



Universidad Autónoma de San Luis Potosí

Facultad del Hábitat

**Maestría en Ciencias del Hábitat con Orientación terminal
en Historia del Arte Mexicano**

Tema:

**Iconografía, estética y simbolismo de las representaciones
zoomorfas en la cerámica huasteca del Postclásico Tardío.**

Tesis para la obtener el grado de Maestro en Ciencias del
Hábitat con Orientación Terminal en Historia del Arte
Mexicano.

Presenta:

Juan Eduardo Candelaria Ampacún.
Postulante

Juan Fernando Cárdenas Guillén.
Asesor

Achim Leigemann Herden.
Peter C. Kroefges.
Sinodales

Agosto 2011.

A Manuel, Ise, María del Carmen y Eduardo

Índice

Agradecimientos	6
Palabras clave	7
Resumen	8
Abstract	10
Introducción	11
1.- La Huasteca	16
1.1. Mesoamérica	16
1.2. La región de la Costa del Golfo	17
1.3. La Huasteca, ubicación /datos geográficos	18
1.4. La Huasteca a través del tiempo	20
a) La Huasteca en el Preclásico (2500 a. C. – 200 d. C.)	20
b) La Huasteca en el Clásico (200 – 900 d. C.)	20
c) La Huasteca en el Postclásico (900 – 1521 d. C.)	21
1.5. Cosmovisión y religión de los huastecos	22
1.5.1. El panteón huasteco	24
a) Tlazoltéotl	25
b) Ehécatl	25
c) El culto al falo	26
d) El culto a <i>Muxi</i> y <i>Dhipaak</i> .	26
1.- <i>Muxi</i>	27
2.- <i>Dhipaak</i>	27
1.6. Anotaciones sobre las producciones artísticas huastecas, sus interrelaciones formales, iconográficas y conceptuales	28
1.7. Modelo de análisis para lograr una aproximación al discurso estético-simbólico de las producciones artísticas huastecas: la cerámica y su iconografía	36
2. Morfología de la cerámica huasteca del periodo Postclásico Tardío	43
2.1. La muestra	43
2.2. Cronología de la cultura Huasteca a través de su cerámica	45
2.3. Análisis morfológico de la cerámica huasteca del periodo Postclásico Tardío	52
2.3.1. Tipos morfológicos	52
<i>Modelo Base y tipos A1, A2 y A3</i>	53
<i>Modelo Base 1-1, tipos B1 y B2</i>	56
<i>Modelo Base 1-2, C y C1</i>	57
<i>C2, C3, C4, C5, C6, C7, C17, C18 y C19</i>	58
<i>C8, C9, C10 y C11</i>	61
<i>C12 y C13</i>	63
<i>C14, C15 y C16</i>	63
<i>C20, C21 y C22</i>	65
<i>D1, D2 y D3</i>	65
<i>E1, E2, E3 y E4</i>	66
<i>F, F1 y F2</i>	68
<i>G, G1 y G2</i>	68
<i>H1</i>	69
<i>I1</i>	70
<i>J1, J2, J3, J4 y J5</i>	71

K1 y K2	73
L1 Y F1-MB1-1	74
2.4. Figuras y personajes	76
2.4.1. Identificación de figuras zoomorfas	77
a) Mono Araña (<i>Ateles geoffroy vellerosus</i>)	78
b) Tlacuache (<i>Didelphis marsupialis</i>)	78
c) Jaguar (<i>Panthera onca</i>)	79
d) Ave	79
e) Pecarí de collar (<i>Tayassu tajacu</i>)	80
f) Coati (<i>Nasua narica</i>)	80
g) Batracio (<i>Bufo marinus</i> , <i>Pipiens sp</i> ó <i>Rana berlandieri</i>)	80
h) Figuras duales (<i>Didelphis marsupialis- Ateles geoffroy vellerosus</i>)	80
i) Figuras sin identificar	82
j) <i>Anotaciones sobre las figuras antropomorfas y seres fantásticos presentes en la cerámica huasteca del periodo Postclásico Tardío</i>	82
3. La iconografía de la cerámica huasteca del periodo Postclásico Tardío	86
3.1. Identificación de los símbolos (Nivel pre-iconográfico)	87
3.2. Significado de los símbolos (Nivel iconográfico)	88
3.3. Discurso iconográfico de la cerámica: interpretación y reinterpretación de sus símbolos (Nivel iconológico)	91
a) S3 (Chalchihuitl.)	91
b) S9, S13 y S15 (Motivos espiroideos y el Xicalcolihquí.)	93
c) S11 (Xonecuilli.)	94
d) S10 (Ehecacózcatl.)	95
e) S1 (Bastón fecundador.*)	96
f) S7 (Cruz de los Vientos.*)	99
g) S6 (Ojo Huasteco.)	101
h) S8 (Semen.)	105
i) S12 (Flor de cuatro pétalos.)	107
j) S4 (Grano de maíz.*)	108
k) S2 (Espíritu del Maíz.)	109
l) Germinación y crecimiento	110
m) S5 (Chalchihuites seccionados.*)	112
n) S14 (Insignia.*)	113
4. Aproximación al discurso estético-simbólico de las figuras zoomorfas presentes en la cerámica huasteca del periodo Postclásico Tardío	115
4.1. Mono Araña	115
4.2. Tlacuache	119
4.3. Figuras duales	123
4.4. Ehécatl	125
4.5. Bastón Fecundador y el culto al falo	130

Conclusión general	136
Problemáticas y preguntas aun abiertas sobre los huastecos	140
a) <i>Anotaciones sobre la filiación mayanse de los huastecos</i>	141
b) <i>La cerámica huasteca del Postclásico Tardío, una tradición cerámica sin antecedentes.</i>	143
c) <i>El cuerpo humano en el arte huasteco.</i>	145
d) <i>Ehécatl en la Huasteca.</i>	146
Índice de figuras	148
Índice de cuadros	150
Bibliografía	151
Apéndice (CD-ROM)	158

Agradecimientos

A mi familia, a Tomás Pérez Suárez por sus oportunas observaciones, disponibilidad y atención como asesor externo en la U.N.A.M., y a Eduardo Díaz, compañero de viaje y amigo que apoyó en el proceso de toma de fotografías en algunos de los museos donde se recopilaron las unidades de análisis.

En distintas instituciones recibí especial atención y disposición de su personal para realizar el registro fotográfico de las piezas cerámicas presentes en sus colecciones, a continuación, menciono aquellos museos cuyo apoyo y colaboración resultó fundamental para la realización de esta investigación: Museo de la Cultura Huasteca (Tamps), Museo de Antropología de Xalapa (Ver.), Museo Regional Potosino (S.L.P.), Museo de Historia Regional de Tamaulipas (Tamps.), Museo Regional Huasteco (S.L.P.), Museo de las Culturas de la Huasteca Potosina "Tamuantzan" (S.L.P.) y Museo Francisco Cossío (S.L.P.).

Palabras clave

Mesoamérica; huasteca; plástica; cerámica; iconografía; estética; simbolismo.

Resumen

La presente investigación tiene como objetivo principal, aproximarse al discurso estético-simbólico del que son portadoras las representaciones zoomorfas de la cerámica huasteca del periodo Postclásico Tardío (1200-1521 d. C.). La aproximación a los valores estéticos y simbólicos subyacentes en dichas piezas cerámicas se llevó a cabo en tres niveles secuenciales de análisis: El primer nivel aborda el estudio de las cualidades formales y expresivas de las piezas, en el cual se establecen tipos morfológicos y se identifican las especies animales representadas por los artistas huastecos; El segundo nivel aborda el estudio de la iconografía huasteca presente en las piezas cerámicas que conforman la muestra, el trabajo de interpretación se lleva a cabo siguiendo los pasos establecidos por Erwin Panofsky en su libro *"El significado en las Artes Visuales"* (Panofsky, 1987); En el tercer y último nivel de análisis, se relacionan los datos obtenidos en el primer y el segundo nivel, y se realiza la interpretación tomando en cuenta la disposición de símbolos en las piezas cerámicas, la carga expresiva, el cromatismo y algunos conceptos de uso que es posible inferir tomando como referencia la disposición y configuración formal de las vasijas. Los resultados obtenidos en los tres niveles de interpretación, conforman el discurso estético-simbólico de la cerámica huasteca del Postclásico Tardío.

Si bien la presente investigación tiene como objeto central de estudio a las representaciones zoomorfas, con objeto de contar con un panorama más amplio sobre la cerámica huasteca, se decidió integrar al análisis formal representaciones del tipo antropomorfo y del tipo fitomorfo aunque estas últimas, sólo fueron registradas con la idea de que puedan ser tomadas en cuenta para futuros estudios.

Para realizar el estudio se conformó una muestra de cerámica huasteca conformada por 275 piezas; La muestra está integrada por piezas obtenidas en investigación de campo así como documental. Para la investigación de campo se acudió a los principales museos del país que cuentan con colecciones arqueológicas provenientes de la región Huasteca. Los recintos museísticos visitados fueron los siguientes y se marca con un asterisco aquellos donde se tuvo acceso a bóvedas: Museo de la Cultura Huasteca* (Tamps), Museo Nacional de Antropología (D.F.), Museo de Antropología de Xalapa* (Ver.), Museo Regional Potosino* (S.L.P.), Museo de Historia Regional de Tamaulipas* (Tamps), Museo Regional Huasteco (S.L.P.), Museo de las Culturas de la Huasteca Potosina "Tamuantzan" (S.L.P.), Museo Francisco Cossío* (S.L.P.) y Museo Amparo (Pue.).

Todas las piezas cerámicas registradas se presentan a manera de catálogo en el apéndice de la investigación, acompañando al catálogo, 55 esquemas de los distintos tipos morfológicos identificados en la muestra. Además, como parte del trabajo de interpretación iconográfica, se incluyen 32 dibujos inéditos de la iconografía presente en distintas piezas cerámicas de la muestra, esto, con la finalidad de que estos registros gráficos puedan ser utilizados en futuras interpretaciones y estudios sobre la plástica huasteca, su iconografía y su simbolismo.

Abstract

The objective of this investigation is to approach the aesthetic and symbolic discourse of the zoomorphic representations of the huasteca pottery, during the Postclasico Tardío (1200-1521 d. C.). The approximation of the underlying esthetic and symbolic values of the aforementioned ceramic pieces was carried out in three sequential levels of analysis: The first level covers the study of the formal and expressive qualities of the pieces, in which morphological types are established and the animal species represented by the huasteca artists are identified.; The second level covers the study of huasteca iconography present on the pottery, such interpretation is made following the procedure by Erwin Panofsky on his book "Meaning in the Visual Arts" (Panofsky, 1987); In the third and final analysis level, the information gathered in the first and second levels are correlated and an interpretation emerges taking into consideration the placement of the symbols in the pottery, the expressive load, the chromatic spectrum and other concepts taking as a reference the disposition and formal pottery configuration. The results obtained from the three levels of interpretation form the aesthetic-symbolic discourse of huasteca pottery during the Late Postclassic period.

To conduct the study, a sample of 275 huasteca pottery was used; the samples were taken from field study as well as from existing documentation. For the field study a number of Mexico's museums containing archaeological collections of the Huasteca region were visited (museums marked with an asterisk indicate the stockroom was accessed): Museo de la Cultura Huasteca* (Tamps), Museo Nacional de Antropología (D.F.), Museo de Antropología de Xalapa* (Ver.), Museo Regional Potosino* (S.L.P.), Museo de Historia Regional de Tamaulipas* (Tamps), Museo Regional Huasteco (S.L.P.), Museo de las Culturas de la Huasteca Potosina "Tamuantzan" (S.L.P.), Museo Francisco Cossío* (S.L.P.) and Museo Amparo (Pue.).

In the appendix is found a catalogue containing all the registered pottery pieces. In addition are included 55 schemas representing various types of morphological samples. Furthermore, as part of the iconographic interpretation, 32 unpublished drawings are included with the intention that these pieces may be used for future reference about the huasteca art, iconographic and symbolism.

Introducción

La región que hoy denominamos bajo el nombre de Huasteca, ha estado habitada por grupos sedentarios, aproximadamente desde hace tres milenios, sin embargo, el conocimiento que tenemos de los huastecos, no deja de ser limitado en comparación a lo que conocemos de otras culturas como la mexica o la maya, por citar sólo algunas. En la Huasteca, como en muchas otras áreas culturales del México antiguo, tuvo lugar un importante desarrollo de manifestaciones artísticas como la arquitectura, la escultura, la cerámica, la pintura mural y la joyería. Todas estas producciones, de indudable riqueza estética, no sólo tenían la función de promover un goce estético en el usuario o receptor, sino que también formaban parte de un intrincado sistema de relaciones simbólicas destinadas a cumplir una función ritual determinada, es decir, funcionaban como un puente de comunicación entre el hombre y sus dioses. Para que la comunicación fuera efectiva, cada cultura desarrolló sus propios sistemas de lenguaje, haciendo uso de símbolos, danzas, música, oraciones, etc., de esta manera, el hombre aseguraba que el mensaje fuera entendido, y así, recibir los dones solicitados.¹ Las cualidades estéticas de cada producción artística también forman parte de este lenguaje; el tipo de figura, la carga expresiva, las cualidades cromáticas, la disposición de volúmenes y formas, se conjugaban con los símbolos, con aspectos de uso de cada objeto, con materias orgánicas y naturales, etc., para integrar todos juntos, una totalidad significante. Nuestro interés principal se centra precisamente, en conocer e identificar los valores estéticos y simbólicos subyacentes en los objetos de uso ritual elaborados por los diferentes grupos culturales del México antiguo.

Una vez definido el interés principal, se procedió a delimitar el tema de investigación, el cual en un inicio tenía como objeto de estudio a las representaciones del tlacuache en la cerámica ritual de la cultura Huasteca. En ese momento nos enfocamos en la figura mitológica de ese pequeño marsupial, con la idea de lograr identificar las relaciones que pudieran existir entre Ehécatl, deidad originaria de esta cultura, y las figuras cerámicas de lo que considerábamos eran tlacuaches, que como ya sabemos, en la mitología mesoamericana están íntimamente relacionados.² Al comenzar a construir la muestra de cerámica huasteca, surgió la necesidad de establecer qué piezas servían y

¹ López Austin, A., (1997). Ofrenda y comunicación en la tradición religiosa mesoamericana. De *Hombres y Dioses*, Noguez Ramírez, X., López Austin, A., (coords.), México: El colegio mexiquense, 177-192.

² López-Austin, A. (1998) *Los mitos del tlacuache*, México: UNAM/IIA.

qué otras no, por lo tanto, se tuvo que definir cuáles piezas correspondían a tlacuaches y cuáles no. Finalmente, se decidió realizar el registro fotográfico de todas las figuras zoomorfas que fueran detectadas en las colecciones arqueológicas huastecas de los distintos museos del país, los cuales indicamos más adelante. Así, nuestro tema de estudio tuvo que ampliarse y considerar todas las figuras zoomorfas presentes en la cerámica huasteca, y por consiguiente, su respectiva identificación (especie animal). Es en este punto cuando surge otra problemática. Algunas de las figuras zoomorfas presentes en la muestra son ricas en iconografía huasteca, en otras prácticamente no fue plasmado símbolo alguno. Para aproximarnos al discurso estético-simbólico de dichas piezas había que establecer el porqué de la ausencia o presencia de iconografía, y qué posible relación tenía esto con el tipo de animal representado. Para establecer estas relaciones, era necesario conocer el significado de los símbolos presentes en la iconografía huasteca, y por lo tanto, la presente investigación también considera el análisis e interpretación de la iconografía huasteca. Entonces, para enriquecer la base de datos (muestra de cerámica huasteca), se decidió realizar el registro de vasijas antropomorfas, las cuales, también son importantes portadoras de iconografía. De esta manera, fue como se delimitó el tema de estudio de la presente investigación, con la idea de ampliar el conocimiento sobre las manifestaciones plásticas de la cultura Huasteca, en específico, la cerámica ritual, su estética y simbolismo.

Entre las publicaciones más importantes donde se analiza la plástica huasteca está el trabajo realizado por Beatriz de la Fuente y Nelly Gutiérrez en 1980, titulado: *Escultura Huasteca en Piedra*; así como el trabajo de Silvia Trejo titulado: *Escultura Huasteca de Río Tamuín* en 1989. En estas publicaciones se describen los rasgos formales de las esculturas huastecas elaboradas en piedra, los análisis se centran en establecer o describir las características estéticas que definen a las distintas figuras presentes en el arte lapidario huasteco, entre otras cosas. Como se puede notar, y en comparación a los estudios sobre el arte de otras culturas del México antiguo, la Huasteca prácticamente ha sido olvidada por los estudiosos del arte. Aunque también es necesario precisar que sí es posible encontrar publicaciones donde se aborda el estudio de la iconografía, o del simbolismo de las manifestaciones artísticas de los huastecos, sin embargo, son estudios breves desarrollados en artículos de corta extensión, que si bien son valiosos, no dejan de ser insuficientes para lograr una mejor comprensión del arte huasteco.

Para realizar la presente investigación, se consideró necesario construir una muestra representativa de arte huasteco, en específico, de vasijas cerámicas pertenecientes al periodo Postclásico Tardío (1200-1521 d. C.). Se escogió este periodo por considerar que es en él, dónde las producciones artísticas de la Huasteca alcanzan su mayor esplendor. La muestra está conformada por 275 piezas cerámicas, todas pertenecientes al tipo *Huasteca*, determinado por Stresser Peán.³ Algunas piezas ya aparecen en distintas publicaciones que abordan temas referentes al área huasteca, otras, la mayoría, son inéditas y su registro fotográfico fue realizado en los distintos museos que poseen colecciones arqueológicas de esta cultura, los recintos visitados fueron los siguientes y se marca con un asterisco aquellos donde se tuvo acceso a bodegas:

- Museo Regional Potosino, San Luis Potosí, S.L.P.*
- Museo Francisco Cossío, San Luis Potosí, S.L.P.*
- Museo Regional Huasteco, Cd. Valles, S.L.P.
- Museo de las Culturas de la Huasteca Potosina "Tamuantzan", Cd. Valles, S.L.P.
- Museo Regional de Historia de Tamaulipas, Cd. Victoria. Tamps.*
- Museo de la Cultura Huasteca, Tampico, Tamps.*
- Museo de Antropología de Xalapa, Xalapa, Ver.*
- Museo Amparo, Puebla, Pue.
- Museo Nacional de Antropología, México, D.F.

Todas las vasijas cerámicas que conforman la muestra, se presentan a manera de catálogo en el apéndice de la presente investigación. Acompañando este catálogo, y como resultado del análisis morfológico de las piezas cerámicas, se presentan una serie de esquemas de los distintos tipos formales identificados en la muestra, sumando un total de 55 variedades, tan sólo para las figuras zoomorfas y antropomorfas. De las figuras fitomorfas que se presentan en el catálogo, no se realiza de ellas un análisis por escrito, sin embargo, si fueron catalogadas y registradas bajo los mismos criterios, con objeto de que puedan ser utilizadas en futuras investigaciones sobre la cerámica huasteca. De igual manera, se presenta un registro gráfico de 31 dibujos inéditos de la iconografía plasmada en distintas vasijas cerámicas, que al mismo tiempo de ayudar en la consecución de los objetivos de esta investigación, servirán como material de estudio para futuras

³ Este tipo cerámico considera todo el periodo del Postclásico Tardío, e incluye los tipos "Negro sobre Blanco" y "Tancoal Policroma" de Ekholm, ver: Stresser-Péan, G. Stresser-Péan, C. (2005) *Tamtok*, sitio arqueológico huasteco: su vida cotidiana, México: CONACULTA-INAH.

interpretaciones sobre iconografía huasteca. Además de estos 31 dibujos, se presenta el registro de distintos símbolos con objeto de apreciar las variantes estilísticas y recursos gráficos utilizados en su construcción e idealización.

La intención de este trabajo, es la de definir de manera aproximada el discurso estético-simbólico presente en la cerámica ritual del tipo *Huasteca*, en específico, de las figuras zoomorfas presentes en ella. Al referirnos al concepto de *discurso estético*, hay que precisar que lo que se busca es definir el conjunto de elementos estilísticos que caracterizan a dicha producción cerámica, es decir, la manera en que fueron configuradas y los recursos plásticos y expresivos que fueron utilizados para realizar determinada acción comunicante. El diálogo que se establece entre el emisor (artista-cerámica) y el receptor (usuario-pueblo huasteco), es de carácter religioso, y en la cultura Huasteca el uso de las vasijas rituales tenía un alto valor simbólico. Dadas las cualidades del símbolo, quizá resulte gratuito explicar que nunca hemos de poder aproximarnos al valor real que este tuvo para el pueblo huasteco, ya que para comprender un símbolo es necesario vivirlo, y para vivirlo es necesario formar parte del grupo cultural que lo creó. Sin embargo, sí es posible realizar una lectura que nos permita interpretar al símbolo de manera análogica, y que nos permita acotar el significado del signo y obtener una comprensión satisfactoria del mismo.⁴

Para lograr la aproximación que se pretende, se diseñó un modelo de estudio dividido en tres niveles de análisis con objetivos muy precisos, y que irán definiendo el discurso estético-simbólico presente en las piezas que conforman la muestra. De manera general se puede decir que el primer nivel aborda el estudio de la forma; se trata de un análisis morfológico del soporte material. En este análisis se establecen las variedades formales existentes en la muestra, la manera en que se interrelacionan y los recursos plásticos que el artista huasteco utilizó en su configuración espacial. El análisis también incluye la identificación de especies animales representadas, y como la muestra también está integrada por figuras antropomorfas, también fue necesario identificar las figuras que representaban seres fantásticos y seres humanos. Los animales fueron actores importantes en los mitos mesoamericanos, y a cada especie le fue atribuida una carga simbólica específica, de ahí la importancia en su identificación; que tal especie aparezca

⁴ Beuchot, M. (2005) *Hermenéutica, analogía, ícono y símbolo, Sym-bolon*, Blanca Solares, María del Carmen Valverde Valdés (editoras), México: UNAM-IF, 75-87, pp. 75-79.

en mayor o menor medida, denotará la importancia que ésta tuvo para determinado grupo cultural, en nuestro caso, los huastecos.

En el segundo nivel, se aborda el análisis de la iconografía presente en las producciones artísticas de la cultura Huasteca, entre las cuales, la cerámica se destaca como la principal portadora de los símbolos que conforman esta manifestación gráfica. La iconografía huasteca está conformada por símbolos que si son entendidos como el resultado de analogías de elementos naturales y fenómenos meteorológicos sagrados para la cultura Huasteca, tendrán su significación en la planta del maíz, el viento y la lluvia. Varios de estos símbolos ya han sido interpretados por otros investigadores, por lo tanto es necesario señalar que lo que se está realizando en este nivel, es en parte, una reinterpretación. Este segundo nivel se lleva a cabo siguiendo el método propuesto por Erwin Panofsky en su libro *"El significado en las Artes Visuales"*.⁶ Para lograr una mejor aproximación al valor estético-simbólico de la iconografía huasteca, no sólo se toman en cuenta los símbolos presentes en la cerámica, sino que también se recurre a otras manifestaciones artísticas como la escultura, la pintura mural y la joyería en concha, con objeto de obtener una lectura más precisa sobre la forma de cada símbolo y su significado.

El tercer y último nivel de interpretación, tiene como objetivo relacionar los datos obtenidos en los dos niveles anteriores, donde forma-especie animal-iconografía, se conjugan con cualidades estéticas como cromatismo, expresión, y aspectos de uso de la cerámica, completando así, el trabajo de aproximación al discurso estético-simbólico de las representaciones zoomorfas en la cerámica perteneciente al tipo *Huasteca*.

Para la exposición de los resultados, la presente investigación se desarrolla en cuatro capítulos: el primero es de carácter informativo e introductorio a la cultura Huasteca, y concluye con la propuesta del modelo de análisis que anteriormente citamos, que sobra mencionar, en este capítulo es explicado a profundidad; los capítulos restantes, corresponden al 1er., 2do., y 3er., nivel de interpretación, y de igual manera, en cada uno de ellos se hacen los señalamientos pertinentes sobre la metodología seguida en su elaboración. En el apéndice de esta investigación se presentan los resultados del análisis morfológico y los esquemas de las variedades formales identificadas, el catálogo y los dibujos de iconografía.

⁶ Panofsky, E. (2000). *El significado en las artes visuales*. España: Alianza.

1. La Huasteca

1.1. Mesoamérica

Actualmente, el estudio de las antiguas culturas que se desarrollaron en el territorio que hoy conforma nuestro país, hasta antes de la llegada de los españoles, ha sido dividido por los estudiosos en tres grandes áreas culturales: Mesoamérica, Aridoamérica y Oasisamérica. Cada una de estas áreas considera a distintos grupos culturales con características comunes entre sí. El término Mesoamérica fue acuñado por Paul Kirchhoff en el año de 1943, si bien el objetivo principal del investigador era lanzar un punto de partida para el establecimiento de definiciones sobre el área cultural en cuestión, sus argumentos y propuestas fueron rápidamente aceptados por los investigadores.⁶ Rasgos culturales como el desarrollo de técnicas especializadas de agricultura, calendario, escritura, religión politeísta, estudio de los cuerpos celestes y el desarrollo del arte, fueron algunos de los aspectos tomados en cuenta para definir los grupos étnicos que habrían de formar parte de lo mesoamericano.

El tiempo mesoamericano comienza con el desarrollo de incipientes técnicas agrícolas que permitieron el surgimiento de un nuevo estilo de vida: el sedentarismo. La especialización en la producción agrícola de las aldeas, poco a poco comienza a derivar en una explosión demográfica importante, y con ello, los tejidos sociales comienzan a volverse más complejos y con una marcada diferenciación. Este largo proceso que considera gran parte del Preclásico, será la base para el surgimiento de las grandes culturas del Clásico y el Postclásico. Cronológicamente Mesoamérica es estudiada en tres grandes periodos: Preclásico (2500 a. C. - 200 d. C.), Clásico (200-900 d. C.) y Postclásico (900-1521 d. C.). (Fig. 1)

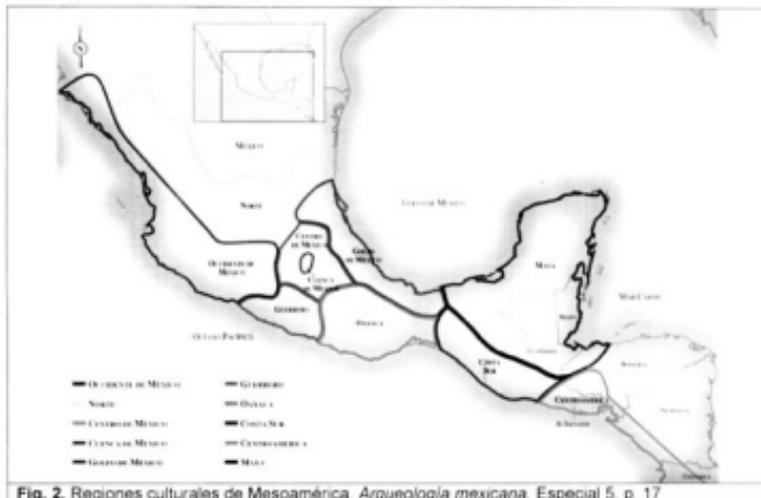


Fig. 1. El tiempo mesoamericano. *Arqueología mexicana*, Especial 5, p. 16

Para su estudio, el espacio mesoamericano fue dividido en diez regiones culturales. Lejos de ser estáticas y aisladas, las distintas regiones tuvieron una intensa relación comercial, política y militar, entre otras. Las regiones culturales mesoamericanas son las siguientes:

⁶ López-Austin, A., *op. cit.*, p. 27.

Occidente, Norte, Centro de México, Cuenca de México, Golfo de México, Guerrero, Oaxaca, Costa Sur, Centroamérica y Maya. (Fig. 2)



1.2. La región de la Costa del Golfo

Esta región cultural, como su nombre lo indica, abarca una buena parte de la franja costera del Golfo de México, así como parte de los estados de San Luis Potosí, Tamaulipas, Querétaro, Puebla, Hidalgo, Veracruz y Tabasco. Los primeros asentamientos en la región se han datado hacia el 1600 a. C., en aldeas de regiones como la Huasteca y el centro y sur de Veracruz, entre estos sitios están Altamirano Hv, el Trapiche y Remojadas.⁷ Durante el Preclásico Temprano se desarrollaron los principales asentamientos olmecas como La Venta, San Lorenzo y Tres Zapotes. Ya para el Clásico, se extendió un estilo cultural denominado Centro de Veracruz, asociado a ciudades importantes como: Las Higueras, Filobobos y Quauhtochco. En el periodo denominado como Postclásico Temprano surge la ciudad del Tajín como la más importante de la región. A la caída del Tajín, los totonacos cuya llegada a la región se estima hacia el 800 d. C., dominaron la región junto con los huastecos. Durante el Postclásico Tardío, la

⁷ *Arqueología mexicana*, Especial 5, Junio, 2000, p. 53.

cultura Huasteca vive su mayor esplendor y se extiende sobre un amplio territorio, dividido en varios señoríos independientes controlados por ciudades como Tancol, Tamohi, Tamtok y Castillo de Teayo.⁸

Como se puede observar, el surgimiento de distintas culturas en esta área geográfica fue muy importante, de esta región surgieron muchos de los patrones culturales que identificarán al núcleo mesoamericano; cultos, ceremonias y ritos, como el del juego de pelota así como el ofrecimiento de sangre a la tierra, están asociados a los dioses más importantes de Mesoamérica.⁹

1.3. La Huasteca, ubicación /datos geográficos

La región geográfica conocida como Huasteca comprende actualmente parte de los estados de Querétaro, San Luis Potosí, Hidalgo, Puebla, Veracruz y Tamaulipas. Es una región que se caracteriza por una gran riqueza y diversidad de recursos naturales, la mayoría de sus tierras son bajas y húmedas, su clima es de tipo tropical y la precipitación pluvial es abundante en época de lluvias.

Su límite máximo septentrional está señalado por el río Soto La Marina en el actual estado de Tamaulipas. Su límite occidental está marcado por las laderas de la Sierra Madre, muy alejadas del mar en la latitud correspondiente a Pánuco y Valles, pero que se van acercando cada vez más a la costa conforme se avanza hacia el sur, hasta el cauce inferior del Río Cazones, barrera natural que delimita el límite máximo de la región ya en el estado de Veracruz.¹⁰ Estos límites fueron establecidos en 1942 por Joaquín Meade, y consideran una amplia extensión de territorio, principalmente conformado por las tierras bajas de Tamaulipas, San Luis Potosí y Veracruz. Los territorios considerados como huastecos de los estados de Querétaro, Puebla e Hidalgo corresponden a áreas pequeñas y situadas en las serranías.

El territorio perteneciente a la región huasteca presenta una gran diversidad geográfica, conformado por llanuras que ocupan casi toda la parte septentrional y alternan al sur con colinas compuestas por rocas areniscas calcáreas. Las zonas montañosas surten de agua corriente a los distintos afluentes que recorren lentamente las zonas bajas

⁸ Arqueología mexicana, Especial 5, Junio, 2000, p. 53.

⁹ Castro-Leal, M. (2009) Culturas de la costa del golfo, *Cédulas de solo*, México: Departamento de Promoción Cultural-CONACULTA-INAH, p. 1.

¹⁰ Stresser-Pear, G. (2008). Viaje a la Huasteca con Guy Stresser-Pear. México: Fondo de Cultura Económica. p. 117.

Fue dentro de este marco geográfico donde se desarrolló uno más de los distintos grupos culturales que conforma parte del extenso territorio que denominamos Mesoamérica. Perteneciente al área de las culturas del Golfo, si bien esta extensa área geográfica estuvo habitada por distintos grupos indígenas, fueron los teenek y nahuas quienes conformaron el núcleo cultural más sólido y afín a las características religiosas, tecnológicas, urbanísticas, sociales, etc., que identifican a lo mesoamericano.

1.4. La Huasteca a través del tiempo

a) La Huasteca en el Preclásico (2500 a. C. – 200 d. C.)

El área cultural que hoy denominamos con el nombre de Huasteca estuvo habitada desde tiempos del periodo Preclásico. Las primeras evidencias de ocupación humana son bastante antiguas y se relacionan con grupos nómadas que, además de la caza y la recolección, explotaban los recursos de los ríos y del mar. Entre los asentamientos sedentarios más antiguos del área se encuentran Pavón, Tabuco y Altamirano Hv 24, este último con una ocupación fechada en el 1600 a. C.¹² Los poblados huastecos en las primeras etapas de sedentarismo se organizaban en pequeñas aldeas dispersas, conformadas por casas hechas de barro y varas, que al pasar del tiempo fueron evolucionando constructivamente, siendo erigidas sobre plataformas artificiales. Ya para tiempos del Preclásico Tardío, surgen las primeras plataformas para sostener templos y los grupos huastecos prácticamente se habían extendido sobre toda la llanura costera y en las cercanías a los sistemas montañosos occidentales.¹³

b) La Huasteca en el Clásico (200 – 900 d. C.)

Posterior al 200 d.C., los grupos asentados en la Huasteca comienzan a desarrollar rasgos culturales con características propias. De este periodo son los conocidos templos y plataformas de planta circular, que en conjunto daban lugar a centros político-religiosos de corta extensión. Las mayores concentraciones de asentamientos se encontraban en la cuenca baja del Pánuco y en ellos no es posible apreciar una planificación realmente tangible. Es en este periodo donde la región alcanza su primer apogeo y aparecen los rasgos distintivos de la cultura huasteca: la arquitectura y la escultura. Interrelaciones

¹² *Arqueología mexicana*, Especial 5, Junio, 2000, p. 53.

¹³ Ochoa, L. (1989) *Huastecas y Totonacos*, México: CONACULTA, p. 30.

culturales con los grupos vecinos de Río Verde¹⁴ y La Sierra de Tamaulipas¹⁵ también son evidentes. La Huasteca y el Centro de Veracruz estrechan sus relaciones a partir del 500 d.C. de esto que sea posible apreciar influencias estilísticas de aquella cultura en el arte huasteco, inclusive, existe la propuesta de que el Tajín fue construido por grupos huastecos.¹⁶

Ya hacia finales del Clásico, los contactos con otras áreas culturales comienzan a provocar cambios importantes en el desarrollo de instituciones políticas; los centros poblacionales muestran mayor densidad poblacional y se convierten en verdaderos centros político-económicos controladores de amplios territorios. Entre algunos de los sitios más importantes están: Tamuín, Pánuco, Tanhujo, Yahualica y Huejutla.¹⁷

c) La Huasteca en el Postclásico (900 – 1521 d. C.)

Es en este periodo cuando la región alcanza su mayor esplendor y en el que se definen los rasgos culturales que mejor conocemos de este grupo cultural: arquitectura, cerámica, escultura, joyería etc. Los grupos huastecos se extienden sobre un amplio territorio que estaba dividido en varios señoríos independientes controlados por ciudades como: Tancol, Tamuín, Tamtok y Castillo de Teayo. Además de los grupos netamente huastecos, el área comienza a ser poblada por grupos nahuas y otomíes provenientes del Centro de México, que se instalan principalmente en las áreas serranas; las tierras bajas cercanas a los grandes afluentes y lagunas, permanecen habitadas por los huastecos hasta la llegada de los españoles. Los centros urbanos son abundantes y de mayores dimensiones aunque nunca alcanzaron un nivel suficiente para provocar el surgimiento de verdaderos Estados.

Durante el Postclásico Temprano, la Huasteca y Tula incrementaron sus relaciones y la influencia del Centro es perceptible en la arquitectura de algunos sitios huastecos como: Tamuín y Castillo de Teayo; Así mismo, en Tula se han encontrado objetos de

¹⁴ Dominique, M. (1996) Río Verde, San Luis Potosí, México: Instituto de cultura San Luis Potosí, Lascasiana, CEMCA, p. 45.

¹⁵ Streser-Pear, G. (1977) *San Antonio Nogalar: La Sierra de Tamaulipas et la Frontière Nord-Est de la Mesoamérique*, México: Mission archeologique et ethnologique française au Mexique, p. 163-178.

¹⁶ Wilkerson, J. (1976) *La Huasteca et la Mésoamérique*, Huastec presence and cultural chronology in North-Central Veracruz, Mexico, *Actes du XXIIème Congrès international des Américanistes*, Paris IX-B: 33-47.

¹⁷ Ochoa, L. *op. cit.*, p. 33.

manufactura huasteca, principalmente de tipo suntuario.¹⁸ El intercambio cultural no sólo se limitó a lo material, el rito de sacrificio por flechamientos, propio de la huasteca, fue adoptado por los toltecas; el mito del Tohueny y el surgimiento de la legendaria figura de Ce Acatl Topiltzin Quetzalcóatl están ligados a la relación entre estos dos pueblos. Al final del periodo entre 1450 y 1460 se hicieron presentes los mexicas que, en su expansión aparentemente sólo afectaron una pequeña parte de la región. La huasteca también aportó importantes deidades y rituales a la religión mexicana, Ehécatl, Tlazoltéotl y Mixcóatl, fueron adoptados y venerados por los habitantes del Centro de México, inclusive, los mexicas en cierta manera, se consideraban a sí mismos como descendientes de los primeros habitantes que llegaron por la región de Panotlan (Pánuco).

A partir del 800 d. C., los contactos entre mesoamericanos y los nativos del sureste de Estados Unidos permitieron el surgimiento de la civilización misisipiana, el contacto pudo haber sido por tierra, pero la idea de un contacto marítimo también es plausible.¹⁹ Tiestos de piezas cerámicas huastecas del Postclásico han sido encontradas en el delta del Río Grande en el área de Brownsville, Texas.²⁰ De igual forma, pipas evidentemente norteamericanas han sido encontradas en los confines de la huasteca, en la llamada cueva vetada de Río Verde, los sistemas constructivos de Tamtok, las cabezas trofeo y otros artefactos también aportan indicios de esta relación.²¹ Hacia el sur, cerámicas del tipo Pánuco VI, han sido localizadas en Nautla y Zempoala; al occidente de la Huasteca, al noroeste de Pachuca y en Meztitlán, Estado de Hidalgo; en el Altiplano Central, al norte de la cuenca en Zumpango.²²

Durante este periodo, los grupos huastecos abarcan prácticamente todas las tierras bajas y llanuras costeras, y su expansión hacia latitudes más septentrionales prácticamente tienen como límite máximo el afluente del río Tamesí. Los grupos nahuas que llegan a la región a principios de este periodo, se instalan principalmente en la serranía.

¹⁸ López Austin, A., López Luján, L. (2001). *El pasado indígena*. México: FCE, p. 268.

¹⁹ Stresser-Péan, G. (2008) *Viaje a la Huasteca con Guy Stresser-Péan*, México: FCE, p. 267.

²⁰ MacNeish, R. (1958) Preliminary archaeological investigations in the Sierra de Tamaulipas, Mexico, *Transactions of the American Philosophical Society*, vol. 48, part 6, Filadelfia, pp. 1-210, USA: The American Philosophical Society, pp. 186-189.

²¹ Dávila, P. (2009) La Huasteca: problemática y nexos culturales, *Memoria del Taller Arqueología de la Huasteca: Homenaje a Leonor Merino Carrión*, Diana Zaragoza [coord.], México: INAH, 33-48.

²² Ochoa, L. (1979) *Historia prehispánica de la Huasteca*, México: UNAM, p. 40.

1.5. Cosmovisión y religión de los huastecos

Acercarnos a las cosmovisiones de los pueblos antiguos es fundamental cuando se intenta comprender y analizar las manifestaciones culturales desarrolladas por determinada cultura. Los ya extintos habitantes de los territorios que hoy conforman nuestro país, ordenaron el mundo tomando como referencia el movimiento de los astros, el espacio en el que habitaban, el paisaje y los fenómenos naturales, atribuyendo a cada dirección o rumbo del universo cualidades específicas.

De cómo percibían los distintos rumbos del universo las sociedades del México antiguo tenemos información principalmente del periodo del Postclásico Tardío, sin embargo, la constante en la cosmovisión mesoamericana²³ nos permite pensar en una concepción general y homogénea de los distintos rumbos, claro está, siempre con características propias dependiendo de la cultura analizada. Para los huastecos, el Este es la dirección favorable por excelencia, es la región de donde viene el Sol; mientras que el Sur es considerado nefasto; el Centro situado en el punto donde confluyen todas las fuerzas de los rumbos cósmicos es supuestamente el único lugar donde se permite una vida normal para los hombres, mientras que el norte fue vislumbrado como una región de llanuras sin árboles.²⁴ El Oeste, es una región de muerte.

Además de esta concepción horizontal del mundo también existió una concepción vertical que se dividía en tres planos: el celestial (cenit), ubicado en la parte superior; el terrenal, que era el espacio donde habita el hombre y finalmente, el inframundo (nadir), conformado por todo aquello que se encontrase en el subsuelo.

Entonces, al ordenamiento del mundo a través de los movimientos del Sol, en el que simplemente interviene la observación, percepción e interpretación del entorno natural para establecer ciclos y temporalidades, corresponde también un ordenamiento cosmogónico en donde el mundo conocido existe gracias a la acción de fuerzas creadoras que actuaron en otro tiempo,²⁵ y cuyos influjos se dejan percibir en el plano terrenal habitado por el hombre, de esta manera, dichas fuerzas creadoras tienen su morada en los distintos rumbos que conforman al universo, ya sea en su plano horizontal o vertical. (Fig. 4)

²³ López-Austin, A. (1994) *Los mitos del tlacuache*, México: UNAM/IIA, p. 123.

²⁴ Stresser-Péan, G., *op. cit.*, pp. 71 -72.

²⁵ Refiriéndome al tiempo mítico.

