

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
ENAP-UNAM

“La cerámica mexicana y la iconografía de la deidad Tlaloc”

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN ARTES VISUALES
PRESENTA:**

RICARDO COLINA GONZÁLEZ

DIRECTOR DE TESIS: MAESTRO ROBERTO CAAMAÑO MARTÍNEZ.

México, D.F.

2012.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Expreso mi más profundo agradecimiento a mi madre Guadalupe González Evangelista así como a mis cinco hermanos que de manera directa o indirecta contribuyeron a concretar este esfuerzo. También agradezco a Roberto Caamaño Martínez, director de esta tesis, así como a la profesora Soledad Hernández Silva por sus comentarios y asesoría para que este trabajo llegara a un buen término.

Igualmente agradezco a mis amigos en especial a Vladimir A. Martínez Bello que con sus imágenes contribuyo a la conclusión de la misma, así como Alejandro Maldonado Servín en su traducción y Stan Declercq los cuales aportaron ideas en la conclusión del presente estudio.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	05
CAPÍTULO I. IDEA GENERAL DE ICONOGRAFÍA E ICONOLOGÍA	
1.1 Iconografía.....	11
1.2 Iconología.....	12
1.3 Metodología Iconológica de Erwin Panofsky.....	13
1.3.1 Primer nivel de significación. (Nivel pre iconográfico).....	17
1.3.2 Segundo nivel de significación. (Nivel iconográfico).....	18
1.3.3 Tercer nivel de significación. (Nivel iconológico).....	19
1.4 Propuestas y método iconográfico de Dúrdika Ségota, Rubén Bonifaz Nuño, propuesta de Juan Acha, Eduardo Noguera, George Kubler, Alfredo López Austin, y Esther Pastory.....	24
CAPÍTULO II. VINCULACION PRÁCTICO CRÍTICA DE LOS ELEMENTOS ICONOGRÁFICOS MEXICAS CON MÉXICO-TENOCHTITLAN	
2.1 Limitaciones y crítica entre arte y artesanía.....	41
2.2 Panorama general y antecedentes de la cultura mexicana ó “azteca”.....	44
2.3 México –Tenochtitlan.....	65
CAPÍTULO III. CONTEXTO GENERAL DE LA CERÁMICA MEXICA Y SU ICONOGRAFÍA	
3.1 Templo Mayor y su iconografía.....	71
3.2 Las técnicas de elaboración uso y tradición.....	76
3.3 Aplicación del método de Erwin Panofsky.....	86
3.3.1 Primer nivel de significación.....	86
3.3.2. Historia del nombre de la deidad <i>Tlaloc</i>	93
3.3.3 Nivel preiconográfico.....	99
3.3.4 Origen de las ollas <i>Tlaloc</i>	117
3.3.5 Segundo nivel de significación.....	118

3.3.6 Nivel iconográfico (Códice <i>Tonalamatl Aubin</i> , y Códice <i>Magliabechiano</i>).....	120
3.3.7 Tercer nivel de significación.....	134
3.3.8 Nivel iconológico.....	136

SÍNTESIS DE LAS DOS OLLAS Y DE LA ICONOGRAFÍA DE TLALOC SEGÚN LA METODOLOGÍA DE ERWIN PANOFSKY.

-CUADRO I.....	144
-CUADRO II.....	145
-CONCLUSIONES.....	146
-BIBLIOGRAFÍA.....	150

INTRODUCCIÓN

Los pueblos Mesoamericanos entendían y se comunicaban con las historias manifiestas en sus representaciones. Las ollas con los iconos de *Tlaloc* así como los códices Coloniales del Centro de México son fuentes primarias de suma importancia para la investigación. La aplicación de una metodología iconográfica como la de Panofsky será el hilo conductor en la tesis que presento. La deidad *Tlaloc* va a ser vinculada con la religiosidad y es representada en estas dos ollas tipo *Tlaloc*, misma que se visualiza en su mito, relacionado con la fundación de *Tenochtitlan* y la actuación de *Tlaloc* como dios primigenio del Centro de México, su rostro va a ser fundamental en mi planteamiento.

La historia de la cerámica así como del artista alfarero será retomada en esta historia, el contexto en que fueron encontradas estas ollas es de importancia así como la técnica utilizada por los alfareros mexicas, denotando el carácter de dualidad, también basados en el significado de su nombre utilizamos diversas fuentes. En la conformación de los conceptos traté de vincularlos con la metodología Panofskiana. Como ejercicio de integración iconográfica, este análisis no pretende crear certezas sobre los mitos o historias referidas a *Tlaloc* solo se hace una reinterpretación de dicha iconografía relacionada con dos piezas cerámicas.

El desarrollo del concepto de iconografía e iconología, estudiado por múltiples investigadores a lo largo de la historia, nos remite a pensar que el ser humano se comunica por medio de un lenguaje que puede ser referido como acto visual natural o como acto visual cultural. Cuanto más complejo es el icono o signo, más difícil o más eficaz resultará para el receptor diferenciar su historicidad y entender este significado inherente del objeto mismo.

Si hablamos de método iconográfico tenemos que aceptar que existen bases teóricas que se desarrollaron y se siguen desarrollando a través del tiempo. El puesto que ocupa hoy la iconografía en los estudios histórico-artísticos se ha establecido después de haber superado una serie de dificultades en la evolución o desarrollo de una metodología propia. El papel desempeñado por la iconografía en el estudio de la historia de la deidad *Tlaloc*, así como de la cerámica, es fundamental para entender este tipo de imágenes. Como apunta Panofsky, es preciso estar familiarizado no sólo con su forma sino con su propia tradición

iconográfica de espacio y tiempo. La iconografía abarca cualquier manifestación de tipo figurativo en su acepción más amplia.

De esta forma podemos vincular el tema que nos ocupa: la cerámica mexicana, en donde se describirán elementos iconográficos relacionados con la religiosidad y la significación de éstos, en específico la deidad *Tlaloc*, aplique los tres aspectos utilizados por Erwin Panofsky para llegar así a una metodología interpretativa.

Es preciso señalar que Erwin Panofsky, en su método, nos propone, básicamente una serie de pasos generales a considerar, los cuales serán aplicados a la obra escogida, en nuestro caso, las ollas religiosas del Centro de México encontradas en *Templo Mayor*, en particular dos ollas donde aparece la imagen de la deidad *Tlaloc*, aunque no por esto debemos suponer que este método es rígido, ya que, utilizándolo correctamente se amolda específicamente a las necesidades de cualquier investigación referente a una obra u objeto artístico. Es importante mencionar que el método de Panofsky aunque fue creado para explicar la iconografía renacentista, tiene en la estructura de su metodología la *disyunción* misma que podrá ser utilizada de manera particular en las ollas *Tlaloc*, para explicar las imágenes y hacer así un ejercicio de adecuación.

En el primer Capítulo, se trató de dar una idea general de iconografía e iconología a través de la historia podemos definir poco a poco hacia dónde fue encaminado nuestro estudio en cuanto al método o metodología en Panofsky.

Trate de describir sus tres niveles de significación que son fundamentales para nuestro marco teórico. Basándome en esto intente ensamblar entre sí uno o varios objetos cerámicos tanto de manera formal como temporal.

Teniendo en cuenta que estos elementos iconográficos específicamente se encuentran en todas las obras de tradición (arte popular, así como arte culto) y representan a la deidad *Tlaloc* en ciertos rituales, propuse organizar la iconografía del rostro de la deidad *Tlaloc* en su contexto y la cerámica mexicana ollas *Tlaloc*, de manera general en una historia de Mesoamérica. Esta iconografía tuvo como constante diversos rasgos que la identificaron.

Fundamentalmente su religiosidad fue plasmada en las obras artísticas. Especifico este *Corpus*, en cuanto a la cultura mexicana y al “desarrollo” de su alfarería como una representación de los dioses del agua. Esta iconografía de *Tlaloc* tuvo transformaciones a través del tiempo. Estos objetos son ofrendados a los dioses de la lluvia como lo son *Tlaloc*, *Chalchiuhtlicue*, etc.

En el segundo Capítulo, siguiendo lo anterior se propuso una idea que se tuvo de la imagen de *Tlaloc* a través del tiempo desde el periodo Preclásico al Posclásico de manera general, para delimitar el contexto geográfico considero importante hablar únicamente de ollas denominadas *Tlaloc* en el Centro de México y de su iconografía, que forma parte del *Corpus* de mi estudio. Dichas ollas fueron encontradas en dos ofrendas de Templo Mayor lugar donde apareció este tipo de cerámica en particular, específicamente en la ofrenda 21 y 56 respectivamente.

Estas ollas de coloración azul, con la iconografía de la deidad, fueron una constante en toda la región de la Cuenca así como los alrededores del Centro de México. Cabe destacar que estos mismos rasgos prevalecieron en toda la zona mesoamericana tanto en su desarrollo histórico como en cierta continuidad iconográfica.

La utilización del barro en el México prehispánico tuvo su origen en un pasado tan remoto como el tiempo Preclásico en Mesoamérica. El dominio de la técnica fue fundamental para la creación de esta cerámica “artística- religiosa”. Para lograr este resultado los alfareros procuraban adecuar el barro para la realización de dichas ollas y tuvo que existir una sistematización en la creación de éstas, en serie, por ejemplo, en moldes y eran creadas para diversas poblaciones en sus fiestas o festividades de cada “mes”.

Cabe señalar que en este caso no se profundizó en cuanto a la significación del interior de las ollas. En el desarrollo de nuestra investigación sólo se tomó en cuenta su aspecto exterior de representación.

En el tercer y último Capítulo, la cerámica es fundamental para reconocer la historia de los pueblos, básicamente la representación o iconografía del rostro de *Tlaloc* en las dos ollas de las ofrendas en Templo Mayor, formaron parte de la religión de estos pueblos Mesoamericanos, dando seguimiento en la elaboración de estas ollas vemos que todos los

autores concuerdan en que es una aplicación de la técnica de pastillaje, así como son coloreadas después de “quemadas” cabría preguntarse: ¿Estas dos ollas *Tlaloc* surgen de un mismo molde?. Hablamos también de los distintos usos de los contenedores que pueden ser de uso común para contener comida, o con fines religiosos o rituales como en este caso, donde las ollas fueron ofrendadas a los dioses de la lluvia en particular a *Tlaloc*. La iconografía Mesoamericana en particular es una veta de información referente a los pueblos antiguos.

Es conveniente registrar y denotar que estas formas expresan a sus dioses en obras artísticas para los rituales de ciertas fiestas estas formas nos “muestran” un reflejo de su realidad. Éstas ollas van aparecer desde en Preclásico hasta el Posclásico con algunas diferencias en su iconografía. El Posclásico es el tema que nos ocupa ya que se refiere la época en que son creadas dichas ollas.

El análisis iconográfico de las ollas *Tlaloc* nos lleva primero a definir como fueron creadas éstas que técnica se utilizó y se sigue utilizando en la actualidad, después la iconografía de su rostro reflejo de este dios de la lluvia nos indica que se hacían rituales donde los dioses eran representados por personajes reales con atributos de dicha deidad así como representaciones de ollas en calendarios, nos enfocamos especialmente en los iconos de estas ollas, las anteojeras así como la nariz y boca que fueron creadas simulando las formas de una serpiente siendo fundamental estas en sus ritos ya sea representadas en ollas o en mascarar, en mi análisis concluí que cuando una olla o conjunto de ollas es la representación de un dios como puede ser *Mictlantecutli*, *Chalchiuhtlicue*, *Huehuetectl* etcétera, creo y exhorto a llamar a estas ollas “teomorfa” en referencia al dios representado.

Como fuentes de suma importancia en mi investigación el Códice *Tonalamatl* de Aubin y el Códice *Magliabechiano*. El primero es un *Tonalamatl*, calendario de 260 días y el segundo que es el *Xihuitl* o año de 360 días más 5 días *nemontemi*.

En calendario *Tonalamatl* de Aubin, en los dioses de la noche, retomo estas representaciones y las interpreto como forma de olla de perfil, en mi estudio recorto (*en fotoshop*) y comparo con un dibujo personal hecho a mano de la olla también de perfil de *Tlaloc* I que se encuentra en la sala VI de Templo mayor, la representación de la mascara de perfil es similar a la mascara que vemos cualquiera de las dos ollas *Tlaloc*.

También el Códice *Magliabechiano* es un calendario mesoamericano que en la veintena *Xilomaniztli* o *Atlacahualo* aparece en un ritual mesoamericano en su iconografía un personaje que porta una jarra con iconografía de la deidad, aunque no es una olla propiamente, yo la retomo por su iconografía y como un objeto.

Las ollas tienen la misma forma, mismos colores representan la deidad *Tlaloc* solo su rostro máscara. El artista alfarero utiliza el mismo método que es molde, técnica en pastillaje, y pigmento en ambas ollas. Existieron tanto en *Tula* como en *Tlapacoya* Estado de México. Entonces tenemos que las ollas son vinculadas con los ritos y la religiosidad y los calendarios, la creación de dichos objetos son un reflejo del contexto histórico-artístico mismo, sin olvidar los condicionamientos para la creación de obras de arte como cánones impuestos por la clase en el poder de un gobierno teocrático.

Dentro de la iconografía del rostro también es importante vincular estas formas con sus dos elementos el agua así como los reptiles en nuestro caso la serpiente. Consulto los códices más cercanos a su contexto por ejemplo el Códice Florentino. La clase en el poder va a ser la que va a determinar la creación de estas ollas para diversas fiestas a los dioses de la lluvia. En la propuesta crítica proponemos a los investigadores estudiar los iconos mesoamericanos especialmente de los pueblos *nahuas*, así como sostener porque pensamos que es una escritura de los pueblos antiguos, por lo cual nos basamos en estas obras artísticas que fundamentaron mi propuesta.

