

LOS ALIMENTOS EN EL ARTE AZTECA: DE LA CELEBRACIÓN A LA REFERENCIA CONCEPTUAL

Ignacio DÍAZ BALERDI
Universidad del País Vasco

En el panorama de las sociedades mesoamericanas, la cultura azteca constituye el último eslabón de un largo devenir histórico, de un proceso que se verá definitivamente truncado con la llegada de los españoles. Los aztecas participan de ese proceso, entreverado de elementos comunes¹, se nutren de diversas influencias, aportan rasgos novedosos y se configuran como una realidad cultural compleja que, de alguna manera, es la culminación y el paradigma de todo lo que les había precedido. A la postre, se convierten en la cabeza visible de un extenso territorio que dominan en base a una exitosa estrategia de conquista y dominio, y que se estructura sólidamente en torno a un gobierno centralizado, un eficaz sistema tributario, un intercambio a larga distancia bien estructurad() y una organización ceremonial fuertemente jerarquizada². No son los primeros en hacerlo, pero elevan su sistema de organización a unos niveles nunca alcanzados con anterioridad.

No obstante, y a pesar del alto grado de desarrollo y sofisticación³ que logran, los aztecas, al igual que todas las culturas mesoamericanas, se deberán enfrentar a viejos retos, particularmente en el sistema productivo⁴. És-

te, de base eminentemente agrícola, se veía mediatizado por la alternancia de épocas secas y lluviosas, lo que dificultaba la tarea de asegurar una producción suficiente para las necesidades del momento. El problema nunca fue resuelto definitivamente. Los períodos de bonanza podían dar paso a otros de escasez, y algunas de éstas fueron particularmente devastadoras, incluso en tiempos cercanos a la llegada de los españoles.

Y si esto era así en términos generales, las dificultades, evidentemente, no afectaban por igual a todos los súbditos del estado. Dependiendo de su estatus social, los aztecas tenían acceso a una alimentación bastante desigual: sobria y repetitiva entre las clases bajas; más variada y completa entre los nobles; sofisticada y exquisita en el caso del gobernante⁵. Sea como fuere, los alimentos, el sustento en general y los esfuerzos dedicados a su obtención polarizarán una buena parte de la cosmovisión azteca. La agricultura era una actividad de importancia primordial. La caza, la pesca, la recolección y el recurso a los pocos animales de corral -sobre todo, el pavo y el perro-, completaban las expectativas dietéticas. Todo ello tenía su reflejo en la vida ceremonial. Los innumerables rituales del año agrícola serán otros tantos actos propiciatorios en torno a divinidades que personificaban aspectos específicos de las fuerzas de la naturaleza: Xipe-Tótec, dios de la primavera, de la regeneración del manto de vegetación y de cosechas; Chicomecóatl, diosa de los mantenimientos; Centéotl, dios joven del maíz; Pahtécatl, personificación de la planta de maguey y su derivado, el pulque; Mayahuel, diosa del pulque

1 La enumeración, ampliamente aceptada, de los rasgos diagnósticos de esa entidad denominada Mesoamérica, se debe a Paul KIRCHHOFF en su artículo "Mesoamérica". *Acta Americana*, n° 1, pp. 92-107. México D.F. 1943.

2 Véase BRODA, Johanna: "La expansión imperial mexicana y los sacrificios del Templo Mayor". *Mesoamérica y el centro de México*, pp. 433-473. México D.F.: INAH. 1985.

3 Desarrollo y sofisticación no sólo en términos comparativos con otras culturas mesoamericanas, sino también en relación con Europa: los escritos de los primeros cronistas coloniales dan fe de ello. Son particularmente ilustrativas las impresiones recogidas por Hernán CORTES en sus *Cartas de relación*. México D.F.: Porrúa. 1979, o por Bernal DIAZ DEL CASTILLO: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México D.F.: Porrúa. 1968.

4 Una síntesis acuciosa la proporciona Pedro CARRASCO: "La economía del México prehispánico" *Economía política e ideología en el México prehispánico*, pp. 15-76. Pedro Ca-

rrasco y Johanna Broda (ed.). México D.F.: CIS-INAH/Ed. Nueva Imagen. 1982.

5 Para un resumen bastante completo de este particular puede consultarse, entre otros, el capítulo correspondiente del libro de Jacques SOUSTELLE: *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. 1983.

y relacionada estrechamente con Chalchiuhtlicue y con Xochiquétzal, diosas de la fertilidad⁶, por poner sólo unos ejemplos.

