

El patrimonio de la escultura monumental monolítica mesoamericana

María Teresa Neaves Lezama*

Uno de los rasgos culturales clave para argumentar la existencia de una tradición mesoamericana lo constituyen las expresiones plásticas que dejaron los diferentes pueblos de esta área cultural. Así es que el propósito de este trabajo consiste en hacer una exploración de la escultura monolítica de gran tamaño que fue trabajada por artistas anónimos en algunas de las culturas mesoamericanas, y que ahora forma parte del patrimonio histórico-cultural de nuestro país.

Iniciaré definiendo lo que se conoce como escultura: el arte de tallar la piedra, considerada como una de las bellas artes, en la cual el escultor se expresa creando volúmenes y conformando espacios. Es bien sabido que a lo largo de la historia la escultura cumplió una función didáctica, para explicar al pueblo determinados acontecimientos o conceptos, definida como producto de una actividad “elitista” (De la Fuente, 1990: 205), o sea, dominada por el grupo en el poder. En cuanto a definir escultura monumental, se destacan los siguientes caracteres fundamentales:

Volumen, hacia el cual se muestra marcada preferencia y que consiste en la realización de la masa organizada en el espacio y, por lo tanto, la plena realización de la imagen tridimensional.

Pesadez de la masa, que se advierte sólidamente arraigada para evitar la ligereza y anclarse en el suelo que la sustenta.

Estructura de formas geométricas básicas –cuadrados, rectángulos, circunferencias–, que contribuye de manera esencial a la fuerza expresiva de las esculturas.

Aunque es indiscutible la relevancia de las características visibles de la escultura mesoamericana, tales como el material, el tamaño y la técnica seleccionada, resulta de gran interés y utilidad comprender el contenido y el simbolismo de lo representado para entender en verdad la pieza y, a través de ella, reconstruir su significado.

Se ha mencionado de manera constante que en el Posclásico tardío los monumentos se erigieron como obras maestras y que ocupan un destacadísimo lugar en la historia del arte universal, pero no podemos olvidar que en el Preclásico medio, a gran distancia y en otro ambiente ecológico, se desarrolló la civilización olmeca, que según Ignacio Bernal (1991) sería el primer foco de alta cultura de brote autónomo, resultado de la evolución socioeconómica de pequeñas aldeas agrícolas asentadas en una región pantanosa limitada por ríos y lagos, dedicadas en esencia al cultivo del maíz y que, sabemos, sostenían relaciones comerciales, además del intercambio de productos con áreas distantes.

* Colegio de Historia-Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, verdanditere@yahoo.com.mx.



Para cuando las sociedades se tornaron más complejas y empezó a destacar un grupo social sobre los demás, prefirieron el uso de la piedra en las obras escultóricas, sin importar lo difícil y costoso que resultara obtenerla y trabajarla. Así es que la cultura olmeca también fue la creadora del conjunto más impresionante y único de escultura monumental monolítica, formado por 17 cabezas completas, además de los llamados “altares”, todos ellos con un peso que oscila entre las seis y las 40 toneladas, las cuales fueron hechas de basalto y andesita. Estas piedras no se encuentran en aquella región, por lo que los grandes bloques tuvieron que ser cortados y acarreados desde grandes distancias, como el macizo montañoso de Los Tuxtlas, a veces con travesías de más de cien kilómetros de distancia, atravesando montañas selváticas, pantanos y ríos caudalosos. La vía fluvial fue un medio que aligeró mucho el trabajo, pero que planteó el enorme reto de sostenerlas a flote.

Es muy conveniente hacer énfasis en el planteamiento de John E. Clark al referirse al sistema agrícola de este grupo, el cual era capaz de generar excedentes de producción alimentaria, los mismos que se requerían para mantener a los trabajadores implicados en estas obras públicas (Clark, 1990: 191). Desplazar un gran bloque de piedra requería del esfuerzo conjunto y coordinado de un extenso número de trabajadores durante un largo periodo de tiempo, y el equipo básico para arrastrar los bloques debió de ser de largas y gruesas cuerdas, hachas, picos, palancas y rodillos o deslizadores. Cabe resaltar entonces que para realizar un proyecto de esta magnitud, era necesario tener mucho más organización y supervisión que cuando se levantaba una pirámide o se construía un palacio.

Cuando la cultura olmeca entró en decadencia, surgieron diversos estilos regionales que aportaron las bases sobre las que se levantaron otros nuevos. La escultura monumental tridimensional fue sustituida por el relieve bidimensional, característico de las llamadas “estelas” mayas y zapotecas.

