



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS
ARCHIVO HISTÓRICO



FONDO	BEATRIZ DE LA FUENTE
SERIE	007: ESCRITOS ACADÉMICOS
CAJA	021
EXP.	064
DOC	1
FOJAS	1-34
FECHA (S)	1989

Centenario de la
1989

Copia original
Si Sírvale

RETORNO AL PASADO TOLTECA EN EL ARTE MEXICANO BF7C21E64-D1F1

por Beatriz de la Fuente.

"En verdad con él se inició, en verdad de él proviene, de Quetzalcóatl, toda la Toltecáyotl, el saber.....
Y los sacerdotes así guardaban en Tula sus preceptos, como se han guardado aquí en México....."

Con esta cita, tomada del códice Matritense de la Real Academia, comienza Miguel León-Portilla su estudio sobre la Toltecáyotl, que literalmente significa "toltequidad", "esencia y conjunto de creaciones de los toltecas", pero que abarca, en su concepto más amplio, todas las realizaciones culturales que recibieron los mexicanos de los pueblos que los precedieron.

De esa "conciencia de cultura" a que se refiere León-Portilla, me aproximaré en este artículo, a la que directamente heredaron de los toltecas, y en particular a las formas, temas y significados que las obras de arte revelan.

No es poco lo que dicen las fuentes del siglo XVI acerca del orgullo que tenían los mexicanos de esa herencia que recibieron de sus antepasados toltecas; por ello parece natural encontrar, en distinto grado, su presencia en obras de arte fabricadas en tiempos mexicanos.

Fray Bernardino de Sahagún menciona en el libro X de su Historia General de las Cosas de Nueva España que cuando gobernaba Izcóatl se mandaron quemar los libros de historia y se escribió de nueva cuenta el pasado de los mexicanos. Así establecieron que eran elegidos por su dios patrón Huitzilopochtli para mantener el orden cósmico por medio de la guerra y el sacrificio, pero también quedó asentado que eran los herederos de la destreza de los afamados toltecas de Tula y de la sabiduría de su dios Quetzalcóatl.

La referencia a ese pasado artístico nos remite a un fenómeno que los historiadores de arte llaman resurgimiento (revival) y que en el caso concreto que me ocupa puede nombrarse

"toltequidad" o "neotoltequismo". He de abordarlo revisando primero lo que las fuentes dicen respecto a la historia, siempre permeada de leyenda, para después señalar lo que las obras de arte muestran. De esta manera se complementa y, tal vez, se comprende mejor el fenómeno del resurgimiento a la luz de esas dos dimensiones: la histórica legendaria y la de los hechos artísticos concretos en las circunstancias propias de la Mesoamérica Posclásica en el Altiplano mexicano.

He de señalar también que la referencia o vuelta al pasado no es exclusivo de lo mexicana o lo tolteca, se encuentra en otras expresiones mesoamericanas y les confiere una medida unificadora. Destacaré finalmente que el resurgimiento, renacimiento o retorno al pasado, nombre que prefiero utilizar, no es fenómeno exclusivo de nuestras civilizaciones prehispánicas, sino que se ha manifestado, y se manifiesta, en el arte y en la cultura de otros pueblos del mundo.

La historia, la leyenda y la arqueología

Por lo general, se da por cierto que los toltecas llegaron a Tula hacia el siglo X; el lapso entre 1000 y 1300 se conoce como Posclásico Temprano, y de 1300 a 1521 como Posclásico Tardío.

Frecuentemente mencionados en las fuentes, Tula y toltecas constituyen nombres en los cuales historia y leyenda mítica son difíciles de distinguir. Así, Tula viene del náhuatl Tollan que significa literalmente "lugar de juncos"; la designación es simbólica y se aplica también a urbe y metrópolis, de manera tal que los mexicas la usaban para nombrar a su capital Tenochtitlán, para referirse a Cholula, y aun en retrospectiva la utilizaban para designar a Teotihuacán. Tolteca quiere decir "habitante de Tollan", y el término se empleó genéricamente para designar a la gente civilizada o educada, la que vivía en ciudades, en oposición al término "chichimeca", con el cual se denominaba a los nómadas y habitantes de cuevas.

En náhuatl, tolteca era sinónimo de "artesano, maestro, obrero hábil, artista". La fama que los mexicas atribuyeron a los toltecas ha dejado hondamente sorprendidos a muchos estudiosos que

procuran reconstruir el pasado prehispánico, ya que la ciudad arqueológica de Tula descrita como urbe fabulosa llena de templos y palacios hechos de oro y turquesa, y adornados de plumas preciosas, no corresponde a tal calificativo.


Los toltecas, dice Fray Bernardino de Sahagún, fueron "los primeros pobladores de esta tierra", y añade: "se llamaron toltecas que es tanto como si dijésemos oficiales pulidos y curiosos... sabían casi todos los oficios mecánicos, y en todos ellos eran únicos y primos oficiales, albañiles, encaladores, oficiales de pluma, oficiales de loza, hilanderos y tejedores..." El texto de Sahagún abunda en la descripción de la destreza y los conocimientos de los toltecas; se ocupa asimismo de los edificios que construyeron en Tula, algunos de ellos inacabados, como el "coatlaquetzalli, que son unos pilares de la hechura de culebra, que tienen la cabeza en el suelo, por pie, y la cola y los cascabeles de ella tiene arriba...". También relata "como las casas que hacían muy curiosas que estaban de dentro muy adornadas de cierto género de piedras preciosas, muy verdes, por encalado; y las otras que no estaban así adornadas tenían un encalado muy pulido que era de ver, y piedras de que estaban hechas, tan bien labradas y tan bien pegadas que parecían ser cosa de mosaico... Había también un templo que era de su sacerdote llamado Quetzalcóatl... y llamábanle aposento o casa dorada, porque en lugar del encalado tenía oro en planchas y muy sutilmente enclavado..."

Sahagún recoge en su obra conceptos idealistas que los mexicanos se habían forjado de los toltecas, y que no coinciden con la realidad de lo que permanece en Tula. Por ello, los arqueólogos de las primeras décadas de este siglo, entre ellos Manuel Gamio, favorecieron a Teotihuacán como la metrópolis, que mencionaban las fuentes; sólo hasta 1941, el historiador Wigberto Jiménez Moreno, apoyándose en topónimos, sitios geográficos y los textos mismos, reconoció en Tula de Hidalgo a la capital tolteca.

He insistido en que la creatividad, destreza y lujo de las edificaciones toltecas mencionadas en las fuentes, no se aprecian en Tula, pero quiero señalar un aspecto que por su importancia —————> destaca notablemente en su arte: la casi totalidad de las imágenes representadas tienen carácter guerrero y de

sacrificio. Es en esta temática, y no en la habilidad de las formas que la expresan, en donde se revela el espíritu de una nueva época, espíritu que nutrirá al pueblo mexicana y que con el tiempo habrá de convertirse en la mística fundamental que iluminaba al escogido Pueblo del Sol. La guerra para los mexicas tenía como finalidad suprema mantener el ritmo cíclico de la armonía cósmica. Por ello glorificaban a sus antepasados guerreros: los toltecas; de ellos recibieron en buena medida el sentido primordial de su existencia.

La historia legendaria dice que los primeros pobladores de Tula vinieron de los confines noroccidentales de Mesoamérica, y se les ha llamado tolteca-chichimecas; que procedían del sitio llamado Chicomóztoc o Siete Cuevas, mítico lugar de origen de las tribus chichimecas. En las dichas fuentes aparecen tres personajes que actúan dramáticamente en el desarrollo y en el derrumbe de Tula. El primero, por su importancia, es Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl, quien gobernó en Tula en 986 d.C.; su glifo de nacimiento y su nombre están labrados en una roca cerca de Tula. Se dice que fue un dios benéfico y que guió a su pueblo por el camino del trabajo y lo alejó del sacrificio humano. El segundo es el polifacético Tezcatlipoca, quien indujo a Topiltzin al pecado y a humillarse frente a su pueblo; así, deshonrado después de varias subversiones, tuvo que huir rumbo a "Tlapallan", la "tierra roja", reconocida como la zona maya norte, ya que las fuentes posteriores a la conquista relatan la llegada a esa zona, en 986 d.C., de un gran héroe cultural llamado Kukulcán, que quiere decir, al igual que Quetzalcóatl, serpiente emplumada. El tercero es Huémac, su último gobernante; con él se marca el ocaso de la ciudad hacia mediados del siglo XVII, después de un periodo de auge guerrero y comercial.

