

Fundamentación histórico-mítica del arte y los artistas aztecas

IGNACIO DÍAZ BALERDI *

El arte azteca se configura como la culminación de un largo proceso histórico en el que diversas culturas emergen y desaparecen, articulando a lo largo de su desarrollo una entidad conocida con el nombre de Mesoamérica. Al analizarlo en su conjunto sorprende, en principio, la inusitada rapidez con que los aztecas pasan de ser unos cuasi-desheredados culturalmente a detentar el control de una producción plástica pujante y ambiciosa. En México-Tenochtitlan, su capital, se desata una auténtica fiebre creadora, reflejo del encumbramiento, poder y magnificencia, alcanzados por aquella tribu nómada que hacia el año 1250 llega a las riberas del lago de Texcoco, para acabar asentándose en 1325 en unos islotes deshabitados. Con el tiempo, dicho lugar habría de convertirse en la ciudad que llenara de admiración a Bernal Díaz del Castillo y a Hernán Cortés. El sitio elegido carecía de lo más indispensable, agua potable y tierras de cultivo, pero el progreso se haría imparable y, a la postre, la ciudad se transformaría en la metrópoli más importante del mundo mesoamericano de la época. Ello implicó la superación de determinados retos nada banales, pues a las tareas progresivamente complejas de producción, comercio, organización social, administración, ejército, etc., habría que añadir las derivadas de una producción artística que a veces se antoja desmesurada, pero que no constituye sino el reflejo de lo que en el ámbito social estaba sucediendo.

Y lo que sucedía era una continua acumulación de conquistas por parte de los aztecas, hasta convertirse en los auténticos dueños y señores de un vasto territorio con gobierno centralizado, eficaz sistema tributario, intercambio a larga distancia y organización ceremonial jerarquizada, por

* Universidad del País Vasco.

citar cuatro de los rasgos que mejor definen el momento (BRODA 1985: 140).

El estado azteca va a buscar sus anclajes estructurales en una elaborada articulación conceptual, que subyace a cualquiera de sus facetas y se manifiesta en dos vectores básicos: la unidad integrada de los fenómenos (así sean físicos, ideológicos, coyunturales o trascendentes) en una meta-realidad globalizadora, y el aliento mitopoético que entreverá la justificación y lógica de cualquier actividad. En este sentido, la práctica artística supone un eslabón de primera importancia en ese entramado de interrelaciones necesarias para que el estado materialice su poder en unas obras que, a priori, se antojarían pertenecientes a un nivel superior a la contingencia cotidiana, y enlazarian con estratos más elevados del espíritu.

Cabría preguntarse, por tanto, cuál es el papel real que juegan tanto el arte como los artistas en una sociedad como la azteca, heredera de una tradición milenaria y fraguada al socaire de una indómita voluntad de dominio, hasta el punto de autoproclamarse el pueblo del sol y considerarse los garantes de que el cosmos no detuviera fatalmente sus ritmos y movimientos. Lo que a primera vista puede ser tomado como una manifestación lógica de las inquietudes estéticas de un pueblo, se trastoca, a poco que hurguemos por debajo de la superficie, en un sofisticado ejercicio de autoexaltación y legitimación sobre el que ahora queremos detenernos.

Indudablemente se ha estudiado el arte azteca, así como el mundo de los artistas y artesanos. Respecto a las obras de arte, la bibliografía es muy amplia y los enfoques de lo más dispares. En cuanto a los artistas y artesanos, la mayoría de los investigadores se han centrado en su estratificación social, preparación técnica, prerrogativas o privilegios, etc. Queda por tocar un campo, a mi juicio extremadamente interesante, que en las páginas que siguen intentaré sintetizar: el de la consideración de la producción artística azteca en función del valor que los propios aztecas otorgaban al binomio arte/artista, y la derivación ideológico-mítica que da sentido a dicha consideración.

