

Exposición “Nuestra sangre, nuestro color: La escultura polícroma de Tenochtitlan”



Cédula temática

Una época de esplendor

Al vertiginoso ascenso del imperio mexica correspondió una evolución prodigiosa en el campo artístico. El cambio más radical aconteció entre 1440 y 1502, cuando las artes plásticas alcanzaron su madurez plena. En la arquitectura, por ejemplo, no sólo se incrementaron las dimensiones y la calidad de los materiales empleados, sino que se perfeccionaron los métodos de construcción, se refinaron las técnicas decorativas y se definieron los elementos propios de un estilo imperial. Correlativamente, en la pintura y la escultura se experimentó un salto enorme hacia el naturalismo, lográndose con él un nivel de perfección nunca visto.

En el origen de tales transformaciones se encuentran la independencia conquistada por Tenochtitlan en 1430, la creación de la última Triple Alianza con Texcoco y Tlacopan y, diez años más tarde, el ascenso al trono de un visionario Motecuhzoma I. Como consecuencia, la isla vivió en aquellos años su primer momento importante de preponderancia política y bonanza económica, fenómeno que permitió comisionar una novedosa serie de monumentos imperiales a reconocidos artistas extranjeros. Los inmigrados seguramente compartieron con los creadores locales su conocimiento, sus gustos y sus tradiciones, generando uno de esos ambientes seminales que se registran pocas veces en la historia.

Tras una acelerada fase de experimentación, el proceso tuvo como desenlace la creación de un estilo tan original como cosmopolita. Así, en los albores del siglo XVI, Tenochtitlan se había convertido en el nuevo centro gravitacional del arte mesoamericano. En su reducido territorio insular no sólo se daba la mayor concentración de monolitos, relieves y esculturas menores del imperio, sino que allí se encontraban los monumentos más insignes.



Cédula temática

La escultura policroma mexicana

Desde el remoto pasado, el color ha sido empleado con asiduidad por los escultores como un poderoso recurso plástico. Las pinturas aplicadas sobre relieves y esculturas en bulto redondo – sean de madera, piedra, cerámica o metal– han servido para conferirles una mayor legibilidad y para transmitir a través suyo toda suerte de sensaciones, valores y significados. Más aún, sólo con la adición del cromatismo, los artistas han alcanzado un deseado efecto naturalista. Su principal propósito ha sido capturar la atención del público a través de la *mimesis*, es decir, de una imitación lo más fidedigna posible de la realidad.

Pese a la enorme importancia del color a lo largo de la historia del arte universal, expertos y profanos han discurrido como si el cromatismo estuviera ausente de la escultura antigua. En el caso de los mexicas, existe aún la tendencia a imaginar los monumentos de Tenochtitlan como desprovistos de policromía. Esto se debe a que la gran mayoría de las obras conservadas en los museos han perdido sus pigmentos originales por la acción de la naturaleza o la del hombre. Por lo regular, estas creaciones hoy sólo nos muestran sus crudas superficies dominadas por los tonos grises, rosados o violáceos propios de las rocas volcánicas de la Cuenca de México, tales como el basalto, la andesita y el tezontle. Pero si examinamos cuidadosamente los poros de las esculturas en busca de algún destello cromático, muy pronto comprobaremos que los artistas de la antigüedad aplicaron capas pictóricas que transformaban por completo la percepción de los espectadores.