De Huémac se sabe que huyó de Tula por las divisiones internas de su pueblo, y por las presiones de los invasores bárbaros, y que se fue a refugiar  en Chapultepec, ^{donde murió} Tula fue arrasada, el poder de los toltecas llegó a su término, pero ningún pueblo posterior a ellos dejaría de reconocer su esplendor.

Se dice que Tula fue sistemáticamente saqueada por los mexicas, pero aunque no cabe duda de que estaba en ruinas desde que

los españoles llegaron a estas tierras, y de que la arqueología ha confirmado su destrucción en tiempos prehispánicos, no está claro qué grupos fueron responsables de su devastación. Por ello no es legítimo aceptar que los mexicas sean los únicos culpables de tal destrozo.

Es un hecho que buena parte de esculturas y relieves se mutilaron; de ello dan cuenta columnas serpentinas, atlantes, pilares, chac-mooles incompletos, y los faltantes de las lápidas relevadas de las banquetas y de las que recubrían la pirámide B. Fragmentos de muchas de éstas se han encontrado en la rampa, en la parte posterior de dicha pirámide.

Como bien dice Emily Umberger en su artículo "Antiques, revivals, and references to the past in Aztec art", conviene recordar que algunas esculturas toltecas se encontraron en Tlaxcala, que los dos pequeños "atlantes" también toltecas del *Museum für Völkerkunde* en Viena dicen en su correspondiente cédula que proceden de la misma Tlaxcala; acaso los tlaxcaltecas no fueron ajenos al saqueo de Tula. Además, hacia 1420, los vecinos de Tlatelolco tomaron una estatua de Tula identificada como el dios Tlacahuepan y la restituyeron a su ciudad de origen.

Los mexicas conocían bien Tula; la arqueología ha comprobado que la construcción llamada El Cielito es del Posclásico Tardío y en ella se encontró cerámica tipos azteca II y III. Pero la presencia mexicana más importante es la de los relieves del cerro de la Malinche; son dos imágenes labradas. De una se dice que es Chalchiuhtlicue y está vista de frente; cerca de ella está el signo cronológico 8 pedernal, por lo que ambas imágenes se han fechado hacia 1500 d.C. La otra figura se mira de perfil; es Quetzalcóatl, quien se yergue frente a una serpiente emplumada y se punza la oreja en penitencia; a su lado está el glifo que lo identifica. Me inclino a pensar que estas imágenes, de indudable factura mexicana, indican la presencia respetuosa del pueblo con "conciencia de cultura" que rinde así homenaje a deidades heredadas de sus ancestros. (lásm 1.)

Como puede apreciarse, he preferido utilizar el término mexicana en lugar del más generalizado azteca. Mexicas se llamaban, entre ellos, los habitantes de Tenochtitlán y de Tlatelolco. Az-

teca se introdujo en el siglo XIX para designar a los grupos de habla náhuatl que habitaron en el valle de México durante los siglos anteriores a la conquista.

De acuerdo con diversas fuentes, los mexicas fueron de las últimas tribus que salieron de la mítica Chicomóztoc o Siete Cuevas, supuestamente situada en la vecindad de Aztlán, lejano sitio al noroeste de Mesoamérica. Durante su extenso camino pasaron por Coatepec, el cerro de la serpiente, en donde nació su dios protector Huitzilopochtli; después de andar erráticamente por algún tiempo y de sufrir numerosas desgracias, se asentaron hacia 1250 arrojados por sus enemigos tecpanecas y pidieron protección al señor de Culhuacán; pronto se convirtieron en sus mercenarios y luego establecieron alianzas matrimoniales con ese pueblo, de modo tal que se nombraban a sí mismos los colhua-mexica; así comenzó a legitimarse su linaje tolteca, ya que los colhuas procedían de las dinastías gobernantes de Tula. La crueldad mostrada por los mexicas en diversos sucesos fue la causa de que fueran, de nuevo, arrojados del lugar en donde habitaban. Al deambular por los pantanos del lago, encontraron finalmente la señal de la tierra prometida por su dios: el águila posada sobre un nopal; en ese lugar fundaron su capital, Tenochtitlán, entre los años 1325 y 1369. Hasta esos momentos su gobierno estaba en manos de cuatro teomama (ministros encargados de llevar la imagen del dios Huitzilopochtli); el principal de ellos era Tenoch. A su muerte pidieron a Culhuacán que les enviara un jefe de la dinastía colhua-mexica; el emisario fue Acamapichtli, primer gobernante de los mexicas; con él la dinastía quedó en definitiva emparentada con el linaje de Culhuacán y a través de éste con el de los toltecas.

Entre 1428 y 1431, después de la muerte de Tezozómoc, gobernante de Atzacapotzalco, los mexicas alcanzaron su independencia liberándose de sus viejos enemigos los tecpanecas y aliándose con las ciudades de Tezcoco y Tlacopan. Entonces se inició la expansión militar, primero en el valle, y más adelante, durante el gobierno de Ahuizotl, de 1486 a 1502, las tierras dominadas por los mexicas abarcaban desde la costa del Golfo al este hasta la del Pacífico al oeste, y se extendían, por el sur, ^{hasta} las tierras altas de Guatemala.

en Chapultepec. Su estancia en ese lugar no duró mucho; fueron

Ciertamente el lugar en donde se establecieron carecía de recursos para satisfacer sus necesidades; tal vez ésa fuera la razón inicial de las expediciones militares para sojuzgar ciudades y provincias, y así proveerse en el exterior de lo que internamente faltaba. Con el tiempo los motivos de expansión cambiaron, el afán de poder y la convicción de su omnipotencia, anclados en rigurosa mística guerrera, los llevó a crear el imperio más pujante de la civilización mesoamericana. Los antecedentes inmediatos para el cumplimiento de ese destino guerrero, profundamente religioso, se encuentran por una parte en el carácter de su dios patrón, y por otra en la potencia que heredaron de los toltecas de Tula. Así lo establece la historia y la leyenda épica de los antiguos textos.

El Arte

Comienza con objetos de formas burdas y de pobre factura, pero en escasos ciento cincuenta años los mexicas llegaron a crear obras excelsas, de fabricación impecable, en las cuales se advierte diversidad de expresiones, formas elaboradas, temas y significados de honda complejidad. Rasgo común a la escultura de este lapso es la vigorosa expresividad que se aprecia tanto en las imágenes sencillas como en las intrincadas; de ahí su distinción con la de otros pueblos de Mesoamérica.

Es, precisamente en la escultura y en el relieve en piedra, en donde encuentro, mayormente, la referencia al pasado artístico de Tula. En esculturas y relieves voy a centrar mis observaciones. Los he agrupado en tres conjuntos principales de acuerdo con el mayor o menor grado de aproximación al modelo tolteca. En algunos casos se aprecia mayor rigor en el uso del pasado artístico; en otros se advierte más libertad. Así, en el primer conjunto analizo obras que revelan mayor fidelidad; son imitaciones, pero ^{no,} miradas con detenimiento, ~~→~~ réplicas o duplicaciones del modelo. El segundo conjunto incluye objetos que muestran alteraciones formales y diferencias en las proporciones cuando se comparan con el modelo, y el tercer grupo se constituye por obras que partiendo del modelo, y conservando, hasta cierto grado, la misma estructura formal, muestran modificaciones que sugieren un cambio de significado.

Primer conjunto

Se trata de imitaciones del modelo; las formas acusan notable similitud y la temática es de la misma naturaleza. Los antecedentes inmediatos de las banquetas del Templo Mayor se encuentran en Tula. (láms. 2)

Las banquetas, en ambos sitios, están formadas por un muro en talud y una cornisa; el talud lleva, en relieve, procesiones de figuras humanas en actitud de caminar. La moldura muestra, también relevadas, imágenes de serpientes onduladas.

