther Pasztory indicó que a pesar de que en las revisiones históricas se alude al arte mexica como realista, para esta cultura ese aspecto fue secundario, radicando la importancia en el virtuosismo técnico que permitía lograr figuras o elementos claramente identificables de acuerdo al corpus y relegando el rasgo realista a la ejecución de los detalles.¹²⁵ También señaló que podría considerarse naturalista en el modelado de las figuras y en los detalles iconográficos, producto de la “evolución” desde los antecedentes toltecas, sobre todo en la última fase de desarrollo de la sociedad mexica.¹²⁶ Por último, la historiadora del arte planteó un punto muy importante en relación con la continuidad y la transformación del arte mexica en el ámbito de la conquista, dado que normalmente para la caracterización de la época mesoamericana se llega hasta el año 1521 y se interrumpe abruptamente.¹²⁷ De acuerdo con Esther Pasztory, en el contexto colonial temprano se continuó con el empleo del arte como medio de expresión de “ideas históricas, políticas y religiosas” y crearon obras únicas, como el denominado Quetzalcóatl de Stuttgart o el *cuauhxicalli* de Tlatelolco (imágenes 3 y 4). Sobre este último, la autora consideró que era evidencia de que la alfarería se vio menos afectada por la destrucción de los objetos percibidos como paganos y de que las prácticas ceremoniales tuvieron continuidad. Más allá de la discusión sobre la secuencia cerámica del grupo mexica, ella lo describe como representante del período azteca IV, lo que debería revisarse contra la información arqueológica y más estudios sobre el objeto.¹²⁸

¹²⁴ Esther Pasztory. *Aztec Art*, 72, 73, 79.

¹²⁵ Esther Pasztory. *Aztec Art*, 93.

¹²⁶ Esther Pasztory. *Pre-Columbian Art*, 88.

¹²⁷ Esther Pasztory. “El arte mexica y la conquista española”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 17 (1984), 101-124.

¹²⁸ Esther Pasztory. “El arte mexica y la conquista española”, 120.



Imagen 3 (izq.) Escultura de piedra verde con incrustación de concha, denominada Quetzalcóatl de Stuttgart. Esther Pasztory. *Aztec Art*, 243. Imagen 4 (der.) Obra de barro conocida como plato *Cuauhxicalli* de Tlatelolco.¹²⁹ Lucía Sánchez de Bustamante *et al.* "Catálogo del Museo de Sitio Tlatelolco", 262, 263. Fotografía Michel Zabé

En el contexto nacional fue Dúrdica Ségota la investigadora que se enfocó en la contextualización histórico- social, así como en la definición y estudio de los valores plásticos del arte mexicana, además de hacer críticas al enfoque metodológico de la investigación sobre el arte prehispánico en general.

Como punto de partida consideró que el arte, entendido como un lenguaje, era un medio fundamental para aproximarse a la cosmovisión de una cultura, pero para su empleo

¹²⁹ Lucía Sánchez de Bustamante *et al.* "Catálogo del Museo de Sitio Tlatelolco", en *Museo de Sitio de Tlatelolco*, María Teresa Uriarte Castañeda *et al.* (eds) (Ciudad de México: INAH-UNAM- Coordinación de Difusión Cultural, 2012), 262, 263. Fotografía Michel Zabé

era necesario conocer la historia y la lengua, pues en esas bases se asentaba el pensamiento y la concepción del mundo. Ahora bien, el reto de esta indagación era para ella que el lenguaje llegaba truncado y que era necesaria la complementariedad de recursos para “descifrar las constantes y variantes de las relaciones en el interior de la obra” y entre ésta y su contexto.¹³⁰ De esta manera, se proponía el estudio de restos arqueológicos, fuentes escritas diversas -como juicios inquisitoriales o reclamos de derechos territoriales-, documentos coloniales escritos por población indígena y también recursos etnográficos para generar interpretaciones sólidas.¹³¹

Con respecto al tema específico, en su tesis de licenciatura en historia desarrolló ampliamente las características de la sociedad mexicana, la relación del arte con la economía y la organización del trabajo por barrios, en talleres o directamente en salas anexas a los palacios, así como el rol de los artistas locales o extranjeros. Sobre estos últimos, ella recuperó de las fuentes documentales que los artífices foráneos eran conocidos y buscados: “los escultores procedentes de Chalco, los pintores de Malinalco y de Tierra Caliente, venían los artistas de Oaxaca (los mixtecos); se tenía en alta estima a los “olmeca-uixtotin” y a los lapidarios procedentes de Santiago Tlatelolco”, lo cual puede dar una pauta de las relaciones político- culturales y de las diversas especializaciones.¹³²

Por otro lado, como parte de la caracterización la investigadora mencionó que los trabajos artísticos eran colectivos y que la formación u oficio hereditario se consolidaba en los diversos *calmécac* de los barrios, situación que hace referencia a la especialización del trabajo y a la importancia de sus implicaciones en términos simbólicos, ideológicos y comunicativos.¹³³ De hecho, señaló al respecto que: “A través de la materialización e

¹³⁰ Dúrdica Ségota Tomac. "Un punto de partida para el estudio del arte mexicana", 263.

¹³¹ Dúrdica Ségota Tomac. "Un punto de partida para el estudio del arte mexicana", 256, 257.

¹³² Dúrdica Ségota Tomac. "Producción artística en la sociedad mexicana". Tesis de Licenciatura en Historia (Ciudad de México: UNAM-FFyL- Colegio de Historia, 1980), 42.

¹³³ Dúrdica Ségota Tomac. "Producción artística en la sociedad mexicana", 47, 48.

instrumentalización de determinamos elementos ideológicos -relacionados con el estado o la religión-, pues en la práctica a su vez por el mismo estado, se satisfacen necesidades sociales de coerción e integración de la sociedad en su conjunto”:¹³⁴

De forma complementaria, aunque sin ofrecer propiamente una definición, Dúrdica Ségota realizó una caracterización de los principales atributos, coincidiendo con Esther Pasztory en la importancia de la función comunicativa entre las personas y los dioses, pero también entre los miembros de la misma comunidad, de forma tal que: “el vínculo que existió entre la imagen producida [...] y el profundo sentimiento religioso del artista dio al arte mexica este carácter de fuerza y monumentalidad; es un arte, antes que nada, vital”.¹³⁵ Esto se sintetizaba en que la función primordial era expresar la ideología religiosa – cosmogonía, cosmología y aspectos sobrenaturales- “para que los mexicas pudieran afrontar su existencia ante los poderes de las fuerzas de la naturaleza” y que, por ello, el valor artístico o estético era secundario.¹³⁶ Para la historiadora se sumaba, además, una función didáctica representada en la decoración con contenido simbólico como medio de comunicación de “conocimiento jerarquizado”.¹³⁷

Dúrdica Ségota consideró que el arte era un medio que expresaba valores propios, más allá de los antecedentes y las síntesis creativa y que, como práctica social, era fundamental en el proceso de producción y reproducción de su contexto.¹³⁸ En este sentido, para ella se dio la formalización de un estilo que tuvo constantes de materialidad e iconográficas y respondió a los siguientes factores:

¹³⁴ Dúrdica Ségota Tomac. “Producción artística en la sociedad mexica”, 50.

¹³⁵ Dúrdica Ségota Tomac. “Arte mexica”, *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, vol. 14, no. 54 (1984), 24.

¹³⁶ Dúrdica Ségota Tomac. “Arte mexica”, 25, 26; Dúrdica Ségota Tomac. “Producción artística en la sociedad mexica”, 96-116.

¹³⁷ Dúrdica Ségota Tomac. “Arte mexica”, 22, 23.

¹³⁸ Dúrdica Ségota Tomac. “Producción artística en la sociedad mexica”, 6, 119.

- Externos: vínculos con otras culturas como antecedente y fuente de referencia; influencia de comunidades conquistadas, principalmente a través de los objetos que llegaban a la ciudad mexicana o por la presencia de artistas extranjeros en la misma.¹³⁹
- Internos: en un primer momento, el orden social como condición para el hieratismo de sus expresiones artísticas; tras la independencia de Azcapotzalco, la “refuncionalización de las estructuras sociales” con el consecuente perfeccionamiento técnico y “preciosismo en la expresión”; y el cambio o ampliación temática, derivada de la “institucionalización de la guerra”, que incorporó este aspecto y sumó las escenas históricas.¹⁴⁰

Además del control estatal de la producción artística y de la relación con la economía -en términos de control de trabajo y obtención de materias primas tanto por el circuito comercial, como por el tributario-, la historiadora del arte hizo otro señalamiento fundamental sobre lo que se conoce de esta cultura: que en su mayoría se trata de arte oficial o arte de la élite. Si bien señaló que no existió propiamente una división entre éste y el que podría denominarse “arte del pueblo”, ya que ambos tuvieron función y estructura similares, concluyó que podrían tener diferencias en “la complejidad iconográfica, calidad técnica del trabajo y acabado, o en el material empleado”,¹⁴¹ por lo que ambas formarían parte de un mismo complejo artístico con variaciones menores. Aquí es pertinente preguntarse si esto aplicaría a los demás sitios de tradición mexicana, si habría diferencias entre centro y periferia y, en particular, qué ocurría en las expresiones artísticas de Tlatelolco.