El alfarero da vida a lo que parece muerto y enseña la barro a mentir, dialoga con su propio corazón es un *Tolteca* hábil de manos. Como dice Sahagún. *El artista tiene vieja sabiduría la semilla "la flor y el canto" mentir como Tolteca.*

Fundamental es notar que el método Panofskiano nos lleva a considerar en nuestras ollas las formas iguales a través de un espacio tiempo y concluimos que estas mismas formas tiene diversos significados los cuales al no ser concluyentes nos remiten a otros planteamientos interesantes, antiguamente existieron algunos iconos como la lengua bífida que no va a ser apreciada en el Posclásico, la pérdida de iconos es importante porque nos remite a formas diferentes con significados iguales referentes a esta deidad recurrente en Mesoamérica. Al final presento los dos cuadros analíticos de la síntesis de las dos ollas tipo

Tlaloc aplicando la metodología de Panofsky, así como las conclusiones del presente estudio.



Detalle de la olla *Tlaloc* I. En....Eduardo Matos Moctezuma. *El Templo Mayor excavaciones y estudios*. INAH, México 1982. p. 374, (Imagen personal, *fotoshop*.)



Detalle de la olla *Tlaloc* II. En....Eduardo Matos Moctezuma. *El Templo Mayor excavaciones y estudios*. INAH, México 1982. p. 374. (Imagen personal, *fotoshop*.)

CAPÍTULO I. IDEA GENERAL DE ICONOGRAFÍA E ICONOLOGÍA

1.1. ICONOGRAFÍA

Desde tiempos antiguos se han designado significados e interpretaciones a los objetos y a cualquier forma que nos remita a reflexionar en torno a ellos. En nuestro estudio, los objetos cerámicos *ollas Tlaloc* son mi *Corpus*, estos objetos artísticos serán vinculados con iconografía e iconología.

La iconografía es un método de estudio propio de la historia del arte cuyo objetivo es analizar y discernir sobre los motivos ¹ representados en distintos objetos. Estos objetos son el centro de las investigaciones de la historia del arte, sin embargo, en la práctica, el interés y el ejercicio de la metodología iconográfica se ha extendido hacia otros profesionales y aficionados y a otros objetos en general.

Este método fue propuesto por Erwin Panofsky que, apoyado en algunos textos, se basa en el reconocimiento de los temas representados en el arte de occidente. No obstante, se debe señalar que gran parte de la historia prehispánica carece de textos, y cuando estos existen (por ejemplo, en el mundo maya y parcialmente en el mexicana) no necesariamente están relacionados con lo representado.

Desde el punto de vista etimológico, la palabra iconografía consta de dos vocablos de origen griego:

Eikon (imagen) y *graphein* (descripción) se trata de la descripción de imágenes. ²

¹ Ver al final de este Capítulo, enuncio algunos de los conceptos básicos de esta investigación.

² Manuel Antonio Castineiras. *Introducción al método iconográfico*. Tema II. Ariel, Barcelona, España, 1988. p. 31.

- El concepto de iconografía es tomado como estudio descriptivo y clasificatorio de las imágenes a partir de su aspecto exterior y de las asociaciones textuales que busca descifrar el tema de una figuración.

Aunque Panofsky retomó esta metodología iconográfica para aplicar al arte renacentista, en mi estudio utilizo esta metodología, misma que trato de adecuar al arte Mesoamericano, específicamente la cerámica del arte mexicana.

1.2 ICONOLOGÍA

Aunque ya empleado por Platón con el significado de “lenguaje figurado”, el término iconología tiene en realidad su origen en los manuales de símbolos, alegorías y personificaciones que proliferaron en Europa entre los siglos XVII y XVIII.

El término iconología aparece por primera vez en nuestra cultura en 1593, descrita esta como cultísimo griego italianizado para definir el libro del caballero perugino Cesare Ripa (*Iconología*, Roma 1593), que es un tratado y descripción de alegorías, útil para todo estudio y todo artista...³

Dicen que el libro de Césare Ripa fue muy bien recibido, aunque solo por una minoría de intelectuales italianos. Después de traducido al latín se decía que la iconología fue creada

(..) con el sentido de un proyecto sistemático de análisis de las imágenes.⁴

Desde el empleo de la iconografía donde los iconos y las significaciones son múltiples y multidisciplinarios, se impulsó el interés desmedido por el tema en otras ramas de la ciencia.

A finales del siglo XIX y las dos primeras décadas del XX, tanto el libro de Ripa como el término iconología cayeron en desuso, hasta que en 1927 el iconógrafo religioso Emile Mâle lo redescubre, y tanto el libro de Cesare Ripa como el término iconología, llegan a tener la misma importancia que tenían en el siglo XVIII utilizado ya por los investigadores en historia del arte.

³ Juan Esteban Lorente. *Tratado de Iconografía*. edit. Itsmo colección fundamentos, Madrid 1990, p. 04.

⁴ Omar Calabrese. *El lenguaje del arte*. Paidós, Buenos aires 1987. p.37.

Tanto éxito tendrá la iconología, que en 1939 Erwind (*sic*) Panofsky usará el término para designar el estudio culturalista de la obra de arte, diferenciándolo de la iconografía, para quien el vocablo sólo revestía una acepción etimológica.⁵

1.3. METODOLOGÍA ICONOLÓGICA DE ERWIN PANOFSKY

No se puede entender la historia del arte sin hacer referencia a Erwin Panofsky (1892-1968).
Relacionado con los estudios históricos -artísticos.

Erwin Panofsky nace en la ciudad de *Hannover*, habiendo realizado sus estudios en Berlín graduándose como doctor en Friburgo en 1914. Su pensamiento estuvo influenciado en buena medida por el pensamiento alemán, el cual resultará fundamental para sus posteriores estudios referentes al arte y sentará las bases de uno de los modernos paradigmas de las ciencias humanas. Esta formación influye de igual forma en que parte de sus estudios los realice sobre obras de arte y autores del norte de Europa, por ejemplo, su tesis doctoral que trata de la vida y obra de Alberto Durero tema al que habría de volver en varias ocasiones a lo largo de su vida.⁶

Panofsky parte de la premisa de que el ojo ni es “independiente ni es inocente”. Puesto que es un medio de conexión entre la mente y el mundo, la influencia de la psicología y los condicionamientos culturales hacen que el artista perciba las cosas de una manera particular, cargadas en sí mismas de significado y contenido. Para Panofsky el arte se convierte así en la construcción física de una construcción intelectual. Las obras de arte son productos de la mente, que culturalmente cristalizada daba lugar a la forma. De ahí su opinión de que el paso del Renacimiento al Barroco no puede ser explicado a través de las leyes de la Historia, sino como fruto de una nueva forma de ver el mundo.

Ernest Cassirer⁷ fue quien dio impulso teórico a otras ramas de las ciencias humanas como la Antropología Cultural, y fue considerado como uno de los mayores filósofos

⁵ Juan Esteban Lorente. *op. cit.* 1990. p.04.

⁶ Esta cita es un fragmento del prólogo de Enrique Lafuente Ferrari, las páginas en este apartado van en números romanos. En Erwin Panofsky. *Estudio sobre iconología*. Alianza Universidad n. 12, Alianza Editorial Madrid España 1976. p. XII.

⁷ Ernst Cassirer (1874 – 1945) El rico pensamiento de Cassirer, que contempla diversas facetas del conocimiento y crea líneas de influencia muy amplias, alcanza al mundo de la comunicación y la cultura de manera directa, tanto en las formulaciones sobre la formación simbólica de la realidad como en las referidas a la cultura.

Europeos, será punto de referencia ideal tanto para el desarrollo de la iconografía misma de Panofsky, como del estudio de las formas simbólicas, donde todo intento de conocimiento humano es un símbolo creado por el intelecto. Es importante mencionar que la influencia ideológica de Cassirer tiene su base en Aby Warburg quien es conocido como uno de los padres de la historia del arte como disciplina autónoma:

(...) y en el interior de ésta última, como el promotor de esa metodología que Panofsky bautizará con el nombre de la *iconología* para diferenciarla de la tradicional iconografía.⁸

Panofsky es quien sistematizó y dio forma a la iconología, creando un método interpretativo, pero una de las principales ideas de la iconología corresponde a Warburg, contemporáneo de Sigmund Freud, que centra su atención en el entendimiento de la <<historia de las imágenes>> como historia de las ideas. Warburg analiza el significado de las imágenes pudiendo llegar también a una interpretación de la forma artística.

Así pues, Warburg, a quien muchos consideran un ortodoxo historiador del arte y de las culturas occidentales, recibió un entrenamiento antropológico.⁹

Panofsky tuvo diversas influencias entre las que podemos mencionar: historiadores formalistas como Wölfflin, Alois Riegl y Dvorak, y por supuesto el pensamiento de Immanuel Kant que a su vez influencia a Cassirer.

Nacido en la actual Wrocław, Polonia (entonces Breslau, Alemania), en el seno de una influyente familia judía, cursó estudios de derecho en la Universidad de Berlín, que amplió con otros de filosofía, historia, lengua y ciencias en las universidades de Leipzig, Heidelberg y Munich. En el llamado círculo de Marburg en 1899, leyó su tesis doctoral sobre la teoría del conocimiento en Descartes (*Descartes, Kritik der Mathematischen und Naturwissenschaftlichen Erkenntnis*). Publica los tres volúmenes de su *Philosophie der symbolischen Formen* (1923-1929). Con el ascenso del nazismo, viajó primero a París y, más tarde, al Reino Unido y Suecia, donde ejerció la docencia en las universidades de Oxford y Goteborg, respectivamente. A comienzos de los años cuarenta fue profesor visitante en la Universidad de Yale y, poco después, obtuvo una cátedra en la Universidad de California en Los Ángeles. Entre sus publicaciones en lengua española: *Filosofía de la Ilustración*, Fondo de Cultura Económica, México, 1943 (Madrid, 1993); *El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia moderna*, 4 vols., Fondo de Cultura Económica, México, 1948-1957; *Kant, vida y doctrina*, Fondo de Cultura Económica, México, 1948 (Madrid, 1999); *Las ciencias de la cultura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1951; *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1963 (Madrid, 1983); *El mito del Estado*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968; *Filosofía de las formas simbólicas*, 3 vols. Fondo de Cultura Económica, México, 1971; *Esencia y efecto del concepto del símbolo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975 .

<http://www.infoamerica.org/teoria/cassirer1.htm> Fecha de la consulta: 20/12/2011. 11:15 a.m.

⁸ Véase Omar Calabrese. *op cit.* 1987. p.25.

⁹ Valeriano Bozal. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Ed. Visor. Vol. II, Madrid 1996. p. 232.

(...) la idea de Cassirer que es la de retomar la doctrina Kantiana como actividad formadora del pensamiento.¹⁰

Para Panofsky la terminación “grafía” tiene que ver con el aspecto meramente descriptivo de la imagen, en tanto que la iconología es una cuestión mucho mas vasta ya que ésta se preocupa por clasificar:

(...) el significado último de la obra de arte: filosófico, histórico, social etc. su propio método, que tiene como paso previo una certera iconografía, que consiste en la clasificación, estudio y aplicación del significado correcto de las imágenes.¹¹

La iconografía es la rama de la historia del arte que se encarga del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma.¹²

El sufijo <<grafía >> deriva del verbo griego *graphein* –escribir-, implica un método puramente descriptivo, y a menudo incluso estadístico. En consecuencia, la iconología constituye una descripción y clasificación de las imágenes.¹³

Para Panofsky la iconología es una iconografía interpretativa ágil y la asocia a su vez con varias metodologías complementarias: histórica, psicológica, ó arqueológica es decir interdisciplinaria, Así:

La iconología es un método de interpretación que surge de la síntesis y no del análisis. Y lo mismo que la identificación correcta de motivos es el requisito previo para un correcto análisis iconográfico, así también el análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías es el requisito previo para su interpretación iconológica...¹⁴

Como se mencionó anteriormente, se dice que una de las aportaciones de Panofsky es la interdisciplinarietà, la cual le da otro enfoque a la historia del arte, considerada en ese entonces un conocimiento aislado e independiente de la época. Él pensó que era importante la utilización de otras fuentes porque éstas son fundamentales para reinterpretar las causas

¹⁰ Omar Calabrese. *op.cit.* 1987 p.27.

¹¹ Juan Esteban Lorente. *op.cit.* 1990. p. 05.

¹² Erwin Panofsky. *El significado de las artes visuales*. Alianza editorial, Madrid 1955. p.45.

¹³ *Ibid*: p. 50.

¹⁴ *Id*: p. 51.

socioculturales que vinculan los orígenes de la obra de arte. Para Panofsky es fundamental la forma como un elemento esencial en el estudio del objeto artístico ya que se puede rastrear diacrónicamente a lo largo de la historia, y retomando éste como significado último de la obra de arte, entendiendo las formas como << formas simbólicas >> dotadas de un significado articulado en diferentes niveles y útil para la interpretación, tanto del sujeto como del contenido de la obra así como de su contexto histórico cultural.

La preferencia de estos estudios por las investigaciones diacrónicas se ha traducido también en una pasión por los <<deslizamientos >> de formas y de significados.¹⁵

El método iconográfico e iconológico, según Panofsky, pretende alcanzar el contenido temático o significado de la obra de arte como algo distinto de la forma. Aunque separe la obra de arte en contenido y forma, tratando de deslindarse de la escuela formalista que prevalecía en su época, se torna en algo sumamente relativo ya que en la práctica veremos que esta diferenciación es posible, solamente dentro de una fase metodológica. El método Panofskiano nos remite a las relaciones con su contexto cultural, así como con el sujeto creador de la obra analizada.