Los primeros rasgos que sorprenden en el arte azteca son la cantidad de obras que producen y el grado de perfección técnica que llegan a alcanzar sus creadores. Al respecto cabe decir que, aun cuando la tribu fuera nómada en sus orígenes, tampoco oponía excesivas dificultades a la hora de adaptarse a nuevas situaciones o asimilar conocimientos. Desde luego no es tan «bárbara» ni carente de civilización como se ha pintado en ocasiones y, de hecho, participan a lo largo de su nomadismo de manera natural, o rápidamente asimilada como natural, de los rasgos de

las sociedades sedentarias que encuentran a su paso (MARTÍNEZ MARÍN 1963). En su largo peregrinar (una suerte de camino iniciático de un pueblo en cuyo seno se fragua una conciencia étnica trascendente y carismática), periódicamente se detendrán durante más o menos tiempo, acomodando pequeños templos para el culto, relacionándose comercialmente con tribus de los alrededores, construyendo baños de vapor (CÓDICE AUBIN 1979: 43) y entablando provechosas relaciones matrimoniales (CLAVIJERO 1982: lib. II, 17; TORQUEMADA 1975: lib. II, cap. III).

Una vez establecidos definitivamente a orillas del lago y, sobre todo, a medida que su poder se acrecienta, van a reciclar de manera extremadamente eficaz todo aquello que les pudiera servir para sus fines. En el campo de la producción artística, no puede sorprender, por tanto, que las crónicas mencionen cómo eran llevados a Tenochtitlan artistas y escultores de estados vencidos para trabajar a las órdenes del nuevo poder (NICHOLSON 1971: 112-3). Además no lo hacían en obras de poca importancia, sino en monumentos señeros: Tezozómoc (1944: 115) informa que escultores de Coyoacán y Azcapotzalco, tras ser conquistados ambos territorios, fueron empleados para realizar el «temalácatl», enorme piedra utilizada en los sacrificios gladiatorios, para conmemorar la victoria de los aztecas sobre sus antiguos señores tepanecas. Y también habrían de instalarse en la ciudad especialistas de reconocido prestigio provenientes de los más variados lugares, los cuales incluso llegaban a formar en la urbe auténticas colonias en las que, amén de elaborar y vender sus productos, funcionaban como maestros e instructores de las nuevas generaciones en el dominio de las técnicas y recursos adecuados (TOWNSEND 1979: 39). Es el caso de los mixtecas, un grupo reputado por su pericia artística y de-



Fig. 1. Moctezuma Ilhuicamina dirigiendo los trabajos de los escultores que realizan su efigie en el bosque de Chapultepec (Código Durán)

positario de una larga tradición que, en cierto momento, marcaba los parámetros del gusto de la moda.

En este escenario, una metrópoli compleja y esplendorosa, artistas y artesanos van a jugar un papel determinante. Los primeros al servicio de la clase dominante y de las necesidades cúlticas de elevado rango. Los segundos como artífices de utensilios y objetos de uso más cotidiano, carentes de la pompa y el fasto que rodeaban al arte oficial. Curiosamente las crónicas proporcionan bastante información sobre el trabajo de los primeros, pero apenas se detienen en ese incierto límite en el que la obra se ubica a medio camino entre la pura funcionalidad y el atisbo de algún aliento estético, sin que sepamos a ciencia cierta el grado de especialización de sus artífices (CALNEK 1982: 98). Evidentemente las necesidades de uso cotidiano debieron ser importantes, y cabe suponer que entre los aztecas, como en toda Mesoamérica, los grupos familiares serían de alguna manera autosuficientes para proveerse de cerámicas simples, cacharros, huesos, juguetes o pequeñas representaciones relacionadas con la religión y el ritual (CASTILLO FARRERAS 1984: 91).

Respecto a su posición en la organización social, los cronistas no desvelan todos los interrogantes que podríamos plantear, pues hablan, de manera general, de artistas, artesanos o artesanos especializados, pero sin establecer claramente los límites de cada uno de los términos. Con todo, cabe reconstruir de manera fehaciente su status. La estratificación social entre los aztecas es de carácter piramidal, sólidamente estructurada y con escasas posibilidades reales de movilidad y ascenso. Había dos grupos claramente diferenciados: Los «pipiltin» (nobles por nacimiento) y los «macehualtin» (las clases bajas). En principio, artistas y artesanos eran «macehualtin», plebeyos, aunque al estar su trabajo bien considerado, se daba el caso de nobles dedicados a oficios artísticos. Alva Ixtlilxóchitl (1977, t. II: 98 y 121) informa de que en Tezcoco existía el «tlacateo», lugar al que acudían los hijos del rey a recibir educación, siendo adiestrados en urbanidad, ritual, ciencia, táctica militar, arte y oficios mecánicos como labrar oro, pedrería o arte plumario (tres de las ramas artísticas mejor consideradas); en uno de estos centros se formaría Huetzin, escultor e hijo de Nezahualcóyotl, el legendario gobernante de la ciudad. También Tezozómoc (1949: 113) nos da noticias de que los hijos de Moctezuma que no pudieron reinar se dedicaron a las artes.

