

Historia del arte e Imperio Azteca: la evidencia de las esculturas¹

Emily UMBERGER
Arizona State University
emily.umberger@asu.edu

Recibido: 15 de marzo de 2007
Aceptado: 12 de abril de 2007

RESUMEN

Las opiniones sobre la naturaleza de la influencia azteca fuera del Valle de México varían mucho. Van desde las afirmaciones de la presencia de influencias materiales muy extendidas durante el periodo imperial (1431-1521) a afirmaciones de difusiones culturales en el México central previas al imperio, que socavan sus efectos. Una comprensión más matizada de la influencia cultural del imperio se encuentra en algún lugar entre estos dos extremos y requiere la reconstrucción de las historias particulares de diferentes áreas. En el siguiente ensayo se exploran las posibles contribuciones de la historia del arte a través del análisis de esculturas de áreas coloniales aztecas en el cercano valle de Toluca y en el más distante norte de Veracruz.

Palabras Clave: Imperio Azteca, escultura azteca, influencias culturales, Calixtlahuaca, Castillo de Teayo.

Art History and the Aztec Empire: the Evidence of Sculptures

ABSTRACT

Opinions on the nature of Aztec influence outside the Valley of Mexico vary greatly. They range from assertions of wide-spread material influences during the imperial period (1431-1521) to assertions of general cultural diffusions in central Mexico previous to the empire, and undermining its effects. A more nuanced understanding of the empire's cultural influence lies somewhere between these two poles and requires the reconstruction of the particular histories of different areas. In the following essay the possible contributions of art history are explored through the analysis of sculptures from Aztec colony areas in the nearby Toluca Valley and in more distant North Veracruz.

Key Words: Aztec Empire, Aztec sculpture, cultural influences, Calixtlahuaca, Castillo de Teayo.

Sumario: 1. El análisis del estilo. 2. Los estilos imperiales aztecas de Tenochtitlan. 3. Colonias aztecas. 4. Escultura azteca en el México central antes del Imperio. 5. El sitio colonial de Castillo de Teayo. 6. Calixtlahuaca y las áreas circundantes: resultados provisionales. 7. Conclusiones. 8. Referencias bibliográficas.

Dada la corta duración del Imperio Azteca y la irregularidad del registro arqueológico, la contribución de los estudios de historia del arte puede ser más «anecdótica»² que estadística, pero sin embargo los resultados son igualmente valiosos. En los pasados 40 años la historia del arte y la arqueología del México central han seguido caminos separados, incluso cuando analizaban las mismas evidencias. Sin embargo, las tendencias recientes en ambos campos abogan ahora por la reintegración y el examen cooperativo de sus diferentes teorías y métodos para resolver cuestiones de

¹ Traducción del inglés de José Luis de Rojas, revisada por la autora. La autora da las gracias a Michael Smith, Michelle Hegmon, Maelle Sergheraert, Jeanette O'Neil, Barbara Stark, Barbara Moulard, Victor Ángel Osorio Ogarrio (director del Museo de Antropología e Historia del Estado de México), Martín Antonio Mondragón (director del Museo de Teotihuacán) y José Luis de Rojas por su ayuda en múltiples formas.

² Estoy adaptando aquí a la cultura material el término «anecdótico» que Pedro Carrasco ha utilizado para los documentos (Carrasco 1997: 88).

interés mutuo, que son diferentes y más amplias que las de los predecesores de ambos. Ahora los historiadores del arte se están interesando más en la cultura visual en contextos generales, sociales y políticos, las interpretaciones de las audiencias y la historia y manipulación de objetos tanto ordinarios como de los que han sido calificados como obras maestras —los tipos de preguntas que las excavaciones, las analogías antropológicas y los métodos estadísticos pueden ayudar a responder—. A la inversa, los arqueólogos del Nuevo Mundo, la mayor parte formados en Antropología, están interesados en la élite tanto como en la gente común, las acciones de los individuos (en inglés, *agency*), las ideas religiosas y la ideología política —los tipos de preguntas que el análisis de objetos complejos e individuales puede ayudar a responder—.

En este artículo, a través del estudio y comparación de esculturas de diferentes partes del Imperio Azteca, sugiero interpretaciones que tienen implicaciones para la comprensión de las interacciones de las élites dentro del imperio, de movimientos de gente, de cultos religiosos, jerarquías sociales, centros de producción y conocimientos del pasado locales e imperiales. Patrones generales ampliamente extendidos pueden relacionarse con imperativos imperiales, mientras que las diferencias pueden indicar soluciones locales. Sin embargo, coincidencias y diferencias no son simplemente una cuestión de distancia de la capital, como se mostrará en la comparación entre las esculturas encontradas en las cercanas tierras altas del Valle de Toluca y las más distantes de la llanura de la Costa del Golfo. Hay otros factores que pueden explicar las semejanzas y las distinciones entre los restos; por ejemplo, las esferas de interacción y las redes, que cambian a través del tiempo e implican intercambios tanto próximos como distantes. Las diferentes redes giran en torno a mercados locales o ligan socios en el comercio de larga distancia. Comprenden los regalos de élite y los intercambios matrimoniales en áreas cercanas o lejanas, movimientos intelectuales y religiosos, imposiciones políticas y movimientos de pueblos. Estas redes y sus configuraciones cambiantes han dado lugar a una mezcla de tipos de objetos y medios de alcanzarios. La mayoría no son discernibles mediante técnicas arqueológicas y sus patrones aún deben ser señalados en el tiempo y en el espacio. No es necesario decir que es difícil unir este registro material con un periodo particular. En otras palabras, el problema de los restos provinciales del periodo Azteca es que no pueden separarse sin dificultad de los que provienen de difusiones anteriores.

Dado que el término *azteca* mismo es utilizado por los investigadores en una diversidad de formas que no son consistentes las unas con las otras, necesita ser redefinido con cada proyecto. En su forma más restringida es utilizado para designar a los mexica, los habitantes de Tenochtitlan (y Tlatelolco), desde su llegada al Valle de México hasta la conquista española. En este sentido puede ser reemplazado por los términos mexica, tenochca y tlatelolca. En su sentido más amplio, *azteca* es utilizado para comprender las culturas tanto del Valle de México, como de sitios aledaños durante los periodos Postclásico Medio (1200-1325) y Tardío (1325-1521). El término es utilizado en este sentido por arqueólogos que se basan en la difusión de interacciones entre culturas en los alrededores del Valle antes de la formación del imperio, en áreas que aproximadamente comprenden los modernos estados de México, Morelos, el sur de Hidalgo, el sureste de Puebla y Tlaxcala. Uso el término

México central para las culturas de estas áreas, a pesar de la presencia de relaciones pre-imperiales en algunos medios (v.g. Smith 2001 y s.f.), debido a que nadie ha mostrado que todos los aspectos de la cultura material estuvieran igualmente involucrados y siguieran los mismos patrones en toda el área. Mi interés está en las esculturas, un medio significativo en el que se desconoce la naturaleza pre-imperial de las interacciones incluso dentro del Valle.

Para analizar los patrones de distribución de la escultura imperial, uno debe comenzar con lo conocido: el *corpus* monumental que apareció hacia 1450 en la Tenochtitlan metropolitana. Es afortunado, pero no fortuito, que el crecimiento y expansión del imperio ocurrieran de forma paralela al desarrollo del estilo imperial. Conforme el imperio crecía y Tenochtitlan ganaba poder sobre sus aliados, sus señores encargaban obras monumentales a artistas profesionales para crear su capital imperial (ver Brumfiel 1987). Dado que me centro en las esculturas del periodo imperial, mi uso del término *azteca* está basado en la situación política y el estilo que la acompaña, mejor que en las definiciones culturales más amplias que aparecen en los estudios arqueológicos. Aunque Tenochtitlan fue el centro de la producción de esculturas después de 1450, no uso la palabra *azteca* con el significado de *mexica* o *tenochca*, sino de manera más amplia para reconocer la naturaleza corporativa del imperio y la participación continua de otras ciudades incluso después de que Tenochtitlan alcanzara la preeminencia. Fuera del Valle de México, uso la palabra *azteca* para etiquetar esculturas cuyos rasgos indican que son resultado de la expansión política del imperio y del movimiento de gente desde el centro hacia otras áreas.

1. El análisis del estilo

Mi utilización de la palabra *estilo*, otro término debatido, también necesita explicación. Me baso en la obra de los historiadores del arte arqueológicos Whitney Davis (1990) e Irene Winter (1998). Como señala Davis, el estilo es una herramienta analítica usada para agrupar o diferenciar objetos, y los rasgos listados y el juicio sobre qué es significativo varía de acuerdo con las preguntas y propósitos del analista. Una implicación de esta definición, ya que involucra el significado relativo de diferentes rasgos, es que el objeto tiene rasgos físicos pero que el equilibrio entre ellos cambia de acuerdo con el contexto y el observador (incluyendo gente de distintas clases y al analista). Uno puede añadir que las clasificaciones modernas —por ejemplo, forma, función, y significado— se solapan en muchos aspectos y no necesariamente se corresponden con las categorías de los fabricantes (*emic*). Por esta razón estas categorías pueden no servir como elementos fijos, establecidos antes del análisis. Las clasificaciones más modernas se derivan del análisis y por eso son contingentes y cambian conforme crece el conocimiento.

Que un objeto tiene una historia (o trayectoria) en la cual el equilibrio entre los rasgos y categorías también cambia, se demuestra por el simple ejemplo de un objeto hecho por una sociedad y recontextualizado por otra, ya sea contemporánea o posterior (Umberger 1987, 1996a; Winter 1998). Puesto en un entorno distinto y sirviendo como referencia a un tiempo pasado o a un sitio extraño, su función eviden-

temente ha cambiado, como lo ha hecho su significado. Los detalles de la iconografía se han perdido, malinterpretado o invertido, mientras que el *locus* del significado puede desplazarse de la iconografía pretendida por el creador, a los materiales, la tecnología y a generalidades de la apariencia. Otras consideraciones importantes atienden a la creación original del objeto. Su manufactura incluye acciones conscientes e inconscientes por parte del artista y el patrón (los principios del entendimiento) y eso también incluye intentos de controlar o no controlar las interpretaciones (como se evidencia en la composición, la colocación y detalles de la iconografía). También es importante conocer los parámetros de la tradición y la innovación entre los observadores. Finalmente, es importante considerar el grado en que esas interpretaciones son *emic* o *etic*, y el grado en el que los rasgos estilísticos son considerados diagnósticos para identificar el escenario de fabricación de un objeto.

Considerando la amplitud de mi concepto de estilo, no es sorprendente que esté de acuerdo con los que creen que no es posible una definición unitaria (por ejemplo, Weissner 1990). De acuerdo con Davis (1990: 21), quien cita a Nelson Goodman (1978: 32): «... In keeping with the polythetic character of stylistic description³, 'no fixed catalogue of the elementary properties of style can be compiled'. All attributes of an artifact are potentially stylistic; however ... not all attributes are stylistic in practice». En otras palabras, los atributos considerados y sus interrelaciones son contingentes y provisionales, tal como lo son las preguntas formuladas y los fines interpretativos. Así, es necesario considerar una cantidad de rasgos separados, si analizamos obras de arte nuevas producidas durante el periodo imperial azteca tardío o la recontextualización de obras antiguas. En el recinto ceremonial de Tenochtitlan, donde el *corpus* imperial muestra sus ejemplos más políticamente explícitos, aún necesitamos utilizar análisis estilísticos diagnósticos para recrear el dato de la manufactura, taller, artista/s y patrón/es de un objeto. En este *corpus* es posible detectar grandes sutilezas en, por ejemplo, el uso del estilo como una expresión *emic*. Fuera del centro, sin embargo, estas sutilezas son raramente detectables y la reconstrucción de la producción es todavía el objetivo primario del análisis estilístico. Los atributos que considero incluyen entonces, pero sin limitarse a ellos, los siguientes: tipos de objetos, tamaños y materiales; características técnicas; convenciones figurativas; proporciones; diseños compositivos; establecimiento de líneas, espacios y diferentes tipos de planos; partes de vestido; colorido; talla; grado de complejidad y detalle; evidencias de añadidos tardíos, cambios de forma y recontextualización; grado de narración, énfasis, paralelismos y contrastes; así como la cualidad en el sentido de la cantidad de pensamiento y habilidad necesarios para la planificación y la ejecución⁴.

³ Con lo cual Davis quiere decir que ningún rasgo se encuentra en todos los objetos de un *corpus* descrito.

⁴ Un buen sumario reciente de estudios de estilo en arqueología es Conkey 2006. Ver también Kubler 1962, Robertson 1970, Matthiac, Parabeni y Giuliano 1972; Lechtman 1977; Wobst 1977; Brendel 1979; Sackett 1982, 1990; Pasztory 1989; Conkey y Hastorf 1990; Hegmon 1992, 1998; Carr y Neitzel 1995; Boone 2003 y Boone y Smith 2003.

2. Los estilos imperiales aztecas de Tenochtitlan

Dado que poco se dice en las fuentes escritas sobre las esculturas del imperio, uno debe basarse en el análisis de sus variados rasgos y en la arqueología para elaborar hipótesis sobre la producción, tomando la situación de Tenochtitlan como punto de partida para las comparaciones. Como es bien conocido y obvio en los restos materiales, solamente los gobernantes de esta y otras ciudades centrales del imperio tenían los recursos para reunir talleres de artistas que desarrollaran los estilos imperiales. Tenochtitlan fue el centro de la producción de esculturas durante los últimos 70 años de la historia antes de la conquista española, y hay mucho material relativo a temas interrelacionados de cronología, patronazgo, talleres y diferencias de calidad. Los datos incluyen los rasgos estilísticos de los monumentos mismos; imaginaria históricamente explícita que incluye jeroglíficos de los nombres, fechas, lugares e identidades (Umberger 1981a, 1999); restos todavía localizados en contextos pre-conquista; y manuscritos pictóricos y escritos que detallan muchos aspectos de la vida azteca en la ciudad y los eventos de su historia antes de la conquista española.

Una combinación de monumentos encontrados arqueológicamente en el Templo Mayor y esculturas asociadas con nombres y fechas jeroglíficas, proporcionan evidencias del desarrollo final de estilos refinados distintos después de 1450, que como grupo comprenden lo que llamo el estilo azteca imperial tardío. Los rasgos distintivos incluyen partes del cuerpo redondeadas hasta parecer hinchadas; áreas escogidas con detalles anatómicos (rodillas, tobillos y huesos de la muñeca); un énfasis exagerado en manos, pies y cabezas mediante el aumento y la presencia de detalles de la anatomía y el vestido en tres dimensiones; un tipo facial distintivo con una línea de pelo baja, nariz carnosas, y labios ligeramente partidos; superficies perfectamente pulidas y formadas; el esculpido de detalles de los vestidos antes del pintado; abstracciones conscientes de planos y líneas; contrastes deliberados y sofisticados y paralelismos entre ellos; y contrastes entre superficies planas y detalladas. Estos son los aspectos que hacen los estilos imperiales tan fácilmente reconocibles.