El autor recurre a esquemas de división filosóficos y propone tres categorías o niveles de significado en la imagen visual:

I) Nivel Preiconográfico: es el reconocimiento de la obra en su sentido más elemental, en su sentido “fáctico” o expresivo. Consiste en una descripción basada en la experiencia práctica o sensible, y por lo tanto, una interpretación primaria o natural de lo que se ve.

II) Nivel iconográfico: es en donde se aborda el significado “convencional” o secundario de la obra.

III) Nivel iconológico o iconografía: en sentido profundo consiste en la interpretación del significado intrínseco o contenido de la obra.

El primer nivel de significación es aquel que uno realiza de manera inmediata y espontánea, careciendo de elementos, pudiendo a veces caer en el prejuicio y en la

¹⁵ Valeriano Bozal. *op. cit.* 1996. p. 239.

frivolidad. El segundo nivel pretende alcanzar la significación del tema o motivo de la obra, ello implica la comprobación o rechazo de aquello que se supuso en la primera lectura fundamentándolo con fuentes históricas y visuales. El tercer nivel de significación es el más profundo el cual se apoyará en los dos niveles anteriores para finalmente lograr su contextualización. Nos da una descripción en donde la iconología debiera ser un método de interpretación histórica que supere los aspectos puramente descriptivos y clasificatorios del análisis de los motivos y de la iconografía.

1.3.1. PRIMER NIVEL DE SIGNIFICACIÓN NIVEL PREICONOGRÁFICO

El primer nivel de significación se podría afirmar que es básico, elemental y pseudoformal. Es el primer acercamiento que el espectador tiene ante una obra artística identificando formas en base a su experiencia práctica. Panofsky denomina a éstas

Formas puras, es decir, ciertas configuraciones de línea y color, o ciertas masas de bronce o piedra de forma peculiar, como representaciones de objetos naturales tales como seres humanos, animales, plantas casas, instrumentos, etc.¹⁶

La significación primaria o natural se subdivide en dos partes:

Lo *fáctico*: que se refiere a los objetos y los hechos.

Lo *expresivo*: que se corresponde con la manera en que se realizan estos hechos.

La identificación de tales imágenes, las historias y las alegorías constituye el campo de la iconografía en sentido estricto.¹⁷

La descripción preiconográfica pudiera parecer interpretada a libertad por parte de la lectura subjetiva del espectador, no logrando ser así ya que el espectador debe mantenerse vinculado a la identificación de los elementos que encuentra en la obra escogida para su interpretación.

Agrega un principio más llamado “historia del estilo”, el cual nos permite identificar y ubicar ciertas convenciones o situaciones histórico-artísticas. Este correctivo podría decirse

¹⁶ Erwin Panofsky. *op. cit.* 1976. p.15.

¹⁷ *Ibid*: p. 16.

que es un punto intermedio entre el primer nivel preiconográfico y el segundo nivel que es el iconográfico.

1.3.2. SEGUNDO NIVEL DE SIGNIFICACIÓN NIVEL ICONOGRÁFICO

Una vez que identificamos los motivos en los que reconocemos el hecho y la acción, pasaremos al segundo nivel de significación que es el contenido secundario o convencional, el cual consiste en determinar el tema o concepto de la obra. Esto se alcanza a definir si el conjunto de los motivos observados en el pre-iconográfico conforman una alegoría,¹⁸ una imagen, o una historia. Las imágenes¹⁹ son, de acuerdo con Panofsky:

Los motivos reconocidos así, como portadores de un significado secundario o convencional y las combinaciones de imágenes son lo que los antiguos teóricos del arte llamaron <<*invenzioni*>>, nosotros estamos acostumbrados a llamarlos historias y alegorías.²⁰

Los motivos del nivel pre-iconográfico se convierten en el tema o concepto de la obra dentro del contenido secundario o convencional.

Por medio del análisis iconográfico se interpreta de un modo más serio una imagen, una historia o una alegoría, y se utilizan para esto las fuentes literarias (códices, fuentes textuales) y visuales (por ejemplo la cerámica) a nuestro alcance así como el establecimiento de una relación entre los textos y las imágenes por medio de temas y/o conceptos. Para realizar un correcto análisis iconográfico es indispensable una correcta identificación pre-iconográfica.

¹⁸ *Diccionario de la lengua española*. Vol. I. Editorial Espasa Calpe, dos volúmenes. España 2001.p. 67.

Alegoría. f. Ficción en virtud de la cual algo representa o significa otra cosa diferente. *La venda y las alas de Cupido son una alegoría*. Obra o composición literaria o artística de sentido alegórico. *Esc. y Pint.* Representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras, grupos de estas o atributos. *Ret.* Figura que consiste en hacer patentes en el discurso, por medio de varias metáforas consecutivas, un sentido recto y otro figurado, ambos completos, a fin de entender una cosa expresando otra diferente.

¹⁹ Panofsky sistematizó y dio forma a la iconología creando un método interpretativo, Warburg lo influencia en lo que es la historia del arte <<historia de las imágenes>>.

²⁰ Panofsky, *op.cit.* 1976. p. 16.

La historia de los tipos es un principio corrector que se basa en las distintas condiciones históricas bajo las cuales se pueden revisar los temas y/o conceptos como resultado del análisis iconográfico, esto es, se hace una confrontación entre la documentación literaria y la visual para ver y comprobar que los temas o conceptos que se están manejando en estas imágenes, historias o alegorías y qué tan verosímiles son para nuestra justificación de significados.

1.3.3. TERCER NIVEL DE SIGNIFICACIÓN

NIVEL ICONOLÓGICO

Este último nivel es el más importante porque aporta ciertos contextos en que se desarrollaron las obras de arte por quien fueron creadas, así como lo que Panofsky llama significado intrínseco o contenido a aquel que:

Le es esencial a la obra mientras que las otras dos clases de significado, la *primaria o natural* y la *secundaria o convencional* pertenecen al dominio del fenómeno. Se podría definir como un principio unificador que sustenta y explica a la vez la manifestación visible y su significación inteligible, y determina incluso la forma en que el hecho visible toma forma. Este *significado intrínseco o contenido* está, desde luego, tan por encima de la esfera de las voliciones conscientes como el significado expresivo esta por debajo de esta esfera.²¹

Esta significación es la parte final del método de Panofsky, ya que con esta interpretación iconológica se puede explicar, por medio de imágenes, los principios culturales de la humanidad bajo distintas condiciones históricas.

Este tercer nivel de significación se vincula con el ámbito de lo que Ernst Cassirer llamó “valores simbólicos” y que Panofsky denomina “síntomas culturales” o símbolos. De Ernst Cassirer hay que destacar de su obra:

La filosofía de las formas simbólicas, en la que analiza la naturaleza de las formas como contenedoras de las expresiones del pensamiento, como matrices de la simbología que determina el alcance del progreso dialéctico de la cultura. Las formas adquieren un significado simbólico de representación de lo que se piensa o se percibe como realidad, esto es, son un producto de la función representativa del pensamiento.

²¹ Panofsky. *op.cit.*1976. p. 15.

A diferencia de otros seres vivos, el ser humano descubre un nuevo método de adaptación al entorno, ya que sitúa, entre el sistema receptor y el emisor, entre la percepción y el entorno, una dimensión nueva de la realidad, que le proporciona el sistema simbólico. Esa realidad es relativa y se adapta a los valores perceptivos de un momento histórico, a la experiencia acumulada en ese momento. A través de las formas simbólicas se ha ido sedimentando la lengua, los mitos y la religión, la ciencia.²²

Esta interpretación iconológica tiene como propósito encontrar los valores “simbólicos” partiendo de las imágenes, historias, o alegorías identificadas en el método iconográfico. Panofsky considera que para hacer una interpretación iconológica se requiere algo más que el dominio de temas o conceptos específicos, refiriéndose a las fuentes literarias, se puede definir también como una disertación teórico filosófica de las imágenes.

Panofsky considera que, en estos casos, es importante echar mano de lo que llama <<intuición sintética>> que para él es una especie de suposición o presentimiento, o una hipótesis o diagnóstico que surge y se apoya en los datos ya recopilados, y explicados anteriormente. Después de utilizar la información de los niveles de significación previos, se unirán posteriormente con la experiencia cognitiva individual de quien realiza la interpretación. En la síntesis iconológica se funden tanto la información obtenida previamente como la psicología del intérprete y lo que Panofsky llama *Weltanschauung* que puede traducirse como Cosmovisión en Jaques Soustelle. Retomamos del historiador Alfredo López Austin su descripción de Cosmovisión²³ en *Tamoanchan y Tlalocan*. F.C.E. México, 2000.

²² Ernst Cassirer (1874 – 1945)

<http://www.infoamerica.org/teoria/cassirer1.htm>. Fecha de la consulta: 20/12/2011. 11:15 a.m.

²³“La cosmovisión participa también de la coherencia de los distintos sistemas e instituciones sociales porque nace del ejercicio del ser humano dentro de los marcos de dichos sistemas e instituciones. La cosmovisión no se reduce a una esfera de ejercicio, sino que está presente en todas las actividades de la vida social, y principalmente en aquellas que comprenden los distintos tipos de producción, la vida familiar, el cuidado del cuerpo, las relaciones comunales y las relaciones de autoridad. Estas afirmaciones acerca de la cosmovisión en general, pueden aplicarse a la religión en particular. Puede afirmarse que la lógica y la coherencia de los sistemas cosmológicos y religiosos es directamente proporcional a su valor operativo en los ámbitos no religiosos”. Alfredo López Austin. *Tamoanchan y Tlalocan*. F.C.E. México, 2000. p. 15.

A lo que Panofsky llama “historia de los síntomas culturales” no es más que la consecuencia de los dos anteriores niveles de interpretación. Es por esto que:

El historiador del arte (o intérprete) tendrá que comprobar lo que él cree que es el *significado intrínseco* de la obra, o grupo de obras, a las que dedica su atención, contra lo que él crea que es el *significado intrínseco* de tantos documentos de civilización relacionados históricamente con aquella obra o grupo de obras, como pueda dominar : documentos que testifiquen sobre las tendencias políticas, poéticas, religiosas filosóficas, sociales de la personalidad, periodo o país que se está investigando.²⁴

La “historia de la tradición” engloba los tres principios que controlan la interpretación de Erwin Panofsky en sus tres niveles o pasos:

- Pre-iconográfico –“historia del estilo”
- Iconográfico- “historia de los tipos”
- Iconología – “historia de los síntomas culturales” o símbolos.

Es preciso señalar que Panofsky y su método nos proponen básicamente una serie de pasos generales a considerar, los cuales serán aplicados a la obra cerámica escogida en nuestro caso, aunque no por esto debemos suponer que este método es hasta cierto punto rígido o determinista, ya que utilizándolo correctamente se amolda específicamente a las necesidades de múltiples investigaciones referente a obra u objeto artístico.

En cualquier caso es bueno reconocer que la Iconología (Y todo el conjunto de la ciencia) no se aleja tanto como parece del <<delirio objetivo>> de la tradición surrealista. Los métodos, en sí mismos, tienen una validez relativa.²⁵

²⁴ Panofsky, *op.cit.* 1976. p.24.

La importancia de la cerámica en la iconografía vinculada con *Tlaloc* nos remite a los rituales en diversos "meses" del calendario mesoamericano y las ollas como ofrenda a estas deidades del agua. En la elaboración de esta tesis fue fundamental la metodología de Panofsky, dándole un enfoque muy particular en mi planteamiento donde trato de sugerir una forma de aplicar esta metodología en un solo objeto comparado con otro similar, así como su vinculación con las fuentes. Las dos ollas que analizamos son creadas en moldes con aplicaciones al pastillaje que son parte de su iconografía. De esta manera sistematizamos sus iconos para llegar a la síntesis de este objeto sin perder de vista el otro enfoque que es el análisis, primero en las ollas. El método utilizado por Panofsky tendrá un seguimiento en tres momentos de análisis para después de manera final crear una síntesis de todos éstos iconos referidos a la deidad *Tlaloc*.

²⁵ Valeriano Bozal, *op. cit.* 1996. p. 240.

El siguiente mapa conceptual propone una síntesis de lo anteriormente expuesto y esta basado en los libros de Erwin Panofsky.²⁶

MAPA CONCEPTUAL DEL METODO ICONOGRAFICO- ICONOLOGICO

Objeto de interpretación	Acto de interpretación	Bagaje para la interpretación	Principio correctivo de la interpretación (historia de la tradición)
I) Asunto primario o natural A) Fáctico B) Expresivo que constituyen el mundo de los objetos artísticos.	Descripción pre- iconográfica (y análisis pseudo-formal).	Experiencia práctica (familiaridad con los objetos y las acontecimientos)	Historia del estilo estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los objetos y acontecimientos fueron expresados mediante formas.
II) Contenido temático secundario o convencional, que constituyen el mundo de las imágenes, historias y alegorías.	Análisis iconográfico	Familiaridad con las fuentes literarias (familiaridad con los temas y los conceptos específicos)	Historia de los tipos estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los temas o conceptos específicos fueron expresados mediante objetos y acontecimientos.
III)Significado intrínseco o contenido, que constituye el mundo de los valores simbólicos.	Interpretación iconológica	Intuición sintética (Familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana), condicionados por la psicología y una <Weltanschauung> personales.	Historia de los síntomas culturales o símbolos en general estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, las tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas por temas y conceptos específicos.