Nos podemos plantear, entonces, cómo se manifiesta este estado de cosas en el campo artístico. El arte es el reflejo de una realidad y, de una forma u otra, las preocupaciones de un pueblo, máxime aquellas que subyacen de manera continuada a los avatares históricos, se verán plasmadas de manera directa o referencial en los distintos lenguajes artísticos. Si la alimentación y el sustento se configuran como ejes insoslayables en el universo práctico y conceptual de los aztecas, algo de ese universo podremos rastrear en los testimonios artísticos que hasta nosotros han llegado. Si nos centramos en las artes plásticas, enseguida encontraremos obras que aluden tanto al mundo vegetal como al animal, claro está. Pero lo que no está tan claro es el cómo se representan ni a qué responden las diferencias de acento, la disparidad morfológica o la oscilación entre el naturalismo y la abstracción de que hacen gala las obras en cuestión. Podemos plantearnos, pues, el tema e intentar responder a algunos interrogantes. Unos interrogantes que, se nos podría argumentar, también se manifiestan en otros campos de las representaciones plásticas, por lo que no se trataría tanto de un cuestionamiento sobre los alimentos como sobre el arte en general. Es cierto, pero debemos señalar que es quizá en esos elementos a medio camino entre la contingencia puramente material y la trascendencia simbólica -y los alimentos entran de lleno en esta categoría- donde mejor se evidencian las disparidades, por lo que pueden constituir una adecuada vía de acercamiento al problema y arrojar luz sobre el mismo.

Es lo que intentaremos hacer en las líneas que siguen, sin pretender, desde luego, agotar todas las posibilidades y campos de discusión. Nuestro acercamiento, necesariamente sintético y limitado, pasará revista brevemente a algunos de los parámetros básicos de la creación artística; lo haremos a modo de introducción y nos permitirá contextualizar el caso particular de los alimentos. Seguidamente nos ocuparemos de éstos, de su representación en las artes plásticas y de las categorías que al respecto se pueden distinguir. Ello nos abrirá las puertas a la discusión sobre los modos de representación -o de recreación del mundo natural, si se prefiere-

, sobre los correlatos posibles entre temas representados y morfología de los resultados y sobre el mundo de la percepción de los fenómenos artísticos, para acabar con unas consideraciones sobre las artes plásticas en tanto que metalenguaje en el mundo azteca.

En términos generales, podemos afirmar que el arte azteca, al igual que la cultura en la que se gesta, es el resultado de un largo proceso en el que confluyen diversas influencias. Pero ese proceso no descansará en la mera copia, el remedo o el eclecticismo, sino en el sabio manejo de múltiples componentes tomados de aquí y allá para, insuflándoles su propio aliento creativo, lograr unos resultados sorprendentes. Asimilan, eso sí, todo cuanto pueden para enriquecer su acervo, buscando, en palabras de Soustelle, una síntesis entre lo que les había precedido y lo que les rodeaba⁷. Sus raíces son casi tan variadas como la propia Mesoamérica, y la asimilación de influencias más o menos cercanas explica la pujanza de una producción artística desarrollada con inusitada rapidez⁸. Una producción que hacia mediados del siglo XV había madurado plenamente, aunque todavía no hubiera llegado a sus cotas más altas de desarrollo y sofisticación. Pronto lo harían basándose en unas fuentes que ya habían demostrado suficientemente su vigencia a lo largo del tiempo. Además recurrirán a artistas reclutados no sólo en Tenochtitlan sino en los lugares más dispares a donde llegaban sus tentáculos de poder.

Entre las fuentes de inspiración podemos destacar cuando menos dos: Tula y los manuscritos rituales del Valle de la Mixteca-Puebla. De Tula algunas formas van a permanecer entre los aztecas sin apenas variaciones, mientras que otras caen en desuso. Todas ellas eran obras que traslucían fuerza y poderío, aunque la mayor diferencia entre las obras toltecas y las aztecas va a radicar en el sentido del realismo de éstas últimas, por contraposición a las formas angulosas, hieráticas, impersonales y carentes de movimiento de las primeras⁹. Los códices mixteco-poblanos influyen en la configuración de la producción plástica azteca, sobre todo en el campo del relieve escultórico. Cabría señalar a

7 SOUSTELLE, Jacques: *L'art du Mexique Ancien*. Paris: B. Arthaud. 1966 (pág. 20).

8 Recordemos que México-Tenochtitlan se funda hacia 1325 en unos islotes que aparentemente poco ofrecían como ubicación de lo que años después sería una grandiosa ciudad. El esplendor azteca duró, pues, poco más de cien años.

9 Se puede consultar al respecto la síntesis de Henry B. NICHOLSON: "Major Sculpture in Pre-Hispanic Central Mexico". *Handbook of Middle American Indians*, vol. 10, pp. 92-134. Austin: University of Texas Press. 1971.

6 Véase NICHOLSON, Henry B.: "Religion in Pre-Hispanic Central Mexico" *Handbook of Middle American Indians*, vol. 10, pp. 395-446. Austin: University of Texas Press. 1971.

este respecto la incorporación de colores planos, la ausencia de sensación de espacio estereométrico y la profusión de glifos de lugar, símbolos cronológicos, parafernalia ritual y edificios representados de perfil¹⁰. También conocían los aztecas obras de la tradición huasteca -sobre todo a partir de la anexión de dichos territorios- y cabe suponer en su expresión plástica influencias de Xochicalco y otros lugares del Valle de México, así como, más lejanas en el tiempo, de Teotihuacán¹¹.