Algunas de estas deidades las conocemos por su nombre en náhuatl, tal es el caso de Ehécatl, Mixcóatl y Tlazoltéotl, divinidades huastecas que fueron adoptadas y veneradas por los mexicas. Sobre los distintos cultos practicados en la región tenemos información proveniente de las distintas manifestaciones plásticas huastecas, principalmente la escultura, la cerámica, la pintura mural y los pectorales tallados en concha. Por sus características sabemos que se trata de seres relacionados con el culto a la fertilidad de la tierra, así como al ciclo de crecimiento de la planta del maíz y a fenómenos atmosféricos como el viento, la lluvia y el relámpago, entre otros. A continuación se describen de manera general el simbolismo que les era atribuido a algunas deidades de la huasteca, tomando como punto de lectura, las representaciones plásticas existentes de estos númenes.

e) Tlazoltéotl

En una lámina del tonalámatl del Códice Borbónico es posible apreciar a Tlazoltéotl como patrona de la trecena 1 movimiento, la deidad femenina viste la piel amarilla de una víctima desollada (la Diosa amarilla, el color del maíz), en forma análoga de identificar el destino de los humanos con el ciclo del maíz.²⁷ Se pensaba que ella consumía lo sucio y viejo y paría lo limpio y joven.²⁸ Al ser una deidad femenina está ligada a la tierra y a la luna, se concibe como una mujer madura y fértil, los pliegues en su vientre la refuerzan como diosa de la fertilidad humana, deidad ctónica de la que nace todo. En la Huasteca son abundantes las representaciones escultóricas de esta deidad, identificables por los pliegues que presentan en su vientre, y porque posan ambas manos sobre la misma parte del cuerpo, en señal de fecundidad.

f) Ehécatl

Ehécatl es la deidad controladora de los vientos, a través del movimiento en espiral era capaz de acceder a todos los planos terrestres y de desplazarse por los diferentes rumbos cósmicos. Gracias a su acción las nubes portadoras de agua provenientes del Golfo eran trasladadas hacia la tierra favoreciendo la lluvia. Ehécatl es una deidad creadora, y su morada principal es el rumbo del Este, por eso su color por excelencia es el rojo, el color de la aurora. En el Museo Regional Potosino existe una escultura de

²⁷ Solares, B. (2001) La cara femenina de dios. Aproximaciones al fondo matriarcal mesoamericano, *Los lenguajes del símbolo, investigaciones de hermenéutica simbólica*, Blanca Solares (coord.), España: Anthropos, 247-300, pp. 280-281.

²⁸ *Códice Borbónico*, Lám. 13.

Ehécatl, en donde se le presenta con una enorme barriga, es porque en su interior está el aire que será expulsado con tremenda fuerza. Dicha escultura evoca la imagen de una obra mexicana del MNA, que representa a un simio con máscara de Ehécatl, que de igual forma encierra el aire en su estómago, mientras gira sus piernas sobre su propio eje, dando la idea del remolino.

g) El culto al falo

Si bien no es posible denominar al falo como una deidad, el culto a esta parte del cuerpo en la cultura Huasteca es de suma importancia. El miembro viril es uno de los símbolos de la fuerza generadora de vida, y su culto se extendió en las comunidades de la Huasteca.²⁹ Varias fueron las formas de representar elementos fecundadores, tal es el caso del gran falo de Yahualica, Hgo. Otras representaciones que hacen referencia a este culto son las de personajes masculinos arrodillados que sostienen el pene entre sus manos, como si estuvieran masturbándose y eyaculando sobre la tierra.³⁰ También hay figuras masculinas esquemáticas cuya base tiene una terminación fálica, lo cual nos habla de que eran enterradas en la tierra para simbolizar el acto fecundador.³¹ Importantes son las figuras de personajes de avanzada edad, que sostienen entre sus manos un bastón, serpiente o incluso niños, acto análogo al rito fecundador con esculturas fálicas o bastones sembradores. El culto fálico en la huasteca tiene orígenes muy remotos, en la producción escultórica del Clásico ya es visible en varios monumentos de Tamtok. Silvia Trejo señala que este tipo de esculturas son el antecedente más remoto de las esculturas postclásicas de la región.³²

h) El culto a *Muxi'* y *Dhipaak*.

Las deidades principales de los teenek de la huasteca son *Muxi'* y *Dhipaak*, tan importante es una como la otra. Al momento, las referencias más importantes que tenemos sobre estas dos importantes deidades provienen de los relatos míticos, en estos, se dice que *K'oleene'* era una anciana que cultivaba calabazas y un día halló una muy grande en cuyo interior se encontraba una bebé (*Dhakpeenk'aach*). *K'oleene'* la adoptó y la cuidaba mucho; un día mientras *Dhakpeenk* se bañaba en el río, un ave enviada por *Muxi'* depositó un grano de maíz en su boca y así quedó embarazada, el niño que dio a

²⁹ Trejo, S. (1989) *Escultura Huasteca de Río Tamulín (Figuras masculinas)*, México: UNAM-III, p. 61.

³⁰ De la Fuente, B., Gutiérrez, N. (1980) *Escultura huasteca en piedra*, México, UNAM, p. 65.

³¹ *Ibid.*, p. 57.

³² Trejo, S., *op. cit.*, p. 61.

luz es Dhipaak. K'oleene´ no lo quería por ser un hijo ilegítimo y varias veces intentó matarlo, pero Dhipaak siempre revivía como plantas de maíz. Su abuela intentó quemarlo pero como él era muy astuto le tendió una trampa, ella murió quemada, y Dhipaak se quedó en la tierra para alimentar a la humanidad, tal como lo dispuso su abuelo.

1. Muxi´

El nombre específico de esta deidad es Muxi´. En ocasiones las fuentes literarias se refieren a esta deidad como *Maam*, este nombre es en sí de tipo genérico, con el que designan a varias deidades o colaboradores de deidades mientras que Muxi´ o Muxi´laab "Rumor del viento que anticipa lluvia" es la deidad suprema, deidad del agua celeste, del trueno, del rayo, de la vegetación, de los animales, etc.³³ Muxi´ tiene su trono en el mar, en esta deidad se expresa la idea de plenitud vital, por él está verde la vegetación, por él se maduran los frutos, se trata de una deidad dadora de vida.³⁴ Las esculturas de ancianos con bastones representan esta deidad tan importante, así como la lluvia cae del cielo y fertiliza la tierra para dar vida a la vegetación, Muxi´ (nivel celeste) debe elevar su bastón para posteriormente encajarlo en la tierra y fecundarla (lluvia-semen).

2. Dhipaak

Dhipaak es el héroe cultural de los huastecos, durante sus aventuras míticas, gracias a su inteligencia y astucia logró vencer a su malvada abuela. Otra de sus proezas fue la de vencer al ojite, en su competencia por decidir quién sería el alimento de la humanidad, pero también venció al águila que devoraba recién nacidos e impedía que el pueblo creciera. Después de que su abuela lo descuartiza y lo manda al mar, Muxi´ ordena que sea devuelto a la tierra, entonces Dhipaak renace y se convierte para siempre en el alimento del hombre; es el don de la vida, la esencia del cuerpo humano, es el maíz.³⁵ En el pensamiento de los teenek y nahuas de la huasteca, el cuerpo humano es análogo a la planta del maíz. En la escultura del Adolescente se ha podido identificar la estrecha relación entre las concepciones del cuerpo y sus analogías con respecto al ciclo de crecimiento de la gramínea, los símbolos plasmados en dicha escultura y su lectura a

³³ Ochoa, A, *op. cit.*, p. 82.

³⁴ Ochoa, A. (2000, agosto) Las aventuras de Dhipaak o dos facetas del sacrificio en la mitología de los teenek (huastecos), *Dimensión antropológica*, vol. 20, 101-123. Extraído el 9 de octubre del 2009 desde http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=951#identificador_42_951

³⁵ Sandstrom, A. (1998) El nene lloroso y el espíritu nahua del maíz: el cuerpo humano como símbolo clave en la Huasteca veracruzana, *Nuevos aportes al conocimiento de la huasteca*, Jesús Ruvalcaba (coord.), México: CIESAS, 59-94, p. 72.

través de herramientas como la semiótica, indican que la pieza es en sí, una transfiguración simbólica de la planta del maíz.³⁶ La gran importancia de Dhipaak como divinidad del maíz, es que es en sí, el maíz mismo. Stresser-Péan, ha identificado esta escultura como la representación de Dhipaak.³⁷

La función de todas estas representaciones era la de establecer un puente de comunicación entre el hombre y sus dioses, y así poder pedir los favores necesarios para asegurar el orden de los ciclos, para asegurar el mantenimiento humano. De manera general estos son algunos de los conceptos que encierran las producciones artísticas de la Huasteca; donde religión y goce estético objetivado se entremezclan para dar fe de la capacidad conceptual-simbólica que los huastecos aplicaron a la construcción material de sus objetos rituales y de culto.

1.6. Anotaciones sobre las producciones artísticas de la huasteca y sus interrelaciones formales, iconográficas y conceptuales

El tema de la plástica huasteca ha sido poco abordado por los estudiosos del arte; sobre las manifestaciones plásticas de los huastecos sabemos principalmente todo lo concerniente al periodo Postclásico. De esta época es la arquitectura que mejor se conoce, los finos trabajos en concha, la cerámica con asa y vertedera, gran parte de la escultura y las escasas muestras de pintura mural. El presente punto busca aportar una idea general sobre las interrelaciones que se dan en las distintas producciones plásticas huastecas, tanto formal, iconográfica y conceptualmente, y al mismo tiempo, señalar de manera crítica los logros obtenidos, así como las lagunas existentes y vacíos en la información en lo referente a dicha producción cultural.

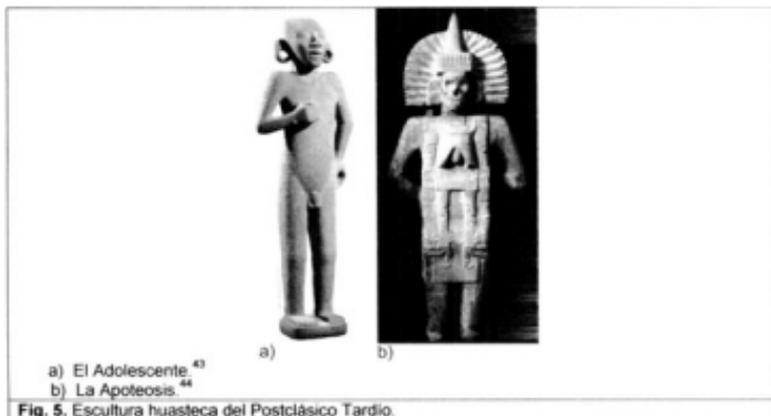
Ha sido la escultura en piedra la expresión plástica huasteca que más ha llamado la atención de los investigadores, muestra de esto es el catálogo de escultura huasteca que publicara Beatriz de la Fuente y Nelly Gutiérrez en 1980,³⁸ así como el trabajo de Silvia Trejo titulado *"Escultura Huasteca de Río Tamuín"*,³⁹ ya hacia 1989. Estas son, a consideración nuestra, las principales publicaciones en que se hace un análisis profundo

³⁶ Castro-Leal, M. (2009) El maíz y su transfiguración en la cultura huasteca, *Memoria del Taller Arqueología de la Huasteca: Homenaje a Leonor Merino Carrión*, Diana Zaragoza (coord.), México: INAH, 21-31.

³⁷ Stresser-Péan, G. (2006, mayo-junio) La Huasteca: historia y cultura, *Arqueología mexicana*, 79, 32-39, p. 35.

³⁸ De la Fuente, B., Gutiérrez, N. *op. cit.*

³⁹ Trejo, S. *op. cit.*



En la escultura huasteca es posible percibir una clara preferencia por las representaciones de tipo antropomorfo, ya sea de bulto o relieve, posibles deidades o sacerdotes fueron elaborados en las rocas areniscas. Los conceptos simbólicos plasmados en ellas son principalmente referentes a la fecundidad, al momento, no ha sido posible identificar representaciones de tipo calendárico o dinástico. Sobre el tema de la fecundidad, es bien conocido el culto fálico de los huastecos, quizá, una de las esculturas más conocida sea el ya mencionado falo de Yahualica. También son abundantes las representaciones de la diosa Tlazoltéotl, identificables en las esculturas de mujeres de edad madura que posan sus brazos en el vientre.

Contrastante resulta, la escasez en las representaciones alusivas al dios del viento, y que en la cerámica son muy abundantes. Si bien existen representaciones de hombres portando orejeras en forma de gancho (*epcolollis*) y joyeles de viento (*ehcacózcatl*), podríamos referirnos a ellas como representaciones de sacerdotes con atributos de dios del viento, mas no como representaciones del numen en sí. Si la figura mitológica de esta deidad fue tan importante durante el Postclásico Tardío, habría que establecer el porqué de su escasez en el arte lapidario huasteco. Es probable que, *Ehcatl* hubiese sido más importante para los mexicas que para los mismos huastecos, donde el templo dedicado a

⁴³ Foto: Marco Antonio Pacheco, Ver. *Arqueología mexicana*, 79, p. 43.

⁴⁴ Foto: Frank Sherman, Brooklyn Museum, Ver. *Arqueología mexicana*, 79, p. 51.

este numen en Tamtok, no deja de ser modesto, en comparación a su equivalente en la capital mexicana.

Otro concepto recurrente en la escultura huasteca son las representaciones de figuras duales, las hay de dos tipos. Las más conocidas pueden ser el Adolescente y la Apoteosis, la primer figura carga en sus espaldas un recién nacido, la segunda, un personaje descarnado. El mismo concepto dual también es identificable en las representaciones de posibles deidades o sacerdotes, que portan un tocado a manera de una criatura, probablemente zoomorfa. En estas últimas esculturas, frecuentemente una de las dos entidades aparece con los ojos cerrados, bien puede ser la criatura del tocado, bien el personaje antropomorfo, hecho interesante es que el rostro de los seres antropomorfos por lo general emerge de las fauces del ser zoomorfo presente en su tocado. (Fig. 8)



Son la escultura y la cerámica, las producciones plásticas huastecas que más interrelaciones tienen entre sí, tanto formales, conceptuales, como simbólicas. Las representaciones de figuras antropomorfas en cerámica son las más abundantes, al igual que sucede en la escultura; en contraste, las figuras zoomorfas, casi ausentes en el arte

⁴⁵ Foto: Marco Antonio Pacheco, Ver. *Arqueología mexicana*, 79, p. 48.

⁴⁶ Foto: Héctor Cuevas, Ver. *Arqueología mexicana*, 79, p. 49.

lapidario, si son abundantes en la cerámica. Como rasgo general entre figuras zoomorfas y antropomorfas en la cerámica, se puede señalar que es posible identificar personajes con los ojos cerrados. El concepto de la dualidad también está presente en una cantidad considerable de vasijas zoomorfas y antropomorfas, existen principalmente dos tipos de figuras: las que presentan el rostro de un personaje vivo, con los labios entre abiertos, y en la sección opuesta, un personaje muerto, con ojos cerrados, que aparece en actitud de estar soplando el viento; el otro tipo de figuras corresponde a personajes zoomorfos hasta el momento no identificados con precisión, donde frecuentemente aparecen posibles representaciones de tlacuaches, junto con figuras que han sido señaladas como batracios o seres fantásticos, de igual manera, uno siempre aparece con los ojos cerrados y la boca entre abierta, mientras que el otro aparece vivo. Estos conceptos son equiparables a las esculturas duales en piedra ya mencionadas, y cuyos personajes, en ocasiones, también mantienen la boca entreabierta. Las vasijas cefalomorfas han sido identificadas como personajes decapitados,⁴⁷ precisamente por que mantienen los ojos cerrados y solamente se representó su cabeza. Sin embargo, no todos poseen esta característica, algunos están soplando, otros inhalando, y unos tienen los ojos abiertos y están llorando. El hecho de que los huastecos practicaran la decapitación ritual, no quiere decir que estas piezas cerámicas representen esta costumbre. Es probable que su significado sea otro. (Fig. 9)



Sobre el dios del viento, y como ya se anticipaba anteriormente, sus representaciones en la cerámica son abundantes. Las representaciones de esta deidad son identificables

⁴⁷ Dávila, P. op. cit., p. 43.

principalmente por su trompa y nariguera característica, en ocasiones es larga y otras demasiado corta, pero siempre la posee. También cuenta con su respectivo y emblemático joyel del viento aunque en ciertas ocasiones no lo porta. Es en la cerámica donde podemos apreciar a esta deidad en su forma original, como se mencionó anteriormente, en la escultura, por lo general encontramos personajes que portan los atributos de este dios, máscara bucal y ehecacózcatl, principalmente. En la cerámica, el rostro aparece modelado con una trompa que es parte misma del cuerpo de este dios, mas no con una máscara bucal. El hecho de la escasez de sus representaciones en la escultura, entonces, no podría ser tomado como un indicador que señale que este dios fue menos importante en esta cultura, este dato, serviría mas para lograr nuevas aproximaciones a la figura mitológica de Ehécatl en la Huasteca; porque si en la escultura es escaso, en los pectorales de concha y en el mural de Tamohi, no ha sido posible identificarlo como tal, quizá también en gran medida, debido al poco material de estudio con el que se cuenta. Además del joyel del viento que acompaña las representaciones de Ehécatl, es posible identificar en una cantidad importante de figuras de este dios, un símbolo iconográfico que ha sido identificado ya por varios investigadores como el Espíritu del Maíz y otros símbolos propios de la cultura huasteca, principalmente dibujados sobre el rostro del personaje, que cabe mencionar, en algunas piezas también se le representó vertiendo lágrimas. Los personajes con lágrimas, sólo los hemos detectado en la cerámica, y posiblemente en un pectoral de concha.⁴⁰ (Fig. 10)



⁴⁰ Ver. Beyer, H, (1934) Shell Ornaments Sets from the Huasteca, México, *Studies in Middle America: Eight research papers relating to Mexico and Central America and the West Indies*, Hans Blom (dir.), USA: Tulane University of Louisiana, 154-215, fig. 37, p. 189.

Sobre la iconografía de la huasteca, el primer trabajo donde se aborda su estudio es el que publicara Caecilie Selser en 1913, quien presenta sus apreciaciones sobre la cerámica huasteca del Postclásico Tardío.⁴⁹ El segundo trabajo de importancia, es el que realizara Herman Beyer en 1934, donde analiza la iconografía presente en varios objetos de concha, principalmente pectorales triangulares y orejeras a manera de disco. La identificación de conceptos y figuras representadas, la realiza tomando como referencias documentales varios códices provenientes del Centro de México, de esta razón, que todas las deidades identificadas sean señaladas con su nombre en náhuatl. Estos dos trabajos, han sido la base para futuras interpretaciones que realizarán investigadores sobre la iconografía huasteca y en los cuales, se seguirá tomando como punto de partida, los códices de las regiones centrales del país. En 1942, Joaquín Meade identifica algunos de los símbolos presentes en la escultura del Adolescente, señalando que representan cabezas estilizadas de Quetzalcóatl, de cuyo cerebro o nuca se desprende el signo del maíz.⁵⁰ más tarde en 1982, se refiere a este signo, como "espíritu del maíz", tomando ya como referencia parte de la cosmogonía Teenek.⁵¹ Sin embargo, el origen huasteco de Ehécatl-Quetzalcóatl, promovió en los investigadores que abordaran el estudio de las producciones culturales huastecas, la necesidad de querer identificarlo en estas; de tal razón que Meade imaginara que el perfil de esta deidad, estuviera representado de manera estilizada en algunos motivos iconográficos del Adolescente, que cabe mencionar durante mucho tiempo fue considerado como una versión de Quetzalcóatl cargando al Sol en su espalda. Silvia Trejo, en su publicación sobre la escultura huasteca, también realiza una interpretación de la iconografía de esta cultura y vuelve a confirmar la representación del dios del viento, inclusive, para 2004, sigue sosteniendo esta postura.⁵² Ya en el año de 1993 Nicola Kuehne Heyder retoma como tema de estudio la iconografía de la cerámica huasteca del Postclásico, en dicho trabajo se revisa una cantidad importante motivos iconográficos presentes en la cerámica y llega a la conclusión de que parte del perfil identificado por Meade y Trejo, también incluye una representación del dios del fuego, específicamente, el bastón con el que se genera el elemento igneo. Las conclusiones de la investigadora alemana, se refuerzan señalando la figura de un personaje que fue representado con una barra entre sus manos y con la cual genera el elemento igneo,

⁴⁹ Selser, C. (1913) *Die Huasteca-Sammlung des kgl. museums für völkerkunde zu Berlin*, Leipzig y Berlin, Druck und verlag von B.G. Teubner.

⁵⁰ Meade, J. (1942) *La Huasteca, época antigua*, México: Cossío, pp. 103-105.

⁵¹ Meade, J. (1982) *El adolescente*, México: UAT.

⁵² Trejo S. (2004, mayo-junio) El Adolescente huasteca de Río Tamuín, *Arqueología mexicana*, 67, 62-65.

dicho personaje aparece en un disco de concha en la publicación de Beyer. Sin embargo, también continúa aseverando la existencia del perfil del dios del viento. El hecho que Kuehne Heyder incluyera en sus interpretaciones otras producciones plásticas de la huasteca, dio como resultado la identificación de otra deidad en el mismo motivo iconográfico. En 2009, Marcia Castro-Leal analiza la escultura de el Adolescente así como su iconografía, y bajo una metodología semiótica aporta información sobre la transfiguración simbólica del maíz en dicha pieza, sobre el símbolo en cuestión, no realiza de él una interpretación, simplemente lo señala como una "figura geométrica" mas ya no vio en él un perfil del dios del viento o una representación esquemática del dios del fuego.⁵³ (Fig. 11)



⁵³ Castro-Leal, M., op. cit, p. 28.

No se pretende con lo anteriormente citado señalar dichas interpretaciones como erróneas, más bien, resulta importante indicar que la aplicación de distintas metodologías ayuda a obtener nuevas interpretaciones, quizá, más precisas. Tomar como referencia documentos provenientes de otras culturas puede ayudar a iluminar y entender ciertos aspectos de la producción cultural de un pueblo, sin embargo, si se cuenta con una cantidad importante de objetos rituales elaborados por el mismo grupo cultural, es importante conocerlos e intentar develar las relaciones que pudieran existir entre ellos. Los motivos iconográficos presentes las esculturas huastecas del Postclásico Tardío son abundantes en la cerámica, y en menor medida, en los pectorales y en el mural de Tamohi, por lo tanto, resulta difícil explicar porque no se recurrió a estas manifestaciones y porqué sí se dio preferencia a los códices elaborados en otras regiones. Para tratar de explicar un objeto, algún símbolo o alguna deidad, es necesario conocer primero las demás manifestaciones culturales de la cultura autor, y posteriormente, si continúan existiendo lagunas, recurrir a otras fuentes de información, como las del Centro de México. De esta manera, se podrá realizar una lectura más precisa sobre determinada producción cultural.

1.7. Modelo de análisis para lograr una aproximación al discurso estético-simbólico de las producciones artísticas huastecas: la cerámica y su iconografía

Realizar la interpretación de una obra de arte de la cual se desconoce su lenguaje derivará en lecturas imprecisas. Los estudiosos de las manifestaciones culturales del México antiguo, creían tener en los códices prehispánicos y las crónicas que dejaron los frailes españoles una gran ventaja para poder realizar interpretaciones más acertadas y fundamentadas. La información recopilada mayoritariamente en el Centro de México del siglo XVI amplía el panorama, sí, pero principalmente para los desarrollos culturales de esta región y mayormente del periodo Postclásico Tardío. Los códices con representaciones de dioses huastecos han sido de gran utilidad al momento de identificar orígenes de ritos y deidades, de conocer sus actividades y atribuciones, pero se ha identificado un problema: al intentar explicar la iconografía huasteca del Postclásico Tardío bajo los esquemas visuales y simbólicos de los códices del Centro de México, las lecturas, hasta cierto punto, han resultado incorrectas, imaginando y haciendo encajar figuras, símbolos y deidades donde en ocasiones no corresponden.

Para lograr una mejor y más certera aproximación al discurso estético-simbólico de las producciones artísticas huastecas, en específico la cerámica y su iconografía, es que

se decidió elaborar un modelo de análisis el cual considere a la producción objetual que se esté estudiando, como la principal base de datos, y que es complementaria con las demás manifestaciones culturales elaboradas por la cultura autor en cuestión. Este modelo de análisis también contempla la posibilidad de utilizar fuentes documentales provenientes de otras regiones u otras culturas mesoamericanas o del siglo XVI, pero más que nada, como complemento. Un ejemplo donde se emplea la información de los códices de esta manera es el trabajo de Dúrdica Ségota⁵⁴ quien plantea una lectura de la obra de arte a la inversa, es decir, "interroga" al objeto arqueológico y sólo en ocasiones busca apoyo en las fuentes escritas del siglo XVI, siempre y cuando tengan la misma procedencia que la fuente arqueológica. Desde el punto de vista metodológico, considera a la vasija como un objeto construido cuya legibilidad refiere a una actividad productora, y a la capacidad específicamente humana de articular la materia y estructurarla, de tal manera que se vuelva significativa. Propone la desestructuración de la obra cerámica, este objeto que es un todo, un conjunto significante, posee organización y articulaciones autónomas.

Así, el modelo propuesto se divide en tres niveles secuenciales de interpretación. El primer nivel de análisis corresponde al estudio del soporte material de las obras, su forma, la manera en que se configuran y los tipos de figuras que representan. El primer paso entonces es, establecer las variedades formales presentes en la muestra y la manera en que éstas se interrelacionan. En seguida, y específicamente para nuestro caso de estudio, se deben identificar el tipo de figuras, cuáles corresponden al tipo antropomorfo o zoomorfo y determinar si se trata de posibles representaciones de deidades, seres fantásticos o simples seres humanos o especies animales, esta identificación exige un conocimiento básico de la cultura productora de la obra. Los datos resultantes de este análisis, sólo arrojarán preferencias temáticas por determinado tipo de figuras, la interpretación de ellas, se llevará a cabo en el tercer nivel de interpretación. (Fig. 11)

⁵⁴ Ségota, D. (1995) *Valores plásticos del arte mexicana*. México: UNAM-IIA.

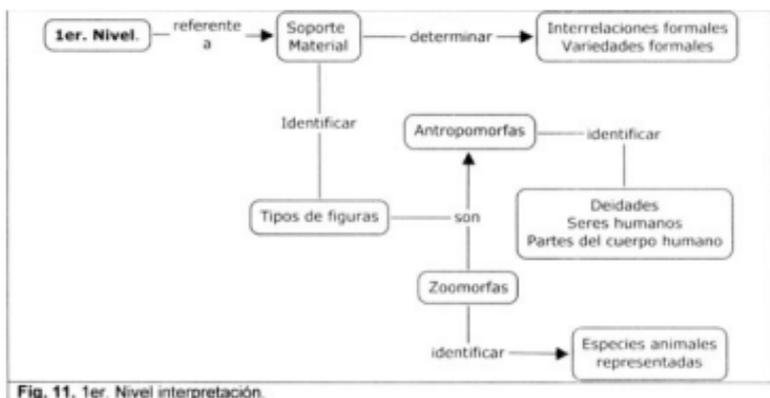


Fig. 11. 1er. Nivel interpretación.

El segundo nivel corresponde puntualmente a una reinterpretación de la iconografía presente en la cerámica huasteca del periodo Postclásico Tardío. Para realizar el análisis iconográfico se desestructurarán los discursos simbólicos plasmados en la cerámica. Ya que para entender a la cerámica como un sistema de relaciones y articulaciones significantes, es necesario identificar de inicio, la manera en que los discursos simbólicos fueron desarrollados haciendo uso de cada símbolo como una unidad autónoma de significación. Para complementar este trabajo, se recurrirá a otras producciones plásticas huastecas a fin de enriquecer nuestra comprensión sobre las relaciones que se dan entre los mismos símbolos.

Para comprender y descifrar el significado de cada símbolo, debemos entenderlos como resultado directo del pensamiento mítico del pueblo huasteco. Al ser el pensamiento mítico un sistema de clasificación y ordenamiento del mundo, debemos comprender al repertorio simbólico huasteco como el sistema gráfico con el cual se representó dicho pensamiento; lo mismo, cualquier producción simbólica huasteca. Entonces, los símbolos huastecos tendrán su origen en la analogía y abstracción de los fenómenos naturales y los elementos naturales que rodearon al pueblo huasteco. Para tener una idea que pueda arrojar pistas sobre los fenómenos y elementos naturales representados, también se recurrirá a los mitos huastecos disponibles y a información de tipo antropológica y etnohistórica sobre sus danzas, rituales, ofrendas etc.

Al introducirnos en los relatos míticos de los teenek y nahuas de la huasteca estamos ingresando directamente a su pensamiento cosmogónico, cosmovisivo y religioso. Las sociedades indígenas comenzaron a ser evangelizadas desde hace más de cuatro siglos y medio, pero distintas fueron las vías y los medios para ello. Acerca de las actuales religiones indígenas López Austin dice lo siguiente:

*"Por que pese a sus transformaciones, al ser las actuales tradiciones indígenas parte de una tradición americana, contienen formas particulares de percibir al mundo. Estas formas no pueden trasladarse mecánicamente a la interpretación del remoto pasado, pero pueden iluminar aspectos que quedaron oscuros en los relatos de historiadores españoles de principios de la colonia"*⁶⁵

Con lo anterior no se pretende fundamentar del todo las interpretaciones que se hagan de la iconografía presente en la cerámica huasteca, lo que se busca es encontrar mejores explicaciones sobre el significado de los símbolos y el arte huasteco. Sandstrom señala el peligro subyacente en realizar comparaciones de elementos culturales y emparejarlas a objetos realizados en distintos contextos temporales, pudiendo caer en correlaciones y continuidades falsas, pero también señala que la cultura siempre posee un hilo conductor, la cultura está lejos de ser efímera y arbitraria.⁶⁶

Dentro de este nivel se utilizará el método propuesto por Erwin Panofsky en su libro *"El significado en las Artes Visuales"*.⁶⁷ Se decidió aplicarlo en el análisis de la iconografía de la cerámica huasteca ya que se trata de un modelo del campo de la Historia del Arte y privilegia el estudio del sentido de las imágenes: la comprensión del asunto o significación de las imágenes en contraposición a su forma.

Panofsky propone que la interpretación de las imágenes debe hacerse en tres niveles secuenciales que aportan significaciones cada vez más complejas y, por ello, establece varias etapas para el análisis de una obra de arte:

1.- Pre-iconográfica. Se encarga de la forma mediante la cual se dan las imágenes. Se trata entonces de una descripción de la obra de arte (material, técnica, composición, etc.) Basta la experiencia personal para realizar el análisis.

⁶⁵ López-Austin, A., op. cit., p. 138.

⁶⁶ Sandstrom, A., op. cit., p. 74.

⁶⁷ Panofsky, E., op. cit.

2. Iconográfica. Cuando se interpreta la información proveniente de la significación primaria, se pasa a un nuevo nivel, llamado significación secundaria o convencional. Difiere de la primera o natural en que es inteligible en lugar de sensible, y en que ha sido deliberadamente comunicada a la acción práctica que la representa.

3. Iconológica.- Toda la información percibida e interpretada en los niveles anteriores de significación puede ser procesada en un tercer nivel, que puede llamarse nivel de significación intrínseca o contenido. Esta significación se sitúa normalmente por encima de la esfera de la voluntad consciente, se trata meramente del reflejo de la cultura donde se origina el acontecimiento. Esta interpretación iconológica exige algo más que una simple familiaridad con los temas o conceptos específicos obtenidos en las fuentes literarias. Cuando se intenta captar los principios básicos que subyacen en la imagen y que no encontramos en las fuentes documentales, es necesario contar con una intuición sintética, y debido a la subjetividad de ésta, deberá ser corregida por una investigación acerca del modo en que, bajo diversas circunstancias históricas, las tendencias generales y esenciales del espíritu humano se expresaron a través de temas y conceptos específicos.

Uno de los principales puntos débiles de interpretaciones anteriores acerca de la iconografía huasteca ha sido el panorama reducido que el investigador tiene de su objeto de estudio. Debido a esta razón se plantea la necesidad de contar con un panorama más amplio acerca de la iconografía de esta cultura. Además de contar con las unidades de análisis obtenidas en visitas a museos o a través de la consulta de publicaciones sobre el tema, a la par se fueron recopilando muestras de otras expresiones artísticas huastecas que posean motivos iconográficos. De esta manera se busca que la identificación de motivos simbólicos e iconográficos esté mejor sustentada, y así reducir el riesgo de realizar interpretaciones poco satisfactorias.

Por último, y si algún aspecto o significación de algún símbolo en específico no ha quedado del todo esclarecida, se recurrirá a la cosmogonía y cosmovisión mesoamericana. Si bien los desarrollos culturales regionales en esta gran área distan mucho de ser homogéneos, sí es posible equiparar los rituales, los dioses, los calendarios y las manifestaciones artísticas ligadas a la religión en todo lo largo y ancho de

Mesoamérica.⁵⁸ Así mismo, se recurrirá a los datos arqueológicos y antropológicos de la región, así como a las crónicas del siglo XVI en caso de ser necesario.

Este es en sí, el segundo nivel de interpretación propuesto, es el más complejo de los tres niveles y el que arrojará buena parte de la información necesaria para lograr la aproximación al discurso estético-simbólico presente en la cerámica huasteca objeto de estudio. (Fig. 12)

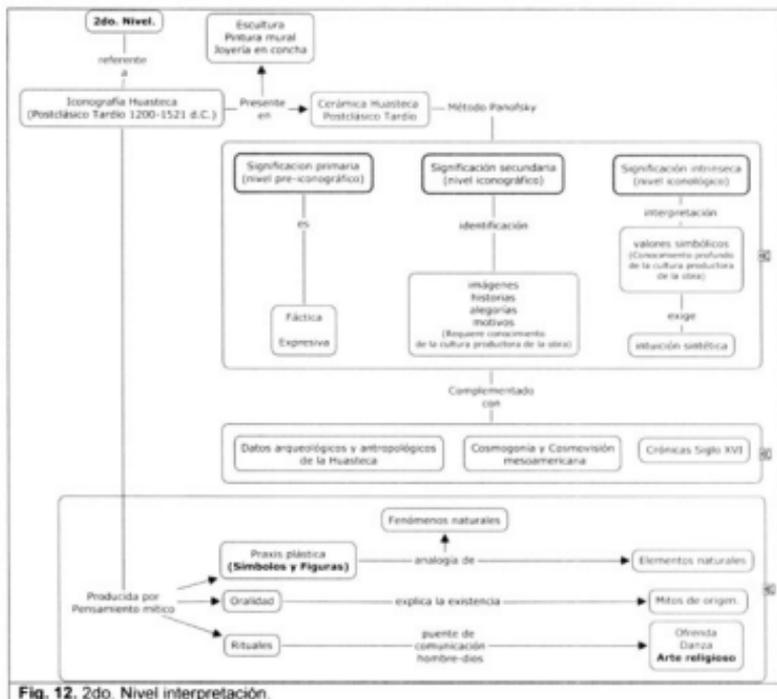


Fig. 12. 2do. Nivel interpretación.

El tercer nivel de interpretación es donde se dilucidará de manera más clara el discurso estético-simbólico de las representaciones zoomorfas presentes en la cerámica huasteca. En este nivel, además de relacionar los datos obtenidos en el primer y el segundo nivel de

⁵⁸ López-Austin, A., *op. cit.*, pp. 25-40.

interpretación, se realiza el estudio tomando en cuenta la disposición de símbolos en las piezas cerámicas, la carga expresiva que poseen algunas de las figuras representadas, el cromatismo aplicado a la cerámica y algunos conceptos de uso que es posible inferir tomando como referencia la disposición de elementos y configuración formal de las vasijas. De nueva cuenta si algún aspecto o significación conceptual en específico no ha quedado del todo esclarecido, se recurrirá a la cosmogonía y cosmovisión mesoamericana, así como a datos arqueológicos, antropológicos o a las crónicas del siglo XVI, como complemento. (Fig. 13)



Fig. 13. 3er Nivel interpretación.

El orden metodológico dispuesto en el modelo de análisis anteriormente descrito, es el que sigue la presente investigación. A continuación, se desarrolla el primer nivel de interpretación, referente a la cerámica huasteca del periodo Postclásico Tardío, sus variedades formales y la identificación de figuras representadas.

2. Morfología de la cerámica huasteca del periodo Postclásico Tardío

El presente punto corresponde al 1er nivel de interpretación y sólo contempla el análisis formal de las piezas cerámicas. El análisis morfológico que a continuación se presenta es desarrollado en dos partes: la primera, correspondiente al estudio e identificación de las variedades formales que presentan las piezas cerámicas y la manera en que se interrelacionan entre sí, así como el grado de parentesco formal que las caracteriza; la segunda parte, corresponde a la identificación de las especies animales representadas en las piezas cerámicas, dicho trabajo es llevado a cabo comparando los rasgos formales presentes en los rostros de cada figura zoomorfa, con los de las distintas especies animales que habitan la región Huasteca. Los resultados e información complementaria se presentan a continuación.

2.1. La muestra

Si bien la presente investigación tiene como objeto de estudio las representaciones zoomorfas en la cerámica ritual huasteca del periodo Postclásico Tardío, con el objeto de contar con un panorama más amplio sobre esta manifestación plástica, se decidió integrar al análisis formal representaciones del tipo antropomorfo. La muestra también incluye piezas del tipo fitomorfo que principalmente corresponden a figuras de cucurbitáceas: calabazas y bules. La cerámica fitomorfa se integra en la muestra para incluirse en el análisis sobre la iconografía huasteca que se desarrolla en el tercer punto de este documento, por lo demás, las piezas cerámicas con este tipo de representaciones solamente fueron registradas en el catálogo de esta investigación, con la idea de que puedan ser tomadas en cuenta para futuros estudios. Por lo tanto, el análisis formal de la cerámica huasteca del periodo Postclásico Tardío sólo contempla figuras de tipo zoomorfo y antropomorfo.

La muestra está integrada por 275 piezas; 134 corresponden al tipo antropomorfo; 93 corresponden al tipo zoomorfo; 40 al tipo fitomorfo y 8 a cerámicas de tipos variados que fueron integradas al análisis dada su importancia formal, ya que muchas de ellas, son antecedentes directos de las variedades formales que presentan otras cerámicas zoomorfas y antropomorfas.

La muestra fue integrada por piezas obtenidas en investigación de campo así como documental. Para la investigación de campo se acudió a los principales museos del

país que cuentan con colecciones arqueológicas importantes provenientes de la región Huasteca. Los recintos museísticos visitados fueron los siguientes y se marca con un asterisco aquellos donde se tuvo acceso a bodegas:

- Museo Regional Potosino, San Luis Potosí, S.L.P.*
- Museo Francisco Cossío, San Luis Potosí, S.L.P.*
- Museo Regional Huasteco, Cd. Valles, S.L.P.
- Museo de las Culturas de la Huasteca Potosina "Tamuantzan", Cd. Valles, S.L.P.
- Museo Regional de Historia de Tamaulipas, Cd. Victoria. Tamps.*
- Museo de la Cultura Huasteca, Tampico, Tamps.*
- Museo de Antropología de Xalapa, Xalapa, Ver.*
- Museo Amparo, Puebla, Pue.
- Museo Nacional de Antropología, México, D.F.

En distintos museos el acceso a las bodegas estuvo restringido por distintas razones, las cuales se explican a continuación. En el Museo Regional Huasteco, el acceso a la bodega no se realizó principalmente porque la colección de cerámica huasteca que exhibe en sus vitrinas es bastante numerosa, y según palabras de la directora, la señora Elia Lyne, las piezas más importantes se encontraban en exhibición al momento de la visita. En el Museo de las Culturas de la Huasteca Potosina "Tamuantzan", no se ingresó a bodegas debido a que no existía material arqueológico bajo resguardo. Con respecto al Museo Amparo, no se ingresó a bodegas debido a que ocurre la misma situación que en el Museo Regional Huasteco. En el Museo Nacional de Antropología, no fueron otorgados los permisos correspondientes. Cabe mencionar que en la muestra también fueron integradas piezas pertenecientes a la colección del Museo Etnológico de Berlín, las imágenes fueron facilitadas por el Dr. Peter C. Kroefges, y si bien las piezas no fueron fotografiadas bajo los mismos criterios que las piezas registradas en los distintos museos del país, se decidió integrar estas imágenes al catálogo ya que las imágenes que se tienen de estas vasijas, publicadas a principios del siglo XX por Caecile Selser, son de muy baja calidad, debido a que no se cuenta con un original de dicha publicación.

Para su estudio, la muestra se clasificó acorde al tipo de figura que representaba, a cada unidad le fue asignada una clave compuesta de una letra y un número. La letra corresponde al tipo formal y el número inmediato indica si existen subtipos emparentados muy directamente. Por ejemplo: la clave C1, indica que la pieza pertenece al tipo C y el 1

indica que es el tipo formal del cual se desprenden con ciertas variantes los tipos, C2, C3, C4, C5, etc., el tipo D1, indicaría que existe un nuevo tipo formal con menores concordancias al del tipo C1. Además de esta primera nomenclatura, cada clave es acompañada de dos números más que son separados de la primera clave por medio de un guion, entonces tenemos que la clave completa será la siguiente, D1-01, D1-02, D1-03, etc., esto indica que existen varias piezas del tipo D1, y el número al final indica la cantidad de vasijas pertenecientes a determinado tipo formal.⁵⁹ Este sistema permite la inclusión de nuevos tipos formales. Como las unidades de tipo fitomorfo no fueron analizadas, tenemos que la muestra sobre la cual se realizó el estudio formal consta de 235 piezas solamente. A las vasijas fitomorfas les fue otorgada una clave distinta, Cu-001, Cu, indica que es cucurbitácea, y el número es sólo para contabilizar, por medio de esta clave, se permite la rápida localización de la pieza en la base de datos y en las fichas de registro.

Las 275 piezas cerámicas registradas se presentan a manera de catálogo en el apéndice de esta investigación y también se incluyen aquellas que fueron obtenidas de publicaciones académicas. La información sobre la metodología de registro y los datos que se incluyen en la ficha se indica en las primeras hojas del apéndice.

