

S A L A

Mexica

Culturas del Centro de México en el Posclásico Tardío

Migrando desde la Mesoamérica septentrional, los mexicas y otros pueblos hablantes de náhuatl llegaron al Centro de México en el siglo XIII d.C. Encontraron a su ingreso numerosas sociedades que, pese a sus diferencias étnicas, lingüísticas y políticas, vivían inmersas en una historia común, teñida intensamente por el comercio, la guerra y la religión. Su destino final fue la Cuenca de México, región de unos 7000 kilómetros cuadrados, caracterizada por la existencia de cinco grandes lagos y con tres componentes sociopolíticos básicos: Azcapotzalco fungía como la capital de los tepanecas, asentados en la franja occidental; Texcoco era el centro de los acolhua-chichimecas, cuyo territorio nuclear ocupaba la franja oriental, mientras que Colhuacan dominaba los señoríos pertenecientes al grupo étnico de los colhuas, el cual incluía a los pueblos sureños de Xochimilco y Cuitláhuac.

En este complejo panorama, los mexicas no tuvieron más remedio que fundar su capital, llamada Mexico-Tenochtitlan, en un islote exiguo e inhóspito del lago de Texcoco. Debido a que el islote se encontraba en territorio tepaneca, los mexicas se convirtieron en tributarios de Azcapotzalco a partir de 1325. Pero las cosas cambiarían un siglo después, en 1430, año en que los mexicas vencieron militarmente a sus amos y organizaron la última *Excan Tlatoloyan* o Triple Alianza, integrada por Tenochtitlan, Texcoco y Tlacopan (hoy Tacuba).

La *Excan Tlatoloyan* fue una organización supraestatal, a gran escala e inscrita en un contexto de guerra endémica.

Tenía como función principal dirimir contiendas entre las distintas entidades políticas que caían bajo su jurisdicción; pero también se atribuía la vigilancia de la seguridad de su dominio y la incorporación a los Estados que eran renuentes a formar parte de la coalición. Con este pretexto, sus tres capitales encabezaron un proceso de expansión militar encaminado a controlar primero la cuenca lacustre y luego un extenso territorio circundante.

Al oeste de la Cuenca de México, en los valles de Toluca e Ixtlahuaca, otros grupos chichimecas habían logrado gran importancia económica, cultural y política. Estos grupos constituían un interesante mosaico lingüístico, sobre todo de lenguas otomianas (otomí, mazahua, matlatzinca y ocuilteca) y náhuatl. Cuando los mexicas iniciaron la etapa de expansión, la Triple Alianza pudo conquistar a estos vecinos occidentales, que para aquel entonces estaban sumamente divididos. Al este, en el Valle de Puebla-Tlaxcala, los chichimecas también habían desarrollado centros de poder muy importantes. Entre ellos destacan Tlaxcala, Cholula, Huexotzinco y Tliliuhquitepec, ciudades que se coaligaron para resistir las permanentes hostilidades de la *Excan Tlatoloyan*, y que lograron mantener la independencia de la región. Al sur, en la tierra caliente del Valle de Morelos había pueblos chichimecas de habla náhuatl, sobre todo grupos xochimilcas y tlahuicas. El algodón producido por ellos era ambicionado por los mexicas desde tiempos muy tempranos. Esto los impulsó a entablar una larguísima guerra contra la ciudad de Cuauhnáhuac (hoy Cuernavaca), la cual fue vencida por las armas. En este rápido proceso fueron anexionadas entidades políticas de muy diversas etnias y niveles de desarrollo. A la postre, las fronteras imperiales de la Triple Alianza llegarían de las costas del Golfo de México, a las del Pacífico y del imperio tarasco, hasta la actual frontera entre México con Guatemala.