Subtemática

Los primeros registros de la policromía

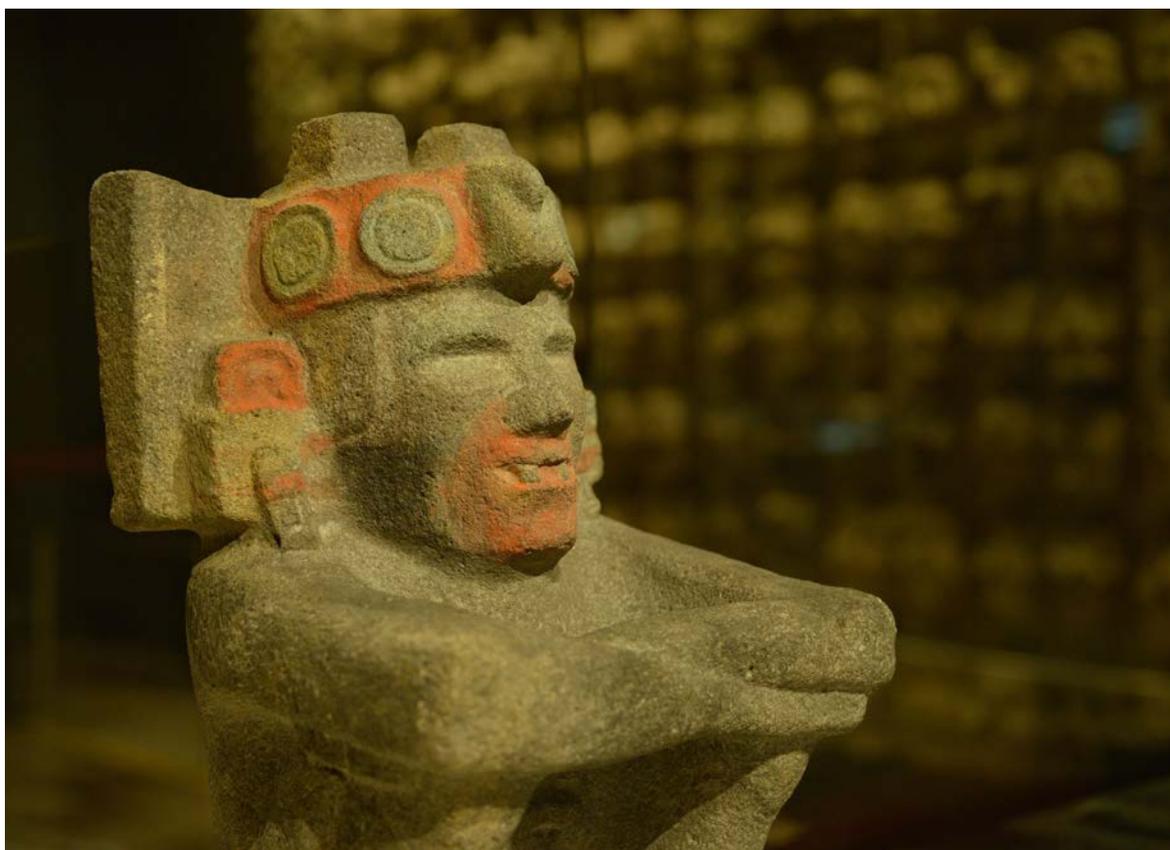
Por lo general, cuando se exhuman las esculturas mexicas del subsuelo del Centro Histórico, es posible observar restos de la policromía original debido a que la piedra y las capas pictóricas están húmedas. Por fortuna, en esos momentos cruciales algunos estudiosos del pasado mexicano han tenido el cuidado de registrar gráficamente tales vestigios. Ese fue el caso del astrónomo y

anticuario novohispano Antonio de León y Gama, quien en 1796 se percató de que una cabeza de serpiente emplumada descubierta en el cementerio de la Catedral aún conservaba destellos de rojo y azul sobre las cejas. Algo similar le sucedió al sabio alemán Hermann Beyer con las banquetas halladas por Manuel Gamio en el Templo Mayor, las cuales hizo reproducir a un artista en 1915.

Subtemática

La más antigua restitución cromática

En el año de 1939, el artista mexicano Roberto Sieck Flandes dio a conocer un dibujo de la Piedra del Sol, en el que intentaba devolverle el colorido perdido durante casi trescientos años de enterramiento en el Zócalo y, posteriormente, de un siglo de exposición a la intemperie, cuando estuvo empotrada en la torre oeste de la Catedral Metropolitana. No se basó, empero, en la inspección visual del monolito, sino en las tonalidades que tenían motivos semejantes en la cerámica y en los códices indígenas. Produjo por ello un modelo reconstructivo extravagante que se ha popularizado al ser reproducido hasta el cansancio en camisetas, ceniceros y toda suerte de *souvenirs* para turistas.



