

II. El color en la historia de México

La palabra náhuatl que significa color es tlapalli. De ella se derivaría el término *tlapalería*, nombre que ha sobrevivido al tiempo, de los establecimientos comerciales dedicados a la venta de pinturas. Algunas de estas tiendas han ampliado tal especialidad, pero en lo general la tlapalería ha conservado su carácter originario, popularizando una voz de inconfundible acento mexicano en el universo de habla española.

Tlapalli

Que México es un país pródigo en color, que éste abunda intensamente en las formas cromáticas de su lenguaje, es algo que se descubre y está presente desde su remota historia. Basado en el vocabulario de frases contenido en la *Historia general de las cosas de la Nueva España* de fray Bernardino de Sahagún y, sobre todo, en el *Vocabulario en lengua castellana y mexicana* de fray Alonso de Molina, he recopilado algunas voces descriptivas de *color*, tratando de agrupar aquellas que lograron independizarse de su referente original para convertirse en adjetivo aplicable a los más diversos objetos e ideas. Esto, claro está, con las limitantes que impone una lengua profundamente metafórica, en la que cada cosa nombrada es sinónimo indesprendible de un sinfín de valores e imágenes asociados. Por ejemplo, si en lengua náhuatl la palabra *flor* es utilizada en el sentido de *lo efímero*, lo mismo sucede con los términos de color, ya que cada uno está profundamente ligado a su uso simbólico. Es elocuente la enumeración de los colores principales:

amarillo	<i>Zacatazcalli</i>
amarillo ocre	<i>Tecozabuitl</i>
amarillo intenso	<i>Coztic</i>
azul	<i>Xiubuitl</i>
azul agua	<i>Toxpalatl</i>
azul celeste	<i>Texotti</i>
azul manchado	<i>Cuistlatexotli</i>
azul oscuro	<i>Matlalli</i>
azul turquesa	<i>Tlaltac</i>

Colores
prehispánicos

blanco	<i>Iztac</i>
blanco grisáceo	<i>Tizatl</i>
blanco moteado	<i>Chiotl</i>
café claro	<i>Quapachtli</i>
morado	<i>Cacamoliubqui</i>
morado oscuro	<i>Yapalli</i>
negro	<i>Tliltic</i>
negro intenso	<i>Huizache</i>
negruzco	<i>Yayaubqui</i>
rojo	<i>Tlatlaubqui</i>
rojo ceniciento	<i>Tlapalnextli</i>
rojo vivo	<i>Cuezalli</i>
rojo óxido	<i>Tlahuilitl</i>
rosa	<i>Xochipalli</i>
rosa morado	<i>Xocoatole</i>
turquesado	<i>Xiubtic</i>
verde	<i>Xiubuitl</i>
verdeazul	<i>Chalchibuitl</i>
verde claro fino	<i>Quiltic</i>
verde medio	<i>Nochtli</i>
verde intenso	<i>Quilpalli</i>
verde oscuro	<i>Matlaltic</i>
violeta	<i>Matlaxóchitl</i>

Prefijos
de color

En lengua náhuatl abundan los prefijos que orientan las palabras hacia un color específico: *iztac* es todo lo blanco y aparece como raíz en *Iztaccíhuatl*, la mujer blanca; en *iztacayotl*, que significa blancura; *iztac amall*, papel blanco; e *iztac octli*, vino blanco. Esto sin olvidar su cercanía con elementos fundamentalmente blancos, como lo es la plata o *iztac teocuitlatl*, y la sal, conocida como *iztlatl*. Lo mismo sucede con el negro o *tliltic*, que marca la pauta de color en *tlilatl*, agua negra; *tlilxóchitl*, flor negra o vainilla; *tliltic tepuztli* o hierro, y *tlilli*, palabra con que se identificaba todo tipo de tinta. Si bien el rojo se traduce como *tlatlaubqui*, es el ya mencionado *tlapalli*—color en general— el que antecede en los objetos e ideas relacionados con este color, de tal forma que *tlapallan* es el lugar del rojo, y *tlapaltotol*, pájaro rojo, un juego gramatical parecido al uso que en castellano damos a las palabras *color* y *colorado*. Asimismo, *coztic* es la radical del amarillo en *coztomate* o tomate amarillo, y *cozquemiltl*, vestido de tela amarilla; además de que *cozauqui* es la palabra que antecede a cualquier objeto amarillo o rubio, y *coztli* es el metal amarillo por excelencia, el oro.

En lo que se refiere a las raíces gramaticales del color verde y del azul se advierten una serie de confusiones, tanto en los historiadores y cronistas de la época como en la cosmovisión propia de los indígenas, ya que para ellos las fronteras entre un color y otro estaban prácticamente difuminadas. Por ello es que el prefijo *xiubuitl* lo mismo aparece en *xiubcac*, casa verde, que en *xiubquilitl*, azul de añil. Lo mismo sucede con *matlalli*, que indica color azul en *matlatlatl* o agua azul oscuro, y en *matlallitzli*, obsidiana azul; pero también aparece en su versión verde en *matlazáhuatl*, sarna verde, y en *Matlalcue*, la del faldellín verde. Los aztecas, cabe recordarlo, fueron un pueblo que vivió rodeado e invadido por un gran lago. Para entender su particular visión de estos colores, habría que imaginar el panorama que cotidianamente contemplaban los antiguos mexicanos: lagos, ríos, chinampas rebosantes de plantas, fundidos en una sola imagen, donde se mezclan los azules del agua con los verdes de los sembradíos. Por lo mismo, quizá, el náhuatl es una lengua pródiga en palabras relacionadas con el agua y la fertilidad, lo cual explica el por qué 13 de los 32 colores listados anteriormente sean términos descriptivos de la gama que va de los verdes a los azules.

Para los indígenas el verdeazul es un color puro, casi primario, indiferenciado por una naturaleza que se niega a separarlos. Los aztecas llamaron al mar *agua celeste* porque consideraban que el verde-mar se fundía con el cielo-azul a través de un canal en el horizonte. En lengua náhuatl, el término y jeroglífico *chalchibuitl* simboliza el *verdeazul* por antonomasia, el que describe los líquidos y la buena cosecha, pero también el símbolo abstracto que lo eleva a la categoría de todo aquello que es valioso: los jades y esmeraldas. Las piedras preciosas de color verde poseían un sentido místico entre los antiguos, ya que representan tanto el corazón humano como la esencia divina que da la vida, además de que los jades simulan las gotas de agua que se esparcen sobre la tierra para fertilizarla. *Chalchibutlicue*—la de la falda de jade— es la diosa de lo verde y del agua viva.