El propósito central del expansionismo hegemónico de la *Excan Tlatoloyan* no era el dominio territorial, sino el beneficio tributario. Se perseguían también el acceso privilegiado a ciertos recursos naturales, la reorganización del comercio y el control de mercados importantes. En la mayor parte de los casos, las ciudades conquistadas entregaban tributo, y quedaban además obligadas a permitir el libre paso de los comerciantes protegidos por la alianza, así como a auxiliar a los ejércitos de los conquistadores con tropas y vituallas. Sin embargo, éstas mantenían sus regímenes jurídicos y políticos, así como a sus divinidades. Aún así, vivían en las condiciones onerosas e inseguras que genera la institucionalización de la violencia. Sólo en casos de oposición extrema, la Triple Alianza podía imponer, además del tributo, un gobernador, o bien arrasar la población rebelde y ocupar su territorio con colonos. En ocasiones, los pueblos tributarios no sólo entregaban los bienes producidos localmente, sino que debían pagar su deuda con bienes que adquirirían a través del intercambio con sus vecinos. De esta manera, las capitales de la alianza adquirirían recursos de regiones situadas más allá de sus fronteras.

Al vertiginoso ascenso de la *Excan Tlatoloyan* correspondió una evolución prodigiosa en el campo de las artes. En la arquitectura, por ejemplo, no sólo se incrementaron las dimensiones y la calidad de los materiales empleados, sino que se perfeccionaron los métodos de construcción, se refinaron las técnicas decorativas y se definieron los elementos propios de un estilo imperial. Correlativamente, en la pintura y la escultura se experimentó un salto enorme hacia el naturalismo y con él se alcanzó un nivel de perfección nunca visto.

En el origen de tales transformaciones se encuentran, sin duda, la independencia conquistada por Tenochtitlan en 1430 y, diez años más tarde, el ascenso al trono de un

visionario: Motecuhzoma Ilhuicamina. Como consecuencia, la isla vivió en aquellos años su primer momento importante de preponderancia política y bonanza económica, fenómeno que permitió comisionar una novedosa serie de monumentos imperiales a reconocidos artistas extranjeros. Acudieron primeramente los escultores de las ciudades sujetas de Azcapotzalco y Coyoacan, uniéndose después los provenientes de Tlacopan, Texcoco, Xochimilco y Chalco. Los inmigrados seguramente compartieron entre sí y con los creadores locales su *savoir faire*, sus gustos y sus tradiciones, con lo que se generó uno de esos ambientes seminales que se registran pocas veces en la historia. Por un lado, encontraron estimulantes fuentes de inspiración en el arte de sus vecinos de la región Mixteca-Puebla y en el de lugares más lejanos, fundamentalmente de la Huasteca; por el otro, tomaron como modelo numerosas expresiones artísticas de las extintas civilizaciones de Teotihuacan, Xochicalco y Tula. Tras una acelerada fase de experimentación, el proceso tuvo como desenlace la creación de un estilo tan original como cosmopolita.

Así, en los albores del siglo XVI, Tenochtitlan se había convertido en el nuevo centro gravitacional del arte mesoamericano. En su reducido territorio no sólo se daba la mayor concentración de monolitos, relieves e imágenes menores del imperio, sino que allí se encontraban los monumentos más insignes. Hay que reconocer, sin embargo, que paralelamente florecieron otras escuelas escultóricas de altísimo nivel en varias capitales de la Cuenca de México, cada una con su propio carácter. Entre ellas podemos mencionar las de Texcoco, Xochimilco, Tláhuac, Chalco y Tlalmanalco.

En su época de máximo esplendor, estas escuelas metropolitanas trascendieron las montañas de la cuenca y diseminaron rápidamente su influencia dentro y fuera del imperio. En numerosas ocasiones, fueron los soberanos de la Triple

Alianza quienes enviaron a los artistas a esculpir monumentos de carácter estatal en sitios estratégicos. En otras, fueron los mexicas que residían en las provincias y los gobernantes de señoríos independientes quienes invocaron los servicios de estos maestros. Obviamente, también se dio el caso de que escultores locales de uno y otro lado de las fronteras imperiales imitaran el estilo mexica metropolitano.