2.2. Cronología de la cultura Huasteca a través de su cerámica

La palabra cerámica procede del griego (κεραμικός) y con ella se designa al arte de realizar vasijas y otros objetos de barro, loza y porcelana. El surgimiento de la cerámica en las sociedades primitivas es el principal indicador de una evolución en los medios de subsistencia, es decir, señala el inicio de la sedentarización. La aparición de la cerámica en Mesoamérica se estima aproximadamente en el 2500 a.C., y se asocia principalmente a la invención de la agricultura y al sedentarismo. Los tiestos más antiguos que se tienen registrados corresponden a la llamada fase Pox, y fueron localizados en Puerto Marqués, en lo que actualmente es el estado de Guerrero, su datación por radiocarbono los situó en el 2440 a.C., correspondiendo a los inicios del periodo Preclásico Temprano (2500-1200

⁵⁹ Resulta importante señalar que dentro de un mismo tipo es posible identificar ciertas variantes en la configuración formal de las distintas piezas que lo conforman, sin embargo, se puede considerar a estas piezas como "variedades" de un mismo tipo formal, y como en ellas se aprecian más similitudes que diferencias, son integradas dentro del mismo tipo morfológico. Entiéndase que en una serie de 20 piezas, por citar un ejemplo, aquella con la clave D1-03, será totalmente idéntica al tipo formal del que se desprende, es decir, el tipo D1; mientras que aquella que posea la clave D1-19 presentará más variantes con respecto de la pieza D1-01.

a.C.)⁶⁰ Cabe mencionar que es en este periodo donde se comienzan a sentar las bases para el desarrollo de las grandes culturas de Mesoamérica; la agricultura y el sedentarismo que serán determinantes en la evolución cultural de estos pueblos, derivarán en un crecimiento demográfico estable, así como en un desarrollo tecnológico en el manejo de la arcilla que dará lugar a una inmensa variedad de tipos cerámicos en las distintas regiones culturales mesoamericanas.

Los primeros estudios estratigráficos que se llevaron a cabo en la Huasteca, fueron los realizados por Gordon F. Ekholm y cuyos resultados se publicaran en 1944, este investigador realizó excavaciones en Tampico y Pánuco; a partir del material arqueológico obtenido de los pozos de excavación logró determinar 6 periodos cronológicos a los cuales llamó Pánuco I, Pánuco II y así sucesivamente hasta el Pánuco VI.⁶¹ Sus investigaciones aun están vigentes y siguen siendo fundamentales para abordar el estudio de las tradiciones cerámicas en la Huasteca. En 1954, Richard MacNeish⁶² presenta los resultados de las excavaciones realizadas por él en las tierras bajas de Pánuco, y posteriormente, en 1958, presenta los resultados de sus excavaciones realizadas en La Sierra de Tamaulipas.⁶³ Con estos estudios amplió las fases cerámicas establecidas por Ekholm y determinó la existencia de tres fases anteriores a Pánuco I, que denominó Pavón, Ponce y Aguilar correspondientes al Preclásico Medio.

Situando las fases cerámicas de Ekholm en la temporalidad mesoamericana encontramos que Pánuco I y Pánuco II se inscriben en el Preclásico Superior, Pánuco III en el Clásico Temprano y parte del Clásico Medio, Pánuco IV en parte del Clásico Tardío y parte del Postclásico Temprano, Panuco V parte del Postclásico Temprano y Postclásico Medio y el Pánuco VI es diagnóstico del Postclásico Tardío. Mientras que Pavón se sitúa a finales del Preclásico Temprano, Ponce a inicios del Preclásico Medio y Aguilar se desarrolla casi durante todo este mismo periodo.

⁶⁰ Arqueología mexicana, Especial 5, Junio, 2000, p. 23.

⁶¹ Ekholm, G. (1944) Excavations at Tampico and Pánuco in the Huasteca, Mexico, *Anthropological papers of The American Museum of Natural History*, vol. XXXVIII, part V, pp. 321-599, USA: The American Museum of Natural History.

⁶² MacNeish, R. (1954) An early archaeological site near Panuco, Veracruz, *Transactions of the American Philosophical Society*, vo.I.44, part 5, Filadelfia, pp. 539-641, USA: The American Philosophical Society.

⁶³ MacNeish, R. (1958) Preliminary archaeological investigations in the Sierra de Tamaulipas, Mexico, *Transactions of the American Philosophical Society*, vo.I.48, part 6, Filadelfia, pp. 1-210, USA: The American Philosophical Society.

Además del establecimiento de cronologías para el estudio del desarrollo de determinado grupo cultural, la cerámica también permite identificar relaciones con otras áreas culturales. De manera general, MacNeish encuentra que la cerámica perteneciente a las fases Ponce y Aguilar tienen similitudes con las tradiciones cerámicas producidas en el área Olmeca y Maya del Preclásico, en especial la fase Ponce, equiparable al periodo Mamom de Uaxactun.⁶⁴ Sobre la fase Pavón, no realiza comparaciones con otros periodos culturales de Mesoamérica, debido a la escasa cantidad de material localizado.⁶⁵

Para Panuco I (Chila Blanco) y Panuco II (El Prisco Negro), Ekholm continúa encontrando relaciones con el área maya, en las fases Mamom y Chicanel de Uaxactun, y con los periodos I y II de Monte Albán.⁶⁶ Con el inicio del periodo III (Panicu Pasta Fina), las relaciones con el área maya se desvanecen y comienza a surgir un estilo de origen local; también son perceptibles relaciones con Teotihuacán, aunque parecen no haber influido significativamente en la región. Panuco IV (Zaquil) es similar al periodo anterior en tanto que el material cerámico posee un estilo local bien definido, los tipos representativos de esta fase son el Zaquil Negro Inciso y Zaquil Rojo. Panuco V (Las Flores) se relaciona con el horizonte Azteca I-Mazapán-Chichén-Itzá; los tipos más representativos son Las Flores negro sobre rojo, Las Flores con decoración en relieve y Las Flores inciso; al inicio de este periodo los contactos con el área maya vuelven a hacerse patentes con la aparición de la cerámica Anaranjado fino.⁶⁷ Panuco VI, corresponde al horizonte Azteca II o Azteca III; el tipo representativo de esta fase es el Huasteca Negro sobre Blanco, que en Tampico-Panuco aparece totalmente desarrollado, por lo que se infiere debió tener un periodo más largo de desarrollo en otra área de la Huasteca. Otros tipos emparentados son el Tancol Policromo y el Tancol Café sobre Amarillo, este último, presenta diseños pintados similares al Azteca III Negro sobre Naranja.

⁶⁴ MacNeish, R. (1954) An early archaeological site near Panuco, Veracruz, *Transactions of the American Philosophical Society*, vol.144, part 5, Filadelfia, pp. 539-641, USA: The American Philosophical Society, pp. 569, 619.

⁶⁵ MacNeish, R. (1958) Preliminary archaeological investigations in the Sierra de Tamaulipas, Mexico, *Transactions of the American Philosophical Society*, vol.148, part 6, Filadelfia, pp. 1-210, USA: The American Philosophical Society, p. 171.

⁶⁶ Ekholm, G. op. cit. pp. 423-426.

⁶⁷ Ochoa, L. op. cit. pp. 36-38.

La relación entre la Huasteca y áreas vecinas más cercanas también fue importante, principalmente durante el Clásico. Para el área de Río Verde, Dominique Michelet⁶⁸ establece tres fases de desarrollo: Pasadita (250?-500 d.C.), Río Verde A (500-700 d.C.) y Río Verde B (700-1000 d.C.); la primer fase, es contemporánea a Pánuco III, tiestos del tipo Pánuco Pasta Fina Corrugada indican esta relación; en la segunda fase es posible apreciar que los tipos Río Verde pulido y Río Verde inciso-grabado, poseen similitudes con los tipos Zaquil Negro Liso y Zaquil Negro Inciso, pertenecientes a Panuco IV; en la tercera y última fase, las cerámicas continúan manteniendo relaciones con la Huasteca del periodo Zaquil y del principio del periodo Las Flores (Pánuco V).

Si bien en La Sierra de Tamaulipas existen evidencias de actividad humana aproximadamente desde el 10000 a.C., es hasta los periodos Laguna, Eslabones y La Salta, cuando se hacen evidentes relaciones con los horizontes culturales Huastecos. El periodo Laguna es contemporáneo a El Prisco (II), tiestos de El Prisco Negro confirman esta relación. El periodo Eslabones no está bien definido, pero puede considerarse contemporáneo a la fase Pithaya (III). El periodo La Salta posee muchas conexiones con la fase Zaquil (IV), muestra de ello es la similitud existente entre tiestos grabados de La Salta con aquellos pertenecientes al tipo Zaquil Negro Inciso. Materiales pertenecientes a la fase Las Flores (V) están ausentes en La Sierra de Tamaulipas. Sin embargo, en el periodo Los Ángeles, Pánuco VI está bien representado por tiestos pertenecientes al tipo Huasteca Negro-Sobre-Blanco, Tancol Café sobre Amarillo y Zaquil Rojo, entre otros. La presencia de este material en Los Ángeles, fue producto de intercambios comerciales, y no así, de una inter influencia entre las dos áreas, como ocurrió en los periodos Laguna, Eslabones y La Salta.

Un sitio más dónde pueden detectarse relaciones con los horizontes culturales de la Huasteca, es San Antonio Nogalar. MacNeish realiza en este sitio recolecciones de superficie y lo vincula con la fase Laguna.⁶⁹ En 1968-69 Stresser-Pean⁷⁰ Realiza excavaciones en el sitio y determina que el tipo Nogalar Negro es cercano a El Prisco Negro de Ekholm, abundante los periodos II y III; y el tipo Zaquil Rojo de San Antonio

⁶⁸ Dominique, M. *op. cit.*, pp. 45-47.

⁶⁹ MacNeish, R. (1958) Preliminary archaeological investigations in the Sierra de Tamaulipas, Mexico, *Transactions of the American Philosophical Society*, vol.148, part 6, Filadelfia, pp. 1-210, USA: The American Philosophical Society, pp. 47-50.

⁷⁰ Stresser-Pean, G. (1977) *San Antonio Nogalar: La Sierra de Tamaulipas et la Frontière Nord-Est de la Mesoamérique*, México: Mission archeologique et ethnologique française au mexique, p. 163-178.

Nogalar, corresponde perfectamente al Zaquil Rojo de Pánuco (IV). La época de ocupación del sitio se estima entre el 200-500 d.C., y permanece deshabitado hasta finales del Postclásico Tardío, época en que es nuevamente utilizado por un breve periodo de tiempo. Testimonio de esta ocupación lo conforma material cerámico del tipo Negro Sobre Blanco y Tancol Policromo. (Cuadro 1)

Áreas Tiempo	Afiliaciones exteriores	Tampico- Pánuco (Ekholm- MacNeish)	Sierra de Tamaulipas (MacNeish)	Rio Verde (Michelet)
1521				
1200	Azteca III	Pánuco (VI)	Los Angeles	
800	Azteca I- Mazapán Centro de Veracruz	Las Flores (V)	?	Rio Verde B
400	Teotihuacán a través de Tajín	Zaquil (IV)	La Salta	Rio Verde A
d.C. 0 a.C.	Mamón y Chicanel de Uaxactún Monte Alban I y II	El Prisco (II)	Laguna	Pasadita
400	Tres Zapotes temprano	Chila (I)		
800	Tres Zapotes Mamón de Uaxactún	Aguilar		
1200		Ponce		
1600		Pavón		

Cuadro 1. Fases cerámicas de la Huasteca.⁷¹

⁷¹ Construido a partir de información de Ekholm, MacNeish y Michelet.

En el 2005 Stresser-Pean²² presenta entre otras cosas una nueva clasificación para la cerámica huasteca, resultado de las investigaciones que realizara él y sus colaboradores en el sitio arqueológico de Tamtok, si bien todos los datos que presenta son importantes, el establecimiento de nuevos tipos cerámicos para el Postclásico Tardío lo son aun más para la presente investigación, los tipos que establece son complementarios a los ya señalados por Ekholm, y para la nueva propuesta de clasificación toma en cuenta principalmente la decoración de las piezas cerámicas. En el presente trabajo se utiliza la clasificación de Stresser-Pean, por considerarla más completa, y porque las características ornamentales de las unidades de análisis recabadas se aprecian mejor bajo los parámetros establecidos por él.

Para el periodo Postclásico Tardío, el investigador francés establece un tipo cerámico general el cual denomina como Tipo *Huasteca*, y reúne el *Huasteca Negro sobre Blanco* y el *Tancof Policromo* correspondientes al Panuco VI de Ekholm. De manera general, el Tipo *Huasteca* presenta una pasta dura y bien cocida, con desgrasante abundante y formado por arena fina lo que da como resultado una pasta semifina y homogénea cuyo color va del pardo claro o muy pálido al rosa crema o ligeramente rojizo; el espesor de las paredes varía de 5 a 10mm y presentan superficies bien aplanadas y alisadas cubiertas con un engobe blanco y en ocasiones poco grisáceo; la decoración fue aplicada sobre el engobe blanco y en los tuestos que no lo presentan, la decoración fue aplicada directamente sobre la superficie cuyo color de la pasta es bastante claro y contrasta con la decoración.

El tipo *Huasteca* está conformado por cinco subtipos cuyos nombres son bastante sugerentes: *Subtipo Huasteca Blanco*, considera piezas cubiertas por un baño de engobe blanco y carentes de algún tipo de decoración pintada; *Subtipo Huasteca Labio Rojo*, estas piezas cerámicas presentan siempre un engobe blanco y su decorado se reduce a una línea o banda roja sobre el labio, característica que las distingue del subtipo *Huasteca Blanco*; *Subtipo Huasteca Rojo sobre Blanco*, se caracteriza por presentar decoración pintada en rojo sobre la superficie externa, que suele tener engobe blanco, en algunos casos la pieza no posee engobe y la decoración en rojo se aplicó sobre la superficie natural que es de un color pardo claro; *Subtipo Huasteca Negro sobre Blanco*, se empleaba ante todo para fabricar escudillas o "cajetes", la mayor parte de la cerámica

²² Stresser-Pean, G., Stresser-Pean, C. (2005) *Tamtok, sitio arqueológico: su vida cotidiana*, México: CONACULTA-INAH, pp. 427-486.

ritual descubierta en Tamtok estaba fabricada en *Negro sobre Blanco*; *Subtipo Huasteca Policromo*, se caracteriza por su decoración pintada en dos colores, el negro y el rojo, sobre un fondo que casi siempre presenta engobe blanco; A estos subtipos, se suman dos variedades de importancia menor: Tipo *Huasteca*, variedad *Huasteca Pasta Fina* y Tipo *Huasteca*, variedad *Huastecoide*.

El estudio de las tradiciones cerámicas de la Huasteca, ha permitido establecer y delimitar las características tecnológicas y estilísticas en el manejo de la arcilla que se dieron en sitios específicos de esta región. Estos estudios también han permitido construir un panorama general sobre la cerámica de la Huasteca y sus respectivas temporalidades, sin embargo, estudios de área recientes han reportado variantes en los tipos cerámicos ya establecidos, lo cual forzosamente señala algún tipo de heterogeneidad en los desarrollos cerámicos de las distintas áreas que conforman la Huasteca.⁷³ La existencia de distintas fases cerámicas nos indica el surgimiento de cambios importantes en la organización de los grupos humanos que habitaron la Huasteca, donde los estilos de algunos simplemente fueron desplazados y donde otros sugieren cierto tipo de continuidad en las tradiciones cerámicas, como es el caso del Zaquil Negro (IV), tipo cerámico en que se retoman elementos decorativos del Prisco Negro (II).⁷⁴ La cerámica perteneciente al tipo *Huasteca*, no tiene antecedente en la región, o al menos las investigaciones realizadas hasta la fecha no han podido situar su origen; los motivos decorativos y el tipo de pasta de Las Flores (V) es diferente al que presentan las piezas del Postclásico Tardío (VI) y por lo tanto no pueden ser relacionados. El origen de las tradiciones cerámicas del Postclásico Tardío, específicamente el Tipo *Huasteca*, objeto de estudio de la presente investigación, seguirá en calidad de desconocido, lo único que se puede afirmar es que su adopción fue muy importante e indica un fuerte apogeo regional, ya que el material cerámico correspondiente a esta tipología es muy abundante en toda la región Huasteca y que además de ser acogido, se diversificó dando lugar a una cantidad considerable de tipos formales en las distintas sub-regiones del área cultural de la Huasteca.

⁷³ Reza, P., Pérez, H., (2009) Cerámica diagnóstica del Preclásico, Clásico y Postclásico en algunos sitios del norte de la Huasteca, *Memoria del Taller Arqueología de la Huasteca: Homenaje a Leonor Merino Carrión*, Diana Zaragoza (coord.), México: INAH, 175-189.

⁷⁴ Espinosa, A. (2009) Zaquil negro y Prisco negro, un análisis estilístico, *Memoria del Taller Arqueología de la Huasteca: Homenaje a Leonor Merino Carrión*, Diana Zaragoza (coord.), México: INAH, 65-75, p. 74.

2.3. Análisis morfológico de la cerámica huasteca del periodo Postclásico Tardío

Investigadores como Zaragoza Ocaña⁷⁵ y Stresser-Pean,⁷⁶ entre otros, han abordado anteriormente el estudio y descripción de algunos tipos cerámicos del periodo Postclásico, sin embargo, ha sido posible detectar que existen variantes formales en las tipologías cerámicas que no mencionan, el análisis morfológico de la cerámica que se realizará, servirá en parte, para complementar y ampliar el panorama que se tiene de este tipo de objetos. El principal objetivo del análisis formal de las unidades cerámicas zoomorfas y antropomorfas, es el de registrar las variedades de formas existentes, establecer cómo se relacionan entre sí y conocer las soluciones formales que el artista huasteco utilizó para configurar el objeto.

Para realizar el análisis, una vez que se conjuntó la muestra de cerámica, se procedió a organizar y establecer grupos cerámicos según las características formales que cada pieza presentaba, con objeto de identificar el grado de parentesco formal entre las vasijas que conforman la muestra. Las características de cada tipo formal identificado se analizan y describen en el apéndice de esta investigación y se acompaña de un esquema morfológico elaborado con un programa de dibujo asistido por computadora (CAD). La descripción de cada tipo formal se llevó a cabo tratando de seguir los lineamientos que dan Hélène Balfet, Marie France Fauvet-Berthelot y Susana Monzón en su libro titulado "*Normas para la descripción de vasijas cerámicas*".⁷⁷ El análisis se realizó en un orden ascendente, es decir, se comienza describiendo el tipo de base, cuerpo, boca, y elementos agregados como vertederas, asas u de otro tipo. En este análisis no se aborda el estudio de los elementos decorativos, ya que el interés principal se centra en identificar las formas básicas que definen a la muestra. Las interrelaciones y parentescos formales que presentan los tipos cerámicos identificados en la muestra se describen en el siguiente punto.

2.3.1. Tipos morfológicos

De la muestra conformada por 235 unidades de análisis, se detectaron 55 tipos morfológicos, todos ellos, emparentados entre sí, en mayor o menor medida. Una vez

⁷⁵ Zaragoza, D. (2002, enero-abril) Algunas consideraciones sobre la cerámica Huasteca Negra sobre Blanco, *Arqueología*, 29, 2a. época, 125-140.

⁷⁶ Stresser-Pean, G., Stresser-Pean, C., op. cit.

⁷⁷ Balfete, H., Fauvete-Berthelot, M, Monzón, S. [1992] *Normas para la descripción de vasijas cerámicas*. México: CEMCA.

analizados los 55 tipos, fue posible establecer que la forma de 26 de ellos se desprende de tres tipos morfológicos mucho más sencillos y que no corresponden al tipo zoomorfo, antropomorfo o fitomorfo; por ser el antecedente formal de 26 tipos cerámicos zoomorfos y antropomorfos, es que se les denominó como *Modelo Base*. En la clasificación formal cerámica existen tres modelos base: *El Modelo Base*, *Modelo Base 1-1* y *Modelo Base 1-2*.

Modelo Base y tipos A1, A2 y A3

El Modelo Base, es el antecedente directo del Modelo Base 1-1 y el Modelo Base 1-2, estos dos últimos modelos base presentan algunos cambios en su línea de perfil, pero siempre partiendo del Modelo Base.⁷⁸ El Modelo Base está representado por una vasija de forma simple, cerrada, de base circular continua y en su interior presenta una concavidad. Su perfil inferior es divergente y conforme va subiendo se vuelve convergente hasta llegar a su punto de tangencia vertical externo (PTVE), a partir de este punto comienza el hombro de la vasija, que converge y culmina en la boca de la pieza. La curva de perfil es de tipo continua, es decir, carece de puntos de intersección. La característica principal que podemos apreciar en todos los tipos formales emparentados con el Modelo Base, es su línea de perfil inferior divergente que conforme sube se vuelve convergente hasta llegar al PTVE, a partir de este punto, todos los tipos formales emparentados comenzarán a presentar distintas variantes.⁷⁹ Es importante indicar que los modelos base no cuentan con asa ni gollote (vertedera), así como elementos decorativos modelados en su superficie; la sencillez en su configuración formal es una de sus principales características. A continuación se señalarán las cualidades y variantes formales que distinguen y relacionan a todos los tipos formales de la muestra, para una mejor comprensión de estas interrelaciones, se seguirá el orden del esquema elaborado para determinar los tipos formales existentes en la cerámica huasteca del periodo Postclásico Tardío. (Fig. 14)

⁷⁸ El MB1 puede relacionarse con el tipo *Hunbo* propuesto por Zaragoza y Dávila. Ver. Zaragoza, D., Dávila, P. (2007) El complejo cerámico Tamohi, *La producción alfarera en el México antiguo*, Beatriz Leonor Merino Carrión, Ángel García Cook (coords.), Vol. V, México: INAH, 343-381., p. 369.

⁷⁹ Los tipos morfológicos emparentados a los tres modelos base son los siguientes: A1, A2, A3, B1, B2, C, C1, C2, C3, C4, C5, C6, C7, C14, C15, C16, C20, C21, C22, D1, D2, D3, E1, F1-MB1.

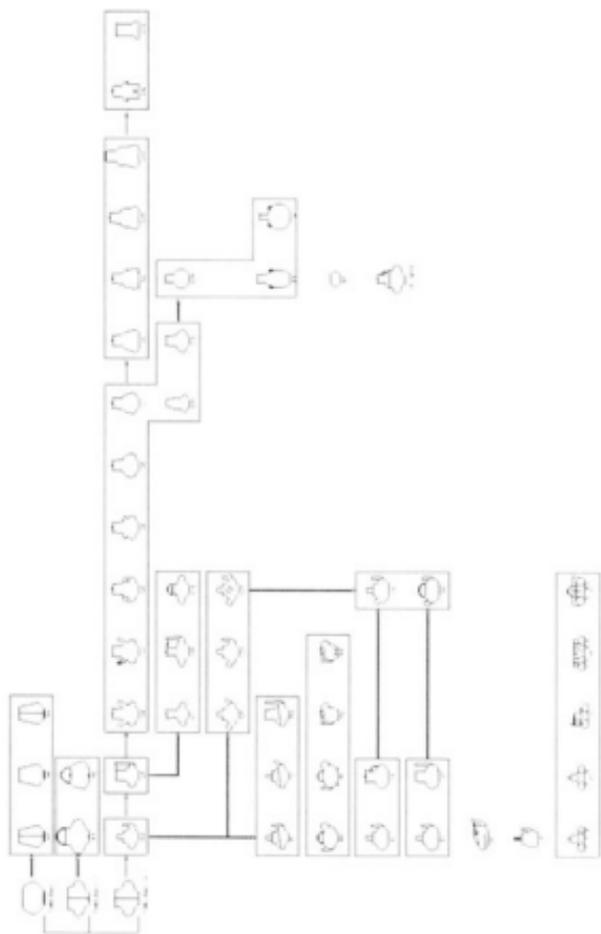
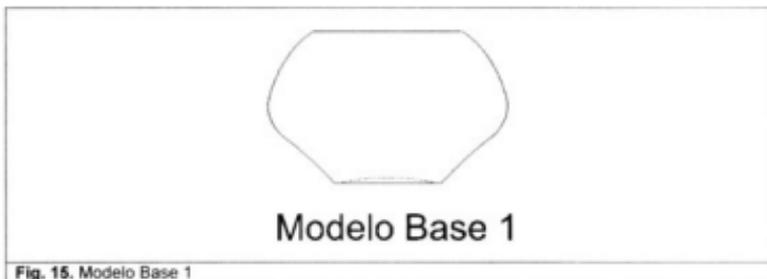
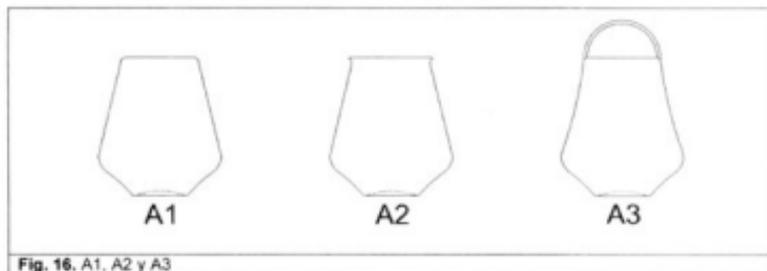


Fig. 14. Tipos morfológicos en la cerámica huasteca del Postclasico Tardío.



Los tipos formales más cercanos al Modelo Base anteriormente descrito (Fig. 15), son los tipos A1, A2 y A3. Estos tres tipos se diferencian del Modelo Base, en que su PTVE está más cercano a la base, su línea de perfil antes de este punto, sigue siendo divergente y conforme se acerca más al PTVE se vuelve convergente. A partir de este punto, inicia el hombro de la vasija, que en los tres tipos mencionados, está determinado por una línea ligeramente inclinada que asciende en un ángulo aproximado de 105° conforme la horizontal. En el tipo A1, el hombro de la vasija culmina directamente en la boca de la pieza. El tipo A2 difiere del A1 en que la boca de la pieza culmina con un labio divergente. El tipo A3 es el más elaborado, la línea diagonal ascendente del hombro de la pieza, que en los tipos A1 y A2 aparece recta, en el A3, es ligeramente divergente, describiendo una curva hacia el eje de revolución de la pieza, curva que conforme asciende se vuelve ligeramente convergente. La pieza no cuenta con labio. Directamente a la boca, fue integrada un asa puente transversal. Situado a un costado de la pieza, en la sección correspondiente al PTVE, fue integrado un gollete vertical. Las piezas A1, A2 y A3, poseen elementos decorativos modelados en su respectivo hombro. (Fig. 16)



Modelo Base 1-1, tipos B1 y B2

El Modelo Base 1-1 presenta como variante, con respecto del Modelo Base, que su hombro convergente es de menor altura, y a él fue integrado un cuello de baja altura que culmina en un labio ligeramente divergente. Los tipos formales que más directamente se relacionan con MB1, son el B1 y B2. (Fig. 17)



El tipo B1 presenta como variante, con respecto del MB1-1, que la línea de perfil de su hombro describe una diagonal ascendente de aproximadamente 145° con respecto a la horizontal. La línea de perfil del hombro de la vasija es más larga, por lo tanto, se une al cuello en un punto más cercano al eje de revolución de la pieza. Esto da como resultado que el cuello de la vasija en el tipo B1 sea más angosto que en el MB1-1. El cuello es de baja altura y culmina en un labio de borde curvo divergente. Presenta asa puente transversal y gollete. El hombro de la vasija, en su parte frontal, presenta elementos modelados a manera de rostros de seres antropomorfos.

El tipo B2 es una evolución formal del tipo B1. El hombro de mayor tamaño del B1, alcanza en el B2, una altura considerable, para tal caso, el cuello fue suprimido de la vasija, por lo tanto, el hombro de la pieza culmina directamente en la boca, a la cual se integra un asa puente transversal, y en la parte posterior de la vasija, el gollete. Mientras que en el B1 el hombro de la pieza daba lugar a la representación esquemática de rostros

sobre su superficie, en el B2, el hombro se amplia, para poder representar en él, una cabeza completa de rasgos más naturalistas.⁸⁰ (Fig. 18)

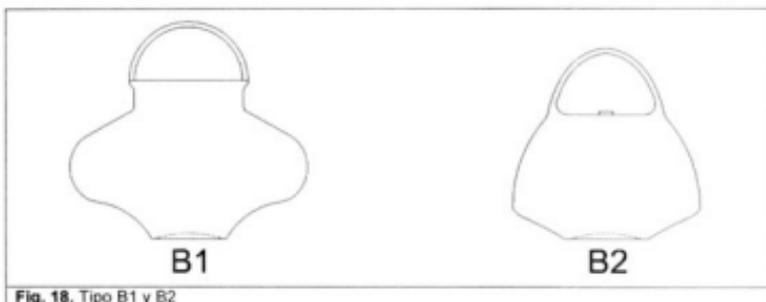


Fig. 18. Tipo B1 y B2

Modelo Base 1-2, C y C1

El Modelo Base 1-2 es una evolución formal del MB1-1, la variante formal más destacable del MB1-2 es que presenta dos hombros. Al hombro del MB1-1 simplemente le fue integrado otro hombro, entonces, el punto que antes unía el primer hombro del MB1-1 con el cuello, ahora se une a un nuevo hombro, el segundo hombro se une al cuello de la vasija, que por obvias razones, es más angosto que en el MB1-1. La aparición de este segundo hombro es muy importante, ya que él permite el surgimiento de variantes formales en los tipos pertenecientes a la clasificación "C" y "D". (Fig. 19)

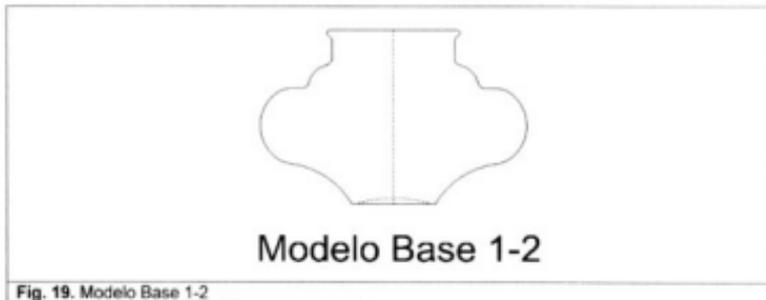
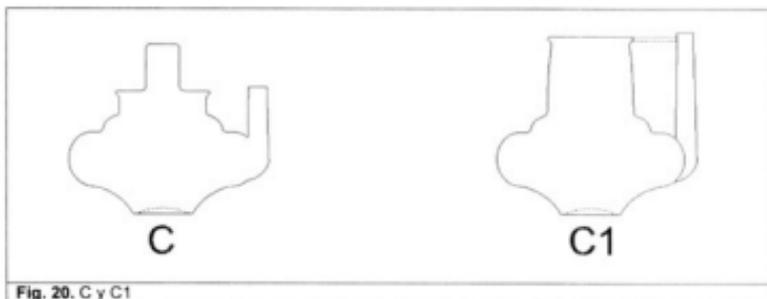


Fig. 19. Modelo Base 1-2

⁸⁰ Las piezas correspondientes al tipo B2 han sido denominadas como vasijas cefalomorfas, globulosas de asa transversal. Ver. Stresser-Pean, G., Stresser-Pean, C. op. cit., p. 471.

El tipo formal que más directamente se desprende del MB1-2 es el tipo C que como única variante con respecto al Modelo Base 2 presenta un asa puente transversal y gollete vertedor.

El tipo C1 se desprende directamente del tipo C, como variante formal presenta un cuello de altura considerable, que representa casi el 50% de la altura total de la vasija, la altura del gollete también se incrementa y por lo general siempre tiene como altura mínima la misma altura de la boca de la olla y en ocasiones la sobrepasa ligeramente, el gollete y la boca de la vasija frecuentemente aparecen unidos por un asa puente longitudinal. Las vasijas del tipo C1 presentan un cuello alto debido a que en él fueron modelados elementos decorativos, con el fin de representar esquemáticamente rostros de seres antropomorfos y zoomorfos. La aparición del tipo C1 con su cuello alto es importante en la cerámica huasteca del Postclásico Tardío, ya que una cantidad importante de vasijas pertenecientes a la clasificación "C" presentan este rasgo. El cuello alto es entonces, una solución formal que permite el modelado de rostros en la cerámica ritual objeto de estudio. (Fig. 20)



C2, C3, C4, C5, C6, C7, C17, C18 y C19

El tipo C2 presenta una variante importante con respecto del tipo C1, en el tipo C1 el segundo hombro es de altura pequeña, idéntico en proporción al del tipo C, en cambio en el tipo C2 el segundo hombro incrementa su altura al doble. Si en el tipo C1 el cuello elevó su altura para dar lugar a la aparición de motivos decorativos que representarían rostros,

el tipo C2, presenta esta elongación con el fin de que en ella pudieran ser integrados dos apéndices al cuerpo de la vasija. Estos dos apéndices sirven para dar lugar a las extremidades de las criaturas modeladas en la vasija, se trata de nuevo, de una modificación formal para dar cabida a elementos que enriquecen la cualidad expresiva de las piezas cerámicas. El tipo C2 mantiene su gollete y su asa puente longitudinal. Por último, en la parte frontal de la pieza, en la sección correspondiente al primer hombro, fueron integrados dos apéndices más, de menor tamaño, con el fin de representar las extremidades inferiores de la criatura.

El tipo C3, presenta como variante la desaparición del gollete en la parte trasera de la vasija, lo interesante de este tipo, es que el gollete fue cambiado de lugar a un costado de la pieza, donde, uno de los dos apéndices, siempre el derecho, fue adaptado a manera de gollete. Esta solución en la configuración formal de la pieza, da sin duda mayor simpleza visual y riqueza simbólica.

En el tipo C4, vuelve a aparecer el gollete en la parte posterior y el asa puente longitudinal que lo une a la boca de la pieza. La variante está en los dos apéndices que se representan las extremidades superiores del personaje. Estos ya no se desprenden hacia arriba, sino que unen el segundo hombro con el primero. (Fig. 21)

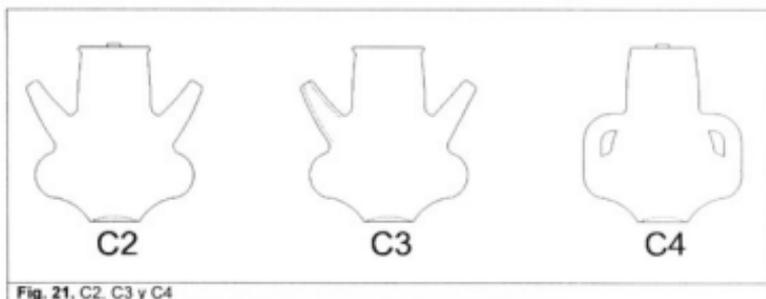


Fig. 21. C2, C3 y C4

En el tipo C5 los apéndices laterales son de menor dimensión y no unen el segundo hombro con el primero. Por lo demás, posee las mismas características del tipo C4.

En el tipo C6, el segundo hombro desaparece y el primer hombro se une directamente con el cuello de la vasija. En la sección correspondiente al PTVE siguen

apareciendo pequeños apéndices que representan las extremidades superiores del personaje. En la parte posterior cuenta con gollete y su asa puente longitudinal que lo une al cuello de la vasija. A ambos extremos de la base del gollete, y opuestos a los apéndices frontales, aparecen dos apéndices más, que representan las extremidades inferiores de la criatura. Dando la idea de que es un cuadrúpedo con sus cuatro extremidades extendidas.

En el tipo C7, comienza a surgir una nueva variante en el uso de los volúmenes que configuran la pieza, si bien aún es posible percibir la base circular continua, la línea de perfil divergente, los dos hombros de la vasija y el cuello alto, nuevos volúmenes aparecen intersectándose a la línea de perfil de la pieza. Estos volúmenes son semicilíndricos y alargados, su función es la de representar esquemáticamente extremidades y partes de cuerpos, ya sea antropomorfos o zoomorfos. Dichos volúmenes no sobresalen demasiado por sobre la línea de perfil. En las piezas del tipo C7 el cuello cilíndrico comienza a perder esta característica y su modelaje obedece más a la necesidad de representar la cabeza del personaje de manera más naturalista, es decir, más apegado al modelo original, la boca de la vasija sigue situándose en esta parte de la vasija, los labios curvo divergentes comienzan a ser más escasos. A partir del tipo C7, los apéndices laterales y frontales desaparecen. (Fig. 22)

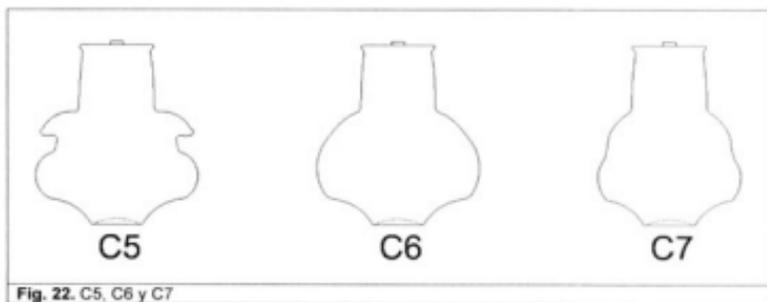
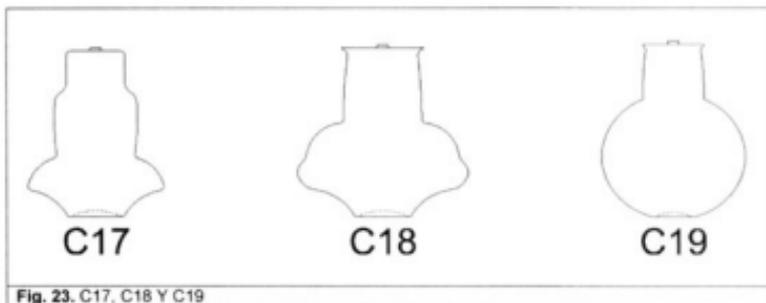


Fig. 22. C5, C6 y C7

En el tipo C17, C18, la complejidad alcanzada en las piezas de los tipos C2 al C6, prácticamente ha desaparecido. Los tipos C17 y C18, están representados por ollas de cuello alto, con gollete y vertedera. Los elementos decorativos siguen apareciendo en el cuello y algunas piezas aun presentan labio curvo divergente.

El tipo C19, ya no presenta la típica base de perfil curvo divergente que surge en el Modelo Base. El tipo C19 no tiene relación alguna con los modelos base. Se trata de una olla globular de cuello alto, el cuello puede tener su origen en las piezas del tipo C1. También posee gollete y asa puente longitudinal. El tipo C19 es importante en tanto que puede ser considerado el antecedente más directo de las piezas pertenecientes al tipo K1 y K2, que son bastante abundantes en la muestra. En este momento, sólo se abordarán los tipos "C", y se retomará el tema de las piezas del K1 y K2 cuando resulte indicado. (Fig. 23)



C8, C9, C10 y C11

Los tipos C8, C9, C10, Y C11 han perdido toda relación con los modelos base. El tipo C8 es una continuación formal del tipo C7, posee cuello alto con elementos decorativos modelados, gollete y asa puente longitudinal y dadas estas características podría considerarse que su antecedente más directo es el tipo C1. Sin embargo, se indica que ya no tiene relación con los modelos base debido a que la base de la pieza no posee ninguna concordancia con ellos. La base del C8 es irregular continua, en este tipo no es posible detectar un PTVE, ya que su configuración espacial no corresponde a la de un objeto que posea un eje de revolución. La configuración espacial de los tipos citados al inicio de este párrafo corresponde a la intersección de volúmenes irregulares que tienen como principal objeto dar lugar a representaciones esquemáticas antropomorfas y zoomorfas, dichos volúmenes aportan la idea de torsos, extremidades, senos, etc.

Las piezas de tipo C9, presentan una variante con respecto de las del tipo C8, dicha variante es que al cuerpo de la vasija le fueron integrados en su parte frontal y

simétricamente distribuidos, dos volúmenes semicilíndricos que parten de la base y llegan hasta la parte media del primer cuerpo de la pieza. Estos volúmenes tienen el objeto de representar de manera esquemática las extremidades inferiores de la criatura modelada.

En el tipo C10, los volúmenes semicilíndricos del C9 adquieren mayores dimensiones y dejan de tener esa forma, son volúmenes irregulares de doble curvatura que tienen el objeto de representar las piernas y rodillas de los personajes modelados. El tipo C10 supone una evolución importante con respecto del C9. Los volúmenes que intervienen en la configuración morfo-espacial de las figuras del C10 alcanzan mayor complejidad. En las figuras del tipo C10, las cabezas de los personajes (cuello) representan casi el 50% de la altura total de la vasija. El tipo C10 encuentra un mayor refinamiento en el tipo C11.

En el tipo C11, los volúmenes irregulares que conforman el cuerpo de la figura representada están mejor contorneados, pudiendo llegar a considerar estas piezas como de tipo naturalista, muy apegadas al modelo original. La proporción morfo-espacial de estas figuras cambia con respecto al tipo C10, se trata de vasijas más altas, donde las cabezas del personaje (cuello) representan aproximadamente 1/3 de la altura total de la pieza. Una característica importante de las vasijas del tipo C11, es que si son vistas de perfil, mantienen una inclinación aproximada de 60° o 70° con respecto del eje perpendicular, dando la idea de que están cayendo hacia atrás. El C11 puede ser considerado como el tipo donde culmina la evolución formal del C8. Si bien el C12 mantiene ciertas relaciones con el C11, su configuración morfo-espacial posee notables diferencias. (Fig. 24)

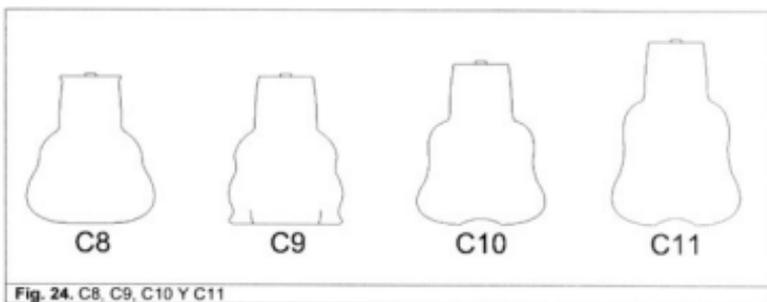


Fig. 24. C8, C9, C10 Y C11

C12 y C13

El tipo C12, marca un punto de ruptura en el modelado de figuras antropomorfas o zoomorfas de la cerámica ritual de la huasteca del periodo Postclásico Tardío. Mientras que en los tipos pertenecientes a la clasificación "C", podemos percibirlos como una vasija a la cual le fueron agregados o integrados volúmenes o elementos decorativos para asemejarlas a un modelo natural, ya sea zoomorfo o antropomorfo, las piezas pertenecientes al C12 son en sí, representaciones naturalistas de estos modelos. Puede referirse a las piezas de este tipo como esculturas de cerámica a las cuales se les dotó de una boca en su parte superior con objeto de dotarlas de una capacidad contenedora. La pieza C12-05 ni siquiera posee esta cualidad, es una escultura antropomorfa en cerámica hueca por dentro. Uno de los puntos de relación entre las piezas del tipo C12 y los tipos "C" es que el cuello de la vasija se ha transformado en la cabeza del personaje tal y como sucede en el C8, C9, C10 y C11, además de que presentan el característico gollete unido a la boca de la pieza por medio de un asa puente longitudinal.