Cédula temática

Los estudios recientes sobre las distintas paletas cromáticas

Tras varias décadas de investigaciones en el recinto sagrado de Tenochtitlan, una de las principales conclusiones del Proyecto Templo Mayor ha sido que los mexicas emplearon exactamente la misma paleta cromática y los mismos pigmentos para la pintura mural y la escultura de gran formato. En efecto, tras 39 años de excavaciones arqueológicas en el Centro Histórico de la Ciudad de México, solamente se ha registrado la presencia del rojo, el ocre, el azul,

el blanco y el negro, casi todos ellos de origen inorgánico, y cohesionados con aglutinantes orgánicos. En contraste, los códices de la Cuenca de México se distinguen por una paleta muchísimo más rica y de distinta composición: en su confección se emplearon colorantes orgánicos (vegetales o animales) que fueron adheridos con materiales inorgánicos (como sales minerales o arcillas).

Hasta ahora desconocemos las causas de tales discrepancias cromáticas. Entre las explicaciones que pudiéramos vislumbrar se encuentran: a) que los mexicas no crearon pinturas verdes, anaranjadas, cafés o grises adecuadas para soportes de piedra, cal y tierra; b) que sí lo hicieron, pero que eran sumamente costosas como para ser aplicadas en grandes superficies; c) que no las usaron porque eran vulnerables a la intemperie, o d) que la presencia exclusiva de sólo cinco colores en la escultura y la pintura mural obedezca a razones simbólicas.

Subtemática

La variada paleta de los códices

Un buen ejemplo es el *Códice Borbónico*, elaborado por artistas de la Cuenca de México en la primera mitad del siglo XVI y que hoy día se encuentra en el Palais Bourbon de París. De acuerdo con el cuidadoso examen visual realizado en 2008 por la historiadora francesa Élodie Dupey, este documento posee pigmentos de 17 colores diferentes: rojo vivo, rosa vivo, rosa claro, anaranjado, amarillo, malva, azul violáceo oscuro, azul grisáceo claro, azul turquesa, verde oscuro, verde claro, café grisáceo oscuro, café chocolate, negro, gris marrón oscuro, gris claro y blanco.

Subtemática

Los cinco colores y los rumbos del universo

En la cosmovisión mesoamericana, el centro del universo y los cuatro puntos cardinales solían estar particularizados por un color, dos dioses patronos, un árbol, un ave, una clase de viento y un tipo de precipitación, entre otros elementos. A este respecto, es célebre la escena pintada en el interior de una caja de piedra, la cual fue descubierta en 1932 en el pedregal de Tizapán, en San Ángel. Allí se observan los cuatro *tlaloque* direccionales con sus respectivos colores: el rojo, el blanco, el ocre y el negro. Estos dioses de la lluvia sostienen en alto una enorme cuenta de jade azul que simboliza la fertilidad y de la que brotan dos árboles floridos en un eje intercardinal y dos plantas de maíz en el otro.

Subtemática

Las tonalidades del maíz

Estudios etnográficos recientes han demostrado que, entre los nahuas, los tlapanecos y los mixtecos actuales, las metáforas y los símbolos alusivos al color se reducen a cinco grupos básicos: a) el azul-verde, b) el rojo, c) el blanco, d) el amarillo y e) el azul marino-pardo-negro. Tales grupos cromáticos, de manera muy significativa, corresponden a las tonalidades de las hojas del maíz y a cada uno de los cuatro colores propios de las mazorcas maduras. De manera correlativa, existen registros históricos de que los nahuas de los siglos XV y XVI hacían ofrendas de mazorcas de cuatro colores al dios de la lluvia.

