

Algunas consideraciones sobre el arte maya

Miguel RIVERA DORADO
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Aunque hay en las librerías decenas de publicaciones sobre arte maya prehispánico, no son muchos los casos en que los autores deciden trascender el aspecto descriptivo para fijarse en los criterios formales o estilísticos, más propios de la Historia del Arte en general y más favorecedores de los enfoques comparativos. Nosotros vamos a procurar en este artículo mostrar algunos de los criterios por los cuales creemos que el arte maya adquiere su singularidad.

Palabras clave: Mayas, arte, estética, América antigua.

ABSTRACT

Although there are tens of publications in the bookshops about prehistoric mayan art, there are not so many cases in which authors decide to go beyond the descriptive aspects and insist on formal or stylistic criteria which is more proper to the History of Art in general and better favours the comparative points of view. We will try to demonstrate in this article some of the criteria by which we think that mayan art acquires its singularity.

Key words: Maya, art, aesthetics, Ancient America.

ARTE, URBANISMO Y COSMOLOGÍA

No es posible comprender el arte maya sin tener en cuenta el sentido de las ciudades en las cuales se inscribía. Tanto desde el punto de vista de la monumentalidad de la mayoría de las obras mejor conocidas, como en lo tocante a los pequeños objetos destinados al uso suntuario, a la ofrenda religiosa o al ajuar funerario, el carácter de cualquier manifestación viene dado siempre por el ámbito urbano en el que adquiere su verdadero lugar. La trama y el diseño de las ciudades, con criterios obedientes a la ideología religiosa, a los mitos de origen y a los conceptos cosmológicos corrientes, incluyen las estelas, los altares o cualquier escultura exenta, del mismo modo que la distribución de cada uno de los edificios que las componen incluye las jambas o los dinteles labrados, los frisos ornamentados o las cresterías cargadas de estucos figurativos. Los mayas sabían perfectamente en qué lugar debían ir las distintas tumbas de los distintos miembros de la colectividad, y por ende en qué rumbo iban a quedar depositados los jades o las cerámicas policromadas. Y todo ello era significativo.

En las ciudades mayas hay pruebas del intento artístico de trasladar al plano horizontal la estructura vertical del cosmos, como en los Conjuntos de Pirámides Gemelas de Tikal, donde el norte es el cielo (arriba), lugar del rey solar y de los antepasados, y el sur es el inframundo (abajo). También en Oxkintok y en otros lugares los rumbos de la ciudad tienen que ver con las siete posiciones direccionales del mundo, intercambiándose el norte y el cenit y el sur y el nadir.

Por otra parte, algunos objetos en sí hacen referencia al orden del universo o tienen la función de fomentar, asegurar, salvaguardar o conservar ese orden. Por supuesto, el caso más interesante es el de las estelas, que se pueden interpretar como árboles cósmicos, axis mundi o pilares de sustentación del universo, y, en todo caso, como enhiestos caminos por los que la poderosa imagen del rey transita entre las diferentes esferas de la realidad para garantizar su unidad y equilibrio. La mayoría de las cerámicas pintadas con escenas, por otro lado, narran acontecimientos ocurridos en el inframundo, son quizá elementos mágicos para facilitar el recorrido de los muertos por esa dimensión, o constituyen fragmentos de una secuencia cuya virtud de representación sería equivalente a su poder de realización.

Otros objetos artísticos afectos al pensamiento cosmológico son los llamados códices, libros vegetales con figuras y escritura en los que se plasma el sentimiento mágico de los mayas en cuanto al inexorable transcurso del

tiempo y la sucesión de encrucijadas de fuerzas que ese devenir provoca. No podemos saber hoy en qué lugar de las ciudades y en qué condiciones se elaboraban, almacenaban y utilizaban los códices, y cuáles eran las prescripciones rituales que envolvían su manejo, pero deduciendo de su contenido el enorme valor religioso que poseían podemos concluir que eran uno de los mejores ejemplos de un arte exquisito destinado a expresar las relaciones de los humanos con el universo que habitaban.

Precisamente es la cualidad más sobresaliente, a nuestro entender, del arte maya prehispánico la que mejor refleja su imbricación con la cosmología. El arte plástico maya se distingue de otras representaciones mesoamericanas por su voluntad de reiterar la importancia del movimiento, fenómeno coincidente y desencadenante de la vida en las cosmogonías y que se encuentra asociado íntimamente a la cambiante apariencia del paisaje y la luz tropicales. El mundo y los dioses se manifiestan en el fluir del tiempo y, como si de una teoría presocrática se tratase, es el fluir eterno e imparable el que establece la perenne transformación de las cosas, de la tierra y de los seres vivos, que no son iguales hoy a lo que eran ayer ni a lo que serán mañana. El arte maya está penetrado del dinamismo que proclama esa teoría; lejos del hieratismo y la rigidez de los modelos del altiplano, sean teotihuacanos, toltecas o aztecas, las figuras de las Tierras Bajas se mueven, tienen vida, cambian, tanto a través de los gestos y posturas, de los ornamentos y atavíos, como de las técnicas de ejecución que tienen muy en cuenta la incidencia de la variable luz y los efectos de claroscuro. Aun en los retratos de los reyes, cuando el protocolo impone la actitud solemne y el porte intemporal, hay algo siempre, unas plumas del tocado movidas por el viento, una pierna que se levanta para esbozar un paso de baile, una mano que se extiende para arrojar sangre o semillas, que denota que aquél es un ser humano —a la vez que un dios— sujeto a las mutaciones decretadas por los demiurgos para su creación.