En el Templo Mayor se han encontrado en dos etapas constructivas. Un grupo, descubierto en 1913 y descrito por Hermann Beyer en 1955, estaba en las construcciones al lado sur del Templo, en una pared lateral de la plataforma de la pirámide; corresponde a la etapa III, entre 1420 y 1440. (Sigo la cronología establecida por Eduardo Matos Moctezuma). Otros dos grupos son de exploraciones recientes; uno fue vuelto a usar para formar el piso de la esquina noroeste de la terraza al frente de la pirámide; corresponde, posiblemente, a la etapa IVb, 1469-1481, y el otro, de gran magnitud, está, en su contexto original, en cámaras interiores del "Recinto de los Caballeros Aguila", así nombrado por Matos; pertenece a la V etapa, 1481-1486. (láms. 1)

Tal parece que las cincuenta y dos losas que constituían las banquetas encontradas en el lado sur del Templo Mayor en 1913, eran las piedras más antiguas talladas por los mexicas hasta el descubrimiento del chac-mool del mismo Templo, fechado en la etapa II, entre 1375 y 1427. Fueron puestas fuera de su ubicación original y vueltas a usar durante una de las reconstrucciones periódicas del Templo. Originalmente debieron estar colocadas —como las antiguas en las banquetas de Tula y como las recientes del mismo Templo— con la procesión de figuras humanas en el talud de la parte baja, en tanto que las serpientes formaban la moldura o cornisa. Veintiuna de estas losas se encuentran en el Museo Nacional de Antropología; se desconoce la localización de las treinta y una restantes. Las figuras humanas son guerreros, se reconocen por las armas que sostienen y por la indumentaria que les es propia; las serpientes son emplumadas.

Los guerreros convergen hacia un emblema central: el zacatapayolli, la bola de zacate en la cual se colocaban huesos y espinas para sacrificio. Toman entre sus manos lanzas, escudos y el átlatl o lanzadardos; usan tres tipos principales de tocados: el que simula la diadema de turquesa indica la jerarquía del jefe; el gran tocado, a manera de penacho de plumas, propio del individuo de alto rango, y el más sencillo, compuesto de dos plumas, que singulariza a un individuo también de jerarquía superior. Todas las figuras son exclusivamente humanas, exceptuando al que guía o inicia la procesión; éste combina rasgos humanos y divinos. Se trata de Tezcatlipoca o de su personificador, ya que exhibe las características que lo identifican: una de las piernas lleva, en lugar de pie, la representación convencional de humo y ostenta en su cabello el signo de espejo humeante. Su dimensión humana, de alta investidura, se advierte en la diadema de turquesa y en la nariguera. La figura del lado opuesto pudiera representar a un gobernante de Tenochtitlán, acaso a Izcóatl o Moctezuma I, quienes estaban en el poder durante la etapa constructiva correspondiente a las banquetas. (lámin. 2)

Ciertamente éstas tienen, hoy día, mayor importancia histórica que artística, ya que la talla es burda, la proyección del relieve es desigual, el perfil que lo desprende del fondo muestra indefiniciones e irregularidades, y lo más notable: en las figuras de guerreros no se aprecia armonía en las medidas corporales. Es precisamente en esa "malhechura", en ese aparente desinterés por la precisión en el labrado y en esa reiterada ausencia de armonía en donde se aprecia especialmente que se trata de copias de las banquetas de Tula; lo dicho para las banquetas encontradas en 1913 en el Templo Mayor, es aplicable a las banquetas de Tula. (lámin. 4)

De los otros dos grupos encontrados durante las exploraciones recientes, dejo de lado las losas reutilizadas para pavimento porque no se distinguen con claridad; me concentro en el de mayor interés e importancia, por su extraordinaria conservación, por la extensión que abarca, porque es testimonio inigualable de su estrecho parentesco con los de Tula; me refiero a las banquetas que ocupan varias cámaras del "Recinto de los Caballeros Aguila".

El sitio fue excavado por Francisco Hinojosa; se trata de un conjunto de cuartos en cuya parte baja están, apoyadas en los muros, banquetas talladas con representaciones policromas de figuras, ricamente vestidas y armadas, en actitud de caminar. En las banquetas que limitan el pasillo de acceso a las cámaras, se hallaron las dos esculturas de barro que, según Matos Moctezuma, director del Proyecto Templo Mayor, representan a los caballeros águila; las dichas banquetas se continúan en el lado oriente de un cuarto alargado de norte a sur y sobresalen, frente a su entrada, para constituir un altar. (fórm 5)

Sobre las esquinas de las banquetas que comunican con el pasillo se encontraron dos esculturas fragmentadas de esqueléticas figuras de barro, cuya dimensión es equiparable a las de los caballeros águila. El pasillo conduce a un patio con cámaras al norte y al sur que llevan, en la parte baja de los muros, las mencionadas banquetas. A la entrada de las cámaras, en un talud mayor que el de las banquetas, se mira relevada simbólica flor de cuatro pétalos. En el interior de las cámaras hay otros altares, como partes proyectadas de la banqueta. El centro de éstos destaca por la presencia de un zacatapayolli, hacia el cual convergen las figuras en procesión.

Ahora bien, la distribución del espacio interior del "Recinto de los Caballeros Aguila" -señala Augusto F. Molina Montes- tiene definidos antecedentes en la arquitectura prehispánica. El patio con un impluvium y cámaras situadas a sus lados, es un arreglo arquitectónico bien conocido en Mesoamérica, en particular con el que se advierte en Tula. En efecto, la distribución espacial del Recinto es del todo similar a la de uno de los edificios explorados por Jorge Acosta en el lado este de la columnata de Tula. En ambos casos, -continúa diciendo Molina- el acceso es posible por medio de una escalera, a través de un pórtico que es parte de una columnata en forma de escuadra; a partir del pórtico, la entrada a una cámara estrecha se hace a través de un vano en eje con la escalera; de aquí se accede al patio mediante otro vano desplazado del eje anteriormente indicado. La intención es evidente: evitar el acceso visual directo a las cámaras principales en donde se encuentran las banquetas. En ello reside su carácter íntimo, pues aquí se guardan imágenes de

grandísima significación: las excelsas esculturas de barro de los llamados caballeros águila y sus contrapartes o complementos; las esculturas de esqueletos; los signos de las flores de cuatro pétalos y las banquetas, que forman en ocasiones altares, con los relieves de figuras armadas dirigiéndose en procesión hacia el zacatapayolli; las serpientes en molduras y los braseros llamados de "Tláloc llorón".

Matos señala que las banquetas continúan hacia el norte, por debajo de la actual calle de Justo Sierra, pero su exploración no pudo proseguirse. Indica asimismo que el conjunto sirvió para ceremonias de orden militar. El conjunto, en efecto, debe ser considerado como tal, teniendo en cuenta su distribución espacial, su orientación, el carácter íntimo, casi secreto de las cámaras y las imágenes conservadas en su interior, ya descritas. Para ser cabalmente comprendido el significado del conjunto, deben investigarse integralmente los aspectos iconográficos, lo que dará una visión más exacta del sentido que tuvo originalmente.

Consciente de lo antes dicho y como me he de referir sólo a uno de los elementos que integran el Recinto, porque en él se alude al pasado tolteca, he de decir que, para mí, tanto la arquitectura como las imágenes guardadas allí, comunican la presencia viva del sol, las guerras cósmicas para la renovación de la vida terrenal y sobrenatural y, en fin, la necesidad del sacrificio para mantener, con el sol, el equilibrio del mantenimiento del orden cósmico. Conviene recordar que esta edificación, estaba entre las principalísimas que realzaban la más importante construcción religiosa de los mexicas, su Templo Mayor, centro mismo de su universo.

En un artículo titulado "Ideology of Autosacrifice", aparecido en el volumen dedicado a The Aztec Templo Mayor, publicado en 1987, su autora, Cecelia Klein, sugiere que la Plataforma de las Águilas -así nombra al Recinto- era el Tlacochalco Cuauhquiauac, es decir, la Casa de los Dardos en la Puerta de las Águilas, sitio usado por gobernantes y guerreros para el sacrificio de sangre. Según Klein las edificaciones similares en Tula y en

como posiblemente su contraparte del lado sur,

Chichén Itzá servían para los mismos propósitos.

Ahora bien, las imágenes en las banquetas del "Recinto de los Caballeros Aguila" son las imitaciones mexicas de las encontradas en Tula. De las similitudes en la distribución espacial y de la ubicación de las mismas hice referencia líneas arriba. En Tula hay secciones de banquetas en el Vestíbulo 1 frente al Edificio B, en la Sala 2 y en el Cuarto 4 del Edificio 3 o "Palacio Quemado", en un altar frente al Edificio 4 y en el desaparecido altar de "El Corral", construcción alejada del centro de Tula.