El tipo C13 está directamente ligado al tipo C12, se trata de la representación esquemática de un pie antropomorfo. Si atendemos a los pies que presentan las figuras del tipo C12, podemos notar que prácticamente son idénticas, en especial las de las piezas C12-01 y C12-02. (Fig. 25)



C14, C15 y C16

El tipo C14 tiene su antecedente formal más directo en el tipo C1, las variantes principales que presenta con respecto de éste son dos: la primera es que las secciones globulares a

manera de "gajos" que en el C1 resaltan poco, en el C14 son exageradas, los gajos se han convertido en volúmenes semiesféricos situados alrededor del PTVE de la vasija. La segunda variante es que el cuello de la vasija es más angosto en la sección en que se une con el segundo hombro, y conforme asciende se ensancha formando una línea ligeramente divergente que culmina en la boca de la pieza. Al igual que en el C1, en el cuello de la vasija fueron modelados elementos decorativos que representan de manera esquemática una criatura zoomorfa.

El tipo C15 presenta rasgos comunes con el C14, como lo son su cuello alto ligeramente divergente, gollete y asa puente. Sin embargo, su línea de perfil se desprende desde la base con una curva divergente más pronunciada que se vuelve convergente en su parte más cercana al PTVE. A partir de este punto comienza el primer hombro de la vasija, y presenta una línea de perfil convergente más pronunciada, lo que da a la pieza una apariencia más "aplanada", el segundo hombro de la vasija es aun menos elevado y finalmente se une al cuello de la pieza. Ambos hombros de la vasija fueron modelados a manera de gajos que ligeramente sobresalen sobre la línea de perfil.

El tipo C16 es una variante directa del C15, las diferencias más importantes que presenta con respecto a éste, es que su segundo hombro es de mayor altura y se integra a un cuello de menor altura al que le fue agregada un asa puente transversal. El gollete situado en la parte posterior sobrepasa ligeramente la altura de la boca de la vasija. (Fig. 26)

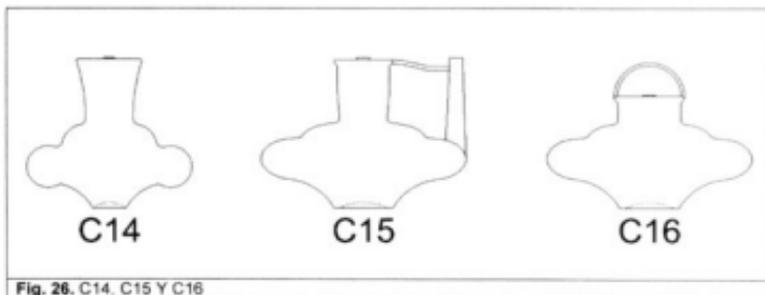
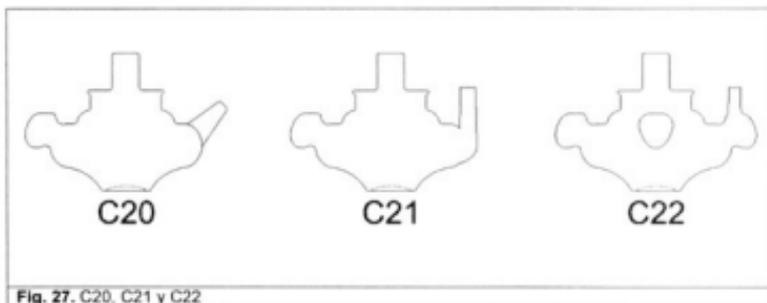


Fig. 26. C14, C15 Y C16

C20, C21 y C22

Los tipos C20, C21 y C22, se derivan directamente del tipo C y presentan pocas variantes formales con respecto de éste. El tipo C20, cuenta con un gollete inclinado a 45° aproximadamente, y en la sección frontal, fue agregado un volumen semiesférico con objeto de representar en él la cabeza de una criatura. El tipo C21 presenta este mismo volumen semiesférico en su parte frontal, pero su gollete es vertical y no inclinado. El tipo C22 presenta cuatro volúmenes esféricos distribuidos en cada cuadrante del perímetro de la vasija, fuera de ello, no hay variantes importantes. (Fig. 27)



D1, D2 y D3

Los tipos D1, D2 y D3, se derivan directamente del tipo C, pero su configuración morfoespacial presenta una variante importante, y es por eso que se integran a una nueva categoría, la "D". Las vasijas del tipo D presentan una reconfiguración de su segundo hombro, mientras en las vasijas del tipo C el segundo hombro recorre la pieza si cambios, en las vasijas del tipo D el segundo hombro que en la sección posterior es de baja altura, conforme se va acercando a la parte frontal de la vasija va descendiendo en línea diagonal y comienza a desplazar al primer hombro en la sección correspondiente al PTVE. El segundo hombro, más ancho en su parte frontal, tiene como objeto dar cabida a elementos decorativos modelados, que representan el rostro de una criatura, este es el caso del tipo D1. El tipo D2, presenta como variante un gollete inclinado tal y como sucede con el tipo C20, y en ocasiones, a un costado de la base de la vertedera, dos pequeños apéndices se desprenden hacia abajo con la finalidad de representar las extremidades frontales de un cuadrúpedo. El tipo D3, está conformado por vasijas de

cuello alto, la aparición de este cuello tiene la misma función que los cuellos altos del tipo C1, es decir, permiten el modelado de rostros en su superficie frontal. La altura mínima de su vertedera se extiende hasta la altura de la boca, a la cual ocasionalmente se une por medio de un asa puente longitudinal. Las vasijas del tipo D3 no presentan apéndices a ambos costados de la base del gollete. Una característica importante de las vasijas del tipo D, es que muchas de ellas presentan volúmenes intersectados a manera de gajos que forman pequeñas secciones abultadas dentro del mismo cuerpo de la pieza, dichas secciones tienen la finalidad de representar esquemáticamente varias partes del cuerpo como las extremidades o la parte lateral del torso de la criatura representada.⁸¹ (Fig. 28)

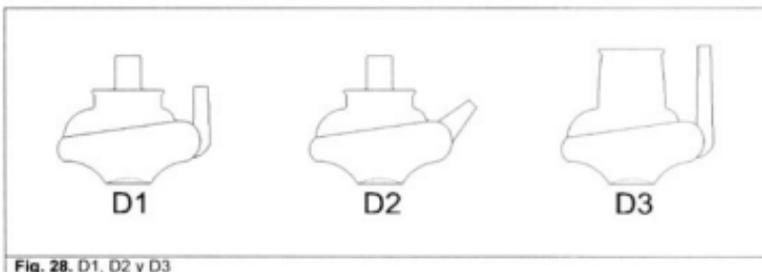


Fig. 28. D1, D2 y D3

E1, E2, E3 y E4

El tipo E1, es el último emparentado con los modelos base, y sólo se relaciona con ellos por la forma de su base. La línea de perfil inferior es divergente y conforme asciende se vuelve convergente hasta llegar a su PTVE, a partir de este punto la parte inferior de la vasija se integra a un volumen irregular de forma elipsoidal. En el extremo frontal, en la sección correspondiente al primer hombro de la vasija, se desprende un volumen semiesférico que tiene el objeto de representar de manera esquemática la cabeza de una criatura zoomorfa o antropomorfa, en la parte superior de dicho volumen se sitúa la boca de la vasija. En el extremo posterior y en la sección correspondiente al primer hombro de la pieza se desprende un gollete, cuya altura mínima tiene como referencia la altura de la boca de la vasija. Justo entre la boca de la pieza y el gollete, se integra un asa puente longitudinal independiente, es decir, fue modelada directamente en el cuerpo de la vasija,

⁸¹ Las piezas correspondientes al tipo D1 han sido denominadas como "tetera" y las correspondientes al tipo D3 como "cafeitera". Ver. Streser-Pean, G., Streser-Pean, C. op. cit., pp. 469-470.

y no une el gollete con la boca, aunque también es posible encontrar el gollete unido a la boca por medio del asa puente. A un costado de la cabeza y el gollete, en una sección inferior al PTVE, fueron integradas dos pequeñas protuberancias a manera de apéndices que representan las extremidades delanteras y traseras de un personaje antropomorfo o zoomorfo.

En el tipo E2, la base circular continua con su línea de perfil divergente característica de los modelos base ha desaparecido. La vasija está soportada por cuatro pies que representan las extremidades inferiores de un cuadrúpedo, estos soportes están unidos a un volumen elipsoidal al igual que sucede con el tipo E1. El tipo E2 es idéntico al E1, a excepción del sistema de cuatro soportes.

El tipo E3, presenta una base similar a la del tipo C9, donde en su parte frontal y posterior y simétricamente distribuidos, fueron integrados dos volúmenes semicilíndricos que parten de la base y llegan hasta la parte media del primer cuerpo de la pieza. Estos volúmenes tienen el objeto de representar de manera esquemática las extremidades inferiores de la criatura modelada. Dichos volúmenes están integrados a un volumen mayor semiesférico que conforma el cuerpo de la pieza. En su parte frontal, en la sección correspondiente al hombro, se desprende otro volumen semiesférico que forma la cabeza del animal representado. En la parte posterior de la vasija surge el gollete que está unido a la boca por medio de un asa puente longitudinal.

El tipo E4 presenta muchas similitudes con el E3, la única diferencia importante con respecto de éste, es que su base está conformada por cuatro volúmenes semicilíndricos que soportan el cuerpo de la vasija, por lo demás, no hay diferencias notables. (Fig. 29)

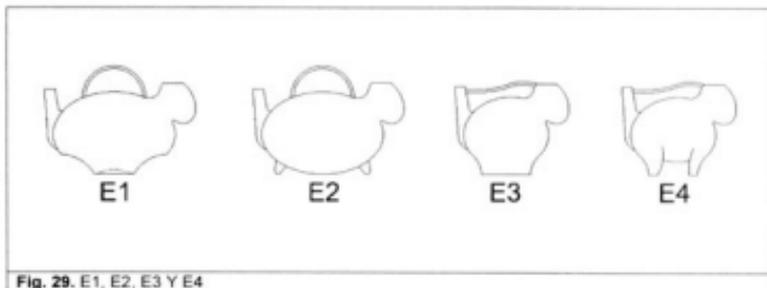


Fig. 29. E1, E2, E3 Y E4

F, F1 y F2

El tipo F tiene como rasgo característico que justo a la mitad de su cuerpo presenta una ligera saliente que si bien no llega a interrumpir la continuidad de la línea de perfil, si irrumpe en la totalidad del objeto, por lo demás, no presenta variantes importantes. Cuenta con vertedera vertical, asa puente transversal, cuello de baja altura de labio curvo divergente y un sólo hombro.

El tipo F1 es una continuidad del tipo F, se diferencia de éste, en que posee cuello alto con decoración modelada, y en su costado izquierdo, un apéndice semicilíndrico en el hombro de la vasija con el cuello de esta. Dicho apéndice, es la representación esquemática de la extremidad izquierda del personaje representado.⁸²

El tipo F2, con respecto del tipo F solo presenta una variante importante: que de su parte frontal, opuesta a la sección donde se ubica el gollete, se desprende un volumen semiesférico con el objeto de modelar en él, la cabeza de una criatura zoomorfa. (Fig. 30)

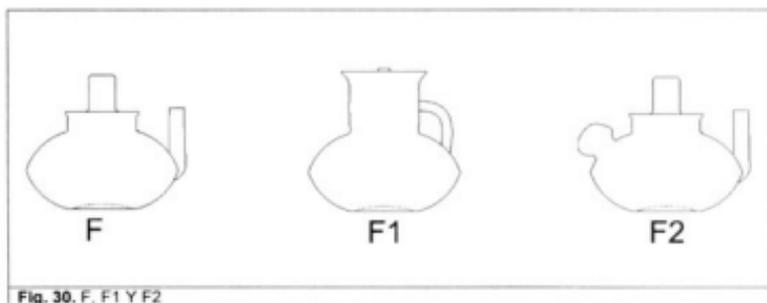


Fig. 30. F, F1 Y F2

G, G1 y G2

El tipo G difiere del tipo F en que el volumen de su cuerpo es continuo, se puede definir como una vasija de forma simple ya que su volumen geométrico es elipsoide. El tipo G1 presenta como variante el cuello alto, que puede o no estar unido a la vertedera por medio de un asa puente. La pieza G1-01 presenta un rasgo particular; a pesar de contar con un

⁸² El tipo F1 corresponde al tipo B0 variedad *inik* propuesto por Zaragoza y Dávila. Ver. Zaragoza, D., Dávila, P. op. cit., p. 355.

cuello alto, a este le fue agregada un asa puente transversal, cualidad que ninguna otra pieza cerámica con cuello alto de la muestra presenta.

El tipo G2, está conformado por un volumen elipsoidal, como variante respecto del tipo G, es que no posee cuello, directamente a la boca de la vasija se integra una asa puente longitudinal, y en su parte frontal, en la sección correspondiente al hombro, se desprende un volumen semiesférico con objeto de representar la cabeza de una criatura zoomorfa, en la parte posterior, presenta el típico gollite vertical. (Fig. 31)

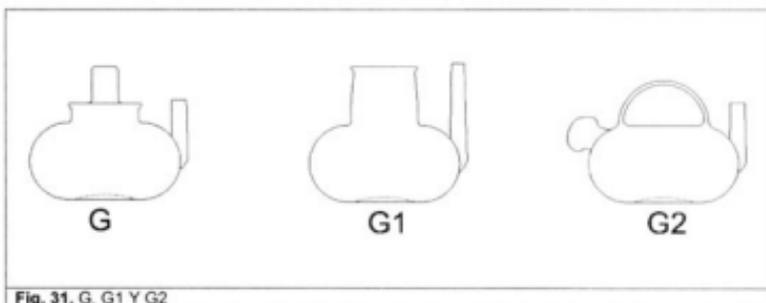


Fig. 31. G, G1 Y G2

H1

El tipo H1, al igual que el tipo C12, marca un punto de ruptura en el modelado de piezas cerámicas zoomorfas, ya que su construcción morfo-espacial, a excepción del gollite y su asa puente longitudinal, no puede relacionarse con ninguno de los tipos anteriormente descritos. Sin embargo, conceptualmente su elaboración se puede relacionar directamente con las vasijas cefalomorfas huastecas, concepto muy arraigado en esta cultura y del cual existe una cantidad considerable de piezas, especialmente del tipo B1 y B2. Puede referirse a la única pieza cerámica que representa este tipo, como una escultura en cerámica que representa de manera naturalista la cabeza de un felino, la cual en su parte superior, presenta una boca, con lo cual se le otorga una cualidad contenedora. (Fig. 32)

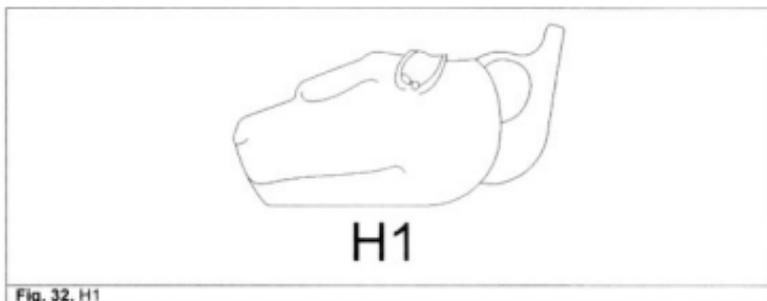


Fig. 32. H1

11

El tipo I1 presenta una innovación importante en el modelado de su asa. Esta parte de la vasija, se diferencia de los demás tipos detectados por su asa puente de tipo trenzado. Su forma es irregular y evoca en cierta manera a las piezas del tipo C9. Esta relación está dada principalmente por la manera en que fueron representadas las extremidades inferiores de las criaturas zoomorfas presentes en el I1, donde las extremidades inferiores de estas, están modeladas como dos volúmenes semicilíndricos que sobresalen ligeramente del cuerpo de la vasija, muy similar en estilo al de las piezas del tipo C9. La vasija presenta un cuello de baja altura, al cual se integra el asa trenzada. Las piezas del tipo I1 cuentan con una verdadera vertical que se sitúa en la parte central o posterior de la pieza, se señala esta disyuntiva ya que dada la configuración formal de la vasija, resulta difícil señalar tal o cual sección como la frontal o la posterior. Sin embargo, puede ser válido señalar que en las piezas pertenecientes al tipo I1 el gollete indica la sección posterior de la vasija, ya que en la producción cerámica huasteca del periodo Postclásico Tardío, los golletes generalmente están situados en la sección posterior de las piezas cerámicas.⁸³ (Fig. 33)

⁸³ El tipo I1 corresponde al tipo B0 variedad tzutzu propuesto por Zaragoza y Dávila. Ver. *ibid.* p. 356.



11

Fig. 33.11

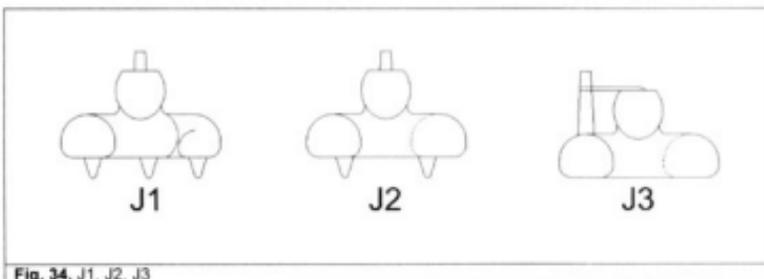
J1, J2, J3, J4 y J5

Los tipos formales pertenecientes a la clasificación "J", tienen como característica principal, que la forma de su cuerpo está construida a partir de un volumen semicilíndrico a manera de pipa que se distribuye sobre su horizontal. A esta pipa, se integran los elementos de soporte, el gollete y las bocas de las vasijas. La forma de la pipa presenta variantes que determinan a cada tipo formal en la clasificación "J". El tipo J1, está conformado por una pipa de tipo espiroidal, el cuello de la pieza determina el punto donde se desprende la pipa que sigue un eje en espiral, conforme la pipa se aleja del cuello de la vasija y lo rodea, esta se va volviendo más angosta; el eje en espiral culmina muy cercano a su punto de inicio casi describiendo un giro de 360°. En la parte posterior del cuello, y unido al cuerpo de la pipa, se encuentra el gollete de la pieza, que se integra al cuello por medio de una asa puente longitudinal.

El tipo J2, tiene como característica principal que la forma de su volumen es un *torus*, que es una superficie de revolución que se genera al desplazar un círculo sobre un eje que nunca toca su perímetro, dando como resultado un volumen geométrico de cierto espesor y que generalmente conocemos con el nombre de aro. A este volumen se integran los soportes, en su parte superior se desprende el cuello y el gollete, unido a este por medio de una asa puente longitudinal.

El tipo J3 es muy similar en construcción al tipo J1, la diferencia estriba en que el cuello de la pieza se desprende de la pipa en una sección más cercana al punto medio

longitudinal de la pipa. La pieza no tiene soportes, sin embargo es posible que los haya perdido, ya que estos son característicos de los tipos formales pertenecientes a la clasificación "J". (Fig. 34)



El tipo J4 presenta una variante importante en el manejo morfo-espacial de su volumen. Podemos considerarlo como un *semi-torus*, ya que el volumen no es continuo, sino que presenta una interrupción de aproximadamente 30°, en las secciones resultantes de esta interrupción, fue modelado el rostro de una criatura, uno en cada cara. El volumen cilíndrico de la pipa presenta diversas variaciones, se ensancha y angosta repetidamente en todo su largo. En las secciones donde existen estos ensanchamientos se desprende un pequeño cuello ligeramente divergente, sumando un total de 9 cuellos a lo largo de la pipa. La pieza está soportada por cuatro pies distribuidos balanceadamente a lo largo de la pipa.

En el tipo J5 reaparece el *torus*, que proporcionalmente con respecto del J2, el círculo que lo define presenta un diámetro mucho mayor. La pieza presenta dos cuellos; cada uno se desprende en dos puntos cuadrantes opuestos del *torus*, la ubicación de los cuellos puede ser utilizada como referencia para designar un eje transversal que atraviesa el *torus*. Sobre este mismo eje, se encuentra posicionada una asa puente transversal que une cada costado interno del cuello con su similar opuesto. Perpendicular a este eje transversal, desde el *torus* se desprende un gollete vertical. La pieza está sostenida por tres soportes distribuidos balanceadamente a lo largo de la sección inferior de la pipa. (Fig. 35)

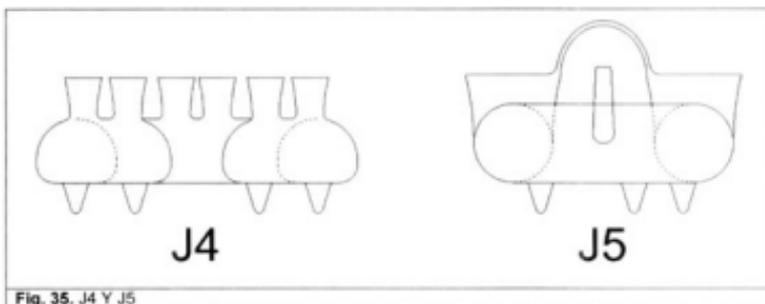


Fig. 35. J4 Y J5

K1 y K2

El tipo K1; anteriormente se señaló que este tipo puede tener su origen en el tipo C19, al menos, su configuración formal permitiría identificar dicha relación, ya que si las piezas del tipo C19 no presentasen gollete y asa puente longitudinal, se puede apreciar que su construcción morfo-espacial sería casi la misma que presentan las piezas del tipo K1, sin embargo no son idénticas.⁸⁴ El tipo K2 se diferencia del tipo C19 en que el cuerpo de la vasija es más alargado, lo cual permitiría considerar al volumen que lo conforma como del tipo elipsoide, mientras que el volumen que conforma el cuerpo de las piezas del tipo C19, son esféricas. Esta cualidad la presentan las piezas pertenecientes al tipo K2 el cual puede considerarse como un tipo derivado directamente del K1. La única diferencia que presenta con respecto de éste, es que su cuello es más angosto, inclusive podemos referirnos a él como una botella y no una olla. Además de los elementos decorativos presentes en los cuellos de los tipos K1 y K2, en el cuerpo de las vasijas pertenecientes a estos tipos, fueron agregadas dos pequeñas asas, justo en la sección correspondiente al hombro de la vasija. Estas asas por lo general están dispuestas en un ángulo de 45° con respecto al eje longitudinal de la pieza, tal y como se indica en un esquema presentado por Claude y Guy Stresser-Pean.⁸⁵ (Fig. 36)

⁸⁴ El tipo K1 corresponde al tipo Acoc variedad *mul* propuesto por Zaragoza y Dávila. Ver. *Ibid.*, p. 357.

⁸⁵ Las piezas correspondientes al tipo K1 y K2 han sido denominadas como "cántaros". Ver. Streser-Pean, G., Streser-Pean, C., *op. cit.*, pp. 464-466.

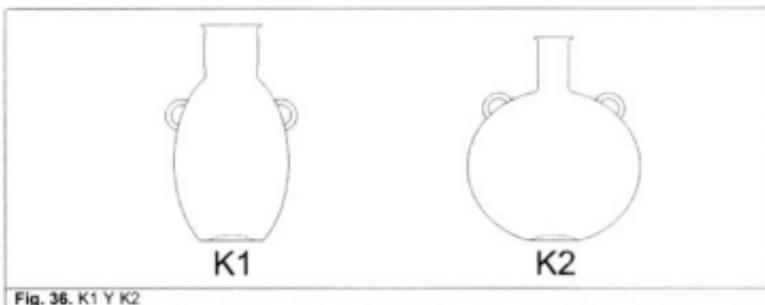


Fig. 36. K1 Y K2

L1 Y F1-MB1-1

El tipo L1 está representado por vasijas de forma sencilla, presenta base circular continua y puede definirse como una vasija globulosa cerrada de borde entrante. De entre todos los tipos, es el que presenta menos relaciones formales con respecto a los demás.

El F1-MB1-1 presenta un caso muy particular, se trata de un híbrido. Si atendemos a su forma, es posible identificar que surge de la mezcla de dos tipos formales anteriormente descritos. El Modelo Base 1 y el F1. La forma del Modelo Base 1 fue respetada en su totalidad, no así la forma del tipo F1, que fue seccionado poco arriba de su PTVE para ser integrado a la boca del MB1. Caso extraño resulta que, el apéndice que une el hombro y el cuello de las piezas del tipo F1, que siempre aparece en el costado izquierdo, en el F1-MB1 aparece en el costado derecho. Pero este tipo es en sí, extraordinario. Cuenta con gollete y asa puente longitudinal. (Fig. 37)



Fig. 37. L1 y F1 - MB1-1

Las vasijas con asa y vertedera quizá sean la parte de la producción cerámica de la cultura huasteca que mejor se conoce, son las cerámicas del Postclásico las que más se exhiben en los museos, así como las que más aparecen en las publicaciones que tratan el tema de las expresiones plásticas de esta cultura, lamentablemente, el panorama que aportan no deja de ser general. Si bien este análisis formal fue breve y sólo contempla cerámicas con representaciones zoomorfas y antropomorfas, permitió establecer que una parte importante de la variedad⁸⁶ de vasijas huastecas tienen su origen en los modelos base, mientras que los tipos restantes, presentan afinidades formales en la aplicación y distribución espacial de las asas y las vertederas, donde estas últimas, por lo general siempre sobresalen un poco por encima de la boca de la vasija. Además, si la vertedera era muy larga, por lo general se unía a la boca por medio de un asa puente longitudinal, se puede considerar que esto se debió en gran medida a una solución que aportara estructura y rigidez al gólete, más que nada, con la finalidad de reducir el riesgo de fracturas y desprendimiento. Con respecto al uso de las asas, su aparición es muy común en la boca de las vasijas que provienen del MB1-2, y su disposición siempre es transversal, esto otorga armonía a la totalidad del objeto. Cuando el asa aparece distribuida longitudinalmente, es porque la configuración formal de la pieza así lo requiere, esto indica que, además de cumplir una función práctica para asir la vasija, la disposición final de la vertedera también correspondió a una convención estética del ceramista huasteco para dotar de balance y equilibrio a las piezas. Caso interesante resultan las asas trenzadas, donde se sigue aplicando el criterio funcional de estas, y además se las dota de una cualidad formal diferente que otorga mayor complejidad visual al objeto, con un simple recurso plástico, el artista huasteco enriquece y diferencia la pieza de las demás. Otro aspecto importante donde es posible detectar afinidades muy fuertes en la concepción formal de las vasijas huastecas, es la integración en ellas de elementos complementarios como el modelado de rostros y la integración de apéndices o volúmenes con el fin de resaltar o modelar partes del cuerpo de la criatura representada, refiriéndonos precisamente a los volúmenes que conforman las vasijas, se debe señalar que la intersección de ellos, siempre fue suavizada, no existen pues, puntos de ruptura tajantes en la línea de perfil de la cerámica huasteca. Por último, otra cuestión relevante

⁸⁶ 26 de 55 tipos formales, representando el 50.9% de la muestra. A dicho porcentaje pertenecen 155 piezas de las 235 que conforman la muestra de vasijas zoomorfas y antropomorfas, representando el 65.95% del total de la muestra.

en la concepción morfo-espacial y evolución de los tipos formales, es que, en gran medida, los cambios e innovaciones en las formas se debió principalmente a la necesidad de ampliar los conceptos simbólicos a plasmar, donde la aparición del cuello alto obedece a la necesidad de representar en ellos rostros, donde la ampliación del segundo hombro, obedece a la necesidad de dar espacio para integrar las extremidades superiores de las criaturas a modelar; donde la ampliación de este mismo segundo hombro, en línea diagonal descendente, obedece a la necesidad de dar cabida a la representación de otro rostro; donde los góletes, adoptan la forma de la cabeza de un ser zoomorfo, para que de sus hocico brote el líquido contenido en la vasija. La variedad importante de vasijas en la cultura huasteca, es el reflejo del enriquecimiento en los conceptos religiosos-simbólicos de dicha cultura.

En base al análisis anteriormente realizado, se está posibilidad de señalar que las formas detectadas en la muestra recolectada, también son identificables en las unidades fitomorfas. Aunque no se presente un análisis por escrito de estas vasijas, en el apéndice se presentan siguiendo el mismo criterio, donde es posible identificar los parentescos formales entre una pieza y otra según se va avanzando en la revisión de las fichas de registro. Por lo tanto, es posible afirmar que una cantidad importante de cerámicas recolectadas en esta investigación, en mayor o menor medida, están emparentadas con los modelos base establecidos.

2.4. Figuras y personajes

Para lograr una aproximación más precisa al discurso estético-simbólico de la cerámica huasteca, además de conocer su forma y su iconografía, también resulta necesario identificar aquellos personajes que fueron modelados en dichos objetos. Los llamamos personajes por considerar que su representación obedece en gran medida a las preocupaciones religiosas del pueblo huasteco, en las aventuras míticas fueron estos personajes los que con sus actividades, de una u otra forma dieron origen a las cosas del mundo, y en ellos se creyó encontrar la esencia de los dioses. Podemos considerar a las vasijas rituales como un sistema de comunicación que fue utilizado y creado para transmitir sensaciones e informaciones a un determinado público, las imágenes que fueron comunes para los huastecos, no lo son para nosotros, de ahí que sea necesario identificar, en lo posible, los personajes que están representados en la muestra.

muestra zoológica quedó conformada por 44 especies de mamíferos y 13 especies de reptiles y anfibios.

Para la identificación de los personajes en las unidades cerámicas se tomó como referencia principal el rostro, ya que de todas las partes de las piezas cerámicas, es el rostro en el que el artista huasteco emplea rasgos naturalistas más definidos, las extremidades y la cola, son totalmente esquemáticos y no aportan una idea clara de la especie representada. Las 93 figuras zoomorfas fueron agrupadas según sus rasgos faciales, de esta manera, resultó más sencilla la identificación de los distintos grupos con determinada especie animal; las especies identificadas fueron las siguientes: Mono Araña, Tlacuache, Jaguar, Ave,³⁰ Pecarí, Coatí y Batracio. A continuación se presentan los argumentos que permitieron la identificación de cada una de las especies, los rasgos que las identifican, sus particularidades, así como aquellas que no pudieron ser identificadas.

a) Mono Araña (*Ateles geoffroyi vellerosus*)

El rasgo principal para identificar las representaciones de esta especie son los rostros la mayoría de las veces achatados, con una nariz abultada y pequeña, la boca es parecida a la de un humano, también es posible encontrarla realizando un gesto como si estuviera silbando o soplando. Ocasionalmente el rostro presenta la característica anteojera de los monos araña y sus ojos siempre son redondos, pueden estar realizados al pastillaje, modelado o incisión, pero siempre situados al centro del cuenco ocular y muy próximos a la nariz. Las orejas están conformadas por unas protuberancias que salen a los costados de la cabeza, pueden ser de forma alargada o simplemente pequeños bordes salientes semicirculares, en varios casos se han dotado de decoración al pastillaje, representando orejeras, de entre todas las unidades zoomorfas, solamente los monos araña poseen estos elementos decorativos, quizá sea su parecido con los humanos lo que haya motivado la aplicación de dichos ornamentos.

b) Tlacuache (*Didelphis marsupialis*)

Un rasgo morfológico característico del tlacuache es su trompa larga y afilada. Dependiendo de la tipología cerámica el tlacuache fue representado con rasgos mayor o menormente esquemáticos. En las piezas como la C1-09 a C1-11, la trompa del

³⁰ Las representaciones de aves en la cerámica huasteca son muy esquemáticas y no se pudo identificar alguna especie en específico.

personaje es realmente corta y en ocasiones chata, en la pieza C1-01, el hocico aparece mejor modelado, dado el grado de síntesis en estas representaciones, no puede hacerse una comparación fiable con los rasgos morfológicos de la especie, la identificación como tal personaje, fue posible gracias a la identificación de un ehcacózcatl en varias de estas figuras (C1-03, C1-04).

Son las piezas cerámicas pertenecientes al tipo D1 donde podemos apreciar de mejor manera las representaciones del tlacuache. En estas piezas el rostro ocupa una sección importante, por lo tanto, sus rasgos fueron mejor definidos. El hocico es largo y puntiagudo y conforme se va acercando a la nariz se eleva y curva ligeramente, dando como resultado un hocico de apariencia respingada, esta característica en la representación de los tlacuaches es común no sólo en la huasteca, sino también en otras áreas de Mesoamérica. Los ojos están modelados y tienen una forma semiesférica, idéntica a los de la especie animal. Las orejas simplemente son indicadas con una pequeña protuberancia modelada en la misma pieza y no presentan mayor interés o relevancia.

c) Jaguar (*Panthera onca*)

La identificación de las representaciones cerámicas de jaguares fue sencilla debido a que los rasgos morfológicos aplicados a ellas fue muy apegado al modelo natural, aun cuando la mayoría de las cabezas son de tamaño pequeño, su hocico, ojos, orejas e incluso manchas en la piel fueron representadas de manera fiel. Una de las piezas mejor elaboradas es la H1-01 y representa una cabeza de jaguar modelada con ornamentación incisa y al pastillaje, sus rasgos son completamente naturalistas y su forma es muy elegante.

d) Ave

La identificación de las especies representadas en esta categoría no fue posible. Las piezas recolectadas presentan rasgos totalmente esquemáticos que no posibilitan la comparación con la morfología de alguna especie en particular. La única característica que nos indica se trata de un ave, es el pequeño pico y la ausencia de orejas en las piezas.

e) Pecarí de collar (*Tayassu tajacu*)

Es quizá, el personaje que mayor concordancia tiene con su modelo natural. El hocico, la posición de las orejas y la configuración espacial y proporcional de la cabeza permitieron la rápida identificación de la especie representada. La pieza E3-01, incluso muestra el collar blanco característico del animal.

f) Coati (*Nasua narica*)

Morfológicamente la cabeza de un coati es muy similar a la de un tlacuache, su cabeza es esférica y su hocico alargado se vuelve más fino en la punta, cuenta con dos pequeñas orejas de forma semicircular. A diferencia del tlacuache, su cuerpo es más grande y su cola es larga, gruesa, y cuenta con abundante pelo, como rasgo característico de esta especie, están los anillos que se forman por las variaciones de color en el pelaje de la cola. Si atendemos a nuestra pieza cerámica E2-01, podemos identificar que la verdedera, que es la cola del personaje, tiene representados una serie de anillos, lo cual permite identificar a la figura como un coati.

g) Batracio (*Bufo marinus*, *Pipiens sp* ó *Rana berlandieri*)

Los rasgos morfológicos de la figura permiten la identificación inmediata del personaje representado, no así de la especie. Como bien puede tratarse de un sapo, (*Bufo marinus*), bien podría tratarse de alguna de las dos especies de ranas presentes en la huasteca: *Pipiens sp* ó *Rana berlandieri*. Dejamos abierta la posibilidad a que la figura represente cualquiera de estas tres especies.

h) Figuras duales (*Didelphis marsupialis*- *Ateles geoffroyi vellerosus*)

También existieron en la cerámica huasteca lo que podríamos definir como vasijas duales, ya que presentan dos personajes, por lo general uno vivo y otro muerto, inferimos que está muerto ya que siempre aparecen con los ojos cerrados y la boca entreabierta. Es en estas vasijas donde encontramos otra variación en las representaciones del tlacuache, en las piezas pertenecientes al tipo D2, es decir, aquellas cuya verdedera o gollete tiene la forma de la cabeza de un ser zoomorfo que presenta los rasgos morfológicos de este personaje, es decir, trompa alargada y respingada, ojos semiesféricos y orejas redondeadas. En la parte frontal, la identificación del personaje representado resultó

bastante difícil, ya que sus rasgos a simple vista, pueden ser relacionados con los rasgos que presentan las llamadas "vasijas trofeo", que son representaciones de seres antropomorfos, para complicar más las cosas, siempre aparecen con los ojos cerrados y cuando esto sucede, ya se trate de seres zoomorfos o antropomorfos, siempre aparecen con los párpados cerrados representados con una curva elíptica a manera de letra U. Otra situación que dificultó su identificación, es que las orejas pueden aparecer como una saliente sencilla, tal y como la muestran la gran mayoría de los personajes zoomorfos, o pueden aparecer como una oreja con lóbulo inferior, este tipo de orejas identifican a los seres antropomorfos, ya que obviamente, se buscó realizar una representación más aproximada de esta parte del cuerpo humano. Podríamos entonces pensar que se trata de seres fantásticos mitad hombre mitad animal, pero existen rasgos que permitieron determinar que se trata de seres zoomorfos en su totalidad. Las figuras antropomorfas, por lo general presentan tabique nasal, los rostros de nuestra figura no. La nariz en este caso, siempre está representada como un bulto saliente con sus respectivas fosas nasales, de las especies anteriormente descritas, sólo hay una que por sus características morfológicas no presenta tabique nasal, el Mono Araña. Si atendemos a la forma de su nariz, es posible identificar un gran parecido con las de nuestro personaje. Entre las representaciones de monos araña, aquellos que no están soplando, fueron representados con una boca muy parecida a la de las representaciones antropomorfas, misma situación que se presenta en este caso, la boca de los humanos y los monos es muy similar en ambas representaciones, por eso la confusión. De igual manera sucede con las orejas, como mencioné anteriormente, los monos pueden presentar orejas a manera de una pequeña saliente, y en ocasiones presentan lóbulo e incluso ornamentos como orejeras, por esto, algunas de las representaciones de nuestras vasijas duales, en ocasiones presentan orejas sencillas y en otras, a manera de oreja antropomorfa. Estos son los argumentos que permiten identificar estos personajes como monos araña, indudablemente resulta difícil encontrar la relación entre el modelo natural y el modelo representado, y más cuando el rostro de los monos fue adaptado de tal manera para que ocupara la superficie donde iba a ser modelado, en ocasiones aparecen totalmente aplastados, los ojos cerrados y la ausencia de tabique nasal acentúa esta característica, pero observando con detenimiento, es posible encontrar los puntos en común y explicarlos de mejor manera. Tlacuaches y monos fueron representados tanto en las piezas pertenecientes al tipo D2,⁹¹ como en las pertenecientes al tipo D3.⁹²

⁹¹ D2-01 a D2-04.

i) Figuras sin identificar³³

La identificación de estas figuras no fue posible debido a que presentan rasgos demasiados esquemáticos que no permiten ligarlas con alguna especie. Si bien las piezas E2-02 y E2-03 son muy similares al coati identificado con anterioridad, el personaje no presenta ninguna decoración que permita saber si es un Tlacuache o un coati. Por lo tanto se consideran como no identificados. (Cuadro 2)

Cantidad	Especie
34	Mono araña (<i>Ateles geoffroyi vellerosus</i>)
29	Tlacuache (<i>Didelphis marsupialis</i>)
5	Mono araña-Tlacuache (figuras duales)
6	Jaguar (<i>Tayassu tajacu</i>)
3	Ave (<i>Sin identificar</i>)
2	Pecari (<i>Tayassu tajacu</i>)
1	Coati (<i>Nasua narica</i>)
1	Batraco (<i>Bufo marinus</i> , <i>Pipiens sp</i> ó <i>Rana berlandieri</i>)
7	Sin identificar

Cuadro 2. Cuantificación de especies animales detectadas en la cerámica huasteca zoomorfa.

La clasificación e identificación de los personajes representados en la cerámica huasteca ha permitido detectar la preferencia por plasmar algunas especies animales. Las principales fueron el mono araña y el tlacuache. Muy por debajo de ellos, el jaguar, cuyas representaciones en la cerámica huasteca son en sí muy reducidas, en comparación al tlacuache o al mono araña; acerca de las demás especies, podemos decir que sus representaciones son realmente escasas, limitándose a una o dos figuras por especie animal.

j) *Anotaciones sobre las figuras antropomorfas y seres fantásticos presentes en la cerámica huasteca del periodo Postclásico Tardío*

Se ha considerado pertinente señalar varias anotaciones sobre las representaciones de figuras antropomorfas y de algunos seres fantásticos que fue posible detectar en la muestra. Evidentemente, al momento de clasificar e identificar las especies zoomorfas, tuvieron que establecerse puntos de referencia que indicaran porqué las vasijas que no corresponden a alguna especie animal, son consideradas antropomorfas o seres fantásticos. A continuación, se resaltarán aquellos aspectos más relevantes de las vasijas

³² E2-02 y E2-04

³³ E2-02, E2-03, G2-07, K1-32, K2-01, L1-01, L1-02.

antropomorfas, tipos de figuras, deidades y conceptos, entre otros. De inicio, es necesario cuantificar. (Cuadro 3)

Cantidad	Tipo de figuras
87	Antropomorfas.
40	Ehécatl.
7	Seres fantásticos.
8	Modelos base y vasijas.

Cuadro 3. Cuantificación de figuras pertenecientes al tipo antropomorfo y al tipo de seres fantásticos o deidades presentes en la cerámica huasteca.