En los albores del siglo XVI, la *Excan Tlatoloyan* alcanzó su máxima expansión, pero de manera precaria. La situación política se tornó muy inestable, además de que los pueblos sojuzgados estaban cada vez más descontentos. Muchos de ellos reconocieron en la llegada de los españoles una coyuntura inigualable para recuperar su libertad y se sumaron a ellos, con lo que facilitaron el proceso de conquista. Obviamente, el resultado final no correspondió con sus expectativas.

LEONARDO LÓPEZ LUJÁN

41 Coatlicue

CULTURA MEXICA

Posclásico Tardío: 1200-1521 d.C.

Tenochtitlan, Cuenca de México. Región: Centro de México.

Andesita y pigmento rojo.

252 x 158 x 124 cms.

Inventario: 10-1153.

La Coatlicue (“La de la falda de serpientes”) representa a un ser antropomorfo que, aunque inmóvil, está listo para atacar. Ha perdido la cabeza, las manos y parte de las piernas, pero sin menoscabo de su vitalidad. Las partes amputadas son suplidas con amenazadoras serpientes preciosas que simbolizan sangre fecundadora y con patas de águila que califican a la diosa como hechicera. Bajo su collar —formado por un cráneo, manos cercenadas y corazones— se entrevén dos senos flácidos y un pliegue abdominal, huellas indelebles de su misión procreadora. La Coatlicue viste una falda de ofidios que le confiere el nombre y la vincula a los poderes de la germinación. Una serpiente de dos cabezas ciñe la falda y sujeta por atrás una compleja divisa con un cráneo y rematada por caracoles. Sobre su espalda se talló un 12-Caña alusivo a la brujería y, en la cara inferior, un 1-Conejo y un Tlaltecuhltli relativos al mundo telúrico.

Esta obra maestra del arte universal refulge por su fuerza expresiva y su originalidad. No se trata, empero, de una pieza única, pues la existencia de tres fragmentos de efigies idénticas y de la Yollotlicue hablan de un grupo escultórico espectacular. Según Andrés de Tapia, soldado de Cortés que ascendió al Templo Mayor, había en la cúspide “idolos” de “piedra de grano bruñida”, “casi tres varas de medir” (2.52 metros) y el “gordor de un buey”, con “collares cada diez o doce corazones de hombre”, “unas culebras gordas ceñidas” y un “rostro en el colodrillo, como cabeza de hombre sin carne”. Se refería sin duda al grupo de la Coatlicue, es decir, a los cuatro “sostenedores del cielo”, imágenes de las temibles diosas primigenias cuya mutilación engendró el universo.

A raíz del descubrimiento de la Coatlicue en agosto de 1790, el virrey Revillagigedo ordenó trasladarla de la Plaza Mayor a la Real Universidad para que ahí se conservara, estudiara y diera a conocer. Pero los dominicos que dirigían esa institución la reinhumaron, pues deseaban evitar el surgimiento de un nuevo culto que pervertiría a la juventud. El monolito vería definitivamente la luz en 1825 con la apertura del Museo Nacional.

LEONARDO LÓPEZ LUJÁN



42 Cabeza de Coyolxauhqui

CULTURA MEXICA

Posclásico Tardío: 1200-1521 d.C.

Tenochtitlan, Cuenca de México.

Región: Centro de México.

Diorita.

72.5 x 85.5 x 64.5 cms.

Inventario: 10-220918.

Según un conocido mito, la diosa lunar Coyolxauhqui (“La de la pintura facial de cascabeles”) y sus hermanos estelares, los Centzonhuitznáhuah, se sintieron deshonrados al enterarse de que su madre, la diosa terrestre Coatlicue, había quedado milagrosamente embarazada cuando colocó un plumón celestial sobre su vientre. La Luna y las estrellas decidieron asesinar a la transgresora, para lo cual ascendieron a la cima de la Montaña de las Serpientes. Pero cuando estaban a punto de cometer matricidio, nació el solar Huitzilopochtli —adulto y armado con una serpiente de fuego— para aniquilar a sus medios hermanos y decapitar a Coyolxauhqui, cuyo cuerpo se precipitó hasta la base de la montaña, quedando desmembrado.