EL ARTE MAYA COMO PROPAGANDA POLÍTICA

Si exceptuamos el monumentalismo hmer de Camboya, o algunos conjuntos egipcios, pocas veces en la Antigüedad se ha dado una tan estrecha vinculación del arte con la propaganda como en el caso maya. La ciudad es en sí un escenario gigantesco en el que llevar a cabo las ceremonias de afirmación del sistema político, su planificación está pensada para realzar los

efectos de grandiosidad, fuerza, majestad, sacralidad, poder en suma, en los que descansa el consenso social respecto a los dinastas gobernantes. Plazas y patios, por ejemplo, se disponen de manera que el observador se vea sorprendido una vez salvado el acceso, que el asombro ante los edificios, que parecen ir creciendo a medida que se suben los escalones, no sea entorpecido por perspectivas cruzadas ni orientaciones erróneas, que los caminos y vías de circulación lleven directamente hacia los ángulos más propicios. Muchas plazas son verdaderos anfiteatros, y muchos templos son pedestales sobre los que se alzan dramáticamente los símbolos de un mensaje político-religioso de dimensiones colosales.

A los espectadores modernos son las pirámides las construcciones que más les llaman la atención. A los campesinos prehispánicos seguramente les sucedía lo mismo. La pirámide, de forma escalonada y superficie decreciente hacia lo alto, es una flecha que se dispara hacia el cielo, es el mejor signo arquitectónico de ascensionalidad inventado por los hombres; también las torres góticas son de aspecto piramidal, y los grandes rascacielos modernos. La geometría de la pirámide indica movimiento, dirección y ascenso. Es un símbolo que lo mismo representa la trayectoria vital que la depuración espiritual. Tiende a las alturas, a la unión con los potencias superiores, es como una montaña cuya cima rodeada de nubes se clava en el firmamento. Y, además, es un magnífico diagrama de la sociedad estratificada en la que vivían los mayas, coronada por una sola personalidad del más alto rango, y con segmentos más poblados a medida que se bajaba en la jerarquía.

Las pirámides mayas eran en su mayoría santuarios dinásticos dedicados a los principales gobernantes, panteones donde eran enterradas las familias reales, templos del culto a los antepasados. Eran igualmente lugares «centrales» por los que se comunicaban las diferentes esferas de la realidad cósmica, representaciones del universo, ejes para ascender al cielo o bajar al inframundo, sitio idóneo, pues, para las tumbas más importantes y para las celebraciones del apoteosis de los reyes y de sus momentos jubilares. Sobre ellas se erigían enormes pcinetas o cresterías que, a la manera de las vallas publicitarias que rematan muchos de los grandes edificios de las urbes modernas, proclamaban la majestad de los señores, su legitimidad y derechos dinásticos, su parentesco con los antepasados divinos. Esas cresterías estaban pensadas para que las vieran perplejos centenares de súbditos congregados al pie de la pirámide, se hacían con mampostería y relieves de estuco y se pintaban de colores vivos. Su deterioro ha sido grande y apenas se

conservan algunas trazas de lo que debió de ser la escena más frecuente: el rey sentado a la manera oriental ataviado con los atributos de su función y de su linaje. Frisos en los templos, o en ocasiones la decoración completa de la fachada, completaban la información política, como se ha visto recientemente en Copán, donde se han descubierto edificios del Clásico Temprano con los paramentos cubiertos con el emblema heráldico del rey fundador de la dinastía.

El otro elemento clave en la propaganda política de las ciudades es la estela. Son monolitos que se erigen periódicamente para conmemorar la terminación de un lapso cronológico, normalmente 7.200 días, o también acontecimientos de la biografía de los señores, su participación en determinados rituales, etcétera. Si las cresterías resultaban imponentes por su ubicación en lo alto de las pirámides y por el tamaño gigantesco de las figuras, las estelas persiguen despertar el sentimiento de respeto y veneración de los plebeyos por la proximidad y el realismo. Por lo general son lajas de piedra enormes que tienen una cara principal labrada con la figura del rey, al que acompañan a veces otros personajes secundarios; suelen incluir largas o cortas inscripciones jeroglíficas dando noticia del señor representado y de los acontecimientos que se conmemoran, y a menudo llevan también una fecha de las de Serie Inicial. Se instalaban casi siempre en las plazas, en la parte delantera de pirámides y edificios religiosos, cerca de calzadas o en otros lugares de especial significación, así que eran de obligada visión para las gentes que acudían a las celebraciones. El impacto que producían en esas gentes se debía a la forma en que el rey era representado: no se escatimaban símbolos ni atributos, era el gran señor del que emanaban todas las virtudes del *k'ul ahau*, rey divino, amparado y legitimado por los dioses, su majestad y grandeza no tenían parangón. Es en esas figuras en donde mejor se aprecia el proverbial *horror vacui* de los mayas; hay estelas, como la 29 o la 31 de Tikal, en las que no queda espacio libre; otras, como la 22 de Tikal, presenta a un señor con un tocado tan recargado que uno se asombra de que pueda mantenerse tan erguido; en la 4 de Itsimté o en la 2 de Naranjo no hay tantos elementos, pero los señores parecen amenazadores, fieros, dispuestos a la agresión, orondos representantes del poder absoluto. En la estela 11 de Yaxchilán hay dos personajes reales enfrentados, concebidos a la misma escala; en la estela 2 de Bonampak hay toda una escena familiar, con mujeres que flanquean al señor y que se disponen a realizar un rito sacrificial; en las estelas de La Amelia los reyes danzan, en Aguateca sobresalen los atuendos guerreros, en Copán toda la

superficie está llena de los adornos y vestidos de los reyes representados frontalmente y casi en altorrelieve. Pero si tuviéramos que elegir un modelo clásico, éste sería probablemente la estela 3 de Machaquilá, donde la superficie está ocupada pero no abarrotada por el bajorrelieve, el señor aparece con el cuerpo de frente y la cabeza de perfil, las piernas abiertas y los talones enfrentados, el tocado lleva las sagradas insignias y un magnífico penacho de plumas que caen hacia la espalda con total naturalidad, y en la mano derecha sujeta con firmeza el cetro-maniquí con el dios Kauil de rostro airado; el semblante del rey es perfectamente visible, lo que no siempre sucede en estas esculturas tan recargadas, y hasta se aprecia un cierto gesto de desdén en los labios abiertos.