Subtemática

Restitución cromática del monolito de la diosa Coyolxauhqui

Algunos investigadores han intentado reconstruir el cromatismo original de los monumentos mexicas basándose únicamente en la información de los códices, produciendo modelos demasiado coloridos que no corresponden a la realidad. Mucho más eficaces han sido las observaciones sistemáticas a ojo desnudo y con ayuda de lupas estereoscópicas, así como las tomas fotográficas digitales de alta resolución con diversas lámparas incandescentes, fluorescentes de luz ultravioleta, de halógeno y LEDs. De esta manera ha sido posible identificar las más mínimas trazas de pigmento en los poros de la piedra y generar modelos que recrean fielmente la policromía de las esculturas, la cual se limita a cinco colores.



Temática

El análisis de la piedra, los pigmentos y los aglutinantes

Con el fin de identificar los materiales usados por los artistas de Tenochtitlan en la elaboración de las esculturas de gran formato, los miembros del Proyecto Templo Mayor se han valido de numerosas técnicas analíticas y de equipos especializados de alta tecnología. Los geólogos, por ejemplo, han logrado caracterizar las rocas seleccionadas para la talla de los monumentos a través de cuidadosos estudios megascópicos en los que se inspecciona visualmente la textura y la estructura de la superficie pétreo. También se han servido del espectrómetro de dispersión de energía (EDS) para definir la composición química elemental y del microscopio petrográfico (PLM) para ahondar en los aspectos relativos a la mineralogía. Y, comparando sus resultados con bases de datos geológicas, han localizado los yacimientos explotados antiguamente en la Cuenca de México.

En lo que respecta a los pigmentos de origen inorgánico, se han aplicado la fluorescencia de rayos-x (XRF) que revela la composición química elemental y la difracción de rayos-x (XRD) que determina los compuestos minerales. De manera complementaria, los pigmentos y los aglutinantes de origen orgánico han sido reconocidos por medio de la cromatografía de gases acoplada a la espectrometría de masas (GC/MS). Finalmente, para registrar en cada pigmento las coordenadas de cromaticidad, las longitudes de onda dominantes y los porcentajes de pureza del color se ha utilizado el espectrofotómetro ultravioleta visible (UV/VIS).

Subtemática

El escaneo tridimensional del monolito de la Tlaltecuhltli

Otra tarea fundamental fue la realización de un escaneo tridimensional con Saburo Sugiyama y sus colegas de la Universidad Prefectural de Aichi en Nagoya. Con ayuda de un equipo de alta precisión, se elaboró en el año de 2008 un modelo topográfico monocromo que registró hasta el más mínimo detalle de la escultura. Tras la primera limpieza, se empalmó a ese modelo una serie de imágenes digitales del colorido del monolito hechas con un dispositivo fotográfico incorporado al escáner. El resultado fue un modelo reconstructivo con un realismo sorprendente en el que se reunieron de manera virtual los cuatro fragmentos del monolito. Este modelo fue la base para realizar la impresión 3D en escala 1:2 que aquí se exhibe.



Cédula temática

La advocación de las imágenes divinas

Los mexicas consideraban a las efigies de culto —al igual que a los gobernantes, los sacerdotes y las víctimas sacrificiales que personificaban a los dioses— como *ixiptlatin* (plural de *ixiptla*). Este concepto fundamental en la religión mesoamericana nos remite a la idea de “piel”, “cobertura” o “cáscara” de lo numinoso, es decir, de receptáculo o contenedor de las fuerzas divinas. Pero para que dichas efigies trascendieran su simple condición pétreo y se convirtieran en *ixiptlatin*, era necesario que los artistas las esculpieran y las pintaran a imagen y semejanza de las deidades que en el futuro las ocuparían dándoles vida. Por ello, las dotaban de los atributos faciales, los atavíos y las insignias característicos de cada uno de estos seres sobrenaturales.