Hay variaciones, por ejemplo, en materiales diferentes, que pueden indicar diferentes talleres (por ejemplo, monumentos de basalto pintados y monumentos de piedras pulimentadas más densas sin pintar) o fechas, pero las consistencias superan a las diferencias. Podemos ver los pasos finales del desarrollo de figuras humanas de bulto redondo, comenzando por las deidades sentadas en las ofrendas de la Fase IV del Templo Mayor (Matos y Solís 2002: números 244-247) y finalizando con el arcaizante guerrero tolteca que fue encontrado en un escondite con otros cuatro que eran muy parecidos en la imagen, pero carecían de los rasgos distintivos del estilo tardío (Matos y Solís 2002: figuras 28-31; Nicholson 1971: figuras 31a y b). Podemos ver su desarrollo incluso más claramente en los monumentos con relieves que deben de haber sido el centro de atención en los años de su inauguración, en la progresión del esculpido y las habilidades de composición documentados por la Piedra del Ex-Arzobispado, de los años 1450, y la gran Piedra de Coyolxauhqui de 1469-73 (Figura 1).

Las excavaciones del Templo Mayor en el centro de la ciudad de México (Matos Moctezuma 1981) han revelado complejos completos que eran visibles simultánea-

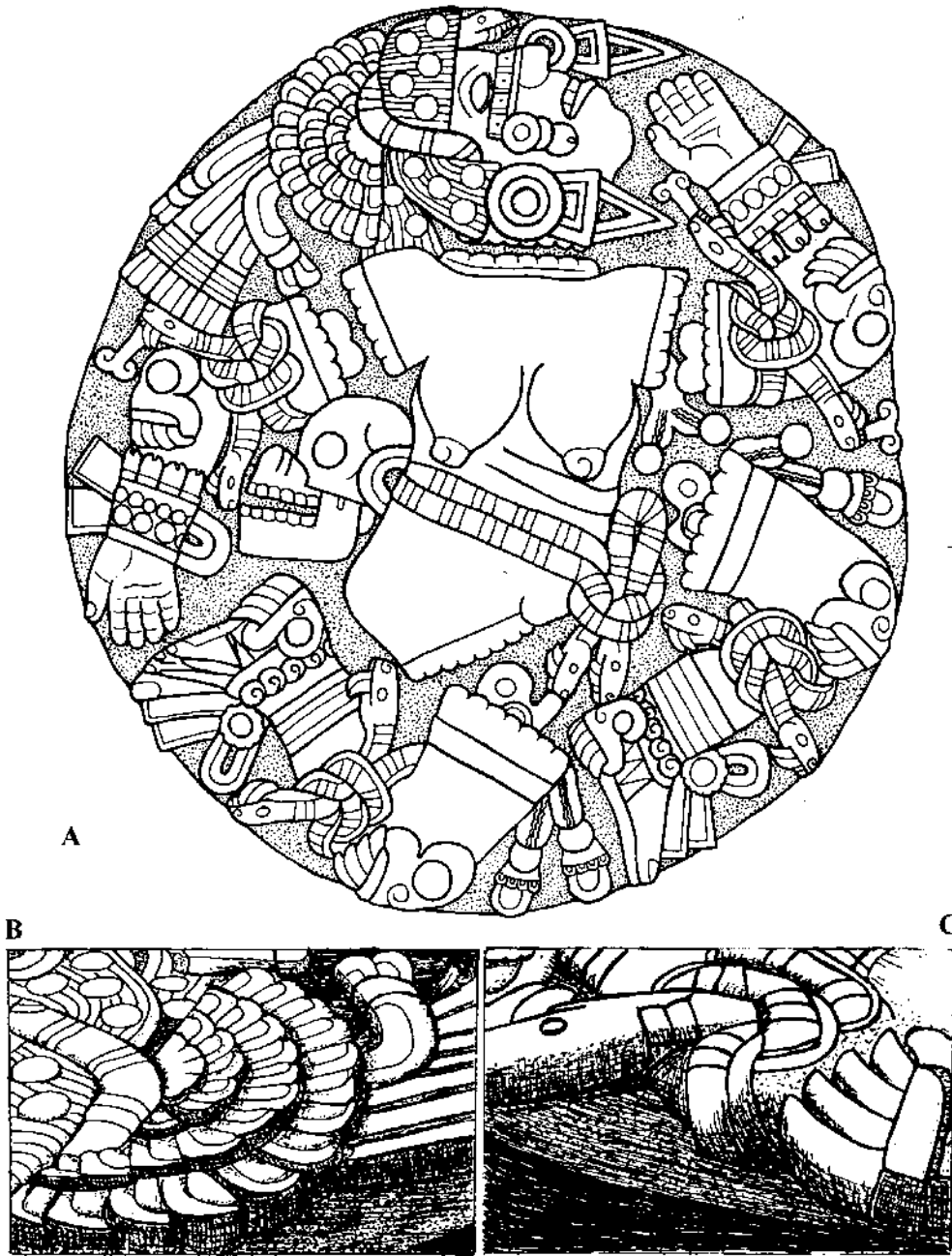
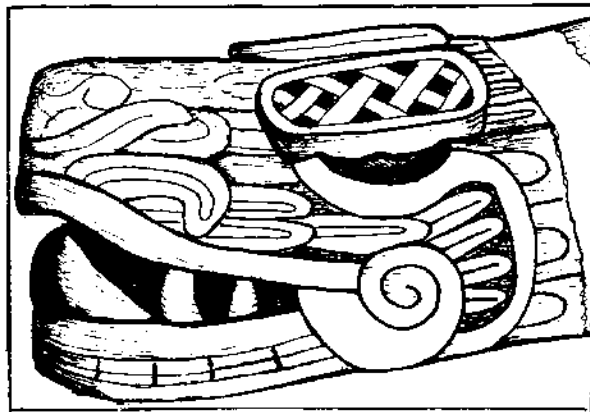


Figura 1: Dibujo de la Piedra de Coyolxauhqui (A) y detalles del tocado (B) y la serpiente bajo la rodilla izquierda (C), de estilo imperial azteca tardío; andesita y pintura. Diámetro este-oeste, 326 cm; grosor, 30-35 cms. Encontrada *in situ* en la plataforma de la Fase IVb del Templo Mayor de Tenochtitlan, ca. 1469-1473. Museo del Templo Mayor, México. (Salvo que se indique otra cosa, las fotos y los dibujos son de Emily Umberger.)

Figura 2: Cabeza de serpiente situada al final de la balaustrada de la plataforma de la Fase IVb del Templo Mayor de Tenochtitlan; piedra y pintura, ca. 1469-1473? *In situ*.



mente y que incluyen, en una sola fase de construcción, las producciones de diferentes artistas que pueden haber sido contemporáneos. Ejemplos contrastantes del mismo momento son la finamente tallada Piedra de Coyolxauhqui, las igualmente bien talladas figuras de las cámaras de ofrendas situadas bajo ella y las bastante poco inspiradas cabezas de serpiente que flanquean las escaleras de la misma plataforma IVb (Figura 2), a las que les falta sutileza en la talla. Quizás estas últimas fueran elementos reutilizados de una fase anterior, pero es igualmente posible que se hicieran al mismo tiempo que las producciones mejores y que, siendo periféricas, se encargaran a artistas de menor talento o que todavía trabajaban en un estilo menos avanzado. Cabría esperar una calidad uniformemente alta en los monumentos encargados por los señores de Tenochtitlan después del perfeccionamiento del estilo imperial, pero aparentemente éste no fue el caso. Otro ejemplo: la piedra de Acuecuexco, de 1499 (Pasztory 1983: figuras 118 y 119), presenta imágenes del gobernante Ahuizotl en el momento de la iniciación del nuevo acueducto, pero el escultor no era particularmente hábil, la composición y las proporciones de las figuras no fueron cuidadosamente planeadas e, incluso, la propia piedra no está bien conformada. Otras esculturas de la misma época con el nombre de Ahuizotl están bellamente esculpidas por los mejores artistas imperiales (ver Matos y Solís 2002: núm. 203). Así, como regla, puede decirse que las obras de estilo imperial tardío fueron realizadas después de 1450, pero que producciones menores, incluso ejemplos bastos, pudieron hacerse al mismo tiempo, y que los conjuntos no necesariamente muestran una calidad uniforme en las esculturas que los componen.

Característico de los aztecas imperiales es su eclecticismo, y hay muchos ejemplos en los estilos imperiales tardíos. Recogían producciones antiguas y foráneas y dejaban a sus artistas apropiarse de y copiar libremente las formas de otras culturas para sus propios objetivos culturales. Intentaban expresar ideas, mediante objetos de imitación, con propósitos políticos que iban desde los incorporativos y admirativos hasta los que marcaban distancia, humillaban y satirizaban (Umberger 1987, 1996a; ver también Baxandall 1985; Pasztory 1989). Estos propósitos pueden ser descubiertos en las esculturas tenochcas debido a las guías textuales para su interpretación (Umberger s.f.).

El uso del *corpus* imperial como una guía comparativa de la producción fuera del Valle se complica por una serie de factores. Lo principal es nuestra falta de conocimiento de los pasos del desarrollo del estilo imperial antes de 1450 en el Valle. En las excavaciones del Templo Mayor hay un desfase de 50 años o más entre las fases post-1450 y el *chacmool* que está todavía *in situ* en el Templo de la Fase II (ca. 1390?), probablemente también una importante producción de esa fase temprana. No se ha encontrado nada que cubra el desfase, ni lo hace ninguna escultura con jeroglíficos. Los toscos portaestandartes que fueron enterrados en la Fase III indican que existieron figuras en pie de tamaño casi real, pero su talla descuidada no sugiere que las hicieran escultores entrenados en los talleres tenochcas (probablemente estas figuras fueron hechas deprisa por forasteros como parte de su humillación). De este modo, aunque podemos decir que hay objetos en el estilo maduro descrito arriba que son probablemente posteriores a 1450, no conocemos los pasos previos y es posible —de hecho probable— que se hicieran antes las esculturas con el repertorio básico de la imaginería azteca, como los símbolos para la luna, el sol y el cielo estrellado, de estilo mixteco (ver dibujos de ellos en Pasztory 1983: figuras 35-39). Sin embargo, no tenían las características de superficie distintivas de los estilos imperiales tardíos. Las esculturas figurativas que pueden también haberse realizado durante este desfase entre, aproximadamente, 1400 y 1450, son las cuatro figuras erguidas de estilo tolteca encontradas con la de estilo imperial tardío; una figura de varón sedente con un peinado de cresta (Solís 2004: figura 61) en un estilo figurativo relacionado; el portaestandarte «indio triste» (Solís 2004: figura 51); y el dios con dos cuernos con detalles pintados en lugar de tallados (Pasztory 1983: lámina 193). Se desconoce si son remanentes de estilos aztecas más antiguos hechos en tiempos tardíos, piezas realmente antiguas, o los productos de un taller menor, pues no hay base arqueológica para ninguna de estas posibilidades. Los realizados entre 1431, el año en el que el imperio fue fundado, y 1450, cuando se expandió a lugares distantes fuera del Valle, serían representativos de un estilo imperial azteca temprano. Desafortunadamente, no hay ejemplares certificados de este *corpus*.

Es también problemática nuestra falta de conocimiento sobre las relaciones de las esculturas tenochcas con otras halladas fuera del recinto ceremonial. No sabemos casi nada sobre la producción de objetos privados, más pequeños, para los gobernantes u otras élites; esculturas hechas para diferentes tipos de gentes en otras partes de la ciudad; esculturas hechas para los centros de otras ciudades en el Valle (hay algunas excepciones, pero fuera de contexto); esculturas hechas para la gente común en esas ciudades; y esculturas hechas para los agricultores en las áreas rurales. Ni sabemos las diferencias en las prácticas de culto y el significado de las mismas deidades en contextos diferentes. Por ejemplo se advierten variaciones notables en prácticas relacionadas con los dioses del Tiempo y de la Agricultura en distintos niveles sociales, económicos y políticos, a medida que uno se mueve desde la innovadora imaginería del centro imperial hacia las imágenes de otros centros metropolitanos y hacia las más redundantes de las periferias. Ejemplos interesantes son una imagen grande en estilo imperial, en Calixtlahuaca, y esculturas pequeñas y toscas del dios del viento llamado Ehecatl. Las fuentes escritas del siglo XVI sobre Tenochtitlan proporcionan pistas sobre su significado en el centro imperial. El señor personificaba al dios

y utilizaba sus poderes, que anunciaban la lluvia en forma de viento y daban vida a la humanidad en forma de aliento (López Austin 1972). El Ehecatl de Calixtlahuaca probablemente representaba estas ideas de poder político. Aparentemente contrasta con el uso moderno de formas múltiples en miniatura del dios del viento, que se dice que viene de diferentes partes del universo y son llamados *ehecatls* o *aires*. Son fuerzas negativas que deben ser apaciguadas para prevenir desastres comunales y personales, específicamente la infertilidad agrícola y epidemias (ver Sandstrom 1991 y McAllister s.f.; desafortunadamente no se ha recuperado evidencia moderna en el Valle). Las similitudes de estas asociaciones con el antiguo dios imperial son claras, pese a las variaciones en las ceremonias apropiadas a sus contextos. Pero ¿qué papel ocupó el dios entre las comunidades campesinas bajo el gobierno del imperio en tiempos aztecas? Los cultos rurales deben de haber sido diferentes de los de la capital, y con fines distintos de los privados y las actividades ocultas de los campesinos modernos.

3. Colonias aztecas

Varias evidencias documentales indican la existencia de colonias imperiales en cinco partes del imperio, formadas entre mediados de los años 1450 y la Conquista Española. Están bien documentadas dos áreas con múltiples asentamientos de gente del México Central en la parte oeste del imperio. Una era el Valle de Toluca, adyacente al Valle de México, un área donde las poblaciones del Valle se asentaron en gran número en diversas ciudades bajo administración azteca, después de la conquista del área a mediados de la década de 1470 (Hernández 1950; 1988; García Castro 1999; García Payón 1936, 1979; Umberger 1996b; Smith 2006b, s.f.; Barlow 1949). La otra estaba en el lejano Guerrero, alrededor de la bien conocida fortaleza de Oztoma, uno de los tres puntos fuertes preexistentes que los aztecas tomaron en los años 1480 (Durán 1967, 2: 351-355; Alvarado Tezozómoc 1975; 533-536; Armillas 1944; Silverstein 2001). Ambas regiones estaban entre el Valle de México y el enemigo imperio tarasco y servían como barreras y, además, proporcionaban alimentos para los viajeros, productos agrícolas y otros tributos, tropas y estaciones para los ejércitos aztecas que se encontraban en la frontera. El Valle de Toluca, cercano al Valle de México, incrementó su área de producción agrícola.