El individuo maya que se aproximaba a una de estas estelas veía la imagen todopoderosa de un dios, muerto o viviente, con su riqueza y su fuerza. Son imágenes tan expresivas en su grandeza que todavía hoy resultan impresionantes para personas que desconocen el significado de los símbolos y apenas pueden discernir los diferentes elementos implicados. El artista, por lo tanto, lograba dos fines con su obra: dotar a la familia real de instrumentos mágicos con los que reforzar sus vínculos con el mundo intangible de lo sobrenatural, ya que la estela era una suerte de árbol fundacional con el que se fundía el monarca a través de su imagen para sostener el mundo, dar benéfica sombra a su pueblo, gobernar el cosmos en todas las direcciones según el sol trazaba su itinerario diario y anual reflejado por el inmenso gnomon de piedra; y además sobrecoger a los súbditos que asistían a las fiestas en los centros ceremoniales de las ciudades, despertar en ellos los sentimientos de respeto, acatamiento, homenaje, adhesión, reverencia y sumisión. El arte se ponía al servicio del sistema político, favorecía el orden institucional y la integración social.

ARTE PÚBLICO Y ARTE OCULTO

Como en otras culturas de la Antigüedad, el arte maya tiene dos facetas igualmente importantes: una es la que busca al espectador como parte sustancial de su propio sentido, otra la que lo rehuye deliberadamente. Ambas están equilibradas en cuanto a la calidad de las obras, pero la primera es más numerosa y sus productos más voluminosos. Uno debe preguntarse también en este caso por qué los artistas se esmeraban tanto para realizar unas obras que estaban destinadas al silencio de los exiguos espacios interiores, a la

oscuridad de las tumbas o al olvido de los ámbitos clausurados. Obviamente, la respuesta es que ni existía ese silencio, ni esa oscuridad ni ese olvido. Tales obras, por ser como eran, por reunir determinadas características formales, incorporaban un poder especial que se pondría de manifiesto a su tiempo en la relación con las divinidades, en el viaje de ultratumba o en el destino de los edificios y de las gentes que los visitaban. Dicho de otra manera, los mayas creaban para los restantes seres humanos de su sociedad y para las fuerzas inmateriales o no humanas que poblaban otras dimensiones del cosmos. Más allá del valor apotropaico de algunos objetos, nosotros estimamos que la mayor parte de las piezas ubicadas en situación oculta tenían por misión transmitir un mensaje a los poderes espirituales, no extrasociales sino sencillamente inhumanos. En esa esfera de la realidad se encontraban desde los dioses a los antepasados, los difuntos, las fuerzas de los segmentos temporales, los *wayob* o espíritus considerados en ocasiones como *alter ego*, y otras potencias de la tierra, del cielo y del inframundo.

Por supuesto, hay obras intermedias, como los dinteles labrados o las pinturas murales. Un dintel de Yaxchilán, de refinada ejecución y alto valor narrativo, como el dintel 53 de la estructura 55, apenas podía ser contemplado por un espectador que doblara el espinazo o se arrojara al suelo en el umbral de la puerta. La luz no incidía casi en la superficie ornamentada, por lo que incluso en esa posición forzada muchos detalles se escapaban a la observación. ¿Por qué tallar con tanto esmero un relieve que no se iba a ver? ¿A quién estaba destinada esa obra? Desde luego, la respuesta es que el dintel pertenecía al edificio, y que el edificio era *algo más* con esa talla: las estructuras arquitectónicas de las ciudades mayas, como ya hemos apuntado, reconstruían un arquetipo cosmológico que confería a ese espacio urbanizado una categoría ontológica particular y una sacralidad adecuada, era entonces el ámbito ideal para llevar a cabo las distintas misiones encomendadas a los residentes: el ejercicio del poder político, la relación con los dioses, el concierto universal, la armonía de los seres y las cosas, el bienestar de las gentes, la fertilidad de los campos y de la naturaleza toda, la protección contra los enemigos. Por ello, no importa quién o bajo qué condiciones pueda ver la obra de arte: los dinteles de Yaxchilán, los murales de Bonampak, los tableros de Palenque, son obras para ser entrevistas por una minoría de gentes iniciadas, en Yaxchilán falta la luz, en Bonampak el espacio para lograr una cierta perspectiva, en Palenque sólo hay sitio para un par de espectadores, pero en los palacios o en los templos las obras portan un mensaje que otorga las cualidades buscadas a las construcciones, y por ende repercute en ventajas incontestables para los

señores que las habitan o utilizan, que las han encargado o inaugurado, y a cuyas personalidades están dedicadas, así como para el conjunto de la colectividad agrupada en torno a esas figuras principales.

Las magníficas obras de arte depositadas en la tumba de Pacal en Palenque, o en la del rey de Tikal inhumado debajo del Templo I, tienen otro sentido. Son obras funerarias que, como las sumerias o las egipcias, están destinadas al más allá. Serán transportadas por el difunto, lo acompañarán en su viaje o disfrutará de ellas mientras habite la tumba misma, dan información sobre el rango del muerto, lo identifican y ennoblecen, le ayudan y asesoran en el crucial periplo que ha emprendido. Nadie, ningún ser vivo, va a contemplar la delicada lápida que cubría el sarcófago del famoso monarca palenquano, pero en ella se resume —para que así se cumpla— el destino que le está reservado; se narra o describe una creencia o una idea para que se haga realidad, como en los conocidos rituales de execración pero al revés: la glorificación plástica facilita, o condiciona incluso, la glorificación verdadera, y su eficacia descansa a menudo en la calidad de la obra, en la minuciosidad del detalle, en el aliento de vida que desprenda. Es decir, no hubiera sido posible que Pacal (o K'inich Janahb' Pakal, como ahora se le llama) emprendiera su carrera hacia el mundo sublime de los antepasados deificados sin estar arropado por unas obras de arte que proclamaban su lugar en la sociedad y en el cosmos.