Tenemos, por consiguiente, un grupo social plebeyo (a la condición de «pipiltin» sólo se accedía por consanguinidad hereditaria), con algunos añadidos residuales de las clases altas en función de la nobleza del ejercicio de las artes. Además, cabe suponer que dentro del grupo de artistas y artesanos también se daría una estratificación piramidal, basada en la habilidad, prestigio y status alcanzados por cada uno de sus miembros.

Como grupo, al igual que los comerciantes, gozaban de ciertos privilegios: pagaban tributo (ineludible para los no «pipiltin»), pero se hallaban exentos del trabajo obligatorio; sus impuestos podían ser los habituales, pero también podían consistir en trabajo especializado; finalmente, poseían la prerrogativa de diseñar su propia organización interna con propósitos ceremoniales o funcionales (CARRASCO 1971: 355).

Evidentemente, del trabajo artesanal suntuario sólo se aprovechaba el grupo de nobles en el poder; a cambio, los artistas eran retribuidos con ropas, mantas de diferentes calidades, fardos de cacao, maíz, frijol, pepita de calabaza, chile, objetos de cerámica, sal, etc., dándoseles también en los propios palacios manutención y cobijo mientras duraba su trabajo. Otra forma de retribución consistía en asignarles una persona para asegurar su provisión de leña y para que cultivara la tierra que se les había concedido (CASTILLO FARRERAS 1984: 92-3).

En la sociedad azteca, cada grupo profesional tenía su propia divinidad tutelar o dios patrón (podían ser uno o varios, dependiendo de los casos), a los cuales se atribuía la invención de determinado oficio o el descubrimiento de materias primas específicas con las que trabajar (BRODA 1976: 48). A este respecto, resulta muy significativo el hecho de que «amantecas» (artistas plumarios) y «pochtecas» (comerciantes) realizaran rituales muy semejantes en honor de sus propios dioses, siendo sus ofrendas de igual calidad en cuanto a naturaleza, lujo y boato (SAHAGÚN 1979: adic. al Lib. IX, cap. III, IV). No debemos olvidar que los «amantecas» se situaban en la cúspide de esa sub-pirámide social que mencio-

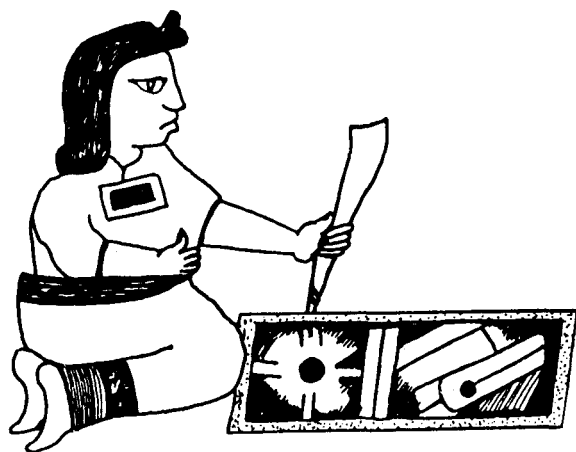


Fig. 2. Mujer pintora (Códice Telleriano-Remensis)

nábamos para los artistas; por su lado, la importancia de los «pochtecas» era tal que, en cierto modo, se equiparaban a los soldados por cuanto que sus actividades rebasaban del ámbito meramente comercial y funcionaban como una muy bien entrenada red de información al servicio del estado, gozando a su vez de la estima social y detentando considerables privilegios.

Por ello, y aun siéndolo, tanto comerciantes como artistas tampoco eran considerados estrictos «macehualtin», plebeyos. No eran nobles, pero gozaban de una marginalidad privilegiada, si se me permite la expresión. Y quizá no sólo por su situación social, sino que probablemente algo tenía que ver en ello un origen étnico distinto, como han apuntado algunos investigadores (CASTILLO FARRERAS 1984: 106). En el caso concreto de los artistas, se agrupaban en clanes multifamiliares no muy extensos (GIBSON 1971: 389) y su especificidad como etnia, y probablemente como grupo lingüístico, quizá fuera un rasgo que ya se había dado en otros momentos de la historia mesoamericana, en Tula, por ejemplo (DIEHL 1983: 101).