¹³⁹ Dúrdica Ségota Tomac. “Arte mexicana”, 10, 11.

¹⁴⁰ Dúrdica Ségota Tomac. “Arte mexicana”, 11.

¹⁴¹ Dúrdica Ségota Tomac. “Arte mexicana”, 9, 10.

La investigadora amplió su perspectiva en el libro *Valores plásticos del arte mexicana*, donde no sólo partió del objeto – a diferencia de los estudios enfocados en la interpretación desde las fuentes, aunque sí las empleó para la determinación del significado de los colores-, sino que procuró establecer los valores a partir del análisis profundo de una vasija ritual que representaba a Tláloc y lo hizo partiendo de la semiótica visual.¹⁴² En su “lectura” de la obra, partió de la identificación y desestructuración de los rasgos formales sin afectar el sentido de totalidad, así como de la vinculación con el contexto arqueológico, bajo el supuesto de que esta acción “debe ser una construcción de la misma manera que lo había sido la producción”.¹⁴³ Más allá del aspecto metodológico, innovador y criticado, la autora identificó el lenguaje conferido por la espacialidad tridimensional, así como las búsquedas de armonía y equilibrio a través de relaciones significativas entre los siguientes valores:¹⁴⁴

- Volumen: vinculado principalmente con los conceptos centro y periferia, es decir, la relación de los componentes y con la idea de unidad cerrada.
- Color: analizado en su significado conceptual desde las fuentes escritas, pero también desde los atributos de dualidad -dicotomía claro/oscuro, arriba/abajo, izquierda/derecha-, variaciones tonales y relación con el espacio y el tiempo.
- Línea: como marco y contorno, pero también como componente interior de las formas.
- Máscara: en este caso, al tratarse de una vasija efigie, se propuso esta categoría para el análisis de la articulación de las formas, los colores y espacios, reconociendo que la máscara establece “una relación de interdefinición e interdependencia” y no es un agregado secundario.¹⁴⁵

¹⁴² Dúrdica Ségota Tomac. *Valores plásticos del arte mexicana* (Ciudad de México: UNAM-IIE, 1995), 11.

¹⁴³ Dúrdica Ségota Tomac. *Valores plásticos del arte mexicana*, 55.

¹⁴⁴ Dúrdica Ségota Tomac. *Valores plásticos del arte mexicana*, 57-130.

¹⁴⁵ Dúrdica Ségota Tomac. *Valores plásticos del arte mexicana*, 111.

Para Dúrdica Ségota, este planteamiento no sólo permitía ampliar la perspectiva de interpretación, sino también resolver un problema derivado de la tradición metodológica, particularmente del empleo casi exclusivo de fuentes coloniales escritas para el reconocimiento visual de los diseños de una obra: “la trasposición del lenguaje visual al lenguaje verbal”, que implica nombrar a los significantes e identificar motivos de forma aislada, en lugar de totalidades, a partir de su denominación y, por ende, interpretando la lectura y no el contenido, lo que da como resultando inferencias descontextualizadas.¹⁴⁶

Por último, la investigadora compartió una reflexión acerca de la investigación del arte prehispánico en general y el mexicana en particular: dado que nosotros “construimos nuestro objeto de estudio”, no conocer la palabra que la cultura específica utilizó para denominar las expresiones artísticas, o incluso que no la tuviera, no limita nuestra posibilidad de investigar, ya que tenemos múltiples formas de acercamiento al pasado, así como enfoques conceptuales y metodológicos.¹⁴⁷ Tal vez la cuestión está en la pregunta de si lo que queremos es conocer el arte del pasado desde nuestra mirada o adentrarnos a la percepción propia de las obras en su contexto de creación y uso.

¹⁴⁶ Dúrdica Ségota Tomac. “Estudios de las insignias en el arte mexicana”, en *Los discursos sobre el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Juana Gutiérrez Haces (ed.) (Ciudad de México: UNAM-IIE, 1995), 341-353.

¹⁴⁷ Dúrdica Ségota Tomac. “Un punto de partida para el estudio del arte mexicana”, 263.

Conclusiones

Antes de ahora hubiera sido imposible apreciar en su integridad el arte mexicano desde las figurillas olmecas hasta las creaciones de José Clemente Orozco. El arte prehispánico resultaba extraño a la tradición estética que domino en Europa casi hasta fines del siglo XIX [...] La plena apreciación de veinte siglos de arte mexicano es, pues, el resultado de nuevos modos de ver y de sentir.
Antonio Castro Leal, 140, 18¹⁴⁸

Este ensayo se ha abordado como una revisión de los contextos, paradigmas y conceptos relacionados con el arte prehispánico, y en particular el mexicana, como un ejercicio de crítica conceptual y de historiografía sobre la historia del arte del pasado prehispánico. Desde esta perspectiva, para minimizar los problemas de enunciación y diversidad de términos utilizados como sinónimos, se ha sugerido el concepto de arte mesoamericano, considerando ambos componentes como herramientas conceptuales, para ponerle un nombre propio al arte de los pueblos originarios del pasado y, si se parte de una propuesta de concepto científico, definirlo como: una práctica humana que forma parte de las culturas, con fines y funciones definidas socialmente -en este caso comunicacionales, ceremoniales y como depositarias de una “fuerza mágica” o anímica-¹⁴⁹ acotada espacio-temporalmente y sujeta de transformación histórica, cuyas expresiones son objetos que, como creaciones culturales, responden a parámetros comunicativos, estéticos y de los otros sistemas del conjunto -entiéndase, por ejemplo, la religión-, que reproducen cosas, construyen formas o expresan una experiencia y generan un efecto en el observador.¹⁵⁰

Si se parte de este primer esbozo, tanto la definición de arte, como la de arte mesoamericano se configuran con rasgos definatorios y complementarios, pero libres de

¹⁴⁸ Antonio Castro Leal. “Introducción”, en *Veinte siglos de arte mexicano*, 18.

¹⁴⁹ Emilie Carreón Blaine. “Un giro alrededor del *ixiptla*.”, 249; Esther Pasztory. “The Function of Art in Mesoamerica”, 20-23; Eulalia Guzmán. “Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano – su sentido fundamental (parte 2)”, 429.

¹⁵⁰ Wladyslaw Tatarkiewicz. *Historia de seis ideas*. 67, 68, 74.

juicios de valor. Esto permite generar un marco de referencia no sólo para la tradición mexicana, sino para las demás culturas pertenecientes a esta delimitación espacio-temporal.

Considerando el caso particular de este ensayo, de acuerdo con esta primera revisión de antecedentes y formas de aproximación, el arte mexicano responde a los parámetros descritos para el arte mesoamericano, orientándose principalmente a una función comunicativa con carácter simbólico, pero también de posicionamiento político e ideológico y a una finalidad práctica, aunque igualmente puede reconocerse como expresión de riqueza y de especialización técnica.¹⁵¹ En este contexto, que se ha enunciado como de eclecticismo y síntesis artística, la definición de los significados comunicativos también sumó valores expresivos propios: el simbolismo, la materialidad, los propósitos y contexto de la obra, así como los principios de composición y la relación entre los elementos.

Aunado a éstos, entre los argumentos de la definición de Esther Pasztory se agrega que se trató de una actividad respetada y esencial para la cotidianidad de la sociedad y que, en estos términos, fueron importantes la frecuencia o unicidad de la obra y la elección del material. La investigadora aportó otro rasgo significativo que podría extrapolarse a las prácticas artísticas de otras culturas mesoamericanas: la visibilidad o invisibilidad en el ámbito de la comunicación y alcance público.

Es posible que las particularidades del arte mexicano, por lo menos para el caso tenochca, se puedan establecer a partir de los factores que definieron su estilo: los internos vinculados con sus transformaciones políticas y la actividad bélica, que modificaron las temáticas y formas de expresión; los externos, relacionados con los antecedentes culturales empleados como fuentes, la presencia de obras o artistas extranjeros, particularmente en la época imperial,¹⁵² y la tradición Mixteca-Puebla, como un sistema iconográfico y

¹⁵¹ Esther Pasztory. *Aztec Art*, 70, 71, 72.