Mención aparte merece la exquisita cerámica policromada clásica que era colocada en las sepulturas de los notables. Se trata en este caso de un subterfugio para evitar el sacrificio como acompañante de un sabio sacerdote. Los personajes de alto rango van al país de los muertos acompañados por unos fragmentos de la teoría religiosa que configura la esperanza en la resurrección y en la continuidad de la vida; esas ideas se dibujan bellamente en la superficie de las vasijas y ejercen la virtud de llenar de realidad el difícil tránsito. Es un papel lejanamente semejante al de los papiros del Libro de los Muertos colocados en las tumbas egipcias. Son objetos instructivos y talismanes al mismo tiempo y, también aquí, cuanta mayor perfección se alcance en la representación más seguridad tendrá el difunto de conseguir esa otra vida a la que aspira. Ciertamente, bastantes cerámicas funerarias llevan escenas de otra índole aparente, escenas de corte, figuras de divinidades o pasajes de mitos cosmogónicos, pero el fin es el mismo, son vasijas sagradas, que contienen alimentos o bebidas sagrados, que han servido y servirán para libaciones o ritos de iniciación o purificación, y el naturalismo de sus motivos, la expresividad de los personajes y las situa-

ciones representadas, garantizan la materialización en el otro mundo de esa realidad buscada.

LA CONDICIÓN DEL ARTISTA Y DE SU OBRA

En muchas culturas antiguas y tradicionales la creación de la obra de arte es vista como un ritual religioso. Bien sea el propio artesano un sacerdote o esté imbuido cada artista de la condición de manipulador de lo sagrado, el caso es que tal tarea no es inocua ni baladí, desencadena ciertos riesgos espirituales y a veces evidentes peligros físicos. Hay prescripciones y tabúes de obligado cumplimiento porque la mayoría de las obras que nosotros consideramos hoy artísticas no fueron otra cosa que el producto de la necesaria labor de «hacer dioses», es decir, dar forma material a las fuerzas que rigen el mundo para que puedan ser comprendidas y veneradas, para que se pueda establecer la comunicación que alimentará a aquellas potencias y beneficiará a los seres humanos. Pero en el momento que se alcanza la semejanza de la obra material y la fuerza sobrenatural, penetra en la piedra o la madera, o la cerámica, parte del poder que ésta posee, un poder a menudo incontrolable o caprichoso, siempre misterioso e inabarcable. Es el poder que ya, a partir del instante de la definitiva «consagración», va a emanar de la obra y que van a aprovechar los sacerdotes o practicadores religiosos para sus intereses y los de la comunidad.

Desgraciadamente, apenas sabemos nada de la condición de los artistas mayas. Son tan escasas las representaciones de artistas como los hallazgos arqueológicos de talleres. En los códices parece que algunos dioses actuaban ocasionalmente como artistas, lo que demuestra hasta qué punto era sagrada la condición del creador. Ahora se han empezado a descifrar los nombres de escultores y pintores de cerámica, todavía muy pocos, ciertamente, para la enorme cantidad de obras que han llegado hasta nosotros. De los arquitectos no hay el más mínimo indicio. Hay que suponer, por la información etnohistórica de las Tierras Bajas y del altiplano mexicano, que los artistas gozaban de estima social y que eran recompensados por los señores en determinadas ocasiones. Pero el problema es que no podemos distinguir aún la función que cumplían unos y otros especialistas: ¿era acaso el escriba el que pintaba las vasijas o esculpía las estelas? ¿podemos pensar que la célebre y lujosa casa descubierta en Copán pertenecía a un artista-escriba, a un artista-funcionario de la corte de alto rango? Hasta la palabra artista es poco manejada en el aná-

lisis de los epigrafistas; el *Diccionario Cordemex* contiene dos acepciones: (*ah*) *chuen* e *its'at*, la última de las cuales sirve también para llamar al que es artero, mañoso, hábil, sagaz o ladino, incluso bellaco, así que no parece que sea un término muy prestigioso; y la primera, algo más noble en sus posibilidades, se reduce a «artífice oficial de algún arte». De ello hay que deducir que no existió quizá un término genérico para artista, sino distintas palabras para cada especialidad, alfarero, pintor, escultor, etcétera, como *hobon*, *ts'ib*, *hot'* y otras.

Los arquitectos y artistas trabajaban con una gramática estándar y un vocabulario flexible de las expresiones espaciales porque debían reflejar la naturaleza cambiante del cosmos, en los varios grados y escalas en que se manifiesta su orden fundamental. El arte maya no recrea el mundo externo de acuerdo con los impulsos internos del artista, sino que lo adecuaba a modelos establecidos por la tradición y la doctrina. El arte se implica en las ceremonias: sacrificios humanos, derramamiento ritual de sangre, conmemoración de fines de periodo, captura de prisioneros, juego de pelota, esparcimiento de semillas, danzas reales, entronización o fallecimiento de los gobernantes; esto quiere decir que el artista es un testigo necesario de tales acontecimientos y que tiene unas ideas prefijadas de lo que significan. Viven y trabajan en la corte de los reyes y han sido preparados por los escribas y los sacerdotes.