Parece haber habido también dos áreas con colonias en el este del imperio. Aunque mencionadas solamente de pasada en los documentos, la densidad de restos aztecas intrusivos apoya su presencia. Una estaba en el norte del actual Veracruz, alrededor y bajo la villa moderna de Castillo de Teayo (Seler 1960-61a; Solís 1981; Umberger 1996b). Probablemente este lugar se identifique con el llamado Tezapotitlan en tiempos aztecas, el cual albergaba un administrador regional imperial (Breton 1920; *Codice Mendoza* folios 184 y 53r [Berdan y Anawalt 1992, vol. 3]). Tezapotitlan está documentado como perteneciente a la provincia de Atlan, y su posición estaba en el límite entre Atlan y Tochpan. El otro área con colonias estaba en el centro-sur de Veracruz, alrededor de las capitales provinciales aztecas de Cuetlaxtlan y Cuauhtochco, los actuales Cotaxtla y Huatusco respectivamente (ver

Medellín Zenil 1952; Stark 1990; Ohnersorgen 2006). Estas colonias del este se dice que fueron fundadas y pobladas durante la hambruna de la década de 1450 en el Valle y una plaga de fecha desconocida en la costa, respectivamente (Durán 1967, 2: 244; Herrera 1952, 9: 211-212). Como en las colonias occidentales, los pobladores del Valle probablemente eran una mezcla de campesinos que servían como soldados, administradores de bajo estatus y líderes de *calpulli*, nobles con varias funciones, y oficiales imperiales de alto rango. Bajo la ciudad de Oaxaca probablemente están los restos de una quinta área de colonias (Chance 1975), fundada tras guerras y conquistas en la década de 1450 (Durán 1967, 2: 225-239; Alvarado Tezozómoc 1975: 363-364). Esta colonia, de la que apenas queda ningún resto, pudo haber servido como escala para los aztecas que viajaban a lugares más distantes al sur y al este. Hay evidencias de contingentes aztecas más pequeños en otras áreas, por ejemplo en Coaxtlahuaca, en la Mixteca Alta (Bernal 1948-49), pero nada indica grandes grupos de población.

La naturaleza laxa y flexible de las estrategias imperiales se observa en la vaguedad de las instrucciones dadas a los colonos que se preparaban para dejar la capital azteca. Como señala una fuente (Durán 1994: 237; 1967, 2: 238), después de que Motecuhzoma I nombrara a su primo gobernador de la colonia de Oaxaca, «mandó que ordenase la ciudad [de Oaxaca] de tal arte que los mexicanos estuviesen por sí y los tezcucanos por sí, y los tepanecas por sí. Xuchimilcas por sí, y todos por sí en sus barrios». En el mapa de las áreas coloniales que rodeaban Toluca (Hernández 1950) se ve la misma distribución de ciudades y *calpulli* de acuerdo con la ciudad de origen. Las comunidades del norte de Veracruz que albergaron a los emigrantes del Valle de México durante la hambruna de la década de 1450, se organizaron de la misma manera después de la conquista española (Durán 1967, 2: 244). En lo que respecta a los edificios, usualmente los colonos se mudaban a las estructuras locales y las aumentaban; los objetos portátiles como cerámicas y prendas de vestir podían importarse o hacerse localmente, dependiendo de la distancia del Valle y de los recursos locales. Los documentos dicen que los colonos que iban a la distante Oaxaca dependían de la población local para las cerámicas, mientras que los colonos que iban a Guerrero tenían porteadores para llevarles cerámica (Durán 1994: 236; 1967, 2: 238; Alvarado Tezozómoc 1975: 535)⁵. Estos últimos eran nobles, por lo que la clase puede haber sido una consideración para determinar qué se importaba y qué se producía localmente.

4. Esculturas aztecas en el México Central antes del Imperio

A medida que uno se aleja del centro de Tenochtitlan, la decreciente cantidad de evidencias requiere del uso de analogías con el *corpus* más documentado de la ciudad, mientras que las variaciones requieren explicaciones más imaginativas y algunas veces diferentes. Aunque los talleres de corta duración de escultores del Valle

⁵ Es interesante que estas afirmaciones se correspondan con la presencia de cerámica de estilo azteca en Guerrero y su ausencia en Oaxaca (Umberger 1996b: 161).

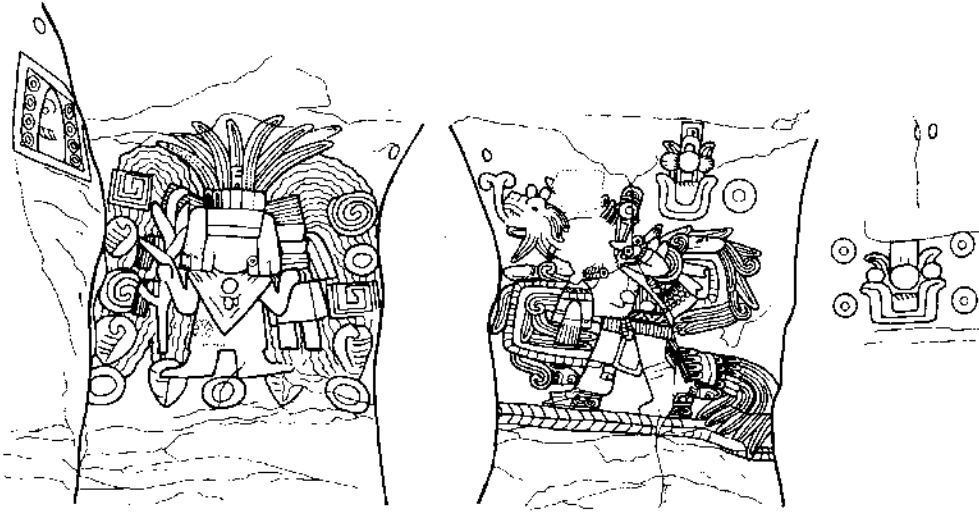


Figura 3: Dibujo de relieves imperiales aztecas en la roca viva en el cerro de la Malinche, al otro lado del río, en el antiguo sitio de Tula, Hidalgo. La fecha 9 Caña (1500) se refiere al año de la desastrosa inundación de Tenochtitlan y la figura de Quetzalcoatl, de perfil, pide a la diosa del agua, Chalchiuhtlicue, que pare la inundación.

trabajaron para la administración española en sitios elevados de carácter sagrado, en ningún lugar del imperio hay evidencia de asentamientos permanentes de artistas formados en el Valle. De hecho, el imperio parece no haber impuesto sus ideas, tipos de objetos o imaginería, sobre otros grupos (Berdan *et al.* 1996; Umberger 1996b; ver también Hassig 1984). Los forasteros dentro y cerca del imperio eran libres de aprender e imitar las producciones imperiales aztecas, pero los propios administradores imperiales no las distribuían siguiendo una estrategia consistente. Los gobernantes de Tenochtitlan realmente recibían de sus sujetos imperiales más de lo que redistribuían (Umberger y Klein 1993) y probablemente restringieron el uso de las formas del arte azteca en lugar de favorecerlo.

Paralelamente a la práctica de recoger e imitar formas antiguas y foráneas, cuando el imperio expandió su dominio fuera del Valle se apropió de, agrandó y decoró sitios sagrados y antiguas ciudades abandonadas en las áreas conquistadas, para sus propios diseños. Así en sitios rocosos y otros lugares sagrados tradicionales cerca de Tula, Malinalco, Acacingo, Cuernavaca y Tepoztlan, por ejemplo, los gobernantes de Tenochtitlan crearon estructuras para su propio uso y/o tallaron imágenes en ellos que correspondían a eventos en el interior de su ciudad (Umberger 1981: 139-141, 157-164; 2002b; Townsend 1982). Por ejemplo, usaron el templo del Tepozteco, sobre Tepoztlan, como un monumento conmemorativo del entonces recientemente fallecido Ahuitzotl, y en el cerro de la Malinche, cerca de Tula, esculpieron un relieve para pedir a la diosa del agua Chalchiuhtlicue que detuviera una inundación en Tenochtitlan (Figura 3). Muchos de los sitios sagrados conocidos son anteriores a la llegada de los aztecas y todos tienden a estar en las montañas, cerca de cuevas o fuentes de agua; en otras palabras, lugares de acceso al mundo sobrena-

tural. Además, en antiguas ciudades abandonadas como Teotihuacan y Tula, los aztecas realizaron ceremonias, excavaron objetos, hicieron ofrendas e incluso levantaron pequeñas construcciones, así como recolocaron o erigieron esculturas (Umberger 1987). Esas actividades ponían de manifiesto las expresiones imperiales de control territorial y de respeto por las fuerzas ancestrales y sobrenaturales, a medida que los aztecas iban asumiendo la responsabilidad de su culto.

Las esculturas inamovibles que decoran estos sitios son raros ejemplos de piezas que se encuentran todavía en su contexto original. La mayor parte de las demás esculturas son exentas y su estilo va desde las bellas figuras imperiales tardías o relieves y fragmentos de relieves imperiales, hasta grupos de esculturas, algunas claramente derivadas y menos bellas que las producciones imperiales, u otras que son relativamente simples o toscas y no pueden relacionarse ni con el periodo imperial ni con los pre-imperiales. Estas esculturas más modestas son numerosas y la mayoría se encuentra ahora descontextualizadas en colecciones de México, Europa y los Estados Unidos. Todas estas esculturas exentas, tanto las finas como las toscas, son también más difíciles de interpretar por la ausencia general de una imaginería histórica específica. Puede decirse, sin embargo, que los líderes imperiales encargaron obras en los sitios sagrados, pero no encargaron grupos de esculturas o imágenes individuales de dioses para las comunidades coloniales (de otra manera habría muchas más imágenes en muchos más sitios).

Pese a las dificultades, algunos casos nos permiten hacer hipótesis factibles sobre las circunstancias de su creación. Al bello estilo azteca imperial pertenecen un par de esculturas de varón y mujer encontradas en Coxcatlan en el Valle de Tehuacán. Aunque parecen muy aztecas por los vestidos y las posturas, así como por los estilos de talla y pintura, representan probablemente deidades locales: un héroe cultural llamado Xelhua y su madre Cihuacoatl, cuya historia es paralela a la del mexica Huitzilopochtli y su madre Coatlicue (Nicholson 1956; Umberger 1996b: 169-171; Solís 2004: números 1 y 2, figuras en las páginas 27 a 31). El hecho de que el área fuera ocupada por hablantes de nahuatl culturalmente relacionados con los aztecas, explica los caracteres similares de las deidades, y el hecho de que el área fuera políticamente independiente aunque aliada del imperio (Davies 1968; Berdan *et al.* 1996) indica que los señores locales tenían acceso a los artistas imperiales itinerantes. Pero parece haber sido un caso raro.

Entre las esculturas exentas son más usuales las hechas para patrones aztecas, tanto para los señores imperiales en los lugares sagrados que se apropiaron como para los colonos de diferentes clases, que necesitaban sus propias imágenes para propósitos rituales. Entre las talladas por escultores imperiales están las de tamaño natural de Ehecatl en Calixtlahuaca, y tres bellas esculturas del área de Castillo de Teayo. Sus materiales locales indican que, como las esculturas de Cozcatlan, fueron hechas por artistas itinerantes, pero la cuestión es si se hicieron para sitios sagrados imperiales que no se han identificado o si los colonos aztecas fueron capaces de emplear a dichos artistas para sus propios fines. Como se discutirá más adelante, el Ehecatl de Calixtlahuaca y otras esculturas de estilo imperial de la misma procedencia pueden haberse hecho por encargo imperial para el templo circular, considerado como

un sitio ritual, pero es mucho más difícil pensar lo mismo para las tres esculturas del área de Castillo de Teayo.

Más difíciles de analizar son las producciones de artistas menores que trabajan en el estilo azteca. Que había diferencias de talento incluso entre artistas que trabajaban en los proyectos imperiales se ha indicado ya para el mismo Tenochtitlan y se observa en el contraste similar entre las finas esculturas del interior y las más toscas del exterior del templo de Malinalco (Pasztory 1983: láminas 82 y 83). O los artistas enviados por los gobernantes de Tenochtitlan a estos lugares no eran del mismo talento o la población local entrenada por ellos no era tan sofisticada como sus maestros. El contraste observado en la calidad del tallado de la roca en las esculturas de Malinalco abre la posibilidad de que existieran conjuntos similares de esculturas exentas en estilo fino y tosco y fueran posteriormente dispersados.

En contraste con las imágenes monumentales y los lugares sagrados con esculturas en la «roca viva», las numerosas esculturas de estilo azteca en el imperio tienen incluso un abanico más amplio de estilos. Lo que tienen en común, sin embargo, es su redundante imaginaria de dioses, la mayoría relacionados con los cultos agrícolas. Algunos escultores eran probablemente colonos más o menos diestros y con conocimientos del estilo azteca; otros eran talladores locales, no aztecas. Entre estas esculturas, algunas pueden ser originarias del área y otras pueden derivar de difusiones anteriores. Elizabeth Boone y Michael Smith (2003) han identificado distribuciones pan-mesoamericanas pre-aztecas de estilos «internacionales» durante el Postclásico, al menos en dos periodos cronológicos distintos de éste (ver también Nicholson 1960; Robertson 1970; Smith y Heath-Smith 1980; y varios autores en Nicholson y Quiñones 1994). Otros han propuesto una amplia distribución de algunas

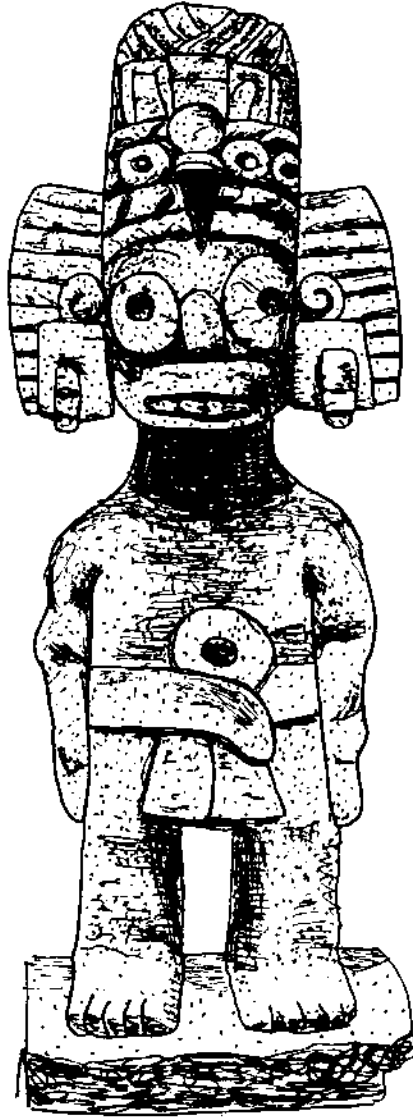


Figura 4: Figura pre-imperial de Tlaloc (quizás del Postclásico Medio), excavada en Chapultepec, pero en el mismo estilo que figuras de fases tempranas de la pirámide de Tenayuca (ver Departamento de Monumentos 1935; figura 31 tras la página 280); andesita, alto 104 cms. Museo Nacional de Antropología e Historia, México.

ideas y los tipos de imágenes asociadas incluso en fechas anteriores, por ejemplo, el culto de Quetzalcoatl durante el Clásico y el Epiclásico (Ringle, Gallareta y Bey 1998). Específicamente sobre las esculturas, Boone y Smith señalan que los tipos de dioses que los aztecas representaron en piedra estaban ampliamente difundidos en Mesoamérica antes del imperio. Ejemplos obvios son los tipos de escultura, como los chacmooles (Pasztory 1983: lámina en color 28) y portaestandartes que se hicieron populares tras su uso por los toltecas de Tula y Chichén Itzá en el Postclásico Temprano. Las imágenes del culto preimperial incluyen al dios de la lluvia con sus anteojeras, semejante al estilo encontrado en las fases tempranas de la pirámide de Tenayuca en el Valle de México (Figura 4), y probablemente también imágenes del Dios del Viento con su máscara bucal, la Diosa del Maíz con el tocado de *amacalli* («casa de papel»), como se ve en imágenes de la independiente Tlaxcala (Figura 5), el Dios Desollado que lleva una piel humana, y la Diosa del Agua que lleva una falda larga y un *quechquemiltl* (un tipo de blusa). Todas estas imágenes se ven también en la imaginería internacional de los códices de diferentes fechas del Postclásico (Figura 6). Desafortunadamente, el concepto de tipos de esculturas de dioses preaztecas ampliamente difundidos depende de ejemplos como éstos, que son demasiado escasos como para ser relacionados por sus atributos formales con las numerosas esculturas distribuidas por el México central. Las investigaciones de imágenes y formas, aún por hacerse, podrán revelar los patrones de difusión de diferentes cultos, sus relaciones con fronteras políticas o culturales, y su distribución entre los grupos del México central. Incluso sin esa información, creo que estos cultos y sus imágenes no estaban en las dos áreas descritas más arriba antes de la llegada de los aztecas a las mismas. Las imágenes de dioses de estilo azteca parecen ser intrusivas, incluso aunque un sitio, Calixtlahuaca, esté cerca del Valle. Sugiero esta posibilidad porque Calixtlahuaca, antes de la llegada de los aztecas, parece haber tenido una imagen muy diferente del Dios del Viento; es antropomórfica, pero le falta la máscara bucal y tiene una serie diferente de rasgos «diagnósticos».