Las banquetas, tanto en Tula como en el Templo Mayor, se componen de un talud con figuras relevadas de guerreros en actitud de caminar; se supone que sea una escena procesional, pues la distancia entre cada figura se repite con regularidad rítmica y a menudo el espacio entre ellas va ocupado por amplia banda ondulante. En ambos sitios, las serpientes emplumadas de las molduras son de mejor factura que la procesión de guerreros. (láms. 4 y 5)

De las banquetas en Tula, en la que se encuentra al noroeste del Vestíbulo 1 de la Pirámide B, conocida como el "Friso de los Caciques", se hallaron los colores en mejor estado; cuando su descubrimiento se dijo que la policromía era rica y brillante y se apreciaba bien: el rojo indio aplicado como fondo general, el azul cerúleo para las plumas y adornos corporales, el amarillo, también para plumas, adornos, signos de la palabra y bandas serpenteantes entre las figuras, ocre naranja para la piel y negro para filetear contornos. (láms. 6)

Los colores empleados en el Templo Mayor son básicamente los mismos: rojos, azules, amarillos, blancos y negros; la aplicación es, a primera vista, igual que en Tula. Ciertamente, estos últimos se distinguen con toda su viveza y definen claramente figuras, indumentaria, rostros, armas, fondos, etcétera. También en ellos están bien definidos los elementos en blanco, cosa que ya no ocurre en Tula, en donde los colores se han opacado notablemente y, en no pocas ocasiones, han desaparecido.

Además de los colores, hay otros aspectos que apoyan el supuesto de que los escultores mexicas copiaron los modelos de Tula. En los dos casos, vestuario, ornamento, tocados y armas

son similares; si bien distintos para cada figura, sería conveniente llevar a cabo la comparación exacta entre las figuras de los dos sitios, para confirmar cabalmente esta suposición; por ahora, de modo general, encuentro semejanzas, y las diferencias en vestuario, atributos y en las figuras mismas, precisen tanto en Tula como en el Templo Mayor, la identidad de cada una.

De lo observado, puedo señalar que los tocados de las figuras en Tula se componen de una o dos bandas sobrepuestas, llevan una suerte de placas rectangulares, y de su parte posterior bajan dos o más plumas. Los de las figuras del Templo Mayor exhiben mayor versatilidad, conservan las bandas y las plumas, aquellas elaboradas y éstas numerosas, y en lugar de placas pueden llevar discos con su centro realzado.

Las armas que portan las figuras de Tula son con frecuencia flechas, escudos y varas largas con plumas, posiblemente lanzas, además de un arma de forma curva y el átlatl; las mismas están representadas en las banquetas del Templo. Es particularmente notable que algunas figuras en Tula lleven pectoral de mariposa, emblema distintivo del guerrero; no lo reconocí en las del Templo; acaso un análisis exhaustivo lo identifique.

Apunto otro dato en favor de los parecidos: la altura del talud en las banquetas de Tula oscila entre los 37 y los 57 cm; en las del Templo varía entre los 39.5 y los 43 cm; las ^{Cornisas} ~~relieves~~ en los dos lados guardan una altura promedio de 15 a 17 cm.

Ahora bien, entre las principales diferencias se ha notado que en el Templo las figuras convergían hacia el zacatapayolli, que no aparece en Tula, y que las procesiones convergentes hacia ese punto en el Templo, en Tula seguían la misma dirección y no se enfrentaban. Se han observado otras distinciones: la falta de atributos que haga reconocible a un personaje particular y la ausencia del átlatl entre las armas, en los relieves de Tula.

Voy a hacer algunas consideraciones acerca de estos puntos: en efecto, ahora no se aprecia en las banquetas de Tula que hayan convergido hacia el zacatapayolli; recuerdo una vez más que faltan algunas losas e incluso secciones completas. Es posible que, en tiempos antiguos, no existiera esa diferencia, ya que de Tula

proceden tres losas con representación de zacatapayolli; son distintas a las del Templo Mayor, pero no hay duda de que se trata de la misma insignia; dos de ellas estaban en los escombros del "Palacio Quemado", y la otra formaba parte de la alfarda norte de la escalera interior del vestíbulo de la pirámide B. Acosta supuso que esta última era un cuauhxicalli. Las figuraciones de Tula no son idénticas entre sí; básicamente representan una vasija de base plana; sobre ésta se miran hileras de bolas, las bolas de zacate, y por encima se aprecian unos objetos alargados que simulan penetrar en el interior de la vasija, como si estuvieran clavados en las bolas; son las púas para el sacrificio. (lám. 8)

Los zacatapayollis en las banquetas mexicas difieren de los antes descritos: éstos se configuraron en forma semicircular en la base; a ésta la enmarcan tres bandas semicirculares de distinta anchura; por encima, y distribuidos radialmente, se advierten los objetos alargados, las púas, hasta en número de doce y que aparentan clavarse en la bola de zacate. Hay diferencias de representación entre ellos. (lám. 9)

Aceptando las diferencias de representación, en los dos lados se advierten los rasgos principales de tan importante objeto ritual: las púas para sacrificio y las bolas de zacate. Conviene señalar, para reforzar el antecedente de Tula, que la altura de las losas con zacatapayollis, entre 43 y 50 cm., permite suponer que éstas hubieran formado parte de la escena procesional; cabían perfectamente, al menos, en la banqueta del lado norte de la Sala 2 del Edificio 3 o en el altar al cual hice alusión líneas arriba. De ser así, las procesiones pudieran haber convergido originalmente; hay otra información que también debe tomarse en cuenta y que eliminaría la falta de convergencia y la identidad de las figuras. Me refiero a la imagen reconocida por Jorge Acosta, en 1956, como el "Gran Sacerdote Quetzalcóatl"; ésta mira de frente al personaje que encabeza la procesión, lleva como fondo una serpiente emplumada, pintada de azul, cuyo cuerpo ondulante forma una 'S' mayúscula. Ahora sólo queda de tal imagen algo de la figura corporal, del tocado de plumas, de la orejera y dos volutas del habla. De cualquier modo, es importante to-

mar en cuenta el dato, ya que se trataba de una figura individualizada, con atributos de deidad, equivalente a la de las banquetas encontradas en 1913 en el Templo. Acaso la de Tula era Quetzalcóatl y la del Templo Huitzilopochtli; mas por ahora sólo me interesa subrayar que en ambos lados había imágenes con rasgos de dioses que guiaban las procesiones.

Es impreciso que no haya representaciones de átlatl entre los guerreros de las banquetas de Tula; se reconocen, con claridad, en las lápidas fragmentadas que formaban parte de una banqueta o de un altar, reportado y dibujado por Acosta en 1956.

Ciertamente, las banquetas del "Recinto de los Caballeros Aguila" están, en su mayoría, en espléndido estado de conservación; los colores intensos iluminan las figuras; de ahí que éstas con su indumentaria y emblemas guerreros se aprecien con nitidez. La comparación con las de Tula se dificulta, ya lo he dicho reiteradamente, por su desgaste y mutilación, pero no cabe duda: se trata de la imitación mexicana del modelo tolteca; con ella se da nueva presencia al pasado, se actualiza, se certifica.

Al hacer presentes las glorias del pasado guerrero, los mexicas justificaban el sentido último de su existencia; la batalla cotidiana y sagrada para mantener la vida terrenal y la sobrenatural. Las banquetas del Templo Mayor revelan esa voluntad por recuperar el pasado tolteca y así establecer la legitimidad de su poder.

Segundo conjunto

Distingo a éste del ^{primero} ~~anterior~~, por el mayor grado de diferencia con el modelo. No cabe duda que las imágenes proceden de formas anteriores, pero se alteran en la proporción y en la relación entre las partes que las constituyen. Las imágenes mexicas son recreación de las antiguas toltecas; se reconoce en dónde se originan; sin embargo, la organización formal delata un estilo diferente. Detalles de la indumentaria, de los emblemas que portan, de las armas que sostienen, y de los tocados, pueden ser imitaciones acertadamente fieles pero expresadas en el estilo de-

finido y poderoso de la estatuaria mexicana.

Incluyo en este conjunto a los llamados "atlantes estilo Tula", representaciones de guerreros, y a un relieve con rostro humano dentro de la boca de una cabeza de animal. Los antecedentes de los "atlantes" están, obviamente, en los atlantes colosales de Tula colocados en la parte superior de la pirámide B; el relieve deriva de las losas que recubrían el tablero inferior de cada uno de los cuerpos escalonados de la mencionada pirámide, en donde alternaban con águilas y zopilotes también relevados.