²⁶ Cfr. Erwin Panofsky. 1955, p. 60. Del mismo autor, 1976. p 25.

1.4) Propuestas y método iconográfico de: Dúrdika Ségota, Rubén Bonifaz Nuño, planteamiento de Juan Acha, Eduardo Noguera, George Kubler, Alfredo López Austin, y Esther Pastory.

Estudiosa de las culturas Mesoamericanas, específicamente la mexicana, Dúrdika Ségota²⁷ nos adentra en Templo Mayor como parte de sus experiencias y relaciones cotidianas con los objetos a los que tuvo acceso. El rico lenguaje plástico del arte prehispánico es un tema apasionante que es infinito en su análisis iconográfico y al igual que ella creemos que existen investigaciones al respecto aun sin realizar. Para la autora la capacidad de significar los objetos arqueológicos no ha sido aun considerada ya sea por la falta de fuentes o ya sea por el destino de estos objetos los cuales terminan como obras en los museos que los albergan y por otro lado no se tiene un contacto directo con el objeto a investigar.

Para Ségota la deidad de la lluvia *Tlaloc* y los dioses de la lluvia como culto religioso perduraron a través del tiempo en la historia mexicana, desde los primeros pueblos que poblaron el Centro de México o, como lo plantea Ségota de manera arqueológica, cada una de las ocupaciones mexicas en Templo Mayor. Su representación es *omnipresente* en todas las manifestaciones en un contexto Mesoamericano. Estudiosa del Templo Mayor siglos XV-XVI, toma como *Corpus* de su estudio sólo una olla *Tlaloc* y hace una reinterpretación general de la misma. Fueron 109 ofrendas que revisó

(...) e identificó un total de 158 figuras de *Tlaloc*, el criterio de selección fue desde luego el iconográfico. Se trata de ídolos distribuidos en distintos puntos del basamento piramidal que corresponden a periodos diferentes.²⁸

²⁷ Dúrdika Ségota Tómac

De nacionalidad croata, es Doctora en Historia y Teoría del Arte por la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, en París e Investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Se ha especializado en el estudio del arte del México antiguo.

Profesora del posgrado en historia del arte y en el Colegio de Historia de la FFYL, UNAM. Autora de libros como *Valores plásticos del arte mixteca Las culturas de Chiapas en el periodo prehispánico, México antiguo, Tlaloc, nature et culture o Valores plásticos del arte mexicana*. Consultamos de Dúrdika Ségota. *Valores plásticos del arte mexicana*. I.I.E. UNAM, México 1995. Ha trabajado en proyectos como Análisis de la imagen prehispánica, estudio de la imagen prehispánica o textos de semiótica visual.

http://132.248.9.9/libroe_2007/1050189_6/A05.pdf

<http://www.arqueomex.com/S2N3nMIXTEQUILLA71.html>

http://www.esteticas.unam.mx/cinvestigacion/proyectos_inv/segota_durdica.html

Fecha de la consulta 18/12/2011. 01: 54 pm.

²⁸Dúrdika Ségota. *Valores plásticos del arte mexicana*. I.I.E. UNAM, México 1995. p.12.

Una pregunta central en su análisis es la que se refiere a la identidad de *Tlaloc*. Ella busca la respuesta:

(....) en el análisis de un objeto artístico vasija de barro policromado, que porta adheridos en sus paredes el rostro de la deidad. Ahora es sumamente importante destacar que se trata de un objeto *representativo* de todo un *corpus*.²⁹

Cabe señalar entonces que en mi estudio nos vamos a referir a dos ollas *Tlaloc 1 - Tlaloc 2* de manera particular, mismas que fueron descubiertas en Templo Mayor.

Dúrdika Ségota, en su ensayo, plantea algunas preguntas: ¿Cuál es la relación entre *Tlaloc* y *Huitzilopochtli*? ¿Qué relación hay entre esta relación y la concepción arquitectónica y religiosa de Templo Mayor? Nos muestra que sí existieron cánones del estilo artístico mexicano, y llega al análisis en general de la olla *Tlaloc*. Ella no profundiza en el hombre anónimo que produjo dichas piezas, pero de manera multidisciplinaria también trata a su vez de utilizar diversas metodologías semióticas, e iconográficas.

Vinculando esta imagen al estudio iconográfico de *Tlaloc*, va a ser retomado por diversos autores que vincularé a mi tesis de una manera particular en especial su metodología y la forma en que abordan el estudio iconográfico referente a *Tlaloc* y a la cerámica.

Otro estudioso de la deidad *Tlaloc* es Rubén Bonifaz Nuño³⁰ parte de una concepción dual de la realidad en sus planteamientos.³¹ Trata de establecer que las imágenes tienen un

²⁹ *Idem*.

³⁰ Rubén Bonifaz Nuño nació el 12 de noviembre de 1923, en Córdoba, Ver. Entre 1934 y 1947 cursó la carrera de derecho en la Escuela Nacional de Jurisprudencia, y obtuvo el doctorado en letras clásicas en 1971. Se inició como profesor de latín en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en 1960, hasta llegar a miembro de la Comisión de Planes de Estudio del Colegio de Letras Clásicas de la misma Facultad. En 1989 fue nombrado investigador emérito de la UNAM y, en 1992, Investigador Nacional Emérito, traducciones del latín y del griego, ha escrito ocho obras de interpretación crítica relativas a la cosmogonía del mundo prehispánico con base en el estudio de su escultura. Sus creaciones *Fuego de pobres*, *As deoros*, *Albur de amor*, *De otro modo lo mismo* son parte de su obra reunida, y *El templo de su cuerpo* lo ha consagrado como uno de los poetas más altos en lengua española. Desde 1963, el Dr. Bonifaz Nuño es individuo de número de la Academia Mexicana de la Lengua, y es miembro de la Asociación Internacional de Hispanistas (1977), presidente de la Sociedad Alfonsina Internacional (1985), miembro de la Junta de Gobierno de la UNAM y de la Academia Latinitate Fovendae de Roma. <http://www.colegionacional.org.mx/SACSCMS/XStatic/colegionacional/template/content.aspx?mi=116&se=vida&te=detallemiembro> . Fecha de la consulta: 19/12/ 2011. 01:55 pm.

³¹ En este estudio de manera general consulto, del mismo autor: Rubén Bonifaz Nuño. *Hombres y serpientes. Iconografía olmeca*. UNAM, México, 1989.

significado y un cierto sentido, mismo que demuestra de manera comprensible en sus investigaciones.³²

Bonifaz explica que los antiguos habitantes de Mesoamérica eran creadores de una cultura y la astronomía, el comercio, el arte, la arquitectura, se desarrollaron en esa misma cultura. Estas culturas diversas fueron capaces de crear obras de arte donde se plasmaban imágenes simbólicas o realistas de calidad insuperable.

Y todo eso puede sintetizarse diciendo que se admite sin duda que los antiguos habitantes de Mesoamérica eran hombres sabios, capaces intelectual y moralmente conocedores de sí mismos y del mundo que los acogía.³³

Muestra ejemplos, desde el Clásico al Posclásico, y nos plantea que *Tlaloc* y su iconografía es el *corpus* de su investigación. *Tlaloc* va a representar la fertilidad y va a estar vinculado con la agricultura, la cosecha, el tiempo, y en general con la naturaleza.

En otro aspecto, de significado acaso menos difundido, la entidad tendrá un carácter destructivo, sería representación del fuego, poderoso incluso a provocar la destrucción de un mundo establecido.³⁴

El estudio o rastreo de la historia del dios *Tlaloc* va a cambiar con la conquista española. Bonifaz plantea que los cronistas e historiadores de esa época toman esta imagen mutilada y por lo tanto la descripción de esta imagen es una verdad fragmentada.

Bonifaz define a la cultura mexicana como cultura azteca, en la presente tesis me referiré a ésta como cultura mexicana, por creer que es el nombre con que se autodenominaron. Basa su estudio de la iconografía de la deidad *Tlaloc* principalmente en su rostro, ejemplo de

³²Rubén Bonifaz Nuño ha tomado expresiones de la cultura popular para convertirlas en poesía, y la intensidad la interpreta de una manera limpia, sincera, sin caídas ni sentimentalismos; en *El manto y la corona*, uno de los poemarios más importantes de la poesía mexicana, describe de una manera conmovedora todas las etapas del amor; en sus más recientes libros ahonda en los sentimientos eróticos con gran refinamiento; como historiador demuestra la grandeza de nuestro pasado, en su forma de ser y de expresarse artísticamente; es, además, el gran traductor de los clásicos griegos y latinos.

<http://www.colegionacional.org.mx/SACSCMS/XStatic/colegionacional/template/content.aspx?mi=116&se=vida&te=detallemiembro>. Fecha de la consulta: 19/12/ 2011. 01:55 pm.

³³ Rubén Bonifaz Nuño. *Imagen de Tlaloc*. Hipótesis iconográfica y textual. UNAM, México D, F. 1996. p. 12.

³⁴ *Ibid*: p. 18

ello lo tenemos en escultura (cerámica, piedra, máscaras) pintura mural, relieves así como muestras de arquitectura. El autor vincula a *Tlaloc*, con otros dioses o deidades tales como *Tlaloc- Tlaltecutili- Coatlicue*. Tenemos pues tres imágenes: *Tlaloc*, *Tlaltecutili* y la llamada *Coatlicue*. En la cabeza de las tres, se reúnen dos cabezas de serpiente.³⁵ En su estudio agrupa autores con diferentes posturas en referencia a que los rasgos de *Tlaloc* que se vinculan, ya sea con la serpiente, con el jaguar, y aquellos quienes piensan que sus rasgos son una mezcla de diversos animales como jaguar, serpiente, mariposa, pájaro, por ejemplo Krickeberg ³⁶ en *Las antiguas culturas Mesoamericanas* de 1961, en donde los rasgos de dicha deidad provienen de la combinación de rasgos provenientes del jaguar, la serpiente, el pájaro, la mariposa. En mi estudio no problematizo cada uno de los rasgos atribuidos por estos autores a *Tlaloc* y el origen de éstos, sólo considero algunos de éstos rasgos en el desarrollo de mi tesis. Varios autores irán mostrando los rasgos vinculados a *Tlaloc*, en nuestro caso el reptil más importante es la serpiente como un animal del agua vinculado con los dioses del agua. Hay una función central: nada se crea en el mundo sin la intervención del hombre, sin él, los dioses quedan inmóviles o en peligro de destruirse mutuamente, no hay necesidad trágica, sino gozosa y libre de acción conjunta, no hay maldad: no puede haberla en el impulso que habrá de engendrar el mundo.

Nada existiría si el hombre no existiera, nos dicen las imágenes de *Tlaloc*, únicamente por obra de la presencia humana, adquieren los dioses la potestad de construir, ligándose con él, la realidad del mundo.³⁷

Bonifaz vincula al ser humano nuevamente con la iconografía religiosa de *Tlaloc*, por esta razón también considero importante hablar de un contexto histórico referido a la historia de los mexicas como también siguiendo a Panofsky hablar del creador de estos objetos

³⁵ *Ibid*: p.65

³⁶ “El cuerpo de *Tlaloc* están pintados de negro en los manuscritos, por esconderse a veces en los oscuros nubarrones que anuncian tormenta, lleva en la mano un rayo, bastón sinuoso en forma de serpiente o provisto de púas, con una corona almenada en la cabeza que simbolizaba la forma de las nubes, al igual que las almenas en los techos de los templos. Su rostro tiene una extraña configuración: lleva anillos alrededor de los ojos, una banda terminada en volutas en sus extremos encima del labio superior, y dientes puntiagudos largos y colgantes. Seler creía, basándose en una figura del dios conservada en Berlín, que la cara estaba formada por las ondulaciones de dos serpientes. Pero los rostros de *Tlaloc* en relieves, pinturas murales, vasijas de barro y figuras de la época Teotihuacana, durante la cual el dios de la lluvia desempeñó un papel preponderante, nos hace concluir más bien que esta formación de la cara del dios se debe a una combinación de rasgos provenientes de varias figuras míticas, jaguar, serpiente, pájaro, mariposa”. Walter Krickeberg. *Las antiguas culturas mexicanas*. Fondo de Cultura Económica. México 1961 p. 148.

³⁷ Bonifaz Nuño. *Op.cit* .México. 1996. *ibíd*. p.152- 153.

¿Que canon debían seguir estos artistas –alfareros para hacer ollas religiosas con la representación de la deidad *Tlaloc*?

Así pues se trató de encontrar en citas de fuentes, la importancia de estos artistas alfareros como creadores de ollas denominadas, en la actualidad, como ollas *Tlaloc* pero en su contexto posiblemente utilizadas como ofrendas a los dioses mesoamericanos no tenían en sí un nombre para designarse, sin embargo tenían un fin que eran la ofrenda similar en su forma y representación a los dioses. Estos artistas creadores de las ollas fueron condicionados en la creación de su obra artística o de su ofrenda por su representación y dichos artistas debían seguir los cánones que determinaba la clase en el poder.

Otro autor del cual consultamos su teoría para mi justificación será Juan Acha, mismo que planteo que a partir de 1920 se intensifica el nacionalismo y cambia. Esta fecha para los latinoamericanistas, es el despertar latinoamericano que se acepta diferente de los occidentales y que quiere serlo de acuerdo con nuestra realidad colectiva. Para entonces, aparecen los indigenismos, el internacionalismo y las actitudes en busca de la superación dialéctica de los avances de los países desarrollados. Pero no basta con elegir la opción dialéctica, que supere el indigenismo y el internacionalismo. La identificación latinoamericanista como la mejor instancia de conocer y de transformar nuestra realidad si antes no resolvemos los problemas semánticos en torno a los términos identidad e identificación, latinoamericano, o latinoamericanista.