El vocablo *xiubuitl*—azul o verde— nos revela el origen del cromatismo náhuatl y nos muestra cómo el color fue pieza fundamental de su filosofía. Xihuitl es el nombre del dios más antiguo e importante en la cultura nahoa, el dios del fuego, el elemento más reverenciado y temido por los pueblos primitivos: el Señor Azul. Sin duda, una deidad poco entendida y hasta olvi-

El dios
Xihuitl

dada por los investigadores debido a que perteneció al pasado nómada de los aztecas, antes de su asentamiento en la gran Tenochtitlan. No obstante, la concepción de Xihuitl permeó la religión indígena a tal grado que se convirtió en piedra angular de la cosmovisión cromática del México antiguo. De acuerdo con las conclusiones de Hermann Beyer, a Xihuitl también se le conoció como Señor de la Yerba y Señor de la Turquesa, elementos que demuestran nuevamente la afinidad simbólica y filosófica de la verde yerba con el azul turquesa. Como explica Octavio Paz, la mitología mesoamericana es “un teatro de metamorfosis prodigiosas”, de ahí que no sea raro que una deidad tenga diferentes imágenes, nombres y colores: “Así como las estrellas cambian de posición en el cielo, así las advocaciones de los dioses de la tierra”. Xihuitl tuvo otros nombres que nos ayudan a entender su magnitud y significación; uno es Huehueteotl, el Dios Viejo, el padre de los dioses, el más antiguo; otro, Izcozauhqui, el Cariamarillo, y otro más, Cuezaltzin, que significa *llama de fuego*.

Como dios del fuego, Xihuitl es el principio creador, el que permite la vida sobre la tierra, que da calor y abrigo a los macehuales. Fray Bernardino de Sahagún, al describir su imagen en el Templo Mayor de México, asegura que era un hombre desnudo, con la barba teñida con resina negra y tierra roja. Tenía, además, una corona de la que sobresalían unas plumas verdes “a manera de llamas de fuego” y unas orejeras de turquesas azules. A cuestras, un plumaje amarillo, confeccionado en forma de capa, y en la mano izquierda, cinco piedras verdes de *chalchibuitl* puestas en cruz. (Sahagún relata que el servilismo político hacía que el rostro de Xihuitl fuese modificado tras la llegada de un nuevo emperador, de tal manera que éste fuese idéntico con el del nuevo monarca, como sucedió con Moctezuma.)

Xihuitl presidía innumerables ceremonias del fuego; una cada año, otra cada cuatro años y la más importante al cumplirse el ciclo náhuatl de 52 años, en el que se festejaba el Fuego Nuevo. En todas ellas se sacrificaban cuatro esclavos que representaban los cuatro colores del fuego: El primero, llamado *Xoxoubqui Xiubtecutli*, simbolizaba el fuego azul celeste; el segundo, *Xocaubqui Xiubtecutli*, el fuego amarillo; el tercero, *Iztac Xiubtecutli*, el fuego blanco, y el cuarto, *Tlatlaubqui Xiubtecutli*, el fuego rojo. No pocos investigadores se han preguntado si los co-

lores con que los indígenas identificaron al dios del fuego —azul celeste, amarillo, blanco y rojo— se debieron a su obvia similitud con los de las llamas del fuego. Sin embargo, nadie ha podido explicar por qué el dios del fuego, el Cariamarillo, fue evocado principalmente junto al color azul.

La cosmogonía náhuatl de los cuatro colores perduró por largo tiempo y aparece, también, en la leyenda de la creación del mundo. Se dice que antes que existiera el universo conocido sólo había un cielo que llamaban *decimotercero*, el hogar del Ser Supremo, Ometecuhtli y su esposa Omecíhuatl, que no tuvieron principio. Eran eternos. Esta pareja divina procreó cuatro hijos, que Octavio Paz identifica “como las cuatro imágenes de Tezcatlipoca, que se desdoblán y confunden” una con otra: el Tezcatlipoca negro es el espejo humeante que adivina el verdadero fondo de los hombres y que se convierte en su doble contrario, el joven Huitzilopochtli, el zurdo o siniestro, es el Tezcatlipoca azul. Asimismo, aparece el Tezcatlipoca blanco, Quetzalcóatl, y en el cuarto punto, entre el maíz verde y la tierra ocre, el Tezcatlipoca rojo, que es Xipe Totec.

En sus valiosas investigaciones sobre la mitología náhuatl, Cecilio A. Robelo apunta que después del Diluvio los cuatro dioses abrieron cuatro caminos por debajo de la tierra para salir a la superficie y de ahí hasta el cielo, donde entintaron con sus colores cada rumbo. Se dice que el camino que siguieron el Quetzalcóatl blanco y el Tezcatlipoca negro, simbolizando la primigenia lucha de dos religiones, quedó marcado en el cielo con la forma de una serpiente blanca —*Iztacmixcoatl*—, nombre que los antiguos mexicanos dieron a la Vía Láctea.

La Serpiente Blanca, en su imagen diurna y terrestre, adquiere todos los colores del espectro y se convierte en el arco iris —*Cozamalotl*—, que al igual que en la mayoría de los mitos es el origen del cromatismo primitivo, considerado punto de fuga desde el cual se proyectaban los colores hacia los cuatro puntos cardinales; como diría Paz, “cuatro destinos, cuatro rostros, cuatro dioses, cuatro colores que confluyen en el ombligo de la tierra”. La herencia multicolor que impregna la vida mexicana viene de todos los horizontes, ritos y simbolismos. Jacques Soustelle, que tan a fondo la ha estudiado, la analoga con la cultura china por su sorprendente parecido; aclara que dicha variedad cromática no está sujeta a una ortodoxia, lo que puede determinar la plu-

La cosmovisión de los cuatro colores

El arco iris: Cozamalotl

ralidad de significados y adopciones presentes en los diversos estudios, como si el lenguaje de los colores admitiera, a la manera del lenguaje común, repeticiones y sinonimias. Soustelle fijaría en un ilustrativo cuadro el pensamiento cosmológico de los aztecas, donde se relacionan los colores y las direcciones del gran universo al lado de sus dioses, sin lo cual no puede comprenderse cabalmente la historia mexicana:

Este	rojo	<i>Tezcatlipoca</i>	resurrección, fertilidad, juventud, luz.
Norte	negro	<i>Tezcatlipoca</i>	noche, oscuridad, frío, sequía, guerra, muerte.
Oeste	blanco	<i>Quetzalcóatl</i>	nacimiento y decadencia, misterio del origen y del fin, antigüedad y enfermedad.
Sur	azul	<i>Huitzilopochtli</i>	luz, calor y fuego, clima tropical.

En el *Códice Vaticano* se ilustra cómo estos cuatro dioses se reunieron para planear la creación del mundo, misma que fue encomendada a los hermanos menores: Quetzalcóatl y Huitzilopochtli, quienes originaron todo lo que existe sobre la tierra y los 12 cielos, donde, nuevamente, el color se convirtió en materia divina, ensanchando sus fronteras a todo el universo de las significaciones.

