



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES  
ESTÉTICAS  
ARCHIVO HISTÓRICO



FONDO	BEATRIZ DE LA FUENTE
SERIE	007: ESCRITOS ACADÉMICOS
CAJA	019
EXP.	006
DOC	1
FOJAS	1-18
FECHA (S)	S/F

## ESCULTURA PREHISPANICA

### Introducción

Hace más de 500 años que los españoles llegaron a tierras americanas; encontraron en ellas a gentes con modos de vida, creencias y costumbres distintas a las que ellas practicaban y conocían. Por esa causa, fueron incapaces de comprender las obras de arte creadas por esos pueblos, que revelaban hondos conceptos de la vida y del cosmos. Número incontable de tales obras fueron destrozadas por el repudio y la ignorancia de los conquistadores españoles. Más de cinco centurias nos separan de la conquista española, y todavía se considera que los objetos de arte producidos por los indígenas que habitaban tierras americanas son "primitivas", utilizando el término no en su verdadero sentido, de ser lo primero, sino con definida connotación de menosprecio. Aunque esta apreciación ha sido, ciertamente, descalificada por historiadores de arte y por antropólogos desde hace décadas, en el reconocimiento del arte antiguo mexicano todavía se sufre el peso de una equivocada tradición.

Los objetos a los cuales hemos de dedicar este trabajo fueron creados por pueblos altamente civilizados, poseedores de vastos conocimientos astronómicos, matemáticos, urbanos, y guiados por un profundo sentido histórico y religioso. Por su peculiar concepción del mundo, dichas obras ocupan por su propio derecho un espacio en la historia del arte universal. Son obras en las cuales se exalta y dignifica lo humano, ya que en ellas se encuentra una manifestación espiritual congruente y luminosa.

Uno de nuestros objetivos primordiales es el dar a conocer la diversidad de estas obras precisamente como objetos de arte. Teniendo como guía dicho criterio se hará una breve semblanza de los modos, técnicas, materiales y significado de la escultura del México antiguo.



La escultura ocupa un lugar sobresaliente en las artes mayores del México antiguo; otras son la pintura y la arquitectura. Es de las tres, la que tiene mayor presencia por el volumen de obras que permanece. La arquitectura de la cual se conocen sitios esplendorosos: Teotihuacán, Tenochtitlán, Palenque, Uxmal, Chichén Itzá, Monte Albán, Xochicalco, Tajín –por solo nombrar algunos- ha sido dañada por el transcurso del tiempo y yace oculta y enmontada por la vegetación que sobre ella ha crecido; es también considerable la devastación causada por el hombre a partir de la conquista española. De la pintura mural, rica expresión de variadas técnicas, estilos y significados, permanecen pocos restos en relación a lo que fue, ya que todas las construcciones estuvieron intensamente policromadas. La fragilidad de su técnica ha sucumbido en muchos casos a los cambios ambientales y a la degradación natural.

De tal suerte que la escultura ha superado, con mucho, la posibilidad de confrontarla como expresión permanente de tiempos y rumbos del pasado. Con sus materias distintas, piedras brutas, semipreciosas, barro, madera y metal; con sus tratamientos formales, que van desde la pesadez hasta la liviandad, con su expresividad evidente de hieratismo o de emoción plena, con su rigidez o movimiento sugerido y real, en fin, con la pluralidad con la que se muestra un arte original se posibilita la contemplación, el análisis y un más certero acercamiento a su mensaje original.

Es cierto, contamos con toda clase de ejemplos de escultura en cuanto a formas y significados, pero si se la mira en conjunto destaca su unicidad entre las artes del mundo. Cuántas más esculturas no habría en el universo precolombino y que al igual que la sólida arquitectura y la delicada pintura, se desgarraron y perdieron con el paso de los siglos y de los hombres. Lo que

permanece de escultura nos ha permitido rehacer lo que en el mundo prehispánico era su esencia: la pluralidad.