¹⁵² Dúrdica Ségota Tomac. "Arte mexicano", 10, 11.

estilístico estandarizado posiblemente vinculado con la extensión y diversidad de relaciones políticas y comerciales entre los grupos.¹⁵³

Más allá de esta propuesta de caracterización y definición del arte mexicana, es necesaria la revisión de las fuentes de referencia, dado que la mayoría de los investigadores parten fundamentalmente de los hallazgos arqueológicos en Tenochtitlan y, en muy pocos casos, estudian obras de otros contextos como Malinalco, Tenayuca o Tlatelolco. Esto no sólo genera que la revisión esté sesgada a las particularidades del contexto de la capital, sino que responda fundamentalmente a las expresiones de arte imperial u oficial. En este sentido, se podría considerar que existen numerosos aspectos faltantes para lograr una caracterización representativa, como la posible diferenciación entre, como lo denominan varios autores, “sub estilos” o variantes estilísticas mexicas, o bien el reconocimiento de variantes locales. Si bien estos estudios se van abriendo camino lentamente, su desarrollo sistemático permitirá no sólo conocer una mayor diversidad de expresiones artísticas, sino también diferenciarlas y al mismo tiempo proponer un conjunto de rasgos definitorios y complementarios.

A modo de conclusión resulta pertinente -aunque no sorprendente- reconocer que, a pesar de tratarse de una cultura ampliamente estudiada desde la mirada arqueológica y que cuenta con un importante registro material y documental, se tenga un avance relativamente reducido en su investigación como estilo o tradición artística. En este sentido, los postulados de Eduardo Matos Moctezuma y Leonardo López Luján sobre el “estilo azteca” o la “manufactura mexicana”, respectivamente, son diagnósticos no sólo de los problemas de enfoque sobre los rasgos definitorios y su caracterización, sino sobre el problema de la definición de estilo en arqueología y la falta de estudios integrales e

¹⁵³ Esther Pasztory. *Pre-Columbian Art*, 76.

interdisciplinarios.¹⁵⁴ Esta situación, aunada a la disparidad señalada con respecto al estado de las investigaciones de otros contextos de la cultura mexicana, deja abiertas muchas vetas de análisis de expresiones específicas, caracterizaciones locales, de materialidad o procedencia y un gran etcétera que, en su conjunto, abonarán a la configuración de una definición integral del arte y estilo -o estilos- mexicanos.

¹⁵⁴ Eduardo Matos Moctezuma. *The Great Temple of the Aztecs. Treasures of Tenochtitlan* (Londres: Thames and Hudson Ltd., 1988), 92-101; Leonardo López Luján. *Las ofrendas del Templo Mayor de Tenochtitlan* (México: INAH, 1993), 138-139.

Referencias bibliográficas

- Aguilar Gil, Yásnaya Elena. "Éets Atom. Algunos apuntes sobre la identidad indígena", *Dossier Identidad, Revista de la Universidad de México*, Nueva época, núm. 828 (serie original) (septiembre de 2017): 17-23.
- Álvarez Icaza Longoria, María Isabel. "El Códice Laúd, su tradición, su escuela, sus artistas". Tesis para optar por el grado de Doctor en Historia del Arte. Ciudad de México: UNAM-IIE-FFYL, 2014.
- Álvarez Icaza Longoria, María Isabel. "Variedades estilísticas de la tradición Mixteca-Puebla", en *Estilo y región en el arte mesoamericano*, María Isabel Álvarez Icaza y Pablo Escalante Gonzalbo (coords). Ciudad de México: UNAM-IIE, 2017: 177-191.
- Baader, Hannah. "Aesthetic Practices and Transcultural Art Histories. Epilogue", en *Culturas visuales indígenas y las prácticas estéticas en las Américas desde la antigüedad hasta el presente*, Sanja Savkić (ed), Hannah Baader (colaboradora), Estudios Indiana 13. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, 2019: 427-432. https://publications.iai.spk-berlin.de/receive/iai_mods_00000020
- Barlow, Robert. "Some remarks on the term "Aztec Empire"", *The Americas*, vol. 1, núm. 3 (1945): 345-349.
- Bernal, Ignacio. "Compendio de arte mesoamericano", en *Obras 5. Arte Mesoamericano*. Eduardo Matos Moctezuma (ed.). Ciudad de México: El Colegio Nacional, 2017 [1950]: 3-56.
- Bernal, Ignacio. "El arte antiguo", en *Obras 5. Arte Mesoamericano*. Eduardo Matos Moctezuma (ed.). Ciudad de México: El Colegio Nacional, 2017 [1961]: 107-125.
- Boas, Franz. *El arte primitivo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1947.
- Bovisio, María Alba. "¿Qué es esa cosa llamada "arte...primitivo"? Acerca del nacimiento de una categoría, en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo. VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de las Artes, 1999: 339-352.
- Bovisio, María Alba. "En busca de una estética precolombina", en *II Simposio Internacional de Estética: "Estéticas Americanas"*, Margarita Alvarado (ed). Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008: 1-8 (CD ROM).
- Bovisio, María Alba y Martha Penhos. "Introducción", en *Arte indígena. Categorías, prácticas, objetos*, María Alba Bovisio y Martha Penhos (coords), Colección Contextos humanos, serie Intercultura= Memoria + Patrimonio. Córdoba: Encuentro Grupo Editor-Facultad de Humanidades de Catamarca, 2010: 7-16.
- Carreón Blaine, Emilie. "Un giro alrededor del *ixiptla*", en *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*, Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blaine (eds). Ciudad de México: UNAM-IIE, 2014: 247-274.

- Caso, Alfonso. "Arte prehispánico", en *Veinte siglos de arte mexicano*, Ciudad de México: Museo de Arte Moderno-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1940: 23-66.
- Castro Leal, Antonio. "Introducción", en *Veinte siglos de arte mexicano*, Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia- Museo de Arte Moderno, 1940: 14-20.
- Cervantes, Juan, Patricia Fournier, Margarita Carballal. "La cerámica del Posclásico en la cuenca de México", en *La producción alfarera en el México antiguo*, vol. V. Leonor Merino Carrión y Ángel García Cook (coords.), Ciudad de México: INAH, 2007: 277-320.
- Covarrubias, Miguel. *Arte Indígena de México y Centroamérica*. Sol Arguedas (traducción). Ciudad de México: UNAM- Dirección General de Publicaciones, 1961.
- Cortés, Hernán. "Tercera carta de relación de Hernán Cortés al Emperador Carlos. Coyoacán a 15 de mayo de 1522", en *Cartas y relaciones de Hernán Cortés al Emperador Carlos V*, coledidas e ilustradas por Don Pascual de Gayangos. París: Imprenta Central de los Ferrocarriles, 1866.
- Eder Rozencwajg, Rita. "Las imágenes de lo prehispánico y su significación en el debate del nacionalismo cultural", en *El nacionalismo y el arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte, Estudios de Arte y Estética*, núm. 25. Ciudad de México: UNAM-IIE, 1986: 71-83.
- Escalante Gonzalbo, Pablo. "El arte mesoamericano y el estudio de sus estilos", en *Estilo y región en el arte mesoamericano*, María Isabel Álvarez Icaza y Pablo Escalante Gonzalbo (coordinadores). Ciudad de México: UNAM-IIE, 2017: 9-20.
- Fernández, Justino. *Coatlicue, estética del arte indígena antiguo*. Ciudad de México: Centro de Estudios Filosóficos, 1954.
- Fernández, Justino. *Estética del arte mexicano. Coatlicue. Retablo de los Reyes. El Hombre*. Ciudad de México: UNAM-IIE, 1972.
- Filloy Nadal, Laura y María Olvido Moreno Guzmán. "Obtención, selección y manejo de plumas multicolores para la elaboración de escudos en el siglo XV", en *Los animales y el recinto sagrado de Tenochtitlan*, Leonardo López Luján y Eduardo Matos Moctezuma (coords). Ciudad de México: El Colegio Nacional, 2022: 593-616.
- Frassani, Alessia. "Problemas en la investigación e interpretación del arte indígena de América", *Revista Kaypunku. Estudios interdisciplinarios de arte y cultura*, vol. 4, núm. 1 (2019): 11-16.
https://www.academia.edu/39508660/Editorial_problemas_en_la_investigaci%C3%B3n_e_interpretaci%C3%B3n_del_arte_ind%C3%ADgena_de_Am%C3%A9rica
- Fuente, Beatriz de la. "Prólogo", en *Objetos ceremoniales en piedra de la cultura mexicana*, Estudios y Fuentes del Arte en México, vol. 44. Ciudad de México: UNAM-IIE, 1983: 11-14.
- Fuente, Beatriz de la. "El arte prehispánico: un siglo de historia", en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, tomo LXII. Ciudad de México: AMH, 1999: 79-103.