Se busca que las ollas, motivo de nuestro estudio nos signifiquen algo en la actualidad, a través de sus iconos referidos a cierta deidad. Se trata de hacer una historia de la cerámica *Tlaloc*.

¿Qué valor estético ó artístico tienen estos objetos? ¿Qué diferencia hay entre lo artístico y estético? Acha (1992)³⁸ nos responde que, esta diferenciación implica un análisis convencional de modos de consumo. Afirma que el desarrollo de la Crítica de Arte se manifiesta en el Siglo XVIII (1750) como un fenómeno sociocultural y repercute en la actualidad como una reflexión filosófica objetiva.

³⁸ Juan Acha. *Crítica del arte (Teoría y práctica)*. Trillas, México, 1992.

La valoración que se hace de “las artes menores”, es muy relevante ya que es una posición donde se plantea que la cultura hegemónica en el poder determina lo artístico de nuestro tiempo, así como lo fue en el pasado, esta apreciación se acerca mucho a la propuesta que menciono mas adelante en mi análisis.

La idea de considerar a la Historia, la Teoría, la Crítica de arte, y la Estética, como Ciencias del Arte, se ha ido transformando hasta nuestros días.

Lo artístico es completamente distinto, pues sabemos que el arte de nuestro tiempo no tiene que ver con bellezas naturales ni formales, como tampoco tuvo que ver con ellas el arte de algunas culturas antiguas como la azteca.³⁹

Esto supone que no se pueden aplicar conceptos y juicios de nuestro tiempo a objetos de culturas antiguas, sin caer en el error de desvalorizarlas. Sin embargo al utilizar estos objetos cerámicos objeto de la presente investigación, consulté los estudios de la cerámica como un *Corpus* válido en las investigaciones, y siguiendo a Dúrdika Ségota, quien propone que estas dos ollas son un objeto artístico haciendo una exhortación a que se dé un planteamiento ó análisis tal vez más profundos en otras investigaciones referentes a la cerámica Mesoamericana.

Todo hombre da respuestas sensitivas de la realidad: le gusta o no le gusta una maquina, persona o cuadro. Su reacción es espontánea y subjetiva, producto de su cultura estética con sus preferencias y aversiones habituales. Muchas veces esta reacción está más próxima al agrado biológico o somático que al placer estético. La reacción artística presupone, en cambio, conocimientos y experiencias racionales en las cuestiones artísticas, además de las sensitivas que pasan a segundo plano.⁴⁰

Esta diferencia es útil para las prácticas de la crítica de arte, y se vincula con nuestra investigación ya que de alguna manera la iconografía de la cerámica mexicana (ollas tipo *Tlaloc*) definida así por diversos arqueólogos y por estudiosos de historia del arte, inciden en el desarrollo artístico, histórico, político, y social de esta cultura y son por lo tanto, cada una de éstas ollas, un objeto artístico.

³⁹ *Ibid*: p.18.

⁴⁰ *Ibid*: p. 20.

En la definición materialista, la cultura estética descansa en la satisfacción de necesidades y subsistencia de las mismas. La obra de arte existe solo si hay alguien que la consuma. (Aquí estaríamos hablando de producción, distribución y consumo), los artistas producen objetos y los analistas justificaciones y modos de consumo. La obra de arte no se difunde exclusivamente gracias a su buena calidad: necesita agentes ideológicos que la prestigien.⁴¹

En la cerámica prehispánica en general existían distintos usos de la misma que podían ser religiosos, o de uso común y tendían a ser utilizados por diversas clases sociales, estas sociedades daban diversos usos a tales objetos, y las consumían como parte sustancial en su desarrollo histórico, social y religioso. Pienso que los mexicas plasmaban su pensamiento a través de los iconos plásticamente construidos en la cerámica como parte de su desarrollo religioso-cultural.

Acha se apoya en las actividades concretas de producción, distribución y consumo, así como nos exhorta a separar las artesanías, artes y diseños, entendidos estos como variantes diferenciadas de la cultura estética. Aunque el objeto cerámico sea considerado por Acha un objeto prerenacentista, se concatenará con la historia de la cultura vista en su contexto prehispánico y la cerámica mexica como una obra de arte Mesoamericano.

El arqueólogo Eduardo Noguera,⁴² es consultado en esta investigación porque nos explica como se elabora la cerámica en distintas épocas en Mesoamérica. Noguera es el precursor en México del estudio científico de la cerámica arqueológica, tema que le apasionó durante toda su vida académica y sobre el cual publicó diversas investigaciones. Produjo más

⁴¹ *Id:* p.23.

⁴² Eduardo Noguera Auza nació en la ciudad de México el primer día de marzo de 1896. Sus estudios iniciales y parte del bachillerato los cursó en el Instituto Científico de México, institución jesuita. Obtuvo la beca Hemingway para estudiar en la Universidad de Harvard diversos cursos sobre arqueología y etnología. A su regreso a nuestro país en 1924, se incorporó al Departamento de Monumentos Arqueológicos, mismo que después se convertiría en el Museo Nacional de Antropología en donde sería nombrado Jefe de Arqueólogos. Para la década de 1946 a 1956, ocuparía el cargo de Director del Museo Nacional de Antropología y Monumentos Prehispánicos. Fue a partir de septiembre de 1957, después de cumplir más de treinta años como investigador del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), cuando inició su jubilación. Sin embargo, no descuidó sus actividades docentes ya que continuó impartiendo cátedra en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) así como en el México City College (actual Universidad de las Américas). El profesor Noguera había iniciado sus actividades magisteriales en 1938, impartiendo cursos de arqueología, de cerámica prehispánica, de estratigrafía, de arqueología de Norte y Sud América, tanto en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México en el Instituto Politécnico Nacional y a partir de 1940 en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Don Eduardo Noguera Auza falleció el 18 de febrero de 1977.

de 500 obras científicas y de divulgación –libros, artículos y reseñas. Los estudios de Noguera son ligados a esta investigación de las ollas *Tlaloc* porque demuestra que la cerámica es un excelente medio para conocer a la cultura que se está estudiando. Los diversos componentes con que cuenta el barro en su conformación, por ejemplo el caolín serán fundamentales para su descripción. Nos manifiesta cuales son las tres etapas en la realización de las formas cerámicas, la primera la de construcción la segunda la de modelado, y la tercera es de decoración. También nos señala los diversos métodos para hacer vasijas, un primer método es el de modelado, modelar la vasija directamente en un bloque, el segundo es el enrollado que fue el mas usado la antigüedad, el tercero es el de hacer moldes que era el método mas avanzado, y el cuarto es el torno que los mexicas no conocían. Plantea porque los mexicas fueron capaces de haber creado un horno tipo *Temazcalli*. En la descripción de la cerámica van a existir diversas técnicas decorativas que son vistas con agregados en sus formas como el pastillaje en nuestro caso. Otra técnica decorativa es la pintura con múltiples variedades de estilos icónicos, incisiones, grabados o esgrafiados. La clasificación de la forma cerámica es importante para Noguera que nos la ejemplifica en sus planteamientos.⁴³

Otro estudioso de las culturas Mesoamericanas es George Kubler,⁴⁴ el cual fue también discípulo de Henri de Focillon y Kroeber, mismos que influyen su pensamiento en

<http://www.ii.unam.mx/biblioteca/pdf/boletinf11.pdf>. Fecha de la consulta: 19 de diciembre de 2011, 01:18 p.m.

⁴³ Cfr. Eduardo Noguera. *La cerámica arqueológica de Mesoamérica*. I.I.A. UNAM. 2ª edición 1975.

⁴⁴ George Kubler. *Historiador del arte* norteamericano especialista en el arte de la *América precolombina* y de arte iberoamericano. Nació en *Hollywood, California*, pero la mayor parte de su educación temprana fue en Europa. Asistió a la escuela secundaria en *Western Reserve Academy*, en *Hudson, Ohio*. Luego fue a la *Universidad Yale*, donde obtuvo un *AB* (1934), *AM* (1936) y *PhD* (1940), estos dos últimos bajo la dirección de *Henri Focillon*. A partir de 1938 fue miembro de la Universidad de Yale, profesor de la cátedra Robert Lehman (1964-1975) profesor emérito de la facultad de Yale (1975-1983) y después de su retiro investigador residente. Recibió varios premios, entre ellos tres *Beca Guggenheim*, el *American Council of Learned Societies* le dio subvenciones para sus investigaciones en México y el gobierno de México le otorgo la *Orden del Águila Azteca*. También fue galardonado con la Medalla *William Devane Clyde* en 1991.<http://www.dictionaryofarthistorians.org/kublerg.htm> Fecha de la consulta: 22/12/2011, 9:04 a.m.

La Arquitectura mexicana del siglo XVI, publicada por la Universidad de Yale en 1948, es la primera gran obra de Kubler sobre nuestro país. No fue traducida al español sino en 1983, por el Fondo de Cultura Económica, en parte porque, después de cierto tiempo, el autor pensaba que debía ponerse al día con los hallazgos monumentales y documentales que habían venido sucediéndose. En esa obra, iniciada a principios de los cuarenta, cuando Kubler no llegaba a sus 30, producto de la investigación en fuentes primarias y documentales, de numerosas visitas a México en pos de los monumentos y de documentos de archivo, del intercambio con estudiosos mexicanos como Toussaint (a quien dedica la obra), Cervantes, Romero de Terreros, Justino Fernández, y estadounidenses como Mc Andrew y Elizabeth Wilder-Weisman, relaciona las obras con su contexto demográfico (ya estaba la "escuela de California" con Coock y Borah), con las formas de producción, con la realidad de las comunidades, con el urbanismo y con la acción de las órdenes mendicantes. Su interés fue derivando hacia el arte prehispánico, donde realizó muy destacados estudios sobre todo en el campo de la iconografía. En sus últimos tiempos como profesor activo alternaba en sus seminarios lo prehispánico con lo colonial. No por eso dejó de ocuparse de otras regiones

cuanto al análisis de las continuidades iconográficas o rupturas en diversos contextos temporales. Al principio sus estudios estuvieron encaminados hacia el estudio del estilo de la arquitectura Novohispana, para después especializarse en estudios de iconografía Prehispánica. Presentamos la metodología de George Kubler misma que fue retomada por Panofsky.

El análisis del problema de "unidad o pluralidad" suele dividirse en dos grupos: aquellos que se basan en la evidencia intrínseca, y aquellos que se basan en la analogía etnológica. La evidencia intrínseca se muestra a favor de una interpretación pluralista de las religiones Mesoamericanas. La analogía etnológica, en cambio, sostiene la tesis de la unidad de la cultura Mesoamericana.⁴⁵

Recientes estudios del arte europeo a partir de 1960, particularmente el trabajo del finado Erwin Panofsky, son pertinentes aquí. La preocupación de toda su vida fue el estudio de la sobrevivencia de la iconografía clásica a través de la edad Media y dentro del Renacimiento. En este proceso, sin embargo, él descubrió que un "principio de disyunción" gobernaba estas sobrevivencias de manera consistente y reconocible. Los principales axiomas de este método son:

1)

Que una misma forma visual repetida frecuentemente puede adquirir diferentes significados con el paso del tiempo. Y 2) Que un significado que persiste pueda ser transmitido por diferentes formas visuales (Focillon 1934). Panofsky extendió esta idea al estudio sistemático de la iconografía medieval cristiana en 1944.⁴⁶

2)

Kubler nos menciona acerca de los objetos utilitarios y expresiones cotidianas por lo general muestran una mayor coherencia entre forma y significado, a través de largos

artísticas, como se muestra en su última monumental obra sobre El Escorial. Como teórico del arte su obra quizá más destacada es *The Shape of Time* (1962), en la cual hace una crítica al concepto de "estilo" y pone en duda su utilidad para entender los fenómenos artísticos; propone las ideas de "continuidades" y "rompimientos" para aprehender los fenómenos del arte, especialmente los alejados de los centros europeos. Dado que sus primeras investigaciones importantes fueron sobre México, Kubler mantuvo una estrecha relación con nuestro país. Su cercana amistad con Toussaint, con Justino Fernández y con Edmundo O Gorman, de gran cordialidad y discusión académica, se mantuvo hasta la muerte de ellos.

George Kubler murió súbitamente en su casa de Hamden, Connecticut, a los 84 años en 1996

Hemerografía : *Periódico Humanidades UNAM*, No. 134 pp.31-14, 1996

⁴⁵George Kubler. *La Evidencia intrínseca y la analogía etnológica*. Yale University. En el estudio de las religiones Mesoamericanas. XII Mesa Redonda Sociedad Mexicana de Antropología. México 1972.p.01.

⁴⁶*Ibid*: p.18.

periodos que las muchas más frágiles expresiones de sistemas religiosos simbólicos. La evidente estabilidad de las técnicas de cerámica utilitaria es bien conocida por los estudiosos. Utensilios de cocina varían menos rápido que la cerámica labrada y pintada hecha para uso ceremonial. Algunos símbolos son también más útiles que otros.

Si leyéramos la sucesión de civilizaciones clásicas y medievales sólo a través de los utensilios de cocina, entonces las muchas diferencias entre ellas desaparecerían dentro de la continuidad de la tecnología de la cerámica. Pero la disociación de formas y significados religiosos nos da una medida objetiva para el remplazo de la antigüedad Clásica por el Medievo cristiano, e islámico.... Formas continuas no proclaman significados continuos, y tampoco la continuidad de forma o de significado implica necesariamente la continuidad de cultura. Por el contrario, continuidades prolongadas de forma o significado como de mil años, bien puede encubrir una discontinuidad más profunda que aquella entre la antigüedad Clásica y la edad Media. Esta precaución se aplica mejor bajo condiciones donde las fuentes literarias no existen, como el estudio de las primeras etapas de las civilizaciones antiguas americanas.⁴⁷

Se descubre de esta manera la importancia de la cerámica así como la aplicación del método iconográfico, ver tanto las similitudes como las diferencias y determinar que postura se vincula con nuestro planteamiento. Menciono que los estudios históricos sobre religión Mesoamericana no representan certezas en ninguno de sus casos, sólo son esquematizados en una dualidad complementaria.