## PRIMERA PARTE

### 1. La escultura

*Beatriz de la Fuente*

No habré de calificar aquí a las esculturas sino en tanto se les considere como el vehículo necesario para transmitir experiencias primordiales del hombre y de una comunidad en un tiempo y en lugar determinados; es indudable que la actividad artística tenía un reconocimiento social, como lo revela uno de los informantes mexicas de Sahagún:

*Tolteca: artista, discípulo, abundante, múltiple, inquieto.  
El verdadero artista: capaz, se adiestra, es hábil;  
dialoga con su corazón, encuentra las cosas con su mente.*

*El verdadero artista todo lo saca de su corazón;  
obra como un tolteca, compone cosas, obra hábilmente, crea;  
arregla las cosas, las hace atildadas, hace que se ajusten.*

*El torpe artista: obra al azar, se burla de la gente,  
opaca las cosas, pasa por encima del rostro de las cosas,  
obra sin cuidado, defrauda a las personas, es un ladrón.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Informantes de Sahagún, *Códice Matritense de la Real Academia*, fol. 175 v., en Miguel León Portilla, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961, p. 160.



Lo antes citado indica no sólo las cualidades diestras y espirituales del individuo capaz de crear, sino de la aceptación o rechazo con base en el cumplimiento o en el desinterés en lo que habría de crear. Por ello, su admisión en el seno de la comunidad, o su descalificación para compartir derechos y bienes. El artista, el creador, se ha dicho según fuentes tempranas, que durante su desempeño era señalado por su comunidad en tanto debía vivir en castidad y en recintos especiales para los que como él, se dedicaban a la enorme tarea de comunicar con las imágenes volumétricas y proyectadas, es el caso de los escultores, o con líneas y colores como los pintores, y con espacios abiertos y cerrados por volúmenes, como en los arquitectos. Las esculturas precolombinas muestran soluciones formales que pueden equipararse a las de las esculturas de otras culturas prístinas del mundo. A través de la historia del arte universal miramos cualidades y temáticas semejantes que indican las repuestas similares ante mismos estímulos; sin embargo, en cada uno de estos orígenes de civilización hay formas, relaciones de formas, de colores, de volúmenes, que junto a la manera de expresión de asuntos originales dan lugar a macro y a micro estilos inconfundibles. Por una parte, al hablar de semejanzas me remito a lo que hay de común en las respuestas existenciales del hombre; por otra, al poner incapie en las diferencias –geográficas, culturales y temporales- aludo a las distinciones específicas de cada pueblo, provincia, localidad y comunidad.

Si bien la escultura se percibe visualmente, despierta en el espectador sensaciones táctiles; éstas derivan del material y el acabado de los objetos, sean éstos de piedra, de barro, de metal, o se trate de superficies rugosas, policromas, o bien pulimentadas.

Hay dos métodos básicos para producir escultura: modelando y tallando. Es posible modelar sin herramientas (pueden ser muy elementales) un material

suave como el barro, el estuco, o la cera. Por lo general la forma del objeto deseado se alcanza añadiendo material. Por otro parte, el tallado en materia dura como las maderas, los metales y las piedras, se logra devastando el volumen con un instrumento duro para que finalmente se pule y texturice. En el primer método hay posibilidades de corrección, en tanto que en el segundo la talla es laboriosa y ofrece pocas oportunidades de corrección.

La solidez de la escultura es una cualidad conceptual; una figura de barro puede estar hueca, pero lo que de ella percibimos son las propiedades de la forma sólida. Es esta la diferencia principal con la alfarería, que produce cavidades perceptibles. La alfarería es una arte de formas huecas; las vasijas contienen y definen un espacio.

### **Acerca de la forma: ¿Cómo es la escultura del pasado indígena?**

Conviene decir que la escultura ha sido hasta hace poco tiempo (no más de un siglo) la relación definitiva entre la masa organizada y el espacio. La interacción del volumen con el espacio es su consideración primaria. El volumen es visualmente percibido en múltiples direcciones; a una escultura sólidamente arraigada en su sustento el espectador puede darle vuelta y obtener de esta manera diferentes sentidos temporales, ya que entre una perspectiva y todas las demás que se puedan obtener, hay fragmentos de distancia que se desarrollan en el tiempo. De tal manera, que al percibir una escultura se advierte que el objeto en sí tiene tres dimensiones, pero que en su entorno hay una plurivariación dimensional y temporal; de ahí que la escultura aunque estática por estar afincada en un lugar, sea a la vez dinámica por el espacio y tiempo que la rodea.