- Fuente, Beatriz de la. "Retorno al pasado tolteca", *Artes de México. Arte del Templo Mayor*, 2ª ed., núm. 7 (2000): 36-53. <https://www.jstor.org/stable/24326797>
- Fuente, Beatriz de la. "El arte antiguo de México: diversidad en la unidad", en *Obras*. Tomo I, Verónica Hernández Díaz (ed). Ciudad de México: El Colegio Nacional, 2003: 131-149.
- Fuente, Beatriz de la. "Más allá del signo de la "otredad". Imágenes prehispánicas como emblemas nacionales", en *La imagen política. XXV Coloquio internacional de Historia del Arte*, Cuauhtémoc Medina (ed). Ciudad de México: UNAM-IIE, 2006: 163-176.
- Fuente, Beatriz de la. "Para qué la historia del arte prehispánico", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXVIII, núm. 89 (2006): 7-21.
- Fuente, Beatriz de la. "El arte de los nahuas: corazones endiosados", en *Obras, El arte de Oaxaca, el Occidente, Xochicalco y mexicana*. Tomo 9, Verónica Hernández Díaz (ed). Ciudad de México: El Colegio Nacional 2017: 274-304.
- Galindo Trejo, Jesús. "Astronomía prehispánica en el centro de México", en *Museo de Sitio de Tlatelolco*, María Teresa Uriarte Castañeda, Salvador Guilliem Arroyo, Mariana Favila Vázquez, Lucía Sánchez de Bustamante (eds). Ciudad de México: INAH-UNAM-Coordinación de Difusión Cultural, 2012: 57-70.
- Gendrop, Paul. *Arte prehispánico en Mesoamérica*. Ciudad de México: Editorial Trillas, 1970.
- Gendrop, Paul e Iñaki Díaz Balerdi. *Escultura azteca. Una aproximación a su estética*. Ciudad de México: Editorial Trillas, 1994.
- Gombrich, Ernst. *La historia del arte*. Ciudad de México: Conaculta- Editorial Diana, 1999.
- Gombrich, Ernst. *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*. Londres: Phaidon, 2002.
- Gutiérrez Solana, Nelly. "Materiales utilizados en las imágenes mexicas (de acuerdo con Sahagún y sus informantes)", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, núm. 47 (1977): 11-21. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/7861>
- Gutiérrez Solana, Nelly. *Objetos ceremoniales en piedra de la cultura mexicana*, Estudios y Fuentes del Arte en México, vol. 44. México: UNAM-IIE, 1983.
- Guzmán, Eulalia. "Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano – su sentido fundamental (parte 1)", *Revista de la Universidad de México*, tomo V, núm. 27 y 28 (1933): 117-155.
- Guzmán, Eulalia. "Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano – su sentido fundamental (parte 2)", *Revista de la Universidad de México*, tomo V, núm. 29 y 30 (1933): 408-429.

- Hill Boone, Elizabeth. "Towards to More Precise Definition of the Aztec Painting Style", en *Pre-Columbian Art History: Selected Readings*, Alana Cordy-Collins y Jean Stern (eds.). Palo Alto: Peek Publications, 1982:153-168.
- Hill Boone, Elizabeth y Michael E. Smith. "Postclassic International Styles and Symbol Sets", en *The Postclassic Mesoamerican World*, Michael E. Smith y Frances F. Berdan (eds.). Provo: University of Utah Press, 2003: 186-193.
- Hospers, John. *Introducción al análisis filosófico*, Julio César Armero San José (traducción), Néstor Míguez (revisión). Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Houston, Stephen, David Stuart y Karl Taube. *The Memory of Bones: Body, Being, and Experience among the Classic Maya*. Austin: University of Texas Press, 2006.
- Kubler, George. *The Art and Architecture of Ancient America. The Mexican, Maya and Andean Peoples*. Nikolaus Pevsner (ed). Baltimore: Penguin Books, 1962.
- Kubler, George. "The circle of life and death in metropolitan Aztec sculpture", en *Studies in Ancient American and European Art: The Collected Essays of George Kubler*. Thomas Reese y George Kubler (eds.). New Haven: Yale University Press, 1985: 219-224.
- Kubler, George. *Esthetic Recognition of Ancient Amerindian Art*. New Haven: Yale University Press, 1991.
- León-Portilla, Miguel. "Sobre las artes de los mexicanos. Francisco Xavier Clavijero", en *Antología. De Teotihuacán a los Aztecas. Fuentes e interpretaciones históricas*, Miguel León-Portilla (compilador). Ciudad de México, UNAM-IIH- Colegio de Humanidades, 1977.
- León-Portilla, Miguel. *Toltecáyotl. Aspectos de la cultura náhuatl*, Sección de Obras de Antropología. Ciudad de México: FCE, 2014.
- León y Gama, Antonio. *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras que en ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la Plaza Principal de México, se hallaron en ella el año de 1790*. Segunda edición. México: Imprenta del Ciudadano Alejandro Valdés, 1832.
- Lombardo de Ruiz, Sonia. "Conceptualización y naturalismo en el arte mexica", *Arte precolombino de México*, Sonia Lombardo, Marcela Serrano y Felipe Solís (coords). Milán-Madrid: Electa-Olivetti, 1990: 106-107.
- López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján. *El pasado indígena*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- López Austin, Alfredo y Erik Velásquez García. "Un concepto de dios aplicable a la tradición maya", *Arqueología Mexicana*, vol. XXVI, núm. 152 (2018): 20-27.
- López Luján, Leonardo, *La recuperación del pasado teotihuacano*. Colección Divulgación, Serie Proyecto Templo Mayor 1. Ciudad de México: INAH, 1989.

- López Luján, Leonardo. "Teotihuacan y Tenochtitlan: la vinculación histórica como elemento de legitimación, *Lateinamerika*, vol. 25, núm.1 (1990): 22-33.
- López Luján, Leonardo, *Las ofrendas del Templo Mayor de Tenochtitlan*. México: INAH, 1993.
- López Luján, Leonardo. "Arqueología de la arqueología: de la época prehispánica al siglo XVIII", *Arqueología Mexicana*. vol. 9, núm. 52 (1999): 20-27.
- López Luján, Leonardo. "Los aztecas y su visión del pasado", en *Aztecas*, Eduardo Matos Moctezuma y Felipe Solís Olguín (eds.). Madrid: Turner Publicaciones, 2002: 22-29, 89.
- López Luján, Leonardo. *La Casa de las Águilas. Un ejemplo de la arquitectura religiosa de Tenochtitlan*, 2 volúmenes. Ciudad de México: INAH-Conaculta-Mesoamerican Archive and Research Project-Harvard University-CFE, 2006.
- López Luján, Leonardo. "El ídolo sin pies ni cabeza. La Coatlicue a finales del siglo XVIII", *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 42 (2011): 203-232.
- López Luján, Leonardo, "Culturas del Centro de México en el Posclásico Tardío", en *Catálogo esencial: Museo Nacional de Antropología. 100 Obras*. Ciudad de México: Artes de México-INAH, 2011: 165-169.
- López Luján, Leonardo. *Pretérito Pluscuamperfecto. Visiones mesoamericanas de los vestigios arqueológicos. Discurso de ingreso (15 de marzo de 2019). Salutación por Alejandro Frank; respuesta por Eduardo Matos*. Ciudad de México: El Colegio Nacional, 2019.
- López Luján, Leonardo. "La zona arqueológica del Templo Mayor (1913-1933)", *Arqueología Mexicana*, vo.l XXIX, núm. 178 (2023): 24-33
- López Luján, Leonardo y Marie-France Fauvet-Berthelot. "El arte escultórico de los mexicas y sus vecinos", en *Escultura monumental mexicana*, Eduardo Matos Moctezuma y Leonardo López Luján (coords), Colección Tezontle. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012: 71-114.
- Leonardo López Luján, Giacomo Chiari, Fernando Carrizosa, Michelle De Anda Rogel y Diego Matadamas. "El cromatismo en la escultura del recinto sagrado de Tenochtitlan", en *Nuestra sangre, nuestro color. La escultura policroma de Tenochtitlan*, Leonardo López Luján (coord). Ciudad de México: INAH, 2017: 12-28.
- Manrique, Jorge Alberto. "La Historia del Arte en México", *Revista de la Universidad de México*, núm. 485 (1991): 37-42.
- Matos Moctezuma, Eduardo. *The Great Temple of the Aztecs. Treasures of Tenochtitlan*. Londres: Thames and Hudson Ltd., 1988.
- Matos Moctezuma, Eduardo. *Reflexiones en el tiempo. Una mirada al arte prehispánico*. Ciudad de México: UNAM- Coordinación de Humanidades, 1993.