Otro de los factores a tener en cuenta, además de la cantidad de obras artísticas producidas, es la variabilidad que se observa en ellas. No sólo se hacían piezas monumentales y utilizaban materiales imperecederos, sino que además se recurría habitualmente a los pequeños formatos -incluso para uso doméstico- y a materiales que a primera vista podrían parecer menos nobles. Como dice Motolinía, los ídolos se hacían de piedra y de palo, de barro cocido, de masa y de semillas envueltas en masa¹². A ellas habría que añadir las realizadas en plumaria, orfebrería, etc. El culto, las ceremonias, la época del año o la propia naturaleza de las conmemoraciones implicaba el uso de uno u otro material de acuerdo a necesidades específicas: no era lo mismo una imagen de grandes proporciones en basalto que otra para uso doméstico o una tercera con la que posteriormente se practicaba la comunión ritual¹³. A todo ello deberíamos añadir las obras pintadas, tanto en pinturas murales como en códices pictográficos: de los primeros apenas si nos quedan restos; de los segundos tampoco se conservan muchos ejemplares¹⁴.

Finalmente, y por no extendernos en exceso, debemos hacer referencia a la consideración de la producción artística como actividad eminentemente ritualizada. El arte no era producto de la imaginación ni de la genialidad de determinados individuos. Los artistas, los futuros artistas, eran seleccionados cuando apuntaban cualidades para ello y sometidos a un largo entrenamiento. No sólo sobre técnicas específicas, sino también sobre tradiciones, principios ideológicos, sabiduría y ritual, buscando una perfecta conjunción entre destreza manual y capacidad de acceso al complejo y sofisticado mundo de las ideas y al ámbito de lo sagrado. La disciplina era estricta y quien accedía a la condición de artista alcanzaba un estatus privilegiado y era denominado tolteca, heredero de los saberes de los habitantes de la antigua Tula y conocedor de los recursos necesarios para acceder a un estadio superior de conocimiento y plasmarlo en distintas formas¹⁵.

La palabra tolteca es compleja en sus significados, aunque siempre en virtud de una lógica que gira en torno a los mismos conceptos. Sahagún afirma que se puede traducir por "oficiales primos"¹⁶ y se aplicaba a especialistas en distintas actividades como construcción, joyería, orfebrería, escultura, cerámica, plumaria, conocedores de herbolaria y medicina, expertos en joyería y minería, artistas (pintores, escultores, talladores, carpinteros, encaladores...), astrólogos, intérpretes de sueños, astrónomos y teólogos, siendo además altos, hermosos, buenos cantores, veraces, virtuosos y educados. También se empleaba tolteca como patronímico, para designar a los habitantes de Tula, uno de los referentes insoslayables en la tradición: la antigua ciudad encarnaba en el pensamiento azteca todo lo que de glorioso podía tener un centro urbano en cuanto a magnificencia, sofisticación y poder. Además, según León-Portilla¹⁷, tolteca se puede traducir como "dueño de las casas", o sea, habitante de un centro urbano, lo que enlaza con el proceso civilizador experimentado por los aztecas, en el cual los anti-

10 TOWNSEND, Richard Fraser: *State and Cosmos in the Art of Tenochtitlan*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks. 1979 (pág. 22).

11 LOPEZ LUJAN, Leonardo: *La recuperación mexicana del pasado teotihuacano*. México D.F.: INAH. 1989.

12 Fray Toribio de Benavente, MOTOLINIA, lo cita en su obra *Historia de los indios de la Nueva España*. México D.F.: Ed. Porrúa. 1984 (tratado I, cap. 4).

13 Véase al respecto el artículo de Nelly GUTIERREZ SOLANA: "Materiales utilizados en las imágenes mexicas (de acuerdo con Sahagún y sus informantes)". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 47, pp. 11-22. México D.F.: UNAM. 1977.

14 Las pinturas murales, a pesar de que debieron ser muy abundantes -tanto en decoración de palacios como de templos, por sólo citar los ejemplos más importantes- han desaparecidos casi en su totalidad; tan sólo se conservan restos en Malinalco y en el recinto del Templo Mayor. De los códices, tan sólo parte del Borbónico puede ser considerada propiamente azteca. Para un estudio sistemático y que ha marcado posteriores investigaciones: ROBERTSON, Donald: *Mexican Manuscripts of the Early Colonial Period*. New Haven: Yale University Press. 1959.

15 Pueden consultarse al respecto: MANRIQUE, Jorge Alberto: "Introducir a la divinidad en las cosas: finalidad del arte náhuatl". *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. II, pp. 197-207. México D.F.: UNAM. 1960; DIAZ BALERDI, Ignacio: "Fundamentación histórico-mítica del arte y los artistas aztecas". *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del Arte, t. V, pp. 11-26. Madrid: UNED. 1992.

16 SAHAGUN, Fray Bernardino de: *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México D.F.: Ed. Porrúa. 1979 (lib. X, cap. XXIX).