Sangrar

→ Cinco son las figuras de "atlantes" encontradas en 1944 en la zona al oeste del Templo Mayor, precisamente en la calle de República de Guatemala 12, antiguamente Calle de las Escalerillas. Se ha dicho que de las cinco, una es copia mexicana tardía; respecto a las otras cuatro, las opiniones varían en cuanto a si son toltecas, o mexicas de época temprana. Tengo para mí que todas son obras mexicas, y coincido en que una de ellas, que se distingue de las otras, es, posiblemente, de factura posterior. En los rasgos de esta última, me apoyo, de modo principal, para compararla con las anteriores.

Mide 116 cm. de alto, 45 cm. de ancho y 32 cm. de espesor. Como todos los "atlantes", mexicas o de Tula, está rígidamente de pie, con los brazos pegados al cuerpo; toma con la mano derecha un átlatl y con la izquierda un objeto curvo y dos flechas; su indumentaria se compone de máxtlatl y de una suerte de delantal triangular que se le sobrepone; sus brazos están envueltos por bandas; la ornamentación emblemática la forman el pectoral en forma de mariposa estilizada, el disco dorsal, a manera de escudo, y el tocado que repite el diseño de mariposa pero con la cabeza hacia abajo, como para encontrarse con la del pectoral; en la parte posterior de la cabeza se advierten cinco tiras planas y una banda horizontal con decoración de conchas. Dos elementos, que posiblemente incidan en su precisa identidad, la distinguen de las otras figuras de tiempos mexicas: la barba mostrada bajo el mentón a base de pequeñas incisiones, y el navajón de sacrificio, que lleva un rostro supuestamente identificado con Tláloc, y que sobresale de las bandas del brazo izquierdo. (lámin. 11)

Varios autores señalan que se trata de una copia mexicana del prototipo tolteca (H.B. Nicholson y E.Pasztesy); otra estudiosa (E.Umberger) coincide con éstos en que es una copia, pero añade que las otras cuatro figuras de guerreros o "atlantes" encontradas en la calle de Guatemala, no fueron hechas por los toltecas. Todos apoyan su apreciación en criterios estilísticos. Se ha dicho que la obra mexicana tardía es reconocible por su modelado redondeado, más próximo al dato natural, menos alargadas, cuidadoso trabajo para marcar los detalles de indumentaria y adorno, claro señalamiento de dedos de manos y pies; por ello se la ha considerado contemporánea de la Coyolxhauqui del Templo Mayor correspondiente a la etapa IVb, entre 1469 y 1481.

Las otras cuatro esculturas de guerreros o "atlantes", acaso de la etapa IV, de 1460 a 1469, muestran mayor unidad como conjunto, en cuanto a elementos representados y a características formales. Así, tres de ellas son muy semejantes: la figura de pie, formando un volumen compacto, con los brazos adheridos al cuerpo; los detalles de su indumentaria y adorno resaltan, pero se aprecian tallados como áreas uniformes, sin el preciosismo que distingue a la más tardía. De las cuatro, tres son marcadamente parecidas, en los pectorales y tocados de mariposas encontrados, en el máxtlatl y el delantal de anchos cabos terminados en punta y sostenido por amplia banda anudada al frente; en las bandas que simulan envolver los brazos; en el cuchillo oblongo que sobresale de éstas; en el disco dorsal como escudo; en las armas que sostienen con las manos: átlatl con la derecha, y flechas y un arma curva con la izquierda. Diferencias menores la distinguen: una usa orejeras circulares, las otras dos muestran marcados los dedos de los pies. La cuarta figura de este conjunto destaca porque usa faldilla de franjas diagonales entreteljadas simulando una tela gruesa; es notable que tales franjas terminan, en el contorno inferior de la faldilla, en puntas de flecha. No hay lugar a dudas de su carácter guerrero. En todas se aprecia una oquedad por encima del pectoral; se dice que posiblemente llevaban en ella una piedra preciosa incrustada. Miden de 117cm. a 120cm. de alto, 40cm. de ancho y 32cm. de espesor; están bien conservadas y se encuentran exhibidas en la sala tolteca del Museo Nacional de Antropología. Se desconoce su ubicación original. (lám. 12)

He de mencionar ahora a los llamados atlantes de Tula semejantes a los de factura mexicana; —————> no incluyo, por diferencias obvias, a los también denominados atlantes toltecas, que tienen en común los brazos levantados en actitud de sostener algo pesado.

Existen cuatro ejemplares idénticos; fueron hallados sobre la pirámide B de Tula, alineados al frente; uno de ellos está exhibido en la misma sala tolteca de dicho Museo, y una réplica lo sustituye en Tula. (lám. 139)

Su altura es de 460cm. su anchura de 100cm. y tiene 48cm. de espesor. Se ha dicho que sostenían un techo plano. Su magnitud impidió la talla en un solo bloque, por lo que están compuestos de cuatro secciones de caja y espiga. Tienen restos de color rojo, amarillo, azul y blanco.

El tocado, verdadero penacho, está compuesto por amplia banda decorada con hileras de hexágonos semejjando un mosaico de placas; arriba se advierte otra hilera de placas rectangulares y por encima de éstas se yerguen largas tiras verticales que representan plumas. De sus prendas destaca el máxtlatl y el delantal anudado; de sus atributos ornamentales, el enorme pectoral de mariposa estilizada, con la cabeza hacia arriba, y el disco dorsal, como escudo, con una cabeza humana al centro. Toma con la mano derecha el átlatl, y con la izquierda sostiene diversas cosas: cuatro largas flechas, un arma curva y una bolsa hemiesférica; en la parte superior del brazo izquierdo se ve el cuchillo sujeto por un brazalete. (lám. 146)

Ahora bien, la altura y la colocación de los atlantes de Tula indican que tenían la función de cariátides, columnas con forma de figura humana, cuyos rasgos están trabajados como relieve, y aunque hay continuidad en los motivos representados, carecen de la proyección y rehundimiento de planos para producir efectos visuales de volumen. Son rígidos al extremo y carentes de individualidad, al punto que sugieren haber sido fabricados en serie; los elementos propios de su atuendo, los que definen su carácter guerrero, revelan siempre corte recto para el relevado y no se aprecian modulaciones. Su mayor efecto visual reside en su monumentalidad, que se refuerza por la altura del sitio en que estuvieron colocados.

Cosa distinta son, en cuanto a su apariencia, los "atlantes" mexicas; ciertamente no se sabe en dónde estuvieron originalmente, y aunque se podría aceptar que reproducen indumentaria, ornamentos, emblemas y armas de los toltecas, que es lo que interesaba copiar, su destino y su tratamiento formal difieren del modelo. Su altura impide suponer que sostenían un techo, y la articulación y proporción de formas revelan su factura mexicana. De tal modo que lo que se imita es la imagen del guerrero, del guerrero solar, como lo indica su emblema de mariposa. El retorno al pasado se manifiesta de manera distinta que en las banquetas, aunque en ambos casos se aspira a recuperar la simbología de la batalla cósmica.

En este segundo grupo incluyo, a pesar de que no obedece con exactitud a lo dicho de los "atlantes", la representación de un rostro humano dentro de la boca abierta de un animal fantástico, losa rectangular relevada que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología. (lámin 15)

El rostro es de frente amplia, nariz ancha de punta colgante, boca curva con las comisuras hacia abajo, y ojos también curvos con los extremos hacia arriba; parece estar muerto. Lleva nariguera y grandes orejeras circulares de cuyo centro baja un ornamento.

El animal está visto, al igual que el rostro, de frente; la boca abierta muestra el labio superior como doble banda que termina en grandes espirales a los lados del rostro humano; el inferior se compone, también, de dos bandas curvadas; la de arriba es lisa y la de abajo, acaso sea el buche, tiene volutas en ambos lados de enorme lengua bífida que desciende por abajo del mentón del hombre. A los lados del labio superior se notan dos oquedades circulares, los ojos, con cejas compuestas por espirales y lóbulos; por encima del labio, otra lengua bífida, contraparte formal de la inferior, y por arriba de ésta dos penachos de plumas unidos en su parte central. A los lados de tal imagen mixta, humana y animal, se relevaron dos símbolos geométricos superpuestos y otro de figuración orgánica, que tal vez represente la oreja.

De relieve poco realizado, sutil y adecuadamente modelado, de manera tal que las formas cobran finísima sensualidad, esta doble imagen mexicana recupera el tosco prototipo tolteca.