El auge de las grandes y bien planeadas ciudades mesoamericanas llegó con el Clásico, cuando un sector poderoso controló los aspectos de la vida cotidiana. El arte escultórico también tendría un cambio radical, pues en términos generales fue angular y abstracto, desplazó al hombre como

protagonista y puso en su lugar a los dioses, acompañados de diversa iconografía. En general, la llamada escultura monumental teotihuacana ha sido confinada a elementos ornamentales de su arquitectura, como las cabezas de formas geometrizaras, que representan jaguares y serpientes, ubicadas en los tableros de la pirámide de Quetzalcóatl.

En realidad, lo que debemos considerar como escultura monumental monolítica es la representación identificada como Chalchiuhtlicue, “la de la falda de jade”, diosa del agua terrestre y compañera de Tláloc. La estatua, encontrada por Leopoldo Batres cerca de la pirámide de la Luna y ahora exhibida en la sala de Teotihuacán del Museo Nacional de Antropología (MNA), resulta imponente en cuanto a su tamaño, estructuración volumétrica y sencillez de diseño.

Por otro lado, a 50 kilómetros de la ciudad de México, en un pequeño poblado de nombre San Miguel Coatlinchán, Tláloc, el dios de la lluvia, reposó durante siglos en una hondonada, a orillas del lago de Texcoco. Este enorme monolito, inconcluso en su talla y de estilo teotihuacano, con un peso de 167 toneladas, presenta elementos iconográficos que determinan su identidad: porta *maxtlatl*, máscara bucal y a la altura de los ojos se aprecia un corte cuadrangular, en lo que se reconocen como anteojeras. El 16 de abril de 1964 el monolito inició el viaje con destino a su nueva residencia, para ser colocado por primera vez “de pie” en la entrada del museo, en Paseo de la Reforma (Ramírez, 2008: 63-71).

Después del colapso del Clásico sobrevino un periodo que se caracterizó por la presencia de fenómenos diversos como conquistas cíclicas, repunte poblacional, el constante arribo de grupos precedentes del norte, etcétera. Esto traería como consecuencia un clima de inestabilidad sociopolítica y, a pesar de los esfuerzos de los habitantes de ciudades como Cholula, Xochicalco, Teotenango y Cacaxtla por mantener su influencia cultural y económica, éstas comenzaron a declinar, abriendo paso a la cultura tolteca, de la que Tula-Xicocotitlán se constituyó como el centro hegemónico que inició un nuevo periodo, conocido como Posclásico.

La escultura tolteca produjo figuras rígidas, inexpresivas e inactivas, siempre simétricas, con un regreso a la escultura de bulto, inherente a la arquitectura religiosa. El tolteca fue un arte ecléctico que generó imágenes como los famosos “atlantes”, de 4.6 metros de altura, compuestos de cuatro secciones unidas mediante el sistema de “caja y espiga”. Estas piezas, aunque son de gran tamaño, no se pueden considerar como monumentales, ya que no son monolíticas. El fenómeno escultórico tolteca tuvo una gran repercusión al convertirse en un antecedente formal e ico-

nográfico de la escultura de los mexicas y sus contemporáneos (Noguez, 1998: 19, 30).

Ya en la fase final, durante el Posclásico tardío, el centro hegemónico fue México-Tenochtitlán. Fundada hacia 1325, en casi 200 años logró convertirse, de un pequeño asentamiento tributario, en la ciudad-Estado más poderosa del centro y del sureste de Mesoamérica.

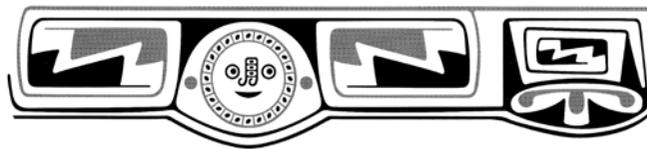
En el campo del arte destaca la escultura tridimensional. Al principio fue tomando elementos estilísticos de otras culturas e inspirándose en el afamado arte de las ancestrales Tula y Teotihuacán, y combinando diseños provenientes de la costa del Golfo y del estilo Mixteca-Puebla. Después se creó una tradición propia, con tendencia hacia lo monumental.

A continuación daremos una breve noticia de algunos de los más sobresalientes ejemplos: como auténtico compendio del pensamiento cosmogónico mexica, tenemos la “Piedra del Sol”, disco de más de tres metros de diámetro, esculpido en un enorme bloque de basalto de unas 25 toneladas de peso. El sentido de lo monumental alcanza características sin precedentes. Salvador Toscano la calificó como una síntesis de belleza escultórica y de ciencia indígena. También vemos una ejecución detallada minuciosa, de la que los talladores lograron un alto grado de perfección artística. Esta magnífica pieza de arte monumental alude a la quinta era cósmica (*Nahui Ollin*), de la cual los mexicas se consideraban el pueblo elegido para evitar su destrucción.