Según se puede apreciar en la tabla, una cantidad importante de la muestra está conformada por figuras del tipo antropomorfo, 87 piezas en total, la gran mayoría de ellas, identificables en las piezas pertenecientes a las clasificaciones "B" y "C". 54 piezas pueden ser consideradas como vasijas efígie, donde su característica principal es que en ellas se intenta dar forma al cuerpo completo de una persona. Las 34 piezas restantes, si bien, en cierta medida también son vasijas efígie y corresponden a representaciones esquematizadas de cabezas de personas, podemos referirnos más específicamente a ellas como vasijas cefalomorfas. Las vasijas del tipo efígie y cefalomorfas, son fácilmente identificables como antropomorfas debido a que sus representaciones están apegadas al modelo natural, principalmente por las facciones de los rostros, algunas otras figuras, presentan senos y en el caso de las figuras masculinas, el pene. Es importante señalar que no todas las vasijas permiten una clara identificación de su sexo, aquellas en que sí puede llevarse a cabo esta tarea, es gracias a los rasgos anatómicos anteriormente citados. Sobre las vasijas cefalomorfas, al no contar con un referente sobre si se trata de personajes masculinos o femeninos, se considera más prudente señalar que su sexo queda en calidad de desconocido.

Las representaciones de Ehécatl también son importantes en número dentro de la muestra, 40 representaciones de este dios fueron identificadas. El principal rasgo que lo diferencia de una figura antropomorfa es su "pico de ave" característico, coronado por la típica nariguera huasteca. Las representaciones de esta importante figura del panteón huasteco es principalmente identificable en las piezas cerámicas pertenecientes a la clasificación "K", en menor número, en la D1, C3 y C12. También es identificable por que la gran mayoría de las cerámicas que lo representan, muestran dibujado sobre su superficie el joyel del viento.

Sobre los seres fantásticos, mucho menores en número, encontramos principalmente dos tipos de figuras. Los seres espiroideos correspondientes a la clasificación "J", que si bien poseen una cabeza semejante a la de un humano, su cuerpo alargado a manera de pipa o *forus* no permite señalarlo como un ser totalmente antropomorfo. Los otros seres fantásticos identificados en la muestra corresponden a representaciones de chaneques, identificación que realizara Zaragoza Ocaña,⁹⁴ y que en la muestra están integrados en el tipo C9.

Por la abundancia de figuras antropomorfas en la cerámica huasteca del Postclásico Tardío, se puede hacer el señalamiento de que su uso ritual debió haber sido bastante importante, sobre la función de estas en determinadas ceremonias religiosas poco se puede inferir en este momento. Sobre las representaciones de Ehécatl, es necesario indicar que, no puede ser clasificado del todo como una figura del tipo antropomorfo, los rasgos faciales son más fantásticos que reales, y son producto del pensamiento mítico traducido a la praxis plástica y es en la cerámica, donde sus representaciones son más abundantes. Los seres espiroideos detectados son bastante escasos, es muy probable que su importancia fuera menor y por su forma es posible suponer que estuvieran relacionados con Ehécatl o con los fenómenos eólicos. Al igual que los chaneques, ayudantes de *Maam* y que también aparecen en número reducido dentro de la muestra.

Las cuantificaciones resultantes, tanto de las figuras zoomorfas como antropomorfas, sólo permiten lograr un acercamiento a las preferencias del pueblo huasteco por modelar ciertas especies animales, deidades o figuras humanas, estos datos por sí solos no arrojan información de mayor trascendencia. En el tercer nivel, será importante relacionar estos datos con la iconografía de la cual estas vasijas son portadoras, entonces, se estará mejor facultado para lograr una aproximación más certera al discurso estético-simbólico de la cerámica huasteca del Postclásico Tardío.

Sobre los rasgos estilísticos de la cerámica huasteca, y basados en los estilos plásticos precolombinos determinados por Cesar Sonderegger,⁹⁵ podemos señalarla como *Figurativo: Idealista expresionista*,⁹⁶ *Figurativa: Idealista-expresionista* ya que

⁹⁴ Zaragoza, D., *op. cit.*, p. 135.

⁹⁵ Sonderegger, C. (2000) *Diseño precolombino: catálogos de iconografía mesoamericana, centroamericana, suramericana*, México: G.Gill, pp. 9-22.

⁹⁶ EJ. E3-01, H1-01.

muestra rasgos connotados con la realidad y que, en su aspecto morfológico han sido reelaborados interpretativamente pero sin cambiar demasiado las proporciones reales, abstraer o quitar elementos de esa realidad, resultando imágenes más o menos idealizadas de acuerdo con un determinado criterio estilístico; también puede ser considerada *Abstracto: Figurativo expresionista*,⁹⁷ la mayoría de las piezas corresponden a esta clasificación ya que están compuestas con formas figurativas, donde todos los elementos que conforman su corporeidad, no son sólo significantes por sí mismos sino que, ensamblados, componen una nueva entidad plástica, una nueva imagen metafórica, de ideas y personaje; mítica y mágicamente real para el pueblo huasteco. Se considera que las obras son expresionistas cuando su imagen posee un claro énfasis emotivo, transmitiendo una profunda subjetividad propia del artista, pero que evidentemente se trata de una convención social y estilística que los artistas interpretan.⁹⁸ Pocas son las obras de tipo expresionista, la gran mayoría corresponde al *Figurativo: Idealista* o al *Abstracto: Figurativo*, sin embargo, les atribuyo la clasificación completa que señala Sonderegger. Las obras que entran completamente en las clasificaciones, se han señalado en el pie de página. Conocer cuáles fueron los personajes representados, y por que poseen tal o cual forma, es parte fundamental de este capítulo ya que con esta información se estará mejor capacitado para lograr una aproximación al discurso estético-simbólico de la cerámica zoomorfa de la huasteca, donde forma, expresión e iconografía, deben ser entendidos como una unidad comunicativa, aislar alguno de sus componentes y realizar interpretaciones de ellos, derivaría en lecturas incompletas. Este es en sí, el primer nivel de aproximación al discurso estético-simbólico, referente al soporte material y formal de la cerámica huasteca del periodo Postclásico Tardío.

⁹⁷ Ej. C2-01, C1-01, D2-02, G2-03.

⁹⁸ Ej. C2-06, C12-06, C9-04, D1-14.

3. La iconografía de la cerámica huasteca del periodo Postclásico Tardío

El presente punto corresponde al segundo nivel de interpretación, y nos referimos a él principalmente como una reinterpretación de la iconografía huasteca, en gran medida por que varios de los símbolos ya han sido interpretados anteriormente, sin embargo, han sido interpretados bajo los esquemas visuales iconográficos presentes principalmente en los códices provenientes del Centro de México. Consideramos que las interpretaciones anteriores son débiles porque si bien algunos símbolos presentes en la iconografía huasteca pertenecen al fondo cultural mesoamericano, otros, muchos de ellos, son exclusivos de la cultura Huasteca y por lo tanto, no existen referentes iconográficos de estos en tales códices. Por ello, el encajar figuras del perfil de Ehécatl, o el Bastón de Fuego de Xiuhtecuhtli, dio como resultado interpretaciones que consideramos poco sustentadas y mayormente presentes en la imaginación de los investigadores.

El esquema metodológico a seguir en este nivel ya fue presentado, y si bien se señalan todos los puntos a considerar en esta reinterpretación iconográfica, es preciso señalar que son complementarios al método de Panofsky ya también citado. Por lo tanto, el presente punto se desarrolla siguiendo los tres niveles de interpretación que dicho autor propone: el pre-iconográfico, el iconográfico y el iconológico. Pero siempre, relacionando y cruzando los datos que se indican en el esquema metodológico que nosotros proponemos.

Sobre la iconografía huasteca y la manera en que son articulados los discursos que esta presenta, es necesario hacer un último señalamiento sobre la manera en que será estudiada bajo los métodos propuestos. Dicho señalamiento es que los discursos iconográficos presentes en la cerámica, siempre aparecen conformados en lo que se puede denominar "conjuntos simbólicos" que alcanzan su máxima significación precisamente cuando se presentan de esta manera, y dependiendo de la parte de la vasija en que hayan sido plasmados pueden adquirir significaciones más complejas. De igual manera que se decidió desestructurar al objeto cerámico para identificar sus articulaciones autónomas de significación, se llevará a cabo la desestructuración de los conjuntos simbólicos presentes en la iconografía huasteca, y se interpretará cada símbolo de manera individual, identificando el origen de su forma y aproximándonos al valor simbólico que debió haber tenido específicamente para la cultura Huasteca.

3.1. Identificación de los símbolos (Nivel pre-iconográfico)

Corresponde al primer nivel de interpretación el detectar los símbolos presentes en las unidades de análisis, algunos son ampliamente conocidos en toda Mesoamérica, otros han sido previamente identificados y son originales de la cultura Huasteca. Por los motivos anteriormente expuestos, cada símbolo se representa individualmente y se le atribuye una clave (S1=Símbolo 1), también se indica el número de piezas en el que fue identificado, esto nos arroja un dato importante, que un símbolo aparezca en mayor o menor medida indicaría el grado de importancia que pudo haber tenido para los huastecos, específicamente, en las representaciones cerámicas. Los símbolos más representados son precisamente los propios de la cultura Huasteca y son los siguientes: S1, S2, S4, S5, S6, S7, S8 y S14. (Cuadro 4)

	141		52		23
Clave: S1		Clave: S6		Clave: S11	
	141		41		11
Clave: S2		Clave: S7		Clave: S12	
	139		41		10
Clave: S3		Clave: S8		Clave: S13	
	103		34		6
Clave: S4		Clave: S9		Clave: S14	
	56		30		4
Clave: S5		Clave: S10		Clave: S15	
Cuadro 4. Símbolos presentes en la iconografía de la cerámica huasteca (Identificación y jerarquización).					

3.2. Significado de los símbolos (Nivel iconográfico)

La información proveniente de la significación primaria difiere de esta en que es inteligible en lugar de sensible. En este nivel se señala el simbolismo que se ha atribuido a los símbolos detectados en la iconografía de la cerámica huasteca. Varios de estos símbolos fueron comunes en toda Mesoamérica, tal es el caso del Chalchihuitl, las espirales, el elemento sigmoideo ó Xonecuilli, la flor de cuatro pétalos y el Xicalcolihqui. De los símbolos anteriormente citados se puede decir que son ya bien conocidos, y su simbolismo dentro del pensamiento mesoamericano en gran medida ya ha sido esclarecido. Por otra parte, tenemos los símbolos que podríamos considerar como propios de la cultura Huasteca, varios han sido los investigadores que han aportado sus interpretaciones sobre el posible significado de estos símbolos, el cual es indicado en la descripción. Anteriormente se ha señalado el desacuerdo con la interpretación de algunos de ellos, sin embargo, corresponde a este nivel únicamente la identificación de los símbolos y sus interpretaciones en las fuentes literarias. Será en el nivel iconológico, donde se realice el trabajo de reinterpretación. En la siguiente tabla se presenta el símbolo, su clave acompañada del nombre que se le ha dado y el simbolismo que los investigadores le han atribuido. (Cuadro 5)

Cuadro 5. Descripción de los símbolos.



S1 (Mamalhuaztli.)

También conocido como el bastón de fuego. Es el elemento con que Xiuhtecuhtli genera el elemento ígneo. Esta deidad habita en el punto central donde convergen los cuatro rumbos del universo, con el movimiento circular del bastón de fuego propicia el movimiento del cosmos y por lo tanto la continuidad de la vida en la tierra, simboliza el inicio del tiempo y la continuidad del ciclo agrícola.⁹⁹

Este mismo símbolo es interpretado por Stresser-Péan como las fauces de un monstruo provisto de colmillos y lengua colgante.¹⁰⁰

⁹⁹ Kuehne, N. (1993) Iconografía prehispánica de la Huasteca: Dios del fuego y cerámica, *Huasteca II. Prácticas agrícolas y medicina tradicional, Arte y sociedad*, Jesús Ruvalcaba, Graciela Alcalá [coords.], México: CIESAS, 157-169, p. 162.

¹⁰⁰ Stresser-Péan, G. Stresser-Péan, C. (2005) Tamtok, sitio arqueológico huasteco: su vida cotidiana, México: CONACULTA-INAH, p. 460.



S2 (Espiritu del maíz.)

El maíz es el principal sustento alimenticio de las culturas mesoamericanas. Para los teenek y nahuas de la huasteca la humanidad está hecha de maíz, su héroe cultural, Dhipaak,¹⁰¹ se sacrificó para que el hombre tuviera alimento. Dhipaak es la planta de maíz. Rodríguez (1945), Meade (1982) y Castro Leal (1997) señalan que el símbolo es una representación estilizada del maíz; Alcorn, lo ha interpretado como el alma del maíz y no el maíz mismo.¹⁰²



S3 (Chalchihuitl)

Es uno de los símbolos de mayor difusión en Mesoamérica, simboliza el líquido vital, el agua, lo precioso, la fertilidad. Los chalchihuitles eran considerados como las joyas de Tláloc, se dice que quien los atesoraba morían por rayo o ahogamiento. Materialmente es una cuenta de jade. El color verde del jade se asocia al verde de las hojas del maíz o de la vegetación. En las representaciones de dioses de la vegetación es común verlos portando estas joyas, tal es el caso de Chalchihuitlicue, señora de Tláloc que como atavío porta una falda de chalchihuitles, de ahí su nombre.



S4

Sin identificar o interpretar en investigaciones anteriores.



S5

Sin identificar o interpretar en investigaciones anteriores.



S6 (Ojo típicamente huasteco.)

Dávila Cabrera lo asocia a Ehécatl, y menciona que al fusionarse con Quetzalcóatl, puede identificar la simbiosis entre ambos dioses. Joaquín Meade simplemente lo señala como "Ojo típicamente huasteco",¹⁰³ y en 1982 lo identifica como un ojo calendárico.¹⁰⁴



S7 (Cruz de Malta.)

Meade se refiere a este símbolo como Cruz de Malta; término que empleara Selser y que Meade continua aplicando; según sus apreciaciones, este símbolo podría ser acaso producto de un contacto entre huastecos e inmigrantes que practicaban un culto cristiano algo primitivo.¹⁰⁵

¹⁰¹ Chicomexóchitl (siete flor) es el nombre que los nahuas dan a esta deidad. Ver. Sandstrom, A. (1998) El nene lloroso y el espíritu nahua del maíz: el cuerpo humano como símbolo clave en la Huasteca veracruzana, *Nuevos aportes al conocimiento de la huasteca*, Jesús Rivalcaba (coord.), México: CIESAS, 59-94.

¹⁰² Zaragoza citando a Alcorn en: Zaragoza, D. (2009) *La Huasteca, una propuesta de definición: siglos XV y XVI, Memoria del Taller Arqueología de la Huasteca: Homenaje a Leonor Merino Carrión*, Diana Zaragoza (coord.), México: INAH, 219-236, p. 230.

¹⁰³ Diana Zaragoza citando a Joaquín Meade en: Zaragoza Ocaña, D. (2003) *Tamohi su pintura mural*, México: CONACULTA-INAH, p. 34.

¹⁰⁴ Meade, J. (1982) *El adolescente*, México: UAT, p. 8.

Soustelle señala la abundancia de un motivo muy parecido a la llamada cruz de malta,¹⁰⁶ sin embargo lo hace para la región del Centro de México y no para la región Huasteca; cabe destacar que la Cruz Huasteca es muy semejante a la Cruz de Malta.



S8 (Semen.)

Elemento fecundador, su ubicación al lado derecho del órgano sexual de la escultura conocida como el Adolescente huasteco permite identificarlo como tal.¹⁰⁷



S9 (Espiral de trazos geométricos.)

Simboliza el viento.



S10 (Ehecacózcatl.)

También conocida como joyel del viento, es la insignia de Ehecatl y simboliza el viento. Esta insignia era portada a manera de pectoral, el cual estaba elaborado a partir de una sección de caracol cortado transversalmente. El resultado es un emblema con la espiral que simboliza el viento.



S11 (Xonecuilli.)

Este símbolo se encuentra difundido en muchas regiones culturales de Mesoamérica, los olmecas, los mayas y los huastecos, entre otros, lo representaron en sus objetos religiosos. En el arte huasteco es posible identificarlo horizontal o verticalmente.

Para la Huasteca, Silvia Trejo lo interpreta como símbolo de fecundidad asociado a Xochiquétzal, así mismo, a la diosa Tlazolteotl en su función de Chicomecóatl, cargando mazorca de maíz.¹⁰⁸

Kent Reilly señala que el motivo de la S acostada designa el estrato celeste, el reino del cielo, y señala que fue en la zona nuclear olmeca, durante el Formativo, donde se creó dicho símbolo.¹⁰⁹



S12 (Flor de cuatro pétalos, disco o grano precioso.)

Dicho símbolo se ha interpretado como una flor de cuatro pétalos, donde cada sección representa un rumbo cósmico, y el centro el lugar donde habita el hombre.¹¹⁰

Meade los identifica como soles o eras relacionadas con el maíz, haciendo referencia a los motivos ubicados en el costado derecho del Adolescente.¹¹¹ En 1982 hace referencia a estos motivos como símbolos asociados a Venus, e indica

¹⁰⁵ Meade, J. (1942) *La Huasteca época antigua*, México: Editorial Cossío, pp. 321-336.

¹⁰⁶ Soustelle, J. (1984) *El universo de los aztecas*. México: FCE. p. 166.

¹⁰⁷ Castro-Leal, M. (2009) El maíz y su transfiguración en la cultura huasteca, *Memoria del Taller Arqueología de la Huasteca: Homenaje a Leonor Merino Carrión*, Diana Zaragoza (coord.), México: INAH, 21-31, p. 24.

¹⁰⁸ Trejo, S. (1989) *Escultura Huasteca de Río Tamuín*, México: UNAM-IIE pp. 82-83.

¹⁰⁹ Kent Reilly III, F. (1994) Cosmología, soberanismo y espacio ritual en la Mesoamérica del Formativo. *Los almacenes en Mesoamérica*, John E. Clark (coord.), México: El equilibrista, 239-259, p. 246.

¹¹⁰ Trejo S. (2004, mayo-junio) El Adolescente huasteca de Río Tamuín, *Arqueología mexicana*, 67, 62-65.

¹¹¹ Meade, J. (1942) *La Huasteca época antigua*, México: Editorial Cossío, p. 123

similitudes con el jeroglífico maya que representa este planeta.¹¹² Castro-Leal los señala como la representación de un grano de maíz que posee alma, representada por la figura estilizada de lo que se ha interpretado como una mandíbula descamada y un ave.¹¹³

S13 (Espiral de trazos orgánicos.)



Simboliza el viento.

S14



Sin identificar o interpretar en investigaciones anteriores.

S15 (Xicalcolihqui.)



Simboliza el viento y el rayo. Los puntos en el interior son un recurso gráfico utilizado para señalar el movimiento.¹¹⁴

3.3. Discurso iconográfico de la cerámica: interpretación y reinterpretación de sus símbolos (Nivel iconológico)

Llegar a este nivel supone el contar ya con un amplio repertorio visual de arte huasteco, además de haber analizado a profundidad las interpretaciones anteriores que de la iconografía huasteca han realizado otros investigadores. La interpretación iconológica exige captar los principios básicos subyacentes de la imagen. Para identificar dichos principios el conocimiento de la cosmogonía y cosmovisión de la cultura productora del objeto de estudio es fundamental, pero además es necesario hacer una revisión exhaustiva de toda la producción objetual sagrada y no sagrada, conocer las preocupaciones básicas de sustento y sensibilizarnos hacia los fenómenos naturales, para tratar de entender que era aquello que con tanta fuerza penetraba en el pensamiento humano como para que este fuera representado plásticamente como un tema o concepto específico de carácter sagrado. Para llegar a los principios básicos subyacentes de la imagen, se propone entonces recurrir a una fuente más de información, la más básica y de la que se desprende toda creación humana: el mundo natural y sus fenómenos.

a) S3 (Chalchihuitl.)

Este símbolo se encuentra prácticamente en todas las manifestaciones artísticas huastecas. Simboliza la fertilidad, se asocia al agua y es considerado algo precioso. Se

¹¹² Meade, J. (1982) *El adolescente*, México: UAT.

¹¹³ Castro-Leal, M., op. cit., p. 30.

¹¹⁴ Ortiz, F. (1944). *El huracán su mitología y sus símbolos*. México: FCE, p. 248.

representaba por medio de un punto negro con un círculo exterior. Explicaciones sobre el origen en la concepción formal de este símbolo pueden ser abundantes. La forma circular puede ser encontrada en el sol, la luna, los ojos y el agua. Cuando las condiciones atmosféricas son propicias, la luz que emiten el sol y la luna provocan un fenómeno donde se forma un halo alrededor de ellos, cuya forma podría corresponder a nuestro chalchihuite. Por otra parte, los ojos, específicamente la pupila también posee la forma del símbolo precioso, inclusive, de ellos se consideraba brotaba el líquido. Pero nuestro símbolo también es perceptible en el agua, basta dejar caer una pequeña piedra o gota en el agua en calma para que de inmediato círculos concéntricos comiencen a formarse. No se podría señalar específicamente al chalchihuite como el resultado de la analogía entre alguno de los ejemplos anteriormente señalados, tanto el sol, la luna, los ojos y el agua desempeñaron un papel fundamental como símbolos de fertilidad en Mesoamérica.

De acuerdo a su localización en la cerámica huasteca, el chalchihuite está ligado al agua. Prácticamente todas las representaciones del dios del viento Ehécatl poseen ojos en forma de chalchihuite y algunos están llorando. Las representaciones cerámicas zoomorfas también presentan esta cualidad, y en ocasiones también se les presenta llorando. Los ojos redondos no sólo fueron utilizados por los huastecos, ya en Teotihuacán es posible detectarlos en las representaciones de jaguares en algunos murales de esta gran urbe del Clásico. Los aztecas también lo aplicaron en representaciones de animales con una elevada trascendencia simbólica, como el ocelótl-Cuauhxicalli.¹¹⁵ Entonces, el Chalchihuitl también se asoció a los seres trascendentes, el mismo Ehécatl fue representado con una piel llena de chalchihuites,¹¹⁶ pero esta piel no es de piedras verdes, esta piel preciosa del dios del viento es en sí una piel de jaguar que está vistiendo el dios, varias representaciones huastecas de jaguares con piel a manera de chalchihuites me permiten hacer esta afirmación (G2-03 y G2-04). Inclusive, un personaje del mural de Tamohi porta esta misma piel, y ha sido interpretado como Tlahuizcalpantecuhtli, es decir Ehécatl como estrella de la mañana.¹¹⁷

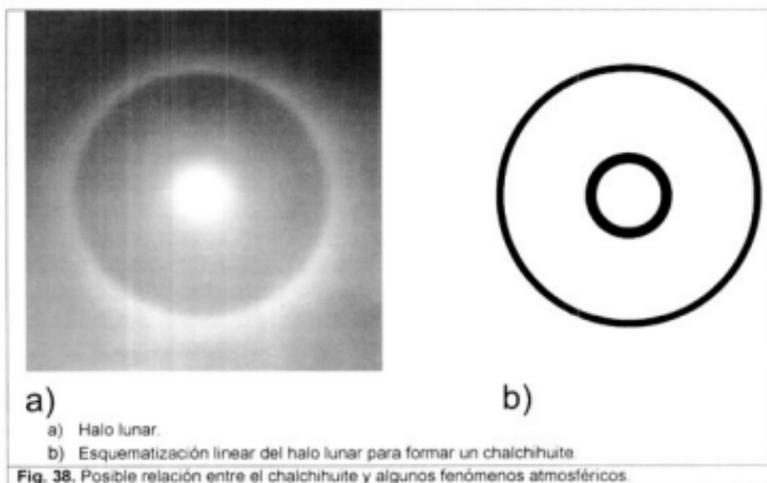
Por último, en la iconografía de la cerámica huasteca es posible detectar la representación organizada de tres chalchihuites, que lejos de ser casual, se pueden interpretar como un conjunto simbólico asociado a la fertilidad. Frecuentemente aparecen

¹¹⁵ Gendrop, P., Díaz, I. (1994) *Escultura azteca: una aproximación a su estética*, México: Trillas, p. 76.

¹¹⁶ Códice Borgia, Lámina 56.

¹¹⁷ Zaragoza, D. (2003) *Tamohi su pintura mural*, México: CONACULTA-INAH, p. 32.

tres chalchihuites ligados al Bastón fecundador, y el símbolo que representa el Espíritu del Maíz casi siempre encierra dentro de sí tres puntos negros. De estos otros símbolos huastecos hablaré más adelante, sólo interesaba exponer estas relaciones que son base de nuestro argumento. (Fig. 38)



b) S9, S13 y S15 (Motivos espiroideos y el Xicalcolihqui.)

El uso de espirales, ya sea de trazos ortogonales u orgánicos fue muy difundido entre las antiguas culturas de nuestro país, aunque prácticamente podríamos señalarlo como un motivo de carácter universal. Su origen se encuentra en la naturaleza y es perceptible en remolinos de agua, los torbellinos, en especies animales y vegetales. En Mesoamérica su significado fue alusivo al viento.

A través del desarrollo cultural del México antiguo la representación de la espiral fue tomando una gran cantidad de variantes, en la Huasteca, principalmente la encontramos bajo una concepción ortogonal y en menor medida bajo una concepción totalmente orgánica. A la espiral sencilla también le fueron agregados elementos, tal es el caso del motivo conocido como Xicalcolihqui, al cual le fue integrada una línea en zigzag. Sobre su simbolismo se ha señalado como la representación del viento y el relámpago, o bien,

del viento y las montañas,¹¹⁸ recordemos que los cerros altos eran considerados como cajas de agua que atraían las lluvias ya que cerca de ellos se formaban las nubes. Estos motivos espiroideos aparecen regularmente en la cerámica del Postclásico, sin embargo, solamente fue posible detectar un Xicalcolihqui, esto quizá se deba a que los símbolos utilizados por los huastecos con objeto de representar fenómenos meteóricos como el rayo y el viento fueron otros, y sobre ellos hablaremos más adelante. (Fig. 39)

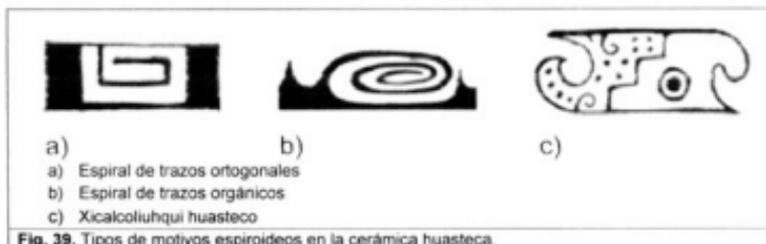


Fig. 39. Tipos de motivos espiroideos en la cerámica huasteca.

c) S11 (Xonecuilli.)

Con la aparición de la espiral simple también surge la espiral doble, figura conformada por dos espirales opuestas unidas entre sí por la conjunción de sus dos líneas externas, y al igual que las espirales, su significado es eólico.¹¹⁹ El Xonecuilli huasteco, si bien Silvia Trejo lo ha ligado a deidades femeninas, dicho símbolo no es exclusivo de estas. En la escultura huasteca también es posible encontrarlo en representaciones antropomorfas, tal es el caso de una escultura fragmentada que guarda un semejanza importante con aquella conocida como El Adolescente,¹²⁰ si bien la pieza se fragmentó justamente al medio del motivo donde se apreciaban los elementos sigmoideos, estos son claramente identificables y aparecen intercalados con chalchihuites. Exactamente así es posible encontrarlos en el llamado Monumento de Tampacayal,¹²¹ donde elementos sigmoideos y chalchihuites fueron labrados intercaladamente para conformar todos ellos, un gran círculo que encierra a su vez un chalchihuite mayor o un numeral. En la cerámica aparece ocasionalmente como pectoral de personajes zoomorfos, y otras veces distribuido en

¹¹⁸ Ortiz, F., *op. cit.*, pp. 239-240.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 161.

¹²⁰ Ver. De la Fuente, B., Gutiérrez, N. (1980) *Escultura huasteca en piedra*, México: UNAM. CLVII, p. 61.

¹²¹ Ver. *ibid.*, CCCVI, p 139.

distintas zonas de la vasija. Este símbolo representa el movimiento del aire, elemento que transporta las lluvias y que también provoca la caída de las hojas secas para que surjan nuevas. Al igual que el Xicalcolihqui, su forma se deriva de una síntesis esquemática del espiral que se forma en los remolinos de aire y agua. (Fig. 40)



Fig. 40. Relación formal entre la doble espiral y el Xonecuilli.

d) S10 (Ehecacózcatl.)

El nombre de esta insignia se deriva de *Ehécatl*, palabra con la cual se designa al viento o al dios del viento. Como ya se vio anteriormente la manera de representar al viento es la espiral, de igual manera, aquellos animales que porten la espiral en alguna parte de su cuerpo, como el tlacuache y el mono en su cola, o la serpiente cuyo cuerpo forma una espiral, se relacionan de alguna manera con el viento. Los caracoles también poseen esta cualidad, inclusive su lugar origen es el mar. Al tomar un caracol es posible percibir en él un sonido que nos evoca al viento o al mar, este fenómeno de acústica promovió en los antiguos huastecos la idea de que en el interior del caracol se encontraba el viento,¹²² pensamiento reforzado cuando al cortarlo transversalmente es posible apreciar la espiral, por eso, el ehecacózcatl fue la insignia de *Ehécatl*. El culto a este dios se cree se sintetizó en este joyel durante el Clásico, y a finales de este periodo, se sincretizó con la figura de *Quetzalcóatl* para reforzar el discurso mítico en el que este héroe cultural desciende al inframundo a robar los huesos sagrados y crear a la humanidad.¹²³ De no ser por la habilidad mágica que su advocación de *Ehécatl* le otorgó, nunca hubiera podido acceder a los otros niveles del cosmos, al menos, no como *Ehécatl-Quetzalcóatl*. (Fig. 41)

¹²² Ochoa, L. [1976] *La Huasteca et la Mésoamérique, Costumbre y religión de los huastecos, Actes du XLIIème Congrès international des Américanistes, Paris IX-B: 67-76, Paris, p. 75.*

¹²³ *Ibid.*, p. 76.



e) S1 (Bastón fecundador.)*¹²⁵

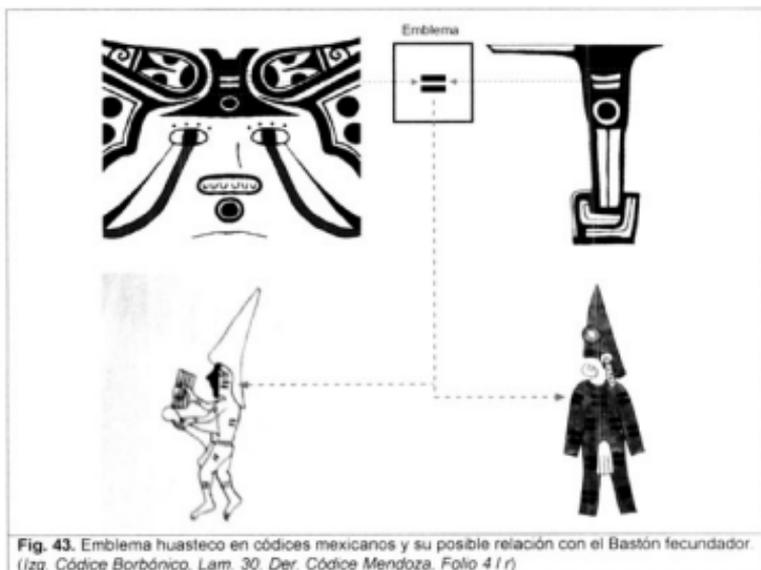
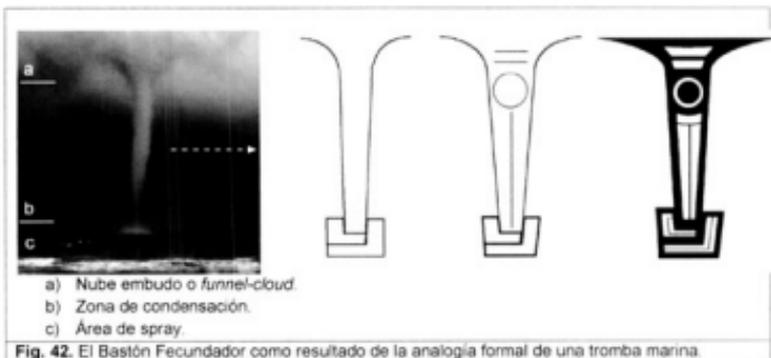
Hasta este momento ya disponemos de los conceptos simbólicos básicos que encierra la figura de Muxi' en el panteón de los teenek. Es considerado una deidad suprema que habita en todos lados, pero su morada principal es el mar. Muxi' es deidad del agua celeste, de los fenómenos atmosféricos, de la vegetación, de los animales, de la vida. Él fue quien envió un ave a fecundar a Dhakpeenk, quien posteriormente dio a luz a Dhipaak, el maíz. Por la decisión de Muxi' es que existe el maíz, la carne del hombre, el alimento de la humanidad. Los viejos con bastón fecundador son la representación material de esta deidad, pero su presencia también fue traducida a un símbolo que hemos denominado como Bastón fecundador, se trata de la representación y esquematización de un concepto sagrado, es en sí, la representación de una acción de Muxi'. Mientras el anciano fecunda la tierra encajando una barra en ella, que sería una representación antropomorfa del numen, el símbolo para representarlo debió de ser aun más sintético. Para representar al agua celeste, al mar, al cielo, era necesario encontrar un fenómeno natural en el que se sintetizara la fuerza creadora de vida, el bastón fecundador es una analogía del fenómeno meteorológico que actualmente conocemos como tromba marina, el espectáculo natural que supone ver como se forma, donde el plano celeste lentamente se va tomando cónico y poco a poco se acerca al plano terrestre, en una sociedad donde el pensamiento mítico debía dar una explicación a este fenómeno, simplemente debió haber sido considerado como una manifestación de lo sagrado.

¹²⁴ Foto: Marco Antonio Pacheco / (mayo-junio 2006) *Arqueología mexicana*, 79, p. 54.

¹²⁵ Llamo así al símbolo que fuera identificado por Meade y Trejo como Ehécatl y por Heyder como Mamalhuatzli. Los símbolos no identificados anteriormente y a los cuales se les asigna un nombre son marcados con un asterisco.

Toda la franja costera de la zona del Golfo es área ideal para la formación de estos meteoros, que si bien suceden a lo largo de todo el año, es entre el mes de junio y septiembre cuando las condiciones son más propicias para su surgimiento, y por supuesto, es en este periodo cuando las lluvias son más abundantes. En la fig. 42 es posible apreciar cómo se relaciona la forma del símbolo con la imagen de una tromba marina, en ella se identifican las tres partes que conforman la tromba marina, es decir, la *nube embudo*, la *zona de condensación* y el *área de spray*. El recurso gráfico para representar el área de *spray* en el símbolo huasteco fue el de mostrarlos como dos elementos opuestos cuya forma evoca la de dos letras L acostadas con una línea delgada en su interior, este recurso aporta la idea de que lo que contienen estas dos L acostadas es el aire combinado con el agua, es decir, aporta ligereza visual a la base del bastón fecundador. La zona de condensación, que podríamos considerarla como el cuerpo del símbolo, cuenta con esta misma expresión. La línea delgada justo al medio, pudo ser utilizada para aportar mayor ligereza a la composición, además de indicar que al interior del meteoro no hay agua, sino aire. Algunos bastones identificados cuentan con un punto circular en su parte superior, a parecer nuestro, a parecer nuestro, esto podría tener dos explicaciones: la primera es que fue utilizado como un recurso para representar la cualidad cilíndrica del fenómeno, el artista al verse imposibilitado para representar en una "vista frontal" lo que solo puede ser apreciado en una "vista superior" decidió integrar la figura del círculo en la composición. La segunda explicación puede encontrarse en que, al tratarse de un fenómeno conformado por agua y aire, continente del líquido vital y además relacionado directamente con la fertilidad agrícola, el círculo además de ser un recurso gráfico para señalar lo circular de su forma, es al mismo tiempo un círculo precioso, el chalchihuite fue integrado al símbolo para reforzar su carácter de sagrado y hermoso. Por último, en la parte superior del elemento circular es posible identificar dos espacios horizontales y paralelos entre sí, los interpretamos como un recurso para indicar que en esta parte del fenómeno es donde se están encontrando las corrientes de aire que dan lugar a la tromba marina, son horizontales porque es así como el aire viaja sobre la superficie terrestre, pero cuando se encuentran los vientos y se forman los remolinos entonces se manifiesta verticalmente. Si bien el elemento circular no aparece en todos los bastones fecundadores que hemos podido identificar en la iconografía huasteca, resulta realmente extraño no encontrar las dos figuras paralelas, la escultura del Adolescente lo posee en su frente y a lo largo de todo su cuerpo. Es posible que este motivo es el que podemos identificar como emblema de los huastecos en el Centro de México, detectable

tanto en los trajes de guerreros cuextecos del Códice Mendoza así como en la pintura facial y corporal que portan los sacerdotes huastecos representados en la lámina 30 del Códice Borbónico. (Fig. 43)



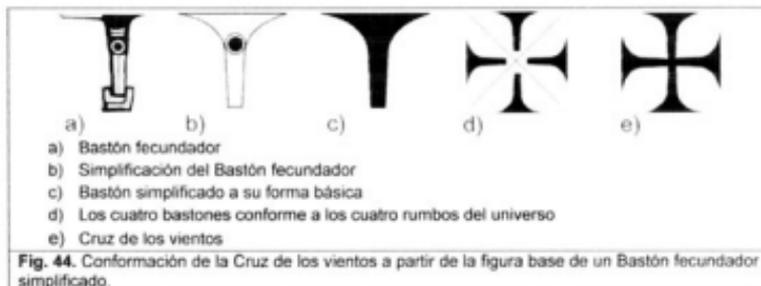
f) S7 (Cruz de los Vientos.)*

La primera idea que puede surgir al observar este símbolo es que representa los cuatro rumbos del universo, podría decirse que muchos de los motivos cruciformes mesoamericanos aportan esta idea, sin embargo hay que ser cuidadosos al generalizar sobre el mismo significado de todos los motivos iconográficos cruciformes.

La Cruz de los Vientos está conformada por cuatro puntas que se extienden y se ensanchan pronunciadamente hacia el final para dar como resultado dos puntas más, es decir, nuestra cruz posee 8 puntas en sus extremos, resultando así una figura cruciforme casi cuadrada. Entonces, podemos considerar a cada uno de los cuatro extremos de la cruz como la representación de cada uno de los cuatro rumbos del universo, cuyo punto de intersección común se encuentra en el centro. Esta sería en sí, la explicación general del símbolo en cuestión, sin embargo, al analizar su forma más detenidamente, se pudo detectar que el hecho de querer elaborar una cruz de este tipo requiere de un trabajo mayor que simplemente cruzar dos líneas, con esto me refiero a que para elaborarlo hay que trazar individualmente cada uno de sus extremos, de esto, resultó que si desmembramos el símbolo obtendremos cuatro figuras iguales cuya forma inmediatamente evoca a la del Bastón fecundador de Muxi', claro está, en una versión mucho menos elaborada tanto por espacio, así como que el principal interés aquí no era expresar el elemento fecundador en sí, sino lo que causaba la formación de la tromba marina: los cuatro vientos provenientes de los distintos rumbos cósmicos.

Esta cruz, a la vez que funciona como cosmograma, también es un símbolo en el que están expresadas de manera gráfica la forma en que el pueblo huasteco imaginó las fuerzas que daban lugar a las trombas marinas, este meteoro es en sí un gran remolino, lo mismo que los huracanes. En el fenómeno de la tromba marina se imagino la intervención de los vientos provenientes de los cuatro rumbos del universo, si la tromba se manifiesta verticalmente y es interpretada como un gran bastón que se forma en el nivel celeste y culmina en un pequeño punto (área de spray) que toca la superficie del mar o de la tierra, entonces, los vientos provenientes de cada rumbo van a ser representados con la misma forma de la tromba, cuya parte más ancha representará el horizonte y la parte más delgada el punto donde todos confluyen y generan el gran torbellino, que en un nivel más grande y poderoso es conocido como *Huracán*. Esta palabra proviene del quiché que es una variante del maya y se deriva de dos términos: *Jura*, que significa uno y *Kan*, que significa Pierna; el Dios Huracán es un dios creador de la vida y la vegetación. Se cree

que las culturas circuncaribes introdujeron elementos culturales en toda Mesoamérica en un momento en que las religiones se estaban conformando, de esta manera Hurakán se identifica con Chaac, Chaac se convierte en Tláloc y para los Tajines el nombre de esta deidad será Tajín.¹²⁶ Todas estas deidades anteriores tienen las mismas atribuciones de Muxi', mientras que en Tajín o en el área maya esta deidad era representada con un sólo pie, el culto a Muxi' fue sintetizado en el Bastón fecundador, cabe mencionar que Kukulcán, deidad del viento de los mayas, es identificable por que en lugar de ojo lleva el símbolo *ik*, que quiere decir "viento", este símbolo tiene la forma de una T, y su forma se supone es una alegoría a un "ojo lagrimeante" o a la tromba marina.¹²⁷ Sobre este mismo símbolo Whestheim lo señala como alusivo a la lluvia, "el semen divino".¹²⁸ Si atendemos a la forma de nuestro Bastón fecundador y a la del signo *ik*, podemos encontrar que son muy similares. La cruz de los vientos está formada por cuatro signos eólicos, su función no es la de un simple cosmograma, su simbolismo es más profundo y podemos referirnos a él como un símbolo meteórico. (Fig. 44)



Si quisiéramos relacionar este símbolo con alguna deidad huasteca, esta sería Ehécatl. la actividad de este dios debió haber sido como colaborador de Muxi', esta misma relación la identificamos en el Centro de México, donde Ehécatl movía los vientos que antecedían las lluvias, cabe recordar la analogía entre Muxi' y Tlaloc. El siguiente texto podría confirmar la existencia de dicha relación:

¹²⁶ Cuevas, H., Navarrete, M. (2006) Los huracanes en la época prehispánica y en el siglo XVI, *Inundaciones 2005 en el estado de Veracruz*, Adalberto Tejeda (coord.), México: Universidad Veracruzana, 39-49. Extraído el 16 de mayo del 2010 desde http://www.uv.mx/eventos/inundaciones2005/PDF/03_HURACANES.pdf

¹²⁷ Ortiz, F., op. cit., p. 271.