- Matos Moctezuma, Eduardo. *Arqueología del México Antiguo. Corpus precolombino*, Román Piña Chan (proyecto), Eduardo Matos Moctezuma (coord). Ciudad de México: Jaca Books- Conaculta, 2010.
- Melgar Tizoc, Emiliano. *La lapidaria del Templo Mayor. Estilos y tradiciones tecnológicas (recurso electrónico)*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura - INAH, 2023.
- Muñoz García, Gemma María. “El arte indígena americano en los museos españoles. Propuesta de acción didáctica”. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid- Facultad de Geografía e Historia, 2015.
- Nicholson, Henry. “The Discovery of Aztec Art”, en *Art of Aztec Mexico. Treasures of Tenochtitlan*, Henry Nicholson y Eloise Quiñones (eds). Washington: National Gallery of Art, 1983.
- Nicholson, Henry. “The Mixteca-Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology: A Re-examination”, en *Ancient Mesoamerica. Selected Readings*, John A. Graham (ed). Palo Alto: Peck Publications, 1966: 258-263.
- O’Neil, Megan. *Engaging ancient Maya sculpture at Piedras Negras, Guatemala*. Norman: University of Oklahoma Press, 2012.
- Pasztory, Esther. *Aztec Art*. Nueva York: Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1983.
- Pasztory Esther. “The Function of Art in Mesoamerica”, *Archaeology*, vol 37, núm. 1 (1984): 18-25. <https://www.jstor.org/stable/41728800>
- Pasztory, Esther. “El arte mexicana y la conquista española”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 17 (1984): 101-124.
- Pasztory, Esther. “A Reinterpretation of Teotihuacan and Its Mural Painting Tradition”, en *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, Kathleen Berrin (ed). Seattle: The Fine Arts Museum of San Francisco - University of Washington Press, 1988: 45–77.
- Pasztory, Esther. “Aesthetics and Pre-Columbian Art”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, núm. 29/30 (1996): 318- 325. <https://www.jstor.org/stable/20166957>
- Pasztory, Esther. *Pre-Columbian Art*. Londres: Cambridge University Press, 1998.
- Pasztory, Esther. “El arte”, en *Historia Antigua de México. Aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana*, tomo IV, Linda Manzanilla y Leonardo López Luján (coords). Ciudad de México: UNAM-IIA-Porrúa-Conaculta-INAH, 2001: 315-370.
- Pasztory, Esther. *Thinking with things. Towards a New Visions of Art*. Austin: Texas University Press, 2005.
- Paz, Octavio. “Voluntad de forma”, en *México. Esplendores de treinta siglos*, John O’Neil (coord.). Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1990: 3-40.

- Perry, Gill. "Introduction: Primitivism in the art-historical debate", en *Primitivism, Cubism, Abstraction: the early twentieth century*, Charles Harrison, Francis Frascina y Gill Perry (eds). New Haven y Londres: Yale University Press, 1993: 3-8.
- Phillips, Ruth y Christopher Steiner. "Art, Authenticity, and the Baggage of Cultural Encounter", en *Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, Ruth Phillips y Christopher Steiner (eds). Berkeley: University of California Press, 1999: 3-19.
- Rivero Weber, Lilia y Christina Feest. "La sombra de los dioses. El arte plumario en el México del siglo XVI", en *El penacho del México antiguo*, Sabine Haag, Alfonso de María y Campos, Lilia Rivero y Christian Feest (coords). Austria: INAH-ZKF Publishers, 2012: 41-60.
- Sánchez de Bustamante, Lucía, Claudia Nicolás Careta y Mariana Favila Vázquez. "Catálogo del Museo de Sitio Tlatelolco", en *Museo de Sitio de Tlatelolco*, María Teresa Uriarte Castañeda, Salvador Guilliem Arroyo, Mariana Favila Vázquez, Lucía Sánchez de Bustamante (eds). Ciudad de México: INAH- UNAM- Coordinación de Difusión Cultural, 2012: 195-280.
- Sánchez de Bustamante, Lucía. "Tlatelolco Novohispano: espacio de diálogo intercultural. Arqueología e historia de la Caja de Agua". Tesis de Licenciatura en Arqueología. Ciudad de México: INAH-ENAH, 2017.
- Savkić, Sanja. "Introducción. Manifestaciones y prácticas visuales amerindias", en *Culturas visuales indígenas y las prácticas estéticas en las Américas desde la antigüedad hasta el presente*, Sanja Savkić (ed) Hannah Baader (colaboradora), Estudios Indiana 13. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, 2019: 7-28. https://publications.iai.spk-berlin.de/receive/iai_mods_00000020
- Schulze, Niklas. "El proceso de producción metalúrgica en su contexto cultural: los cascabeles de cobre del Templo Mayor de Tenochtitlan". Tesis para optar por el grado de Doctor en Antropología. Ciudad de México: UNAM-IIA, 2008.
- Shapiro, Meyer. *Estilo*, Martha Scheinker (trad). Buenos Aires: Ediciones 3, 1962.
- Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Ségota Tomac, Dúrdica. "Producción artística en la sociedad mexicana". Tesis de Licenciatura en Historia. Ciudad de México: UNAM-FFyL- Colegio de Historia, 1980.
- Ségota Tomac, Dúrdica. "Arte mexicana", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 14, no. 54 (1984): 7-26.
- Ségota Tomac, Dúrdica. *Valores plásticos del arte mexicana*. Ciudad de México: UNAM-IIE, 1995.
- Ségota Tomac, Dúrdica. "Estudios de las insignias en el arte mexicana", en *Los discursos sobre el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Juana Gutiérrez Haces (ed). Ciudad de México: UNAM-IIE, 1995; 341-353.

- Ségota Tomac, Dúrdica. "Un punto de partida para el estudio del arte mexicana", en *De la Antigua California al Desierto de Atacama*, María Teresa Uriarte (ed). Ciudad de México: UNAM-IIE, 2010: 255-264.
- Solís Olguín, Felipe. "Mexico-Tenochtitlan: capital de la guerra y los lagos de jade", en *Arte precolombino de México*, Sonia Lombardo, Sonia Lombardo, Marcela Serrano y Felipe Solís (coords). Milán-Madrid: Electa-Olivetti, 1990: 99-105.
- Solís Olguín, Felipe. *Gloria y fama mexicana*. Ciudad de México: Smurfit Cartón y Papel de México, 1991.
- Solís Olguín, Felipe. *Cien obras maestras del arte mexicano. Época prehispánica*. Ciudad de México: Editorial México Desconocido, 1998.
- Solís Olguín, Felipe. "The Art of the Aztec Era", en *The Aztec World*, Elizabeth Brumfield y Gary Feinman (eds). Nueva York: Abrams- The Field Museum, 2008: 153-178.
- Soustelle, Jacques. "El arte precolombino de Mesoamérica", *Revista de la Universidad de México*, núm. 44 (1984): 25-30.
- Stavenhagen, Rodolfo. "Los derechos indígenas: algunos problemas conceptuales", *Isonomía: Revista de Teoría y Filosofía del Derecho*, núm. 3 (1995): 109-128.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Francisco Rodríguez Martín (traducción), colección Neometrópolis. Madrid: Editorial Tecnos-Alianza, 2004.
- Toscano, Salvador: *Arte precolombino de México y Centroamérica*. Ciudad de México: UNAM-IIE, 1952.
- Umberger, Emily. "Aztec Sculptures, Hieroglyphs and History". Tesis postdoctoral. Nueva York: Columbia University- Escuela de Artes y Ciencias, University Microfilms International, 1981.
https://www.researchgate.net/publication/301552173_Aztec_Sculptures_Hieroglyphs_and_History
- Umberger, Emily. "Antiques, Revivals, and References to the past in Aztec Art", *RES: Anthropology and Aesthetics*, núm 13 (1987): 62-105. <http://www.jstor.org/stable/20166764>
- Umberger, Emily. "Art and Imperial Strategy in Tenochtitlan", en *Aztec Imperial Strategies*, Frances Berdan, Richard Blanton, Elizabeth Hill Boon, Mary Hodge, Michael Smith y Emily Umberger (eds). Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1996: 85-106.
- Umberger, Emily. "Aztec Presence and Material Remains in Outer Provinces", en *Aztec Imperial Strategies*, Frances Berdan, Richard Blanton, Elizabeth Hill Boon, Mary Hodge, Michael Smith y Emily Umberger (eds). Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1996: 151- 179.
- Umberger, Emily. "Historia del arte e Imperio Azteca: la evidencia de las esculturas", *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 37, núm. 2 (2007): 165-202.