⁴⁷ *Ibid*: p.19-20.

CUADRO SINTESIS.

EVIDENCIA INTRINSECA	ANALOGÍA ETNOLOGÍA
<p>Pluralismo cultural</p> <p>Todo desarrollo cultural tiene (un espacio tiempo dado,) un desarrollo en el tiempo.</p> <p>El material propio de esa cultura son las fuentes materiales (cerámica, escultura, pintura, arquitectura,) y objetos arqueológicos.</p> <p>Mismo espacio a lo largo del tiempo.</p> <p>Fuentes –escasas. Fuentes legales. Evidencia legal. Primer orden la evidencia intrínseca.</p> <p>Diferencias. Principio de disyunción. Principio de discontinuidad.</p> <p>Formas semejantes no significan lo mismo.</p> <p>Formas distintas significan lo mismo- Esta es más limitada.</p> <p>Sentido diacrónico.</p>	<p>Unidad cultural</p> <p>Sociedades tradicionales.</p> <p>Sociedades estáticas, reflejo de las sociedades. Pueblos primitivos- no tienen historia.</p> <p>Formas culturales semejantes al pasado.</p> <p>Entendiendo el presente comparamos al pasado.</p> <p>Un Dios – Varios Dioses.</p> <p>Semejanza de aspectos culturales.</p> <p>Del presente al pasado o viceversa.</p> <p>Analogías. Fuentes pocas.</p> <p>Inducción.</p> <p>Tres corrientes o sectas: Arqueología etnología, y etnohistoria.</p> <p>Análoga en el calendario. Formas semejantes, mismos significados.</p> <p>Formas distintas no significan lo mismo. Sentido sincrónico.</p>
<p>Ambos modelos entienden la unidad de simbolismo y conciencia ideológica como aspectos del pensamiento.</p>	

Haciendo una síntesis de lo que Kubler nos transmite de la religión Mesoamericana, la evidencia intrínseca se muestra a favor de la pluralidad de las religiones mientras que la analogía etnológica se muestra a favor de la unidad, propongo éste cuadro que se realizó en las clases de la Maestra Laura Rodríguez Cano ⁴⁸ de la ENAH en la carrera de Etnohistoria, el cuadro muestra que puede existir tanto una pluralidad como una unidad vinculado a ciertos caracteres.

Investigador que se especializa en los temas religiosos en Mesoamérica es el historiador Alfredo López Austin. ⁴⁹

Mesoamérica es vasta en sus fuentes. Metodologías utilizadas para definir lo religioso serán consultadas en mi estudio, la historia de la deidad *Tlaloc* así como su vinculación con los espacios míticos o históricos estudiados por López Austin.

Para López Austin es fundamental el estudio de la religión en general y del mito en particular, las creencias y prácticas en las instituciones mesoamericanas son determinantes

⁴⁸ Maestra en Estudios Mesoamericanos por la UNAM. Imparte el P.I.F. Cosmovisión, escritura e imagen en Mesoamérica. En la ENAH-INAH.

⁴⁹ Alfredo López Austin: Nació en Ciudad Juárez, Chihuahua en 1936. Es un historiador mexicano, doctor en Historia. Uno de los estudiosos del México precolombino más connotados, experto en religión mesoamericana y pueblos indígenas de México. Es investigador del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y profesor del México Antiguo en el Colegio de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad. Sus tesis más conocidas son la de zuyuá o zuyuano y la de la concepción de las *entidades anímicas* (idea que sugiere la inexistencia de un "alma" única, explica que el cuerpo se compone de distintos elementos que hacen vivir al hombre). En sí, sus trabajos reflejan un interés de entender la cultura desde la propia visión indígena, más que verlos con ojos occidentales prejuiciosos.

Entre sus publicaciones más conocidas se encuentran:

- ✚ *La constitución real de México-Tenochtitlan* (1961)
- ✚ *Hombre-dios: religión y política en el mundo náhuatl* (1973)
- ✚ *Cuerpo humano e ideología* (1980)
- ✚ *Una vieja historia de la mierda* (1988)
- ✚ *Los mitos del tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana* (1990)
- ✚ *Tamoanchan, Tlalocan: place of mist* (1994)
- ✚ *El conejo en la cara de la luna: ensayos sobre mitología de la tradición mesoamericana* (1995)
- ✚ *El pasado indígena*, coautor con Leonardo López Luján (1996)

<http://unamhistoria.blogspot.com/2009/04/dr-alfredo-lopez-austin.html>. Fecha de la consulta: 18/12/ 2011, 05:54 p.m.

en el comportamiento del mexica.⁵⁰ Menciona también como Kubler dos vertientes en torno a la tradición Mesoamericana: la primera afirma que existe una unidad o diversidad del hecho histórico religioso en Mesoamérica. La segunda vertiente se refiere a la persistencia de estas creencias y prácticas religiosas, desde sus orígenes hasta nuestros días.⁵¹

Este tipo de debates en torno a la diversidad de las religiones mesoamericanas son ya viejos, acota el autor.

Sin embargo, dado el nivel del conocimiento global que tenemos de la tradición religiosa mesoamericana en general y de la religión mesoamericana en particular, es prioritario el estudio de las formas de persistencia y de los elementos comunes para, a partir de la semejanza, evaluar las divergencias y particularidades.⁵²

En su estudio de la religión mesoamericana, son tan importantes los enfoques generales como los particulares y es necesario destacar los elementos religiosos comunes, así como las diferencias.

El objetivo central de su investigación es tratar de esclarecer las concepciones de los pueblos de habla *nahuatl* del Altiplano Central de México durante el Posclásico tardío: su estudio ésta dirigido al pensamiento mexica. Para López Austin *Tlaloc* es también un dios benéfico, porque es dador de vida, pero en su aspecto destructivo puede enviar peligro, desgracia, amenaza.

La historiadora de Arte Esther Pasztory,⁵³ nos comenta que los contenedores pueden ser vasos o vasijas, otro tipo de objeto que se observa son los bastones que representan el rayo en algunos códices. Como ejemplo consultamos el Códice Aubin en el cuadrante

⁵⁰ Alfredo López Austin. *Tamoanchan y Tlalocan*. F.C.E. México, 2000.

⁵¹ Cfr. Kubler (1972), Focillon (1934), Panofsky (1955-1976).

⁵² López Austin *op.cit.* 2000. p.12.

⁵³ Esther Pasztory Nació en Budapest y migro hacia los Estados Unidos en 1956 después de que los soviéticos aplastaran la revolución húngara. Esther Pasztory recibió su doctorado de la Universidad de Columbia y ha sido profesora en Columbia desde entonces. Sus publicaciones incluyen el primer libro escrito sobre el arte azteca y el primer gran estudio de arte de arte teotihuacano. Enseña el arte de Mesoamérica y los Andes. Se centra en la obra de arte como fuente de evidencia para la reconstrucción de las culturas antiguas relacionadas con el, pero separado de los datos arqueológicos y textuales. Se dedica a un estudio teórico de la relación entre arte y sociedad.

<http://www.columbia.edu/cu/arhistory/faculty/Pasztory.html>

<http://www.columbia.edu/~ep9/> Fecha de la consulta: 22/ 12/ 2011, 9:04 a.m.

superior de la trecena del *Tonalpohualli*, *Ce Quiahuitl*- Uno Lluvia, donde *Tlaloc* aparece con una serpiente que representa un rayo en la séptima trecena de *Tonalpohualli*.⁵⁴

La figura de *Tlaloc* es muy compleja. Sus múltiples atributos dan lugar a formas específicas de iconografía. Esther Pasztory se ha dedicado a la iconografía teotihuacana del dios, identifico en él dos aspectos, uno pluvial y térreo, y otro bélico.⁵⁵

La frecuencia de figuras con ojos anillados y el simbolismo acuático en el arte teotihuacano ha hecho errar a los investigadores al asumir que todas las figuras con estas asociaciones representan a *Tlaloc*. Aparentemente, los anillos sobre los ojos eran usados en el arte teotihuacano en una variedad de contextos: los anillos concéntricos están presentes tanto en las mariposas como en las imágenes de *Tlaloc*, mientras que los anillos sobre ojos humanos caracterizaron a varias deidades y figuras humanas asociadas con la guerra y el sacrificio. La explicación del significado de los anillos sobre los ojos tiene que ser lo suficiente para explicar tal amplitud en la variedad de contextos.⁵⁶

Para vincular la metodología de Esther Pasztory principalmente utilizaré sus textos referidos a la deidad *Tlaloc* así como una traducción de su texto.

Para concluir con este apartado presento la definición de algunos conceptos básicos, y podemos mencionar los siguientes:

Alegoría. Ficción en virtud de la cual algo representa o significa otra cosa diferente por ejemplo, *La venda y las alas de Cupido son una alegoría*. Composición literaria o artística en sentido alegórico. Arte: Representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras, grupos de estas o atributos. Retórica: Figura que consiste en hacer patentes en el discurso, por medio de varias metáforas consecutivas, un sentido recto y otro figurado, ambos completos, a fin de entender una cosa expresando otra diferente.

Atributos. Es retomado de Panofsky en sus investigaciones iconográficas como un símbolo o emblema que caracteriza o representa una divinidad. En mi estudio, lo que lleva puesto *Tlaloc*, un conjunto de atributos conforman también una alegoría.

⁵⁴ Ver Capitulo III de ésta tesis 3.3.6. Nivel Iconográfico.

⁵⁵ Esther Pasztory . The iconography of the *Teotihuacan Tlaloc*. Studies in Columbian art and archaeology number fifteen. Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University Washington, D.C. 1974. p.20.

⁵⁶ *Ibid*: p.15.

Atavío, semejante al concepto de arriba que nos refiere a un adorno// vestido en la indumentaria de la deidad.

Símbolos: Cosa que se toma convencionalmente como representación de un concepto.

Insignia Señal honorífica, estandarte, signo, distintivo de los miembros de una asociación.

Elemento es el componente de un cuerpo. También lo que lleva puesto la deidad. Puede ser un sinónimo de atavío o atributo.

Icono (Etim.- Del griego *eikón*, *eikonos*, imagen representación.) Voz de origen griego, con la significación imagen, efigie, retrato, figura, así como Panofsky lo aplica como parte de sus investigaciones, también yo lo vinculo en mi estudio, icono se referirá a las cosas con las que es asociada esta deidad no tanto ya lo que lleva puesto.

Imagen: (Etim.- Del latín *imago*, *imaginis*, imagen) figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa.

Iconografía: (Etim.- Del latín, *iconographia*, y este del griego *eikonographia*, de *eikón*, imagen y *gráphein* describir) f. Descripción de imágenes, retratos, cuadros, estatuas o monumentos y especialmente de los antiguos. Tratado descriptivo o colección de imágenes o retratos. "La iconografía es la rama de la historia del arte que se encarga del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma." (Panofsky, 1955:45).

Iconología (Etim.- Del griego *eikologia*, comp. De *eikón*, imagen, y logos tratado)

Los tres conceptos arriba enunciados (icono-iconografía-iconología) se retroalimentan uno al otro sólo que éste último envuelve a todos los demás ya que es contextual su finalidad es definir el contexto espacial-temporal. Por lo tanto los creadores de los iconos, la iconografía, los códices y las fuentes coloniales se encuentran reunidos en un contexto histórico definido.

"El sufijo <<grafía >> deriva del verbo griego *graphein* –escribir-, implica un método puramente descriptivo, y a menudo incluso estadístico. En consecuencia, la iconología constituye una descripción y clasificación de las imágenes" (Panofsky, 1955: 50)

Religiosidad: (Etim.- Del latín, *religiositas*, religiosidad.) f. esmero en cumplir las obligaciones religiosas. Práctica de las acciones devotas, puntualidad, exactitud en hacer, observar o cumplir una cosa. Será un concepto muy importante porque los pueblos mesoamericanos, entendían esta religiosidad como una forma de vida, no les era posible sustraerse del calendario, la naturaleza, el origen de la vida.

Benigno nos refiere a un concepto positivo referido a algo bueno, es benéfico, se vincula con el clima y las estaciones del año, lo retomo en mi investigación como un concepto aplicado a Mesoamérica por diversos autores por ejemplo Johanna Broda (1971), Krickberg (1971), Pasztory (1974), que manejan el concepto en los estudios posteriormente mencionados.

Emblema Figura simbólica con una sentencia o lema, representación simbólica, atributo los emblemas de la República, cualquier cosa que es representación simbólica de otra.

Motivo Tema de una composición musical, pictórica, o literaria. Dibujo ornamental repetido: motivo decorativo.

Todos estos conceptos están de alguna forma concatenados y serán utilizados en mi investigación de principio a fin.



Fotografía tomada del Libro de Eduardo Matos Moctezuma. Obras Maestras del Templo Mayor.
Fundación Universo veintiuno, Banamex a.c.

CAPÍTULO II. VINCULACIÓN PRÁCTICO- CRÍTICA DE LOS ELEMENTOS ICONOGRÁFICOS RELIGIOSOS MEXICANOS CON MÉXICO-TENOCHTITLÁN.