En las imágenes de estilo imperial, los mexicas tallaron tales distintivos en la roca y sobre ellos aplicaron pintura, cubriendo áreas circunscritas de un solo color, siempre opaco, bien saturado y sin cambios de tonalidad ni sombras. En las imágenes tempranas, en cambio, no acostumbraron labrar todos los atributos divinos, sino que en muchas ocasiones se limitaban a pintarlos sobre la superficie. Por tal motivo, para los investigadores modernos es fundamental reconstruir los patrones cromáticos de las esculturas y compararlos con las representaciones de los dioses en los códices y la cerámica, así como con las descripciones en las crónicas indígenas y españolas. De esta manera les es factible relacionar las efigies de culto con deidades específicas del panteón mexica.

Subtemática

Cráneo efigie de la Ofrenda 141

Este cráneo pertenece a un individuo de sexo masculino que tenía entre 20 y 30 años de edad en el momento de su muerte. Tras el deceso, su cabeza fue hervida, desollada y descarnada. Ya libre de tejidos blandos, el cráneo fue pintado y recibió en las órbitas sendas aplicaciones de concha y pirita que simulan ojos. Gracias a los análisis químicos, sabemos que el pigmento negro es de carbón vegetal, en tanto que el azul se preparó con una mezcla de sepiolita, vermiculita y cuarzo.

Mediante herramientas digitales de procesamiento y edición de imágenes, los miembros del Proyecto Templo Mayor hicieron la restitución cromática que aquí se muestra. La comparación de dicha restitución con numerosos códices nos indica que el cráneo representaba a Mictlantecuhtli, señor del mundo de los muertos.

Subtemática

Chacmool de la Etapa II

Para identificar las advocaciones divinas se confrontaron las restituciones cromáticas de las esculturas con representaciones iconográficas de los siglos XV y XVI. Un ejemplo es el *chacmool* descubierto en la Etapa II del Templo Mayor (1375-1427 d.C.). A diferencia de las imágenes de la época imperial (1469-1521 d.C.) que tienen tallados sobre el cuerpo los atributos de Tláloc, esta escultura temprana los posee pintados. El modelo reconstructivo del colorido original demuestra que también representa al dios de la lluvia. Lo corroboramos en su piel negra, sus manos y pies rojos, los círculos de chía sobre las mejillas, el tocado y las ajorcas de papel blanquecino, el pectoral de oro y el faldellín de tela multicolor.

Subtemática

Guerreros estelares de la Etapa III

La reconstrucción de la policromía original requirió de tomas fotográficas de alta resolución, las cuales se procesaron con el programa DStretch. Esta herramienta informática se vale de diversos filtros para crear altos contrastes, resaltando las concentraciones de color que no son perceptibles a simple vista. A continuación, se corrobora la presencia de tales concentraciones en las esculturas con un microscopio digital de 200 aumentos. Toda esta información sirve luego de base para elaborar un modelo digital de restitución cromática, el cual se compara con imágenes de códices. Así se concluyó que estas efigies poseen el colorido de las divinidades del pulque y de la lluvia, así como de los guerreros estelares conocidos como *centzonhuitznáhuah*.



Cédula temática

El estudio simbólico de la arquitectura

Las restituciones cromáticas resultaron cruciales para comprender el programa iconográfico del Templo Mayor, pirámide doble dedicada al dios pluvial y telúrico Tláloc, y al dios solar y guerrero Huitzilopochtli. Esta mole artificial de 45 metros de altura reproducía al mítico Coatépetl o “Montaña de las Serpientes”. Y es precisamente en las esculturas en forma de serpiente que evocan a dicha montaña en la base de la pirámide, donde se descubren reveladores patrones cromáticos.

Las serpientes del norte son azules, color de naturaleza fría y relacionado con las deidades pluviales y la temporada húmeda del año. Las serpientes del sur, en contraste, son ocre, color de naturaleza cálida y vinculado con el Sol, el fuego y la vegetación durante la temporada de secas. Este patrón dual se reitera en los braseros de mampostería que flanquean algunas cabezas de serpiente: los del norte están decorados con mascarones del dios de la lluvia y pigmento azul, mientras que los del sur están calificados por el nudo de Huitzilopochtli y pigmento ocre.