- Umberger, Emily. "Ethnicity and Other Identities in the Sculptures of Tenochtitlan", en *Ethnic Identity in Nahua Mesoamerica: the view from archaeology, art history, ethnohistory, and contemporary ethnography*, Frances Berdan, John Chance, Alan Sandstrom, Bárbara Stark, James Taggart y Emily Umberger (coords). Salt Lake City: The University of Utah Press, 2008: 64-104.
- Umberger, Emily. "Art in the Aztec Empire", en *Oxford Handbook of Mesoamerican Archaeology*, Deborah Nichols y Christopher Pool (eds). Nueva York: Oxford University Press, 2012: 819-829.
- Umberger, Emily y Cecelia Klein. "Aztec Art and Imperial Expansion", en *Latin American Horizons*, Don Stephen Rice (ed). Washington: Dumbarton Oaks Library and Collection, 1993: 295-336.
- Uriarte Castañeda, María Teresa. "La arquitectura de los azteca- mexica", en *La arquitectura precolombina en Mesoamérica*. María Teresa Uriarte Castañeda (ed.). Ciudad de México: Conaculta-INAH-Jaca Book, 2009: 112-120.
- Uriarte Castañeda, María Teresa. *Arte y arqueología en el Altiplano Central. Una visión a través del arte*. Ciudad de México, UNAM-IIE-Siglo XXI, 2012.
- Vaillant, George. *The Aztecs of México. Origin, rise and fall of the Aztec Nation*. Harmondsworth: Pelican Books, 1950.
- Velásquez García, Erik. "La interpretación de la escritura", en *Museo de Sitio de Tlatelolco*, María Teresa Uriarte Castañeda, Salvador Guilliem Arroyo, Mariana Favila Vázquez, Lucía Sánchez de Bustamante (eds). Ciudad de México: INAH-UNAM- Coordinación de Difusión Cultural, 2012: 45-55.
- Weaver, Muriel Porter. *The Aztecs, Maya, and their Predecessors: Archaeology of Mesoamerica*, 3a ed. Nueva York: Routledge, 1993.
- Westheim, Paul. *La escultura del México Antiguo*. Ciudad de México: UNAM- Dirección General de Publicaciones, 1956.
- Westheim, Paul. *Arte antiguo de México*. Ciudad de México, Ediciones Era, 1970
- Westheim, Paul. *Ideas Fundamentales del Arte Prehispánico en México*, Ciudad de México, Alianza Editorial Era, 1991 [1957].

Apéndice I. Expresiones artísticas

Tomando como referencia el libro *Aztec Art*, se presenta a continuación la caracterización general de las diversas expresiones artísticas mexicas propuesta por Esther Pasztory. Las obras documentadas, principalmente del contexto tenocha y pertenecientes al denominado arte oficial, se encuentran clasificadas de acuerdo a un esquema un tanto arbitrario que divide de manera combinada técnicas y materialidades: arquitectura, escultura, mosaico de turquesa y esculturas de madera, cerámica y esculturas de barro, lapidaria, códices y plumaria. En cada caso, se propone una breve introducción del simbolismo, así como una identificación de los materiales y sus procedencias, para concluir con la descripción formal e iconográfica de las obras consideradas representativas o conocidas hasta el momento.

Si bien en el libro se desarrollan extensamente las técnicas-materialidades previamente mencionadas, desde el inicio se describen otras expresiones que, de acuerdo con la autora, no se amplían por las pocas o nulas evidencias disponibles -por factores de conservación o registro derivados de su condición de artes efímeras, lo que en este contexto debe distinguirse de las escénicas o performáticas-. En este caso, se refiere a las obras de papel, semillas, resinas y aplicaciones de oro, que caracteriza de la siguiente forma:¹⁵⁵

- Papel: se consideraba un material con atributos relacionados con la fertilidad y formaba parte también de fardos funerarios. Se cuenta con registros documentales de la confección de abanicos, adornos y elementos de tocado que decoraban esculturas, o bien eran utilizados por víctimas sacrificiales.
- Semillas: se utilizaron para representar deidades, principalmente de la naturaleza, pero no se cuenta con muchas referencias respecto de su contexto de empleo ni elección de materialidad. Se tiene registro documental de consumo ceremonial.

¹⁵⁵ Esther Pasztory. *Aztec Art*, 74-79.

- Resinas: principalmente empleadas para la elaboración de esculturas de dioses o víctimas de sacrificio en pasta con miel y otros agregados, se refiere que eran consumidas ritualmente o quemadas en diversas ceremonias. A diferencia de los anteriores, se conocen algunas obras de pequeño formato procedentes de contexto de ofrenda.
- Metalurgia (oro): de acuerdo con la autora, no existen muchas evidencias por la intervención de las obras por parte de los conquistadores en el período colonial, pero se trató de un material utilizado para la elaboración de elementos que denotaban estatus político o militar y para fines rituales. Si bien se considera que la mayor parte de la producción fue importada de la zona Mixteca, en especial la de objetos de oro y tumbaga, se cuenta con evidencias de elaboración local de elementos de otros metales, como los cascabeles de cobre.¹⁵⁶

Entre las descripciones de materiales efímeros o de los que no se tiene registro, la autora agrega los textiles señalando su clasificación por materialidad -ixtle y algodón-, las funciones de vestimenta, elemento de tributo y moneda de cambio, así como las implicaciones para la identificación de la ocupación y edad de la población, o los valores simbólicos de los diseños. No obstante, en este campo se ha avanzado de manera significativa en la investigación después de la elaboración de este compendio, dada la recuperación de evidencias principalmente carbonizadas de algodón, la identificación de técnicas, patrones y los estudios de pigmentos y colorantes, por lo que es importante replantear el postulado sobre la evidencia disponible y sus características como manifestación artística.






Por otro lado, una expresión muy relevante que está ausente en la propuesta es la pintura mural, aunque esto se entiende dadas las evidencias existentes en el momento de la publicación





¹⁵⁶ Muriel Porter Weaver. *The Aztecs...*, 461; Niklas Schulze. "El proceso de producción metalúrgica en su contexto cultural: los cascabeles de cobre del Templo Mayor de Tenochtitlan". Tesis para optar por el grado de Doctor en Antropología (Ciudad de México: UNAM-IIA, 2008), 392, 509-524.

y las pocas referencias disponibles hasta la fecha, a pesar del acervo de materiales documentado. En la actualidad, principalmente en el marco del Proyecto Templo Mayor, han sido identificados colores, soportes y técnicas en obras originales *in situ*, aunque también se cuenta con descripciones de otras removidas de su contexto y con un estado de conservación regular tanto para este sitio, como para Tlatelolco. En ambos contextos se han realizado, además, propuestas de interpretación iconográfica de algunas de las evidencias, como la pintura mural denominada “La pareja creadora” en Tlatelolco o la banqueta de la Casa de las Águilas en Tenochtitlan.

Dada su relación con el desarrollo arquitectónico y las tradiciones pictórica e iconográfica, la inclusión de la pintura mural es fundamental para una futura caracterización del arte mexicana, no sólo por la posibilidad de establecer secuencias y vincularlas con los fenómenos socio-políticos, sino por la relación que ésta guarda con el espacio arquitectónico como expresión comunicativa, técnica, simbólica y material de sus transformaciones.

En este caso, el compendio de Esther Pasztory se retoma por tratarse de la primera propuesta sistemática de definición y caracterización del arte mexicana en sus expresiones, así como por sus planteamientos generales comparativos con otras tradiciones o estilos geográfica y temporalmente cercanos. No obstante, cada ficha descriptiva basada en sus categorías, se complementa de forma específica con aportaciones más recientes de especialistas, principalmente con el objetivo de puntualizar las contradicciones o inconsistencias derivadas de la actualización de la información, dado que se reconoce este ejercicio de revisión como un punto de partida para generar un próximo estudio que aborde un replanteamiento sobre las expresiones y los estilos mexicanos. A partir de aquí se requieren no sólo un ejercicio conceptual y una actualización del corpus, sino una metodología de aproximación y una propuesta de clasificación que no sólo consideren las obras, sino sus referentes contextuales y las posibilidades de establecer una secuenciación, así como de identificar rasgos de estilos locales.