<i>Omeyocan</i>	Cielo, lugar de la dualidad, morada de Ometecuhtli y Omecíhuatl, su mujer, donde abunda el placer y las riquezas.
<i>Teotlatlaubco</i>	Donde está el dios rojo, esto es, el dios del fuego. En el <i>Códice Vaticano</i> aparecen el cielo pintado de rojo y algunos rayos de luz para expresar que la primera creación en el mundo fue el fuego terrenal.
<i>Teocozaubco</i>	Donde está el dios amarillo, esto es, el dios del fuego celeste, el sol, también representado con rayos amarillos.
<i>Teoíztac</i>	Donde está el dios blanco, la estrella vespertina, la blanca luz. En este cielo había 400 hombres creados por Tezcatlipoca para que el sol comiese, los cuales eran de cinco colores: amarillos, negros, blancos, azules y colorados.
<i>Itzapannanazcayan</i>	Cielo de las tempestades, donde mora el dios negro, Mictlantecuhtli, el dios de los muertos; también es el cielo donde vive la luna.

<i>Ilbuicatl Xoxoubco</i>	El cielo azul que se ve de día. Aquí habitaban las culebras de fuego creadas por Xiuhtecutli, de gran poder, ya que emitían cuatro colores diferentes.
<i>Ilbuicatl Yayaubco</i>	El cielo negro de la noche.
<i>Ilbuicatl Mamoloaco</i>	El cielo en que se ven los cometas.
<i>Ilbuicatl Huitztlan</i>	El cielo en que se ve la estrella de la tarde.
<i>Ilbuicatl Tonatiuh</i>	El cielo en que se ve el sol.
<i>Ilbuicatl Tetlaliloc</i>	El espacio o Citlalco, el cielo en que se ven las estrellas.
<i>Ilbuicatl Tlalocan Metzli</i>	El cielo en que se ve la luna y en el cual están las nubes y el aire.

Ilustrativos de la devoción del pueblo mexicano por el color, son los llamados Cinteteo, dioses de las mazorcas de maíz, que aparecen coloreados y en procesión en el *Códice Borbónico*. Los Cinteteo fueron creados por Quetzalcóatl y eran cuatro: Iztaccinteotl, la diosa del maíz blanco; Tlatlauhcacinteotl, el dios del maíz rojo o colorado; Cozauhacacinteotl, el dios del maíz amarillo, y Yayauhacacinteotl, el dios del maíz prieto.

El dios Quetzalcóatl, el dios blanco, constituye el mito principal de los pueblos mesoamericanos, ya que se le atribuyen todas las creaciones afortunadas sobre la tierra. Como lo recuerda Miguel León Portilla, es el que le enseñó al pueblo tolteca todas sus variadas artes: el cultivo, la metalurgia, la escritura sagrada, roja y negra; además de la escultura, la arquitectura, la pintura y el colorido arte plumario. En un texto náhuatl, en el que dice que la casa de Quetzalcóatl tiene "travesaños color de turquesa", se le describe así:

Era un muy grande artista,
en todas sus obras
sus utensilios en que comía y bebía,
pintados de azul y verde,
blanco amarillo y rojo...

Para los aztecas, cuya idea religiosa del mundo estaba adherida enteramente al curso del sol, el oeste era una transfiguración del blanco. Entrada a lo invisible, casa de bruma por donde el sol se ocultaba. De ahí que los guerreros inmolados cada día para la regeneración del sol acudieran al sacrificio con un plu-

Los dioses
del maíz

El blanco
para los
aztecas

món blanco, usando sandalias blancas que los aislaban del suelo en el vuelo blanco del alma. Esto explicaría por qué los dioses del panteón azteca tenían ornamentos blancos. Y, también, por qué en la indumentaria del rey predominaba el blanco sobre el azul y estaba obligado a vestir de blanco en sus visitas a los templos. A los príncipes que se distinguían en las guerras se les exigía portar uniforme blanco con cenefa de colores. De igual manera, a los jefes inferiores les estaba prescrito el vestido blanco, adornado de plumas blancas de garza. Un lienzo blanco, ceñido o trenzado al cabello, era señal de victoria en el simbolismo característico de los mensajeros de guerra. El blanco era el integrador de todos los colores, símbolo de la luz, del crepúsculo y del tiempo futuro. El negro, en cambio, era connotativo de noche y muerte. El dios Mictlantecuhtli, amo y señor de los muertos, estaba pintado invariablemente de negro.

Siguiendo la huella cromática entre los dioses menores, encontramos a La Mujer Blanca —Iztaccíhuatl—, que también era reverenciada en el Templo Mayor de México. Cecilio A. Robelo cuenta que en su fiesta le sacrificaban una esclava vestida de verde con tiara blanca, para significar que la montaña debía continuar verde, y su cima, blanca, con sus nieves eternas. Del otro lado del espectro, encontramos al dios de los borrachos y de la medicina, Ixtliltzin, es decir, El Negrito, un dios que compartía con los hombres el pulque y la música, siempre y cuando éstos no tuviesen pecado alguno. El Negrito también era protector de los niños enfermos, debido a que en su altar se colocaban tinajas con agua llamadas *tlilatl* —agua negra—, que los más pequeños bebían para sanar.

Como vemos, los indígenas prehispánicos fueron pródigos en leyendas y mitos fuertemente vinculados al color. Diversidad de relatos y constancias históricas coinciden en la importancia del amarillo en las tradiciones y la vida de los antiguos mexicanos. En su cosmología, el amarillo oro, siendo el color de la nueva piel de la tierra al comienzo de la estación de las lluvias, estaba asociado a la primavera. ("Como oro yo pinto, rodeo a la hermandad", cantaba el poeta. Y también: "Dame los remos dorados, Señor, y el pez de jade saltará a la superficie".) En las fiestas conmemorativas de dicha estación, los sacerdotes se vestían con pieles pintadas de amarillo. En el panteón azteca, Huitzilopochtli, el guerrero triunfador, dios del sol del mediodía, aparecería pin-

tado de amarillo y azul. Otra divinidad, Ometecuhtli, creador de todas las cosas que habitaban en la región más elevada de los cielos, está representado en el *Códice Vaticano* con un color natural en el rostro y amarillo en las manos: el color natural identificaba al hombre y el amarillo era el color simbólico de la mujer. Xochiquetzal, diosa de la belleza y el amor, aparece pintada de amarillo y cubierta con ropajes azules.

En los códices precortesianos, el cromatismo fue siempre un elemento preponderante de comunicación visual, en cuyo código el rojo era el color del fuego y de la sangre. El rojo, junto con el negro, conformaba la dualidad representativa de la escritura y el saber. Como lo explica el arquitecto Guillermo de la Torre y Rizo, los códices o libros pintados tenían un origen divino, asociado por los aztecas al dios Quetzalcóatl, inventor de la escritura, cuya leyenda asegura que huyó al mítico *Tillan Tlapallan*, es decir, a "la tierra del negro y el rojo".