¹²⁸ Westheim, P. [1991] *Escultura y cerámica del México antiguo*. México: Era, p. 57.

"y estando en la mayor prosperidad de él, llegó a esta tierra un hombre a quien llamaron Quelzacoatl y otros Huemac por sus grandes virtudes..., y el primero que adoró y colocó la cruz que llamaron Quiauiteotlchocohualizteotl y otros Tonacaquahuil, que quiere decir: dios de las lluvias y de la salud y árbol del sustento o de la vida".¹²⁹

Así, la relación entre la Cruz de los Vientos y la Cruz de Malta, se puede explicar como una mera coincidencia formal entre los dos símbolos. El siguiente inciso referente al S6 ayudaría a confirmar la actividad de Ehécatl como colaborador de Muxi, sin embargo, es muy probable que surja el cuestionamiento del porqué no fue empleado el ehecacózcatl para representar al dios del viento; consideramos que el joyel del viento fue empleado solamente como una insignia que representaba a Ehécatl, mientras que la Cruz de los Vientos, representa en sí, la acción de controlar el aire para propiciar el surgimiento de la tromba marina

g) S6 (Ojo Huasteco.)

Podemos considerar a este símbolo como propio y emblemático de los huastecos. Su uso aparece tanto en la cerámica, en la pintura mural, en los pectorales de concha y en la escultura, mientras que en estas tres últimas expresiones plásticas lo identificamos como un ojo en sí, en la cerámica nunca es utilizado en el rostro de los personajes, el motivo aparece como un símbolo aparte y en ocasiones se conjuga principalmente con la Cruz del los Vientos. La aplicación de este motivo en figuras humanas es exclusiva de los relieves, una gran cantidad de personajes en la pintura mural de Tamohi lo poseen, lo mismo algunos de los personajes representados en los pectorales de concha, así como la figura antropomorfa labrada en la llamada lápida de Huilocintla. (Fig. 45) La escultura del Adolescente cuenta con un gran Ojo Huasteco labrado en su costado derecho, a la altura de su cadera, y otros más labrados en distintas partes de su cuerpo, pero son más pequeños y menos elaborados. Consideramos que el Adolescente no presenta sus ojos con esta forma debido a una convención estética, el Ojo Huasteco se integra bien en representaciones de perfil, pero en una escultura de bulto simplemente rompería con la continuidad formal del rostro, por eso sus ojos se nos presentan según el modelo natural, sin embargo, su simbolismo es el mismo y los recursos para resaltarlo fueron diferentes.

El Ojo Huasteco es un símbolo exclusivo de los seres sobrenaturales, consideramos que todos aquellos personajes que lo portan o bien son las divinidades mismas o bien son

¹²⁹ Meade citando a Ixtlilxóchitl en: Meade, J. (1942) *La Huasteca época antigua*, México: Editorial Cossío, pp. 321-336.

sacerdotes representándolas. El uso de ojos "divinos" no fue exclusivo de los huastecos, algunos de los dioses mayas del Códice Madrid: B, D, G, K e Y, poseen ojos que tienen una voluta rodeando el parpado inferior con dos o tres círculos en la parte inferior.¹³⁰ En la lámina 56 del Códice Borgia aparece Ehécatl y Mictlantecuhtli en el inframundo, los ojos de estas dos deidades poseen una voluta en el parpado superior, el ojo en uno de los personajes representados en el mural de Tamohi resulta casi idéntico.¹³¹

En la cerámica huasteca dicho símbolo si bien no es tan abundante como el Bastón Fecundador o el Espíritu del maíz, su representación no deja de ser importante. Su elaboración es más estilizada que en ninguna otra manifestación plástica huasteca donde se le represente. Es tan estilizado y elaborado en su forma que es en la cerámica donde mejor podemos entender este símbolo. La parte más pregnante es el punto negro que aporta la idea de centralidad, a continuación está la línea que lo rodea y cuya forma evoca a la de una letra P, en su parte más delgada uno de sus extremos se alarga como si fuera a formar una espiral. Generalmente este símbolo va acompañado de pequeños puntos situados en el costado más largo, y frecuentemente están encerrados por una línea que los integra y complementa el mensaje. El gran punto negro al centro y la línea curva que se extiende hacia el final, dan la idea de movimiento de giro. Para acentuar aun más dicha cualidad, se emplearon los pequeños puntos que aparecen al costado, este recurso gráfico también aporta la idea de movimiento.¹³² Es entonces un símbolo celeste, asociado al movimiento en espiral del viento. (Fig. 46)

¹³⁰ Sotelo, D. (2002) *Los dioses del Códice Madrid*, México: UNAM, p. 63.

¹³¹ Ver. Zaragoza, D., *op. cit.*, láminas IX y X.

¹³² Ortiz, F., *op. cit.*, p. 240.



Fig. 45. El Ojo huasteco en otras manifestaciones plásticas huastecas.

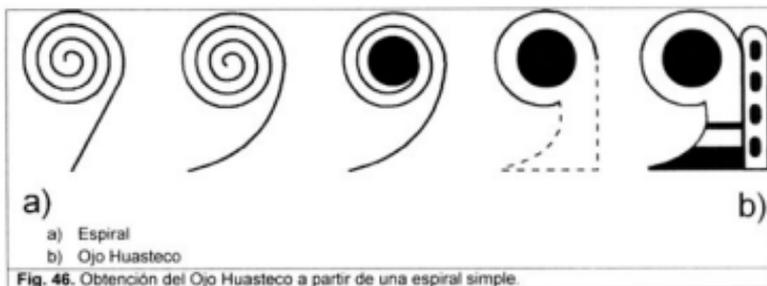
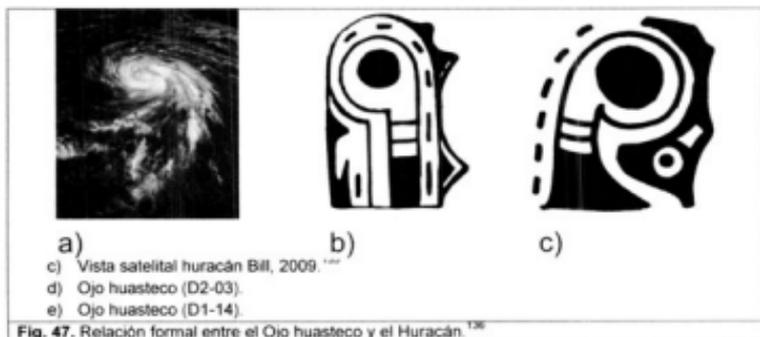


Fig. 46. Obtención del Ojo Huasteco a partir de una espiral simple.

¹³³ Beyer, H. (1934) Shell Ornaments Sets from the Huasteca, México, *Studies in Middle America: Eight research papers relating to Mexico and Central America and the West Indies*, Hans Blom (dir.), USA: Tulane University of Louisiana, 154-215, p. 206.

¹³⁴ Foto: Marco Antonio Pacheco, Ver. *Arqueología mexicana*, 79, p. 57.



El Ojo Huasteco generalmente aparece ligado a la Cruz de los vientos, si el símbolo en cruz indica el momento en que los vientos provenientes de los cuatro rumbos se encuentran, entonces, el Ojo Huasteco es la representación de la tromba marina imaginada desde las alturas. Este tipo de representaciones han sido interpretadas como el "ojo celestial" u "ojo del cielo", concepto relacionado con el huracán.¹³⁷ (Fig. 47) El punto circular que el Bastón fecundador presenta, no es sino el mismo punto que presenta el Ojo del cielo, y también, ahora resulta posible afirmar que el círculo negro que encierra el Bastón Fecundador, sea el ojo del cielo. *Bastón fecundador - Cruz de los vientos - Ojo Huasteco*, conforman un conjunto simbólico relacionado con las trombas marinas e incluso el huracán. Es posible afirmar esto puesto que han sido detectados bastones fecundadores que encierran en su interior la Cruz y el Ojo huasteco. (Fig. 48)

¹³⁵ Foto: EFE. Descargado el 13 abril desde <http://www2.esmas.com/noticierostelevisa/internacional/america/088092/huracan-bill-alcanza-categoria-4>

¹³⁶ Las similitudes entre el Ojo huasteco y el huracán son evidentes, el fenómeno fue imaginado a través del tiempo y teniendo como referencia visual los remolinos acuáticos o eólicos, la forma resultante es muy similar a la de un huracán, sin embargo, el huracán simplemente es un remolino de mayor magnitud, la espiral siempre será igual sea cual sea la dimensión del fenómeno en que se le detecte.

¹³⁷ Ortiz, F., op. cit., p. 247-249.



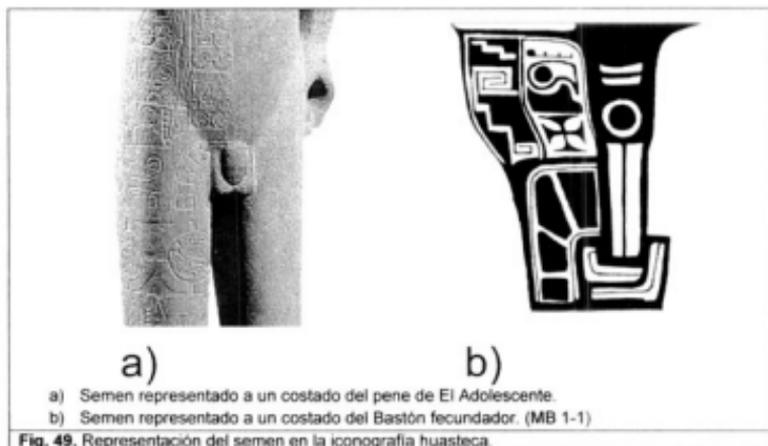
h) S8 (Semen.)

La pista más clara para poder identificar este símbolo es que se le representó a un costado del miembro sexual masculino de la escultura del Adolescente, Castro-Leal lo señala como semen que se convierte en "círculos preciosos".¹³⁸ La representación del semen es frecuente en la cerámica huasteca, el grado de abstracción y síntesis en su concepción gráfica muestra una vez más la capacidad conceptual de los artistas huastecos. La forma en que fue representado puede evocar las escamas del vientre de una serpiente, símbolo fálico por excelencia y que pudo haber sido utilizado para representar el líquido fecundador, sin embargo, y dado lo abstracto del símbolo en cuestión, dejamos abierta la posibilidad a que sea el resultado de la abstracción de algún elemento natural no identificado en este estudio. El semen es materia dadora de vida, al ser un líquido fecundante, también se le puede relacionar con la lluvia. La tierra y el agua representan la unión de los opuestos, la tierra caliente recibe el agua fría proveniente del cielo y generan la renovación de la vida. Cabe recordar la existencia de esculturas antropomorfas huastecas que sostienen entre sus manos el falo erguido y que pareciera se está masturbando para eyacular sobre la tierra. En la iconografía de la cerámica huasteca el Semen frecuentemente estará ligado al Bastón fecundador, mientras que en el Adolescente el semen se presenta como círculos preciosos ligados al miembro sexual masculino, en la cerámica representa la lluvia depositada en la tierra gracias a la acción del Bastón de Muxi' o la tromba marina. (Fig. 49) La importancia de los bastones ligados a

¹³⁸ Castro-Leal, M., op. cit., p. 24.

la siembra y que a la vez representan el acto fecundador y los rituales dedicados a los dioses de la lluvia y el maíz es detectable en el siguiente texto.

*... todavía hoy en día siembran el maíz con estacas en los cerros, donde hacen los desmontes y para el objeto celebran ceremonias especiales de desmonte y... hacen ofrendas de atole agrio y de aguardiente al sembrar, ofreciéndolas al dios de la lluvia y del mar, y al dios y a la diosa del maíz representados por niños.*¹³⁹



Hasta aquí todos los símbolos han sido interpretados como celestes, ligados principalmente al agua, al viento y a otros fenómenos como la tromba marina o el huracán. El mensaje principal enviado a los dioses es la petición de lluvias para propiciar la germinación de los granos de maíz. Pero el ciclo agrícola no se puede completar sino hasta que se haya realizado la cosecha, el crecimiento de la planta también fue considerado como esencial, por esto, en la iconografía huasteca también fue representado el ciclo de crecimiento de la gramínea, desde la semilla hasta la mazorca de maíz o también considerada como Espíritu del Maíz, sobre esto tratan los siguientes incisos.

¹³⁹ Trejo citando a Meade en: Trejo, S. (1989) *Escultura Huasteca de Río Tamuín*, México: UNAM-IIE p. 81.

i) S12 (Flor de cuatro pétalos.)

El uso y simbolismo de las flores fue variado en Mesoamérica, las referencias a los elementos vegetales es perceptible desde el Preclásico, donde los olmecas la utilizaban frecuentemente en sus relieves. En el Clásico son bien conocidas las flores de cuatro pétalos teotihuacanas. Las flores fueron utilizadas como alegorías a lugares paradisiacos, al canto y las palabras e incluso como topónimos o haciendo referencia a linajes.¹⁴⁰ Durante el Postclásico, las flores siguieron representando lo hermoso, y además se cuenta con mayores datos de sus usos en rituales, ceremonias e incluso los dioses a los que algunas especies estaban ligadas. Sobre el motivo iconográfico señalado como flor huasteca poco podemos aportar. Sus representaciones en la plástica huasteca son escasas. Inclusive, los autores que han estudiado la iconografía han arrojado interpretaciones diferentes llegándolas a considerar como flores, discos solares o granos de maíz. Consideramos se trata de flores. Revisando en la iconografía mesoamericana, los motivos utilizados para representar flores son muy similares al motivo en cuestión, por lo general se representan por un punto al centro y una sección circular externa dividida en cuatro partes iguales a manera de quincunce, es decir, de la representación de los cinco rumbos del universo. En la escultura del Adolescente aparecen abundantemente, y en la gran mazorca de maíz son precisamente tres flores con la imagen de lo que posiblemente es una mandíbula descarnada. Son flores y no granos los que se encuentran al interior de la mazorca, resaltándola como algo precioso. En el centro de cada flor se muestra una figura porque es precisamente esta parte la que se consideraba como más importante, ya que es ahí donde se almacena el aroma.

En el tercer mes o tozoztontli "pequeña velada", se ofrecían las primicias de las flores del año, por lo que también se le llamaba xochimanaloya ("eran ofrendadas flores"); antes de esta nadie las olía. Nadie osaba oler el centro de las flores, ya que éste estaba reservado a Tezcatlipoca"¹⁴¹.

Las flores que aparecen en la sección frontal de la escultura de El Adolescente representan un ave, según la concepción del cuerpo de los huastecos el frente representa la vida, mientras que la espalda representa el inframundo, y por consiguiente, en los motivos florales de la espalda se representó un personaje descarnado.¹⁴² La presencia de

¹⁴⁰ Velasco, L., Nagao, D. (2006, marzo-abril) Mitología y simbolismo de las flores, *Arqueología mexicana*, 78, 28-35, p.30.

¹⁴¹ Velasco, L., Nagao, D., *op. cit.*, p.34.

¹⁴² Castro-Leal, M., *op. cit.*, p.28.

esta ave en la parte frontal del Adolescente, puede tener su explicación en el ave que envió Muxi' para fecundar a la madre de Dhipaak depositando una semilla en su boca, y justo encima de las aves presentes en las flores de dicha escultura, se encuentra representado el Semen, ave=semen=vida. En la plástica huasteca el chalchihuite representa el centro de la flor y las cuatro secciones circulares sus pétalos, lo cual redobla el carácter precioso de este símbolo, la belleza del mundo vegetal representado por la flor se une con el chalchihuite que representa al líquido precioso, formando así la flor de cuatro pétalos huasteca. (Fig. 50)

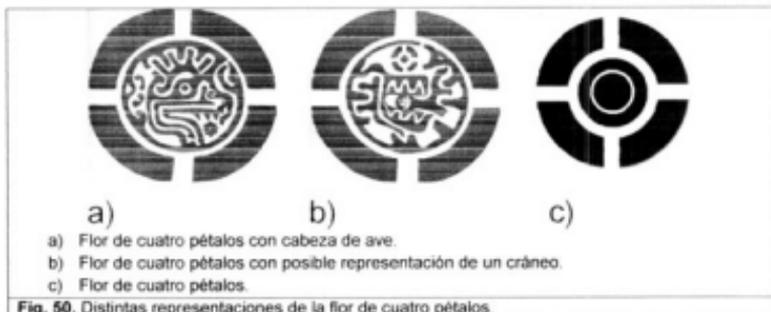
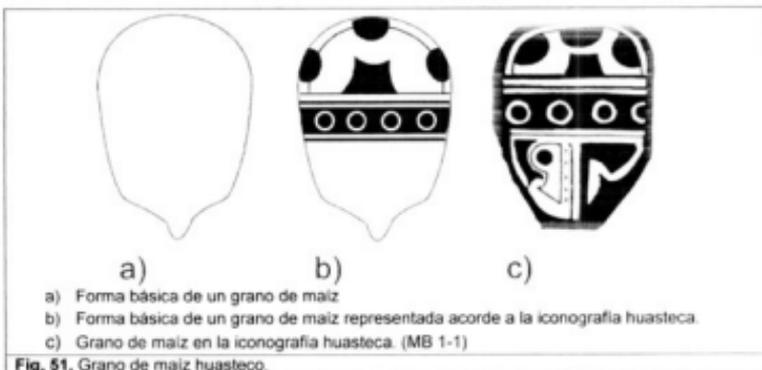


Fig. 50. Distintas representaciones de la flor de cuatro pétalos.

j) S4 (Grano de maíz.*)

Fue precisamente una semilla de maíz lo que embarazó a Dhaakpenk madre de Dhipaak. Las semillas son la carne del maíz, es la carne del hombre, el ocote son sus huesos del maíz. Cuando la semilla ha sido depositada en la tierra y la humedad y el calor del sol se encuentran en un nivel adecuado es entonces cuando esta germina. Si bien este símbolo aparece en la iconografía de algunas esculturas huastecas es en la cerámica donde los elementos que lo conforman pueden ser observados de mejor manera. Dicho símbolo generalmente tiene una forma de gota, y en su interior es posible identificar tres puntos de gota, y en su interior es posible identificar tres puntos negros unidos entre sí por una línea delgada. Además de esta triada de puntos, en ocasiones presenta una especie de cinturón con lo que pueden ser chalchihuites. En la parte más aguda del símbolo hemos podido localizar ojos huastecos, espirales, así como figuras aserradas, de estas últimas desconocemos su significado. Los tres puntos al interior de la semilla a nuestro parecer tienen la misma función que los tres puntos negros representados en la mazorca de maíz (Espíritu del Maíz) y expresan el concepto de

nacimiento-muerte-resurrección. Los chalchihuites simplemente resaltan la cualidad preciosa y fértil de la semilla. (Fig. 51)



k) S2 (Espíritu del Maíz)

El héroe cultural de los huastecos es Dhipaak, fue él quien se convirtió en el alimento de la humanidad, él es la planta del maíz. Según los teenek y nahuas de la huasteca, el hombre está hecho de maíz, por consiguiente, el hombre y la planta del maíz son análogos.

La identificación de este símbolo como tal ha sido constatada por varios investigadores, mientras Meade señala que el símbolo es una mazorca de maíz estilizada y a la vez realiza una comparación con el glifo maya del maíz,¹⁴³ Castro-Leal lo señala no como una mazorca, sino como el espíritu del maíz en sí.¹⁴⁴ Este símbolo es las dos cosas a la vez. En él se refleja la madurez del pensamiento plástico abstracto y simbólico de los huastecos. Mientras la línea externa evoca de manera abstracta el contorno de una mazorca de maíz,¹⁴⁵ en su interior están representados tres granos de maíz, que pueden

¹⁴³ Meade, J., (1982) *El adolescente*, México: UAT, Lámina 13.

¹⁴⁴ Castro-Leal, M. op. cit., p. 29.

¹⁴⁵ Podría ser probable que el hecho de la línea que delimita el contorno posea siempre seis puntas tenga un simbolismo específico, sin embargo no he encontrado datos al respecto, me parece la forma obedece más a una convención estética para dar equilibrio, simetría y balance al símbolo.

ser considerados como el ciclo vida-muerte-resurrección ya mencionado.¹⁴⁶ Este motivo iconográfico está muy difundido en la cerámica y algunas esculturas del Postclásico, resulta extraño que en los pectorales y los murales conocidos no se haya encontrado una sola referencia a este símbolo. En la cerámica es muy común encontrarlo en la cabeza de los personajes, así como en el pecho, mientras que en el Adolescente y en la Apoteosis prácticamente está presente en todo el cuerpo; nuca, frente, cuello, hombros, muñecas, costado, así como toda la pierna derecha.

El Adolescente puede ser considerado como una de las obras más importante de la cultura Huasteca, donde fue plasmada la concepción que el huasteco tenía de su ser, es decir, el hombre y el maíz como una misma entidad. En el espíritu del maíz fue representada la unión de la tierra, el agua y la luz solar, alimento de los hombres y que da el don de la vida.¹⁴⁷ (Fig. 52)



Fig. 52. El Espíritu del maíz como resultado de la analogía formal de una mazorca de maíz.

1) Germinación y crecimiento

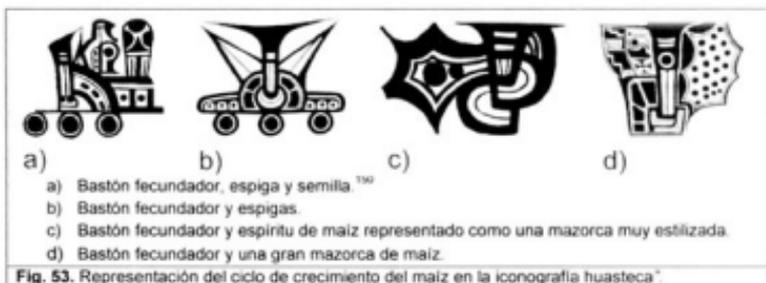
La germinación de la planta está representada por una imagen muy simple, se trata de una espiga, en ocasiones y por simetría el Bastón Fecundador aparece con dos espigas a cada uno de sus lados, otras veces, una espiga es suficiente para indicar el concepto.

¹⁴⁶ Trejo, S. (2004, mayo-junio) El Adolescente huasteca de Rio Tamuín, *Arqueología mexicana*, 67, 62-65.

¹⁴⁷ Sandstrom, A., (1998) El nene lloroso y el espíritu nahua del maíz: el cuerpo humano como símbolo clave en la Huasteca veracruzana, *Nuevos aportes al conocimiento de la huasteca*, Jesús Ruvalcaba (coord.), México: CIESAS, 59-94, p 72.

Cuando el maíz brota de la tierra lo hace en forma de dos pequeñas espigas, quizá de ahí que los nahuas de la huasteca veracruzana conciban al espíritu del maíz como gemelos, Chicomexochitl (Siete Flor) y Macuilxochitl (Cinco Flor), Siete Flor es varón y su nombre se cree proviene de una milagrosa planta de maíz que produce siete espigas, por su parte, Cinco Flor es hembra y se desconoce el origen de su nombre.¹⁴⁸ Situación similar ocurre con los teenek, para ellos Dhipaak es una deidad andrógina, en su advocación masculina se le conoce como Dhipaak Kwitool "Muchacho Dhipaak", mientras que su hermana gemela se llama Dhipaak Ts'ik'aach "Muchacha Dhipaak", ella es considerada como la deidad del frijol, sin embargo casi nunca aparece en los relatos y en ocasiones también se desconoce su existencia.¹⁴⁹ Estas dos espigas posiblemente representen este estadio de crecimiento, y posteriormente, cuando se representa al espíritu del maíz a un lado del Bastón Fecundador, generalmente sólo aparece una mazorca.

Por último, y reforzando este discurso iconográfico donde se representa el ciclo de crecimiento del maíz, en la siguiente figura se puede apreciar una gran mazorca de maíz que en su cuerpo posee una cantidad importante de granos. Semilla, espiga, mazorca (espíritu de maíz) y gran mazorca, afirman la importancia de esta gramínea en la cultura Huasteca. Quizá no podríamos considerar a todos estos elementos iconográficos como símbolos, pero su comprensión resulta indispensable para conocer el mensaje plasmado en la cerámica y el arte huasteco en general. (Fig. 53)



¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 66.

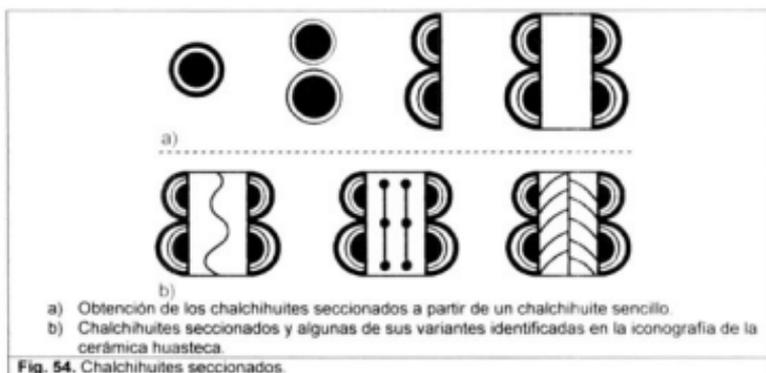
¹⁴⁹ Ochoa, A., (2003) Significado de algunos nombres de deidad y de lugar sagrado entre los teenek potosinos, *Estudios de Cultura Maya*, México: UNAM, 73-94, pp. 76-77.

¹⁵⁰ Unidad simbólica presente en la pieza C3-01, este motivo no se presenta en el apéndice por eso se señala su procedencia.

m) S5 (Chalchihuites seccionados.)¹⁵¹

Hasta donde alcanza nuestro conocimiento, este símbolo no ha sido identificado anteriormente. Inclusive es muy posible que no se trate de un símbolo en sí, sino de un simple recurso gráfico para cerrar visualmente los discursos iconográficos. Hasta el momento, podemos señalarlo como exclusivo de las piezas cerámicas, ya que en ninguna otra expresión plástica huasteca ha podido identificársele. El uso de este motivo o símbolo es muy específico, siempre aparece en la parte posterior de las vasijas, ya sea situado en lo que vendría siendo la nuca del personaje, o contiguo a la base del gollete. Pocas veces podemos observarlo en los museos o en las publicaciones, ya que la forma en que se presentan las piezas por lo general sólo nos permite observar el frente de las obras, limitando el acceso a la totalidad del discurso iconográfico de la cerámica.

Por lo general este motivo surge en la nuca, pero conforme avanza hacia el rostro se integra con las representaciones del espíritu del maíz. Cuando surge a un costado del gollete no se integra con algún símbolo en específico, bien puede ser la Cruz de los Vientos, el Ojo Huasteco o motivos espiroideos. Cuando se sitúa en esta parte de la vasija, es quizá que podemos percibir alguna implicación simbólica del motivo, si consideramos que los golletes tienen la función de verter líquido, y nuestro motivo está conformado por dos chalchihuites seccionados justo a la mitad, entonces, quizá se trate de la representación de los chalchihuites como elementos de los cuales brota el líquido precioso. (Fig. 54)

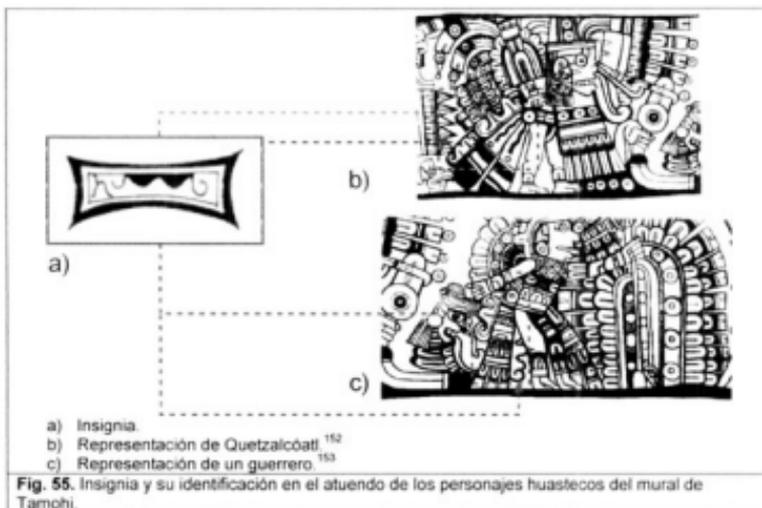


¹⁵¹ Ejemplo de la aplicación de este símbolo en la cerámica, ver: Capítulo 1, fig. 9, inciso b.

El hecho de que no se haya podido detectar esta figura en ninguna otra expresión plástica huasteca ha dificultado en gran medida que se pueda realizar una interpretación mucho más profunda y sustentada, por lo tanto consideramos prudente no ahondar más sobre su posible significado y esperar que en futuras investigaciones se pueda comprender mejor el significado de este motivo o símbolo huasteco.

n) S14 (Insignia.*)

Esta figura no es muy frecuente en la plástica huasteca, en la cerámica principalmente lo hemos detectado en el cuello de algunas vasijas, y en pocas ocasiones sobre el cuerpo del personaje representado. Consideramos que su uso es más ornamental que simbólico, se trata en sí, de un posible emblema de estatus; de tipo religioso o sino, de uso exclusivo de deidades o clases gobernantes. Esto lo podemos afirmar debido a que el mismo motivo es identificable en varios de los personajes presentes en la pintura mural de Tamohi. El motivo forma parte de su atavío, consideramos se trata de un elemento ornamental complementario y quizá no tenga mayores implicaciones simbólicas, al menos no detectables en este estudio. (Fig. 55)



¹⁵² Zaragoza, D., op. cit., p. 29.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 41.

4. Aproximación al discurso estético-simbólico de las figuras zoomorfas presentes en la cerámica huasteca del período Postclásico Tardío

Apreciar a la cerámica como un objeto donde fue plasmada una vivencia plástica sería abordar su estudio bajo una óptica muy reduccionista. La cerámica no sólo es una masa de arcilla modelada en el espacio. Es también el resultado de la sensibilidad plástica, visual, sensorial y espiritual de un artista; la cerámica, percibida más allá de su cualidad material, es en sí un acto de comunicación y por lo tanto es susceptible de interpretarse, para ello, hay que identificar su lenguaje, adentrarnos en sus volúmenes, en su expresión, en sus símbolos, e incluso, imaginar aquello que rondaba la mente del artista que la creó.

Analizar el discurso estético-simbólico de cada una de las piezas sería una tarea que exigiría una cantidad considerable de tiempo y en gran medida se tornaría muy repetitiva, por lo cual, sólo se interpretan algunas piezas que se considera aportarán una perspectiva amplia y precisa sobre los conceptos estéticos y simbólicos plasmados en la cerámica zoomorfa huasteca. La interpretación contemplará: relación entre los símbolos y las partes de la vasija, aspectos expresivos de la criatura modelada, posición de las extremidades, rasgos faciales, iconografía, conceptos de uso y colores, principalmente, y se irán señalando conforme resulten necesarios, además, se hará referencia a figuras del tipo antropomorfo así como a otras expresiones plásticas de arte huasteco, con el fin de complementar el discurso y reforzar ideas.

4.1. Mono Araña

De acuerdo a la cuantificación de figuras, el Mono Araña es el personaje más representado en la cerámica zoomorfa ritual y su importancia en la cultura huasteca es identificable precisamente en esta producción plástica. Si bien podemos encontrarlo en escultura, pectorales de concha, sellos, malacates, etc., es en la cerámica donde mejor podemos dilucidar la importancia que tuvo este ser para los habitantes del pueblo huasteco. Sobre esta criatura, universalmente ha sido conocida por su agilidad, su don de imitación y sus bufonadas; ciertas especies de monos tienen la costumbre de que al amanecer y al atardecer, se reúnen en grupo y arman gran alboroto; entre los aztecas y los mayas, se consideraba que la gente nacida bajo su signo serían personas expertas en las artes y podrían desempeñar funciones como oradores, cantores, escultores, alfareros,

etc.¹⁵⁴ Por compartir algunos rasgos con los humanos, los mayas creyeron que los monos eran descendientes de una antigua raza de hombres que habían sido creados de palo,¹⁵⁵ en otra parte del relato, se dice que *Hunbatz* y *Hunchouén*, derrotados por *Hunanhpuh* e *Ixbalanqué*, adquirieron la apariencia de monos al tirar la punta de sus ceñidores.¹⁵⁶ Para los mexicas, los hombres que habitaron el cuarto sol (4-Ehécatl) fueron convertidos en monos y el viento los esparció por el monte, donde se quedaron a habitar los hombres mono, por esta razón, se considera que los monos son los antecesores más directos del hombre del quinto Sol.¹⁵⁷

Un rasgo característico de las representaciones simiescas huastecas es que una cantidad importante de ellas fueron representadas con un hocico alargado, en ocasiones no tanto, pero siempre dando la idea de que están silbando o soplando. Si además de esto, consideramos que el mono es uno de los animales portadores de la insignia de Ehécatl (cola retractil-espinal), podemos inferir que la acción que estas figuras representan es la del soplo. Esta actividad se puede ligar directamente con una de las acepciones de Ehécatl, la de estrella de la mañana (Tlahuizcalpantecuhtli), que tenía como función barrer el cielo y hacer que desaparecieran las estrellas del firmamento, con el fin de evitarle al sol cualquier obstáculo cuando emergiera del mundo de las tinieblas, por eso Venus, es la última estrella en desaparecer.¹⁵⁸ La actividad matutina del mono para recibir al sol con gran alboroto, la insignia del viento, y su gran habilidad para desplazarse entre los árboles, lo ligaron directamente con el dios del viento. Pero es posible que su acción de soplar también estuviera relacionada con la actividad de Ehécatl como numen que sopla el viento del Este y lleva las nubes cargadas de lluvia hacia las montañas de la Sierra Madre Oriental, donde se acumulaban y dejaban caer el líquido precioso.

Otra cualidad importante de estos monos sopladores, es que algunos mantienen los brazos en alto y otros muestran una gran barriga, dando la idea de que estuviera llena de aire (C2-01). Sobre los brazos en alto, simbólicamente, este acto significa la imploración de la gracia de lo alto, del nivel celeste.¹⁵⁹ Ehécatl, al ser una deidad del viento puede situarse en el nivel superior. Esta actitud también puede ser explicada si observamos las

¹⁵⁴ Chevalier, J. (2003) *Diccionario de los símbolos*, España: Herder, pp. 718-721.

¹⁵⁵ Recinos, A. (1992) *Popol Vuh: las antiguas historias del Quiché*, México: FCE, p. 97.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 135-136.

¹⁵⁷ León-Portilla, M. (1980) *Tototecayotl: aspectos de cultura náhuatl*, México: FCE p. 176.

¹⁵⁸ Kuehne, N. (1997, julio-diciembre) El uso de plantas psicotrópicas en la Huasteca prehispánica, *Huasteca el Hombre y su pasado*, 4, Año II, 21-37, p.27.

¹⁵⁹ Chevalier, J., op. cit., pp. 197-198.

costumbres de los monos araña, cuando brincan de una rama a otra siempre lo hacen con las manos en alto, se desplazan por el aire y haciendo uso de sus extremidades se equilibran. Consideramos que esta postura del personaje tiene su explicación en los dos argumentos anteriores, pero principalmente ligada al dios del viento, varias figuras de Ehécatl nos permiten ligar ambas representaciones, en las piezas del numen eólico, lo observamos con sus brazos en una postura similar a la de los cinocéfalos, su extremidad derecha se levanta hacia arriba mientras que su brazo izquierdo se extiende hacia el frente (C3-04), o lo posiciona muy cercano a su boca (C3-05), como si se dispusiera a realizar una acción poderosa. Los brazos también tienen una significación de poder, de socorro y de protección. Es muy probable que lo que el artista quiso representar en esta figura, era la acción de estar dirigiendo el viento. (Fig. 56)



Retomando la acción de salto de los monos araña, hay que hacer notar que el artista huasteco, además de representarlo con los brazos en alto, haya decidido utilizar lo que consideramos un recurso plástico para dotar de ligereza visual a estas figuras y reforzar precisamente el traslado a través del aire de estos animales. Como podemos observar en las figuras cuyas extremidades fueron situadas hacia arriba, ninguna de ellas posa sus extremidades inferiores en el suelo, todas ellas se mantienen en el aire, lo mismo las representaciones de Ehécatl anteriormente señaladas. El efecto visual que esto debió haber proporcionado, y que incluso ahora proporciona, sugiere que las figuras están

suspendidas en el aire, la base de la olla simplemente pierde relevancia y la mirada se dirige hacia la figura, reforzando el carácter eólico de dichas representaciones.

Por último, se debe hacer mención de dos figuras de monos que están sonriendo, como ya se indicó, los monos eran conocidos por sus bufonías, y también se ligaban a la danza y a la alegría. Estas dos representaciones presentan un motivo facial, que consiste en dos rayas verticales que abarcan todo su rostro, pasan sobre sus ojos y culminan en el área correspondiente a la quijada. El mono también es un ser de hábitos nocturnos, representa el cielo nocturno y en varios códices fue representado como gemelo del dios de la muerte y de la media noche.¹⁶⁰ Esto explica los motivos faciales que presentan estas dos figuras. En el mural de Tamohi, es precisamente Mictlantecuhtli quien porta en su rostro las mismas líneas que los monos de las vasijas C9-02 y C9-04. Otra pieza que refuerza el carácter nocturno de este animal, es la E4-01, donde en su piel fueron representadas estrellas, idénticas en forma a las utilizadas en el arte mexica, lo cual nos indica una marcada influencia, al menos en esta obra, por parte de los mexicanos. (Fig. 57)



¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 718-721.

¹⁶¹ Zaragoza, D., *op. cit.*, lám. 9.

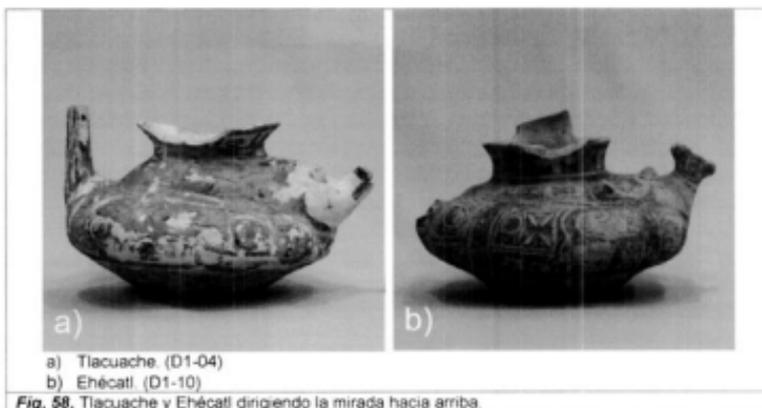
4.2. Tlacuache

Es una de las figuras mitológicas más importantes de Mesoamérica, sus representaciones prácticamente aparecen en todas las culturas del México antiguo. Al igual que el mono, es portador natural de la insignia del viento, su cola retráctil forma un espiral, de ahí su parentesco con Ehécatl, y en varias representaciones cerámicas lo identificamos como portador del ehēcacózcatl. En el pensamiento mítico mesoamericano, la actividad principal que desempeñó este pequeño marsupial fue la de robar el fuego y otorgárselo a los humanos. Las costumbres de animal curioso y ladrón con su bolsa de marsupio, además de atribuirle el papel de Prometeo, lo hicieron descubridor del pulque y del tabaco, entre otras hazañas. Fue ligado con la aurora ya que en las mañanas es posible encontrarlo en los caminos iluminado por la luz roja del amanecer. Al igual que los dioses, el tlacuache es capaz de resucitar y recomponerse, por eso su andar maltrecho. Las figuras identificadas como análogas a este personaje a diferencia de los monos, son bastante inexpresivas, su manejo formal por lo general se remite simplemente a representarlo.

Además del joyel del viento y de las relaciones antes citadas, en la cerámica huasteca del Postclásico Tardío también es posible ligar al tlacuache con las figuras de Ehécatl donde aparece llorando. Dos vasijas cerámicas muestran a tlacuaches precisamente vertiendo lágrimas que se deslizan sobre su rostro (D1-07 y D1-11). Simbólicamente el acto de llorar se relacionaba con la lluvia. La relación que el tlacuache tenía con respecto a los fenómenos meteorológicos, en específico la lluvia, en el pensamiento de los huastecos, le fue dada principalmente por la acción de llorar. Sus ojos, al igual que los de Ehécatl, fueron representados como chalchihuites de los cuales brota el líquido precioso.

Existen varias piezas que refuerzan la relación entre el tlacuache y Ehécatl como seres propiciatorios de la lluvia. Al igual que sucede con las figuras de monos y Ehécatl donde aparecen en actitud de controlar el viento. También es posible identificar muchas similitudes entre figuras de tlacuaches y de Ehécatl que al mismo tiempo que están llorando, están mirando hacia arriba, es decir, hacia el cielo. Varias piezas que representan este concepto fueron recubiertas con una delgada capa de pigmento azul (D1-01 y D1-04), al igual que varias representaciones de Ehécatl (C1-05 y C3-04). (Fig. 58)

En las vasijas pertenecientes a la clasificación K, se puede identificar el mismo concepto simbólico anteriormente citado. Estas vasijas, debieron ser utilizadas con una banda a manera de mecapal. Las figuras plasmadas en las piezas pertenecientes a esta clasificación, corresponden en su gran mayoría a representaciones de Ehécatl O tlacuaches. Cuando estas vasijas son cargadas sobre la espalda, la figura de Ehécatl queda mirando hacia el cielo. Por lo tanto, es posible inferir que estas vasijas fueran empleadas en algún tipo de danza o procesión ritual petitoria de lluvias. (Ver, Fig. 8, inciso a)



El azul es el color inmaterial por excelencia, representa el vacío del aire, el vacío del agua, es el color del cielo,¹⁶² y precisamente, existe una representación de tlacuache recubierta con una capa de estuco azul, blanco y rojo. Lo importante de esta pieza es que en ella todos los símbolos que posee son de color azul: el Bastón fecundador, el Semen, el Espíritu del maíz y el Grano de maíz; lo cual refuerza el carácter eólico e inmaterial de las deidades sintetizadas en ellos: Muxi' y Dhipaak.¹⁶³ Si bien Dhipaak tiene su morada en el plano terrestre, también está fuertemente ligado al plano celeste, ya que su padre

¹⁶² Chevalier, J., op. cit., pp. 163-166.