Tipo de expresión:	Arquitectura (en la propuesta incluye los petrograbados monumentales)				
Cronología o secuenciación sugerida:	La autora no específica. Se sugiere secuencia constructiva asociada a gobernantes. Siete etapas constructivas principales y dos ampliaciones. Leonardo López Luján establece una división en dos fases para el desarrollo del arte escultórico y lo vincula con el arquitectónico, partiendo de las transformaciones político-económicas tras las guerras tepanecas ⁽¹⁾				
Descripción general (Esther Pasztory, "El arte", 362)	<ul style="list-style-type: none"> - Creación expresiva y utilitaria, vinculada con el urbanismo, el uso de la tierra, los patrones económicos y la organización política. - Arquitectura con función estratégica política y religiosa. Se crearon construcciones religiosas y administrativas, cuyas proporciones estaban relacionadas con la jerarquía del asentamiento. - Más conocidas las expresiones monumentales y públicas de los dos principales centros ceremoniales y, en algunos casos, de sitios denominados enclaves o bien, en zonas con expresiones muy notorias como Malinalco o Castillo de Teayo. - Utilización de materiales locales -roca volcánica, cantera y relleno de arcillas lacustres- con recubrimiento de estuco. En las zonas periféricas, se integran los sistemas constructivos propios. - La arquitectura menor y la doméstica están muy poco estudiadas y evidenciadas. - Sobre los petrograbados, la autora refiere que se encuentran en el territorio propio y en el conquistado y que representan una forma simbólica de posesión del territorio. Entre los temas se encuentran: elementos militares, gobernantes y deidades. 				
Complemento investigadores:					
<ul style="list-style-type: none"> - Se registran reminiscencias toltecas en arquitectura y escultura. ⁽²⁾ - La traza urbana y la arquitectura son importantes indicadores de la cosmovisión. ⁽³⁾ 					
Fotografía					
 <p>Templo Mayor de Tenochtitlan, etapa II ⁽⁴⁾</p>	 <p>Templo Mayor de Tlatelolco, etapa II y Templo Calendario ⁽⁴⁾</p>	 <p>Santa Cecilia Acatitlan ⁽⁵⁾</p>	 <p>Templo de las Águilas y los Jaguares, Malinalco ⁽⁶⁾</p>	 <p>Grabados en el Cerro de la Malinche (1486-1519) ⁽⁵⁾</p>	
Referencias					
<p>(1) Leonardo López Luján y Marie-France Fauvet-Berthelot. "El arte escultórico...". 97, 98. (2) Beatriz De la Fuente. "El arte antiguo de México: diversidad en la unidad", en <i>Obras</i>. Tomo I. Verónica Hernández Díaz (ed) (Ciudad de México: El Colegio Nacional, 2003), 148. (3) Beatriz De la Fuente. "Para qué la historia del arte prehispánico", <i>Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i>, vol. XXVIII, núm. 89 (2006): 19, 20. (4) Jesús Galindo Trejo, "Astronomía prehispánica en el centro de México", en <i>Museo de Sitio de Tlatelolco</i>, María Teresa Uriarte Castañeda et al (eds) (Ciudad de México: INAH-UNAM- Coordinación de Difusión Cultural, 2012), 66. (5) Esther Pazstory. <i>Aztec art</i>, 99, 126. (6) María Teresa Uriarte Castañeda, "La arquitectura de los azteca- mexicana", 115.</p>					

Tipo de expresión:	Escultura		
Cronología o secuenciación sugerida:	<ul style="list-style-type: none"> - Fase de desarrollo de estilo: 1431-1469; madurez del arte 1469-1502 ⁽¹⁾ - Escultura con rasgos definitivos para el siglo XV ⁽²⁾ - La más antigua es el Chaacmool; los portaestandartes corresponden a 1431. Desde 1440, auge por época de expansionismo ⁽³⁾ 		
Descripción general	<ul style="list-style-type: none"> - La escultura monumental se ha considerado característica de los mexicas. - Creaciones encomendadas, principalmente por los gobernantes, con contenido simbólico e histórico. - Generalmente colocadas en templos y espacio del centro ceremonial. Como petrograbados, se localizan también en paredes rocosas, en lugares como Chapultepec y Tezcutzingo. - Escultura no monumental, se consideran: la de piedra utilizada principalmente en templos y ofrendas; la de madera, que abarcó mobiliario, armamento, canoas, remos y deidades, localizándose algunas decoradas con turquesa, oro y plumas; la de cerámica, principalmente representando figuras de deidades y vasijas para ofrendas. 		
Complemento investigadores: <ul style="list-style-type: none"> - Reminiscencias desde olmecas por magnitud y temáticas teotihuacanas y toltecas. Distintivo uso de bajo relieve Eclecticismo entre naturalismo y abstracción ⁽⁴⁾ - Escultura con diversidad de modalidades regionales ⁽⁴⁾ - Figuras cerradas que pueden agruparse en zoomorfas, híbridas, fitomorfas, antropomorfas y escenas narrativas. Además se reconocen zoología fantástica y esculturas únicas ⁽⁴⁾ 			
Fotografía (referencias de arte oficial, materialidades diversas y obras mexicas de carácter regional)			
 <p data-bbox="178 1312 443 1429">Escultura de piedra templo (Teocalli de la Guerra Sagrada), Tenochtitlan ⁽⁵⁾</p>	 <p data-bbox="520 1349 821 1401">Escultura de piedra de Coatlicue. Tenochtitlan ⁽⁶⁾</p>	 <p data-bbox="856 1344 1459 1401">Monolito de Coyolxauhqui con registro y restitución cromática. Tenochtitlan ⁽⁸⁾</p>	 <p data-bbox="1608 1349 1955 1429">Escultura de barro de guerrero Águila. Tenochtitlan ⁽⁶⁾</p>



Esculturas de piedra zoomorfas: jaguar colosal (sup) y chapulín (inf). ⁽⁵⁾



Escultura de madera de deidad de la fertilidad, Estado de México. ⁽⁷⁾




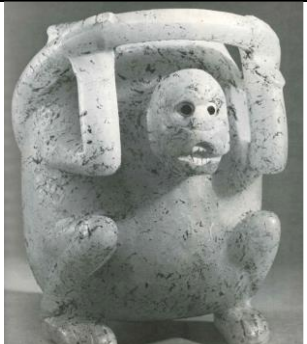


Escultura de piedra, Coaticue de Coxcatlán. ⁽⁷⁾












Escultura de piedra de Chicomecóatl, Estado de Veracruz. ⁽⁶⁾





Referencias





- (1) Leonardo López Luján y Marie-France Fauvet-Berthelot. "El arte escultórico...". 97, 98.
- (2) George Kubler. *Esthetic Recognition*, 144
- (3) Eduardo Matos Moctezuma. *Reflexiones en el tiempo*, 103. 104
- (4) Beatriz De la Fuente. "El arte de los nahuas", 274-304.
- (5) Esther Pazstory. *Aztec art*, 167, 178, 238.
- (6) Felipe Solís Olguín, *Cien obras*, 14, 82, 105.
- (7) Leonardo López Luján y Marie-France Fauvet-Berthelot. "El arte escultórico...". 79
- (8) Leonardo López Luján *et al.* "El cromatismo en la escultura del recinto sagrado de Tenochtitlan", en *Nuestra sangre, nuestro color. La escultura policroma de Tenochtitlan*, Leonardo López Luján (coord) (Ciudad de México: INAH, 2017), 13.

Tipo de expresión:	Lapidaria		
Cronología o secuenciación sugerida:	No se sugiere.		
Descripción general	<ul style="list-style-type: none"> - Se utilizaron materiales como obsidiana, cristal de roca, ónix, alabastro, variedades de piedra verde – jadeíta, diorita, serpentina- y cuarzo para la elaboración de máscaras, esculturas, indumentaria (joyería) y contenedores. Los objetos de piedra verde aparentemente responden más a funciones rituales que de estatus y rango. - Se realizaron esculturas de pequeño y mediano formato de piedras preciosas, principalmente asociadas con la nobleza, aunque aparentemente existieron algunas realizadas para los templos por su tamaño monumental. - Pocos estudios para definición de estilos particulares y difícil distinción entre la lapidaria mixteca y la mexicana. 		
Complemento investigadores:	<ul style="list-style-type: none"> - Existen importantes avances en el estudio de la lapidaria, particularmente en la identificación de una tradición y estilo tecnológicos y en la identificación de procedencia de obras de esta técnica. Se ha procurado una caracterización inicial del estilo tenochca y se han notado diferencias con Tlatelolco y Texcoco. ⁽¹⁾ - Estandarización y producción de insignias corresponde a época imperial. ⁽¹⁾ - 		
Fotografía			
			
Vasija de obsidiana, Estado de México ⁽²⁾	Vasija efígie de mono, Mixteco- mexicana ⁽³⁾	Máscara de Coyolxauhqui ⁽³⁾	Caja de piedra verde ⁽³⁾
Referencias			
<p>(1) Emiliano Melgar Tizoc. <i>La lapidaria del Templo Mayor. Estilos y tradiciones tecnológicas (recurso electrónico)</i> (Ciudad de México: Secretaría de Cultura - INAH, 2023), 321, 325.</p> <p>(2) Felipe Solís Olguín. <i>Cien obras</i>, 155.</p> <p>(3) Esther Pazstory. <i>Aztec art</i>, 251, 252, 256.</p>			