En esta cabeza cercenada de la diosa lunar, el artista plasmó con maestría el *victus* de la muerte, enfatizándolo en los párpados caídos y los labios curvados hacia abajo. El pelo está cubierto por un tocado de tela estriada, tachonado con los plumones circulares alusivos al sacrificio. Sobre cada mejilla vemos la sucesión de tres círculos, el de arriba con el signo cruciforme del oro y el de abajo en forma de cascabel. En la cara inferior de la escultura fueron talladas la corriente de agua y fuego, la cuerda con plumas de garza y la serpiente de dos cabezas, símbolos respectivos de la guerra, el sacrificio y la muerte. A ellos se suma el año 1-Conejo, fecha que aparece en el *Códice Azcatitlan* junto a la escena en la que Huitzilopochtli vence a Coyolxauhqui.

Esta escultura, que originalmente pudo haber ocupado la cúspide del Templo Mayor, fue descubierta en marzo de 1830 en la ciudad de México, cuando se edificaban unas casas para el convento de la Concepción, justo a espaldas de la iglesia de Santa Teresa la Antigua. Pese a que varios extranjeros le hicieron tentadoras ofertas, la abadesa María Josefa Travieso decidió ceder la estatua al Museo Nacional gracias a la intervención del historiador Carlos María de Bustamante.

LEONARDO LÓPEZ LUJÁN



43 Piedra del Sol

CULTURA MEXICA

Posclásico Tardío: 1200-1521 d.C.

Tenochtitlan, Cuenca de México. Región: Centro de México.

Basalto de olivino y pigmentos rojo y ocre.

358 x 98 cms ø.

Inventario: 10-1123.

Todo parece indicar que la Piedra del Sol, incorrectamente conocida como Calendario Azteca, fue tallada a principios del siglo XVI a partir de un bloque extraído del pedregal de San Ángel o de las inmediaciones de Mixquic. Esto implica un desplazamiento de entre 12 y 22 kilómetros desde el sur de la cuenca hasta el recinto sagrado de Tenochtitlan, donde el monolito hizo las veces de *temalácatl* (cilindro para el enfrentamiento gladiatorio) o quizás de *cuauhxicalli* (recipiente sacrificial).

La Piedra del Sol resume en su estructura concéntrica las concepciones mexicas del espacio y el tiempo. Señala las cuatro direcciones cardinales —con el Oriente hacia arriba— y marca la sucesión de los 20 días adivinatorios, el ciclo de 52 años y las cinco eras cosmogónicas. El rostro de Tonátiuh ocupa el círculo más pequeño del relieve: es el Sol de mediodía, pues las líneas curvas de los ojos y la nariguera tubular se refieren a su aspecto ascendente, mientras que la boca descarnada y la lengua-cuchillo lo hacen al descendente. El siguiente círculo es ocupado por la fecha 4-Movimiento, la cual nombra la presente era y envuelve a las cuatro previas (4-Viento, 4-Jaguar, 4-Lluvia de Fuego y 4-Agua) junto con un par de garras que aprehen corazones. Los signos de los días conforman el tercer círculo, en tanto que el cuarto es un disco solar en el que se alternan rayos con cuentas de jade, además de símbolos del año, plumas y agua preciosa. Este disco está rodeado por dos gigantescas serpientes de fuego que descienden hacia el poniente desde la fecha 13-Caña del nacimiento del Quinto Sol y, a continuación, por una banda nocturna esculpida en el canto.

Poco después de la caída del imperio mexica en 1521, la Piedra del Sol fue arrastrada hasta el ángulo sureste de la Plaza Mayor. Allí quedó expuesta hasta algún momento entre 1551 y 1572 en que se dispuso enterrarla. Fue redescubierta en diciembre de 1790 y, meses después, empotrada en la torre occidental de la catedral, lugar en que permaneció hasta agosto de 1885, cuando se le trasladó a la antigua sede del Museo Nacional. Desde junio de 1964 ocupa su posición actual en Chapultepec.

LEONARDO LÓPEZ LUJÁN



44 Piedra de Tízoc

CULTURA MEXICA

Posclásico Tardío: 1200-1521 d.C.