La escultura es, por esencia, espacio organizado que cautiva las formas, las cuales paradójicamente animan la materia inerte. La escultura prehispánica se



ajusta en lo general al concepto tradicional de interacción del volumen con el espacio. La masa del material siempre visible es a menudo compacta, pesada y con afanes de perdurabilidad. En la escultura moderna, con los móviles, los alambres y las construcciones de materiales transparentes, la relación cambia pues el espacio es el factor dominante y los materiales ligeros se utilizan para subrayarlo.

De tal suerte que en tiempos precolombinos se fabricaron objetos compactos y pesados, sólidamente afincados en el suelo y mayoritariamente estructurados con una voluntad hacia la geometricidad y con enorme sentido de monumentalidad. Es cierto que estos rasgos tienen notables excepciones, por ello podemos decir que se trata de una manifestación creativa de índole universal.

Compactos y masivos son los volúmenes que definen una cabeza olmeca de rasgos que reproducen el dato natural, y una representación constituida por la combinación de elementos que a pesar de ser naturales no se interrelacionan entre sí, como ocurre en la cósmica Coatlicue. En los "tronos" olmecas son claramente perceptibles los prismas rectangulares que configuran su sustento pétreo, y en las serpientes mexicas las espirales ascendentes constituyen su esqueleto formal. En casi todas las obras es patente el sentido de monumentalidad que se adquiere no solo por el tamaño, sino por las proporciones que se manejan. De tal manera que hay figuras de escasa altura que guardan la apariencia monumental, además de los grandes colosos como las *cariátides* de Tula y la Chalchiuhtlicue teotihuacana. De hecho, la voluntad geométrica y el sentido monumental son fácilmente apreciables en las grandes esculturas olmecas, toltecas y mexicas.

Los volúmenes compactos son con frecuencia formas cerradas de ritmo interno y perfecta armonía. Así, puede haber segmentos horizontales que se



articulan en su diseño paralelo –como Chalchiuhtlicue-, las composiciones eminentemente frontales –las esculturas huastecas-, las de ritmo ascendente y descendente, aquellas con los pies firmemente arraigados –como los Hombres Aguila del Templo Mayor- y éstas –como el enorme dios del fuego centro-veracruzano-. ~~En lo que respecta a la armonía perfecta, o proporción armónica, ha sido estudiada en otra ocasión en un conjunto de esculturas único en el mundo, las diecisiete cabezas monumentales conocidas a la fecha.~~<sup>2</sup> Se trata de la búsqueda del equilibrio, la unidad y el sistema de proporción que obedecen a raíces culturales sólidamente fincadas. El sistema de proporción usado en este magno conjunto de cabezas colosales, el que explica la impresión de su justo equilibrio, de la armonía de sus partes y de la belleza exacta de sus ritmos, es el que ha sido indistintamente designado como “divina proporción”, “sección áurea”, o “numero de oro”. Es necesario aclarar que no se trata de una injerencia occidental en la cultura olmeca; es una coincidencia cultural que busca y alcanza la justificación de un sistema visual de proporciones y que, con toda probabilidad es una de las constantes en las culturas universales.<sup>3</sup>

Los poderes de la imagen.

---

<sup>2</sup> Beatriz de la Fuente, *Los hombres de piedra. Escultura olmeca*, México, UNAM, IIE, 1977.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 346.



descendente, aquellas con los pies firmemente arraigados —como los Hombres Aguila del Templo Mayor- y éstas —como el enorme dios del fuego centro-veracruzano-.

Cuando se han observado detenidamente las grandes esculturas olmecas y mexicas, se tiene la impresión de que a pesar de la riqueza de soluciones formales que en ellas se miran, existe un elemento subyacente —en cada uno de los estilos antes citados- que las unifica y las muestra en cierta medida semejantes. No me refiero a semejanzas en aspectos exteriores de representación, sino a otro rasgo estructural que implica, me parece, la expresión de un concepto de cultura más profundo y fundamental.