5. El sitio colonial de Castillo de Teayo

En Castillo de Teayo, en el norte de Veracruz, un *corpus* de 51 esculturas del propio sitio y más de 20 de otros lugares del área son aztecas en estilo e imaginería (Fuente y Gutiérrez 1980: CLXXVIII; Solís 1981). Como grupo, es inusual que la mayoría de las esculturas formen un cuerpo estilístico coherente —el estilo regional Castillo— con rasgos comunes que indican un periodo de producción que se extiende durante décadas⁶. Las incursiones aztecas en este área comenzaron a mediados de la década de 1450, cuando grupos de población del México central llegaron a la Costa del Golfo para escapar de la hambruna de las tierras altas. El área fue conquis-

⁶ Como definieron los historiadores de arte arqueológico que trabajan en el Oriente Próximo antiguo, Irene Winter (1977: 372) y Michelle Marcus (1998), un estilo local o regional tiene características describibles que lo diferencian de otros grupos, incluye muchos ejemplos, y hay evidencia de múltiples artistas. En otras palabras, no puede ser la obra de un artista o grupo de artistas itinerante que están en un área un corto tiempo.



Figura 5: Esculturas de diosas de «tocado de papel» (izq.) y del Dios del Viento (der.) con la máscara bucal en estilos no aztecas, de la independiente Tlaxcala. Musco Regional de Tlaxcala.

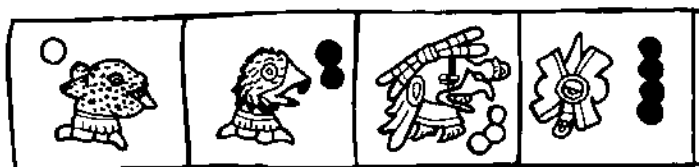
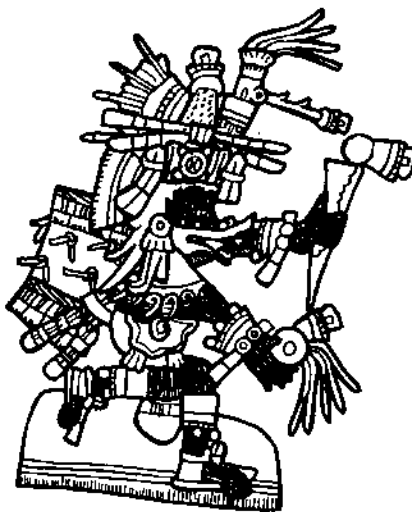


Figura 6: Dibujo del detalle de la parte superior del folio 8v del Códice Telleriano-Remensis, sección del calendario de 260 días dedicada a Quetzalcoatl como Dios del Viento (Ehecatl), ca. 1563; artista nativo desconocido, Tenochtitlan/Ciudad de México colonial. Ahora en la Biblioteca Nacional de París (en Quiñones 1995: 20).



tada por el imperio azteca en la década de 1470, cuando probablemente se instalaron gobernadores imperiales y probablemente los asentamientos tempranos se incorporaron a las colonias patrocinadas oficialmente.

En el área de Castillo hay algunas obras creadas por artistas aztecas formados en el Valle, pero la mayoría, hechas en un estilo más provincial o regional, no lo fueron. Dada la coherencia del grupo y la falta de otras imágenes en el área que puedan haber sido anteriores, es lógico considerarlas como creadas por los colonos aztecas. La presencia de esculturas finas a lo largo de la gran pirámide del centro de la moderna ciudad es evidencia de patrones de élite y de una sociedad jerarquizada. Si fue Tezapotitlan, como sugirió Breton (1920), estos administradores pueden haber sido gobernadores imperiales, de los que había algunos en el imperio, en lugar de nobles sin esos cargos tan elevados.

Los dioses representados en el estilo regional son tipos que eran claramente intrusivos en el área, y están hechos en la piedra arenisca local, cuyas cualidades eran muy distintas de los materiales preferidos en el periodo imperial tardío en el Valle de México —piedras volcánicas como el basalto y la andesita— pero hay algunos objetos de piedras verdes o volcánicas que pueden haber sido importados. Además, para formar un estilo regional, también es de destacar en este *corpus* los lazos de estilo con al menos una escultura imperial tardía de manufactura local.

La mayoría de las esculturas provinciales en el sitio son imágenes de dioses agrícolas: dioses del maíz con tocados de *amacalli*, imágenes con el manto y las borlas de la diosa del agua Chalchiuhtlicue, las anteojeras del dios de la lluvia, Tlaloc, y el traje de piel humana de Xipe, cuyo campo era el sacrificio ligado a la guerra y la agricultura. Hay también imágenes de Mixcoatl, el nombre azteca de un héroe cultural muy extendido que se relaciona con la caza más que con la agricultura, serpientes emplumadas e imágenes antropomórficas de Quetzalcoatl, y figuras sedentes con tocados que las identifican con Maquixochitl (Cinco Flor) o uno de sus acompañantes (pero sin las fechas que los nombran). Los objetos tienen forma de placas, bloques y estelas, así como esculturas de bulto redondo de figuras antropomórficas que tienen formas no humanas. Muchas figuras se han adaptado a la forma de una laja, una columna o de una pinza antigua de ropa, pero sin los contornos o proporciones humanas naturales. Son de tamaño natural, pero más fornidos de lo que sería una persona, y frecuentemente la cabeza es más grande de lo normal en proporción con el cuerpo. Los vestidos envuelven la forma y se atan atrás y a los lados, en bajorrelieve, como si estuvieran en el mismo plano, no como si se llevaran puestos. Son comunes los labios partidos y protuberantes y manos semejantes sin distinción de la derecha y la izquierda. Un rasgo que aparece en algunas esculturas puede indicar la utilización de escultores locales. Se trata del aplanamiento y la forma de partes del vestido en la espalda de las esculturas, lo que recuerda las esculturas huastecas (ver especialmente la parte trasera de la figura 3 en Umberger 1996a: figuras 7-21 y 7-22).

También es significativo el hecho de que algunas de las esculturas sobrevivientes pueden emparejarse por tamaño, estilo o proximidad. Entre estas parejas hay varias de la misma deidad (por ejemplo, Chalchiuhtlicue) en diferentes estilos y ejemplos de diferentes dioses en el mismo estilo y tamaño. Estos hechos indican las activida-



Figura 7: Estela de Chalchihuitlicue, estilo regional Castillo. Arenisca, alto 146 cms. En la plaza central de Castillo de Teayo, Veracruz

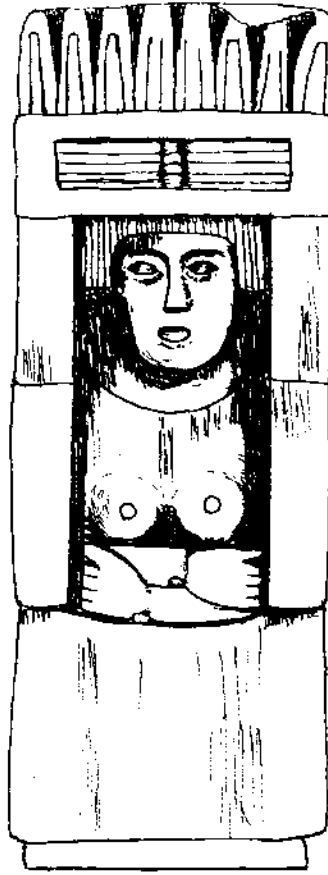


Figura 8: Estela con Diosa con amacalli, estilo regional Castillo. Arenisca, alto 156 cms. En la plaza central de Castillo de Teayo, Veracruz

des de distintos artistas, así como el emparejamiento de figuras para el mismo contexto ritual. Dados sus tamaños, propongo que son figuras de altares o aposentos sagrados, como el par de esculturas de Cozcatlan. Un pareja de un solo artista representa, por ejemplo, a Chalchihuitlicue y a una Diosa con *amacalli*, simplificadas en idénticas formas de estela (Figuras 7 y 8). Otra figura de Chalchihuitlicue es muy diferente; tiene forma de pinza, los brazos cruzados sobre el pecho (Figura 9) y un contorno más humano. Esta imagen fue tallada por el mismo artista que hizo una figura masculina que sostiene una bolsa de copal y un cuchillo (Figura 10) y pueden haber sido también pareja. En contraste con éstas, hay pares identificados por su tamaño o su localización original. El único par no asociado, aún *in situ* a comienzos del siglo XX, estaba en el cerro de Zapotitlan: un Tlaloc que se ajustaba a la forma de una lápida con el diseño de un cascabel encima, y el otro, una Diosa con *amacalli* en forma de estela con la fecha 1 Conejo (el año de la hambruna en el Valle) en

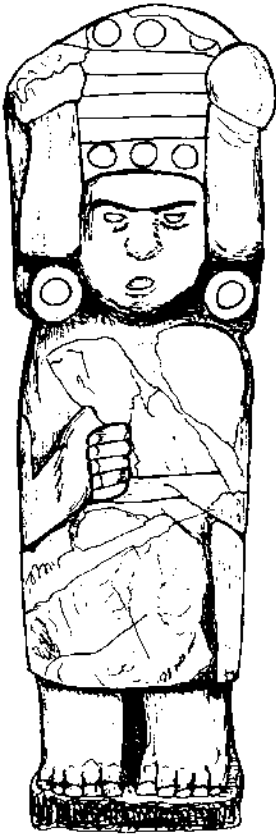


Figura 9: Chalchiuhtlicue. Estilo Regional Castillo. Arenisca, alto 145 cms. En la plaza central de Castillo de Teayo, Veracruz



Figura 10: Figura masculina con un cuchillo y una bolsa de sacerdote. Estilo regional Castillo. Arenisca, alto 170 cms. En la plaza central de Castillo de Teayo, Veracruz.

su pecho. Su emparejamiento permite otras posibilidades de emparejamiento de esculturas disímiles. Una última pareja de dioses se encuentra en la superficie plana de una gran roca; representan a Tlaloc y Chalchiuhtlicue cara a cara (para una ilustración, ver Seler 1960-61 a).

Las parejas redundantes de esculturas de tamaño casi natural parecen indicar múltiples sitios sagrados, no sólo en los cerros, sino también en distintos *calpulli*. Su estilo e imagería provincial apunta a su manufactura para uso de colonos que se centraban en la agricultura. Sugiero que los *calpullis* se componían de gentes de diferentes lugares del Valle, como lo describen las fuentes escritas. La localización de esculturas en cerros cerca de Castillo también tiene significado para la plebe azteca, ya que los altares están en un entorno natural de fuerzas que ayudan a la agricultura. Entre los aztecas, todos los cerros estaban consagrados a los dioses del clima y la agricultura. Se han encontrado sitios sagrados similares en todo el dominio azte-

ca y muchos de ellos son más pequeños que los bien conocidos ejemplos imperiales. El que la gente de un lugar pueda haber colocado esculturas propias en los cerros cercanos a su comunidad, recuerda la afirmación de López Austin: «When a town was established, the patron gods occupied hills or changed themselves into hills... Taking possession of a territory implied extending the different manifestations of divine force to it» (1997: 259). Los sitios sagrados imperiales son, pues, versiones más grandes.

Otras cuestiones que conciernen a las relaciones entre el estilo provincial y el estilo de los artistas formados en el estilo imperial son las evidencias de intereses imperiales en las obras provinciales y, al contrario, las evidencias de conexiones políticas con indígenas locales en el *corpus*. Las tres esculturas de estilo imperial en este área, de piedras locales talladas por artistas formados en el Valle, son un Dios del Pulque (Figura 11) procedente de cerca de Papantla y una imagen de una Chalchiuhtlicue arrodillada, de procedencia desconocida en la misma zona (¿Tuxpan?), ambas en el Museo Nacional de Antropología en la ciudad de México, y un Portaestandarte humano del Castillo de Teayo en el Museo Metropolitano de Arte (Easby 1962). Son esculturas de tamaño natural, pero las diferencias y similitudes no dan una pista de cuántos artistas se ocuparon en su creación; hubo al menos dos, y probablemente tres. Obras del mismo artista o artistas no han sido identificadas en ninguna parte, ni en el Valle de México ni fuera. Ni hay evidencia entre las esculturas provinciales de inspiración directa del Portaestandarte y la Chalchiuhtlicue, incluso entre tipos similares de esculturas. En contraste, el Dios del Pulque tiene una relación directa con algunos ejemplos de estilo regional, como el personaje de la Figura 10, que tiene las mismas proporciones y contornos, aunque están combinados con los rasgos faciales típicos y las piernas y pies del estilo regional.