2.1 LIMITACIONES Y CRÍTICA ENTRE ARTE Y ARTESANÍA

La noción de arte popular, así como la conciencia de su autonomía y de su valor, fueron producto de las tendencias románticas las cuales postulaban que la identidad nacional se expresa claramente en las obras espontáneas, en el arte cultivado y realizado al margen de la formación académica. Hasta entonces, el conjunto de obras que hoy concebimos como arte popular, formaba parte de la etnología y de la etnografía.

Las investigaciones y los conocimientos sobre “nuestras artes populares” se han incrementado constantemente. En esta labor además de los críticos de arte, iniciadores de los análisis, han participado los folkloristas, los antropólogos, y los economistas. Por ello en la actualidad poseemos un conocimiento mayor y más profundo de los problemas implícitos en el “arte popular”.

La riqueza y variedad de los conocimientos relativos a este campo ha propiciado esfuerzos gubernamentales orientados a proteger y fomentar las “artes populares”, así como apreciar las obras en las cuales vemos ahora no sólo los valores artísticos, sino los antropológicos y los económicos implícitos en ellas. El concepto de “arte popular” es tan anacrónico como impreciso.

Se puede afirmar que los orígenes del arte popular en México se remontan al siglo XVI, muy pocos decenios después de la rendición de Tenochtitlán ocurrida el 18 de agosto de 1521.⁵⁷

⁵⁷ Porfirio Martínez Peñaloza. *Arte Popular de México. La creatividad artística del pueblo mexicano a través de los tiempos*, panorama ed. México 1982. p. 23.

Porfirio Martínez Peñaloza Nació en Morelia, Michoacán, el 24 de mayo de 1916; murió en la ciudad de México el 26 de agosto de 1992. Dedicado sobre todo al ensayo, entre sus obras se encuentran *La nacionalidad mexicana*, 1943; *Algunos epígonos del modernismo y otras notas*, 1966; una conferencia recogida en el volumen *Los cinco poetas de “La espiga amotinada”*, 1966; el folleto *La poesía de Alberto Herrera*, 1966; *Una carátula y una*

El arte popular es una actividad manual, en la cual la aplicación de una tecnología tradicional agrega a un objeto de uso (...) un elemento de “belleza” o de “expresión artística”, también de carácter tradicional. Tales objetos pueden tener una finalidad utilitaria, ceremonial, suntuaria o meramente estética, estrechamente ligadas a las formas de vida, por esta razón traducen de algún modo el ámbito social en el que se producen y al cual están destinados.⁵⁸

Tenemos entonces que la cerámica mexicana es considerada artesanía prerrenacentista, y es determinada como “arte popular” pudiendo ser un objeto de uso común así como de uso religioso lo cual resulta inherente con el desarrollo artístico, histórico, político, y social de la cultura que se está analizando.

La pretendida oposición entre arte popular y artesanía se puede resolver en la forma siguiente: “El arte popular” es siempre de producción artesanal, es una modalidad de la artesanía. El arte presente en las fuentes que utilicé para mi justificación metodológica es escritura para mi planteamiento en general. Asimismo las ollas que presento son iconografía, reflejo de esta cultura.

amiga, 1967; *Arte popular y artesanías artísticas en México. Un acercamiento*, 1972, la cual cuenta con varias ediciones; *Parnasos, lirios y trovadores mexicanos. Siglo XIX* (edición bibliográfica de su discurso de ingreso en la Academia Mexicana de la Lengua), 1976; *Popular Art of México. The Creativity of the Mexican People throughout the Time*, Trans. by Margaret Fischer de Nicolín, 1979; versión española, *Arte popular de México. La creatividad artística del pueblo mexicano a través de los tiempos*, 1981; *La artesanía en Sinaloa*, 1980; *Artesanía mexicana*, 1982; *Permanencia, cambio y extinción de la artesanía en México*, 1982; *Sagrado y profano en la danza tradicional de México (y otros ensayos afines)*, 1986. Publicó en colaboración: “La Revista Moderna”, en *Las revistas literarias de México*; “Arte popular mexicano”, en *Arte popular mexicano*, 1975; “Artesanías indígenas actuales”, en Antonio Vizcaíno; *México, genio que perdura*, 1988; “Ideas estéticas y lingüísticas de Ignacio Ramírez, “El Nigromante”, en *Páginas sobre Ignacio Ramírez*, 1989. “Artesanías y arte folk en el siglo XIX” y “Artes populares y artesanías. Siglo XX”, para los tomos XII y XV (respectivamente) de la enciclopedia “Historia del arte mexicano” *Salvat*, 1982. Posteriormente fue a México y estuvo algunos años en la Facultad de Medicina y en la Facultad de Filosofía y Letras en la UNAM. Fue subjefe del Departamento de Artesanías del Banco Nacional de Fomento Cooperativo; subdirector de Relaciones Culturales y asesor de la Secretaría de Relaciones Exteriores; miembro del Consejo Consultivo de México ante la UNESCO; jefe del área de difusión de la Dirección de Culturas Populares, dependiente de la Secretaría de Educación Pública. En 1973 organizó la Reunión Técnica de Artesanías de la OEA. Su extenso conocimiento sobre temas de arte popular y literatura lo llevaron a impartir numerosas conferencias en México y el extranjero. Participó en la Escuela de Diseño y Artesanías de la SEP.

<http://www.cultura.michoacan.gob.mx/diccionariodeautores/fichaS.php?id=5>

Fecha de la consulta: 22/12/2011. 09:04 a.m.

⁵⁸ Martínez Peñaloza. *op.cit* 1982. p. 14.

Podemos entender de forma general que el arte popular es un término complejo o, como afirma George Kubler,⁵⁹ no podemos establecer la diferencia.

(...) postulando la historicidad del arte culto con la ahistoricidad del arte popular.⁶⁰

Estos dos fenómenos, arte culto y arte popular están vinculados y pueden ocurrir dentro de un mismo proceso histórico.

Los objetos utilitarios y expresiones cotidianas por lo general muestran una mayor coherencia entre forma y significado a través de largos periodos que las mucho más frágiles expresiones de sistemas religiosos simbólicos. La evidente estabilidad de las técnicas de cerámica utilitaria es bien conocida por los estudiosos. Utensilios de cocina varían menos rápido que la cerámica labrada y pintada hecha para uso ceremonial. Algunos símbolos son también más útiles que otros.⁶¹

Por otra parte el arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma nos dice:

La dicotomía entre arte culto y arte popular surge desde el momento en que la sociedad se divide en clases, y es la clase dirigente la que marca los cánones a seguir dentro del terreno artístico.⁶²

Dentro de este contexto la cerámica fue un complejo que reflejó el arte del pueblo y su religiosidad. Estos objetos artísticos denotan la creatividad de ésta cultura así como la cerámica una forma de hacer arte. La cerámica que analizamos es una forma de transmitir conocimiento en la fabricación de la misma. Así retomamos la “disyunción” en Panofsky aplicada a Mesoamérica de manera consistente e identificable. Panofsky sostiene que hay una continuidad formal en el tiempo. En el análisis de las ollas *Tlaloc*, específicamente las formas iguales nos definen diferentes significados y diferentes formas nos remiten a un mismo significado, de esta manera su función ritual es determinada en su contexto calendárico. La variedad de materiales: pigmentos, colorantes, desgrasantes así como las necesidades

⁵⁹ Kubler definió una nueva experiencia iconográfica en la cual no necesariamente se utilizan los textos, y en la que se obtienen conclusiones relevantes en cuanto al inventario temático de las imágenes. Así, se refiere a las ceremonias dinásticas e imágenes rituales, y a signos precisos en la lectura e interpretación de la escena o icono en cuestión. En este estudio cita a Focillon, 1934 (...) “Los principales axiomas de este método son: 1) que una misma forma visual repetida frecuentemente puede adquirir diferentes significados con el paso del tiempo y 2) que un significado que persiste puede ser transmitido por diferentes formas visuales”. (Focillon 1934) En George Kubler. A. *La evidencia intrínseca y la analogía etimológica en... el Estudio de las religiones mesoamericanas*. XII Mesa redonda Sociedad Mexicana de Antropología en México. 1972. p.18.

⁶⁰ George Kubler. *Las artes nobles y llanas. En... Dicotomía entre arte culto y arte popular*. UNAM, I. I. E. México 1979, p. 16.

⁶¹ George Kubler. *op. cit.* México 1972. 1972. p. 19.

⁶² Eduardo Matos Moctezuma. En...*Dicotomía entre arte culto y arte popular*. 1979. p. 133.

técnicas, “horno” control de temperatura etc. acusaban la maestría de esta cultura mexicana en control de tal disciplina.

2.2. PANORAMA GENERAL Y ANTECEDENTES DE LA CULTURA MEXICANA O “AZTECA”.

Conformando nuestro marco histórico, referente a esta cultura primero nos ocuparemos de explicar el contexto general en que se desarrolló, para después especificar particularmente el contexto referido al Centro con una breve reseña de *México-Tenochtitlan*.

En Mesoamérica existió un mosaico de culturas, con cierta unidad étnica y cultural:

Las migraciones humanas se fueron desplazando hacia el sur y a medida que se asentaba en determinada zona geográfica, los grupos desarrollaban un proceso de individualización.⁶³

Con el concepto principal de Mesoamérica, la antropología, pero principalmente la arqueología practicada en *México*, recibió no solo una definición de la unidad mayor dentro de la cual se enmarcaba el estudio de Kirchhoff,⁶⁴ sino sobre todo recibió una estimulante propuesta sobre trabajos mayores a realizar de acuerdo con la presencia o ausencia de rasgos culturales.

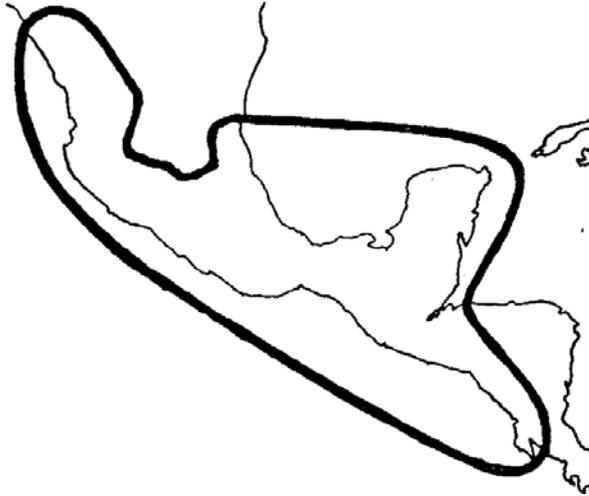
Antes que Kirchhoff, Franz Boas, Alfred Kroeber,⁶⁵ y Miguel Otón Mendizábal⁶⁶ ya consideraban esta zona como “área cultural” donde existía cierta unidad étnica, política y social. Kirchhoff decide comenzar la investigación para la delimitación de Mesoamérica en una forma histórica a partir del siglo XVI, debido a una mayor disposición de información y número de fuentes escritas.

⁶³ Paul Kirchhoff. *Una definición de Mesoamérica*, I.I.A. segunda ed. México D; F. 1992.p. 28-45.

⁶⁴ Elaboró el concepto de Mesoamérica definiéndole como una unidad cultural. Su territorio se extendía desde el Río Panuco al Río Lerma al Norte, hasta Honduras y el Salvador al Sur. El desarrollo cultural abarca un largo periodo que va desde el segundo milenio a.C. hasta la conquista española. Esta unidad cultural presentaba una serie de variantes locales que dieron origen a distintas culturas mesoamericanas. Paul Kirchhoff: *Mesoamérica, sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales*, México, ENAH, 1967, Suplemento de la revista *Tlatoani*, núm. 3 (La primera edición es de 1943)

⁶⁵ Alfred Kroeber. “*Cultural and natural areas of native North in América*” (1939).

Cuando el conquistador español llegó en el Siglo XVI, encontró en Mesoamérica un conjunto de rasgos culturales más o menos bien establecidos y con muchos elementos comunes. Uno de los elementos que permite admitir la unidad mencionada, es la interpretación que el grupo nahua establecido en el valle de México, daba al origen de las artes. Le asignaban procedencia *tolteca* y eran creadas por *Quetzalcoatl*, de modo que como explican los investigadores, *toltecatl* significaba artista y se denominaba *Toltecayotl* al conjunto de creaciones.⁶⁷



Límites de Mesoamérica a mediados del siglo XVI

Imagen del Mapa de Kirchoff. Paul KIRCHHOFF. *Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales*, Suplemento de la Revista Tlatoani, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Sociedad de Alumnos, 1960.

⁶⁶ Miguel Othón Mendizábal. *Influencia de la sal en la distribución geográfica de los grupos indígenas de México*. Publicado en 1928 por imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía de México, escrito en español.

⁶⁷ Martínez, Peñaloza. *op.cit.* 1982, p.18.