Las grandes tallas olmecas tienen algo en común y ello ha sido estudiado por mí en otra ocasión en un conjunto de esculturas.<sup>2</sup> Se trata de la búsqueda del equilibrio, la unidad y el sistema de proporción que obedecen a raíces culturales sólidamente fincadas. El sistema de proporción usado en este magno conjunto de cabezas colosales, el que explica la impresión de su justo equilibrio, de la armonía de sus partes y de la belleza exacta de sus ritmos, es el que ha sido indistintamente designado como “divina proporción”, “sección áurea”, o “numero de oro”. Es necesario aclarar que no se trata de una injerencia occidental en la cultura olmeca; es una coincidencia cultural que busca y alcanza la justificación de un sistema visual de proporciones y que, con toda probabilidad es una de las constantes en las culturas universales.<sup>3</sup>

En lo que respecta a la armonía perfecta o proporción armónica, es obvio que se muestra en múltiples esculturas y relieves del mundo antiguo, ello solo indica la afanosa búsqueda del hombre por alcanzar en sus creaciones el orden absoluto. Al considerar el sistema de proporción se ha de entender su

<sup>2</sup> Beatriz de la Fuente, *Los hombres de piedra. Escultura olmeca*, México, UNAM, IIE, 1977.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 346.



significado a través de la apariencia y considerarlo no tan solo en la solución lograda, sino en la formulación del problema previo que tal solución supuso. De esta manera, el problema y la solución aparecerán como expresiones de la misma voluntad artística: olmeca, maya, tolteca, mexicana, ...

Hay otras formas, acaso más simples, de expresar el ritmo interno en una forma plástica cerrada. Me refiero a la espiral, en las representaciones de caracoles y serpientes; a la cruz, que indica las cuatro direcciones del mundo, como en las bases relevadas de las esculturas mexicas que encarnan a Mictlantecutli, o en los prismas rectangulares que sirven de soporte a esculturas pétreas olmecas, teotihuacanas, oaxaqueñas y mexicas.

Abundan las formas cerradas de ritmo interno y de perfecta armonía que se anclan en la tierra; existen a la vez formas abiertas traspasadas por vanos, que dan cuenta de la plurivariación de voluntades artísticas que convergieron en el universo precolombino. Hablo de esculturas tales como los yugos y hachas del centro de Veracruz clásico y de la espléndida cabeza de guacamaya –marcador de juego de pelota de Xochicalco-, y de otras imágenes que se dieron en todos los tiempos y espacios, y que ejemplifican la voluntad de irrumpir el volumen y conferirle movimiento espacial. La tensión del volumen con el espacio cambia radicalmente cuando aquél se horada y se desprende de modo tal que hiere dinámicamente esa relación.

Conviene señalar que además del abundante recurso escultórico por arraigar el pesado volumen sobre la tierra, los artesanos mesoamericanos hallaron otras soluciones que confirman la inquietud de los creadores. Me refiero a ciertas y extraordinarias esculturas de barro que al esquematizar, reducir y alargar la superficie corporal, obtienen formas que parecen adecuadas a la visión moderna de la imagen. Tal es el caso del magnífico torso de El Zapotal, ahora exhibido en el Museo de Antropología de Xalapa.



He hablado del movimiento plástico en cuanto a la relación del volumen y del espacio, en algunos casos se trata de la simple interacción de rodear temporalmente al volumen; en otro, es el volumen que irrumpe en el espacio y que produce una percepción visual de dinamismo. Hablaré ahora de la diferencia entre esos movimientos virtuales que se miran claramente en “El luchador”, escultura epiolmeca, y en las figuras que yerguen los brazos o los acomodan para dar la impresión de cargadores en las terracotas del occidente de México. Hay sin embargo otro movimiento que coincide con el desplazamiento temporal. Se trata de los arbitrariamente llamados “juguetes” –figuras de felinos- que se desplazan sobre ruedas. Al respecto cabe aclarar dos conceptos que se han negado a los pueblos indígenas: primero, el conocimiento de la rueda y el de la creación de móviles equivalentes a los de la escultura contemporánea. Por otra parte he de añadir que a mi juicio no se trata de “juguetes”, sino de imágenes solares deificadas que transitan por el universo. Un aspecto fundamental en la escultura precolombina es lo que hace muchos años Eulalia Guzmán llamo la ley de frontalidad. Creo que la autora citada aludía de modo principal a los relieves (en lápidas, estelas, dinteles y arquitectónicos) realizados en piedras areniscas y calizas, y no a lo tallados en grandes piedras volcánicas, como entre los olmecas y mexicas. Es cierto, la calidad del material define la presencia o ausencia de una vista principal, y desde luego la aplicación de la imagen sobre un muro de fondo. Por ello considero que cuando de escultura se habla –la de tres dimensiones-, no se advierte dicha ley, en cambio si tratamos de relieve, es perfectamente válida la aplicación de dicho principio.