Francisco Xavier Clavijero, tan estudioso de la prehistoria e historia de México, se preocupó por investigar los colores y sus fuentes de origen. De la gama de colores fabricados en México, cuatro de ellos tuvieron un uso ilimitado: el azul del cocido de añil, el colorado de la grana o cochinilla, el anaranjado de los polvos de achiote y el negro de la madera quemada del Palo de Campeche, principalmente. Los colorantes de origen vegetal se derivaban de flores, hojas, tallos, semillas, maderas y hasta de las raíces de las plantas. Los de origen mineral, de tierras, óxidos de hierro, de tizas y negros de humo, que daban una gama de colores del ocre amarillo, del rojo al azul, del blanco al negro. Así, Clavijero narraría que para teñir cualquier cosa de color blanco los indígenas se servían de una piedra llamada *quimaltizatl*, que después de calcinada se parecía mucho al yeso fino, así como de la tierra mineral *tizatalli*, que era amasada como el barro y reducida a bolsas, derivando de ella el nombre de *tiza*.

Con respecto al azul, en sus tonos turquí y celeste, el propio Clavijero señala que también se obtenía del *xiubquilitzabuac*, planta equivalente a la del añil, aunque la manera de prepararla entonces se diferenciaba mucho de la fórmula moderna: las hojas de dicha planta se colocaban una a una dentro de vasijas de barro con agua tibia y, tras de batirse con una pala, se pasaba el agua teñida a unas orzas o peroles, donde reposaba hasta que quedaran en el fondo las partes sólidas de la tintura. Este sedi-

mento se secaba al sol y se ponía entre dos platos de fuego para su cabal endurecimiento. El añil hindú, una vez aclimatado en tierras mexicanas, se convirtió en la admirada *matlalli*, es decir, en la apreciada fuente del azul oscuro. Se sabe que durante el Virreinato los sayales de los franciscanos se teñían con este azul indígena en lugar del tradicional gris que usaban sus colegas europeos. En su enriquecedora investigación sobre colorantes naturales en México, Teresa Castelló asegura que la fabricación natural del añil fue muy común en Michoacán, sobre todo en la región de Cherán, donde las mujeres eran llamadas *azuleras* porque siempre traían las manos pintadas de azul. El cocido de añil era algo laborioso y delicado pues para obtener un kilo del colorante se necesitaban 500 kilos de la planta. Los mazahuas, por ejemplo, acostumbraban rezar ante los peroles hirviendo y prohibían a las embarazadas mirar el caldo del color, ya que podían provocarle el "mal" de ojo y mancharlo. Actualmente, el único pueblo donde se cultiva el añil es Niltpepec, en Oaxaca. El nombre viene de Aniltpepec, es decir, *cerro del añil*.

Siendo el rojo un color primario, su fuente predominante era la grana o cochinilla, llamada *nocheztli*, que en náhuatl significa *sangre de la tuna*. Los mexicas cultivaban grandes nopaleras como alimento de la cochinilla que producía el rojo carmín con su propio organismo. Esto, dado que en el momento de parir las cochinillas muestran una gotita roja como señal para su recolección en jícaras y su posterior secado bajo los intensos rayos solares. Hay dos clases de grana: la negra o zacatillo es la cochinilla ya parida que da un tinte oscuro, y la grana plateada o blanca, que es la cochinilla que no parió, la cual sirve para teñir lienzos con un suave tono rojizo. Curioso: para obtener un grano de colorante se precisan 14 000 cochinillas.

Devotos del color, los indígenas experimentaban con una y otra planta con tal de obtener tonos contrastantes y vivos, gracias a los cuales pudieron colorear su mundo. Lo mismo hervían semillas de cacao, vainas de tamarindo, flores de jamaica, jugo de limones, cortezas de árboles, insectos, gusanos, piedras y hasta frutas... Con la pulpa machacada del capulín obtenían el morado; de los tallos machacados del girasol, *xochipalli*, lograban un hermoso color verde, y de la flor de muerto o *cempoalxóchitl*, el amarillo intenso. Otros cultivos importantes eran el algodón blanco y la variedad del algodón *coyuche* —coyote—, del cual se obtenían

lienzos de un color café claro. Las maderas de los árboles de ocote, huizache o palo de Campeche, por ejemplo, eran maceradas hasta convertirlas en tintes que iban del color humo al negro. La corteza del colorín, llamado *tzompanlli*, hervida con cal y orines producía el amarillo; mientras que la del encino colorado se utilizaba para lograr tonos marrones y oscuros.

En cuanto a los colores de origen marino, el violeta y el púrpura se obtenían de moluscos, especialmente del caracol, abundantes en las costas rocosas del Pacífico. Las pinturas se aplicaban con palillos similares a los usados por chinos y japoneses, así como con haces de plumas a modo de pinceles. El caracol púrpura era objeto de rituales mágicos. Los mixtecos, quienes le llamaban *tucoboyi*, sólo lo recolectaban en las noches de luna llena. Con destreza, oprimían suavemente los opérculos de los moluscos para que éstos expulsaran una espuma lechosa que se dejaba gotear sobre las madejas de estambre. Así, con las manos bañadas en "lágrimas de color púrpura", los indígenas rezaban al señor san Pedro, suplicándole permiso y protección para pintar sus hilos.

Los antiguos mexicanos fueron grandes proveedores de color para el resto de los pueblos mesoamericanos, por lo que una vez iniciadas las exportaciones hacia Europa, durante la Colonia, la producción de colorantes se convirtió en una próspera industria. Quedan en la historia los múltiples testimonios del aprecio que los europeos tenían por la *nocheztli* prehispánica. Bernal Díaz del Castillo asegura que, en 1523, el rey de España, Carlos V, solicitó al conquistador Hernán Cortés información detallada sobre "tan bello colorante". Teresa Castelló Yturbide relata que las exportaciones de grana mexicana sirvieron lo mismo para teñir las casacas rojas de la infantería británica como para enriquecer, en España, la paleta de colores utilizada por El Greco.