De manera sugerente, las palabras en náhuatl *xoxoctic* y *xouia*, usadas para el azul-verde, pertenecen al campo semántico de la muerte, lo crudo y la vegetación en su aspecto fresco y tierno. Xoxouhqui era también uno de los nombres de Tláloc. Por su parte, las palabras *cozauhqui* y *cóztic* utilizadas para el ocre pertenecen al campo de la vida, lo seco y la madurez de los cereales. Junto con el rojo, el ocre era el color del Sol y del dios del fuego, quien era llamado Ixcozauhqui o “El que tiene la cara amarilla”.



Cédula temática

La conservación del color y el trabajo interdisciplinario *in situ*

Cuando las esculturas policromas de pequeño y gran formato son recuperadas por los arqueólogos y los restauradores en el subsuelo del Centro Histórico de la Ciudad de México, suelen presentar muy diversos deterioros. En numerosas ocasiones, se encuentran con pérdidas parciales de su decoración original y, en otras, sus materiales constitutivos aparecen debilitados al grado de que han perdido todo vestigio de color.

Por tal motivo, estas expresiones artísticas de nuestro patrimonio cultural tienen que ser minuciosamente registradas por los especialistas en el lugar y el momento de su descubrimiento. Pero ante todo deben exhumarse con cuidados extremos para posteriormente ser sometidas a complejos procesos de conservación y restauración en el laboratorio, los cuales buscan estabilizarlas en el nuevo ambiente y asegurar su preservación para el futuro.

Las intervenciones de conservación y restauración son de diversa índole y están determinadas por la naturaleza de los materiales constitutivos de las obras, por las técnicas empleadas en el pasado para su manufactura y por el tipo de contexto en que permanecieron sepultadas durante cientos de años. Por ello, la salvaguarda de las esculturas policromas de Tenochtitlan implica apasionantes desafíos que únicamente pueden ser enfrentados por equipos científicos multidisciplinarios de alto nivel.

Cédula temática

La conservación de las esculturas de gran formato

Casi todos los monolitos mexicanos que han llegado hasta nuestros días estuvieron enterrados por siglos en matrices de arcilla sumamente húmedas o totalmente anegadas, esto debido a los elevados mantos freáticos que inundan el subsuelo de la Ciudad de México. En dichos contextos están ausentes la luz y el oxígeno, además de que prevalece una temperatura estable, lo que favorece la conservación de las capas pictóricas aplicadas sobre las imágenes de piedra y de cerámica. Existen también, empero, factores que inciden de manera negativa sobre estas creaciones artísticas. Entre ellos destacan las enormes presiones ejercidas por los edificios modernos, las vibraciones ocasionadas por el tránsito cotidiano de los vehículos en la superficie, los terremotos y los hundimientos del subsuelo.

Las labores que realizan los especialistas en la recuperación de estas obras monumentales han estado marcadas por los conocimientos, las tendencias y los criterios profesionales de su tiempo. Lamentablemente en ciertas ocasiones la ignorancia, el desinterés o las presiones políticas han ocasionado la pérdida de las decoraciones originales.

Sin embargo, también existen casos exitosos en los que las intervenciones de los arqueólogos y los restauradores se han realizado debidamente, lográndose así rescatar buena parte de la policromía original.



Subtemática

El monolito de la diosa Tlaltecuhltli y la conservación de su policromía

El 2 de octubre de 2006, los integrantes del Programa de Arqueología Urbana se toparon con la mayor escultura hasta ahora descubierta en las ruinas de la antigua Tenochtitlan. Apareció al pie del Templo Mayor, en el predio del antiguo Mayorazgo de Nava Chávez, ubicado en la intersección de las calles de Guatemala y Argentina. Este monolito representa a la deidad terrestre Tlaltecuhltli, progenitora y a la vez devoradora de todas las criaturas según la cosmovisión nahua. Se trata del ejemplo más sobresaliente de escultura policroma mexicana, debido a la conjugación de una conservación extrema de su capa pictórica, una oportuna intervención de las restauradoras desde el momento del hallazgo y un adecuado tratamiento en el laboratorio.