La mención de Tula, la ciudad precursora en tiempos postclásicos de la grandeza de Tenochtitlan, nos lleva a otro apartado para profundizar en la consideración de los artistas: el de los «toltecas», nombre con el que se designa a los habitantes de dicha ciudad, y también equivalente a «artista» en la sociedad azteca. Ahí encontraremos un capítulo importante en su universo conceptual: el de la fundamentación histórico-mítica de determinados aspectos de su desarrollo.

Tula, fundada hacia mediados del siglo x d. C., había conocido un gran desarrollo como centro metropolitano en el Altiplano mexicano. Continuada, en cierta medida, de la tradición de grandes ciudades inaugurada en esta zona de Mesoamérica por Teotihuacán, las noticias que sobre



Fig. 3. Las técnicas de la orfebrería se transmitían de padres a hijos (Códice Mendoza)

Tula proporcionan los informantes de los primeros cronistas españoles también se entreveran de alusiones al lujo, refinamiento, riqueza y sofisticación, propios de una especie de Arcadia soñada (GARIBAY 1982: 26).

No nos detendremos sobre al asunto, pero sí señalaremos que para los mexica, así como Teotihuacán se inscribía de lleno en el horizonte de lo mítico, Tula pertenecía al campo de lo histórico, aunque aderezado con la impronta de lo legendario. (SELER 1985: 315-316) afirmaba que todos los pueblos que reclamaban para sí la consideración de nación civilizada hacían remontar su origen hasta «Tollan», lugar que representaría la quinta región del mundo, el centro, «el origen de todas las culturas en las cuales se han encontrado calendarios, ciencia sacerdotal y diversas artesanías». Evidentemente, y más allá de esta consideración de Tula como emplazamiento cuasi-mítico, también cabe deducir de las noticias legadas por los cronistas una Tula en la que se plasma fehacientemente el orden social, desde luego íntimamente unido al modelo ideológico-religioso (KIRCHHOFF 1985: 252).

«Tollan» significa «ciudad», y eso es lo que debió significar Tula para los mexica: la ciudad, la gran ciudad, el espejo del poder, la culminación del fasto, el paradigma de lo que una urbe podía llegar a ser. El aura de leyenda que la rodeaba se debía en gran medida a uno de sus héroes, mitad gobernante, mitad dios (o lo que es parecido, caudillo a la larga divinizado), Topiltzin-Quetzalcóatl, quien encarna en su personalidad las más altas atribuciones de sabiduría y rectitud. No obstante, también en Tula surgieron discrepancias entre dos maneras distintas de ver las cosas: los bandos se agruparán en torno a los partidarios de Quetzalcóatl por un lado, y a los de Tezcatlipoca por otro. De la lucha soterrada se pasará a la confrontación abierta y, a la postre, al triunfo de los postulados de Tezcatlipoca y la derrota de los de Quetzalcóatl: lo seguidores de este último se verán forzados a la emigración. Evidentemente, esto que aquí se ha resumido de manera harto esquemática, admite lecturas a diferentes niveles: el de la leyenda, el cosmogónico o el político, por ejemplo, acusando todos ellos una coherencia y complementariedad fuera de toda duda. En Mesoamérica los antagonismos y luchas intestinas en el seno de determinado grupo no se resolvían necesariamente por la fuerza, la guerra o el baño de sangre. La emigración era muchas veces una solución razonable. Y a todas luces es lo que aconteció con los partidarios de Quetzalcóatl, quienes se dispersarán por diversos puntos del Atlántico y lugares geográficamente más alejados.