17 LEON-PORTILLA, Miguel: *Los antiguos mexicanos*. México D.F.: Fondo de cultura Económica. 1977 (pág. 38).

guos habitantes de Tula y sus herederos espirituales -en centros como Culhuacán- van a jugar un papel destacado. Artistas, conocedores, expertos, habitantes de la gran metrópoli que había precedido a Tenochtitlan en el Altiplano, todo nos habla de un evidente propósito por parte de los aztecas de alcanzar un estatus privilegiado, refrendado además por el establecimiento de lazos de consanguinidad con la nobleza ya asentada mediante uniones dinásticas y la entronización del primer *tlatoani*, Acamapichtli, descendiente de un noble azteca y de una joven princesa de la rama gobernante de Culhuacán. Estatus privilegiado que ya comenzaban a detentar en el plano socio-político por la vía de la conquista y de la fuerza de las armas, pero que necesitaba además de una sanción definitiva en el histórico-moral: Tula y los toltecas eran la vía para conseguirlo y, de ese modo, inscribirse en un proceso histórico cargado de gloria y llamado a desempeñar un papel tan importante como podía ser el de convertirse en los garantes de que el sol no se detuviera en el firmamento. Los aztecas se considerarán en adelante el pueblo del sol¹⁸, quemarán los antiguos códices donde se contaba su historia y los sustituirán por otros concebidos para apuntalar la verdad "oficial" e inscribirse en una tradición que los legitimara como grupo dominante¹⁹.

Llegados a este punto, pasemos a ocuparnos de los alimentos. Estos podían ser de dos clases: vegetales o animales. Ya hemos dicho que el sistema productivo descansaba fundamentalmente en la agricultura, pero no podemos olvidar el hecho de que los aztecas pertenecían en sus orígenes a una serie de tribus nómadas de tronco y lengua común -el náhuatl-, las cuales antes de que se volvieran sedentarias eran conocidas con el nombre de chichimecas, denominación que según Torquemada se les daba a causa de su aspecto fiero, la utilización de pieles de animales como vestidos, talante de grandes guerreros armados de arco y flechas y dieta alimenticia basada casi exclusivamente en la caza". Con posterioridad al proceso de sedentarización, los aztecas, además de reclamar para sí la denominación de chichimecas, seguirán recurriendo con profusión a la caza para sus necesidades de sustento.

18 CASO, Alfonso: *El pueblo del sol*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. 1953.

19 Véase ERDHEIM, Mario: "Transformaciones de la ideología mexicana en realidad social". *Economía política e ideología en el México...*, pp. 195-220.

20 TORQUEMADA, Juan de: *Monarquía indiana*, 7 vols. México D.F.: UNAM. 1975-83 (Vol. 1, Libro I, cap. XV).

Si analizamos las obras de arte, encontraremos que ambos mundos, el vegetal y el animal, se representan con profusión entre los aztecas. Y se hace en todos los campos de la plástica: escultura, relieve escultórico, cerámica, pintura mural y códices pictográficos. Los modos de hacer diferirán unos de otros, evidentemente, en función de la técnica y los materiales empleados. Antes hemos señalado la diferencia entre las obras monumentales y las de utilización más doméstica. Esto era lógico. Los artistas propiamente dichos, aquellos de reconocido prestigio y posición social privilegiada, trabajarán al servicio de la clase dominante y de las actividades rituales de importancia. Junto a ellos trabajarían los simples artesanos realizando utensilios y objetos de uso más o menos cotidiano. Objetos que debían ser abundantes y que probablemente eran fabricados en serie e, incluso, en el seno de los grupos familiares, autosuficientes en gran medida para proveerse de cerámicas simples, piezas de hueso, juguetes o pequeñas representaciones relacionadas con la religión y el ritual²¹. Incluso se puede hablar de una correspondencia entre divinidades particulares y formas artísticas determinadas -escultura monumental, escultura en piedra de pequeño tamaño, códices, cerámica-, lo que sugiere la separación y diferencia en lo concerniente a cultos religiosos y manifestaciones artísticas con ellos relacionados, bien se tratara de la clase gobernante y el sacerdocio, bien de las personas corrientes. De ahí que, por decirlo en palabras de Pasztory²², "el arte azteca no puede ser tomado como un fenómeno unitario, sino como una serie de fenómenos interrelacionados que funcionaban juntos dentro de un sistema".

De todo ello, claro está, lo que más se ha conservado hasta nuestros días es lo perteneciente al campo de lo monumental, o cuando menos lo realizado en materiales más perdurables. Entre estas piezas los alimentos como tales no tienen una presencia muy destacada. Por su parte, las fuentes documentales no son muy ilustrativas sobre la producción artesanal, por lo que poco podemos decir acerca del protagonismo de los mismos en ese campo.

Debemos hacer otras dos acotaciones. La primera es sobre la fauna. La escultura animalística azteca es muy abundante, y en ella se alcanzan unos niveles de perfección técnica nunca

21 CASTILLO FARRERAS, Víctor M.: *Estructura económica de la sociedad mexicana según las fuentes documentales*. México D.F.: UNAM. 1984 (pág. 91).