¹⁶³ Todos los símbolos presentes en las piezas estucadas son de color azul (MB1, C1-12, C11-04)

(Zanate) es un personaje proveniente del cielo.¹⁶⁴ Es muy posible que algunas de las esculturas como la del Adolescente o la Apoteosis, hayan contado con un recubrimiento de estuco o pigmento azul tal y como nuestra vasija de tlacuache, ya que en algunas figuras en piedra, fueron detectados restos de este material en color negro, rojo y azul.¹⁶⁵ El color rojo también está presente en nuestra vasija, dicho color se liga a la sangre y a la vida.¹⁶⁶ Es a la vez, el color de la aurora, del Este, y por esto, la máscara bucal que porta Ehécatl presenta este cromatismo. En contraposición al rojo, tenemos el color blanco que representa la muerte, es el color del Oeste, región por donde desciende el Sol, y en todo pensamiento simbólico, la muerte precede a la vida.¹⁶⁷ El tlacuache, inexpressivo la mayoría de las veces, se relaciona con el mono, mientras el cinocéfalo posee un carácter edílico, el tlacuache, lo complementa ligándose al líquido vital, estableciendo una relación aire-agua, como elementos fecundadores, esta relación complementaria se aborda en el siguiente punto. (Fig. 59)

¹⁶⁴ Ochoa, A., (2003) Significado de algunos nombres de deidad y de lugar sagrado entre los teenek potosinos, *Estudios de Cultura Maya*, México: UNAM, 73-94, pp. 78-79.

¹⁶⁵ Trejo, S. (1989) *Escultura huasteca de Río Tamuín*, México: UNAM-IE, p. 59.

¹⁶⁶ Chevalier, J., *op. cit.*, pp. 888-890.

¹⁶⁷ Chevalier, J., *op. cit.*, pp. 189-192.



a)



b)



a) Tiacuache recubierto de estuco en tono azul, blanco y rojo.

b) Discurso iconográfico presente en la pieza.

Fig. 59. Tiacuache recubierto de estuco (C1-12)

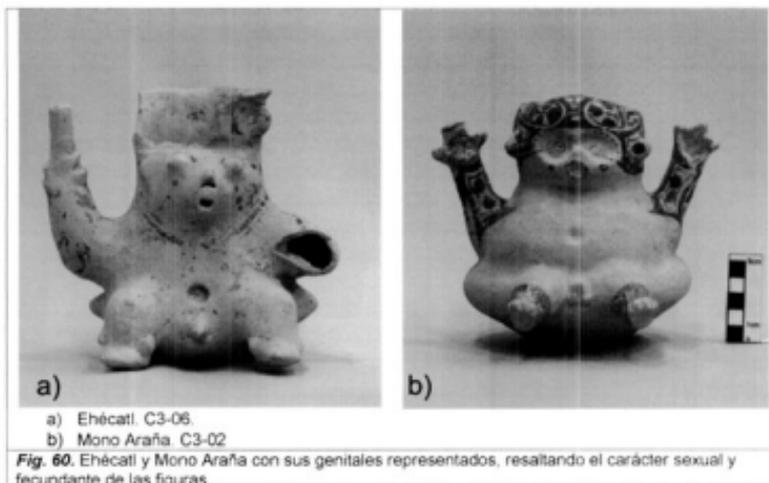
4.3. Figuras duales

Las figuras duales son bien conocidas en la Huasteca, quizá las más importantes sean las esculturas del Adolescente y la Apoteosis, principalmente por su calidad estética y su alto contenido simbólico. Ambas figuras expresan un concepto dual de vida-muerte. Sobre las figuras duales en cerámica, se puede afirmar que expresan este mismo concepto. Estas piezas están conformadas por dos personajes: el mono y el tlacuache. El primero, siempre se le representa muerto, sabemos esto porque sus ojos están cerrados y su boca entreabierta como si estuviera dejando escapar el aliento. El segundo, la mayoría de las veces fue representado vivo, y en la parte opuesta a la figura del mono; su cabeza ocupa el lugar y función de la vertedera, y por sus fosas nasales se encuentran los orificios del gollete, sus ojos están abiertos y siempre miran hacia arriba. En algunos casos, ambas figuras fueron representadas con los ojos cerrados (D3-03 y D3-04). Todas estas piezas presentan una rica decoración simbólica, los motivos más importantes de la iconografía huasteca están presentes en casi todo el objeto, y pueden señalarse como las piezas cerámicas de mayor elaboración en su forma y decorado.

Sobre las atribuciones simbólicas de los monos y tlacuaches se han expuesto aquellos aspectos que se consideraron más relevantes para entender sus representaciones en la cerámica huasteca. Ambos personajes tienen relación con Ehécatl, esto explicaría en gran medida que se les representara juntos, reforzando su relación con fenómenos atmosféricos, así como con conceptos de fecundidad. En el pensamiento mesoamericano el mono poseía también un carácter sexual y era símbolo de temperamento ardiente e incontinente.¹⁶⁸ El tlacuache por su parte, se ligaba a la fertilidad debido a la gran capacidad reproductiva de la especie, incluso, a su cola se le atribuían cualidades ootogénicas, es decir, inductoras de parto.¹⁶⁹ Además de su nexa con el viento, ambos personajes eran importantes figuras de fecundidad, quizá por esto, algunas figuras de mono fueron representadas con sus órganos sexuales, al igual que las representaciones de Ehécatl (C12-01 y C12-06). (Fig. 60)

¹⁶⁸ Chevalier, J., *op. cit.*, pp. 718-721.

¹⁶⁹ López-Austin, A., *op. cit.*



La significación de las figuras duales es que la muerte precede a la vida, así como el Sol se oculta al Oeste para renacer en el Este, la figura opuesta al cinocéfalo sin vida, es el tlacuache, con su trompa en alto y sus ojos abiertos. La cabeza del tlacuache tiene la función de vertedera, por sus fosas nasales arroja el líquido fecundador. La función de las vasijas con vertedera es precisamente la de contener un líquido, de otra manera el gollote no hubiera sido necesario, desconocemos específicamente qué tipo de líquido era depositado en estas vasijas, pero el espectáculo de verlo brotar de la trompa del tlacuache debió haber tenido una fuerte carga simbólica. La pieza D1-14 es especialmente importante porque en ella, el simio representado posee una gran boca redonda, no está soplando ni exhalando, está aspirando el aire y llevándolo al interior de la vasija,¹⁷⁰ o quizá, lo que está aspirando es una fuerza vital que será otorgada al líquido contenido, al cual todos los símbolos plasmados en la cerámica le darán la energía

¹⁷⁰ Esta relación inhalar-soplar no es exclusiva de las figuras duales zoomorfas, también es posible detectarla en vasijas duales cefalomorfas (B1-17, B1-18 y B1-19). Misma situación es detectable en algunas figuras con la representación de un mono araña, sin embargo, en ellas, el ingreso del aire al cuerpo fue a través del ano y posiblemente del ombligo, estas partes del cuerpo fueron representadas como una concavidad circular pintada de rojo (C2-01, C2-02, C2-03, C2-06 y E1-02, entre otras). Algunas representaciones de Ehécatl, muestran esta misma relación (C3-05 y C3-06).

fecundadora; líquido que posteriormente surgirá de la trompa del tlacuache, y que posiblemente sería utilizado para fecundar la tierra. (Fig. 61)

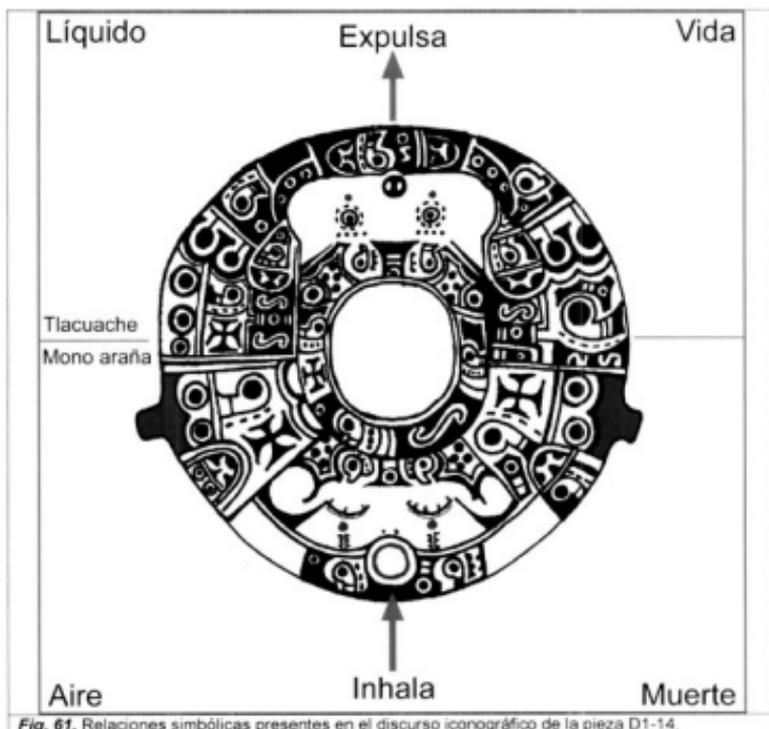


Fig. 61. Relaciones simbólicas presentes en el discurso iconográfico de la pieza D1-14

4.4. Ehécatl

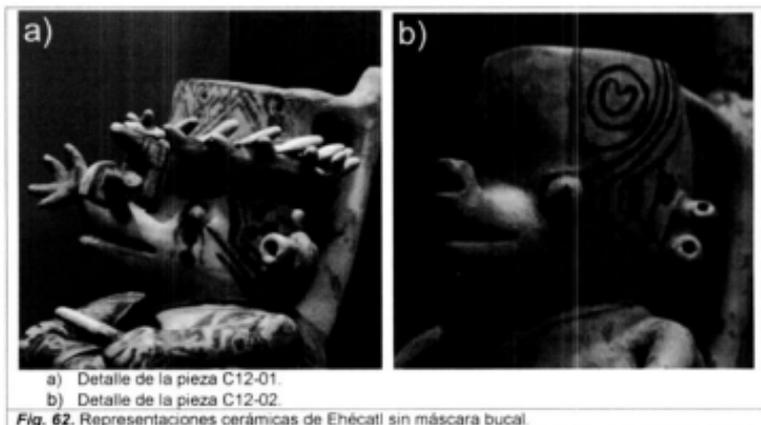
La abundancia en la representación de monos y tlacuaches, seres relacionados directamente con Ehécatl, permite detectar la importancia que tuvo esta deidad en el panteón Huasteco. Sin embargo, es curioso que las representaciones del dios en sí, tengan mayor presencia en la producción cerámica de la Huasteca. En la escultura aparece poco, mientras que en los pectorales de concha y la pintura mural, no hemos podido identificarlo. En la cerámica, si bien las representaciones del dios en sí son

abundantes, las figuras de monos y tlacuaches nos hablan de un importante culto a esta deidad, principalmente ligado a los meteoros relacionados con la lluvia y el viento. Ciertamente Ehécatl posee una figura de rasgos antropomorfos, pero al estar representado en gran medida por los monos y el tlacuache, es que consideramos importante hacer varios señalamientos sobre esta trascendente figura de la mitología mesoamericana, más que nada, sobre el origen de su forma y algunos conceptos simbólicos que sus representaciones cerámicas poseen.

La forma definitiva del dios del viento es producto del pensamiento mítico de los huastecos. Como ya sabemos, la construcción de estos personajes corresponde en gran medida a una concepción particular del mundo y de interpretar las cosas que el hombre percibe en su entorno. Al querer dar forma al dios del viento, el hombre tuvo que buscar en sus referentes visuales las ideas que mejor explicaran la actividad principal del dios. El viento forma los remolinos, y la espiral fue el primer emblema utilizado para representar la acción de dicho fenómeno, al evolucionar el pensamiento, los huastecos creyeron encontrar en las conchas marinas la presencia de este dios, ya que la acústica que generan al acercárselas al oído emula el sonido del viento. Al cortar el caracol y encontrar en él la figura del espiral, se convirtió en la insignia por excelencia de este dios. Las joyas del dios del viento son arrojadas a la tierra provenientes del mar, una de las moradas de Ehécatl, habitante de la región de la aurora. Aquel ser vivo que tuviera en su cuerpo la espiral, sería relacionado de alguna u otra forma con este dios, como el tlacuache o el mono araña. Pero esta insignia o la espiral en sí no explican la actividad principal del dios, el cómo promueve el movimiento de los vientos y de donde surgen. Fue en las acciones del mismo hombre donde se encontró la mejor explicación a esta actividad, las figuras de los monos permitieron detectar el porqué de los rasgos físicos característicos de este dios.

Es precisamente la acción de soplar en donde el hombre encontró la razón de la existencia de los vientos. Ciertas representaciones de monos presentan una trompa un poco alargada, y en ocasiones se extiende considerablemente y terminan en un pequeño orificio en la parte central de su hocico. Para dar fuerza al soplido, es necesario que los hombres pongan su boca en esta posición, de otra manera, el aire escapa rápidamente de la boca y se disipa sin fuerza. Su forma definitiva se debe a una exageración de su boca, que bien podemos llamar trompa. Si su acción es la de soplar el viento por todos los rumbos del universo, entonces, una boca normal no serviría para tal actividad, por eso fue

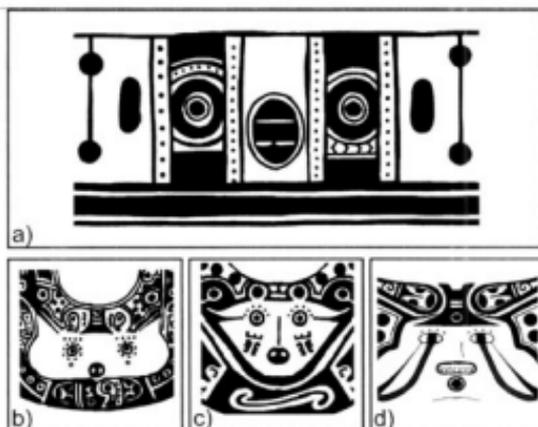
imaginado con una larga trompa. En la Huasteca, las figuras cerámicas de Ehécatl son representadas en su forma original, la trompa es una extensión de su cuerpo, tan natural como sus brazos, sus piernas y sus ojos circulares. Al ser una deidad huasteca, fue representado con la indumentaria típica de los dioses de esta cultura, uno de los rasgos característicos de los huastecos era que usaban perforarse el septum e introducirse largas narigueras de oro con una pluma roja en uno de sus extremos. En las representaciones más elaboradas de Ehécatl, es posible verlo portando dicha nariguera por encima de la trompa. Ehécatl en su forma original puede ser encontrado en las representaciones cerámicas de la huasteca, en el Centro de México sólo encontramos advocaciones o interpretaciones de él, donde porta una máscara bucal a manera de larga trompa con nariguera así como sus joyas características y el típico gorro cónico. Es muy probable que no haya sido sino hasta el Postclásico Tardío cuando este dios adquirió la forma en que ahora lo conocemos, ya que al momento, las únicas representaciones de Ehécatl con esta forma, las hemos detectado en la cerámica correspondiente a este período, en la medida en que se realicen nuevas exploraciones en la Huasteca, o salgan a la luz nuevas piezas con la representación de este dios, se podrá determinar que tan antiguo es el Ehécatl que conocemos. (Fig. 62)



Sobre los ojos lagrimeantes de Ehécatl ya se han hecho los señalamientos pertinentes sobre su simbolismo, sin embargo, en esta misma deidad también fue representado otro

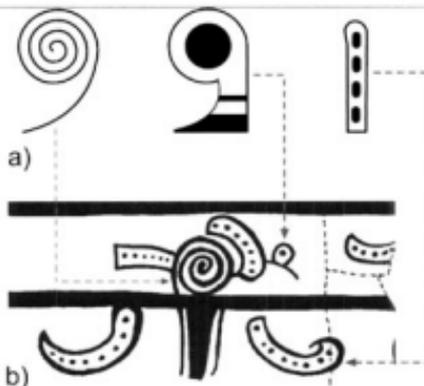
concepto, de igual manera ligado a los fenómenos meteóricos que propician la lluvia, pero en esta ocasión lo que se representó en sus ojos, y no sólo en los ojos de este dios, sino también en los ojos de figuras zoomorfas y antropomorfas, fue el viento. En varias piezas cerámicas de la muestra es posible identificar que varias figuras fueron representadas con una serie de puntos alrededor de sus ojos. Como ya se mencionó anteriormente, los puntos continuos fueron utilizados como recurso gráfico para indicar el movimiento del aire, dichos puntos aparecen situados a un costado del símbolo identificado como Ojo Huasteco. En los ojos de varias figuras de Ehécatl fueron representados estos mismos puntos encerrados por una línea continua, tal como sucede con el Ojo Huasteco (K1-17, K1-20 y K1-27). Al ser el dios del viento, además de percibirse en sus ojos la acción de llorar, se percibió la fuerza que impulsa las nubes cargadas lluvia. Los ojos en la cultura huasteca adquirieron una significación edílica fecundante, por eso, no son escasas las figuras zoomorfas o antropomorfas en las cuales, las cejas fueron representadas por una serie de puntos, reforzando a los ojos como propiciatorios de las lluvias y el movimiento de las nubes. (Fig. 63)

La manera en que los huastecos representaron gráficamente las corrientes de aire también es identificable en la iconografía de una pieza cerámica que se encuentra en el Museo Regional de Historia de Tamaulipas (M0-01). En dicha pieza fue dibujada un ave cuya ala y cola, presenta una serie de puntos encerrados por una línea delgada, el cuerpo de la criatura lo conforma una espiral; su cabeza y pico lo conforma un Ojo Huasteco muy esquematizado, el discurso iconográfico lo complementan varias corrientes de aire y varios xonecuillis. En esta cerámica se confirma el carácter edílico del Ojo Huasteco, y también explica el hecho de que las cabezas de ave representadas en el Adolescente Huasteco lo posean. (Fig. 64)



- a) El viento alrededor de los ojos de Ehécatl. (C18-01)
 b) Fragmento del discurso iconográfico de la pieza D1-14.
 c) Fragmento del discurso iconográfico de la pieza D1-01.
 d) Fragmento del discurso iconográfico de la pieza B2-04.

Fig. 63. Representaciones de tiacuaches asociados al estuco azul.



- a) Desarticulación del Ojo Huasteco en espiral, Ojo Huasteco y viento.
 b) Espiral, Ojo Huasteco y corrientes de viento como símbolos independientes presentes en el discurso iconográfico de la pieza M-01.

Fig. 64. Fragmento del discurso iconográfico de la pieza M0-01 y su relación con el Ojo Huasteco.

Los Xicalcolihqui huastecos también fueron representados con puntos en su interior, dando la idea del movimiento eólico. (Fig. 65)



Fig. 65. Banda con el Xicalcolihqui huasteco. Representa el aire en el cielo que da lugar al Bastón fecundador. (MB 1-1)

4.5. Bastón Fecundador y el culto al falo

Los ojos fueron en la cultura Huasteca un símbolo de suma importancia y se relacionaron con la lluvia y el viento. La trascendencia de esta parte del cuerpo fue tal para los habitantes del pueblo huasteco, que en ellos imaginaron el origen de la tromba marina y por ende, de ellos surge el Bastón Fecundador. Muy abundantes son las figuras en que éste símbolo fue representado surgiendo de los ojos, sin embargo, es difícil identificarlo ya que no se le presenta de la manera convencional en la que ha sido identificado en los discursos iconográficos. Su representación fue más sintética y para poder identificarlo como tal, es necesario conocer ampliamente la producción objetual de esta cultura, principalmente las figuras en cerámica que es dónde se pudo detectar que las líneas delgadas que se desprenden de los ojos, bajan por las mejillas y culminan atrás de las orejas, son la representación del Bastón Fecundador. (Fig. 66)

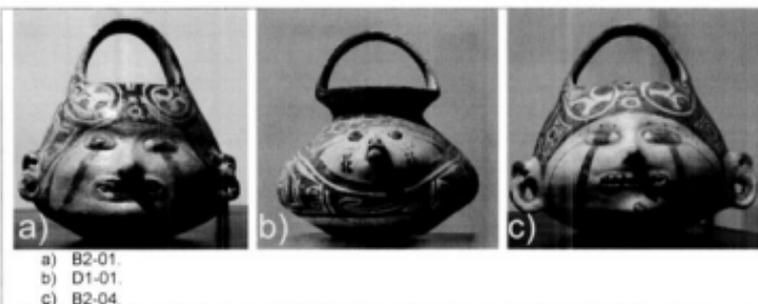
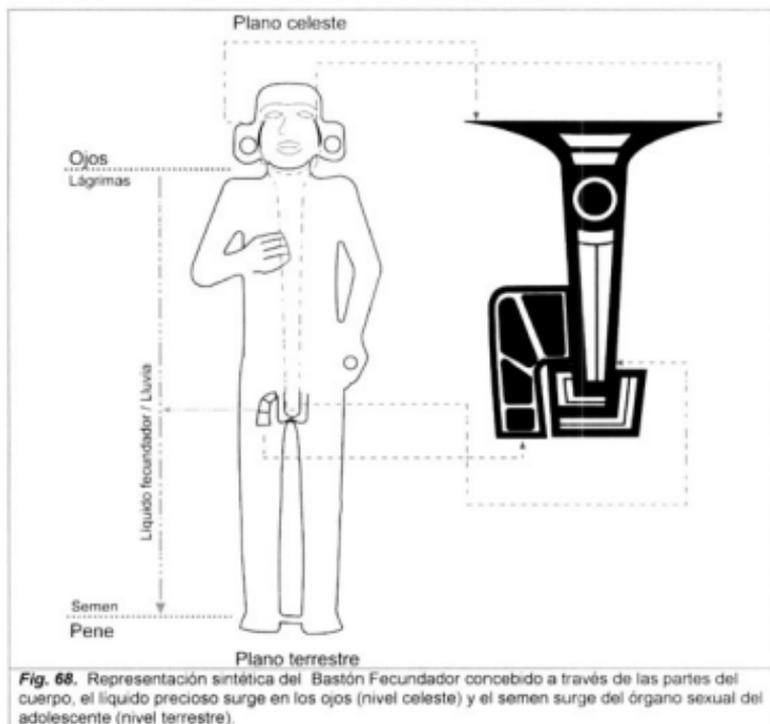


Fig. 66. Bastón fecundador a manera de dos líneas delgadas surgiendo a partir de los ojos.

En algunas piezas cerámicas, las delgadas líneas que surgen de los ojos no culminan atrás de las orejas, sino que descienden hasta lo que sería la espalda del personaje y culminan por lo general, en la parte correspondiente a la cadera, dando lugar al símbolo del Bastón Fecundador. Las líneas que surgen de los ojos, no son otra cosa sino las dos puntas superiores de dicho símbolo, el cual concluye en la cadera. (Fig. 67) Este hecho puede tener otra implicación simbólica, ya que es en la base del símbolo donde se representa la deposición del Semen. Si consideramos que es precisamente la cadera, la parte del cuerpo donde se encuentra el miembro sexual masculino, la base del símbolo culmina justamente a la altura del órgano sexual, donde se encuentra el semen generador de vida. En la escultura del Adolescente huasteco, el Semen fue representado justo al lado de su pene. Este hecho permite conocer en cierta medida, una manera en que los huastecos concebían al cuerpo humano, análogo al Bastón fecundador, donde en la cabeza tiene su origen (nivel celeste), el torso es el cuerpo del Bastón y el miembro sexual es el lugar donde culmina dicho símbolo, depositando el semen y provocando el acto fecundador en la tierra (plano terrestre). (Fig. 68) Esta acción fecundante es identificable en las esculturas que representan a personajes masturbándose con objeto de fecundar la tierra.

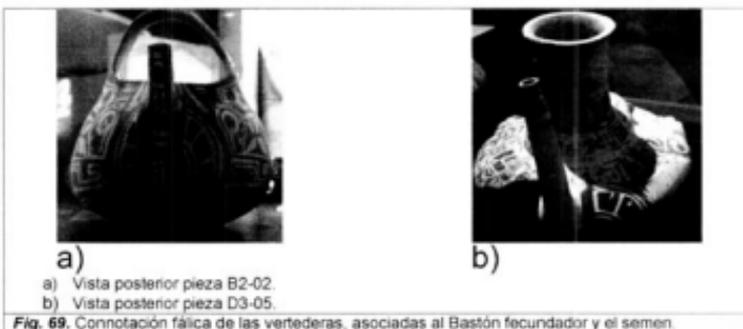




La región Huasteca fue muy bien conocida precisamente por el culto al falo, culto que era realizado con fines religiosos para la fecundación de la tierra y la subsecuente germinación de las plantas, particularmente el maíz.¹⁷¹ Por las relaciones anteriormente expuestas, se puede señalar que en el pensamiento religioso simbólico del pueblo huasteco, el símbolo del Bastón Fecundador puede ser considerado como una evolución del culto fálico en esta región. El Bastón Fecundador es análogo al miembro sexual masculino, analogía identificable en el Adolescente Huasteco y la iconografía de esta cultura. Existe una relación más entre cerámica e iconografía que permiten reforzar estos

¹⁷¹ Johansson, P. (2006, mayo-junio) Erotismo y sexualidad entre los huastecos, *Arqueología mexicana*, 79, 58-64, p. 59.

señalamientos, y a la vez, dar nuevos datos sobre el culto al falo en la cultura Huasteca. Una vez que fue posible identificar los valores simbólicos subyacentes en el símbolo del Bastón Fecundador, se pudo notar que una cantidad importante de vertederas en la cerámica huasteca, poseen este símbolo dibujado a todo lo largo de esta parte de la vasija. La aparición de este símbolo en las vertederas las dota de una connotación fecundadora. En la naturaleza, la tromba marina es un remolino de agua, este concepto puede trasladarse análogamente al uso de la vertedera. El líquido contenido en las vasijas, además de adquirir una carga fecundante otorgada por las figuras en ellas representadas como el tlacuache, el mono araña, Ehècatl, etc., también la adquiere por todos los símbolos plasmados en la pieza. Cuando vertimos un líquido a un embudo, este comienza a formar un remolino, remolino visible en la tromba marina, este fenómeno pudo dar origen al uso simbólico de las vertederas como partes de la vasija análogas al Bastón Fecundador. En las vertederas, además del símbolo en cuestión, también fueron representados chalchihuites, de los cuales surgen líneas ondulantes, lo cual inmediatamente evoca a la forma esquemática en que se representan las corrientes de agua. La vertedera, al ser análoga al Bastón Fecundador, también lo es al falo. Su forma alargada y vertical nos remite a la idea de un pene erecto, listo para eyacular. Al derramar el líquido del interior de la vasija, se representa la eyacuación y la fecundación de la tierra. Es posible realizar esta aseveración ya que, además de encontrar el Bastón fecundador dibujado a lo largo de la vertedera, al lado de su base también es posible identificar el Semen. Con lo cual se puede establecer la siguiente relación: *Bastón fecundador-Falo-Vertedera*. (Fig. 69)



Apreciar a la cerámica como un acto de comunicación en donde no sólo intervienen sus símbolos, sino también la disposición de sus volúmenes, la expresión de sus figuras, sus colores y los personajes en ella representados, ha permitido conocer de manera más precisa su lenguaje, aproximándonos a los valores estético-simbólicos subyacentes en las piezas, y a aquellos conceptos que rondaban la mente del artista que las creó. El identificar las especies animales representadas en la producción cerámica del pueblo huasteco permitió detectar una preferencia muy notoria por modelar al mono araña y al tlacuache, especies directamente emparentadas con el dios del viento Ehécatl, cuyas representaciones también son bastante abundantes. La iconografía plasmada en los discursos iconográficos de la producción cerámica huasteca se divide en dos temáticas principales, una relacionada con los fenómenos meteóricos como la lluvia y el viento y la otra, relacionada con el ciclo de crecimiento del maíz. La cerámica ritual de la huasteca es portadora de un complejo sistema de relaciones simbólicas que va más allá de la simple representación de símbolos y figuras mitológicas. En ella también intervienen conceptos de uso, disposición de las partes que la conforman, expresión y actitudes de los personajes modelados, así como concepciones del cuerpo. El uso de la cerámica ritual de la huasteca del periodo Postclásico Tardío, debió darse en rituales relacionados con la fertilidad agrícola. Si atendemos al uso de estas vasijas, es posible deducir que el asa con la que cuentan, permitía asir la vasija y elevarla, representando al nivel celeste. Los símbolos edílicos de su iconografía, propician la tromba marina, fenómeno con el cual se deposita la lluvia en la tierra. Los símbolos vegetales en su iconografía, representan al maíz que será fecundado y su consecuente ciclo de crecimiento. El chorro de líquido que brota del interior de la vasija, representa la lluvia o el semen. El líquido al cual se potenció su capacidad fecundadora, cae a la tierra y la fertiliza, asegurando de esta manera, la continuidad del ciclo agrícola y por consiguiente, el sostenimiento humano. Todos los argumentos expuestos en los distintos niveles de análisis, conforman el discurso estético-simbólico de la cerámica huasteca del periodo Postclásico Tardío, presente en las representaciones zoomorfas y en gran medida, en las representaciones antropomorfas, ya que si bien no se presenta un análisis concreto de estas piezas, ha sido posible identificar que tanto las figuras zoomorfas como antropomorfas, comparten los mismos conceptos de fecundidad, ligados al viento, las lluvias y el ciclo agrícola. El discurso estético-simbólico de la producción cerámica del pueblo huasteco postclásico, está sintetizado en el siguiente esquema. (Fig. 70)

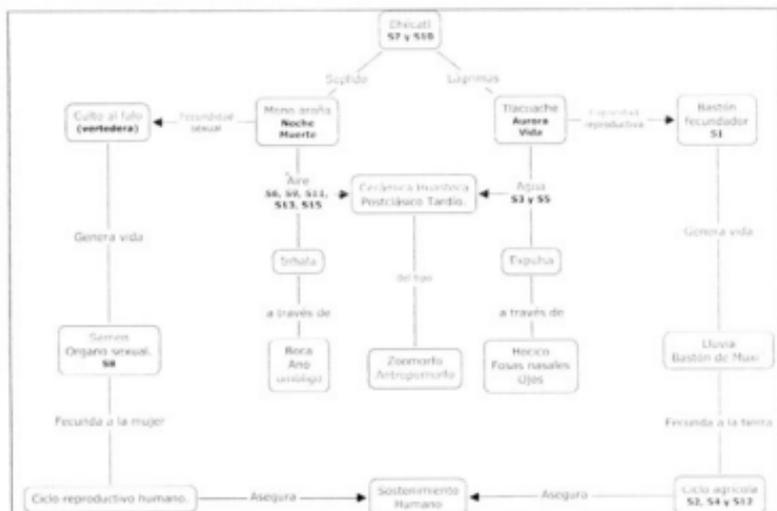


Fig. 70. Discurso estético-simbólico de la cerámica huasteca del periodo Postclásico Tardío presente en sus representaciones zoomorfas.

Conclusión general

El modelo de análisis propuesto para el estudio de la cerámica huasteca del periodo Postclásico Tardío, y su consecuente aproximación al discurso estético simbólico de esta producción cultural del pueblo Huasteco, permitió establecer de inicio, la existencia de 55 tipos morfológicos en las representaciones cerámicas de criaturas zoomorfas y antropomorfas. La identificación de estos tipos morfológicos, permiten confirmar que en la región Huasteca tuvo lugar en fuerte desarrollo cultural que se cristalizó en una importante variedad de manifestaciones plásticas portadoras de un estilo bien definido, original y completamente diferenciable de otras manifestaciones plásticas mesoamericanas. Todos los tipos morfológicos identificados están relacionados entre sí en mayor o menor medida. 26 de ellos se desarrollaron a partir de 3 modelos base, mientras que los restantes, se desprenden de los 26 tipos ya señalados. Esta importante variedad, estuvo profundamente relacionada con las necesidades religiosas del pueblo huasteco, las variantes de los tipos morfológicos, obedeció principalmente a adecuaciones formales que tuvieron que ser realizadas con el fin de representar distintos conceptos simbólicos específicos, tales como la figuración de distintos seres zoomorfos, la representación de figuras duales y la representación de deidades, principalmente Ehêcatl. Además de el complejo manejo de volúmenes que tiene lugar en la cerámica huasteca, se pudo identificar que el modelado de las criaturas, la mayoría de las ocasiones estuvo apegado al modelo natural, de esto tenemos que fue posible identificar casi en su mayoría, las especies animales representadas por los artistas huastecos, quienes dieron primordial relevancia a los rostros de dichos personajes. Además de esta representación fiel del modelo natural, el artista huasteco dotó a las piezas de una fuerte carga expresiva, las cuales en ocasiones aparecen realizando actividades o acciones muy peculiares y que permiten conocer las personalidades con que eran percibidas por los huastecos. Dichas personalidades, fueron las que motivaron a creer que en estos seres vivos, se encontraban las esencias de los dioses, y que la acción y costumbres de los animales, les fueron otorgadas por dado numen en el tiempo mítico.

Al igual que fue necesario conocer a profundidad las cualidades plásticas y morfológicas del soporte material de las unidades cerámicas, fue necesario, lograr una mejor aproximación al discurso iconográfico presente en dichas piezas. Al considerar a cada símbolo como una unidad autónoma de significación, e interpretarlo y valorarlo dando principal relevancia a la cosmovisión de los teenek y nahuas de la huasteca, así

como considerar a los símbolos como analogías de elementos o eventos presentes en el mundo natural y sus fenómenos, se logró una identificación más aproximada a la significación y valor religioso de cada símbolo en la cultura Huasteca. De tal suerte, que el modelo de análisis propuesto para el segundo nivel de interpretación, arrojó que los discursos iconográficos de la cerámica huasteca del Postclásico Tardío, tienen dos enfoques distintos pero complementarios, uno, dirigido a los fenómenos meteorológicos, y el otro, dirigido al mundo vegetal, representando el ciclo de crecimiento del maíz. Dichos enfoques posibilitaron y permitieron establecer que las dos deidades principales de los *teenek* eran las receptoras del discurso simbólico. Muxi' receptor de los símbolos relacionados con el viento, la lluvia y el agua, principalmente; y Dhipaak, receptor de los símbolos relacionados con la planta del maíz y su ciclo de crecimiento. El culto a estas dos importantes deidades del panteón huasteco, sintetizado en los símbolos presentes en la iconografía de este grupo cultural, ha permitido refutar las propuestas existentes de interpretaciones anteriores, donde por lo general, se intentaba hacer encajar figuras mitológicas no correspondientes. Si bien existieron relaciones y adopciones de deidades huastecas en el Centro de México, fueron sus figuras mitológicas las adoptadas, mas no los símbolos propios de la cultura Huasteca, de esta razón que las lecturas, a parecer nuestro, resultarían incompletas o poco satisfactorias. La comprensión de la iconografía, resultó fundamental para alcanzar el principal objetivo de esta investigación, lograr la aproximación al discurso estético-simbólico de la cerámica huasteca.

El comprender cada símbolo de manera independiente, así como sus relaciones con los demás símbolos huastecos, permitió conjugar los discursos iconográficos con las cualidades plásticas identificadas en el primer nivel, con lo cual se logró explicar e identificar nuevos valores religiosos que enriquecieron nuestra comprensión de dichos símbolos, así como de algunos seres zoomorfos y otro tipo de figuras presentes en la producción cerámica huasteca; como las figuras duales y de Ehécatl, entre otras. Al relacionar todos los datos recabados, la aproximación al discurso estético simbólico de dichas piezas consideramos fue satisfactorio. Logrando determinar la importancia que estos objetos tuvieron en las prácticas rituales del pueblo huasteco, principalmente como medios de comunicación con Muxi' y Dhipaak, y una tercera deidad, Ehécatl. Además de que fue posible aportar nuevos datos sobre el culto al falo, y la carga fecundante y análoga al miembro sexual masculino de las vertederas. Esto permite trazar una importante continuidad cultural en el pueblo huasteco, el culto al falo es identificable en el símbolo del bastón fecundador, en la figura de Muxi' que encaja bastones para fecundar

la tierra y en las representaciones escultóricas cuya forma en el Postclásico se deriva de los primitivos falos tallados en piedra, como afirma Silvia Trejo. Esto permite poner en entredicho, los postulados que señalan que la cerámica perteneciente al tipo *Huasteca* carece de antecedentes en la región y fue producto de la incursión de grupos externos que llegaron a la región y provocaron un importante florecimiento cultural. Si un grupo externo llega a una región, y promueve un fuerte desarrollo cultural en el grupo receptor, forzosamente el nuevo grupo debe imponer su cosmovisión, y no adoptar la del grupo minoritario, los indicadores apuntan a que, la cerámica huasteca y sus típicas vertederas, señalan una continuidad en el culto fálico y está fuertemente relacionada con las otras manifestaciones culturales del pueblo huasteco, entre ellas, su cosmogonía y cosmovisión. Cabe mencionar que dichas relaciones no son tan fáciles de identificar. Pocas son las relaciones que encontramos entre cerámica, pintura mural o pectorales de concha, mayores son las identificables entre cerámica y escultura. Esto puede obedecer en gran medida, a que cada producción objetual tenía para los huastecos, un uso ritual muy específico, utilizado en distintas ceremonias religiosas, por lo cual, era necesario resaltar ciertos númenes o conceptos simbólico-religiosos específicos.

Por lo tanto, y en base a los datos recabados e interpretados, es factible señalar que el uso de la cerámica huasteca muy posiblemente estaba destinado a rituales de fecundidad agrícola, por eso los símbolos en que se sintetizan Muxi y Dhipaak son tan abundantes en estos objetos. La cerámica ritual de la huasteca con su típica vertedera fueron continentes de algún tipo de líquido, su vertedera es análoga al falo, se eleva, se inclina y deja caer el líquido precioso, análogo a la lluvia. Las especies zoomorfas más representadas son el mono araña y el tlacuache especies de una fuerte carga fecundante, relacionados también con Ehécatl, que promueve el movimiento del aire y las nubes. Las vasijas inhalan, llevan a su interior la fuerza vital, se la otorgan al líquido contenido y posteriormente lo expulsan. Simbólicamente, este acto sugiere a la vez que en las vasijas rituales también fue sintetizado el culto lunar, relacionado con la lluvia. Propuesta que cobra fuerza si consideramos que tanto, Muxi, Dhipaak y Ehécatl, son deidades relacionadas en cierta medida con la Luna.¹⁷² Además, en la Huasteca se tiene referencia de ritos de hechicería en los que Nahuapilli, mago hechicero capaz de controlar la lluvia, era el principal dios; esta deidad huasteca fue sincretizada con Tláloc a fin de incrementar

¹⁷² Castro-Leal, M. (1976) *La Huasteca et la Mésoamérique*, La colección huasteca de esculturas de piedra del Museo Nacional de Antropología de México; un ensayo de interpretación, *Actes du XII^{ème} Congrès International des Américanistes*, Paris IX-B: 57-65, pp. 63-64.

su poder de Dios del agua, y también se le ha identificado con Tezcatlipoca, que es a su vez numen lunar.¹⁷³ En un documento anónimo del siglo XVII se describe una fiesta dedicada a un cantarillo *Paya*, cantarillo que posiblemente representara a la Luna, ya que en algunos códices, la luna fue simbolizada por el corte de una vasija que contiene agua.¹⁷⁴ La importancia de la cerámica huasteca y los valores fecundantes subyacentes en ella, son aun rastreables en la actualidad, donde los indígenas de la huasteca prefieren guardar los granos en las vasijas prehispánicas, para incrementar así su capacidad germinadora.¹⁷⁵

El discurso estético-simbólico de la cerámica huasteca, está integrado por forma, expresión, iconografía, disposición de los símbolos, cromatismo y conceptos de uso. La cerámica huasteca del Postclásico Tardío debe ser entendida como una totalidad significante. Para descifrar su lenguaje, fue necesario desarticular todos sus componentes, para posteriormente re articularlos y conjugarlos en unidades semánticas de significación, que alcanzan su máximo nivel de expresión simbólica, al ser utilizados. La cerámica ritual de la huasteca no puede ser entendida como un objeto para la contemplación, es un objeto de uso donde intervienen profundos conceptos religiosos, de percepción y ordenamiento del mundo natural, traducidos en una praxis plástica. El sentido de la cerámica ritual huasteca del Postclásico Tardío, se completa y adquiere toda su significación al ser utilizado en la elaboración de discursos estético-simbólicos con los cuales eran elaboradas complejas metáforas visuales de carácter sagrado, dirigidas a asegurar el sostenimiento humano y la continuidad del ciclo agrícola. Si debemos categorizar a este tipo de arte, debemos considerarlo como un arte conceptual, donde la ausencia de uno u otro elemento, ya sea el contenido o el usuario, simplemente daría como resultado un discurso simbólico incompleto.

¹⁷³ Ochoa, L. (1979) *Historia prehispánica de la Huasteca*, México: UNAM, pp. 138-141

¹⁷⁴ *Idem*.

¹⁷⁵ Zaragoza, D. (2003) Patrimonio arqueológico y problemática indígena: El caso de la Huasteca.

Extraído el 24 de septiembre del 2009 desde

http://www.cdi.gob.mx/pnud/seminario_2003/cdi_pnud_diana_zaragoza.pdf, pp. 8-9.

Problemáticas y preguntas aun abiertas sobre los Huastecos

Una vez concluida la investigación, se consideró pertinente hacer varios señalamientos sobre algunas problemáticas existentes en el área de estudio concerniente a la cultura Huasteca, y que en un futuro, puedan ser tomadas como punto de partida para iniciar nuevas investigaciones. Si bien aún existen muchas lagunas y vacíos en la información sobre la cultura Huasteca, en este punto solamente señalamos aquellos que tienen una relación más directa con nuestro objeto de estudio, la cerámica, y cuyo esclarecimiento ayudaría en gran medida a comprender de mejor manera los procesos de desarrollo cultural que tuvieron lugar durante el Postclásico Tardío en la Huasteca.

a) Anotaciones sobre la filiación mayense de los huastecos

Sobre el parentesco del idioma huasteco con la familia lingüística maya no existe punto de discusión. Sin embargo, a la fecha no existe un consenso claro sobre el proceso de migración del grupo huasteco a la zona que ocupó y actualmente ocupa, y cómo fue que quedó aislado.