Tenochtitlan, Cuenca de México.

Región: Centro de México.

Andesita.

94 x 265 cms ø.

Inventario: 10-1162.

Esculpido por órdenes de Tízoc, soberano de Tenochtitlan entre 1481 y 1486, este monumento era uno de los dos grandes cilindros de piedra que ocupaban el patio del Templo de Yopico, dedicado al dios Xipe Tótec y ubicado en el extremo meridional del recinto sagrado. Ambos cilindros estaban destinados al ritual de “rayamiento”, mejor conocido como sacrificio gladiatorio. Uno de ellos, el *temalácatl*, era la breve palestra sobre la cual luchaba el cautivo mal armado contra los guerreros sacrificadores. El otro, llamado *cuauhxicalli*, era el recipiente que recibía su cuerpo herido para la extracción del corazón y la subsecuente ofrenda de sangre al Sol y la Tierra. La Piedra de Tízoc era un *cuauhxicalli*, pues carece de la espiga central que en el *temalácatl* servía para atar la cuerda que sujetaba al cautivo.

Ambos cilindros servían también como memoriales que glorificaban las hazañas de cada soberano, pues consignaban tanto las conquistas heredadas como los triunfos propios. La cara superior de la Piedra de Tízoc luce la representación convencional del Sol, en tanto que la lateral tiene una secuencia de quince escenas, cada una conformada por un guerrero mexica sometiendo a una deidad que personifica al señorío particularizado con un topónimo. La secuencia bélica está limitada por dos bandas horizontales, una arriba y otra abajo, que figuran respectivamente un cielo nocturno y un reptil terrestre.

Con la Conquista española en 1521, la Piedra de Tízoc quedó sepultada en terrenos del actual Zócalo. Fue hallada entre 1562 y 1565, cuando se construían los cimientos de una nueva catedral, y llevada frente a la puerta principal de la antigua, donde quedó expuesta por más de seis décadas. Nuevamente fue enterrada en el siglo XVII, para ser exhumada en diciembre de 1791 y vuelta a enterrar en 1793. Finalmente, en 1824, el gobierno de México dispuso su traslado al Museo Nacional, institución que sería inaugurada al año siguiente.

LEONARDO LÓPEZ LUJÁN



45 *Teocalli de la Guerra Sagrada*

CULTURA MEXICA

Posclásico Tardío: 1200-1521 d.C.

Tenochtitlan, Cuenca de México.

Región: Centro de México.

Basalto y pigmento rojo.

123 x 92 x 100 cms.

Inventario: 10-81548.

De manera magistral, esta trasposición pétrea de un templo indígena reúne los símbolos del poder político, la religión y la cosmología para expresar los vínculos entre los gobernantes, las divinidades y las fuerzas de la naturaleza. Con afanes propagandísticos, el rey se sitúa en el centro de la escena como gran devoto, en tanto que la guerra y la ofrenda de sangre aparecen como condiciones básicas para el funcionamiento de su imperio y del universo.

La pirámide está dotada en su fachada principal de una escalinata de trece peldaños acotada por alfardas de doble inclinación. Sobre ellas se esculpieron recipientes sacrificiales —uno de águila y otro de jaguar—, así como los años 1-Conejo y 2-Caña que rememoran el desplazamiento de la celebración del Fuego Nuevo de 1506 a 1507. Las fachadas laterales poseen las efigies divinas de Tláloc, Tlahuizcalpantecuhtli, Xiuhtecuhtli y Xochipilli, mientras que la trasera está ocupada por el emblema de Tenochtitlan, en el que el águila se posa en un nopal sujetando con su pico el símbolo de la guerra. La pirámide está coronada por una capilla donde el dios patrono, Huitzilopochtli, y Moctezuma II se autosacrfican ante un Sol calificado con la fecha de la quinta era y una Tierra reptiliana flanqueada por rodelas y haces de dardos. Los costados de la capilla tienen las fechas 1-Pedernal y 1-Muerte que aluden a Huitzilopochtli y Tezcatlipoca, en tanto que el techo posee una bola penitencial y un 2-Casa (1325), año de fundación de la capital mexicana.