Fray Bernardino de Sahagún ha descrito el amor que los aztecas tenían por los colores y su curioso ordenamiento de los cestos piramidales que sus vendedores apilaban en los mercados prehispánicos, como lo fue el de Tlatelolco. Destacaban, en cada castillo del conjunto, el atractivo color de la grana, el azul, el blanco, el cardenillo, el circo de teas... El pintor de entonces, refiere Sahagún, conocía muy bien su oficio, molía y mezclaba con gran destreza los colores, dibujaba y señalaba las imágenes con carbón y en muchos casos instruía a sus clientes en cómo

Los colorantes marinos

Del colorismo a la bandera

cochinilla

Los colorantes vegetales

pintarse el rostro y los pies, preferentemente con rojo y amarillo, sin olvidar el color prieto, obtenido éste con incienso quemado y tinta. La pintura corporal era parte de la coquetería prehispánica. Las llamadas *malas mujeres* o *alegradoras* se teñían los cabellos con lodo y con añil para hacerlo brillante y reluciente. Las mujeres, con el deseo de gustar al hombre, se pintaban los pechos y los brazos con una labor muy fina de color azul y se embadurnaban el rostro con una grasa amarillenta llamada *axin*, de color mango y sumamente olorosa, que los aztecas obtenían de la molienda de un insecto llamado *axocuilin*, mismo que los mayas mezclaban con polvos de achiote para engalanarse el cuerpo y lucir un ligero bronceado color ladrillo.

En el caso concreto de los huicholes, al norte de Jalisco, es sabido que en los días de fiesta gustaban pintarse el rostro de amarillo y rojo. En otros registros históricos se menciona que los caballeros del sol o comendadores de las águilas se teñían el pelo de la coronilla de sus cabezas, atado con una correa roja. Después de 20 hechos gloriosos recibían el título de *cuachic* y los rapaban, dejándoles un mechón grueso como el pulgar sobre la oreja izquierda, y la mitad de la cabeza pintada de azul y la otra de rojo o en algunos casos de amarillo. Fray Francisco Ximénez afirma que la pintura corporal era como un elemento mágico que impartía poder y protegía a los guerreros. Los hombres, cuando iban a la guerra, se untaban la piel con el color amarillo de la piedra *tecozahuatl* pulverizada, con lo cual creían causar horror y espanto a sus enemigos.

Idéntico alarde de colorido se reflejaba en las familias étnicas que integraron todo México. Aun con variantes geográficas dentro de ellas, puede mencionarse, en lo general, que en Michoacán los tarascos se distinguían por el blanco de sus calzones y camisas con ceñidores de colores vivos, y las mujeres por sus rebozos de azul oscuro y rayas de azul claro. Los hombres otómies también vestían de pantalón y camisa blancos en tanto que las mujeres llevaban faldas azuladas con rayas blancas y zagalejo blanco. Distintivos de los pueblos mayas fueron los colores rojo y amarillo. El rojo fue el preferido de los antiguos aztecas por la fusión simbólica de la sangre y el sol.

Fray Bernardino de Sahagún describiría en detalle cómo entre los aztecas se nacía bajo el signo de un color, de similar manera a la costumbre china de nacer bajo un signo anual. Esto, porque

cada año en la ceremonia del fuego dedicado a Xihuitl se honraba en especial a uno de sus cuatro colores: azul celeste, rojo, amarillo y negro. Una tradición que se conservó hasta después de la colonización española fue la de encender velas de color en la despedida a los muertos: el verde era para los niños; el blanco, para las señoritas; el azul, para los jóvenes, y el negro, para las personas mayores. Todavía sobrevive en México el antiguo rito de enterrar a los niños en una "ceremonia blanca". En los "velorios de angelitos" —como se les llama— se utilizan ataúdes blancos, al igual que la ropa del pequeño difunto y que las flores y cirios que llevan los dolientes.

¿Cómo surgiría la eclosión del verde, el blanco y el rojo de la bandera mexicana? La historia cuenta que fue Agustín de Iturbide en la ciudad guerrerense de Iguala, cuando en 1821 y por módicas 12 pesetas ordenó a un sastre-peluquero, llamado José Magdaleno Ocampo, confeccionar una bandera que, por ser la del Ejército Trigarante, constaría de los tres colores simbólicos de sus garantías: el blanco de la conservación y pureza de la religión católica; el verde de la libertad e independencia con un gobierno monárquico, y el rojo de la unión entre mexicanos y europeos. Para el investigador Francisco Schroeder, el uso del color rojo en la bandera fue mero producto de la casualidad, ya que sugiere que el sastre no consiguió tela de color morado o púrpura, distintivo del pendón de Castilla, por lo que la sustituyó con la del tono que más se le parecía. Más allá de toda polémica histórica, tales colores se han definido metafóricamente: el verde, como nuestros campos revestidos perpetuamente del color clásico de la esperanza y la esmeralda; el blanco, como el niveo penacho que remata la testa suntuosa del Iztaccíhuatl; el rojo, como nuestra propia sangre. (Queda en la anécdota histórica el encuentro de Agustín de Iturbide y Vicente Guerrero en el que ambos, al repartirse unas rebanadas de sandía, coincidieron en que los colores naturales de esta fruta pudieran ser los de la enseña nacional.)

Octavio Paz ha dicho que los mexicanos aprendieron clases de historia y religión a través de los ojos, de las imágenes. De ahí el sentido profundamente didáctico de los maestros muralistas, herederos de una tradición técnica y cromática, cuyos orígenes se encuentran en las pinturas murales rupestres del periodo preclásico de esplendor olmeca. Desafortunadamente no existen testimonios de ellas anteriores al año 1000 a.C., debido al lamen-

Verde, blanco y rojo

Las rutas del muralismo

table intemperismo al que se expusieron. Los primeros vestigios se encontraron en las cuevas de Juxtlahuaca, Guerrero —900 a 800 a.C., aproximadamente—, donde el milagro del color y del tiempo han conservado un magnífico fresco en el que se representa un ritual mágico de pintura corporal, dirigido por un sacerdote de tez negra, ataviado con una túnica de franjas horizontales, rojas y ocre, pero sobre todo trabajado con la característica fundamental del muralismo prehispánico: el *dibujismo*, de anchos bordes negros que delinear las figuras y el relleno de las mismas con colores planos, saturados, yuxtapuestos en tonos contrastantes.

Los toltecas fueron el mítico pueblo de artistas y creativos, maestros del color y constructores de la ciudad santa, la de los edificios de estuco coloreado: Teotihuacan. Las pirámides estuvieron recubiertas por dentro y fuera por magníficos templos y frescos, donde dominó el color rojo, sobre todo el de tono oscuro, casi guinda, conocido inclusive como *rojo teotihuacano*. La investigadora Diana Magaloni ha reconocido cinco fases en el muralismo en Teotihuacan, iniciándose en los primeros 200 años d.C., donde abunda el color rojo óxido de matiz anaranjado, contrastando siempre con el verde malaquita. Después vendría el gusto por el color verde muy oscuro; más adelante experimentarían con el rojo en las líneas y bordes de los objetos. La mayoría de los murales que se conservan pertenecen a la cuarta fase —400 a 750 d.C.— cuando los teotihuacanos despliegan todo su esplendor colorista en pinturas monocromas donde trabajan cuatro o cinco tonos de rojo: desde el rojo teotihuacano hasta el rosa combinado con blanco, con ocre, que lo hace casi café. Lo mismo sucede con los azules y los verdes.