22 PASZTORY, Esther: *Aztec Art*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers. 1983 (pág. 8).

conocidos hasta entonces en Mesoamérica. No obstante, rara vez, por no decir ninguna, se representan animales en tanto que alimentos. Las asociaciones de tipo simbólico relacionadas con la fauna pueden ser de lo más dispares, pero en todos los casos trascienden de su mera contingencia como elementos destinados a su procesamiento culinario. Incluso aquellas especies que eran consumidas habitualmente, al ser representadas en la producción artística enlazaban con otras coordenadas de la cosmovisión: divinidades, fuerzas de la naturaleza, conceptos abstractos -valor, nocturnidad, pautas de comportamiento, temor, etc., -signos calendáricos, épocas cósmicas, cualidades -húmedo, frío, caliente, etc.-, emblemas o glifos toponímicos, por citar algunas de ellas.



La segunda se refiere tanto al mundo animal como al vegetal y tiene que ver con la forma de representación. Podemos distinguir al menos tres maneras, tres tendencias fundamentales. Una la podríamos denominar enunciativa. Corresponde fundamentalmente a los códices y, en particular, a los de carácter administrativo, tipo *Matrícula de Tributos*²³. En ellos se especificaban los tributos pagados por las regiones sometidas al poder azteca: aparecen con frecuencia el cacao, maíz, frijol, chía, sal, chile, miel, amaranto, etc. Pero lo importante era la información, no la manera de plasmarla pictógraficamente. En cuanto a calidad -si es que se puede hablar en estos términos- son muy inferiores a los códices adivinatorios -los *tonalpo-*

hualli-, como el *Códice Borbónico* u otros de la tradición mixteco-poblana, aunque todos ellos acusan rasgos comunes: por lo general se realizan en un papel de corteza fibrosa -amaquauhtli- de árbol, batida y recubierta de una imprimación blanca, las figuras se delinean en negro para posteriormente ser rellenas a base de colores planos, y carecen de perspectiva y sensación de profundidad.

Otra sería la figurativa, es decir, aquella en la que además de preocupación por la información se observa un cuidadoso manejo de habilidades y recursos técnicos, los cuales se ponen al servicio de unos resultados acuciosos y fieles al modelo. Correspondería fundamentalmente al campo de la escultura y del relieve escultórico. Al respecto hemos de señalar que el cuidado por la forma se convierte casi en una obsesión en el arte azteca, afectando sobre todo a las imágenes de plantas y animales, obsesión que se podría resumir en las palabras de Sahagún²⁴ referentes a éstas últimas:

"Si se comienza la figura de un ser vivo, de un animal, se graba, no más se sigue la semejanza, se imita lo vivo, para que en ello salga lo que se quiere hacer (...). Se toma de cualquier cosa que se trata de ejecutar: cómo es su natural y su apariencia se dispondrá".

Como hemos apuntado más arriba, se superan en ese sentido los modos de hacer de épocas precedentes, los resultados se apartan tanto de los modelos toltecas como de los códices mixteco-poblanos, se pueden relacionar algunas formas con otras de la tradición cerámica del Veracruz clásico y de Oaxaca, se reivindica la volumetría, se evita la arista viva y se dota a las esculturas de un tono cercano a lo emocional, por contraposición a las acentos hieráticos de sus fuentes más inmediatas, al menos en lo que a tratamiento de plantas y animales se refiere²⁵. Los ejemplos son abundantes: animales de todo tipo -aunque, insistimos, sin incidir en su idoneidad o no como alimentos- y ejemplares del mundo vegetal, particularmente mazorcas de maíz, calabazas, etc. Hemos de señalar que en todos los casos tampoco se trata sólo de una notación escultórica lo más apegada posible a la realidad. Cualquier ejemplar trasciende de su propia contingencia, de lo que es en sí, para introducirnos por vectores más complejos: serpientes, cabezas de venado, peces, por citar al-

23 El mencionado códice es de formato parecido al de los libros, formato desconocido en tiempos prehispánicos, por lo que con toda probabilidad fue pintado con posterioridad a la conquista. Aun así, lo podemos considerar como ejemplo, en cuanto a contenido, de otros muchos que servían para la contabilidad del Estado.

24 SAHAGUN, Fray Bernardino de: *Historia general...* (Adiciones al Libro IX, cap. XV).

25 Véanse PASZTORY, Esther: *Aztec Art*, (pág. 209); KUBLER, Georges: *Arte y arquitectura en la América precolonial*. Madrid: Ed. Cátedra. 1986 (pág. 111).

gunos de los ejemplares que entraban en la dieta de los aztecas, tenían connotaciones de más largo alcance, bien por su adscripción a determinados mitos -en los cuales la serpiente juega un destacado papel²⁶- o por el contexto donde han sido hallados -los peces y cabezas de venado en las ofrendas del Templo Mayor; por otro lado, el maíz es el símbolo por excelencia de los alimentos, el paradigma de la fertilidad, el fundamento de la civilización; la calabaza alude al concepto de frescor, de humedad, en unas culturas marcadas por largas estaciones de sequía.