De manera sorprendente, la imaginaria de una escultura en estilo provincial indica el encargo, presumiblemente por líderes de la comunidad, para represen-

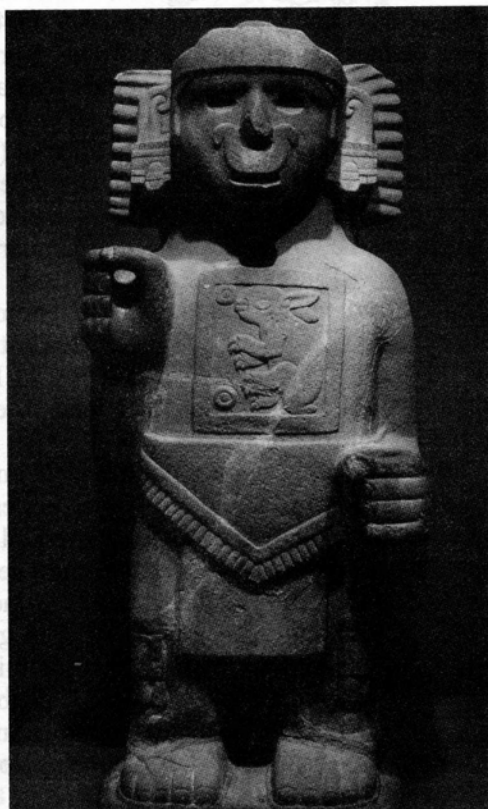


Figura 11: Dios del Pulque con la fecha 2 Conejo. Estilo imperial azteca tardío. Arenisca, alto 143 cms, ancho 58 cms. Encontrada por Teobert Maler en 1903 en Poza Larga, municipio de Papantla, Veracruz, en la antigua provincia de Tochpan. Museo Nacional de Antropología e Historia, México. (Cortesía del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.)

tar la participación en empresas imperiales y la celebración de eventos en la capital. Se trata de una estela prismática que lleva las fechas 13 Caña, 1 Pedernal, 1 Cipactli y 13 Flor (Figura 12). 13 Caña y 1 Pedernal son fechas de aniversario, años y días, de dos eventos míticos políticamente cruciales: el nacimiento del sol y el «renacimiento» de Huitzilopochtli como el sol, representando por sinécdoque el ascenso al poder de la entidad política azteca. Los aniversarios de estos eventos debían ser celebrados en Tenochtitlan en los años 13 Caña y 1 Pedernal (1479-1480), y debieron de producirse, aunque ninguna fuente histórica los menciona como causa de celebración. Las fuentes indican que Axayacatl, el gobernante en ese tiempo, encargó dos «grandes piedras del sol» (ahora perdidas) (Durán 1967, 2: 267-280, 292-293) y es bastante posible que tuvieran las fechas 13 Caña y 1 Pedernal, pero no se menciona ni esto ni su relación con eventos míticos. Por su parte, la estela de Castillo pudo haberse erigido en la colonia en 1479 ó 1480 como una celebración lejana y simultánea de hechos tan cruciales para la empresa imperial.

Sin embargo, ya que no tenemos forma de datar la creación del monumento, es igualmente posible que fuera erigido en conexión con la iniciación de la gran piedra del sol de Motecuhzoma II en 7 Pedernal (1511-12), cuando esos dos mismos acontecimientos míticos pudieron celebrarse en los días 13 Caña y 1 Pedernal, ya que durante su reinado no hubo años con esos nombres⁷. El gran Monumento de Motecuhzoma, ahora llamado el Calendario, lleva las mismas fechas que la Estela de Castillo de Teayo (Umberger 1988: 352, 361-362). Además, la Piedra del Calendario tiene un círculo con los 20 nombres de los días del calendario adivinatorio, de Cipactli a Flor. En la Estela de Castillo de Teayo se alude a la misma secuencia de días con las fechas 1 Cipactli y 13 Flor, el primer y último día del ciclo adivinatorio. En ambos casos, la intención es referirse al ciclo completo de días de gobierno del sol.

Dadas las implicaciones políticas y la importancia conmemorativa de la Estela de Castillo, sin duda debió de realizarse por escultores imperiales, si alguno estaba disponible. Sin embargo, su estilo provincial probablemente indica que los escultores imperiales no estuvieron presentes durante su factura en Castillo, ya sea en tiempos de Axayacatl o de Motecuhzoma II, o incluso de Motecuhzoma I (gobernó entre 1440 y 1469), quien encargó la primera gran piedra del sol (también perdida) que puede haber incluido referencias a los mismos eventos (Durán 1967, 2: 171-175; Alvarado Tezozómoc 1975: 318-323; Umberger 1988). Creo que fue un gesto local; si los gobernantes de Tenochtitlan hubieran querido que estos eventos se conmemoraran en todo el imperio, deberían haber aparecido monumentos con esas inscripciones en muchos sitios.

En contraste, otra inscripción jeroglífica de Castillo parece apuntar a una fusión de ideas aztecas y huastecas. Se trata de la fecha 1 Jaguar encontrada en tres objetos de Castillo de diferentes formas (Figura 13). Una es una placa con un jaguar en relieve acompañado por el punto que conforma el numeral, y otra es un gran jaguar reclinado con un punto en su espalda. El tercer monumento es un bloque con relieves en

⁷ Todos los gobernantes celebraron los aniversarios de fechas importantes, y cuando el año no ocurría en su reinado, usaban los días del mismo nombre para las celebraciones (Umberger 2002a).

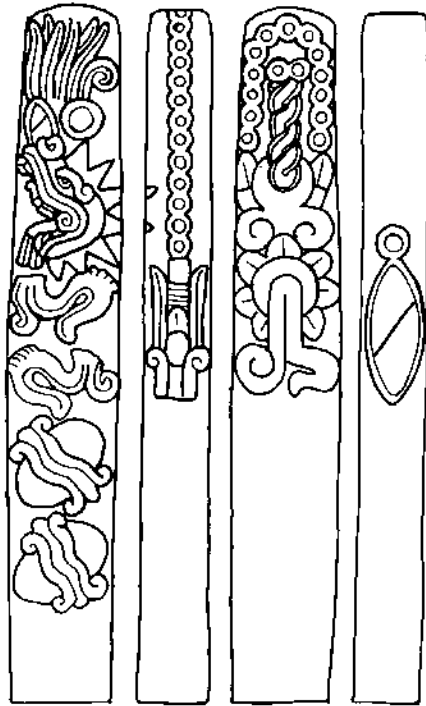
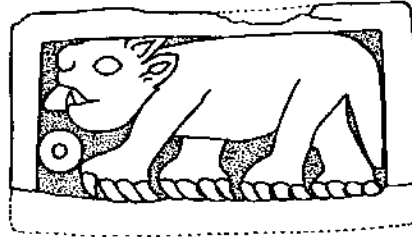


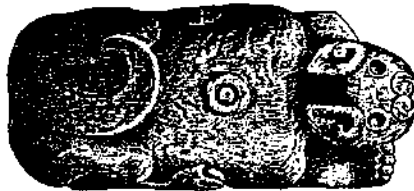
Figura 12: Dibujo de cuatro lados de la Estela de Castillo, con las fechas 1 Cipactli, 13 Caña, 13 Flor y 1 Pedernal. Estilo regional Castillo. Arenisca, alto 311 cms. En la plaza central de Castillo de Teayo, Veracruz (tomado de Selcer 1960-61a: fig. 8).



A



B



C

Figura 13: Tres representaciones de la fecha 1 Jaguar de Castillo de Teayo, todas en arenisca y de estilo regional Castillo: (A) Placa, 40 x 17 cm, en paradero desconocido (Selcer 1960-61a: fig. 46); (B) bloque con la fecha 7 Pedernal en la base, 35,6 x 35,6 x 12,7 cm, Museo Nacional de Antropología e Historia, México (Solís 1981: lámina 51a; ver lámina 51b para la fecha); (C) escultura en bulto redondo, posiblemente un trono, largo 142 cm., en la plaza central de Castillo de Teayo (Selcer 1960-61a: fig. 45).

todos los lados. En la parte superior, el relieve representa 1 Jaguar encima de una forma festoneada con rayos solares en las esquinas, y en el lado inferior está la fecha 7 Pedernal en un cartucho, que puede representar el año. Es interesante que el año 7 Pedernal corresponda a los años europeos 1511 y 1512 en Tenochtitlan, la fecha aproximada en que se hizo la Piedra del Calendario (Torquemada [1613-1615] 1969, 1: 214-215; Beyer 1965). Así que tanto el bloque con la imaginaria solar como la estela con fechas relacionadas con el sol de Castillo deben haberse hecho en conexión con la producción de la Piedra del Calendario.

Pero ¿qué ocurre con la fecha 1 Jaguar? Aunque 1 Jaguar tiene un significado similar en el pensamiento azteca y en el área local pre-azteca, creo que su énfasis en

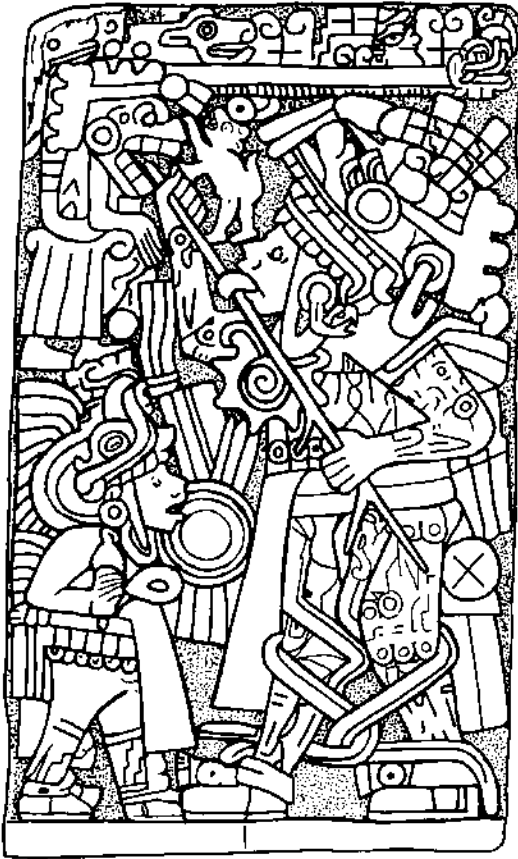


Figura 14: La más pequeña de las dos estelas o placas de Huilocintla, Veracruz, representando un personaje que se sangra la lengua, con tocado del morro del Dios del Viento, pectoral de caracol y la fecha 1 Jaguar. Estilo huasteco. Alto, 80 cms. Museum für Völkerkunde, Berlin (tomado del dibujo de von Steinen para Seler 1960-61b: figura 3).

los monumentos de Castillo fue determinado por implicaciones políticas locales. La explicación del significado de esta fecha es revelada por dos grupos de libros adivinatorios que proceden de distintos lugares en el área que se extiende entre el México Central y Veracruz. Son el grupo de códices prehispánicos Borgia y las versiones coloniales aztecas como el Códice Telleriano-Remensis de Tenochtitlan. Todos ellos son consistentes con la imaginería y los regentes de los periodos de 13 días del ciclo adivinatorio que indican asociaciones ampliamente difundidas que cruzaban las fronteras políticas, y están datadas antes de la ascensión del imperio azteca (Boone 2003; Boone y Smith 2003; Boone s.f.). En estos libros 1 Jaguar es el primer día de la sección de 13 días dedicada a Quetzalcoatl (Serpiente Emplumada) que lleva la máscara bucal de pato del Dios del Viento (el azteca Ehecatl), sosteniendo una punta de sacrificio y llevando el colgante de concha de caracol (Figura 6). En la página de enfrente hay un hombre perforándose la lengua. Las glosas escritas en el Códice Telleriano-Remensis revelan las asociaciones solares de Ehecatl, el Dios del Viento azteca, y 1 Jaguar. 1 Jaguar era el día después de 13 Caña —el día y el año en que nació el sol— y es el primero de un periodo de cuatro días de ayuno y sangría en honor del sol (Quiñones 1995: folio 8v en p. 20; 165-166, 258). El último día de este

periodo, 4 Movimiento, era el día en que, en el mito, el sol comenzó a moverse. Esto ocurrió después de que Ehecatl sacrificara a los otros dioses y pusiera el sol en movimiento (Sahagún 1950-82, 8, libro7: 8).

La asociación de la fecha y la pintura de Quetzalcoatl-Ehecatl en estos libros adivinatorios no aparece en las esculturas aztecas. Esto no es sorprendente; el arte y el pensamiento azteca algunas veces enfatizan la asociación de dioses con fechas que pueden ser diferentes de las de los libros adivinatorios (Umberger 1981b: 16-17). De hecho, las imaginerías de Quetzalcoatl y Ehecatl no se mezclan, y 1 Caña es la fecha de Quetzalcoatl, mientras que las esculturas de Ehecatl generalmente no tienen fechas y nunca se han identificado con 1 Jaguar. 1 Jaguar, entonces, parece ser específico de las esculturas del área de Castillo, no sólo en las esculturas de estilo azteca regional, sino también en dos esculturas huastecas muy finas del sitio (inexplorado) de Huilocintla, cerca y al norte de Castillo (Figura 14) (Seler 1960-1961a; 1960-1961b), donde está yuxtapuesta con Ehecatl, como en los libros adivinatorios. Siendo monumentos públicos, estas estelas representan personajes importantes en forma de dioses, o dioses con los que los líderes se identifican. En las dos estelas la única fecha es 1 Jaguar y está próxima a la figura principal, que se saca sangre de la lengua y lleva el ornamento de concha cortada en su pecho. En las dos lápidas también hay serpientes y la figura principal lleva el tocado del dios del viento con la extensión de la nariz o máscara bucal (Seler 1960-1961b).

Sobre la base de esta información voy a sugerir algunas hipótesis. En primer lugar, las figuras huastecas representan versiones locales de la combinación internacional Serpiente Emplumada-Dios del Viento, representada ampliamente en el ciclo adivinatorio (Ringle, Gallareta y Bey 1998; Boone 2003; Richter s.f.). El énfasis en la misma fecha en la cercana colonia azteca une, entonces, a los aztecas con sus vecinos huastecas. Supongo que eso no implica que Castillo tuviera huastecos entre su población, sino más bien que los administradores aztecas de Castillo tomaran un símbolo local de gobierno, la fecha 1 Jaguar⁸. Este aspecto político está implícito en una escultura en forma de trono (Figura 13c).

La adopción de aspectos del simbolismo político-religioso local que eran compatibles con las ideas aztecas es paralela al descubrimiento de Patricia Anawalt (1985: 5) en el Códice Mendoza de un alto administrador azteca, que identifica con el de la provincia de Atlan (posiblemente la provincia de Castillo), que lleva una capa con un motivo local de caracol cortado. Como señala Anawalt, el que un administrador imperial lleve esa capa indicaría la incorporación azteca de las tradiciones culturales de los conquistados. Así, la Estela de Castillo y el bloque que lleva las fechas 7 Pedernal y 1 Jaguar quizá representan el uso, respectivamente, de sistemas simbólicos del Valle de México y locales huastecos compartidos en una ceremonia imperial. Ambas esculturas conmemoran el nacimiento del sol azteca, pero la estela utiliza las fechas inscritas en monumentos de piedra del centro imperial, mientras que el bloque hace énfasis en una fecha de importancia local. Las afirmaciones proyectadas

⁸ Extrañamente, aunque algunas esculturas de Castillo tienen imágenes de serpientes emplumadas y colgantes de caracol cortado, ninguna tiene la máscara bucal de Ehecatl.

indican un alineamiento con el centro imperial en un caso, y un alineamiento con, o apropiación de una norma local, en el otro.