Este puede verse, ya se dijo, en los tableros de la pirámide B de Tula, y se extiende a lo ancho de tres losas unidas entre sí. El rostro humano se redujo a los rasgos esenciales: los ojos compuestos por dos círculos y la nariz recta de punta trilobulada, con nariguera de mariposa estilizada. Del animal se aprecian dos hileras de dientes, una por arriba y otra por abajo del rostro humano; muestra lengua bífida que desciende cubriendo los dientes inferiores del centro, grandes colmillos ondulados en la mandíbula inferior y espirales en las comisuras de la boca. Por encima y a los lados del rostro humano se miran los redondos ojos del animal y sus cejas trilobuladas; la nariz se forma por dos espirales; sobre los ojos están dos bandas curvas, círculos y largas plumas que también se curvan hacia afuera. En algunas losas se conservan, a los lados de la cabeza animal, sus extremidades superiores, dobladas en ángulo agudo y hacia adentro, y terminan en garras de gruesas uñas; sobre ellas hay círculos y plumas cortas. Es posible que sean las garras de un felino. La imagen compuesta incorpora rasgos humanos, serpentinos, felinos y de ave, aunque se la llamaba hombre-pájaro-serpiente, o se la identificaba como Quetzalcóatl. (lámin. 16)

Grande es la diferencia de ejecución con la lápida mexicana; como otras tallas toltecas, el relieve es plano y el corte recto; los elementos se miran simplificados y sobrepuestos; no hay unidad formal. Además de distinciones menores en la iconografía, conviene destacar una de mayor interés: en tanto que las imágenes de Tula representan, de modo genérico, al ser mitológico, la lápida mexicana es la representación específica del ente sobrenatural; así lo indican los símbolos que la enmarcan. El fenómeno artístico de recuperación del pasado se muestra con varias facetas: la formal, la de significado y la de propósito. De esta última no tenemos información sobre la losa mexicana; es posible, sin embargo, que haya servido para recubrir un muro, tal vez de un basamento piramidal, en cuyo caso sería equivalente a las de Tula; acerca de la forma y del significado he señalado diferencias, pero se

conservó, en el estilo nuevo, la esencia de los rasgos que la definen: el rostro humano dentro de la boca de un animal fantástico.

Dos distintas imágenes toltecas cobran actualidad en las esculturas y relieves mexicas; el rotundo estilo de éstos da viva presencia a asuntos radicales: el del guerrero y el de un ente sobrenatural, cuyos símbolos se perciben en las deidades, más complejas, del Pueblo del Sol.


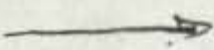
Tercer conjunto

Se integra por las figuras conocidas como chac-mool; guardan semejante estructura formal, exceptuando pequeñas alteraciones pero, posiblemente, transformen su significado primordial. Dicho de otro modo, los chac-mooles de Tula no exhiben atributos que los relacionen con alguna deidad particular; sus insignias sobresalientes son: el pectoral de mariposa, el delantal triangular y el cuchillo en el brazo; las mismas que se aprecian en los arriba descritos atlantes. Los chac-mooles mexicas de época temprana no revelan ^{los} cambios notables en la iconografía, exceptuando la ausencia de ^{el} cuchillo ^y el cambio del plato ^{que} poco realizado ^{que} llevan sobre el vientre ^{en los de Tula}; por hondo recipiente. Los de época ^{tarde} se revelan ^{notables por} los atributos que identifican al dios ^{llamado} Tláloc.

Tomaré como primer ejemplo de comparación el chac-mool descubierto durante las exploraciones de 1979 dirigidas por Matos Moctezuma —colocado frente al Templo dedicado a Tláloc, uno de los dos del Templo Mayor. Era la más antigua escultura azteca que podía fecharse con bastante aproximación; corresponde a la etapa IIa del Templo, entre 1375 y 1395. El 21 de enero de ¹⁹⁸⁹ ~~este año~~, se encontró, en una construcción anterior, correspondiente al mismo templo de Tláloc, otro chac-mool que Matos ubica entre 1325 y 1390.

En términos generales, el chac-mool es una figura humana reclinada que se apoya desde la parte media de la espalda hasta la región glútea sobre una plataforma; los brazos están doblados en ángulo obtuso y las manos, colocadas a los costados del vientre,

sostienen un recipiente; las piernas se encuentran dobladas en ángulo y la cabeza voltea hacia el lado izquierdo.

El chac-mool del Templo Mayor conserva la policromía original: rojo, azul, amarillo, negro, blanco, sobre gruesa capa de estuco,  cubierta la nariz con chapopote. ^(lámin 7) Los colores permiten la clara apreciación de la figura, de su indumentaria, de su tocado y de sus emblemas. Ciertamente el color vigoriza la expresividad, pero la potencia de energía que caracteriza a la escultura mexicana se percibe de manera rotunda en las formas de este antiguo chac-mool.  Cuerpo, cabeza y extremidades se integran en una estructura cabalmente redondeada; la redondez se acentúa en el tambor y sólo un ángulo, el de los codos, enuncia la sabia articulación de formas. Algunos elementos iconográficos no coinciden con los de Tula: el tocado, a manera de casco alto que le rodea la parte ^{superior} ~~ante~~ de la cabeza y que por atrás termina en lo bajo en una especie de gran moño, el tambor alto con el centro excavado, y la postura de las manos con los dedos ampliamente separados entre sí. Sin embargo, las orejeras, como breves placas rectangulares, recuerdan, de modo notable, a las que llevan los chac-mooles de Tula.

Se ha insistido ^{en} que este chac-mool no tiene atributos que lo identifiquen como dios; sin embargo, por el moño del tocado se le ha asociado con alguna deidad de fertilidad, y con Tláloc por su ubicación frente al templo que le corresponde. Por mi parte considero que esta hipótesis explicaría plenamente su presencia frente a dicho templo.

Los chac-mooles mexicana de época tardía, se distancian en mayor grado del modelo de Tula en su aspecto formal, pero en ellos cobra cuerpo la "conciencia del pasado" que remite a tiempos y, posiblemente, a rumbos más remotos que los de Tula, porque renace el concepto de Tláloc como deidad primordial.

Haré una breve descripción para compararlo con los anteriores y con los de Tula, del tardío Tláloc chac-mool, en ^{la sala} ~~la sala~~ mexicana, del museo nacional de Antropología, ^{descubierto en} ~~descubierto en~~ 1943 en la esquina de Venustiano Carranza y Pino Suárez. ^(lámin 18a)

En cerrado volumen compacto se integran cabeza, cuerpo, extremidades, y alto tambor que suple al recipiente y la plataforma que a todo lo sostiene. El estilo de la época se define por

las ^fmóviles formas corporales y el pormenor de emblemas y ornamentos. La figura lleva anteojeras y gruesa banda en torno a la boca que deja ver dientes y colmillos; su tocado se forma de plumas de distinto tamaño; las más largas le cubren la espalda y alcanzan la plataforma; en el centro se ve un disco, que es un espejo enmarcado. Está ornamentada con collar de tres hileras de cuentas en cuyo centro se acomoda una placa rectangular, orejeras de las que descende el símbolo de lo precioso, pulseras y perneras de hiladas de cuentas, y en las sandalias la talonera muestra relevados cuchillos con rostros de Tláloc. El tambor que sostiene con las manos de dedos abiertos es macizo, y en cuya cara superior hay un relieve más abstracto del mismo rostro de Tláloc; dicho tambor se ha considerado un cuauhxicalli o vaso de corazones, aunque en realidad no es un recipiente. ^(lám. 18b) En su cara inferior se reconoce una versión distinta y elaborada de la misma imagen de Tláloc. ^(lám. 18c.)

Es posible que este Tláloc ^{chac}-mool corresponda a la última etapa, la VII constructiva del Templo Mayor, entre 1502 y 1520; en él se conjuga, en una especie de tratado iconográfico, la simbología y diversidad de Tlaloques anteriores. ^(lám. 18)

Haré referencia, finalmente, al chac-mool de Tula, único que conserva la cabeza. Está en la sala 2 del edificio 3, junto a un altar cuadrangular. El cuerpo extendido horizontalmente configura su apariencia de bloque rectangular en sentido horizontal; en su extremo derecho se levanta la cabeza como otro bloque cuadrangular; las formas son duras y masivas, como si hubieran sido cortadas a tajo, y se notan exageradamente amplias y pesadas en los ⁴muslos. ^(lám. 19)

El rostro, inexpresivo, revela la característica genérica y convencional de la estatuaria de Tula; el cuerpo, rígido, con los brazos adheridos a los lados, y las manos, sobre el vientre, abren los dedos, pulgar, índice y medio, para sostener una especie de plato rectangular. Las piernas se doblan y bajan, pesadamente, sobre la plataforma. El tocado es circular, plano y rehundido en su parte superior, y está levantado en el centro delantero; es similar al reconocido como diadema de turquesa; en la parte trasera lleva una suerte de moño de cuatro lazos que cubren un elemento triangular. Además del tocado que indica, sin duda, la jerarquía de alto rango, usa como insignias el pectoral

de mariposa, el delantal triangular sobre el máxtlatl, y en el brazo izquierdo una banda ancha sostiene el mango de un gran cuchillo cuya hoja se apoya en el hombro, insignias propias de los atlantes de Tula pero ausentes en los chac-mooles mexicas.