La tercera sería la simbólico-referencial. Consiste en llevar hasta el límite ese proceso de asociación simbólica, funcionando el alimento representado como una mera referencia de carácter adjetival que enriquece el discurso plástico, o bien sustituyéndolo por una advocación a una divinidad que encarna de manera global un concepto más amplio relacionado con el alimento -o los alimentos- en cuestión. Hemos de suponer que estas formas serían abundantes en la pintura mural, aunque los restos conservados no nos permiten comprobarlo. Donde sí aparecen es en los códices de carácter adivinatorio -conejos, venados, vasijas de pulque, glifos calendáricos a base de un numeral y un animal, etc.- y, una vez más, en escultura y relieve. Los códices acusarán los rasgos formales antes enunciados, y en el campo escultórico se oscilará entre el acucioso y refinado naturalismo que mencionábamos antes y cierto acartonamiento o tendencia a incorporar rasgos más abstractos, geometrizarlos o simplemente convencionales. Se trataría, por ejemplo, de una pieza conservada en el Museo Nacional de Antropología de México, donde una serie de mazocas de maíz surgen de entre los crócalos de una serpiente; de piezas en las que las mazocas de maíz se sustituyen por el glifo *7 serpiente*, correspondiente a Chicomecóatl, diosa de los mantenimientos e identificada con Teteoinnan, madre de los dioses y estrechamente relacionada con el concepto de la tierra como principio femenino de fertilidad y vida²⁷; de una figura del Cleveland Museum of Art, en la que un personaje lleva mazocas de maíz sobre su espalda mientras sujeta con una mano una flor o planta de peyote; o, por continuar en esta vía, de la escultura de Xochipilli, procedente de

Tlalmanalco y conservada en el M. N. A. de México, en cuya base aparecen talladas unas flores que durante mucho tiempo fueron tomadas como tales, hasta que nuevas investigaciones apuntaron su relación con plantas psicotrópicas²⁸. Estamos hablando no tanto de alimentos en su materialidad más habitual, sino de alimentos espirituales, alimentos que propiciaban el tránsito desde el horizonte humano a la esfera de lo sagrado. El maíz como alusión a la planta alimenticia por excelencia -de la que se conocían más de treinta variedades- y al orden agrícola que, a su vez, no era sino reflejo del orden cósmico. El peyote y los alucinógenos en tanto que materialización de la propia divinidad: no se trataría de vehículos de acceso a la divinidad, sino la divinidad misma, y de ahí que a los hongos alucinógenos, llamados comúnmente nanácatl, se les añadía con frecuencia el prefijo téotl, que debe ser tomado en su acepción de fuerza impersonal difusa en el universo y que se manifiesta en los fenómenos de la naturaleza, en personas excelsas o cosas o lugares inusuales o de configuración misteriosa; teonanácatl se traduce, pues, como "carne de los dioses": su ingestión, en unas sesiones eminentemente ritualizadas, permitía un contacto directo con el ámbito de lo sagrado y conocer el dictado de la divinidad o divinidades mediante la intervención de un chamán o iniciado que guiaba la sesión e interpretaba lo que sucedía y se decía en la misma.

A esta tercera vía también correspondería la manera de representar los alimentos de los dioses, particularmente sangre y corazones humanos. La sangre aparecerá en multitud de ocasiones, bien contenida en recipientes, bien como serpientes de sangre, además de asociarse en determinadas ocasiones al agua, por ejemplo, en el signo *atl-tlachinolli* que aludía al concepto de guerra sagrada. Los corazones tampoco escasearán, y buena prueba es el torso de Coatlicue -cuya cabeza, por otro lado, puede ser vista como dos chorros de sangre en forma de cabezas de serpiente-, donde alternan con manos corta-

26 Para un acercamiento en profundidad al tema, GUTIERREZ SOLANA, Nelly: *Las serpientes en el arte mexicana*. México D.F.: UNAM. 1987.

27 La compleja madeja de relaciones se puede rastrear en LEON-PORTILLA, Miguel: *Toltecáyotl. Aspectos de la cultura náhuatl*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. 1980 (

28 WASSON, R. Gordon: "Xochipilli, príncipe de las flores. Una nueva interpretación". *Revista de la Universidad de México*, nueva época, n° 11, pp. 10-18. México D.F.: UNAM. 1982. Para un acercamiento al empleo de psicotrópicos en las sociedades mesoamericanas, HOFMANN, Albert: "Los principios activos de las semillas de 'Rivea Corimbosa' (L.) Hall F. (Ololiuhqui, Badoh) e 'Ipomoea Tricolor' (Badoh negro)". *Summa Antropológica en homenaje a Roberto J. Weitlaner*, pp. 349-357. México D.F.: INAH. 1967; SCHULTES, Richard Evans: "Tonanácatl: Narcotic Mushrooms of the Aztecs". *American Anthropologist*, 42, pp. 429-443. Menasa, Wisconsin. 1940; SHULTES, Richard Evans, y Albert HOFMANN: *Plantas de los dioses*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. 1982.