En agosto de 1831, el ministro Lucas Alamán notificó la aparición de un “pedazo de piedra que tiene figurados de medio relieve las armas del Imperio Mexicano y otros signos” en los cimientos del torreón sur del Palacio Nacional, es decir, en terrenos del antiguo palacio de Moctezuma. Las dimensiones de este monolito y su posición bajo un muro de carga impidieron extraerlo en aquel momento. Tuvo que transcurrir casi un siglo para que, en julio de 1926, fuera llevado al Museo Nacional.

LEONARDO LÓPEZ LUJÁN



46 Xochipilli-Macuilxóchitl

CULTURA CHALCA

Posclásico Tardío: 1200-1521 d.C.

Tlalmanalco, Estado de México, Cuenca de México.

Región: Centro de México.

Andesita.

117 x 55 x 45 cms.

Inventario: 10-222116.

Obra suprema del arte chalca, esta imagen masculina fue descubierta a los pies del volcán Iztaccíhuatl, en las afueras del pueblo de Tlalmanalco. Apareció próxima a su pedestal y pronto pasó a formar parte de la colección del historiador Alfredo Chavero, quien la identificó con el dios del fuego Ixcozauhqui y más tarde la cedió al Museo Nacional.

La imagen representa en realidad a Xochipilli-Macuilxóchitl, apelativo que significa literalmente “Noble Florido, 5-Flor”. Como quinto y último de la serie de los llamados “dioses del exceso”, Xochipilli era el patrono de la música, el canto, la danza, el juego y el placer sexual. Era igualmente una deidad de la fertilidad con fuertes asociaciones solares.

En esta escultura sorprende el naturalismo con que fue plasmada la anatomía humana. El dios está sentado, con las piernas cruzadas a la altura de los tobillos y las manos encima de las rodillas. Es posible que con ellas sujetara algún objeto móvil, ya una sonaja, ya una flor o una infrutescencia del alcatraz, planta que alude a la fecundidad. La cabeza, ligeramente echada hacia atrás, sugiere que está cantando o, más probablemente, que se encuentra en trance. El dios luce un tocado de plumas cortas, el cual se extiende sobre la espalda, donde está adornado con colgantes de plumas, los cuatro anillos que representan el calor solar y las cuatro barras verticales que en los códices son de diferentes colores y simbolizan los puntos cardinales. El rostro, flanqueado por sendas orejeras circulares, se oculta tras una máscara con una expresión reveladora. El cuerpo está cubierto de flores y hongos con sonadas propiedades psicotrópicas. Xochipilli viste, además, pectoral y ajorcas de piel de felino, brazaletes posiblemente de oro, pulseras de cuero, braguero y sandalias. La imagen del dios ensambla a la perfección en un lujoso pedestal o asiento, también decorado con el símbolo del calor solar, cuentas de jade y cuatro grandes flores de las que liban seis bellísimas mariposas.

LEONARDO LÓPEZ LUJÁN



47 Diosa de Coatepec Harinas

CULTURA MATLATZINCA

Posclásico Tardío: 1200-1521 d.C.

Coatepec Harinas, Valle de Toluca, Estado de México.

Región: Centro de México.

Madera y concha.

39.5 x 15 x 10 cms.

Inventario: 10-74751.

Al llegar al Altiplano Central, Cortés y sus huestes advirtieron que las efigies de culto de los mexicas y sus vecinos no sólo ocupaban las viviendas y los templos de cada aldea, pueblo y ciudad en donde ponían el pie. También estaban diseminadas en las encrucijadas de los caminos que los conducían hacia Tenochtitlan, en las cúspides de montañas y cerros que ascendían, en el interior de cavernas y abrigos rocosos, frente a árboles robustos, sobre cantiles y peñas, en torno a manantiales y en los demás lugares de la geografía sagrada frecuentados por los fieles para entrar en contacto con lo sobrenatural. A tal categoría pertenece esta delicada imagen de una deidad femenina, pues a decir del historiador, lingüista y etnólogo Nicolás León fue descubierta junto con otra semejante en el interior de una cueva próxima al poblado matlatzinca de Coatepec Harinas, ubicado al sur del Nevado de Toluca.