Hemos dicho que los habitantes de Tula eran los «toltecas». Y, curiosamente, también se denominaba «toltecas» a los artistas en tiempos az-



Fig. 4. Orfebres preparando moldes de barro y polvo de carbón para sus piezas (Códice Florentino)

tecas. De acuerdo con Sahagún (1979: lib. X, cap. XXIX), la palabra «tolteca» significa «oficiales primos», los cuales poseían encomiables virtudes: excelentes constructores, diestros joyeros, oficiales curiosos y pulidos, trabajaban además el barro y la piedra, fabricaban juguetes, elaboraban complicadas obras de pluma, conocían las cualidades y virtudes de las hierbas, habían sido los primeros inventores de la medicina, descubrieron y usaron las piedras preciosas, poseían ingenio natural y se adentraban en los vericuetos de la filosofía, dominaban las artes mecánicas (pintura, escultura y talla, carpintería, encalado, plumaria, tejido), sabían todo sobre minas de oro, plata, cobre, plomo, oropel natural, estaño, ámbar, cristal, amatista y perlas, conocían los secretos de la astrología natural, interpretaban sueños, sabían de astronomía y teología y, por si con eso no bastara, eran altos, hermosos, buenos cantores, veraces, virtuosos y educados.

«Tolteca» también se puede traducir como «dueño de las casas» (LEÓN-PORTILLA 1977: 38), es decir, habitante de un centro urbano. Ésto es importante, pues Tula desempeña un papel de primera importancia como centro civilizador de tribus nómadas en el Altiplano, y particularmente de la azteca. El proceso de culturización cobra toda su fuerza en el momento en que determinado grupo adopta las ventajas e inconvenientes de la vida sedentaria, participando de las peculiaridades propias de la civilización y de la cultura. Y éstas se desarrollaban en las ciudades, entre las que Tula es el foco civilizador por excelencia durante el Postclásico.

Ahora bien, tras la huida de Quetzalcóatl y el posterior declive y abandono de Tula, parte de lo mejor de aquella tradición de sabiduría, bien



Fig. 5. Orfebre (Códice Florentino)

hacer, refinamiento y lujo de la otra esplendorosa ciudad se va a conservar en ciertos enclaves enriquecidos por la aportación de los toltecas recién llegados (NICHOLSON 1971: 113). Uno de estos enclaves, entre los que también cabría citar a Xochimilco (SOUSTELLE 1983: 77), será Culhuacán, una ciudad erigida por el mismo grupo tribal que había levantado Tula, y con la que las relaciones nunca dejaron de ser estrechas. En Culhuacán pervivirán en adelante muchas de las tradiciones toltecas: en palabras de Clavijero (1982: lib. II, 3) la memoria de la nación, la mitología, el conocimiento de las semillas y el cultivo de las artes. Y curiosa, pero nada casualmente, los aztecas entronizan en 1375 como primer «tlatoni», gobernante, a Acamapichtli, hijo de un noble azteca y de una joven princesa de la rama gobernante de Culhuacán. Acamapichtli encarnaba dos condiciones esenciales para el puesto: pertenecía por vía paterna a la rama de los «pipiltin» y enlazaba por vía materna con la nobleza establecida a orillas del lago desde hacía tiempo. Además se debe considerar que la sofisticación gubernamental que implica la entronización de un «tlatoni» es el reflejo de un refinamiento cultural más amplio y generalizado (PADDEN 1967: 9).

Tenemos, por tanto, un evidente propósito por parte de los aztecas de alcanzar y afianzar, por cuantas vías fueran necesarias, unas cartas de nobleza que legitimaran el predominio que poco a poco estaban obteniendo por la vía de las armas. Y en ese proceso, Tula, sus habitantes —los toltecas— y sus descendientes emigrados son puntos indiscutibles de referencia.

La propia palabra «tolteca», «toltécatl» en náhuatl, es clave para profundizar en estas consideraciones. Habrá vocablos derivados de ella, como «ten-toltécatl», artista del labio, orador; «tlil-toltécatl», artista de la tinta negra, pintor; «ma-toltécatl», artista de la mano, bordador, etc. (LEÓN-PORTILLA 1977: 159), especificando de manera amplia pero concisa el alcance de las actividades artísticas. En tres textos del *Códice Matritense de la Real Academia de la Historia* (fol. 117v, 172v y 176r) se utilizan cuatro vocablos compuestos para describir el cometido y actividad de los artistas: «quiyolteuhuiaca»: «(ponían) ahí su corazón divinizado (endiosado)»; «yoltéult»: «corazón endiosado, o Dios en su corazón»; «tlayolteuhiani»: «(el que pone) su corazón endiosado en las cosas»; «moyolnonotzani»: «dialoga siempre con su propio corazón» (MANRIQUE 1960: 200-1).