6. Calixtlahuaca y las áreas circundantes: resultados preliminares

Calixtlahuaca es un sitio de arquitectura monumental, que incluye el famoso templo circular del dios del viento, en el Cerro Ten~~te~~^{te}, al norte de la moderna ciudad de Toluca. Fue excavada y reconstruida bajo la dirección de José García Payón en los años 1930 (1936, 1942, 1974, 1979). Michael Smith ha estado investigando el sitio desde el año 2000 (Smith 2001, 2003a, 2003b, 2006a, 2006b, 2006c; Smith, Wharton y McCarron 2003) y yo participo en el Proyecto como consultora sobre las esculturas. He trabajado en Calixtlahuaca y en los museos y sitios cercanos en el verano de 2006 y continuaré haciéndolo en 2007.

Reunir el *corpus* de esculturas de Calixtlahuaca es difícil, ya que la mayoría ya no están en el sitio, y sólo unas pocas han sido relacionadas con él mediante documentación. De hecho, los restos indican una presencia azteca en muchos sitios del área que compone hoy el occidente del Estado de México, extendiéndose desde Calixtlahuaca en el norte, hasta Teotenango y Malinalco en el sur. Esta situación se corresponde con la evidencia de las fuentes escritas sobre el movimiento de mucha gente del Valle de México a este área después de su conquista en los años 1470.

Las esculturas están expuestas o almacenadas en tres grandes museos: en la villa de Malinalco, bajo el conjunto azteca en la colina del mismo nombre (Museo Universitario Dr. Luis Mario Schneider), en la ciudad de Toluca, al sur de Calixtlahuaca (Museo de Antropología del Instituto Mexiquense de Cultura), y en el sitio de Teotenango (Museo Román Piña Chán). Aunque cada uno de estos museos alberga esculturas de los importantes sitios cercanos, tiene también esculturas de los otros dos grandes sitios así como de otros más pequeños; desafortunadamente, sus registros no anotan la procedencia de las piezas. Además, en el lado positivo, hay evidencia de un estilo regional pre-azteca matlatzinca entre las esculturas del área de Toluca, pero, en el lado negativo, no hay evidencias de estilos regionales aztecas allí o en las áreas más al sur.

Como en Castillo, los objetos de estilo imperial azteca son fáciles de reconocer por estilo e imaginería. Sin embargo, en Castillo la piedra arenisca parece ser el único material utilizado en las esculturas locales y es muy diferente de las piedras volcánicas utilizadas por los escultores aztecas en las tierras altas. En contraste, en Calixtlahuaca es fácil de conseguir una variedad de piedras locales, incluyendo piedras volcánicas y, dada la cercanía del Valle de México, ha de considerarse la posibilidad de que se importaran piedras. Así, no está claro si todas las esculturas de estilo imperial en piedras volcánicas se hicieron localmente o si se importó alguna. Desafortunadamente, García Payón identificó claramente sólo una escultura de estilo imperial que él excavó, una plataforma en forma de tambor y hecha según él con andesita local (1979: 282).

Dada su proximidad, es también posible que la gente del Valle de Toluca compartiera dioses e imaginería con la gente del Valle de México antes de la conquista e

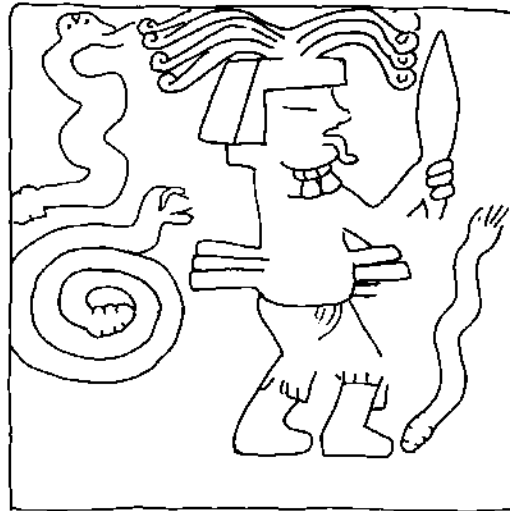


Figura 15: Boceto de la figura con serpientes y cuchillo de un panel/estela. ¿Arenisca? Estilo Matlatzinca, medidas desconocidas. Encontrada en el pavimento de la plaza frente a la Estructura 3 (templo circular) en Calixtlahuaca, ahora colocada en vertical como estela en la plaza (tomado de García Payón 1942: fig. 8).

invasión imperial. Esta es la asunción que está tras las afirmaciones de García Payón de atribuir, incluso las más finas esculturas de estilo imperial, a una fase final del desarrollo escultural local matlatzinca, y su emplazamiento de imágenes más pequeñas de estilo azteca en una fase más temprana de la producción matlatzinca, antes de la conquista azteca (1979: 80). También sugiere que los dioses agrícolas típicos del Valle y otras áreas dominadas por los nahuas, como la Diosa con *amacalli*, eran compartidos por los matlatzincas antes de la conquista azteca. Contrariamente a estas afirmaciones, las esculturas finamente talladas de estilo imperial tienen que haber sido producciones de escultores formados en el Valle de México, y la mayoría de las esculturas más pequeñas son también claramente aztecas, mientras que unas pocas esculturas, generalmente toscas, definitivamente no tienen semejanzas concluyentes con las esculturas imperiales y son más difíciles de caracterizar como signos de cultos e imaginería intrusivos. Michael Smith ha señalado coincidencias entre los tipos arquitectónicos aztecas y de Calixtlahuaca (Smith s.f.) y la presencia de cerámicas azteca importadas. Sin embargo, dado que la expansión de las ideas arquitectónicas y bienes de comercio ligeros y transportables no indican necesariamente expansión política y religiosa, su aparición en áreas foráneas no significa que los tipos de dioses agrícolas antropomórficos estuvieran también presentes antes de la invasión azteca o, si estaban presentes, que tuvieran la forma de los dioses nahuas del Valle. En la actualidad no hay evidencia de una tradición de imágenes antropomórficas de estos tipos de dioses en el área pre-azteca de Calixtlahuaca. Por tanto, hasta que no se demuestra otra cosa, identifico las esculturas con imaginería del Valle de México como resultado del establecimiento de gente del Valle de México en el área en el periodo imperial.

De forma diferente a la colonia de Castillo, que parece haber sido fundada en una zona deshabitada, el asentamiento azteca de Calixtlahuaca fue fundado en un sitio ya poblado, políticamente importante, cuyo nombre desconocemos, que fue la capi-

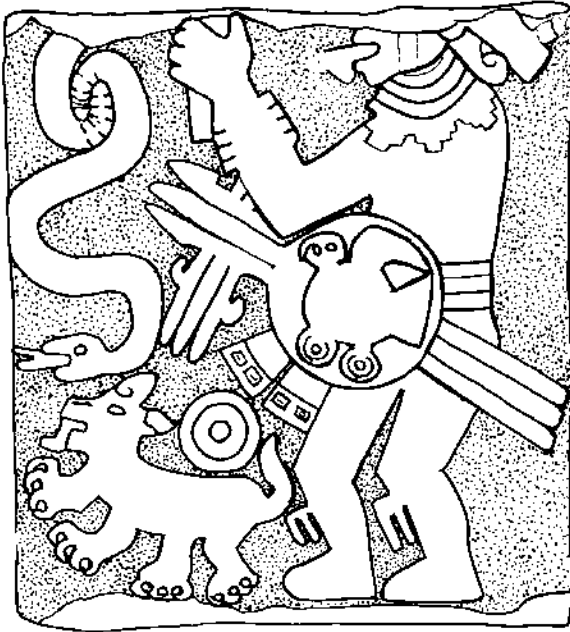


Figura 16: Dibujo del relieve de piedra que representa un guerrero con una serpiente, «Ave de Calixtlahuaca» en el escudo, y probablemente la fecha panmesoamericana de tonalamatl 1 jaguar (¿?). ¿Arenisca?. Estilo Matlatzinca, alto 89 cms. Proveniencia desconocida. Museo de Antropología del Estado de México, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca. (Basado en una fotografía de Michael E. Smith.)

tal de una entidad política matlatzinca independiente⁹. Las manufacturas locales de este periodo, encontradas por García Payón en Calixtlahuaca, son paneles con relieves que deben haber decorado edificios (sus reversos sin trabajar indican que probablemente no eran estelas exentas). En su división en cuatro fases de la historia de Calixtlahuaca, García Payón los data en la fase 3, que considera inmediatamente anterior a la invasión azteca. Encontró una (Figura 15) en, o bajo, la plaza que dató en la fase 3, frente al templo circular, y otras dos en la plaza de los Monumentos 5 y 6 (García Payón 1942: 56-59). Otros relieves que están ahora en el Museo de Toluca pueden ser agrupados con éstos, como resultado de las mismas circunstancias de producción, debido a su similar textura granulada, ser piedras sin pintar y al estilo del relieve tallado en dos niveles (la figura resaltada y el fondo), los detalles grabados y la falta de modelado. Un cuarto relieve que está en el Museo de Toluca (Figura 16) es muy similar a los tres hallados en el sitio. De acuerdo con informes orales locales (Michael Smith, comunicación personal, 2007), se encontraron en la villa de Calixtlahuaca.

Todo esto revela relaciones no obvias entre las convenciones escultóricas y la imaginería aztecas y deben ser representaciones locales matlatzincas del culto internacional al Dios del Viento. Todas presentan una figura masculina de perfil con serpientes a su alrededor, y dos llevan un escudo con un ave distintiva en él. En muchas mejores condiciones que los tres encontrados en Calixtlahuaca, el relieve del Museo de Toluca destaca por varias razones. Sin duda se hizo por artesanos matlatzinca, y su imaginería proporciona información importante. De forma notable, además de la

⁹ Uso la palabra matlatzinca en un sentido político, no como referencia a una etnia o lengua.

imagería de la serpiente y el ave, el personaje está acompañado por lo que parece ser una fecha adivinatoria del *tonalamatl* en uso en todo el centro de México. La fecha consiste en un punto hecho con círculos concéntricos y un animal que puede ser un jaguar o un perro. No tiene las manchas del jaguar, pero el escultor ha destacado las garras que pueden ser más consistentes con que sea un jaguar que un perro.

1 Jaguar, que es la fecha del Dios de Viento en los libros adivinatorios mesoamericanos tradicionales, puede ser especialmente apropiado, dado el templo circular frente al que fue encontrado uno de estos relieves y que se dedicó después al dios del viento azteca, Ehecatl¹⁰. A pesar de la identificación de este personaje por García Payón (1942, 1979) como Mixcoatl, otro dios de amplia distribución en el México central, sugiero que los cuatro relieves representan al Dios del Viento matlatzinca, cuya distinción especial fue la asociación con serpientes y aves, y que incluso deben representar a Coltzin, el nombre dado en las fuentes de Tenochtitlan a la principal deidad matlatzinca. El nombre es azteca/nahuatl y se refiere a algo curvado, lo que puede referirse a las curvadas serpientes y, por extensión, al viento. Las serpientes en estos relieves se han asociado previamente con la imagería del Dios del Viento (Taubc 2001: 112-113), pero no el ave representada en ellas; Michael Smith lo identifica con un pavo volador. Aunque la figura matlatzinca no tiene la máscara bucal que se ve en los relieves huastecos, los libros adivinatorios y la escultura azteca, los relieves parecen mostrar algo que sale de la boca (desafortunadamente todos ellos están dañados en esa zona). Las fuentes tenochcas dicen que una imagen de Coltzin, al que también llaman por el nombre genérico toponímico Matlatzincatl o Tlamatzincatl, fue llevada a Tenochtitlan con sus sacerdotes, y tenía un templo y una piedra de sacrificio en una parte de la capital llamada Tlamatzinco (Durán 1967, 2: 272-273; Sahagún 1950-82, 3, libro 2: 171-172; Torquemada 1969, 2: 151-152; García Payón 1936: 193-195).

La hipótesis de que estas figuras eran representaciones locales del Dios del Viento nos lleva a otra posibilidad, la de que la estructura más prominente de Calixtlahuaca, el templo circular, fue una bien conocida estructura del Dios del Viento pre-imperial, de la que se apropió el imperio, la reconstruyó e hizo el altar de la versión azteca del Dios del Viento, la famosa escultura de estilo imperial tardío de Ehecatl (Figura 17). La escultura fue extraída de la plataforma enfrente del templo. También de este templo son dos pedestales en forma de tambor de estilo imperial: uno, mencionado arriba, encontrado en la plataforma del templo, y el otro en la iglesia parroquial de Calixtlahuaca, a donde fue llevado en algún momento tras la conquista española. La existencia pre-imperial del templo está bien demostrada por sus cuatro fases de construcción, todas estructuras circulares escalonadas. Si el templo fue dedicado al Dios del Viento antes de la llegada del imperio al área, es posible que fuera considerado por los administradores imperiales como comparable en este sentido a otros sitios sagrados en sus dominios. Si es así, pueden añadirse Malinalco y

¹⁰ El significado de 1 Perro en el pensamiento azteca puede ser también apropiado en su significado político. Era el comienzo del periodo de 4 días que termina en 2 Caña, dedicado a la iniciación de los gobernantes (Sahagún 1950-82, 5-6, libros 4-5: 88).