Tipo de expresión:	Cerámica (menciona cerámicas y esculturas de barro, las cuales fueron descritas en esculturas)		
Cronología o secuenciación sugerida:	No sugerida por la autora, retoma planteamientos clásicos sobre vinculación étnica y variación de diseños. Se cuenta con varias propuestas sobre la tipología Azteca, que abarcan del 690/900-1290 para Azteca I, 1200-1425 para Azteca II, 1300/1400-1500 para Azteca III. ⁽²⁾		
Descripción general	<ul style="list-style-type: none"> - Se consideran cuatro tipos mayores: negro sobre anaranjado, negro sobre rojo, negro, blanco y amarillo sobre rojo y diseños en grafito. Con respecto a la temporalidad, se considera una secuencia del I al IV, siendo el más representativo del auge tenochca el tipo III. En éste, se incluyen gran variedad de vasijas polícromas, vasijas efigie y el empleo de un amplio corpus iconográfico. - Material esencial para los enseres domésticos, pero también se empleó para esculturas y vasijas rituales. Se considera que los elementos utilizados por la élite eran importados. Se propone como cerámica de lujo la proveniente de la zona de Cholula-Mixteca, frente a la de producción local - Representación de figuras humanas, deidades y en menor medida, maquetas de templos. Se sugieren numerosos usos, como instrumentos musicales, esculturas para altares domésticos y con fines curativos o ceremoniales, así como diversos simbolismos, entre ellos el de la fertilidad y el agrícola para las figuras femeninas y con niños o embarazadas. - En el caso de las figuras femeninas, en esta materialidad no se recrean las mismas formas de las esculturas de piedra, aunque sí compartan temática. - La elaboración de vasijas y figuras continuó en el período colonial, agregándose en las segundas frailes, soldados y caballos. 		
Complemento investigadores: - Actualmente se considera el Azteca III como manufactura del período colonial.			
Fotografía			
 <p>Plato, Azteca II ⁽³⁾</p>	 <p>Cajete con banda de grafito, Azteca III ⁽¹⁾</p>	 <p>Brasero efigie ⁽³⁾</p>	 <p>Figura femenina y molde ⁽³⁾</p>
Referencias (1) Esther Pazstory. <i>Aztec art</i> , 167, 178, 238. (2) Juan Cervantes <i>et al.</i> "La cerámica del Posclásico en la Cuenca de México", en La producción alfarera en el México Antiguo, vol. V. Colección científica. Leonor Merino Carrión y Ángel García Cook (eds.) (Ciudad de México: INAH, 2007), 280. (3) Lucía Sánchez de Bustamante <i>et al.</i> "Catálogo del Museo de Sitio Tlatelolco", 209, 229, 268.			

Tipo de expresión:	Mosaico (en la propuesta los presenta junto con las esculturas en madera, mencionadas en la ficha correspondiente)			
Cronología o secuenciación sugerida:	No sugerida			
Descripción general	<ul style="list-style-type: none"> - Se utilizó madera para objetos cotidianos como mobiliario, elementos arquitectónicos, herramientas, armas, vasijas y canoas, pero también para objetos ceremoniales o de élite como esculturas, escudos, máscaras y cetros. En estos, se combinaba con pluma, oro y mosaico de piedra o concha, pero también se asume que estaban pintadas y el empleo de vestimenta. - La autora considera que se trataba de una de las técnicas artísticas principales, aunque indica que no es claro el simbolismo del material. - Mención especial merecen los instrumentos musicales, particularmente los tambores denominados teponaztli y huéhuetl. - En relación con el mosaico, la autora señala que posiblemente no fuera de elaboración mexicana, sino mixteca y le llama de forma genérica “mosaico de turquesa” aunque hace referencia a diversos materiales. - Destaca la combinación de materiales como concha, obsidiana, hueso, malaquita y pirita, entre otros. 			
Complemento investigadores:	<ul style="list-style-type: none"> - Se ha estudiado principalmente la turquesa como materia prima. - Se cuenta con estudios y descripciones del huéhuetl de Malinalco. 			
Fotografía				
				
Huéhuetl de Tenango, Estado de México ⁽¹⁾	Teponaztli en forma de felino ⁽²⁾	Representación de animal sentado con vasija posterior, mosaico mixto ⁽²⁾	Mosaico sobre cráneo humano, Mixteco-mexica ⁽²⁾	Máscara de madera con serpientes entrelazadas de turquesa, Mixteco-mexica ⁽²⁾
Referencias				
<p>(1) Felipe Solís Olguín. <i>Cien obras</i>, 162 (2) Esther Pazstory. <i>Aztec art</i>, 263, 267, 268.</p>				

Tipo de expresión:	Códices		
Cronología o secuenciación sugerida:	La autora argumenta que no hay certeza de códices propiamente mexicas, sino de estilo Mixteca-Puebla. Utiliza referencias coloniales tempranas bajo la hipótesis de que son copias de originales posclásicos o de época de contacto.		
Descripción general	<ul style="list-style-type: none"> - Existen diversos tipos: tonalámatl o libro de los días, libros de los años, libros genealógicos, mapas y listas de tributos. - Se consideran un tipo de pintura con atributos muy particulares de materialidad, proceso de elaboración y función. En este último sentido, fueron principalmente empleados como medio mnemotécnico relacionado con la oralidad, para fines políticos y religiosos. - El sistema de escritura consideraba ideogramas y pictogramas, a veces con elementos fonéticos. Entre los ideogramas o glifos se encontraban nombres de lugares, personas y fechas calendáricas. - La autora señala la existencia de un estilo mexica propio, especialmente para los códices históricos. Cita como materiales de referencia el Códice Borbónico, el Tonalámatl de Aubin, el Códice Boturini, el Mapa de Quinatzin de Texcoco y la Matrícula de Tributos. Reconoce que pueden ser copias coloniales de originales posclásicos o creaciones de la época de contacto, pero que guardan mucha similitud con el estilo mexica o los patrones prehispánicos. 		
Complemento investigadores:			
<ul style="list-style-type: none"> - Problemática de tomar como referencia el Códice Borbónico para la definición del estilo mexica por la temporalidad, aunque presenta convenciones mexicas. ⁽¹⁾ - El sistema de escritura náhuatl contaba con todos los elementos de un sistema de escritura: recursos escriturarios, reglas de composición y repertorio de signos. ⁽²⁾ 			
Fotografía			
			
Matrícula de Tributos, folio 15v ⁽³⁾	Mapa Quinatzin, página 1 ⁽³⁾	Tonalámatl de Aubin, Tepeyólotl, página 3. ⁽³⁾	Códice Borbónico, Ritual Ochpaniztli, página 30. ⁽³⁾
Referencias			
<p>(1) María Isabel Álvarez Icaza Longoria. El Códice Laúd, su tradición, su escuela, sus artistas, 66, 67, 232.</p> <p>(2) Erik Velásquez García. "La interpretación de la escritura", en <i>Museo de Sitio de Tlatelolco</i>, María Teresa Uriarte Castañeda et al (eds) (Ciudad de México: INAH-UNAM- Coordinación de Difusión Cultural, 2012), 53.</p> <p>(3) Esther Pazstory. <i>Aztec art</i>, 188, 189, 191, 192.</p>			

Tipo de expresión:	Plumaria		
Cronología o secuenciación sugerida:	No se sugiere.		
Descripción general	<ul style="list-style-type: none"> - Se trató de una de las expresiones artísticas más costosas y perecederas que fue empleada en insignias o emblemas, elementos de trajes y escudos militares, que podía combinarse con otros materiales como oro y concha. - Fue un tipo de mosaico elaborado principalmente con plumas de aves tropicales del sur de México y de Guatemala. Los colores más valorados fueron el verde y el azul, acompañados por amarillo y rojo. Las aves más valoradas fueron el quetzal y el colibrí. - Los principales centros de producción fueron Texcoco, Tlatelolco y Huaxtepec. También había talleres dentro de las habitaciones de la nobleza, para la elaboración de atuendos o insignias relacionadas con el tlatoani. - De acuerdo con la autora, se conservan ocho piezas: cinco escudos, una manta, un abanico y un tocado. 		
Complemento investigadores:	<ul style="list-style-type: none"> - Se han diversificado los estudios analíticos sobre las obras existentes, así como la contrastación con las fuentes documentales para la identificación de técnicas de manufactura y materiales. Se diferencian los soportes de papel de mosaicos, pegados con adhesivo orgánico, de las obras de indumentaria y tocados, confeccionados con soportes estructurales de madera y redes textiles.^{(1) (2)} 		
Fotografía			
			
Escudo circular con coyote o ahuízotl ⁽³⁾	Abanico ⁽³⁾	Tocado de quetzal, conocido como Penacho de Moctezuma ⁽³⁾	Tapa de cáliz, elaborada en la época colonial (posible reuso) ⁽⁴⁾
Referencias			
<p>(1) Lilia Rivero Weber y Christian Feest. "La sombra de los dioses. El arte plumario en el México del siglo XVI", en <i>El penacho del México antiguo</i>, Sabine Haag et al (coords) (Austria: INAH-ZKF Publishers, 2012), 46-55.</p> <p>(2) Laura Filloy Nadal y María Olvido Moreno Guzmán. "Obtención, selección y manejo de plumas multicolores para la elaboración de escudos en el siglo XV", en <i>Los animales y el recinto sagrado de Tenochtitlan</i>, Leonardo López Luján y Eduardo Matos Moctezuma (coords) (Ciudad de México: El Colegio Nacional, 2022), 593-616.</p> <p>(3) Esther Pazstory. <i>Aztec art</i>, 4, 285, 286.</p> <p>(4) Felipe Solís Olguín. <i>Cien obras</i>, 169.</p>			