De manera general se considera que en el Preclásico Temprano (2500 a. C.), el protomaya se extendía en la zona centro y sur de la región de la Costa del Golfo. Manrique señala que Conforme avanzaron los años, la considerable extensión de la zona protomaya favoreció el surgimiento de dialectos que formaban una cadena tan diferenciada que para el 1800 a.C., sus extremos ya no se comprendían.¹⁷⁰ Paulatinamente, la intrusión de grupos mixe-zoque en su avance hacia la costa provocó el aislamiento de los protohuastecos en el norte, mientras que los demás hablantes de lenguas mayas fueron empujados hacia el sur y el este. Para el 900 o 1000 de nuestra era se estima que el huasteco y el chicomuceltec se separaron, y el grupo que se desplazó hacia el sur terminó por instalarse en la ribera meridional del Grijalva. Además de esta propuesta, también existe una que indica que los huastecos se desprendieron de los chicomuceltecos en el valle del río Grijalva entre el 1000 y 1100 de nuestra era (McQuown 1964), argumentos que Dávila Cabrera (2009) considera más cercanos a lo que realmente debió haber sucedido entre los siglos X y XI, pero señala que la llegada los grupos mayances se da hasta el siglo XIV. Base de su argumento es que los nahuas de la huasteca continúan elaborando materiales cerámicos con decorados más relacionados

¹⁷⁰ Manrique, L. (1976) *La Huasteca et la Mésoamérique*. La posición de la lengua huasteca. *Actes du XLIIème Congrès International des Américanistes, Paris IX-B: 87-102.*, p. 87.

con la cerámica "Negro sobre Blanco" tan característica de la huasteca del Postclásico Tardío, indicando así una continuidad en las tradiciones, mientras que los teenek en la actualidad sólo elaboran cerámica poco elaborada y monocroma, donde pocas veces aplican un acabado negro sobre el fondo cafetoso del barro.¹⁷⁷

Además de la filiación lingüística de los Huastecos con el área maya, también se dio entre estas dos áreas culturales otro tipo de relación: la comercial. Extensas son las distancias entre el área Huasteca y el área Maya, la forma más rápida y conveniente para tender lazos comerciales entre las dos regiones fue la vía marítima. Entre 850-950 d.C. los chontales-mayas controlaban la navegación desde el norte de Tabasco hasta Chetumal, las relaciones fueron extendiéndose hasta alcanzar los territorios de Honduras por el sur y probablemente la Huasteca por el norte.¹⁷⁸ Como ya se sabe, el nombre de Pánuco significa lugar de paso, nombre atribuido a la región por los mexicas, ya que consideraban los primeros pobladores procedían de esta zona. Efectivamente, los mexicanos se referían a migraciones muy antiguas que habían llegado a estas tierras del este a través de embarcaciones. Ochoa señala los finales del Clásico Tardío como la fecha aproximada en que un grupo cultural proveniente del área maya, aprovechando las corrientes marítimas, hubiese desembarcado en las costas cercanas a Pánuco. Las fechas aportadas sobre el tráfico marítimo inclusive pueden ser anteriores a las estipuladas,¹⁷⁹ esto nos indicaría que desde fechas anteriores al 850d. C., el tráfico marítimo entre ambas áreas culturales era cosa común. Esto, nos lleva a considerar que si bien, según afirma Dávila, los huastecos llegaron hasta el siglo XIV, de menos, desde el siglo IX, ya existía un contacto cultural de los habitantes "huastecos" con los comerciantes mayas. Sobre el impacto que estos contactos tuvieron en la vida cultural de los huastecos es difícil saberlo, ya que mientras en la huasteca existen elementos con antecedentes claros en aquella cultura, existen otros que parecen haber pasado en épocas anteriores, del Altiplano Central, al área maya, y de ahí, a la Huasteca.¹⁸⁰ Ángela Ochoa al abordar el estudio del parentesco lingüístico entre los teenek y los otros grupos mayas, apunta que dicho parentesco se manifiesta parcialmente en nombres de personajes mitológicos como

¹⁷⁷ Dávila, P., *op. cit.*, pp. 34-35

¹⁷⁸ Ochoa, L., *op. cit.*, p. 115.

¹⁷⁹ Vadillo, C., Rivera, C. (2003) El tráfico marítimo, vehículo de relaciones culturales entre la región maya-chontal de Laguna de Términos y la región huasteca del norte de Veracruz, siglos XVI-XIX, *Estudios de Cultura Maya*, México: UNAM, 95-103, p. 96.

¹⁸⁰ Ochoa, L., *op. cit.*, p. 115.

(Ajaatik / Ajaw; Chook / Chaac; Dhipaak / Cipacna; Pe'no' / Ih P'en).¹⁸¹ Además cita a Stresser Peán quien señala que:

*“si uno intenta analizar cómo se formó la civilización Huasteca, hay que empezar por constatar que es difícil identificar con precisión lo que pertenece al antiguo fondo maya. Muchos de los elementos culturales básicos compartidos por los huastecos y los mayas pertenece al patrimonio común de las naciones mesoamericanas; no obstante, cuando uno de ellos es designado por una palabra semejante en las dos lenguas, se puede pensar que los pueblos de la familia lingüística maya lo conocían en una época anterior a su escisión”.*¹⁸²

Aun queda mucho trabajo en la tarea por definir los orígenes o migraciones del pueblo huasteco, y sobre la separación de los huastecos y los grupos de lengua maya en el Preclásico nada podemos agregar. En contraste, y considerando que a partir del 850 d. C. la zona huasteca entró en contacto comercial con el área maya, es posible suponer que dichos contactos debieron repercutir en alguna forma sobre los habitantes de la huasteca, más si consideramos que dichos contactos comerciales continuaron hasta épocas de la conquista. Si los huastecos provenientes de los valles del río Grijalva arribaron a la zona hasta el siglo XIV, entonces, los nahuas asentados desde tiempos anteriores debieron estar familiarizados con las costumbres de los grupos recién llegados. Resulta difícil establecer los grados de influencia entre ambos grupos, más cuando no podemos tener una certeza total de los elementos adquiridos directamente de los mayas, o aquellos que forman parte del fondo cultural mesoamericano. Si Dávila señala que los grupos mayances llegan a la región tardíamente, y no adoptan las tradiciones cerámicas de los nahuas, y hasta la fecha siguen sin hacerlo, entonces, cómo podemos explicar, en caso de que la propuesta de Dávila sea correcta, que los grupos teenek hayan adoptado sin más la cosmovisión de los grupos nahuas y no así sus tradiciones cerámicas. Por otra parte, el héroe cultural de los nahuas del Altiplano Central es Quetzalcóatl, mientras que el héroe cultural de los teenek y nahuas de la huasteca es el espíritu del maíz.¹⁸³ En qué momento los nahuas de la huasteca lo adoptaron como tal, fue producto de los contactos comerciales, o nahuas y teenek estuvieron habitando la misma región desde tiempos anteriores al siglo XIV. Las preguntas pueden continuar, y a la luz de los datos existentes,

¹⁸¹ Ochoa, A., op. cit., p. 92.

¹⁸² Ángela Ochoa citando a Stresser-Peán, en: Ochoa, A., op. cit., p. 92.

¹⁸³ El espíritu del maíz, es el maíz en sí, su sacrificio para alimentar al hombre fue el de él mismo, el hombre obtiene el sustento vital de la gramínea, el hombre está hecho de maíz.

las respuestas satisfactorias pueden ser muy pocas, como señala Anath Ariel de Vidas, es necesario que otras disciplinas, además de la lingüística y la arqueología, aborden el estudio sobre el parentesco entre mayas y huastecos,¹⁸⁴ lo cual sin duda, ayudará en gran medida a esclarecer y determinar de mejor manera, que tan cercano o lejano es el parentesco entre los teenek y mayas.

b) *La cerámica huasteca del Postclásico Tardío, una tradición cerámica sin antecedentes.*

A la fecha, el origen de la cerámica del tipo *Huasteca* no ha podido ser esclarecido, solamente se sabe que es diagnóstica del Postclásico Tardío y que su uso se extendió prácticamente en toda la región Huasteca. La cerámica del tipo Huasteca no tiene antecedente en la región, o al menos, aun no ha sido identificado por los arqueólogos que han realizado excavaciones en la región.

A partir de lo expuesto en el proyecto de tesis, estamos en capacidad de afirmar que la iconografía de la cerámica del tipo *Huasteca*, tiene muchas concordancias y afinidades con la cosmovisión de los teenek. Los símbolos más importantes presentes en la iconografía de la cerámica y escultura huasteca pertenecientes al Postclásico Tardío, son el Bastón Fecundador y el Espíritu del Maíz, símbolos que representan a Muxi' y a Dhipaak, deidades supremas de los teenek. Esta identificación también ocurre en las figuras de ancianos sembradores (Muxi') y en la figura conocida como el Adolescente (Dhipaak). Por lo tanto, podríamos lanzar de manera tentativa la propuesta de que la aparición de la cerámica del tipo *Huasteca*, puede tener alguna relación con el arribo de grupos mayances a la región, quizá no a finales del Clásico Tardío como señala Ochoa¹⁸⁵, sino durante el Postclásico Temprano o a finales de éste.

El arribo de los grupos mayances pudo haber derivado en un tipo de evolución cultural, si es que es válido emplear el término; dónde los habitantes locales y extranjeros comenzaron apropiarse rasgos y creencias de ambas partes, que al pasar de los años derivó en el surgimiento de la iconografía huasteca y el tipo cerámico que nos ocupa. Dónde el culto al falo, tan arraigado en la región, fue sintetizado en el símbolo del Bastón Fecundador, que a la vez representa analógicamente la acción de los ancianos

¹⁸⁴ Ariel de Vidas, A. (2003) Etnicidad y Cosmología: la construcción cultural de la diferencia entre los teenek (huastecos) de Veracruz, *Estudios de Cultura Maya*, México: UNAM, 65-70, p. 53.

¹⁸⁵ Ochoa, L., op. cit., pp. 35-36, 76, 91, 102-106.

sembradores, y que en la cerámica está representado por las vertederas en alusión al falo erguido. En el Museo Regional Potosino existe una pieza particularmente interesante, que podría haber sido elaborada durante el Postclásico Temprano¹⁸⁶, tiempo antes del surgimiento de la iconografía huasteca, pero que ya deja entrever una configuración formal muy parecida a las vasijas del tipo D1 y cuya esquematización de extremidades también es muy similar al de piezas cerámicas huastecas del Postclásico Tardío. La vasija en cuestión no cuenta con asa ni vertedera; la aparición de estos dos últimos elementos en la cerámica, también están en relación directa con el surgimiento de la iconografía huasteca y la evolución del culto al falo, aspectos sintetizados en el Bastón Fecundador y la aplicación de vertederas simbólicamente análogas al miembro sexual masculino en posición erecta. Si bien esta propuesta no deja de ser tentativa, podría abrir una nueva línea de investigación y la detección de vasijas como la que ahora mostramos, podrían ser de suma importancia para ayudarnos a explicar el surgimiento y evolución estilística de la cerámica perteneciente al tipo *Huasteca*.

¹⁸⁶ La ficha museográfica de la pieza indica que esta corresponde al periodo Clásico, sin embargo, y después de haber tenido acceso a las fichas de registro con las que cuenta cada museo, las cuales fueron elaboradas por el INAH, hemos podido constatar que los datos que presentan, con respecto a la periodicidad de las piezas, no son del todo confiables, donde piezas evidentemente postclásicas, están fechadas como correspondientes al Clásico. Por lo tanto, ponemos en duda el dato sobre la periodicidad asignada a esta pieza.



c) El cuerpo humano en el arte huasteco.

En la presente investigación, pudimos conocer de manera muy general, algunos aspectos sobre las concepciones del cuerpo en la cultura Huasteca. Entre todas las partes del cuerpo, destacan principalmente los ojos, sobre los cuales ya hicimos los señalamientos necesarios sobre su importancia. Sin embargo, al conocer de fondo las manifestaciones artísticas de la huasteca, hemos podido identificar ciertas partes del cuerpo humano en las cuales el artista huasteco ponía especial atención. Tal es el caso de las extremidades, dónde una cantidad importante de figuras cerámicas, presentan símbolos a todo lo largo de brazos y piernas, misma situación se puede apreciar en algunas esculturas en piedra. El pecho también fue muy socorrido para plasmar símbolos en él, principalmente el

Espiritu del Maíz. La boca y los orificios corporales también debieron tener alguna importancia en esta cultura, principalmente ligados con el viento. Según las piezas analizadas durante este estudio, podemos señalar dos tipos de representaciones simbólicas de los orificios corporales: la primera, sería como expulsores del viento, donde la boca es la principal protagonista y las figuras siempre aparecen en actitud de soplar, silbar, o dejar escapar el aliento como si se tratase de personajes muertos; la segunda sería como inhaladores del viento, en este caso, la figura fue representada con los labios a manera de círculo, pero este tipo de representación también es identificable en el ombligo de algunas figuras, lo mismo el ano. Lo cual indica que según los huastecos, el aire podía ingresar al cuerpo por la boca, el ombligo y el ano, mientras sólo podía ser expulsado por la boca, curiosamente las figuras en que podemos identificar este tipo de relaciones se limitan a monos araña o Ehécatl. A través de la estética del arte huasteco y su simbolismo, así como de datos arqueológicos, antropológicos y etnohistóricos, se podrá lograr un mayor conocimiento sobre la importancia o uso simbólico o ritual de las partes del cuerpo en la Huasteca.



Fig. 72. Concepciones del cuerpo en la cerámica huasteca.

d) *Ehécatl en la Huasteca.*

Como ya se mencionó en la introducción de la presente investigación, en un inicio, el proyecto de tesis estaba encaminado a conocer las relaciones entre el tlacuache en la huasteca y Ehécatl, pero que por distintas razones, se establecieron nuevas prioridades en la investigación. Si bien si fue posible identificar relaciones entre esta criatura y el numen eólico, consideramos se pueden lograr aproximaciones más profundas. El origen huasteco de Ehécatl, y la posterior adopción de este dios por parte de los mexicas, permiten hacer el señalamiento de que algunas de las atribuciones mitológicas que

relacionan al tlacuache con Quetzalcóatl o Ehécatl,¹⁸⁷ puedan tener su origen en la cultura Huasteca. Al momento, sólo hemos podido identificar figurillas de tlacuaches portando el joyel del viento en obras pertenecientes a la cultura Huasteca y a la Mexica. Y cabe mencionar que esta misma situación, es identificable en las representaciones del Mono Araña en el arte mexica, portando el ehecacózcatl y las epcololis características de las representaciones de Ehécatl en la lapidaria huasteca. Esto, hace plausible el indicar que las atribuciones simbólicas que los habitantes del Centro de México le dieron al tlacuache y al mono araña en relación con el dios del viento, también tuvieron su origen en la cultura Huasteca.

La figura de Ehécatl en la cultura Huasteca, consideramos ha sido muy poco estudiada, por lo general, las publicaciones solamente se refieren a él cuando hacen referencia a los templos de planta circular, y como numen que tiene su origen en esta cultura. La mayoría del conocimiento de esta importante deidad, proviene de los datos arqueológicos, códices y crónicas del Centro de México, sin embargo, las fuentes de origen huasteco que puedan aportar datos sobre las actividades que este dios desempeñó en esta cultura, hasta donde alcanza nuestro conocimiento, se limitan a material del tipo arqueológico: vasijas y esculturas principalmente. Profundizar sobre el estudio de Ehécatl y la fauna relacionada con él, particularmente en la cultura Huasteca, permitirá establecer puntos comparativos entre el Ehécatl mexicano y su simil huasteco, y de esta manera, determinar de inicio, rangos de importancia en una y otra cultura; atribuciones originales y atribuciones otorgadas por los mexicas; y así, ampliar el conocimiento sobre las aportaciones huastecas a la religión mesoamericana, principalmente, en las culturas postclásicas del Centro de México.

¹⁸⁷ Cabe mencionar que durante mucho tiempo, Quetzalcóatl ha sido confundido con Ehécatl.

Índice de Figuras

Fig. 1. El tiempo mesoamericano. <i>Arqueología mexicana</i> , Especial 5, Junio, 2000, p. 16	16
Fig. 2. Regiones culturales de Mesoamérica. <i>Arqueología mexicana</i> , Especial 5, Junio, 2000, p. 17.	17
Fig. 3. La región Huasteca.	19
Fig. 4. Rumbos del universo y sitios sagrados de los teenek potosinos. Esquema construido a partir de información de Ángela Ochoa	24
Fig. 5. Escultura huasteca del Postclásico Tardío.	30
Fig. 6. Figuras antropomorfas cuyos rostros emergen de un ser zoomorfo.	31
Fig. 7. Figuras duales en la cerámica huasteca.	32
Fig. 8. Representaciones cerámicas de Ehécatl en acción de llorar y soplar el viento.	33
Fig. 9. Símbolos huastecos en la escultura del Adolescente y su valor simbólico según diversos autores.	35
Fig. 10. Símbolos huastecos presentes en la cerámica.	35
Fig. 11. 1er. Nivel interpretación.	38
Fig. 12. 2do. Nivel interpretación.	41
Fig. 13. 3er Nivel interpretación.	42
Fig. 14. Tipos morfológicos en la cerámica huasteca del Postclásico Tardío.	54
Fig. 15. Modelo Base 1	55
Fig. 16. A1, A2 y A3	55
Fig. 17. Modelo Base 1-1	56
Fig. 18. B1 y B2	57
Fig. 19. Modelo Base 1-2	57
Fig. 20. C y C1	58
Fig. 21. C2, C3 y C4	59
Fig. 22. C5, C6 y C7	60
Fig. 23. C17, C18 Y C19	61
Fig. 24. C8, C9, C10 Y C11	62
Fig. 25. C12 Y C13	63
Fig. 26. C14, C15 Y C16	64
Fig. 27. C20, C21 y C22	65
Fig. 28. D1, D2 y D3	66
Fig. 29. E1, E2, E3 Y E4	67
Fig. 30. F, F1 Y F2	68
Fig. 31. G, G1 Y G2	69
Fig. 32. H1	70
Fig. 33. I1	71
Fig. 34. J1, J2, J3	72
Fig. 35. J4 Y J5	73
Fig. 36. K1 Y K2	74
Fig. 37. L1 y F1 - MB1-1	74
Fig. 38. Posible relación entre el chalchihuite y algunos fenómenos atmosféricos.	93
Fig. 39. Tipos de motivos espiroideos en la cerámica huasteca.	94
Fig. 40. Relación formal entre la doble espiral y el Xonecuilli.	95
Fig. 41. Relación formal entre un ehēcacózcatl de concha y su similar en motivo iconográfico.	96

Fig. 42. El Bastón Fecundador como resultado de la analogía formal de una tromba marina.	98
Fig. 43. Emblema huasteco en códices mexicanos y su posible relación con el Bastón fecundador. (<i>Izq. Códice Borbónico, Lam. 30. Der. Códice Mendoza, Folio 4 r</i>)	98
Fig. 44. Conformación de la Cruz de los vientos a partir de la figura base de un Bastón fecundador simplificado.	100
Fig. 45. El Ojo huasteco en otras manifestaciones plásticas huastecas.	103
Fig. 46. Obtención del Ojo Huasteco a partir de una espiral simple.	103
Fig. 47. Relación formal entre el Ojo huasteco y el Huracán.	104
Fig. 48. Conjunto simbólico Ojo-Bastón Fecundador-Cruz de los Vientos, detectado en los discursos iconográficos de la cerámica huasteca.	105
Fig. 49. Representación del semen en la iconografía huasteca.	106
Fig. 50. Distintas representaciones de la flor de cuatro pétalos.	108
Fig. 51. Grano de maíz huasteco.	109
Fig. 52. El Espíritu del maíz como resultado de la analogía formal de una mazorca de maíz.	110
Fig. 53. Representación del ciclo de crecimiento del maíz en la iconografía de la cerámica "Huasteca".	111
Fig. 54. Chalchihuites seccionados.	112
Fig. 55. Insignia y su identificación en el atuendo de los personajes huastecos del mural de Tamohi.	113
Fig. 56. Figurillas en acción de soplar o controlar el viento.	117
Fig. 57. Relación entre los cinocéfalos y el Dios de la Muerte.	118
Fig. 58. Tlacuache y Ehécatl dirigiendo la mirada hacia arriba.	120
Fig. 59. Tlacuache recubierto de estuco. (C1-12)	122
Fig. 60. Ehécatl y Mono Araña con sus genitales representados, resaltando el carácter sexual y fecundante de las figuras.	124
Fig. 61. Relaciones simbólicas presentes en el discurso iconográfico de la pieza D1-14.	125
Fig. 62. Representaciones cerámicas de Ehécatl sin máscara bucal.	127
Fig. 63. Representaciones de tlacuaches asociados al estuco azul.	129
Fig. 64. Fragmento del discurso iconográfico de la pieza M-01 y su relación con el Ojo Huasteco.	129
Fig. 65. Banda con el Xicalcolihqui huasteco; Representa el aire en el cielo que da lugar al Bastón fecundador. (MB 1-1)	130
Fig. 66. Bastón fecundador a manera de dos líneas delgadas surgiendo a partir de los ojos.	130
Fig. 67. Bastón fecundador surgiendo a partir de los ojos de un Mono Araña y descendiendo por el lomo hasta culminar en la cadera.	131
Fig. 68. Representación sintética del Bastón Fecundador concebido a través de las partes del cuerpo, el líquido precioso surge en los ojos (nivel celeste) y el semen surge del órgano sexual del adolescente (nivel terrestre).	132
Fig. 69. Connotación fálica de las vertederas, asociadas al Bastón fecundador y el semen.	133
Fig. 70. Discurso estético-simbólico de la cerámica huasteca del periodo Postclásico Tardío presente en sus representaciones zoomorfas.	135
Fig. 71. Posible antecedente de la cerámica huasteca del Postclásico Tardío.	145
Fig. 72. Concepciones del cuerpo en la cerámica huasteca del Postclásico Tardío.	146

Índice de cuadros

Cuadro 1. Fases cerámicas de la Huasteca.	49
Cuadro 2. Cuantificación de especies animales detectadas en la cerámica huasteca zoomorfa.	82
Cuadro 3. Cuantificación de figuras pertenecientes al tipo antropomorfo y al tipo de seres fantásticos o deidades presentes en la cerámica huasteca.	83
Cuadro 4. Símbolos presentes en la iconografía de la cerámica huasteca (Identificación y jerarquización).	87
Cuadro 5. Descripción de los símbolos.	88

Bibliografía

- Araiza, G. (2002) México en el mundo de las colecciones de arte, México: Universidad de Colima.
- Arévalo, M. (2007) *El estilo huasteco... caso Tamtok*. Tesis de maestría no publicada, Instituto de Investigación y Posgrado de la Facultad del Hábitat, Universidad Autónoma de San Luis Potosí.
- Ariel de Vidas, A. (2003) Etnicidad y Cosmología: la construcción cultural de la diferencia entre los teenek (huastecos) de Veracruz, *Estudios de Cultura Maya*, México: UNAM, 65-70.
- Ancient Mexico and Central America, (1970) EUA: The American Museum of Natural History.
- Arte Huasteco prehispánico, *Artes de México*, Beatriz de la Fuente (coord.), México, s.f. año XXII, núm. 187.
- Ballfete, H., Fauvete-Berthelot, M, Monzón, S. (1992) *Normas para la descripción de vasijas cerámicas*. México: CEMCA.
- Beuchot, M. (2005) Hermenéutica, analogía, icono y símbolo, *Sym-bolon*, Blanca Solares, María del Carmen Valverde Valdés (editoras), México: UNAM-III, 75-87.
- Beyer, H. (1934) Shell Ornaments Sets from the Huasteca, México, *Studies in Middle America: Eight research papers relating to Mexico and Central America and the West Indies*, Hans Blom (dir.), USA: Tulane University of Louisiana, 154-215.
- Blumenberg, H. (2003) *Trabajo sobre el mito*, España: Paidós.
- Braniff, B. (1992) *La estratigrafía arqueológica de Villa de Reyes*, San Luis Potosí, México: INAH.
- Castro-Leal, M. (2009) *Culturas de la costa del golfo, Cédulas de sala*, México: Departamento de Promoción Cultural-CONACULTA-INAH.
- , (2009) El maíz y su transfiguración en la cultura huasteca, *Memoria del Taller Arqueología de la Huasteca: Homenaje a Leonor Merino Carrión*, Diana Zaragoza (coord.), México: INAH, 21-31.
- , (1976) *La Huasteca et la Mésoamérique*, La colección huasteca de esculturas de piedra del Museo Nacional de Antropología de México; un ensayo de interpretación, *Actes du XLIIème Congrès International des Américanistes*, París IX-B: 57-65.
- Código Mendoza. (1979) Facsim, México: Siglo XXI.
- Código Borbónico. (1992) Frei, F., Reiff, A., (coords.) 4v. USA: California press.
- Cobos, R (2007, enero-febrero) El cenote sagrado de Chichén-Itzá, Yucatán, *Arqueología mexicana*, 83, 50-63.
- Cyphers, A. (2004) Costa del Golfo de México, *Museo Nacional de Antropología: México. Libro conmemorativo del Cuarenta Aniversario*, Felipe Solís (Coord.), México: CONACULTA-INAH, 237-255.
- Dávila, P. (2009) La Huasteca: problemática y nexos culturales, *Memoria del Taller Arqueología de la Huasteca: Homenaje a Leonor Merino Carrión*, Diana Zaragoza (coord.), México: INAH, 33-48.
- De la Fuente, B., (2006, mayo-junio) La escultura huasteca, *Arqueología mexicana*, 79, 46-53.
- , Gutierrez, N. (1980) *Escultura huasteca en piedra*, México: UNAM.

- De la Maza, Antonio. (1963) Las representaciones de animales en la cerámica prehispánica potosina, *Cuadernos de Antropología Potosina*, México: INAH, Museo Regional Potosino, SEP
- Dominique, M. (1996) *Río Verde, San Luis Potosí*, México: Instituto de cultura San Luis Potosí, Lascasiana, CEMCA.
- Dominique, M. (1976) *La Huasteca et la Mésoamérique*, La región de Río Verde (San Luis Potosí) et ses relations archéologiques avec la Huasteca, *Actes du XXIIème Congrès international des Américanistes*, Paris IX-B: 49-55.
- Du Solier, W. (1947) Sistema de entierros entre los huastecos prehispánicos, *Journal de Societe des Américanistes*, XXXVI, Francia: Musée de l'Homme, 195-245.
- , Krieger, A., Griffin, J. (1947) The Archaeological Zone of Buena Vista Huacama, San Luis Potosí, *American Antiquity*, XIII-1, USA, 15-32.
- Ekholm, G. (1944) Excavations at Tampico and Pánuco in the Huasteca, Mexico, *Anthropological papers of The American Museum of Natural History*, vol. XXXVIII, part V, pp. 321-599, USA: The American Museum of Natural History.
- El esplendor del barro ayer y hoy, *Arqueología Mexicana*, 17, Edición Especial.
- El mundo Huasteco y Totonaco, (1993) México: Iguero-México Desconocido.
- Espinosa, A. (2009) Zaquil negro y Prisco negro, un análisis estilístico, *Memoria del Taller Arqueología de la Huasteca: Homenaje a Leonor Merino Carrión*, Diana Zaragoza (coord.), México: INAH, 65-75.
- Franco, J. (1956) Un caracol grabado de la Huasteca, *Boletín del Centro de Investigaciones Antropológicas de México*, Vol.1, México, 13-14.
- Gendrop, P. Díaz, I. (1994) *Escultura azteca: una aproximación a su estética*, México: Trillas.
- , (1970) *Arte prehispánico en Mesoamérica*, México: Trillas.
- Glockner, J. (2009, enero-febrero) Mitos y sueños de los volcanes, *Arqueología mexicana*, 95,64-69.
- Gutiérrez, G., Ochoa, L. (2009) Los límites culturales de la región huasteca, *Memoria del Taller Arqueología de la Huasteca: Homenaje a Leonor Merino Carrión*, Diana Zaragoza (coord.), México: INAH, 77-92.
- Hernández, E. (1997, noviembre-diciembre) La ceiba, *Arqueología mexicana*, 28, 68-63.
- Heyden, D. (1998, noviembre-diciembre) Las cuevas de Teotihuacán, *Arqueología mexicana*, 34, 18-27.
- Johansson, P. (2006, mayo-junio) Erotismo y sexualidad entre los huastecos, *Arqueología mexicana*, 79, 58-64.
- Kent Reilly III, F. (1994) Cosmología, soberanismo y espacio ritual en la Mesoamérica del Formativo. Los olmecas en Mesoamérica, John E. Clark (coord.), México: El equilibrista, 239-259.
- Kuehne, N. (1997, julio-diciembre) El uso de Plantas Psicotrópicas en la Huasteca Prehispánica, *Huasteca el hombre y su pasado*, 21-37.

- . (1993) Iconografía prehispánica de la Huasteca: Dios del fuego y cerámica, *Huasteca II. Prácticas agrícolas y medicina tradicional, Arte y sociedad*, Jesús Ruvalcaba, Graciela Alcalá (coords.), México: CIESAS, 157-169.
- , Muñoz, J. (1993) *Huasteco*, Arte Antiguo, México: Fundación Eduard Seler.
- Lambordo, S. Nalda, E. (1996). *Temas mesoamericanos*. México: INAH-Dirección general de publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- López –Austin, A. (1999, enero-febrero) Los animales como personajes del mito, *Arqueología mexicana*, 35, 48-55.
- . (1998) *Los mitos del tlacuache*, México: UNAM/IIA.
- . (1997). Ofrenda y comunicación en la tradición religiosa mesoamericana. De *Hombres y Dioses*, Noguez Ramírez, X., López Austin, A., (coords.), México: El colegio mexicano, 177-192.
- . (1994) *Tamoanchan y Tlaloacan*, México: FCE.
- , López Lujan, L. (2001). *El pasado indígena*. México: FCE.
- López, L. (2009) La presencia huasteca en la cerámica de El Tajín, *Memoria del Taller Arqueología de la Huasteca: Homenaje a Leonor Merino Carrión*, Diana Zaragoza (coord.), México: INAH, 131-146.
- MacNeish, R. (1958) Preliminary archaeological investigations in the Sierra de Tamaulipas, Mexico, *Transactios of the American Philosophical Society*, Vol.48, part 6, Filadelfia, USA, 1-210.
- . (1954) An early archaeological site near Pánuco, Vera Cruz, *Transactions of the American Philosophical Society*, Vol.44, part 5, Filadelfia, USA, 539-641.
- Manrique, L. (1976) *La Huasteca et la Mésoamérique*, La posición de la lengua huasteca, *Actes du XLIIème Congrès International des Américanistes*, Paris IX-B: 87-102.
- Marchegay, S. (2009) Una revisión de nueve tipos de figurillas antropomorfas de la Huasteca prehispánica, *Memoria del Taller Arqueología de la Huasteca: Homenaje a Leonor Merino Carrión*, Diana Zaragoza (coord.), México: INAH, 131-146.
- Matos, M. (2010, enero-febrero) Pirámides como centro del universo, *Arqueología mexicana*, 101, 30-39.
- Meade, J. (1982) El adolescente, México: UAT.
- . (1963) *La Huasteca Veracruzana*, México: Citlaltepetl.
- . (1953) Historia Prehispánica de la Huasteca, Huastecos, totonacos y sus vecinos, V Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, Xalapa, Vol. XIII, núms. 2-3, México, 291-302.
- . (1942) *La Huasteca, época antigua*, México: Cossío.
- Merino, B. García, A. (1988) Procesos culturales durante el formativo en la planicie costera del Golfo de México, Cuextecapan, *lugar de bastimentos, IV encuentro de investigadores de la Huasteca*, Agustín Ávila Méndez, Jesús Ruvalcaba (coords.), México: cieras, 9-20.

- (1988) Influencias externas en el desarrollo regional de la planicie costera, Coatepec, lugar de bastimentos, IV encuentro de investigadores de la Huasteca, Agustín Ávila Méndez, Jesús Ruvalcaba (coords.), México: CIESAS, 21-31.
- Munari, B. (1980) *El arte como oficio*, España: Labor.
- Muñoz, J. (1997, 9.2) Mixcoatl, Ehécatl and Xiutecuhtli. An iconographic Analysis of the Male Deities in the Pre-Hispanic Huasteca: Part I, *Yumtzilob*, 154-172.
- Ochoa, A. (2003) Significado de algunos nombres de deidad y de lugar sagrado entre los teenek potosinos, *Estudios de Cultura Maya*, México: UNAM, 73-94.
- Ochoa, L. (2003) La costa del Golfo y el Área Maya ¿Relaciones imaginables o imaginadas?, *Estudios de Cultura Maya*, México: UNAM, 35-54.
- (1990) La investigación arqueológica en la Huasteca: hilvanos para su historia. *La cultura*, Instituto Tamaulipeco de la cultura, México, 15-21.
- (1989) *Huastecos y Totonacos*, México: CONACULTA.
- (1979) *Historia prehispánica de la Huasteca*, México: UNAM.
- (1976) *La Huasteca et la Mésoamérique*, Costumbre y religión de los huastecos, *Actes du XLIIème Congrès international des Américanistes*, Paris IX-B: 67-76.
- Ortiz, F. (1944). *El huracán su mitología y sus símbolos*. México: FCE.
- Panofsky, E. (2000). *El significado en las artes visuales*. España: Alianza.
- Piña, R. (1977) *Quetzalcóatl: serpiente emplumada*, México: FCE.
- Reza, P., Pérez, H., (2009) Cerámica diagnóstica del Preclásico, Clásico y Posclásico en algunos sitios del norte de la Huasteca, *Memoria del Taller Arqueología de la Huasteca: Homenaje a Leonor Merino Carrión*, Diana Zaragoza (coord.), México: INAH, 175-189.
- Ruvalcaba, J., Pérez, J. (1996) La Huasteca en los albores del tercer milenio: textos, temas y problemas, México: CIESAS, Centro de Investigaciones Históricas de San Luis Potosí, CFEMCA, IPN, INI.
- Sahagún, Historia General de las cosas de Nueva España, tomo III, libro X.
- Sandstrom, A. (1998) El nene lloroso y el espíritu nahua del maíz: el cuerpo humano como símbolo clave en la Huasteca veracruzana, *Nuevos aportes al conocimiento de la huasteca*, Jesús Ruvalcaba (coord.), México: CIESAS, 59-94.
- Ségota, D. (1995) *Valores plásticos del arte mexicano*. México: UNAM-IA.
- Seler, C. (1913) *Die Huasteca-Sammlung des kgl. museums für völkerkunde zu Berlin*, Leipzig y Berlin, Druck und verlag von B.G. Teubner.
- Szeljak, G. (2003) ...porque si no comemos maíz no vivimos; identidad y ritos de fertilidad en la Huasteca Hidalguense, *¡Viva la Huasteca! Jóvenes miradas sobre la región*, Juan Manuel Pérez Zevallos, Jesús Ruvalcaba Mercado (coords.), México: CIESAS, El Colegio de San Luis, 113-143.
- Stresser-Péan, G. (2008) *Viaje a la Huasteca con Guy Stresser-Péan*, México: FCE. Lám. 37.

- (2006, mayo-junio) La Huasteca: historia y cultura, *Arqueología mexicana*, 79, 32-39.
-, Stresser-Péan, C., Ichon, A. (2005) *Tamtok, sitio arqueológico huasteco: su historia, sus edificios*, México: Instituto de Cultura de San Luis Potosí, Colegio de San Luis, CONACULTA, INAH, CFEMCA.
-, Stresser-Péan, C. (2005) *Tamtok, sitio arqueológico huasteco: su vida cotidiana*, México: Instituto de Cultura de San Luis Potosí, Colegio de San Luis, CONACULTA, INAH, CFEMCA.
- (1977) *San Antonio Nogalar: La Sierra de Tamauwáps et la Frontière Nord-Est de la Mesoamérique*, México: Mission archeologique et ethnologique française au Mexique.
- (1976) *La Huasteca et la Mésoamérique, Le nord de la Huasteca*, *Actes du XXXIIème Congrès international des Américanistes*, Paris IX-B: 103-111.
- Solares, B. (2001) La cara femenina de dios. Aproximaciones al fondo matriarcal mesoamericano, *Los lenguajes del símbolo, investigaciones de hermenéutica simbólica*, Blanca Solares (coord.), España: Anthropos, 247-300.
- Sotelo, D. (2002) *Los dioses del Códice Madrid*, México: UNAM.
- Sondereguer, C. (2000) *Diseño Precolombino: catálogo de iconografía mesoamericana, centroamericana, suramericana*, México: G. Gil.
- (2000) *Manual de diseños precolombinos*, Argentina: Nobuko.
- Soustelle, J. (1982) *El universo de los aztecas*. México: FCE.
- Suarez, M. (2008) El dios Quetzalcóatl-Ehécatl y su joyería de concha, *La trayectoria de la creatividad humana indoamericana y su expresión en el mundo actual I*, Rosa Elena Anzaldo Figueroa, Martha Claire Muntzel Lucy, María de Lourdes Suárez Diez (coords.), 521, México: INAH, 15-24.
- (2008) El lenguaje del mar: la concha en las mantas rituales representadas en los códices del altiplano: el Códice Tudela y el Códice Magliabechi, *La trayectoria de la creatividad humana indoamericana y su expresión en el mundo actual I*, Rosa Elena Anzaldo Figueroa, Martha Claire Muntzel Lucy, María de Lourdes Suárez Diez (coords.), 521, México: INAH, 57-67.
- Toscano, S. (1952) *Arte precolombino de la América Central*, México: IIE-UNAM.
- Trejo, S. (2004, mayo-junio) El Adolescente huasteca de Río Tamuín, *Arqueología mexicana*, 67, 62-65.
- (1993) *Escultura huasteca en barro, Huasteca II. Prácticas agrícolas y medicina tradicional, Arte y sociedad*, Jesús Ruvalcaba, Graciela Alcalá (coords.), México: CIESAS, 171-186.
- (1989) *Escultura Huasteca de Río Tamuín*, México: UNAM-IIE.
- Tuxpan en la Huasteca*, Muñoz, A. (coord.), 1978, México: Banco de Tuxpam, S.A.-Instituto de Antropología Universidad Veracruzana.
- Vadillo, C., Rivera, C. (2003) El tráfico marítimo, vehículo de relaciones culturales entre la región maya-chontal de Laguna de Términos y la región huasteca del norte de Veracruz, siglos XVI-XIX, *Estudios de Cultura Maya*, México: UNAM, 95-103.

- Velasco, L., Nagao, D. (2006, marzo-abril) Mitología y simbolismo de las flores, *Arqueología mexicana*, 78, 28-35.
- Velázquez, A., (2006, mayo-junio) Trabajos huastecos en concha, *Arqueología mexicana*, 79, 54-57.
- Vié, Ann-Marie, (1976) *La Huasteca et la Mésoamérique*, Traditions huastèques dans la fête azteque d'Ochpanitzli, *Actes de XXII^{ème} Congrès International des Americanistes*, Paris IX B: 77-85.
- Vilet, J. (2000) *La fauna potosina*, México: Kaiser.
- Westheim, P. (1991) *Escultura y cerámica del México antiguo*. México: Era.
- Wilkerson, J. (1976) *La Huasteca et la Mésoamérique*, Huastec presence and cultural chronology in north-central Veracruz, Mexico, *Actes du XLII^{ème} Congrès International des Américanistes*, Paris IX-B: 31-47.
- Worringer, W. (1953) *Abstracción y naturaleza*, FCE: México.
- Zaragoza, D. (2009) *La Huasteca, una propuesta de definición: siglos XV y XVI, Memoria del Taller Arqueología de la Huasteca: Homenaje a Leonor Merino Carrión*, Diana Zaragoza (coord.), México: INAH, 219-236.
- , Dávila, P. (2007) El complejo cerámico Tamohi, *La producción alfarera en el México antiguo*, Beatriz Leonor Merino Carrión, Ángel García Cook (coords.), Vol. V, México: INAH, 343-381.
- , Dávila, C. (2006, mayo-junio) Tamohi San Luis Potosí, *Arqueología mexicana*, 79, 40-45.
- , (2003) *Tamohi su pintura mural*, México: CONACULTA-INAH.
- , (2002, enero-abril) Algunas consideraciones sobre la cerámica Huasteca Negro sobre Blanco, *Arqueología*, 29, 2a. época, 125-140.
- , Dávila, C. (2002, marzo-abril) Tantoc: una ciudad en la huasteca, *Arqueología mexicana*, 54, 66-69.

Publicaciones electrónicas

- Cuevas, H., Navarrete, M. (2006) Los huracanes en la época prehispánica y en el siglo XVI, *Inundaciones 2005 en el estado de Veracruz*, Adalberto Tejeda (coord.), México: Universidad Veracruzana, 39-49. Extraído el 16 de mayo del 2010 desde http://www.uv.mx/eventos/inundaciones2005/PDF/03_HURACANES.pdf
- Ochoa, A. (2000, agosto) Las aventuras de Dhipaak o dos facetas del sacrificio en la mitología de los teenek (huastecos), *Dimensión antropológica*, vol. 20, 101-123. Extraído el 9 de octubre del 2009 desde <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=951#identifler42951>
- Rodríguez, D. (2006, junio diciembre) La pintura mural de Tamuin, San Luis Potosí, *La pintura mural prehispánica en México*, 24-25, México: UNAM-IE, 18-26. Extraído el 24 de septiembre del 2009 desde <http://www.pinturamural.esteticas.unam.mx/Pdf/boletin24.pdf>

Zaragoza, D. (2003) Patrimonio arqueológico y problemática indígena: El caso de la Huasteca. Extraído el 24 de septiembre del 2009 desde

http://www.cdi.gob.mx/pnud/seminario_2003/cdi_pnud_diana_zaragoza.pdf