das en un collar que se cierra al centro mediante un cráneo. Pero todavía habrá otra manera de aludir al alimento de los dioses sin que aparezcan representados los alimentos por ninguna parte. Es el caso del Monumento 1 de Malinalco, a cuyo templo se accede por una portada zoomorfa. Ésta, relacionada con Tlatecuhtli, constituye también una auténtica cueva, esto es un punto de contacto entre el mundo superior y el inferior, entre los cielos y el inframundo, lugar de nacimiento y enterramiento situado en la quinta dirección, en el centro²⁹, lugar por donde el monstruo de la tierra se alimenta para renovar sus energías. Los conceptos de cueva y de templo se hallaban estrechamente unidos. Entre ellos se podía dar una identificación en cuanto a morfología básica, además de compartir un sustrato común en relación a lo que en ellos acontecía. La cueva es el acceso al lugar de enterramiento, al lugar donde la tierra devora a los muertos, pero también es vagina, umbral del seno materno, de la tierra en donde todo nace"; y delante de los templos se realizaban los sacrificios humanos, generalmente de prisioneros con cuya sangre y corazones se alimentaba a los dioses: en palabras de Sahagún³¹ el oficio del guerrero es "dar de beber al sol con sangre de los enemigos, y dar de comer a la tierra, que se llama Tlaltecútlí, con los cuerpos de tus enemigos".

Estas tres maneras de plasmar los alimentos acusan correspondencias con consideraciones de otros órdenes, entre las que cabe destacar un tema largamente debatido en la historiografía: las razones de esa multiplicidad formal o estilística que acusan las obras de arte aztecas. En efecto, nos encontramos con un panorama muy amplio que va de lo meramente esquemático al más elevado refinamiento técnico, para desembocar, siguiendo el ordenamiento propuesto líneas arriba, en una especie de síntesis en la que junto a la destreza en la factura se incide en los contenidos e, incluso, se recurre a viejos resabios -acartonamiento, convencionalismo- que parecen deudores de antiguas tradiciones artísticas. Y esto es tanto más acusado si consideramos que a veces el virtuosismo

aparece en obras, sobre todo en piedra, aparentemente insignificantes y de pequeño tamaño hasta el punto de parecer una auténtica obsesión. Pasztory³² relaciona la preferencia por la piedra con la posición tardía de los aztecas en la historia mesoamericana: asociarían la piedra con las grandes civilizaciones del pasado y aparentemente la usan incluso para objetos modestos -vegetales, escudos, tambores, mazorcas, etc.- por sus connotaciones de permanencia y derivación de la antigua grandeza. Por su parte, Glendinnen³³ diferencia entre los vegetales, los cuales ofrecen sólo su apariencia como rasgo diferenciador, por lo que dicha apariencia deberá ser irrefragablemente reproducida, y las criaturas que se mueven y actúan, las cuales revelan sus afiliaciones sagradas tanto por su comportamiento como por su apariencia, por lo que ambos rasgos deberán ser estudiados e incorporados al resultado plástico; en el caso de algunos animales -de las serpientes, por citar el más paradigmático- las obras de arte serían objetos que se vuelven símbolos y median entre un mundo visible de representaciones imperfectas y el invisible mundo de lo inmutable: ese deseo de comprender la forma original e inmutable sería lo que animaba a modelar lo transitorio y lo significativo en la piedra, sin reparar en la dificultad de la tarea.

Junto a ese virtuosismo encontramos también eso que hemos denominado acartonamiento y convencionalismo. Acartonamiento, pues siendo como son los aztecas capaces de representar cualquier forma de la naturaleza de manera fiel y estrictamente apegada al modelo, en no pocas de sus obras se rastrea un recurso reiterado a la línea recta, a la geometrización, a la angulosidad, a la desproporción y a la falta de naturalismo. Esto será una constante y se acentúa en la medida en que las obras de arte representan objetos relacionados con el mundo de lo sagrado. La pervivencia de antiguas tradiciones, ya lo hemos señalado, marca su impronta, pero también conviene hacer una precisión. Antes hemos mencionado las palabras de Sahagún para resumir el espíritu que animaba a quienes hacían figuras de animales. No obstante, y siendo como es el arte azteca un arte eminentemente conceptual, que no olvida su vertiente técnico-formal, pero que se estructura como un lenguaje que en todo momento remite al discurso de lo sagrado, las formas están al servicio de los contenidos,

29 ALCINA FRANCH, José: "La faz oculta de la escultura mexicana". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 3, pp. 9-23. Santiago de Chile. 1989 (pág. 10).