Es conveniente hacer mención de un rasgo sustantivo a la escultura en piedra que señala la voluntad hacia la permanencia. Está implícito que los conceptos religiosos, cósmicos, rituales, e históricos, quisieron ser elevados a rasgos de



perpetuidad. En tanto que otros, como son los de la secularidad, los rituales domésticos y la vida cotidiana, hubieron de concretarse en materias suaves como el estuco y el barro. De ahí que una cabeza colosal o un cuauhxicalli mexica fueran labrados en el material imperecedero, y los “bebedores” y “cargadores” del occidente de México, así como las figuras votivas mayas y mexicas se modelaran en la blanda arcilla.

La permanencia está ligada a la dureza y a la ponderabilidad de la masa: de ahí que los temas figurados en esta materia sean siempre de índole religiosa y cósmica. Los hechos históricos en ella perpetuados son a la vez eventos profundamente sagrados. El interés por la vida diaria, es decir los aspectos biofilicos, en lo que concierne a figuraciones que se apoyan en el dato visual y a objetos que coadyuvan en la vida secular, fueron preferencialmente elaborados en barro, y tuvieron como función cohabitar con los vivos y acompañarlos hacia el tránsito a otra vida.

perpetuidad. En tanto que otros, como son los de la secularidad, los rituales domésticos y la vida cotidiana, hubieron de concretarse en materias suaves como el estuco y el barro. De ahí que una cabeza colosal olmeca o un cuauhxicalli mexicana fueran labrados en el material imperecedero, y los “bebedores” y “cargadores” del occidente de México, así como figuras de tiempos preclásicos y otras de escasas dimensiones mayas y mexicas se modelaron en la blanda arcilla.

La permanencia está ligada a la dureza y a la ponderabilidad de la masa: de ahí que los temas figurados en esta materia sean siempre de índole religiosa y cósmica. Los hechos históricos en ella perpetuados son a la vez eventos profundamente sagrados. El interés por la vida diaria, es decir los aspectos biofilicos en lo que concierne a figuraciones que se apoyan en el dato visual y a objetos que coadyuvan en la vida secular, fueron preferencialmente elaborados en barro, y tuvieron como función cohabitar con los vivos y acompañarlos hacia el tránsito a otra vida.

En este trabajo incluiremos además de las figuras pétreas, figuras de terracota que por su tercera dimensión han de ser consideradas como esculturas; no se incorporan los recipientes en los que la masa limita un espacio que se abre como gran boca. Queda entendido que el principio a valorar es la percepción del objeto, por ello las representaciones siempre orgánicas, antropo y zoomorfas, pueden ser huecas en su interior pero la tridimensionalidad de las formas les confiere apariencia sólida. Son los medios táctiles y de peso los que permiten definir si la obra es compacta o si es hueca. Conviene recordar que la escultura es, en esencia, un arte visual y que cada material tiene sus formas afines según su resistencia, dureza, elasticidad, maleabilidad y densidad. El conocimiento verdadero de las cualidades inherentes a la materia es rasgo propio de todo buen escultor.



## SEGUNDA PARTE

### 2. El relieve

*Beatriz de la Fuente*

#### **¿En qué consiste? Disciplina técnica independiente**

El relieve es una técnica que se rige por sus propias leyes; no participa de la realidad tridimensional de la escultura porque siempre cuenta con un fondo plano del cual se desprende. Con el relieve, pues, la forma nunca se aísla en el espacio ni es manejada como objeto de tres dimensiones; a diferencia de la escultura, no produce sensaciones táctiles, comprobables o completas y crea un mundo plástico que se encuentra entre el ilusorio espacio pictórico y el espacio real de la escultura.