Como vemos, nos estamos moviendo por unas coordenadas en las que al acto creativo se le asocia una suerte de divinización que subyace al conocimiento de técnicas y temas. En principio, para ser artista era preciso poseer la facultad de canalizar esa energía divina y plasmarla mediante formas en distintos materiales. La educación, el entrenamiento, serán necesarios para acceder a los arcanos de la expresión entendida en su más elevada acepción. Y esta preparación técnica no sólo se refería al manejo de los recursos materiales, sino que se consideraba como un todo global en el que también entraba el aprendizaje de las tradiciones y de los principios ideológicos fundamentales: era el método seguido en las llamadas «cuicacalli», «casas de canto», especializadas en una enseñanza apoyada por las virtudes mnemotécnicas de la música y de los ritmos (SAHAGÚN 1979: lib. III, cap. VIII; DURÁN 1967: t. I, cap. XXI; CLAVIJERO 1982: lib. VII, 49). El hombre se transformará en artista cuando sea capaz de insuflar a sus obras el aliento divino (MANRIQUE 1960). Para ello deberá pertenecer al grupo de los elegidos y someterse a una adecuada preparación.

En este sentido, resulta curioso constatar que el proceso es semejante al que se da entre los chamanes, otro grupo que de alguna manera se sustrae a la rigidez del esquema de estructuración social. A la condición de chamán se podía acceder por revelación en el sueño, por trance o por rituales de iniciación. Una vez que aceptara su condición, el aspirante debería aprender el sistema calendárico, los métodos de adivinación, las plegarias y los rituales (WAGLEY 1969: 64). Después podrían dedicarse a la curación y a predecir el futuro, dos de sus principales cometidos. En última instancia, el chamán es el nexo que posibilita el contacto entre el horizonte humano y el nivel de lo sagrado. Para sus prácticas debían acceder a un estadio superior de consciencia, más allá de los estrechos límites de la lógica y al margen de imperativos espaciales o temporales. Y uno de sus recursos para acceder al ámbito de lo sagrado será el em-

pleo de sustancias psicotrópicas, en particular hongos alucinógenos, que reciben el nombre de «nanácatl». Ahora bien, en no pocas ocasiones al vocablo se añade el prefijo «teotl», que se podría traducir como «divino» o «relacionado con la divinidad», por lo que la palabra «teonanácatl» equivaldría a «carne de los dioses». Sin embargo, la partícula «teotl» debe considerarse en tanto que fuerza impersonal difusa en el universo y que se manifiesta en las fuerzas de la naturaleza, en personas excelsas o cosas o lugares inusuales o de configuración misteriosa (TOWNSEND 1979: 28). «Teonanácatl» no sería, en este sentido, un vehículo de acceso a la divinidad, sino la divinidad misma, su materialización, expresada y dada a conocer mediante visiones o por mediación del chamán.

Nos podríamos preguntar si algo parecido ocurre con las obras de arte, las cuales no consistirían en representaciones de la esfera de lo sagrado, sino en la materialización misma de ese ámbito superior. El artista sería el equivalente al chamán, quien conoce, traduce la esencia y atributos de la divinidad y hace posible que el simple humano acceda a la esfera de lo sagrado, plasmada en este aspecto en las obras artísticas: en ambos casos, se necesita un guía que posea las claves de un saber reservado a unos elegidos, maneje los recursos necesarios para que el trance sea fructífero y sea capaz de convertir en un lenguaje accesible lo que en principio está más allá del raciocinio. Chamanes y artistas acusan varios rasgos definitorios comunes: pertenecen a ese status que hemos denominado marginalidad privilegiada; su aprendizaje incluye aspectos técnicos y educación en las tradiciones; su actividad se halla fuertemente



Fig. 6. Maestro y aprendiz de arte plumaria (Códice Florentino)

ritualizada; y finalmente, cada uno en su campo, perpetúan de alguna manera el concepto de orden: el artista mediante su sumisión a un orden social que se pretende reflejo del orden cósmico, y el chamán evitando el desorden mediante la curación y las prácticas adivinatorias.