COLORES, PERSPECTIVA Y COMPOSICIÓN

En el arte maya el color es un elemento fundamental, no sólo porque es utilizado como recurso estético de primera magnitud, sino debido a su valor simbólico. Un espectador moderno acostumbrado a contemplar las ruinas mayas desprovistas de otro color que no sea el verde intenso de la vegetación tropical que todo lo cubre y enmascara, seguramente se mostraría confundido y contrariado si pudiera asomarse a una ciudad maya en el momento de su mayor esplendor, cuando todas las superficies visibles, o casi todas, estaban cubiertas de estuco, y éste a su vez pintado en vivos colores. Tanto en escultura, arquitectura, o la misma pintura, el color es significativo, indica pureza o autenticidad —es decir, plena identificación de los significados de las formas y volúmenes— y además discrimina las diferentes partes de una composición. Parafraseando a Piet Mondrian diríamos que si forma y color se expresan como unidad, entonces la diversidad de la naturaleza queda reducida a una síntesis más plástica de relaciones definidas.

No vamos a hacer aquí un análisis del simbolismo de los colores en la cultura maya, pero conviene recordar la importancia del rojo, color de la sangre y de la vida, de lo precioso y de la regeneración de todo lo existente. Muchos pavimentos de plazas y patios, muchos paramentos de edificios estaban pintados en rojo. El verde era un color relacionado con la selva, es decir, con el centro del mundo, donde habitaban los propios mayas, es el color del jade, la piedra preciosa por excelencia y el símbolo del poder y de la esperanza en la vida de ultratumba; y el azul, ahí y en toda Mesoamérica, tenía que ver con la fertilidad, con el agua y el cielo, también con la vida, por tanto. Azul es el color del dios Chak, por ejemplo, como se ve sobradamente en los códices. El blanco fue otro color de vida, el color del norte, en cuyo rumbo se encuentra el sol en la mejor época del año para la agricultura y la naturaleza toda. Es el color de la leche materna y del semen, fluidos corporales relacionados con la procreación y la continuidad de la existencia. El negro, finalmente, muy poco utilizado en las manifestaciones artísticas, es el color de la noche, del oeste, el rumbo del inframundo, y consecuentemente de la muerte y de los que se relacionan con ella.

Los artistas mayas no conocieron la perspectiva a la manera de sus homólogos occidentales desde el Renacimiento. Se consigue un cierto efecto de perspectiva por la superposición de figuras y elementos, su ordenación en planos verticales o algún raro escorzo. También ayuda a crear esa ilusión la adición de imágenes arquitectónicas, por ejemplo escaleras, o muebles, que actúan de referencia para la ubicación de las figuras en un diseño no por más convencional menos efectivo. Si tuviéramos que elegir dos buenos ejemplos de este comportamiento, citaríamos las pinturas murales de Bonampak y la estela 12 de Piedras Negras: En los cuartos 2 y 3 de la estructura 1 de Bonampak, prisioneros y oficiantes se sitúan sobre escalones, lo que les confiere profundidad o cercanía. En la estela 12 de Piedras Negras los cautivos están arracimados debajo del pedestal sobre el que se alza el trono del rey y, aunque, lo mismo que en el caso anterior, todas las figuras tienen parecido tamaño, la sensación que se consigue es de altura y distancia.

No hay luz, ni sombras, ni atmósfera en la pintura maya. El rango de cada uno de los elementos viene dado por su ubicación en la superficie ocupada y por las convenciones de la composición. Ésta depende de la reiteración de algunas ideas básicas, por ejemplo, la contraposición de masas contrastadas, la centralidad de las figuras principales y, a menudo, su prominencia, aunque esa diferencia de altura se logra sin recurrir a la escala sino mediante actitudes de sumisión, etcétera.

En el relieve, valiéndose de líneas expresan formas y texturas con gran habilidad. El estilo es lineal: la silueta es importante. Las líneas son más firmes en los lados sombreados para destacar así los volúmenes. Se emplean a veces relucientes colores primarios trabajados en anchas superficies. La composición es estática, las proporciones están distorsionadas por los atributos, hay una apacible solemnidad.

LA ESTÉTICA DEL MENSAJE

Dos aspectos del arte maya conviene tener muy en cuenta: el destino del mensaje y la sensibilidad del destinatario. En esta cultura, lo mismo que en otras muchas de la Antigüedad, las grandes obras de arte, las monumentales sobre todo, están dirigidas al conjunto de la población, es decir, a gentes que ocupan el estrato más bajo de la sociedad, que no tienen una especial educación para distinguir las calidades de la ejecución de un trabajo artístico, y cuyo único discernimiento suele ser un abstracto sentido de la dificultad que ese trabajo entraña en sí y el asombro por sus dimensiones. Por supuesto, el pueblo conoce las convenciones que afectan al arte en cada período, y es fuertemente crítico para con aquellos que osan modificarlas. Dado que el arte monumental maya es propagandístico y pretende crear unas condiciones de adhesión, asentimiento y homenaje en la colectividad de los feligreses que asisten en las ciudades a las importantes celebraciones político-religiosas, pondrá énfasis en las características más populares, será visualmente impactante, recurrirá a procedimientos efectistas en el colorido y la composición, y respetará los modelos consagrados por la tradición.