Miguel León Portilla asegura que las figuras pintadas de amarillo son representativas de mujeres, en tanto que las moradas describen al soberano o *tlatoani*. Lo anterior es complementado por el investigador Jorge Angulo, en su estudio sobre la expresión pictórica de la cultura teotihuacana, en el que afirma que las figurillas totalmente pintadas de azul o negro corresponden a los sacerdotes y que los personajes rosados con líneas rojas paralelas pudieran referirse a los sacrificados.

Pero quizás el punto culminante del muralismo prehispánico se encuentra en el sureste, en los exuberantes frescos interiores de las ruinas mayas de Bonampak del siglo VIII d.C., considera-

dos una de las más grandes creaciones murales anteriores al Renacimiento, que al ser descubiertas en la década de los cincuenta, sorprendieron por la afinidad y semejanza que tenían con las obras que Diego Rivera realizaba en ese momento. En Bonampak, el color no tiene vuelta de hoja: el sepia aparece siempre en los cuerpos, los verdes en los penachos, y los amarillos, blancos y rojos en los atuendos; todos ellos destacados vivamente sobre fondos naranjas que sugieren el interior de un recinto; o bien, sobre un azul brillante que da perfecta idea de estar en un exterior soleado. Para el investigador Raúl Flores Guerrero contemplar el colorido de los murales prehispánicos equivale a hacer que “la paleta de la imaginación pueda hundir sus pinceles para llenar el silencioso mundo de las ruinas”.

Para conservar su memoria histórica plasmada en los muros de color, los indígenas privilegiaron la pintura al temple y, como vehículo, emplearon el aceite mezclado con los colores naturales, sobre todo el aceite exprimido de la semilla de chíca que, según apunta Francisco Xavier Clavijero, sería superior al de linaza —de las semillas del lino— empleado por los europeos. Como aglutinante del muro sobre el cual se pintaba, según la descripción de Manuel Toussaint, lo usual era utilizar la baba del nopal, recurso que emplearían los albañiles para dar tersa superficie a sus encajados.

México, el país colorista de los pintores coloristas, tiene en el muralismo la expresión de sus tradiciones más antiguas y puras de su cultura y su historia; fusión del pasado y el presente, evocadora de un sentido religioso con algunas pinceladas renacentistas. Una espléndida trilogía de muralistas recoge y representa esta herencia con pensamientos propios y técnicas comunes: José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. El poeta Carlos Pellicer los proclamó “capitanes de los colores con voz y voto”. Los tres rechazaron, con matices, por aristocráticas, las pinturas de caballete, glorificando al arte público y monumental, asociado esencialmente a las luchas sociales del pueblo mexicano. Imposible separar las raíces y el florecimiento del muralismo pictórico del marco referencial de la Revolución mexicana, con sus caudillos, con sus banderas y consignas; entre el repudio a la colonización española y la exaltación de los héroes indígenas. Admirador de José Guadalupe Posada, Orozco cuenta en su autobiografía que la formación académica en que se educó

s toltecas:
primeros
muralistas

Técnicas pre-
hispanicas

El muralismo
moderno

muralismo
maya

Orozco

no interfirió con su obsesión por el color, sin desdeñar en sus comienzos la escuela de los grandes pintores de caballete, pero con una clara posición contraria a la pintura puramente descriptiva o ilustrativa. Amaba el pasado de su país y odiaba las injusticias sociales. A la vez, defendió su autonomía de creador, sin adscripción a ningún dogmatismo. Le atraieron inicialmente el rojo, el azul, el verde y el violeta. Fue un paladín de la rebeldía en todo su significado: de las ideas a la ortodoxia cromática, de los estereotipos indigenistas a la visión de la Colonia. Compartiría con Rivera y Siqueiros el título de "pintor de masas", influenciados en distintas formas por la revolución soviética. Buscador de colores, cuando un discípulo le preguntó por sus amalgamas, Orozco le contestó: "Váyase al campo, junte piedras y rocas de diferentes tamaños, medidas, pesos, formas y colores. Siéntalas, frótelas, sopéelas y tírelas. Después, tendrá una mejor idea de lo que son y podrá pintarlas con mayor facilidad".

Rivera

Diego Rivera, discípulo de José María Velasco, se formó también en las disciplinas académicas. La influencia de sus perspectivas se reflejaría en sus primeras obras, especialmente en los paisajes. Le ganaron después la intensa sensualidad de la pintura de Renoir y el brillante colorido de Gauguin. A su regreso de Europa, en 1921, trajo una idea bastante clara de su destino muralista en la historia de la pintura mexicana y de su militancia activa en las luchas sociales de su patria y el mundo. En el lenguaje del arte prehispánico juntó faunos y ninfas grecolatinos con Coatlicue y Quetzalcóatl. Despegará, más tarde, al reino puro de lo mexicano, expresado en los tonos rojizos de *La danza del venado* y los verdes y solferinos de su visión del Istmo de Tehuantepec, paraíso deslumbrante del colorido mexicano. La preferencia de Rivera por el azul y el rojo está presente en su visión de las luchas obreras y campesinas. Se servirá del simbolismo del arco iris para proyectar las direcciones de la humanidad en su analogía con los temas históricos de México. En la exaltación del indio y en la crítica de los poderes políticos, le preocupará, según Xavier Villaurrutia, dividir el mundo en blancos y negros, en buenos y malos. Diego Rivera confesará su profunda identidad con la civilización nahua y sus leyes superiores en los descubrimientos cosmogónicos, todo ello reflejado en la suprema belleza de los colores, ya sea en los plumajes y en los vestidos, en la arquitectura y en las formas decorativas... de un pueblo

que supo conservar el orgullo a través del martirio. Tal fue el fondo que inspiraría la más polémica de las pinturas de Diego Rivera: el palacio de Hernán Cortés en Cuernavaca. Una obra que estaría vinculada con la exaltación de la escuela muralista: "Por primera vez en México, los pintores estética y políticamente revolucionarios tuvieron acceso a los muros de los edificios públicos, y por primera vez en la historia de la pintura del mundo entero se llevó a cabo en esos muros la epopeya del pueblo con las masas en acción". Sin este pensamiento no se podría explicar su primera pintura mural, *La creación*, en el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria.

La pintura irrumpe en la vida de David Alfaro Siqueiros y le domina en forma desbordada. La academia no está en sus comienzos, sino los pintores de brocha gorda que decoraban los techos de su casa. Lo que ha de influir decisivamente en su entrega a las clases populares y en su protagonismo ideológico. Testimonio de ello es una de sus primeras declaraciones: "La Revolución mexicana le dio vida a un derecho absoluto en el campo del arte: el derecho a opinar con la palabra plástica".