Es más, en esa elaboración mitopoética en la que se desvanecen las fronteras entre lo real, lo ritual y lo mítico, cabe remontarse hasta los orígenes últimos de este proceso que venimos explicando. Los informantes de Sahagún afirman que los mexicanos se establecieron durante un tiempo imposible de cuantificar en un lugar llamado Tamoanchan, desde donde los sabios que los guiaban se volvieron a su lugar de origen, llevándose consigo las pinturas referentes a ritos y oficios mecánicos (SAHAGÚN 1979: lib. X, cap. XXIX). Es decir, que los aztecas, huérfanos de conocimientos tan importantes, tendrán que buscar en su proceso de civilización el hilo conductor que los haga merecedores de tal sabiduría. Ese hilo conductor se personificaría en los «toltecas», habitantes primero de Tula y sinónimo de artistas avezados después. En realidad, el pasaje nos está diciendo que tanto el ritual como el arte no eran patrimonio de los simples mortales, sino que debían estar en manos de personas elegidas, tocadas, diríamos por la inspiración divina.

La naturaleza de la propia producción artística también apunta en esta dirección. Algunos autores piensan que el arte azteca constituye un lenguaje que en su momento sería «válido para todos y comprensible para todos» (WESTHEIM 1977: 72), o que su mensaje era asequible debido a la educación que todo individuo recibía (LEÓN-PORTILLA 1977: 171). Sin embargo, incluso estos dos autores citados están de acuerdo en que los elementos de ese discurso plástico eran muy complejos. Tan complicados que López Austin (1973: 11) pone en palabras de su maestro Kirchoff una frase sorprendentemente ilustrativa al respecto: «No entendí la historia del México prehispánico hasta que supe que cada personaje era su propia abuela», frase que evidentemente es aplicable al campo del arte y de sus significados. El arte azteca, desde luego, puede ser considerado como un lenguaje, como una estructura discursiva (PASZTORY 1983; ALCINA 1986), pero cabe preguntarse si quien lo contemplaba era capaz de descifrar todos los matices simbólicos inherentes al mismo. Con toda seguridad eso dependería del grado de formación y conocimiento del espectador para adentrarse en los vericuetos de la sofisticada especulación plástico-ideológica plasmada en las obras artísticas. Y aquí, desde luego, se puede afirmar que, en última instancia, quienes podían entenderlo cabalmente eran los detentadores del saber, es decir, los sacerdotes y, claro está, los artistas: los iniciados, quienes hablaban al dictado de la divinidad. Y en no pocas ocasiones, incluso, el espectador no veía la obra de arte en su totalidad. Es el caso, por ejemplo, de los relieves ocultos

en la base de algunas esculturas monumentales: aquí el arte, por decirlo en palabras de Alcina (1989: 155) «es un acto cuyo fin termina en sí mismo».

Tenemos, por tanto, un panorama en el que la producción artística se inscribe de manera singular. Actividad al servicio del poder, encierra, en cuanto a su práctica, una consideración privilegiada, tanto en lo que se refiere a los artistas propiamente dichos como a la posibilidad de que gentes pertenecientes a las clases altas lo practicaran. En tanto que discurso estructurado, su concepción y realización estarán en función del mantenimiento de un orden que rebasa la contingencia material: el orden social, el orden político, se consideran el reflejo del orden cósmico. El arte servirá para mantener el orden, perpetuar la tradición, proclamar la supremacía de un pueblo que se dice elegido. Pero, a su vez, todo ello estará en función del mantenimiento del equilibrio cósmico. De ahí su contenido eminentemente religioso, trascendente, como plasmación material de ese orden superior, de ese ámbito de lo sagrado. Y el artista será quien posibilite esa materialización: sus poderes, sus cualidades, se sustentan en un pasado histórico que reclama para sí la herencia de los toltecas, pero que a su vez se remontan al tiempo de los orígenes, al momento primigenio, último eslabón de una concepción mitopoética inherente a cualquier fenómeno.



Fig. 7. «Amanteca» realizando un penacho de plumas (Códice Florentino)