Los chac-mooles muestran un grado distinto de referencia al pasado y plantean, asimismo, interesante problema iconográfico. Por una parte, la figura humana, en su forma esencial, que ciertamente no es común, ya que la postura reclinada del cuerpo con la cabeza vuelta en sentido contrario a su posición natural es única en Mesoamérica, se mantiene en las representaciones mexicas de épocas tempranas y tardías. Cambia el estilo y durante el proceso de transformación se advierten tres momentos sustanciales: el tolteca de Tula y los mexicas temprano y tardío. Lo más sorprendente es que también se altera el significado; concuerda con las modificaciones en el estilo. Al chac-mool de Tula no se le reconoce, por ahora, identidad precisa; el del Templo Mayor enuncia, por su situación frente al templo de Tláloc, su relación con el dios, y el Tláloc chac-mool exhibe, de modo explícito, los atributos que lo personalizan.

En el proceso de cambio de identidad, la imagen primero se despoja de insignias y luego se sobrecarga de ellas. Así pierde el cuchillo y el pectoral de mariposa en el tránsito de Tula al Templo Mayor, y en el transcurso de una centuria adquiere nueva investidura simbólica que se mira a la luz de distintas facetas: la del rostro, la de la parte alta del tambor, y la del relieve de la base en el Tláloc chac-mool.

A manera de reflexión final en torno a la recuperación de la imagen del chac-mool de Tula por los mexicas: en el imperioso deseo por hacer presente el pasado se encuentra la voluntad de afincar, sobre todo, el aspecto guerrero de ese pasado que justifica -ya lo he dicho- su poder y expansión militar, el que explica su destino sobrenatural. Por ello los chac-mooles de Tula usan insignias iguales a las de los guerreros, los atlantes, glorificados a escala colosal; no se trata de una persona o de un dios particular; se representa a la comunidad guerrera, apoyo de la religión y de la sociedad. Los mexicas necesitan apoderarse de ese pasado cuando empiezan a digundir sus dominios y hacerlo el fundamento de su estructura cultural. De tal modo que el antece-

dente simbólico inmediato de la guerra se fusiona con el antecedente simbólico más antiguo, que se encuentra en las raíces mismas de la civilización mesoamericana.

La referencia al pasado en el arte de Mesoamérica

Lo hasta aquí señalado es parte, tan sólo, de un fenómeno artístico-cultural, que abarca a toda la civilización mesoamericana. De hecho, es uno de los hilos que la articula y elemento constitutivo de su unidad y de su permanencia ininterrumpida.

Me referiré, de modo breve, sólo para ejemplificar dicho fenómeno, a algunos aspectos de los resurgimientos o renacimientos en distintos tiempos y en diversos rumbos de Mesoamérica.

En el Templo Mayor hay cuatro edificaciones de estilo teotihuacano, con el clásico talud-tablero de esa enorme metrópolis y con pinturas murales, en el Templo Rojo, de indudable reminiscencia teotihuacana.

Huehuetéotl, el dios viejo del fuego, que adquiere plena identidad, posiblemente, desde el Preclásico temprano, antes de 1200 a.C., durante la larga trayectoria cultural en el Altiplano central de México, resurge, con su esencial estructura formal, pero tal vez renovando sus insignias, de modo tal que se convierte en el Xiuhtecuhtli de la plástica y de los códices mexicas.

He de señalar que la actualización del pasado en los hechos artísticos no sigue reglas fijas y se advierte en grados y modos distintos; en ocasiones permanecen las formas, en otras se alteran y en unas más se modifica el significado. Así lo mostré en los ejemplos del uso del pasado tolteca en el arte mexicana.

Casos notables son las referencias al pasado maya en los relieves de Xochicalco y las serpientes emplumadas del mismo sitio con las de Teotihuacán. Y la renovación iconográfica del dios narigudo de los mayas clásicos al Chac de los mayas posclásicos de la península de Yucatán. Y el uso de las grecas de mosaico de piedra en el estilo Puuc de los mayas en la misma península, empleado por los mixtecas que construyeron Mitla.

He mencionado ejemplos que ahora recuerdo; hay muchísimos más, casi todos esperando el estudio que los explique. Interesa,

para los fines de este artículo, destacar que el fenómeno del pasado en el presente se dio a lo largo y a lo ancho del arte de los pueblos de Mesoamérica.

El retorno al pasado como fenómeno universal

"En tanto que actitud hacia el pasado—dice Giulio Carlo Argan en su artículo— el revival se relaciona con el pensamiento histórico. El tema es el mismo, evidentemente: la memoria del pasado y su relación con los problemas actuales de la existencia: sin embargo, las formas de proceder son distintas". El revival—aquí he preferido usar los términos resurgimiento, renacimiento y, más a menudo, retorno o vuelta al pasado— continúa Argan, niega la separación existente entre la dimensión del pasado y las dimensiones del presente y del futuro, de ^{manera tal} que se entienda la vida como una sucesión continua que nunca puede darse por acabada.

El revival, añade, establece una relación operativa entre el pasado y el presente y se manifiesta principalmente en el arte. En términos generales, en el arte de Occidente, al hacer presente el pasado, se lanza una moda; así ocurrió con lo griego, lo etrusco, lo pompeyano, lo gótico, lo rococó, etcétera, y se inició, a partir del Renacimiento italiano, la alternancia y sucesión de corrientes cuya frecuencia se incrementó con la industrialización.

Ahora bien la moda, que se manifiesta en todas esas épocas con definida voluntad de la presencia del pasado en el mundo occidental, parece, al menos en tiempos mexicanos, haber sido también parte del fenómeno en su totalidad: de ello dan testimonio el vestuario tolteca usado por los dioses guerreros victoriosos representados en la Piedra de Tizoc, ^(Lám. 20) y en el recién descubierto cuauhxicalli en el edificio del antiguo arzobispado y que ahora se exhibe en el Museo de Antropología.

El revival implica el concepto de retorno, no como plena identificación de acontecimientos históricos, sino como ejemplaridad; es un retorno a un modelo mítico en actitudes individua-

les o colectivas. Revive una historia mitificada. Así fue la Edad Media para los románticos y la antigüedad greco-romana para los neoclásicos; en esa dimensión se sitúa el pasado tolteca para los mexicanos.

Todo movimiento que implica hacer presente el pasado responde, o intenta responder, a una exigencia, que no es otra cosa que la del tiempo recuperado; "es decir, a la exigencia de construir el tiempo finito y sucesivo de la vida cotidiana y del acontecer histórico, sobre un tiempo infinito y durable...", dice Rosario Assunto.

Es un hecho que el arte occidental muestra incesantes movimientos por recuperar el pasado; los objetivos, los grados, los modos son increíblemente diversos. Mesoamérica no fue ajena a este fenómeno universal, porque éste es inherente a las sociedades humanas más complejas. Dentro de su pluralidad hay unidad manifiesta en el retorno al pasado, más bien mítico que cabalmente histórico y racional.

Los mexicanos habían fabricado, según las fuentes que de ellos permanecen, una historia mítica de su pasado, con la cual pretendían asegurar la legitimidad de su poder, de origen sobrenatural: eran un pueblo elegido por los dioses; el Pueblo del Sol. Los hechos artísticos, que aún se conservan, son viva y primordial presencia de esa férrea voluntad por recuperar el pasado. Así, este pueblo excepcional, último de los que señorearon en Mesoamérica, alcanzó el futuro, nuestro presente, y con ello se estableció en una dimensión que rebasó los límites de su propia historia.

Ciudad Universitaria, 6 de febrero de 1989.

B I B L I O G R A F I A

Acosta, Jorge R.