Este monumento ocupó un lugar de privilegio en la Sala de los Monolitos de la antigua Casa de Moneda, y después de 79 años fue trasladado a la Sala Mexica, diseñada a la manera de un templo de planta de cruz griega, y fue ubicado en el “altar mayor” de la sala, punto central de convergencia de toda la estructura arquitectónica del MNA, con la Coatlicue y una colosal Xiuhcōatl a los lados (Ramírez, 2008: 125).

En las piedras de Tizoc y del Ex Arzobispado el tema de la guerra fue predominante en su escultura, buscando la intención de intimidar a los enemigos, así como exaltar la actividad bélica y el sacrificio humano, entendidos como elementos regeneradores del cosmos y medios que garantizaran su continuidad (Neaves, 2005).

El llamado Océlotl-Cuahxicalli fue descubierto en 1901. Se trata de un felino recostado, en cuyo lomo se horadó una amplia oquedad que pudo servir como receptáculo para ofrendas. Tallado en un enorme bloque basáltico, esta escultura impacta tanto por sus dimensiones como por su aspecto amenazador, por su simbolismo y el uso ritual al que estaba destinado (Gendrop, 1994: 77).



Un aspecto a tomar en consideración cuando nos acercamos al arte escultórico prehispánico es la desafortunada desaparición de un importante elemento de comunicación de mensajes: el color. Como en el caso de la Coyolxauhqui, la policromía servía para enfatizar las formas representadas y para dotarlas de una carga simbólica específica.

Malinalco fue un centro ceremonial utilizado en varias ceremonias por las órdenes militares de los guerreros águila y de los guerreros jaguar. Era un lugar donde celebraban sus ritos, con los cuales exaltaban su belicosidad. Todo el monumento fue labrado de manera directa sobre toba volcánica, con vetas de tepetate y un mínimo de añadidos en mampostería. Se trata de un ejemplo único de tallado en piedra de enormes dimensiones. Las fauces de serpiente de la entrada simbolizan que por ellas se accedía a una cueva en las entrañas de la tierra. El interior constituye un ejemplo de perfección estructural. La banqueta, en forma de herradura, nos habla de una especie de “sala de consejo”, precedida por un labrado en forma de piel extendida de un jaguar, que hace las veces de trono, acompañado de representaciones de águilas a cada lado. De manera significativa, este ejemplo es otro tipo de trabajo escultórico monumental, ya que se produjo a partir de una gran saliente lítica en el llamado Texcaltepec o cerro de Los Ídolos.

Al concluir la conquista armada e iniciarse la espiritual, grandes esculturas prehispánicas de piedra fueron parcialmente destruidas y convertidas en elementos que se incorporarían al culto cristiano. Pero también observamos que hubo una continuidad en el trabajo de la escultura monumental, sobre todo enfocada en construcciones y objetos religiosos, como las pilas bautismales, las cuales resultaban de gran importancia en un momento en que los frailes se esforzaban por introducir a la población nativa al primero y fundamental sacramento que abriría las puertas de la cristiandad. Ejemplos de grandes pilas bautismales son las de Chimalhuacán, Chalco, Acatzinco, Tecali y Yecapixtla, las cuales han merecido gran admiración por sus notables motivos. En todos estos ejemplos la supervivencia de elementos indígenas es muy notoria, como también sucede –de forma excepcional– en la pila de San Miguel Zinacantepec, la cual es un enorme monolito labrado en 1581 y destacado ejemplo de “arte indocristiano”, la que con toda seguridad fue

diseñada y trabajada por artistas y canteros locales a partir de un enorme monolito en forma de copón de más de un metro de diámetro interior y cuya base sepultada debe tener más de metro y medio de altura. La taza lleva en el borde superior una protección de tezontle bruñido. Gran parte de su superficie exterior está decorada con bajorrelieves, de la misma forma que las piedras de Tizoc y el Ex Arzobispado. La diferencia es que, en la pila, los motivos pertenecen al estilo renacentista español, con grutesco y medallones.

Lo que más llama la atención de la pila es la inscripción que la circunda, justo por debajo del cordón franciscano, escrita en náhuatl, considerada como *lingua franca* tras la llegada de los españoles, aun cuando los idiomas nativos eran el otomí y el matlatzinca. La traducción de la inscripción nos la da el historiador de arte Constantino Reyes Valerio:

En el año del señor 1581, esta pila bautismal y también baptisterio se hizo de acuerdo con el deseo [(del)] muy reverendo guardián fray Martín de Aguirre en el pueblo de Zinacantepec (Annunziata, 2003: 38).