Los relieves se han clasificado en bajo, medio y alto, de acuerdo con su grado de proyección del plano del fondo; algunos están empotrados en el fondo –plantas de Chalcatzingo-, otros parecen brotar de una superficie –Lambityeco- o están sobrepuestos a un plano –lápida del Templo de las Inscripciones-. El fondo es la característica primordial del relieve, y éste se aprecia tan sólo estando frente a él. El grado de énfasis en métodos pictóricos, que se restringen a diseños lineales, o en métodos escultóricos que hacen uso de la profundidad, difieren en los estilos regionales.

Los relieves prehispánicos van desde los que colindan con el grabado –lápida de Bonampak-, en los cuales destaca el interés por el diseño lineal, hasta los que alcanzan casi una categoría escultórica por el modelado de las superficies y las variaciones de proyección. Todos los efectos espaciales del relieve están logrados por la combinación de estos dos métodos; entre los primeros se

encuentran algunas famosas lápidas de Palenque y entre los últimos, sobresalen las estelas de Copán. Hay casos en los cuales se combina incisión o grabado con relieve mínimamente proyectado, a la vez que bien modelado, como ocurre en “Los danzantes” de Monte Albán. En este caso, como en otros, las imágenes relevadas son únicas y centrales.

Sin embargo, el relieve, técnica que favorece la narración descriptiva y el desarrollo escénico, no fue usado como tal en el arte prehispánico. En términos generales se puede decir que la escultura expresa una voluntad de forma en los orígenes y en los finales de las artes visuales —olmecas y mexicas—, en tanto que el relieve abundó en los tiempos que van del Clásico al Posclásico temprano. Queda claro que toda regla tiene una excepción, y sin embargo, reitero que la verdadera escultura se alcanzó en tiempos olmecas y mexicas y el relieve certero se logró entre los mayas. Como dije antes, en los relieves se prefirieron las figuras únicas o aisladas, salvo en ocasiones en que fueron colocadas una detrás de otra, recuérdese las banquetas de Tula y del Templo Mayor, pero sin integrarlas en una continuidad narrativa. Lo mismo ocurre con las afamadas piedras de Tizoc y la que procede del Exarzobispado en que un mismo patrón se repite invariablemente y sólo se alteran los signos identificadores, de ahí que no haya secuencia narrativa. No ocurre lo mismo con relieves que abarcan desde el Clásico temprano hasta el Posclásico en la región maya. Si bien la lectura de éstos no es necesariamente secuencial, tienen implícita la narración escénica de hechos, lugares, acontecimientos, como ocurre en el tablero de El Palacio de Palenque, el muro relevado de Toniná, y las escenas de los juegos de pelota —en Tajín del centro de Veracruz— en Chichén Itzá.

Aunque no hay perspectiva con un punto de fuga, existen algunas muestras extraordinarias en los dinteles de Yaxchilán, en los cuales se logra en las



diferentes partes del relieve un desarrollo espacial, a base de modelado, proyección y remetimiento a partir del fondo que lo sustenta. En un caso particular, la estela 12 de Piedras Negras, se consigue el desarrollo de una escena de conquista gracias a la disposición de imágenes de mayor o menor tamaño y cuyo contenido puede ser leído de manera ascendente o descendente. Es, con precisión en la región en donde florecieron estas ciudades mayas, Yaxchilán y Bonampak en la República Mexicana y Piedras negras y El Cayo entre otros, en Guatemala, en donde se alcanzaron los mejores efectos del relieve; en un ejemplo único las figuras del que posiblemente fue el respaldo de un trono de Piedras Negras, se desprenden de un fondo inexistente. Es decir, se trata de un relieve calado, recortado en el vacío de modo tal que el fondo plano es virtual y el espacio lo penetra libremente.