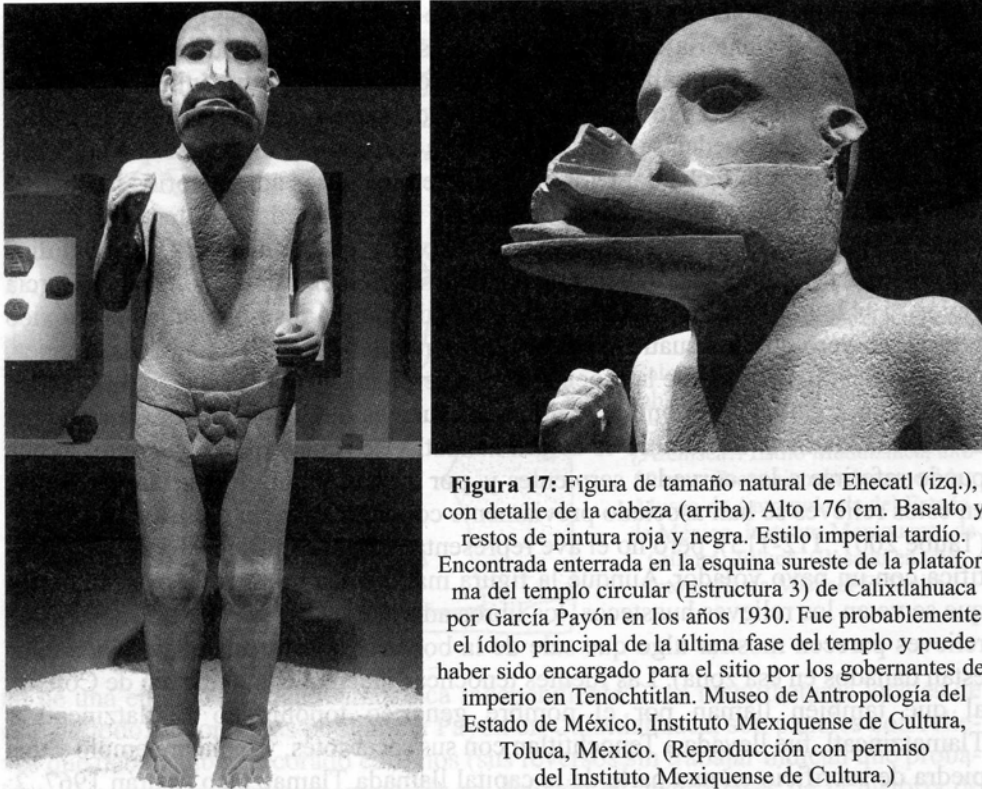


Figura 17: Figura de tamaño natural de Ehecatl (izq.), con detalle de la cabeza (arriba). Alto 176 cm. Basalto y restos de pintura roja y negra. Estilo imperial tardío. Encontrada enterrada en la esquina sureste de la plataforma del templo circular (Estructura 3) de Calixtlahuaca por García Payón en los años 1930. Fue probablemente el ídolo principal de la última fase del templo y puede haber sido encargado para el sitio por los gobernantes del imperio en Tenochtitlan. Museo de Antropología del Estado de México, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, Mexico. (Reproducción con permiso del Instituto Mexiquense de Cultura.)

el relieve en la roca de Acacingo, cerca de Teotenango (Barlow 1946), como encargos imperiales locales en sitios sagrados.

Se ha informado de que otras tres esculturas fueron llevadas de Calixtlahuaca al Museo Nacional de Antropología en el siglo XIX por Leopoldo Batres (García Payón 1979: 277, 284, 286-287), pero no se conoce ni el lugar de su descubrimiento ni la situación original en el sitio. Una es una escultura de Cihuateotl en el bien conocido estilo imperial tardío, todavía expuesta en el Museo, pero las otras dos, aunque descritas, están todavía por identificar. Basándose en su noción del desarrollo del estilo, García Payón adjudica una de ellas a la fase Azteca y la otra es de la fase 3, la última fase del arte matlatzinca pre-imperial. Otras esculturas de estilo imperial tardío de las que no tenemos la procedencia están expuestas en el Museo de Tenango: una placa con un motivo de espejo humeante y una serpiente emplumada, con la fecha 1 Caña —las dos enteramente de diseño azteca— y una Cihuacoatl en estilo de talla imperial tardío, pero con un único relieve en el frente. Hay fragmentos de relieves de estilo imperial en las bodegas del Museo de Toluca, igualmente sin procedencia.

Dada la falta de datos sobre la procedencia en las esculturas de los museos y la falta de estilos regionales reconocibles, el estudio de las figuras más pequeñas de estilo azteca en el área no puede limitarse al sitio de Calixtlahuaca; debe comprender todas las esculturas de la parte oeste del Estado de México. El informe sumario

de García Payón (1979) ejemplifica las confusiones que se encuentran en el análisis de esculturas del imperio. Sugiere una cronología basada en un pequeño número de esculturas encontradas en el templo circular: motivos geométricos todavía *in situ* en los muros más tempranos, algunas esculturas de bulto redondo encontradas entre las fases de construcción (algunas de las últimas están ilustradas en García Payón 1942: 27, 28, 30), el relieve de la plaza que él cree que es de la fase 3, y las esculturas en el refinado estilo azteca en la última fase, la 4. Es difícil saber cómo interpretar estos datos, dado que García Payón publicó solamente algunas de las esculturas. Debido a la escasez de ejemplos encontrados arqueológicamente en Calixtlahuaca, utilizó esculturas de procedencias desconocidas dentro del área, para embellecer su cronología, asumiendo que todas las esculturas eran manufacturas matlatzincas y que lo que estaba viendo era el desarrollo progresivo de la técnica escultórica de lo tosco a lo refinado y de lo geométrico a lo antropomórfico.

Estas afirmaciones no pueden ser probadas con sus materiales. Entre otras cosas, no conocemos los criterios nativos de construcción cuando cubrían una estructura antigua con una nueva fase. Por ejemplo, pueden haber quitado imágenes importantes para su reutilización en la estructura posterior (y es probable), y dejar esculturas más toscas y menos importantes en el relleno. Además, la presencia de relieves geométricos en los muros no excluye la probabilidad de que hubiera esculturas figurativas en la misma fase del templo. También subestimó el carácter estilístico de los relieves matlatzincas, ya que los que encontró en el sitio estaban en muy malas condiciones. Dada la apariencia visual de las distintas esculturas asociadas con el templo, se puede reconstruir una secuencia vaga, pero no una cronología evolutiva. Se desconoce la naturaleza de la decoración escultórica de las dos primeras fases del templo; el tercer templo puede haberse decorado con escultura figurativa, que parecerían figuras de relieves matlatzincas y que quizás fuera llevada a Tenochtitlan; la cuarta o fase Azteca fue decorada por las fuerzas invasoras con esculturas de estilo imperial con imaginaria azteca.

En los museos, las esculturas que representan a los seres sobrenaturales aztecas son mucho menores que el tamaño natural y fueron probablemente manufacturadas localmente por los colonos del Valle, como en el caso de las esculturas de Castillo. Algunas son bastante toscas y otras tienen un estilo bellamente pulido y, sorprendentemente, no hay estilos regionales entre ellas. De hecho, como García Payón aparentemente percibió, no hay dos esculturas que por estilo o tamaño puedan ser atribuidas al mismo o mismos artistas o destinadas al mismo lugar. Las imágenes comunes presentan a Ehecatl con la máscara bucal (Figuras 18 y 19), Chalchiuhtlicue y la Diosa con el *amacalli* (Figuras 20 y 21). Las imágenes de Ehecatl son especialmente interesantes debido a la existencia de una imagen importante imperial y al templo del dios en Calixtlahuaca. Por ejemplo, la pequeña figura de cerámica de la Figura 18 recuerda la asociación de Ehecatl y el sol en los manuscritos de estilo internacional, llevando una máscara bucal y cargando el disco del sol en su espalda. La excavación de García Payón de esculturas figurativas de las fases pre-azteca y la mención de las crónicas de la figura de Coltzin, indican que las imágenes antropomórficas de bulto redondo probablemente son anteriores a la entrada azteca en el área, pero no muestran la presencia de tipos de dioses aztecas. La aparición de figuras del



Figura 18: Ehecattl sedente. Piedra con pintura negra y roja. Estilo Azteca Imperial Tardío evidente especialmente en la pose y la forma de las extremidades. Alto, ca. 33 cms. Museo Piña Chán, Teotenango. (Reproducción con permiso del Instituto Mexiquense de Cultura.)



Figura 19: Figura típica azteca común, Ehecattl con máscara bucal, colgante de caracol, y tocado cónico, sentado en un asiento que representa una pirámide en miniatura y llevando el disco solar en su espalda. Cerámica. Museo de Antropología del Estado de México, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, México. (Reproducción con permiso del Instituto Mexiquense de Cultura.)

Dios del Viento en relieves, de hecho puede indicar que los habitantes del área representaban a sus dioses de manera muy diferente a la de sus vecinos del México central y la de la gente al este, en la costa del Golfo, como se ve en las imágenes del Dios del Viento con máscara bucal que datan de tiempos pre-aztecas y aztecas. Está en proceso la investigación del área de Calixtlahuaca y sus esculturas (véase Smith 2006b) y futuros descubrimientos pueden cambiar de forma significativa las impresiones de la historia artística del área que hemos presentado.

7. Conclusión

Volviendo a las preguntas originales propuestas al principio de este ensayo, los estudios de historia del arte pueden ser útiles para los estudios arqueológicos en muchas formas relacionadas con la imaginaria política, la producción artística, las interacciones entre élites y no élites, las relaciones entre centros y periferias, y las ideas y cultos específicos internacionales frente a los locales. Los objetos esculpidos de diferentes sitios coloniales pueden revelar consistencias generales en la política imperial, por ejemplo, su apropiación y decoración de sitios de montaña y otros



Figura 20: Chalchiuhtlicue de pie. Andesita con pintura roja. Estilo Azteca Imperial Tardío, evidente sobre todo en el vestido y la cara. Alto 72,5 cm. Encontrada cerca de un montículo destruido en el cerro de San Mateo Oztzacatipan, cerca de Calixtlahuaca. Museo Román Piña Chán, Teotenango, México. (Reproducción con permiso del Instituto Mexiquense de Cultura.)



Figura 21: Diosa con tocado Amacalli. Piedra. Probablemente azteca, pero no en un estilo azteca distintivo. Alto, ca. 41 cm. Museo Román Piña Chan, Teotenango. (Reproducción con permiso del Instituto Mexiquense de Cultura.)

lugares sagrados con refinadas obras de estilo imperial, pero también pueden mostrar inconsistencias en los recursos y en la manera en que se adaptaban localmente las ideas ampliamente extendidas. Esto está bien demostrado en el caso de las imágenes del Dios del Viento (ver Figuras 6, 14-19). Además de para encontrar más imágenes, las excavaciones arqueológicas, por su parte, pueden mostrar dónde se asentaron los colonos del Valle a través de los restos arquitectónicos y los conjuntos domésticos, la localización de canteras y talleres, contextos de uso monumental, e incluso secuencias cronológicas. Finalmente, los estudios estadísticos de imaginería, utilizando una metodología derivada de los dos campos, pueden revelar patrones en las localizaciones y los estilos de esculturas pequeñas de dioses encontradas en todo el México central.

8. Referencias bibliográficas

- ALVARADO TEZÓZOMOC, Hernando
1975 *Crónica mexicana* [ca. 1598 o comienzos del siglo XVII], edición de Manuel Orozco y Berra. Mexico: Porrúa.

- ANAWALT, Patricia R.
1985 «Ancient Mexican Textiles». *Masterkey* 59 (1): 3-11.
- ARMILLAS, Pedro
1944 «Oztuma, Guerrero: fortaleza de los mexicanos en la frontera de Michoacán». *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos* 6: 157-165.
- BARLOW, Robert H.
1946 «The Malinche of Acacingo, Edo. de México». *Notes on Middle American Archaeology and Ethnology*, 65.
1949 *The Extent of the Empire of the Culhua Mexica*. Berkeley: University of California Press.
- BAXANDALL, Michael
1985 *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven: Yale University Press.
- BERDAN, Frances F. y Patricia Rieff ANAWALT
1992 *The Codex Mendoza*, 4 t. Berkeley: University of California Press.
- BERDAN, Frances F., Richard E. BLANTON, Elizabeth H. BOONE, Mary G. HODGE, Michael E. SMITH y Emily UMBERGER
1996 *Aztec Imperial Strategies*. Washington: Dumbarton Oaks.
- BERNAL, Ignacio
1948-49 «Exploraciones en Coixtlahuaca, Oaxaca». *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos* 10: 5-76.
- BEYER, Hermann
1965 «Algunos datos nuevos sobre el Calendario Azteca». *El México Antiguo* 10: 261-265.
- BOONE, Elizabeth Hill
2003 «A Web of Understanding: Pictorial Codices and the Shared Intellectual Culture of Late Postclassic Mesoamerica», en *The Postclassic Mesoamerican World*, Michael E. Smith y Frances F. Berdan, eds., pp. 207-221. Salt Lake City: University of Utah Press.
s.f. «Marriage Almanacs in the Mexican Divinatory Codices». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, en prensa.
- BOONE, Elizabeth H. y Michael E. SMITH
2003 «Information Networks in Postclassic Mesoamerica», en *The Postclassic Mesoamerican World*, Michael E. Smith y Frances F. Berdan, eds., 181-193. Salt Lake City: University of Utah Press.
- BRENDEL, Otto J.
1979 *Prolegomena to the Study of Roman Art*. New Haven: Yale University Press.
- BRETON, Adela
1920 «An Ancient Mexican Picture-Map». *Man* 20 (10): 17-20.
- BRUMFIEL, Elizabeth
1987 «Elite and Utilitarian Crafts in the Aztec State», en *Specialization, Exchange, and Complex Societies*, Elizabeth Brumfiel y Timothy Earle, eds., pp. 102-118. Cambridge: Cambridge University Press.
- 196 *Revista Española de Antropología Americana*
2007, vol. 37, núm. 2, 165-202

- CARR, Christopher y Jill E. NEITZEL (eds.)
 1995 *Style, Society, and Person: Archaeological and Ethnological Perspectives*. Nueva York: Plenum Press.
- CARRASCO, Pedro
 1997 «Indian-Spanish Marriages in the First Century of the Colony», en *Indian Women of Early Mexico*, Susan Schroeder, Stephanie Wood, y Robert Haskett, eds., pp. 87-103. Norman: University of Oklahoma Press.
- CHANCE, John
 1975 «Tras el centro de Huaxyacac azteca». *Boletín* 3: 5-6.
- CODEX MENDOZA [1541-1542], ver Berdan y Anawalt, 1992.
- CODEX TELLERIANO-REMENSIS [1562-1563], ver Quiñones Keber 1994.
- CONKEY, Margaret W.
 2006 «Style, Design, and Function», en *Handbook of Material Culture*, Christopher Tilley et al., eds., pp. 355-372. Thousand Oaks: Sage.
- CONKEY, Margaret W. y Christine A. HASTORF
 1990 «Introduction», en *The Uses of Style in Archaeology*, Margaret W. Conkey y Christine A. Hastorf, eds., pp. 1-4. Cambridge: Cambridge University Press.
- DAVIES, Claude Nigel
 1968 *Los señoríos independientes del imperio azteca*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- DAVIS, Whitney
 1990 «Style and history in art history», en *The Uses of Style in Archaeology*, Margaret W. Conkey y Christine A. Hastorf, eds., pp. 13-31. Cambridge: Cambridge University Press.
- DEPARTAMENTO DE MONUMENTOS
 1935 *Tenayuca, Estudio Arqueológico de la pirámide de este lugar*. México: Secretaría de Educación Pública y Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía.
- DURÁN, Fray Diego
 1967 *Historia de las indias de Nueva España e islas de la Tierra Firme* [1579-1581], 2 t., Angel María Garibay K., ed.. México: Editorial Porrúa.
- EASBY, Dudley T., Jr.
 1962 «A Man of the People». *Metropolitan Museum of Art Bulletin* 21(4): 133-140.
- FUENTE, Beatriz de la, y Nelly GUTIÉRREZ SOLANA
 1980 *Escultura huasteca en piedra: Catalogo*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- GARCÍA CASTRO, René
 1999 *Indios, territorio y poder en la provincia matlatzinca: la negociación del espacio político de los pueblos otomianos. siglos XV-XVII*. México y Toluca: CIESAS, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Colegio Mexiquense.
- GARCÍA PAYÓN, José
 1936 *La zona arqueológica de Tecaxic-Calixtlahuaca y los matlatzinca: etnología y arqueología (primera parte)*. México: Talleres Gráficos de la Nación.