30 ALCINA FRANCH, José: "El nacimiento de Huitzilopochtli: análisis de un mito del México prehispánico". *El mito ante la Antropología y la Historia* (José Alcina comp.), pp. 99-126. Madrid: C.I.S./Siglo XXI. 1984 (pág. 100)

31 SAHAGUN, Fray Bernardino: *Historia general...*, (lib. VI, cap. XXXI).

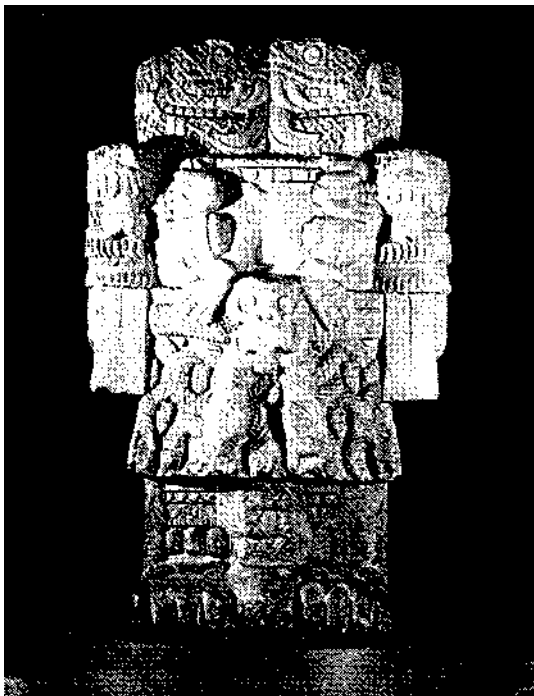
32 PASZTORY, Esther: *Aztec Art*, pág. 209.

33 GLENDINNEN, Inga: *Aztecs. An Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press. 1993 (págs. 226-228).

por lo que tampoco pueden sorprender las palabras de Clavijero³⁴ cuando afirmaba que

"representaban las cosas materiales con su propia figura y, para abreviar, con una parte de ella bastante a darla a conocer a los inteligentes".

La forma artística se convierte en signo, y éste enlaza con parcelas superiores del conocimiento, a las que no todos estaban capacitados para llegar³⁵. De ahí el recurso a la desproporción, la inclusión de detalles que funcionan como refuerzos adjetivales de un concepto complejo o la articulación de las obras de arte en un proceso muy semejante al del náhuatl, con su abundancia de infijos, afijos y sufijos que enriquecen el concepto básico.



La diosa madre tierra: Cuatlicue

Al hilo de estas consideraciones, y para explicar las diferencias también deberemos referirnos a la estructura del universo conceptual azteca. Este se dividía en tres niveles fundamentales: el real, el ritual y el mítico. El primero correspondía al mundo de lo material, a la contingencia de lo cotidiano. El segundo a la ritualización de los acontecimientos, al mundo del ceremonial. El tercero pertenece al orden trascendente, al ámbito de lo sagrado. Los tres es-

tán estrechamente relacionados, cualquier fenómeno -sea en principio del nivel que sea- tiene su correspondencia en todos ellos, y el conjunto puede ser considerado como una hierofanía en la que objetos, cosas, animales, personas y acontecimientos podían expresar algún aspecto de lo sagrado³⁶. En este sentido, las obras de arte participan de los tres niveles o registros: son objetos materiales pertenecientes al mundo de lo real; también, en virtud de su proceso de producción y utilización posterior, son elementos rituales a los que se asocian determinadas prácticas ceremoniales; por último, además de poder ser representaciones de la esfera de lo sagrado, serían la materialización misma de ese ámbito superior³⁷. Cabría entonces establecer un correlato entre estos tres registros y los mencionados al hablar de la producción artística y de las formas de representación. La enunciativa correspondería al mundo de lo real, al sistema de notación donde lo que cuenta es el dato: el apego formal al modelo sería un valor secundario. La figurativa se situaría a medio camino entre la reproducción objetiva de los fenómenos de la naturaleza y la alusión a coordenadas más elevadas de cosmovisión: prima el naturalismo de las formas, pero también se alude a otros contenidos más trascendentes. La simbólico-referencial sería la plasmación misma del mito, de lo sagrado, de ese orden cósmico de cuyo mantenimiento los aztecas se sentían responsables: aquí también se juega con el naturalismo, pero lo importante es la cadena de asociaciones simbólicas que entrelazan las formas representadas y, generalmente, es en estas obras donde los resabios de antiguas culturas, particularmente de Tula y Teotihuacán -acartonamiento, convencionalismos- se van a mantener con más fuerza, solapando el nivel de perfección técnica y manejo de los recursos expresivos a que habían llegado los artistas aztecas. Lo sagrado se inscribe en una tradición, luego sus materializaciones también deberán reflejar de alguna manera esa deuda con la tradición. Entre la mera notación de alimentos -una suerte de celebración de los dones de la naturaleza- y la referencia conceptual al estadio superior de los mismos -los alimentos de los dioses- las posibilidades son variadas y atestiguan la capacidad creativa de un pueblo que supo aunar el influjo de la tradición y los nuevos modos expresivos.

³⁴ CLAVIJERO, Francisco Javier: *Historia antigua de México*. México D.F.: Ed. Porrúa. 1982 (lib. VII, 49).

³⁵ CLAVIJERO, Francisco Javier: *Historia antigua de México*. México D.F.: Ed. Porrúa. 1982 (lib. VII, 49).

³⁶ TOWNSEND, Richard Fraser: *State and Cosmos...*, pág. 28.

³⁷ DIAZ BALERDI, Ignacio: "Fundamentación histórico-mítica..." (pág. 21).