Esta reliquia del pasado, como expresa en su estudio Delia Annunziata Cosentino, permite observar esa relación bicultural en nuestros días, pues aquel periodo histórico mantiene su vitalidad en este excelente ejemplo de cantera labrada.

A manera de conclusión, este recuento rápido de una serie de ejemplos de escultura monumental lítica ha tenido como propósito proponer un subgrupo especial dentro del gran conjunto conocido como “patrimonio cultural” mesoamericano. Es un subgrupo no muy numeroso, que se podría trabajar en catálogos específicos. Además, también podrían incluirse algunos ejemplos del mundo colonial temprano, como es el caso de las pilas bautismales.

Al ver el conjunto, nos llaman la atención dos asuntos:

a) Las técnicas de labrado de grandes piezas fueron excepcionalmente sofisticadas y surgieron en tiempos remotos, junto con el primer brote de civilización. Más adelante, las técnicas se limitaron a ejemplos aislados de la cultura teotihuacana. Sin embargo, y como una fina ironía, en la última gran cultura anterior a la llegada de los españoles, la mexica-tenochca, renace con gran fuerza este fenómeno, que se prolonga hasta bien entrada la etapa colonial temprana.

b) Otro aspecto a investigar es el de las grandes dificultades que afrontaron tanto olmecas como mexica-tenochcas para transportar los enormes bloques bastos o labrados a través de ríos, pantanos y lagos. No podríamos ahora afirmar si este esfuerzo adicional, que requirió de una perfecta

organización del trabajo, formaba parte de un ritual específico que le adscribiera a la piedra una mayor fuerza sobrenatural. Se percibe este esfuerzo como algo que tiene una complejidad adicional en transporte y labrado que, quizá, pudo haber sido evitada.

No podemos terminar sin recordar que, hace pocos años, las cabezas colosales olmecas fueron salvajemente pintadas en un acto vandálico sin precedentes. La escultura monumental a que nos hemos referido es única en el mundo. Recordemos que “patrimonio cultural” es la herencia propia del pasado, con la que un pueblo vive hoy y que transmitimos a generaciones futuras. Nuestro deber es preservarlo en la mejor medida posible. No dejaremos en avivar el interés y la conciencia de los mexicanos, herederos de este patrimonio especial de “escultura monumental monolítica”, para que continúen con su tarea de defensores del mismo, lo valoren de manera especial y protejan de cualquier amenaza.

Bibliografía

- Annunziata Cosentino, Delia, *Las joyas de Zinacantepec: arte colonial en el monasterio de San Miguel*, México, El Colegio Mexiquense-Instituto Mexiquense de Cultura, 2003.
- Becerril Miró, José Ernesto, *Los principios legales de la Convención del Patrimonio Mundial*, México, INAH, 2009.
- Bernal, Ignacio, *El mundo olmeca*, México, Porrúa, 1991.
- Clark, John E., “El sistema económico de los primeros olmecas”, en *Los olmecas en Mesoamérica*, México, Citibank, 1990, pp.189-202.
- ____ (coord.), *Los olmecas en Mesoamérica*, México, Citibank, 1990.
- Fuente, Beatriz de la, “Arte monumental olmeca”, en *Los olmecas en Mesoamérica*, México, Citibank, 1990, pp. 203-222.
- ____, “La escultura monumental”, en *El arte olmeca*, México, Artes de México, pp. 6-9.
- Gendrop, Paul, *Escultura azteca: una aproximación a su estética*, México, Trillas, 1994.
- Heyden, Doris, *El templo mayor de Tenochtitlán en la obra de fray Diego Durán*, México, INAH, 2000.
- Manzanilla, Linda, “La zona del altiplano central en el Posclásico”, en *Historia antigua de México*, México, INAH/UNAM/Miguel Ángel Porrúa, 2001, pp. 203-239.
- Neaves Lezama, María Teresa, *Los glifos toponímicos en las esculturas conocidas como “Piedra del Ex Arzobispado” y “Piedra de Tizoc”*, México, FFL-UNAM, 2005.
- Noguez, Xavier, *Escultura tolteca*, México, Conaculta, 1998.
- Ramírez Vázquez, Pedro, *Museo Nacional de Antropología. Gestión, proyecto y construcción*, México, INAH, 2008.
- Sierra Carrillo, Dora, “La lapidaria, tecnología pasada y presente”, en *La tecnología en las sociedades tradicionales*, México, cv, 1988, pp. 31-49.