BIBLIOGRAFÍA

- ALCINA, José (1986): «El arte mexica como lenguaje», *Fragments*, 7, págs. 18-37. Ministerio de Cultura. Madrid.
- (1989): *Los aztecas*. Historia 16. Madrid.
- ALVA IXTLILXOCHITL, Fernando de (1975-77): *Obras históricas*. Edición de Edmundo O'Gorman, 2 vols. Inst. Inv. Históricas. UNAM. México.
- BRODA, Johanna (1976): «Los estamentos en el ceremonial mexica», *Estratificación social en la Mesoamérica prehispánica*, págs. 37-66. INAH. México.
- (1985): «La expansión imperial mexica y los sacrificios del Templo Mayor», *Mesoamérica y el centro de México*, págs. 433-473. INAH. México.
- CALNEK, Edward E. (1982): «El sistema de mercado en Tenochtitlan», *Economía política e ideología en el México prehispánico*, págs. 97-114. Ed. Nueva Imagen. México.
- CARRASCO, Pedro (1971): «Social Organization of Ancient Mexico», *Handbook of Middle American Indians*, vol. X, págs. 349-375. University of Texas Press, Austin.
- CASTILLO FARRERAS, Víctor M. (1984): *Estructura económica de la sociedad mexica según las fuentes documentales*. UNAM. México.
- CLAVIJERO, Francisco Javier (1982): *Historia antigua de México*. Ed. Porrúa. México.
- CÓDICE AUBIN (1979): *Códice Aubin*. Ed. Innovación. México.
- CÓDICE MATRITENSE (1907): *Códice Matritense de la Real Academia de la Historia* (textos en náhuatl de los indígenas informantes de Sahagún). Ed. facsimilar de Paso y Troncoso, vol. VIII. Fototipia de Hauser y Menet. Madrid.
- DIEHL, Ricard A. (1983): *Tula. The Toltec Capital of Ancient Mexico*. Thames and Hudson. London.
- DURÁN, Fray Diego (1967): *Historia de las Indias de la Nueva España e islas de la tierra firme*. 2 vols. Ed. Porrúa. México.
- GARIBAY, Ángel M.^a (1982): *La literatura de los aztecas*. Ed. Joaquín Mortiz. México.
- GIBSON, Charles (1971): «Structure of the Aztec Empire», *Handbook of Middle American Indians*, vol. X, págs. 376-394. University of Texas Press. Austin.
- KIRCHHOFF, Paul (1985): «¿Se puede localizar Aztlán? Mesoamérica y el centro de México», págs. 331-342. INAH. México.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel (1977): *Los antiguos mexicanos*. Fondo de Cultura Económica. México.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (1973): *Hombre-dios, religión y política en el mundo náhuatl*. UNAM. México.
- MANRIQUE, Jorge Alberto (1960): «Introducir a la divinidad en las cosas: finalidad del arte náhuatl», *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. II, págs. 197-207. UNAM. México.
- MARTÍNEZ-MARIN, Carlos (1963): «La cultura de los mexicas durante la migración», *Cuadernos Americanos*, 4, págs. 173-183. México.
- NICHOLSON, Henry B. (1971): «Major Sculpture in Pre-Hispanic Central Mexico», *Handbook of Middle American Indians*, vol. X, págs. 92-134. University of Texas Press. Austin.
- PADDEN, R. C. (1967): *The Hummingbird and the Hawk. Conquest and Sovereignty in the Valley of Mexico, 1503-1541*. Ohio State University Press. Columbus.
- PASZTORY, Esther (1983): *Aztec Art*. Harry N. Abrams, Inc., Publishers. New York.
- SAHAGUN, Fray Bernardino de (1979): *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Ed. Porrúa. México.
- SELER, Eduard (1985): «¿Dónde se encontraba Aztlán, la patria (original) de los aztecas? Mesoamérica y el centro de México», págs. 309-330. INAH. México.
- SOUSTELLE, Jacques (1983): *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*. Fondo de Cultura Económica. México.
- TEZOSOMOC, Hernando Alvarado (1944): *Crónica mexicana*. Ed. Leyenda. México.

Fundamentación histórico-mítica del arte y los artistas aztecas

- (1949): *Crónica mexicáyotl*. Trad. de Adrián Recinos. Instituto de Historia. Universidad Nacional. México.
- TORQUEMADA, Juan de (1975-83): *Monarquía indiana*, 7 vols. Edición coordinada por Miguel León-Portilla. UNAM. México.
- TOWNSEND, Richard Fraser (1979): *State and Cosmos in the Art of Tenochtitlan*. Dumbarton Oaks. Washington D.C.
- WAGLEY, C. (1969): «The Maya of Northwestern Guatemala», *Handbook of Middle American Indians*, vol. 7, págs. 46-68. University of Texas Press. Austin.
- WESTHEIM, Paul (1977): *Arte antiguo de México*. Ed. Era. México.