Siqueiros

Pronto, Siqueiros manejará carboncillos y pasteles. En la Europa de los años veinte se gana la vida trabajando como dibujante en una herrería. En Italia aprenderá en el dibujo de la figura humana el virtuosismo de las luces y sombras. De vuelta en México, con un oficio aprendido desde la experiencia italiana, manifiesta que el impresionismo, el cubismo y el futurismo son teorías preparatorias que devuelven a la pintura y a la escultura su finalidad plástica natural; defiende los grandes valores clásicos y se rebela contra los folclorismos y los arcaísmos. Al hilo de sus cambios y polémicas, no tardará en mostrarse partidario del espacio pictórico concebido como una totalidad arquitectónica con materiales y técnicas plásticas adecuadas, ni tampoco en desechar el nacionalismo como programa estético. Siqueiros, oficiante del arte mural, no sólo utilizaba la proxilina sobre maso-nite, en busca de un acabado brillante, sino que derretía los colores compuestos para calentar las partes del muro sujetas a un barnizado con copal. Se enorgullece de sus propias fórmulas, que William Spratling consideró renovadoras por su sencillez y economía. Siqueiros las define como una plástica revolucionaria eminentemente móvil, capaz de penetrar en su forma, contenido y precio ínfimo hasta las capas más pauperizadas de las masas

obreras y campesinas. No vacila en afirmar que su pintura mural es "panfletaria". Los rojos, ocres y azules serán sus colores predilectos.

La obra más representativa y espaciosa de David Alfaro Siqueiros sería el llamado *Polyforum*, donde quiso plasmar el cenit de su carrera tanto en el tema —la marcha de la humanidad desde la génesis mexicana— como en sus técnicas, en las que utilizó audazmente toda clase de mezclas, incluidas la del betún para dar grasa a los zapatos, y también la de "brocha gorda". Esta obra, con una superficie de 8422 metros cuadrados, en paneles articulables, con relieves metálicos policromados, es una espléndida amalgama de pintura y arquitectura con el sello inconfundible de lo mexicano.

Tamayo

Obviamente, aunque la trilogía del muralismo ha sido representada en Orozco, Rivera y Siqueiros, no son éstos los únicos que la han proyectado y enriquecido. No puede omitirse la enorme figura de Rufino Tamayo, cuyo color —ha escrito Ramón Xirau— "es inseparable de la estructura hasta el punto de que su estructura misma es color y el color es construcción..." Tamayo es un auténtico expositor del colorido mexicano en la pintura. Buscaría sus sustancias distintivas en el arcón prodigioso de las artesanías, esto es, del arte popular. Evocación de su tierra oaxaqueña, reminiscencias de los colores de las frutas que sus padres vendían en el mercado de la Merced y que cautivaron sus visiones infantiles; afán de llevar al lienzo, hechos color, los sonidos y los ritmos de la música autóctona. Y, sobre todo, preocupación e inspiración de la luz del paisaje y las cosas de México. Para Tamayo la luminosidad de su patria era lo más importante: "Es una luz única", repetiría frecuentemente.

Mientras vivió en México, el color predominante de Rufino Tamayo fue el negro. "¿Cuáles son los colores que usa la gente de un país pobre como el nuestro?", se preguntaba. Suya era también la respuesta: "Los colores más baratos, los que están hechos de cal, los tonos de la tierra". Luego confesaría que lo primero que hacía al comenzar un cuadro era cubrirlo generalmente de una capa de gris a fin de sobreponer otros colores. Durante el largo tiempo que pasó fuera de su país aprendió nuevas técnicas y formas, otros colores y tonalidades, especialmente en la pintura de caballete, pero sin renunciar nunca a sus raíces mexicanas, impregnadas de rojos y rosas, de grises y negros.

Al nombre de Rufino Tamayo habría que agregar otros, entre los muchos que han contribuido a la proyección colorista del México de todos los tiempos. Al Dr. Atl —Gerardo Murillo—, el paisajista del Popocatepetl, se debe la fórmula que utilizó en sus murales y en toda su obra: pequeñas barras sólidas de diferentes colores aplicadas a manera de gises —como la técnica al pastel— mediante una mezcla de piedras de copal, parafina, cera blanca, aceite de linaza y trementina. La idea del Dr. Atl era fabricar colores que lo mismo sirvieran para pintar sobre papel, tela o una roca; en tamaño pequeño o grande y sobre cualquier material, así fuera metálico, al íter o a la intemperie. Aportaciones importantes son las de González Camarena, Raúl Anguiano, José Chavez Morado, Juan Soriano, Pedro y Rafael Coronel, Francisco Corzas... Corzas, quien confesaba: "Lo que hago es romper el espacio de la tela vacía. Entro en él armado de color, sólo de color".

No sólo los pintores mexicanos del muralismo ocupan un lugar singular en la historia del arte. Coloristas también son sus grandes arquitectos. Pudiéramos resumir entre ellos a quien más huellas ha dejado a partir de la mitad del siglo xx: Luis Barragán. Sus residencias y edificios son explosiones de color, de combinaciones maestras y contundentes, donde las flores constituyeron siempre las fuentes de su inspiración. Barragán no dudaba ante los atrevidos tonos que él mismo creaba a fuerza de jugar una y otra vez con los botes de pintura; colores que, a juicio del japonés Yutaka Saito, reproducía de su ámbito viviente. De ahí que le atribuya, en cierto modo, la invención del *rosa mexicano*, tomado de las bugambilias. De las flores de la jacaranda se serviría para sus morados y lilas. Su azul sería el del cielo; el amarillo ocre y el rojo óxido serían los colores naturales de la tierra. Yutaka Saito ha escrito que difícilmente hay en el mundo quien haya sabido lograr las mezclas de su blanco. En cuanto al inconfundible rosa chillante o rosa mexicano, el pintor Raúl Anguiano, si bien reconoce en el arquitecto Barragán su actualización, ha referido que desde tiempos prehispánicos los aztecas lo usaban para decorar los biombos reservados a los invitados que presenciaban las fiestas y los sacrificios humanos.

Volviendo al gran pintor mexicano del siglo xx, Rufino Tamayo, quizá sea éste el que ha resumido mejor que nadie, con sus definiciones metafóricas, la escala dominante de los colores me-

Dr. Atl

Impregna-
ción colorista

xicanos: ocre como la tierra erosionada de la altiplanicie; café como la tierra húmeda del fértil trópico; rosa como conjunción del sol y de la luna; gris como mañana sin sol en día lluvioso; amarillo como tierno sol en un día de primavera; blanco como el color de la luna llena; negro como noche sin luna y sin estrellas; violeta como reflejo carmesí sobre el mar azul; rojo como el fuego... En el tiempo moderno, el historiador Guillermo Tovar y de Teresa ha brindado una bella teoría del paradigma de la originalidad colorista de algunas ciudades mexicanas: Morelia, alta y rosa; Oaxaca, chaparra y verde; Puebla, multicolor por sus azulejos y ladrillos anaranjados; Mérida, moderna y blanca; México, roja y gris por su tezontle y su chiluca... El pintor latinoamericano Julio Montes, en la misma línea de los colores geográficos, asociaría con Tabasco la extensa gama de los verdes; con los llanos de La Laguna, los grises y los ocres; con la Barranca del Cobre, la escala de los metálicos, y con Cozumel, los azules y los verdes esmeralda. El propio Julio Montes, en un estudio conjunto con otros pintores, identificaría los colores eléctricos de México: violetas, azules, rosas, naranjas y verdes estridentes. Hay quien asegura que los colores fríos mexicanos se identifican con el nombre volcánico del Popocatepetl. Es curioso cómo en la capital mexicana existen agrupamientos residenciales identificados por un color: el verde en el norte y el azul en el sur. José Luis Cuevas ha revelado que su idea de llamar *Zona Rosa* a una parte del centro de la ciudad de México fue en honor de la famosa rumbera Rosa Carmina.