Otra cosa es la difusa comprensión del significado de los motivos representados. Obviamente, el pueblo maya desconocía las claves mitológicas o rituales que explicaban muchos de los elementos presentes en la obra de arte, y desde luego era incapaz de leer las inscripciones jeroglíficas, cuya literatura, por otra parte, hubiera escapado igualmente a su entendimiento. De manera que su sensibilidad estaba mermada en todo aquello que no fuera claramente escenográfico, por lo que hay que concluir que el verdadero valor comunicativo del arte monumental radicó en las dimensiones, las formas y la ubicación. Gran tamaño, formas audaces y estilizadas, y localización en puntos en los que resaltaban especialmente o sorprendían al caminante —como en las cúspides de los enormes templos piramidales— eran las condiciones de las obras. La emoción buscada se lograba mediante el mejor ajuste de las

esculturas o las pinturas al diseño de la ciudad, y quedaba excluido cualquier criterio de belleza que no fuera integrador; el éxito popular de la obra dependía más del dónde y el cómo que del cuándo o el porqué, aspectos estos últimos que afectaban, sin embargo, a las minorías dirigentes que decidían su realización.

¿ARTE RACIONAL O ARTE PARA LOS SENTIDOS?

La geografía del área maya es tan particular y, a menudo, extrema, que no podemos dejar de considerar la posibilidad de la influencia del medio en la operación de concebir y realizar la obra de arte. El clima, la selva, los huracanes o las tormentas, son factores a nuestro modo de ver condicionantes de la mentalidad que se plasmó en las manifestaciones artísticas clásicas. Incluso se podría llegar a afirmar, como ejemplo, que los estilos arquitectónicos mayas se deben a variantes ecológicas regionales: los dinámicos templos de Tikal imitan la gran altura de los árboles peteneros y sus ligeras oscilaciones, los edificios del Puuc son achaparrados como lo es el bosque allí, con frisos en declive negativo ocasionalmente para acentuar el estatismo de una naturaleza más quieta y sosegada, etcétera. En otras muchas cosas se advierte esa relación: el verde del jade fue lo que hizo a esta piedra sagrada, porque verde es el manto vegetal que constituye el mundo maya y su esperanza de vida.

Desde tal punto de vista, por tanto, el arte maya sería un arte para los sentidos, lo cual encaja perfectamente bien en el carácter propagandístico y emocional que ya hemos reseñado. Ahora bien, hay dos aspectos que es imposible soslayar, primero, la evidente utilización del arte como un medio para racionalizar, formalizar y ordenar el universo, y segundo, las altas dosis de empirismo que requería la perfecta expresión artística de las constantes ecológicas de las Tierras Bajas. Los mayas erigieron sus ciudades y las llenaron de obras de arte con el fin primordial de construir una realidad a la medida de su índole humana y social, de hacerse un hueco propio en el mundo natural, de alzar un refugio frente a lo incontrolable y azaroso. Todo esto son razones que tienen que ver con un programa racional más que con un programa sentimental; si toda sociedad necesita poner orden en el mundo para poder vivir en él, las gentes que habitan medios inhóspitos y exuberantes requieren de una ordenación mucho más justa, elaborada y rigurosa. Frenar a la selva tropical, hacerla comprensible y hasta cierto punto manejable, fue

uno de los principales objetivos del arte maya. Por ello, es muy difícil entender tal expresión sin conocer muy a fondo las características del medio en el que se desarrolló.

El arte maya es político y religioso, y por ende favorece los impulsos irracionales del observador, para lograr un clímax de fervor espiritual o para conseguir la fidelidad a unas fórmulas artificiosas de relación social. Pero al mismo tiempo pretende responder al orden natural de las cosas —inaprehensible o muy difícil de interpretar— con una estructura de ideas que establezca desde la lógica y el rigor las bases de toda existencia y todo proceso, que permita la predicción, que fije las causas y los efectos. Por eso es una manifestación convencional en la que no hay cabida para el capricho o la improvisación, aunque a veces la delicadeza de un determinado artista cree la ilusión en el espectador de que hubo un margen de libertad.

La cambiante luz de la selva es un elemento determinante del arte maya. Las transformaciones que genera en la apariencia de los objetos hizo concebir a los pensadores indígenas la noción de eterno movimiento como razón del cosmos. Ese movimiento sugerido por los efectos de luz, inserto en la teoría solar que propugnaba el movimiento del sol como origen del mundo, de la humanidad y de la vida, y como esperanza de su continuidad, inspiró la mentalidad religiosa y fue una guía para la conducta política y social. El arte se hizo vehículo de esos principios ideológicos, y la factura de las obras de arte tuvo presente siempre la incidencia de la luz, la modificación de su aspecto a lo largo del día y del año, las cualidades cambiantes de los materiales y el movimiento que se podía reflejar en los motivos representados a través de técnicas especializadas como el relieve o la incisión.

LA TENSIÓN EN EL ARTE

Si el arte es la más acabada expresión de la cosmovisión y la ideología de los antiguos mayas, es lógico que se encuentre en él reflejado uno de sus principios fundamentales, la perenne lucha de contrarios que en las creencias mesoamericanas da lugar a la creación y a la renovación de la vida. La dualidad ejemplificada por Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, o por Oxlahuntiku y Bolontiku, e incluso por Uuc Cheknal e Itzam Cab Aín, es el patrón primario de ordenación del universo; la idea básica es una pareja de opuestos originarios que se hallan en pugna constante, y su lucha, los vínculos esporádicos que genera, la unión fugaz y periódica que fomenta, es la causa última de la

existencia y perduración del mundo. De acuerdo con tal modelo, los seres y las cosas son agrupados en cadenas de contrarios que indican correlaciones y equivalencias simbólicas: día y noche, cielo y tierra, luz y oscuridad, hombre y mujer, vida y muerte, movimiento y quietud, etcétera.