Subtemática

El proceso de secado y estabilización *in situ*

Al poco tiempo de su descubrimiento, este monolito reveló un hecho asombroso: sus profundos relieves aún estaban cubiertos por una capa de pintura tan frágil como luminosa que recordaba el gusto de los artistas mexicanos por dotar de color a sus creaciones pétreas. Tras percatarse de ello, la restauradora Virginia Pimentel y su equipo impidieron a toda costa que la cara superior de la escultura fuera liberada súbitamente de la arcilla que la protegía de la intemperie y que luego fuera

objeto de una limpieza intempestiva. Lograron asimismo que el secado de la piedra, saturada entonces por las aguas freáticas, se hiciera en forma gradual y controlada.

Subtemática

La extracción del monolito

Para el 2007 los equipos de arqueología y restauración del Proyecto Templo Mayor entraron en escena y decidieron trasladar el monolito a un lugar adecuado para someterlo a los procesos de análisis, limpieza, eliminación de sales, unión de fragmentos y fijado de pigmentos. Una vez concluido el registro del contexto arqueológico en el que yacía la Tlaltecuhltli, se planearon las maniobras para el levantamiento de los cuatro grandes fragmentos en que estaba rota. Esto sucedió el 5 de noviembre, cuando una grúa de brazo largo los extrajo lentamente y los colocó en unas bases construidas ex profeso sobre la calle. En ese mismo día se instaló encima una caseta que haría las veces de laboratorio de campo.

Subtemática

El estado de conservación

La primera tarea en el laboratorio consistió en el diagnóstico del estado de la piedra y de su capa pictórica para más tarde proponer los procesos encaminados a su estabilización y restauración. El registro de conservación y los análisis petrográficos permitieron determinar que, en términos generales, la piedra se encontraba estable. No obstante, se consignaron cuantiosas alteraciones causadas tanto por el uso ritual del monolito en época prehispánica como por su posterior y dilatada interacción con la matriz de enterramiento. Entre los daños más notorios sobresalen la disgregación, la erosión y el desgaste de sus superficies, además de grietas, desportilladuras, desprendimientos y faltantes.

Subtemática

Limpieza y estabilización del relieve y su policromía

Durante diez largos meses se retiró centímetro a centímetro la capa de sedimento depositada sobre la escultura. Este proceso requirió de un experimentado equipo de especialistas que se valió como únicos instrumentos de bisturíes, pinceles de pelo suave y perillas de aire. De manera alarmante, se encontró que el recubrimiento pictórico había perdido casi por completo el aglutinante que lo cohesionaba y lo anclaba al sustrato pétreo. Por ello fue necesario emprender una larga investigación para seleccionar un proceso idóneo de fijado. A la postre, se decidió aplicar un consolidante de origen alemán, cuya composición era químicamente compatible con la piedra en la que fue labrada la escultura.

Subtemática

La exhibición del monolito

Al concluir los procesos de limpieza y estabilización, surgió la propuesta de llevar la escultura de Tlaltecuhltli al Museo del Templo Mayor con la finalidad de mostrarla por vez primera al público. Sus cuatro grandes fragmentos se trasladaron con ayuda de dos grúas y una plataforma, para luego montarlos en el vestíbulo. Hoy, el monolito recibe en todo su esplendor a los visitantes. Su emplazamiento en el punto focal del recinto permite apreciar los coloridos relieves desde los más diversos ángulos, a la vez que asegura su óptima preservación por medio de un estricto control de las condiciones microclimáticas.