- 1942 *Matlatzincas o pirindas*. México: El Nacional, Ediciones Encuadernables.
- 1974 *La zona arqueológica de Tecaxic-Calixtlahuaca y los matlatzincas, primera parte*. México: Biblioteca Enciclopédica del Estado de México.
- 1979 *La zona arqueológica de Tecaxic-Calixtlahuaca y los matlatzincas: etnología y arqueología (textos de la segunda parte)*, edición de Wanda Tommasi de Magrella y Leonardo Manrique Castañeda. Toluca: Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, tomo 30.
- GOODMAN, Nelson
- 1978 «The Status of Style», en *Ways of Worldmaking*, pp. 23-40. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- HASSIG, Ross
- 1984 «The Aztec Empire: A Reappraisal», en *Five Centuries of Law and Politics in Central Mexico*, Ronald Spores y Ross Hassig, eds., pp. 15-24. Nashville: Vanderbilt University Press.
- HEGMON, Michelle
- 1992 «Archaeological Research on Style». *Annual Review of Anthropology* 21: 517-536.
- 1998 «Technology, style, and Social Practices: Archaeological Approaches», en *The Archaeology of Social Boundaries*, Miriam T. Stark, ed., pp. 264-279. Washington: Smithsonian Institution Press.
- HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Rosaura
- 1950 «Documentos relacionados con San Bartolomé Tlatelolco». *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia* 9 (1): 233-250.
- 1988 *El valle de Toluca: Época prehispánica y siglo XVI*. Toluca: El Colegio Mexiquense, Ayuntamiento de Toluca.
- HERRERA, Antonio de
- 1952 *Historia general de los hechos de los castellanos en las Islas y Tierrafirme del Mar Océano* [1601-1615], 4 t. Madrid: Imprenta Real.
- KUBLER, George
- 1962 *The Shape of Time*. New Haven: Yale University Press.
- LECHTMAN, Heather
- 1977 «Style in Technology —Some Early Thoughts», en *Material Culture: Styles, Organization, and Dynamics of Technology*, Heather Lechtman y R. S. Merrill, eds., pp. 3-20. St. Paul: West Publishing.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo
- 1972 «El mal aire en el México prehispánico», en *Religión en Mesoamerica*, pp. 255-257. México: Instituto Indigenista Interamericano.
- 1997 *Tamoachan, Tlalocan: Places of Mist*. Niwot: University Press of Colorado.
- MARCUS, Michelle I.
- 1998 *Emblems of Identity and Prestige: The Seals and Sealings from Hasanlu, Iran: Commentary and Catalog*. Philadelphia: University Museum, University of Pennsylvania Press.
- MAIOS MOCTEZUMA, Eduardo
- 1981 *Una visita al Templo Mayor de Tenochtitlan*. México: Instituto Nacional de

Antropología e Historia.

- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo y Felipe SOLÍS OLGUÍN
2002 *Aztecs*. Londres: Royal Academy of Arts.
- MATTHIAE, Paolo, Enrico PARIBENI y Antonio GIULIANO
1972 «Provincial styles», en *Encyclopedia of World Art*, vol. 11, pp. 742-750. Nueva York: McGraw-Hill.
- MCALLISTER, Linda Adair
s.f. *A Study of Metepec Ceramics*. M.A. thesis, 1987. Tempe: Arizona State University.
- MEDELLÍN ZENIL, Alfonso
1952 *Exploraciones en Quauhtochco*. Jalapa: Gobierno de Veracruz e Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- NICHOLSON, H. B.
1956 «The Temalacatl of Tehuacán». *El México Antiguo* 8: 95-134.
1960 «The Mixteca-Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology: A Re-examination», en *Men and Cultures: Selected Papers from the Fifth International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences*, Anthony F. C. Wallace, ed., pp. 612-617. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
1971 «Major Sculpture in Pre-Hispanic Central Mexico», en *Handbook of Middle American Indians*, 10, *Archaeology of Northern Mesoamerica, Parte 1*, Robert Wauchope, Gordon F. Ekholm e Ignacio Bernal, eds., pp. 92-134. Austin: University of Texas Press.
- NICHOLSON, H. B. y Eloise QUIÑONES KEBER, eds.
1994 *Mixteca-Puebla: Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*. Culver City: Labyrinthos.
- OHNERSORGEN, Michael A.
2006 «Aztec Provincial Administration at Cuertlaxtlan, Veracruz». *Journal of Anthropological Archaeology* 25: 1-32.
- PASZTORY, Esther
1983 *Aztec Art*. Nueva York: Abrams.
1989 «Identity and Difference: The Uses and Meanings of Ethnic Styles», en *Cultural Differentiation and Cultural Identity in the Visual Arts*, Susan J. Barnes y Walter S. Melion, eds., pp. 15-38. Washington: Center for the Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art.
- QUIÑONES KEBER, Eloise
1995 *Codex Telleriano-Remensis: Ritual, Divination, and History in a Pictorial Aztec Manuscript*. Austin: University of Texas Press.
- RICHTER, Kim
s.f. «Written in the Flesh». Ponencia presentada en el Annual Meeting of the College Art Association, Nueva York, febrero de 2007.
- RINGLE, William, Tomas GALLARETA NEGRON y George J. BEY III
1998 «The Return of Quetzalcoatl: Evidence for the spread of a world religion during the Epiclassic period». *Ancient Mesoamerica* 9: 183-232.

- ROBERTSON, Donald
 1970 «The International Style of the Late Post-Classic», en *Verhandlungen del XXXVIII Internationalen Amerikanisten-Kongres, Stuttgart-München. 1968*, vol. 2, pp. 77-88. Munich: Kommissionsverlag Klaus Renner.
- SACKETT, James R.
 1982 «Approaches to style in lithic archaeology». *Journal of Anthropological Archaeology* 1: 59-112.
 1990 «Style as historical quality», en *The Uses of Style in Archaeology*, Margaret W. Conkey y Christine A. Hastorf, eds., pp. 32-43. Cambridge: Cambridge University Press.
- SALGÁN, Fray Bernardino de
 1950-82 *Florentine Codex: General History of the Things of New Spain [1575-1580]*, 12 libros en in 13 vols., edición de A. J. O. Anderson y C. E. Dibble. Santa Fe: School of American Research y The University of Utah Press.
- SANDSTROM, Alan R.
 1991 *Corn is Our Blood: Culture and Ethnic Identity in a Contemporary Aztec Indian Village*. Norman: University of Oklahoma Press.
- SELER, Eduard
 1960-61a «Die Alterthümer von Castillo de Teayo» [1904], en *Gesammelte Abhandlungen* 3, pp. 410-449. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
 1960-61b «Die Monumente von Huilocintla im Canton Tuxpan des Staates Vera Cruz» [1906], en *Gesammelte Abhandlungen* 3, pp. 514-521. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- SILVERSTEIN, Jay E.
 2001 «Aztec Imperialism at Oztoma, Guerrero: Aztec-Chontal Relations During the Late Postclassic and Early Colonial Periods». *Ancient Mesoamerica* 12: 1-30.
- SMITH, Michael E.
 2001 «The Aztec Empire and the Mesoamerican World System», en *Empires: Perspectives from Archaeology and History*, Susan E. Alcock, Terence N. D'Altroy, Kathleen D. Morrison y Carla M. Sinopoli, eds., pp. 128-154. Cambridge: Cambridge University Press.
 2003a «Postclasic Urbanism at Calixtlahuaca: Reconstructing the Unpublished Excavations of José García Payón». Informe para la Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies. <<http://www.famsi.org/reports/01024/index.htm/>>
 2003b «Comercio postclásico en la cerámica decorada: Malinalco, Toluca, Guerrero y Morelos». *Arqueología* 29: 63-84.
 2006a *Calixtlahuaca: A Brief Guide to the Site*. Tempe: Calixtlahuaca Archaeological Project, Arizona State University.
 2006b «Calixtlahuaca Archaeological Project». <<http://www.public.asu/~mesmith9/Calix/>>
 s.f. *Aztec City-State Capitals*. Gainesville: University Press of Florida. (Manuscrito presentado para revisión.)
- SMITH, Michael E. (ed.)
 2006c *Calixtlahuaca, organización de un centro urbano posclásico: Informe Técnico Parcial, temporada de 2006*. Informe presentado al Consejo de Arqueología,

Instituto Nacional de Antropología e Historia. <<http://www.public.asu/~mesmith9/Calix/Documents/Calix-Informe-2006.pdf>>

SMITH, Michael E. y Cynthia M. HEATH-SMITH

1980 «Waves of Influence in Postclassic Mesoamerica: A Critique of the Mixteca-Puebla Concept». *Anthropology* 4 (2): 15-50.

SMITH, Michael E., Jennifer WHARTON y Melissa McCARRON

2003 «Las ofrendas de Calixtlahuaca». *Expresión Antropológica* 19: 35-53.

SOLIS OLGUÍN, Felipe R.

1981 *Escultura del Castillo de Teayo, Veracruz, México, Catálogo*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

2004 *The Aztec Empire*. Nueva York: Guggenheim Museum.

STARK, Barbara

1990 «The Gulf Coast and the Central Highlands». *Research in Economic Anthropology* 12: 243-285.

TAUBE, Karl

2001 «The breath of life: the Symbolism of Wind in Mesoamerica and the American Southwest», en *The Road to Aztlan: Art from a Mythic Homeland*, Virginia M. Fields y Victor Zamudio-Taylor, eds., pp. 86-101. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.

TORQUEMADA, Fray Juan de

1969 *Monarquía indiana*, 3 vols. México: Porrúa. [Original: 1603-1615.]

TOWNSEND, Richard

1982 «Malinalco and the Lords of Tenochtitlan», en *The Art and Iconography of Late Postclassic Central Mexico*, Elizabeth H. Boone, ed., pp. 111-140. Washington D.C.: Dumbarton Oaks.

UMBERGER, Emily

1981a *Aztec Sculptures, Hieroglyphs, and History*. PhD dissertation, Columbia University. Ann Arbor: University Microfilms.

1981b «The Structure of Aztec History». *Archaeoastronomy* 4(4): 10-18.

1987 «Antiques, Revivals, and References to the Past in Aztec Art». *Res: Anthropology and Aesthetics* 13: 62-105.

1988 «A Reconsideration of Some Hieroglyphs on the Mexica Calendar Stone», en *Smoke and Mist: Mesoamerican Studies in Memory of Thelma D. Sullivan*, J. Kathryn Josserand y Karen Dakin, eds., pp. 345-388. Oxford: BAR International Series 402.

1996a «Art and Imperial Strategy in Tenochtitlan», en *Aztec Imperial Strategies*, Frances F. Berdan et al., pp. 85-106. Washington: Dumbarton Oaks.

1996b «Aztec Presence and Material Remains in the Outer Provinces», en *Aztec Imperial Strategies*, Frances F. Berdan et al., pp. 151-180. Washington: Dumbarton Oaks.

1999 «The Reading of Hieroglyphs on Aztec Monuments». *Thule, Revista italiana di studi americanistici* 6/7: 77-102. Perugia.

2002a «Notions of Aztec History: The Case of the 1487 Great Temple Dedication». *Res: Anthropology and Aesthetics* 42: 86-108.

2002b «Imperial Inscriptions in the Aztec Landscape». en *Inscribed Landscapes:*

Marking and Making Place, Bruno David y Meredith Wilson, eds., pp. 187-199. Honolulu: University of Hawai'i Press.

s.f. «The Metaphorical Underpinnings of Aztec History: The Case of the 1473 Civil War». *Ancient Mesoamerica*, en prensa.

UMBERGER, Emily y Cecelia F. KLEIN

1993 «Aztec Art and Imperial Expansion», en *Latin American Horizons*, Don S. Rice, ed., pp. 295-336. Washington: Dumbarton Oaks.

WIESSNER, Polly

1990 «Is There a Unity to Style?», en *The Uses of Style in Archaeology*, Margaret W. Conkey y Christine A. Hastorf, eds., pp. 105-112. Cambridge: Cambridge University Press.

WINTER, Irene J.

1977 «Perspective on the 'Local Style' of Hasanlu IVB: A Study in Receptivity», en *Mountains and Lowlands: Essays in the Archaeology of Greater Mesopotamia, Bi Meso 7*, L. D. Levine y T. C. Young, Jr., eds., pp. 371-386. Malibu: Undine Publications.

1998 «The Affective Properties of Styles: An Inquiry into Analytical Process and the Inscription of Meaning in Art History», en *Picturing Science, Producing Art*, Caroline A. Jones y Peter Galison, con Amy Slaton, eds., pp. 55-77. Nueva York: Routledge.

WOBST, H. Martin

1977 «Stylistic Behavior and Information Exchange», en *For the Director: Research Essays in Honor of James B. Griffin*, Charles E. Cleland, ed., pp. 317-42. Ann Arbor: Museum of Anthropology, University of Michigan.

Revista Española de Antropología Americana

ISSN: 0556-6533

Vol. 37, núm. 2

2007

Sumario

Artículos	Páginas
<i>Geometría monumental del poder maya: el caso de Oxkintok</i> Miguel RIVERA DORADO	7-21
<i>El uso político del baile en el Clásico maya: el baile de K'awiil</i> Ana GARCÍA BARRIOS y Rogelio VALENCIA RIVERA	23-38
<i>Confesando a los indígenas. Pecado, culpa y aculturación en la América colonial</i> Jaime VALENZUELA MÁRQUEZ	39-59
<i>La visita del oidor Luxan de Vargas a la jurisdicción de Córdoba del Tucumán (1692-1693): práctica de la justicia y disputa de valores</i> Beatriz BIXIO	61-79

DOSSIER

El Imperio de la Triple Alianza en el siglo XXI

Coordinado por José Luis de ROJAS y Michael E. SMITH

<i>El Imperio de la Triple Alianza (Tenochtitlan, Texcoco y Tlacopan) en el siglo XXI</i> José Luis de ROJAS y Michael E. SMITH	81-97
<i>Azcapotzalco antes que Tenochtitlan: reflexiones en torno a un modelo azteca de imperio</i> Carlos SANTAMARINA NOVILLO	99-118
<i>En la periferia del imperio: provincias tributarias aztecas en la frontera imperial</i> Frances F. BERDAN	119-138
<i>Intercambio de mercado y consolidación en el corazón del Imperio Azteca</i> Christopher P. GARRATY	139-164
<i>Historia del arte e Imperio Azteca: la evidencia de las esculturas</i> Emily UMBERGER	165-202
<i>Estrategias empleadas en las provincias imperiales: perspectivas prehispánicas y coloniales en Mesoamérica</i> John K. CHANCE y Barbara L. STARK	203-233