Como todas las efigies de su tipo, ésta fue creada para ser vista frontalmente, con una rigurosa simetría que nos remite al ideal indígena de templanza. Su rostro no expresa sentimientos melodramáticos, mientras que su cuerpo, erguido y con los pies bien apoyados sobre el suelo, adopta una postura serena. Las proporciones corporales se compactan en sentido vertical, al tiempo que se amplifican el tamaño y los detalles de la cabeza, las manos y los pies. El artista representó a una mujer de edad juvenil con el cabello trenzado sobre la frente. Su torso desnudo exhibe los senos rodeados por unas manos en actitud de ofrenda. En contraste, un largo enredo oculta el cuerpo desde la cintura hasta los tobillos.

La imagen fue tallada en una madera rojiza y compacta, quizá de cedro. Son sumamente raros los objetos prehispánicos de este material que han logrado llegar hasta nuestros días. Esto es consecuencia de la vulnerabilidad de la celulosa y la lignina al oxígeno, la luz y ciertos compuestos presentes en los contextos arqueológicos.

LEONARDO LÓPEZ LUJÁN



CULTURA MEXICA

Posclásico Tardío: 1200-1521 d.C.

Tenochtitlan, Cuenca de México.

Región: Centro de México.

Basalto y pigmentos rojo, ocre y negro.

94 x 120 x 225 cms.

Inventario: 10-220914.

Los mexicas vincularon al jaguar con la noche, el inframundo, la tierra y la fertilidad por sus hábitos nocturnos y acuáticos; con la guerra y el sacrificio dada su ferocidad, y con la magia y la hechicería por su actitud furtiva y su aguda visión en la oscuridad. Por esta última razón, consideraban al jaguar como el mejor aliado de los chamanes y, por extensión, como patrono de los gobernantes. El dios supremo Tezcatlipoca, en su apariencia de jaguar, se confunde con Tepeyólotl, manifestación divina de las fuerzas telúricas y lunares.

Esta escultura yacía originalmente al pie de la escalinata de un templo. Fue descubierta en diciembre de 1901 bajo la espléndida casa neoclásica del marqués del Apartado —ubicada a una calle al norte de la Catedral—, cuando el ingeniero Porfirio Díaz hijo emprendía obras de recimentación. Muchos años después, en 1985, la arqueóloga Elsa Hernández Pons halló a unos cuantos metros la escultura de un águila real. Seguramente formaba un par litúrgico con el jaguar, pues esta ave rapaz era asociada con el día, el cielo y el Sol.

El artista figuró un felino agazapado y listo para el ataque: sus orejas están alertas; sus ojos, bien abiertos; su hocico muestra filosos dientes; su cuerpo posee poderosas extremidades, y sus garras tienen las uñas desplegadas. El pelo que flanquea al hocico no es un rasgo propio de los jaguares, por lo que pudiera aludir a la barba de Tepeyólotl. En el lomo hay una horadación de 64 centímetros de diámetro y 24 de profundidad, la cual servía como *cuauhxicalli* o recipiente de ofrendas sacrificiales. En su pared lateral tiene esculpida una banda de plumas de águila y otra de cuentas de jade y corrientes de agua, en tanto que su cara inferior muestra las imágenes de Tezcatlipoca y Huitzilopochtli ofreciendo sangre de sus orejas. En un principio, la piel del animal estaba pintada de ocre con manchas negras, en tanto que las uñas y el recipiente eran rojos.

LEONARDO LÓPEZ LUJÁN



49 Monito de obsidiana

CULTURA ACOLHUA

Posclásico Tardío: 1200-1521 d.C. ?

Texcoco ?, Estado de México.

Región: Centro de México.

Obsidiana.

14 x 15 x 16.5 cms.

Inventario: 10-998.