Desde sus orígenes, en particular en el área maya (Uaxactún y Tikal), el relieve está subordinado a la arquitectura, la cual determina la naturaleza del relieve y aún la técnica. Se ha dicho que el relieve desde un punto de vista ortodoxo no logra una conciencia plástica completa porque la forma nunca es aislada en el espacio, ni manejada como objeto tridimensional. Aunque el relieve fue hecho para ser leído no se limitó –como se ha señalado párrafos arriba- a lo esencialmente lineal y gráfico, como ocurre en lo egipcio. Hay sin embargo esa “timidez espacial” de la que habla Riegl.<sup>4</sup> Este sentimiento de aprisionamiento que suscitan las figuras de las estelas (Tikal), altares (Copán), dinteles (Yaxchilán) o tableros (Palenque) se desvanece en las figuras de estuco de los pilares y de las cresterías palencanas. En lo general, los métodos escultóricos hacen diverso uso de la profundidad y del modelado de la superficie. Lo representado no tiene peso real ni centro de gravedad; muchos de los relieves clasificados por su grado de proyección dependen en concreto



de cómo se articula el declive de la proyección con el plano de fondo. Dos rasgos del relieve son característicos, por una parte el plano real o virtual del fondo que actúa como referencia, y por otra su cualidad sobresaliente y referida al diseño visual.

### **El relieve arquitectónico**

No es seguro que las primeras construcciones de Mesoamérica hubieran estado recubiertas en sus muros con diseños en relieve. Pero es legítimo suponer que en épocas más tardías –acaso desde principios del Clásico- casi todos los edificios estuvieron cubiertos con relieves adosados; en el altiplano de México las enormes masas constructivas de Teotihuacán se cubrían con una suerte de combinación de plano y alto relieve que animaba las sobrias estructuras geométricas: es el caso de la afamada Ciudadela; en Monte Albán, Oaxaca, los edificios más antiguos iban revestidos por losas de piedra con imágenes que mezclan el relieve y el grabado: Los danzantes, y en una época contemporánea, también en Oaxaca, un edificio <sup>que Dainzu</sup> estaba recubierto de losas con representaciones de jugadores de pelota. En el área maya es a partir del Clásico tardío y del Protoclásico, tanto en el área central, en Uaxactún, Tikal y El Mirador en Guatemala; en Cerros y Lamainá en Belice, como en el área norte, en Dzibichaltún, cuando las construcciones se ven enriquecidas con relieves y aun esculturas que se desprenden de los muros. Y precisamente en la región maya culmina la voluntad por dinamizar los volúmenes arquitectónicos con relieves de diferente gradación; desde aquél que se mira como adosado al muro hasta el otro en que se desprende y queda casi como figura aérea en la crestería.

---

<sup>4</sup> Herbert Read, *The art of sculpture*, New Jersey, Princeton University Press, 1969, p. 54.



La regla general en los edificios mayas es que el relieve se proyecta poco de su fondo en los cuerpos bajos, basamentos y muros; pero cuando se llega al nivel correspondiente al interior de la bóveda, o sea al friso y a la crestería que la sobrepasa, adquiere características que colindan con las tres dimensiones. Casos de excepción son las fachadas llamadas Chenes, entre las cuales se distingue por su cualidad formal, por su inventiva plástica y por sus soluciones originales e inesperadas, la fachada del templo de Ek-Balam, en la cual se juega de manera casi inenarrable con las altas y bajas en el relieve, con sus formas ondulantes, con sus figuras voluptuosas y eminentemente humanas, en una concepción total impensada en el universo visual maya.

El complemento de los muros, a base de relieves que alteran su percepción visual, se muestra en edificios tempranos del área central veracruzana en donde se prefiere el patrón genético —recuérdese entre otros las construcciones en El Tajín—. Igual ocurrirá siglos después, ya en el Clásico tardío, en el área maya norte conocida como El Puuc, y en la zona de Oaxaca de Mitla, Yagul, Zaachila, entre otros. El enriquecimiento plástico de los edificios se encuentra asimismo en momentos tardíos de las culturas del Altiplano Central, en donde se combina la escultura (serpientes, cariátides, atlantes) con modos nuevos de concretar el espacio y que se agigantan de modo espectacular en México-Tenochtitlán.