En las manifestaciones artísticas, esa permanente tensión que permite la renovación de todo lo creado, incluyendo por supuesto a la sociedad y su sistema de gobierno, se proclama mediante volúmenes, líneas y colores. En la arquitectura, por ejemplo, a los cubos macizos de los edificios se contraponen el dinamismo aéreo ornamental y la profusión de elementos como zócalos, molduras, cornisas, faldones, entranes, columnas y cresterías. Concretamente en el Puuc las masas estáticas son aligeradas mediante columnas funcionales y ornamentales; sobre todo los troncos de las columnillas ciegas tratan evidentemente de reforzar la verticalidad y atenuar la pesadez de unos volúmenes compactos deliberadamente densos y horizontales. En la escultura y en la pintura se eluden los ángulos, pero permanece el juego de las líneas rectas enfrentadas a la abundancia de curvas; las figuras reales, por ejemplo, se yerguen mediante sutiles desarrollos curvilíneos, pero están cruzadas por las paralelas de los cinturones o de las barras ceremoniales. Las imágenes de las estelas son tensión en reposo, masas que se expanden radialmente en tocados, ropajes y atributos. En Bonampak los agudos contrastes de color preparan al espectador para el dramático momento del sacrificio de los prisioneros; hasta de las paredes donde las escenas son aparentemente pacíficas y sosegadas se desprende la tensión propia de lo que es una representación de lucha de contrarios, una batalla, el antagonismo entre la vida y la muerte.

El arte maya es naturalista, barroco y dinámico. Los materiales que utiliza y los soportes de que dispone son la deleznable piedra caliza de la península de Yucatán, la arcilla moldeable o el papel percedero. Hay en todo él un aliento de transitoriedad, a pesar de la grandeza y magnitud de algunas de sus realizaciones; ésta es precisamente la clave de la tensión que fascina al observador: las pirámides de Egipto parecen concebidas para la eternidad como estable e inamovible es el desierto que las enmarca, pero las pirámides mayas son tan efímeras como la capa vegetal de la selva que las contiene, y de hecho fueron engullidas por la selva poco después de ser abandonadas, y se desmoronaron o desaparecieron. El tamaño de los edificios y su pétreo constitución es una de las caras de la dualidad, la otra es su desamparo frente a las fuerzas de la naturaleza tropical. Los mismos mayas remodelaban constantemente sus ciudades y renovaban los elementos que formaban parte de ellas,

no hay un sólo edificio que no haya sufrido arreglos, demoliciones parciales, ampliaciones, o que no haya sido usado como núcleo de posteriores construcciones. Las pinturas se borraban con el tiempo y la humedad, las cerámicas se rompían, los libros se desintegraban, y las estelas y otras esculturas padecían una erosión inclemente. Frente a esa provisionalidad se alzaba el deseo de perdurar, con otros rostros, con otras formas, en una lucha cotidiana que es quizá la característica más llamativa de las civilizaciones que han surgido en los bosques lluviosos del planeta.

EL ARTE MAYA Y EL ARTE MEXICANO

Con un primer golpe de vista podemos oponer el arte maya al que floreció en el altiplano central de México. Como hemos visto, el arte maya es naturalista y realista, barroco y exuberante, sus formas son acabadas; el arte mexicano, por el contrario es hierático, tiende a la rigidez y al esquematismo, las masas son oscuras y las formas a veces esbozadas. La acción es escasa en todo el arte mesoamericano, pero en el área maya el notable dinamismo de las efigies hace olvidar cualquier sensación de monotonía. El arte representativo mexicano suele ser impersonal, se exalta el sistema de poder concreto y sus fuentes religiosas de legitimación antes que al gobernante que encarna ese sistema: los mayas, sin embargo, convierten al rey en un dios cosmológico intermediario con el orden universal, con los poderes y fuerzas que lo sostienen, y en el garante de la existencia y viabilidad de la realidad misma, y por ello la figura del rey es el tema principal de las manifestaciones artísticas monumentales.

El arte maya, sobre todo la escultura, ensalza el individualismo. En el México central predomina lo colectivo, grupos, procesiones, conjuntos. En la Columnata Noroeste de Chichén Itzá hay 236 personajes, y en los relieves del Juego de Pelota más de ochenta. Nunca los mayas tuvieron necesidad de representar a tanta gente, porque incluso en los frescos de Bonampak, donde parece que hay una multitud, son los mismos individuos que se repiten de habitación en habitación, como en una secuencia cinematográfica. Para los mayas el rey es el eje de su filosofía política, para los mexicanos el motivo del arte deben ser las instituciones sociopolíticas, emanaciones a su vez de un estricto orden parental y de los acuerdos entre grupos funcionalmente especializados, y esas instituciones son empresas colectivas cuyos representantes circunstanciales —*primus inter pares*— no aparecen, salvo algún rarísimo

caso de la cultura mexicana, ni en Teotihuacán, ni en Tula, ni en Tenochtitlán. El contexto temático del arte maya, el objeto de la iconología, es político, religioso y cronológico; en México es religioso-militar. Los mayas nos dicen a través de su arte qué sistema político tenían, los mexicanos no. Aparecer representado en el arte era seguramente la primera decisión socialmente significativa que tomaba un rey maya.

CONCLUSIONES

El arte maya se ocupa principalmente de los hechos, los símbolos, los ritos y los mitos que validan el poder real, que lo justifican y legitiman. Como en el arte de Angkor, los héroes, los dioses y los antepasados pueblan la narración de los sucesos cruciales de las biografías regias. Algunos acontecimientos históricos, como las visitas de otros monarcas o las batallas verdaderamente libradas, se integran en un universo expresivo constituido sobre todo por metáforas sagradas y referencias cosmológicas. Por ejemplo, los 16 personajes del Altar Q de Copán pueden ser vistos como una ordenación espacial en la que el número 4 y las cuatro direcciones son esenciales.