Debido a su gran agilidad, su hiperactividad, su balanceo continuo por las ramas de los árboles y su cola prensil en espiral, los mexicas asociaron al mono araña con las corrientes de aire, los remolinos y los poderes de Ehécatl-Quetzalcóatl, el dios del viento y la fertilidad.

En 1964, este recipiente de esbeltísimas paredes ocupó el lugar de honor de la Sala Mexica, al ser instalado en la intersección de un arreglo cruciforme que integraban el *ocelocuahxicalli* a la entrada, la Piedra del Sol al fondo, la monumental Serpiente de Fuego a la derecha y la Coatlicue a la izquierda. Con tal colocación se reconocía la perfecta ejecución técnica de esta representación de un mono araña. El animal sostiene con la cola el contenedor que figura su abultado cuerpo. De este volumen y en forma inusitada dentro de la plástica mexica, se proyectan hacia afuera los brazos, las piernas y la cabeza. En esta última distinguimos el característico copete de los monos araña, dos cuencas oculares profundas y una boca en actitud de soplar o tal vez de generar vientos inclementes.

Según Eugène Boban —anticuario del emperador Maximiliano, marchante de objetos arqueológicos y conocedor de los vericuetos de la manufactura de falsificaciones— el monito fue hallado por un campesino en una hacienda de las afueras de Texcoco. Éste lo cambió por un borrego a un paciente del doctor Rafael Lucio, célebre por sus investigaciones sobre la lepra. En 1869, el doctor adquirió el monito por un anillo de diamantes para luego cederlo al Museo Nacional. Lo interesante es que Boban, tras publicar esta historia en 1885 y vender numerosas piezas de obsidiana (algunas de ellas falsas), confesó dos años más tarde que “los antiguos mexicanos nunca hicieron figuras ni ídolos de obsidiana” y que “todos los objetos de obsidiana con cuerpo, brazos y piernas pueden ser considerados falsos”. Estas simples afirmaciones justificarían un análisis del monito para comprobar su autenticidad.

LEONARDO LÓPEZ LUJÁN



50 Calabaza

CULTURA MEXICA

Posclásico Tardío: 1200-1521 d.C.

Tenochtitlan ¿?, Cuenca de México.

Región: Centro de México.

Diorita.

16 x 17 x 36 cms.

Inventario: 10-392922.

El mundo vegetal recibe en la plástica mexica mucha menor atención que el animal. Son relativamente escasas las esculturas exentas de plantas que han logrado llegar hasta nuestros días. Sobresalen entre ellas las representaciones en basalto y andesita de cactáceas como el órgano y la biznaga. También han sobrevivido tallas excelsas de calabazas, como ésta que fue esculpida en una dura piedra metamórfica de tonalidades verdes. Se figura aquí al fruto maduro con su flor pentagonal en un extremo y su pedúnculo o pezón en el otro. El artista supo capturar la anatomía de la planta con un acucioso sentido de lo esencial, apelando a un naturalismo sometido a un magistral proceso de simplificación.

Se desconoce el contexto del que procede esta escultura y otras semejantes, lo que impide definir con certeza su función original. Se especula, sin embargo, que pudo haber decorado un templo consagrado a las divinidades de la vegetación, o bien, que formó parte de una ofrenda en honor de alguna deidad de la fertilidad.

Gracias a un bello dibujo elaborado en 1829 por el artista alemán Maximilian Franck, sabemos que esta escultura pertenecía en aquel entonces a José Mariano Sánchez y Mora, conde de Peñasco, quien poseía en la ciudad de México una excepcionalmente rica colección de historia natural, objetos arqueológicos, pictografías, monedas, pinturas e instrumental de las ciencias físicas. Para el año de 1892, la escultura ya se encontraba entre las colecciones del Museo Nacional. Cuenta la tradición que un antiguo director del museo, deseando probar el poder de observación de los visitantes, la exhibió junto con una calabaza de verdad comprada en un mercado local. Para su sorpresa, todo el mundo se preguntaba por qué extraña razón se había montado una vitrina botánica en un museo que tenía una vocación diferente.

LEONARDO LÓPEZ LUJÁN