Cédula temática

La conservación de las esculturas de pequeño formato

La gran diversidad de materias primas y de técnicas empleadas en la manufactura de los objetos que son recuperados de las ofrendas mexicas inciden directamente en la conservación del colorido original. Por ejemplo, son mucho más estables las capas pictóricas aplicadas al barro antes de su cocción o a la piedra sobre una base de estuco.

Pero la resistencia de la policromía a los embates del tiempo también depende en buena medida de los particulares contextos de enterramiento del Centro Histórico de la Ciudad de México. Tras largos años de experiencia, los especialistas han podido constatar que las esculturas de madera, cerámica, pedernal o basalto mejor conservadas son aquellas contenidas en cajas de sillares de piedra que se localizan a grandes profundidades. En el interior de estos receptáculos, los objetos se encuentran en condiciones más estables, definidos por la ausencia de luz, una baja concentración de oxígeno, una temperatura constante y una humedad elevada. Algo distinto sucede en las ofrendas colocadas directamente en los rellenos constructivos de tierra y piedra, y que ocupan posiciones más superficiales.

Subtemática

La conservación diferencial

En las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en el Templo Mayor, la Casa de las Águilas y el Mayorazgo de Nava Chávez, se han recuperado cientos de esculturas de pequeño formato que fueron depositadas por los sacerdotes mexicas en el interior de cajas de ofrenda. El análisis de estas creaciones nos permite comprender cómo las condiciones de enterramiento influyen de manera dispar en el estado de conservación. Lo anterior es particularmente evidente en los cuchillos de pedernal y las tallas de madera que se exhiben en esta vitrina. Se observan objetos muy semejantes entre sí, pero que presentan daños dispares debido a los distintos agentes de deterioro presentes en sus respectivos contextos.

Subtemática

El caso de las ofrendas S y T

Un claro ejemplo de conservación diferencial se registró durante las exploraciones de la Casa de las Águilas. En el interior de este edificio que se localiza al norte del Templo Mayor, se hallaron dos ofrendas que contenían tipos idénticos de objetos, los cuales fueron enterrados en la misma ceremonia. Pero, con el paso del tiempo y debido al hundimiento natural del área, la llamada Ofrenda S quedó a una mayor profundidad e inmersa en las aguas freáticas, en tanto que la Ofrenda T pasó a ocupar un lugar más somero, sufriendo así procesos alternados de inundación y desecamiento. Por ello, estas dos ollas Tlálóc muestran tanto contraste en su conservación: la de la Ofrenda S se recuperó con la policromía original casi intacta, mientras que la de la T estaba completamente cubierta por óxido de hierro.

Subtemática

Xochipilli

Esta escultura del dios solar de la música y de la danza fue hallada en el sector noreste de la Zona arqueológica del Templo Mayor. Constituye un caso único de conservación diferencial en un mismo objeto. Si la observamos con detenimiento, nos percataremos de cómo la mitad derecha de la imagen perdió casi por completo su policromía original, mientras que la mitad izquierda aún conserva pintura azul, roja, ocre, negra y blanca aplicada sobre una base de estuco. Este raro fenómeno se debió a que la escultura quedó parcialmente expuesta a la intemperie durante un periodo prolongado.

Cédula temática

El cromatismo en todo su esplendor

En esta sección se reúnen por primera ocasión varias obras maestras de la colección del Museo del Templo Mayor que se distinguen por la conservación excepcional de su policromía. La observación cuidadosa de sus superficies revelará al visitante la enorme importancia del color en la plástica mexicana. El detalle con que fueron pintados y delineados estos objetos nos habla de la maestría que alcanzaron los artistas de Tenochtitlan a fines del siglo XV y principios del XVI. Ellos, por medio de la pintura aplicada con destreza a la escultura, intentaron transmitir toda clase de sensaciones, valores y significados. Pero es interesante notar que no crearon muchas de las piezas para ser admiradas por los fieles, sino para entregarlas como ofrendas a sus dioses más venerados.