La apariencia y el contexto simbólico de los reyes en las representaciones se explican por las cuatro funciones consustanciales a su poder: la soberanía que entraña la autoridad para interpretar la doctrina, resolver conflictos y tomar decisiones (procede de la magia o de la ley ancestral); la fuerza que se concreta en el ejercicio de las armas y la guerra (procede de su propia naturaleza); y la función de producción o reproducción, fecundidad y abundancia, que debe garantizar en el reino y entre la población; por encima de todas está la que tiene que ver con el papel cosmológico del monarca, que es concebido como una especie de pivote sobre el que bascula el universo todo, responsable de su orden y armonía, y una especie de transfiguración del sol sobre la superficie de la tierra, con semejantes cualidades de origen del tiempo, mantenedor del ritmo de las estaciones y de los ciclos biológicos y dador de la vida.

Todos los reyes compartían una teoría de la legitimidad basada en su poder sagrado sobre las plantas, el maíz, el agua y los fenómenos atmosféricos. Este es uno de los fundamentos de la monarquía divina: el dominio sobre la naturaleza —donde se ocultan las normas trascendentes— les otorgaba el derecho de dictar leyes y conducir ceremonias. Aunque quizá el núcleo del

concepto de monarquía divina en el área maya es la conexión del rey con el transcurso del tiempo, que es imaginado a su vez como el gran ordenador universal, cargado con fuerzas de distintas clases que permiten las múltiples operaciones de la vida y la muerte, de la luz y la oscuridad. No cabe duda que el regicidio —a través del sacrificio de los gobernantes capturados en las guerras, o de la efusión de sangre en los ritos periódicos— era una fórmula de regeneración del mundo. La muerte y renacimiento del rey —en el ritual funerario o en la entronización del sucesor— se asociaba con la creación primordial y el origen del tiempo.

El arte maya, que tenía que servir a estas ideas básicas, no podía ser libre ni versátil. Como sucedía en otras culturas de la Antigüedad, y aun en la occidental hasta época reciente, los asuntos que afectaban al poder y a la religión no admitían interpretaciones personales del artista ni otros tratamientos que los sancionados por la tradición y la más rígida escolástica. A pesar de todo, se puede comprobar una evolución del arte maya en los dos mil años que van desde el siglo V antes de Cristo a la conquista española, tanto en temas como en procedimientos, además de las muchas variantes regionales, incluso locales, surgidas especialmente a partir del inicio del período Clásico.

Terminaremos estas páginas con la enumeración resumida de aquellos rasgos que consideramos más importantes para una definición global del arte surgido en el Petén de Guatemala durante el periodo Preclásico Tardío y extendido con prontitud a toda la península de Yucatán y zonas aledañas:

1. Es un arte compuesto de signos siempre referenciales (que remiten a elementos ajenos a la obra de arte en sí).
2. Es un arte naturalista, idealista y barroco, con un fuerte componente narrativo.
3. Es un arte de fuerte simbolismo, lleno de alegorías y metáforas.
4. Es un arte monumental, político y propagandístico.
5. Trata de reflejar la cualidad cambiante de la realidad, el carácter efímero de todo momento, está sujeto al fluir de un tiempo que pugna por desentrañar.
6. Está destinado a insertar al hombre y la sociedad en el devenir cósmico, en el proyecto divino del cosmos, principalmente por medio de la glorificación del orden que los reyes encarnan, y por el culto y la exaltación de esos altos personajes.
7. Arquitectura, escultura y pintura se combinan para crear un efecto total y magnífico.

8. La grandeza se equipara con la claridad, por eso la decoración no resulta opresiva.
9. En la escultura maya las figuras rara vez existen en varios planos, lo que impide la verdadera alternancia de sólidos y vacíos. El volumen apenas se insinúa.
10. La escultura maya es ante todo representativa, y no decorativa, narrativa o expresiva.
11. La escultura maya exalta el individualismo y propende al retratismo, distorsionado éste por la idealización de los rostros (aunque quizá no tanto de los cuerpos).
12. La expresión en la escultura se consigue por el volumen del soporte, la utilización óptima del espacio disponible, y los juegos de luz y sombra.
13. La escultura maya huye por lo general de la tridimensionalidad.
14. El arte maya monumental es sobre todo un arte urbano y público, ideado para la contemplación por multitudes congregadas para celebraciones de diversa índole.
15. Salvo en la cerámica pintada y en los códices, son muy escasas las representaciones de temas exclusivamente religiosos o de inspiración mitológica.
16. La pintura suele ser mural, al fresco, utiliza a menudo tintas planas y carece de verdadera perspectiva.
17. El arte maya da prioridad a las formas porque, para aquella cultura, las formas encierran verdades absolutas.
18. La acción es más escasa en la escultura que en la pintura.
19. Servidores y cautivos de guerra aluden en las representaciones artísticas a la materialización explícita del poder.
20. La arquitectura maya es simbólica y escultórica: formas y decoraciones constituyen una sola unidad.
21. Las pirámides son las montañas que contienen los espíritus de los antepasados. En los templos que las coronan se les rinde culto. Sus puertas son los accesos al inframundo donde residen y al cielo por donde pasan con el sol. Por eso, la pirámide es un modelo del cosmos.
22. El medio ambiente selvático tropical tuvo una gran importancia en la cristalización del arte maya clásico, en el lenguaje de sus formas y en la evolución de sus estilos.
23. La poca perdurabilidad, y el fácil deterioro, de los materiales empleados coadyuvieron a que el arte fuera concebido como expresión

transitoria, y a que se impusiera la permanente renovación de las obras.

24. Los estilos y variantes regionales del arte maya obedecen a circunstancias históricas, al patrón de organización territorial y política y a la continua llegada al área de influencias foráneas.
25. En el arte maya se funden ética y estética. Emociona y deleita hoy, como hace trece siglos, porque su principal valor es la armonía puesta al servicio de una realidad social e ideológica construida con convicción y eficacia.

Recibido el 11 de mayo de 2000.