Podría añadir la impresión vivida, recién instalado en la misma capital de México, en los primeros años de los cuarenta, cuando advertí que los autobuses urbanos distinguían sus rutas por los colores de éstos: los amarillos llevaban a San Rafael, los verdes a Santa Julia y los azules y los grises a la periferia. Lectura visual, contundente, para los que no sabían leer, donde el color era el señalamiento indicativo de las rutas o colonias urbanas que recorrían. Un dato adicional ha sido aportado por el lingüista Antonio Alatorre: en 1967, en la capital mexicana se distinguían cinco clases de taxis: camarones, canarios, cocodrilos, salmones y cotorras, visibles a larga distancia por sus contrastantes y obvios colores. Desde 1989 y por causa de las restricciones ambientales, los automóviles de la ciudad de México llevan calcomanías de colores para identificar el día que no circulan: el amarillo para el

lunes, el rosa para el martes, el rojo para el miércoles, el verde para el jueves y el azul para el viernes.

Pocos como José Moreno Villa han sabido captar y cantar el colorido del pueblo mexicano. Le atrae el amarillo limón de la pintura y adornos de las jaulas del *pajarito de la suerte*. Le deslumbran los colores del viejo barrio comercial de la Merced: desde los variadamente abigarrados puestos y colgajos, hasta los contrastantes de dulces y chocolates, a veces entre tiras de plata y oro. Describe con detalle el pellejo liso y negro, como de hule fino, del aguacate; la piel amarilla y cálida del mango; la corteza color de barro seco y la pulpa de rojo llameante del mamey; la verde vestidura, lisa y delgada, de la más exótica de las frutas, el zapote prieto. Canta las artesanías en las figurillas de alabastro, *tecalli* y texturas diversas, de barros esmaltados, de intensos rosas y verdes; negros y rojos; azules y naranjas... En su encuentro con la encandiladora música mexicana y sus intérpretes, descubre en éstos sus sarapes de azul plumizo, sus blancos calzones, sus chamarras negras o marrones, con sus grandes sombreros pajizos y el color oscuro de las carnes y las blanquísimas dentaduras. Sucumbe a la visión clara del altiplano, con sus volcanes y lagunas: el Popocatepetl vestido de volcán japonés o chino, de cimas blancas sobre un cielo añil, con sus dorados atardeceres.

¿A quién no ha impresionado el espectáculo de colores contrastantes que ofrece el pueblo mexicano en ferias y mercados, en sus manifestaciones públicas, en sus exhibiciones infantiles, en sus lienzos charros, en sus caravanas religiosas? ¿Quién no se ha estremecido con la visión multicolor de los 100 000 espectadores del Estadio Azteca de fútbol o con los 50 000 de la monumental Plaza de Toros México? Entre los pueblos que llevan en su sangre y en su retina la energía plástica del color, México ocupa uno de los primeros sitios.

No puede concebirse a México sin la presencia y el deslumbramiento del color, hecho multitud y monumento. Para los mexicanos, según Rodolfo Usigli, "el color es, sobre todo, voz". Es la tierra de la que Octavio Paz ha dicho que es un "gran surtidor de colores". Del carmesí amado por Moctezuma al de los cisnes turquesa preferido por Cuitláhuac, color de la máscara de Huitzilopochtli. La tierra representada por el "verde triple y generoso de su jade, el que gana las batallas de los colores, el que

viste a la vida, el de las doncellas de la esperanza", según Juan José Arreola.

Es el México de los cinco soles cosmogónicos resumidos por Carlos Fuentes: "el sol de agua, el sol de tierra, el sol de viento, el sol de fuego y el quinto sol". El México que identifica con su color al símbolo más alto de su religiosidad: la *Virgen Morena*.

Bibliografía del capítulo II

- Beyer, Hermann, *Mito y simbología del México antiguo*, t. x, Sociedad Alemana Mexicanista, México, 1965.
- Cabrera, Luis, *Diccionario de aztequismos*, 2a. ed., Ediciones Oasis, México, 1975.
- Castelló Yturbide, Teresa, *Colorantes naturales de México*, Editorial Industrias Resistol, México, 1988.
- Clavijero, fray Francisco Xavier, *Historia antigua de México*, Editorial del Valle de México, México, 1974.
- De la Torre y Rizo, Guillermo, *El lenguaje de los símbolos gráficos. Introducción a la comunicación visual*, Editorial Limusa, México, 1992.
- Dorantes Martínez, Ricardo, "Nocheztli. El color púrpura", en *Mira*, vol. 5, núm. 216, México, 2 de mayo de 1994.
- Durán, fray Diego, *Historia de las Indias de la Nueva España*, t. 1, Editorial Porrúa, México, 1967.
- Flores Guerrero, Raúl, "Época prehispánica", en *Historia general del arte mexicano*, tt. I y II, Editorial Hermes, México, 1968.
- García Rivas, Heriberto, *Aportaciones de México al mundo*, Editorial Diana, México, 1964.
- Garizurieta, César, "Nueva teoría de los colores", en *Isagoge sobre lo mexicano*, Porrúa y Obregón, México, 1952.
- González Licón, Ernesto, *Los zapotecas y mixtecos. Tres mil años de civilización precolombina*, CNCA/Jaca Book, México, 1990.
- Historia de la pintura mexicana*, vol. 2, Comermex/Armonía, México, 1989.
- La pintura mural mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1967.
- León Portilla, Miguel, y Librado Silva Galeana, *Huehuehlabtollí. Testimonios de la antigua palabra*, SEP/Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- Magaloni, Diana, "El espacio pictórico teotihuacano. Tradición y técnica", en *La pintura mural prehispánica en México*, t. 1, Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, México, 1996.
- Maria y Campos, Alfonso de, Introducción a Teresa Castelló Yturbide, *op. cit.*
- Martínez, Pilar, *La muerte en la vida y libros de México*, Ediciones Pilar Martínez, Madrid, 1982.