- 1945 "La cuarta y quinta temporadas de excavaciones en Tula, Hgo. ^{V.}, RMEA 6 (3), p.p. 23-64, México.
- 1956-1957
↓
"Interpretaciones de algunos datos obtenidos en Tula durante las VI, VII y VIII temporadas, 1946-1950" en Anales del INAH 8 (37), p.p. 37-115, México.
- 1957 "Resumen de los informes de las exploraciones arqueológicas en Tula, Hgo., durante las IX y X temporadas 1953-54"., en Anales del INAH 9, p.p. 119-169, México.

Argan, Giulio Carlo.

- 1974 "El revival" en El pasado en el presente. Colección Comunicación Visual, p.p. 7-26, Ed. Gustavo Gili, S.A., *Barcelona, España*

Assunto, Rosario.

- 1974 "El revival y el problema del tiempo" en El pasado en el presente, Colección Comunicación Visual, p.p. 29-46, Ed. Gustavo Gili, *Barcelona, España*

Batres, Leopoldo.

- 1902 Exploraciones Arqueológicas en la Calle de las Escalerillas, Año de 1900. J. Aguilar Vera, México.

Beyer, Hermann.

- 1955 "La 'procesión de los señores', decoración del primer teocalli de piedra en México-Tenochtitlan," en El México Antiguo 2, p.p. 1-42, México.

Fuente, Beatriz de la y Silvia Trejo, Nelly Gutiérrez Solana.

- 1988 Escultura en Piedra de Tula. Catálogo, IIE, UNAM, México.

Historia de los Mexicanos por sus pinturas. ~~■~~ Teogonía e His-
1973 toria de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI,
ed. por Angel María Garibay K., p.p. 23-66, Editorial
Porrúa, México.

Historia Tolteca-Chichimeca, Anales de Quauhtinchan. Versión
1947 preparada y anotada por Heinrich Berlin en colaboración
con Silvia Rendón. Prólogo de Paul Kirchhof. Antigua
Librería Robredo_x de José Porrúa e Hijos, México

Jiménez Moreno, Wigberto.

1941 a "El problema de Tula" en 1a. Mesa Redonda, Boletín N° 1,
p.p. 2-8, México.

1941 b "Tula y los toltecas según las fuente históricas" en
RMEA 5, México.

Klein, Cecilia.

1987 "The Ideology of Autosacrifice at The Templo Mayor" en
The Aztec Templo Mayor, ed. por Elizabeth Hill Boone,
p.p. 293-370, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

León-Portilla, Miguel.

1981 "Los testimonios de la Historia" en El Templo Mayor,
p.p. 33-102., Bancomer, México.

1983

(la.reimp) Toltecáyotl. Aspectos de la cultura náhuatl. Fondo de
Cultura Económica, México..

Matos Moctezuma, Eduardo.

1981 a El Templo Mayor de México. Crónicas del siglo XVI.
Asociación Nacional de Libreros, México.

1981 b Una Visita al Templo Mayor, Instituto Nacional de An-
tropología, México.

- 1981 c "Los hallazgos de la arqueología" en El Templo Mayor, p.p. 103-284. Bancomer, México
- 1984 a Guía oficial. Templo Mayor, INAH-SALVAT, México.
- 1984 b "Los edificios aledaños al Templo Mayor en Estudios de Cultura Náhuatl 17, p.p. 15-21, IIH, UNAM, México.

Miller, Mary Ellen.

- 1985 "A Re-examination of the Mesoamerican Chacmool", en Art Bulletin 67 (1), p.p. 7-17.

Molina Montes, Augusto F.

- 1987 "Templo Mayor Architecture: So What's New" en The Aztec Templo Mayor, ed. por Elizabeth Hill Boone, p.p. 97-108, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

Nicholson, H.B. y Eloise Quiñones Keber.

- 1983 Art of Aztec México. Treasures of Tenochtitlan, National Gallery of Art, Washington, D.C.
- 1985 "Polychrome on Aztec Sculpture" en Painted and Polychrome Monumental Sculpture in Mesoamerica, ed. por Elizabeth Hill Boone, p.p. 145-173., Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

Pasztory Esther.

- 1983 Aztec Art, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York.

Sahagún, Fray Bernardino de.

- 1956 Historia General de las Cosas de Nueva España, Numeración, anotaciones y apéndices de Angel María Garibay K. Tomo III, Libro X, Editorial Porrúa, S. A., México.

Solis Olguin, Felipe R.

1976 La escultura Mexica del Museo de Santa Cecilia Acatitlan, Estado de México. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Umberger, Emily.

1987 "Antiques, revivals and references to the past in Aztec Art" en RES, p.p. 63-105, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology Cambridge University Press, Cambridge, New York.

Ilustraciones para artículo: RETORNO AL PASADO TOLTECA EN EL
ARTE MEXICA

por Beatriz de la Fuente

Láminas:

1. Relieves mexicas representando a Chalchiuhtlicue y a Quetzalcóatl; a la derecha el glifo 8 pedernal, o sea el año 1500 o sea el año 1500; en el cerro de la Malinche, cerca de Tula Hidalgo. (según Umberger, 1987, p.73, fig. 7).
- 2.a Banquetas del "Friso de los Caciques" en Tula, Hidalgo.
b Banquetas del "Recinto de los Caballeros Aguila" FALTA
3. Dibujo de la parte central de las banquetas del Templo Mayor descubiertas en 1913 (según Beyer, 1955, fig. E).
4. Sección de banqueta del "Friso de los Caciques", Tula, Hidalgo.
5. Sección de banqueta en "Recinto de los Caballeros Aguila" en Templo Mayor. FALTA
6. Sección de banqueta en "Recinto de los Caballeros Aguila" con zacatapayolli al centro, en Templo Mayor. FALTA
7. Sección de banqueta del "Friso de los Caciques", Tula, Hidalgo.
8. Zacatapayolli procedente de Tula, Hidalgo.
9. Zacatapayolli del Templo Mayor. FALTA.
10. Dibujo reconstructivo de relieve con Quetzalcóatl y serpiente emplumada en altar frente al edificio 4 en Tula, Hidalgo (Según Acosta, 1956, tomado de Umberger, 1987 p. 74, fig.8
11. "Atlante" mexicana, copia tardía, procede de la zona oeste de Templo Mayor, encontrado en República de Guatemala 12. Museo Nacional de Antropología, México.
- 12a "Atlante" mexicana, procede de la zona oeste del Templo Mayor encontrado en República de Guatemala 12. Museo Nacional de Antropología, México. Visto de frente.
b Mismo "atlante" mexicana mostrando el cuchillo en el brazo y las flechas y el arma curva en la mano.
c Mismo "atlante" mexicana mostrando en la mano el ātlatl o lanzadardos.
13. "Atlante" mexicana con faldilla terminada en puntas de flecha procede de la zona oeste del Templo Mayor, encontrado en República de Guatemala 12.
- 14a Vista general de los Atlantes toltecas de Tula, Hidalgo, sobre la pirámide B.
b Misma mostrando con las manos el ātlatl.
c Misma mostrando en las manos : las flechas, el arma curva y la bolsa.
- 15 Relieve mexicana. Losa con representación de rostro humano dentro de la boca abierta de un animal fantástico. Museo Nacional de Antropología, México.

Ilustraciones-

16. Relieve tolteca de Tula, Hidalgo. Losa con representación de rostro humano dentro de la boca abierta de un animal fantástico, en Pirámide B.
17. Chac-Mool del Templo Mayor FALTA
- 18a Tláloc chac-mool mexicana. Museo Nacional de Antropología. Visto de frente. FALTA
 - b Tláloc chac-mool mexicana. Museo Nacional de Antropología, México. Vista superior. FALTA
 - c Tláloc chac-mool mexicana. Museo Nacional de Antropología, México. Vista de la base.
19. Chac-mool tolteca de Tula Hidalgo.
20. Tezcatlipoca como guerrero victorioso, se viste con atuendo tolteca. Relieve en la Piedra de Tízoc, 1481-1486 (según Umberger, 1987, p. 70, fig. 4).

Ilustraciones que faltan para artículo : RETORNO.....

Láminas:

- 2b. Banquetas del "Recinto de los Caballeros Águila" del Templo Mayor
5. Sección de banqueta en "Recinto de los Caballeros Águila" en Templo Mayor.
6. Sección de banqueta en "Recinto de los Caballeros Águila" en Templo Mayor, con zacatapayolli al centro
9. Zacatapayolli de Templo Mayor
17. Chac-mool de Templo Mayor
- 18a Tláloc chac-mool mexicana en Museo Nacional de Antropología visto de frente
 - b Mismo vista superior
 - c Mismo vista de la base