El término mexica fue designado a una serie de sociedades urbanas las cuales florecieron principalmente en el Altiplano Central de México, sobre todo en su cuenca lacustre antes de ser conquistados por los españoles (hasta 1521).⁶⁸

Los grupos provenientes de *Aztlan*⁶⁹ que pasaron cerca de *Tula* cuando ésta se encontraba en su apogeo, sostuvieron relaciones que les permitieron asimilar y reproducir elementos culturales toltecas (arquitectura, ideología, lengua) configurando así las características de Mesoamérica que se van a apreciar en el Posclásico.⁷⁰ Es importante mencionar que en mi investigación me ocuparé principalmente del período denominado Posclásico Tardío (1350- 1550), la historia se remite al Centro de México pasando por el apogeo de México- *Tenochtitlan* y su decadencia o invasión en 1521.⁷¹

Su paso hacia la cuenca se realiza por medio de varias migraciones que marcan algunos elementos identitarios al momento de asentarse, formando así diferentes unidades político sociales en todo el Altiplano.⁷²

Los mexicas posiblemente fueron tributarios del grupo que detentaba el poder en *Aztlan* cansados de lo que esto representaba, emprendieron un éxodo en busca de un sitio

⁶⁸Cfr. “A grandes rasgos los dos siglos de existencia de México-Tenochtitlán pudieron dividirse en cuatro periodos: el asentamiento de la población en una zona insular del lago de Texcoco y la vida subordinada al poder de los *tepanecas* (de 1325 hasta 1430), la estructuración del estado hegemónico tras la derrota de *Azcapotzalco* (hasta 1467), la expansión militar (hasta 1502) y la consolidación de dominios hasta la irrupción europea. Las Fuentes documentales, sin embargo, se remontan dos siglos atrás de la fundación de Tenochtitlan con el tratamiento prolijo –aunque contradictorio y cargado de mitos- de una migración emprendida por los mexicas desde *Aztlan* hasta el que sería su asentamiento definitivo.” Alfredo López Austin, y Leonardo López Luján. *El pasado indígena*. El Colegio de México. F.C.E. México D.F. 1999. p. 190.

⁶⁹ Cfr. “*La benida que hizieron y tiempos y años que estuvieron en llegar a este Nueuo Mu<n>do, adelante se dirá. Y así, ellos propios persuadiendo a los naturales, por la estrechura en que estauan, determinó y les habló su dios en quien todos adorauan, Huitzilopochtli, Quetzalcoatl, Tlalocateutl, y otros como se yrá tratando. La venida de estos mexicanos muy antiguos, <en> la parte que ellos vinieron, tierra y casa antigua llaman oy día Chicomoztoc, que dize Casa de siete cuevas cavernosas, segundo nombre llaman Aztlan. Que es decir Asiento de la garza.*” Hernaldo de Alvarado Tezozomoc. *Crónica Mexicana*. ([1598] [2000]) Promo Libro.s.a. de C.V. España, p. 53.

⁷⁰ Cfr. “Quienes vivieron en tiempos antiguos, no ya sólo los aztecas, sino también sus vecinos texcocanos, tlaxcaltecas y otros varios más, así como sus predecesores los toltecas, esos artífices extraordinarios, conservaron por medio de la tradición oral y de sus antiguos códices el recuerdo de su pasado”. Miguel León Portilla. *Los antiguos mexicanos. A través de sus crónicas y cantares*. Lecturas mexicanas 3, F.C.E. Fondo de cultura económica. México 1983. p.13.

⁷¹ Cfr. Alfredo López Austin, y Leonardo López Luján. *op. cit.* 1999. p. 190.

⁷² Cfr. “Los emigrantes salieron de *Aztlan* bajo la protección de su patrono *Huitzilopochtli*, quien les había prometido un futuro de gloria y de riquezas. (...) agrupados en las típicas colectividades llamadas *calpultin*, (...) cada *calpultin* portaba la imagen de su patrono particular y tenía su propio jefe. Al parecer, todos estos dioses estaban subordinados a *Huitzilopochtli*. Al final de un largo recorrido, los mexicas llegaron a las proximidades del lago de *Texcoco* y merodearon en la región, fincándose provisionalmente en algunos sitios. Por fin, en 1325 (o

donde pudieran desarrollar su existencia.⁷³ El principal instigador de la migración fue *Huitzilopochtli*, sacerdote de *Tetzauhteotl*, antiguo dios de los aztecas.⁷⁴

Al iniciar la migración se identifica con un grupo distinto, dejan de ser gente de “*Aztlán*” y toman el nombre de *mexitin* o gente de *Mexi*, guía del grupo durante la migración. En este momento se establece un cambio de filiación política y en las obligaciones tributarias este nombre los identifica posteriormente como habitantes de México.⁷⁵

Por otra parte las fuentes presentan versiones diferentes sobre el nombre y número de grupos que salieron de *Chicomoztoc*.⁷⁶

Las fuentes presentan versiones diferentes sobre el lugar de donde provienen los *mexicas*:

- A) Los aztecas parten de un lugar llamado “*Ce Acatl Ameyalco*”..... uno carrizo agua brotante.
- B) Parten de *Aztlán*.
- C) De *Chicomoztoc*. (lugar de las siete cuevas).⁷⁷

También las fuentes difieren en cuanto al número de grupos que partieron de “uno carrizo brotante” *Aztlán* o *Chicomoztoc*:

años más tarde, según algunas fuentes,) fundaron su hogar definitivo”. Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, *op.cit.*, 1999, p. 192.

⁷³ Cfr. “*Aztlán* aparece en las fuentes con dos rostros contradictorios. Por una parte está ligada al mito, identificada total o parcialmente con el sitio materno de origen, y como tal confundida o considerada vecina de las míticas *Chicomoztoc*, (“El lugar de las siete cuevas”), *Culhuacan* (“El lugar de los Antepasados”) , *Cemícac Mixtitlan Ayauhtitlan* (“El que siempre Está entre Nubes Nieblas”), etc. Los emigrantes salieron de allí por mandato del dios patrono, quien, ya a través de sus sacerdotes, ya con la presencia directa, guió a su pueblo hasta la tierra prometida. Por otra parte, en *Aztlán* vivía un pueblo casi desconocido que recibía el nombre de azteca.” Alfredo López Austin, y Leonardo López Luján. *op.cit.*, 1999. p. 191-192.

⁷⁴ Cfr. “ *tenían <en> las lagunas de su tierra,, Aztlán, un cu y en ella el templo de Huizilopochtli, ydolo dios de ellos, y <en> su mano una flor blanca con la propia rrama del grandor de la rrosa de Castilla, de largor de mas de una bara en largo, que llaman ellos aztaxochitl, de suaue olor*”. De Alvarado, Hernaldo, T. *op.cit.* ([1598] [2000]) p. 53

⁷⁵ Cfr. “Los *mexicas*, cansados de la explotación a la que los aztecas los tenían sometidos, escaparon en busca de mejores condiciones de vida. La milagrería de los relatos incluye un portentoso mandato por lo cual los emigrantes dejan de llamarse aztecas para retomar su verdadera identidad como *mexitin* o *mexicas*, los protegidos por el dios llamado *Mexi* o *Huitzilopochtli*”. López, Austin, y López Luján, *op.cit.* 1999. p. 192

⁷⁶ Cfr. “ *antiguamente ellos se xatauan llamarse Aztlancatlaca, otros les llamaron aztecas mexitin, que este nombre de mexitin es decir mexicano, como más claro decir al lagar, mana<n>tial, de lauba, así mexi, comosi del magué saliera mana<n>tial, y por eso son ellos agora llamados mexicanos como antiguamente se nombrauan mexica, chichimeca, (“mexicano serrano, montañeses), y agora el apellido de esta tierra y ciudad de Mexico Tenochtitlan.*” De Alvarado, H. T. *op.cit.* ([1598] [2000]) p. 54.

⁷⁷ Joaquín Galarza. *Para leer la tira de la peregrinación*. ediciones. Tecolote, México 2002. p. 16-17.

Una de las versiones principales lista siete grupos de tribus nahuas que salieron de las siete cuevas siendo los mexicas los últimos en abandonar el lugar.

Tezozomoc da los nombres de los siete *calpullis*-barrios mexicas que partieron de *Aztlán* y se establecieron en los templos:

El uno de los barrios se llama *Yopica, Tlacoachcalca, Huitznahuac, Cihuantepaneca, Chalmecca, Tlapateccpaneca*, y el seteno barrio que se llaman *Yzquiteca*.⁷⁸

Otras fuentes nos remiten a ocho grupos:

Joaquín Galarza nuevamente se refiere en su estudio de la Tira de la Peregrinación a ocho grupos que salieron:

Así partieron los *Matlazincas, Tepanecas, Chichimecas* y *Malinalcas*, partieron *Cuitlahuacas, Xochimilcas* y *Chalcas* y partieron también los *Huetxonzincas*. Fueron ocho los grupos que partieron. E iban guiándolos los cuatro señores nobles, los cargadores de los dioses.⁷⁹

El código Aubin⁸⁰ que se consulta nos habla también de los grupos que partieron en el:

(...) año dos *calli* salen los mexicas de *Aztlán*:⁸¹

*Huetzotzica, Chalca, Xochimilca, Cuitlahuaca, Malinalca, Chichimeca, Tepaneca, Matlatzica*⁸² El año uno *tecpatl* salieron de *Colhuacan* cargando a su divinidad cuatro personas, llamándose cada uno, *Cuauh, Apan, Tezca, Chimal*.⁸³

Aquí cambió el nombre de los aztecas diciéndoles: Ahora ya no se llamarán aztecas sino Mexicanos.... y los marcaron en sus orejas para que recibieran tal nombre de

⁷⁸ Hernaldo de Alvarado. *op.cit.* ([1598] [2000]) p. 55.

⁷⁹ Galarza. *op.cit.* 2002, p.21.

⁸⁰ *Código Aubin* ([1576] [1980]) Manuscrito *azteca* de la Biblioteca Real de Berlín. Anales en mexicano y geroglíficos desde la salida de las tribus de *Aztlán* hasta la muerte de Cuauhtémoc. Editorial Inov. s.a. México D.F. 1980. Cfr. p. 11. Cabe señalar que las fechas del calendario antiguo de 360 más los cinco *nemontemi*, de 365 ó Civil (*Xihuitl*) que se dan en este código sólo son mencionadas y no las relacionamos o tratamos de correlacionar con el calendario gregoriano, estas fechas solo son citadas y pienso se necesitaría hacer un estudio más especializado.

⁸¹ *Ibid.* Código Aubin. p. 14.

⁸² *Id.* p. 11.

⁸³ *Ibid.* p. 13.

Mexicanos, y cuando reciben el arco y otras armas llegó el fin del día, siguiéndose el ruido de un huracán y el silbido de la culebra y se estaba en el año *dos calli*.⁸⁴

Aquí terminó el primer siglo y encienden el fuego nuevo en el cerro de *Cuhuatepetl* fue encendido el fuego nuevo divino del nuevo año dos *Acatl*.⁸⁵



Codice Aubin, Lamina 03.

<http://www.google.com.mx/imgres?q=c%C3%B3digo>

Fecha de la consulta: 22/12/2011, 9:05 a.m.

Si el término "azteca" ha sido usado para definir dicha cultura de manera indistinta en algunas investigaciones, habría que preguntarse si los aztecas son un término correcto para definir también a los mexicas. Algunos autores que en su investigaciones manejan tal término y es muy recurrente en autores como: Jacques Soustelle⁸⁶ revisar *Weltanschauung*, Rubén Bonifaz Nuño⁸⁷ 1996 y 1989 respectivamente señalan que puede ser usado tal término y otros autores que proponen que no. Dicho término debe ser usado solo para comparar o plantear ó para generalizar tal cultura, pero no de manera peyorativa en las investigaciones. Si se usa para deformar de alguna manera la vinculación histórica de dicho concepto azteca-mexica creo que no debe ser usado. El cambio a mexicas es porque culturalmente dejaron de ser aztecas y no implica que tal o cual cultura fuera mejor o peor si es que no son una misma en su origen, aunque también, en su estudio, Alfredo López Austin⁸⁸ nos menciona que los aztecas tenían sometidos a los mexicas y que por lo tanto también tienen que cambiar su

⁸⁴ *Id*: p. 14.

⁸⁵ *Ibid*: p. 17.

⁸⁶ Soustelle Jaques. *El universo de los aztecas*. F.C.E. México 1982.

⁸⁷ Rubén Bonifaz, Nuño. *Imagen de Tláloc*. Hipótesis iconográfica y textual. UNAM, México D.F. 1996. p. 12. Cabe señalar que se consultó de manera general, de este mismo autor: *Hombres y serpientes*. Iconografía olmeca. UNAM, México, 1989.

⁸⁸ Alfredo López, Austin, y López Luján, *op.cit.* 1999. p. 192.

nombre a mexicas. Por lo menos en este estudio no se utilizara tal concepto en forma reiterada, en mi opinión debe aparecer éste, solo en casos específicos.

El desarrollo de las ciudades fue un suceso radical en el Altiplano Central. A la caída de *Tula* (+/- 1175 d.c.) en el Posclásico Medio, comienza a desarrollarse en el Altiplano Central y en su cuenca lacustre una serie de nuevos asentamientos que en un principio reproducen elementos culturales *toltecas*.⁸⁹

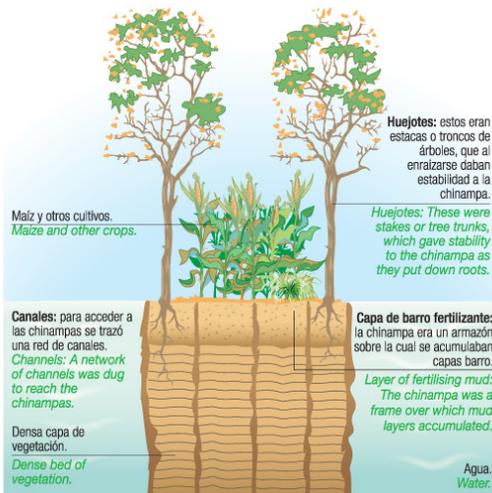
Los nuevos asentamientos provocaron un aumento demográfico de la región, así como una expansión política y económica, esta expansión pudo ser sostenida entre otros factores a:

- La alta productividad y el manejo óptimo de la tierra.
- El desarrollo de la infraestructura y sistemas de cultivo intensivo que permitieron contar con cosechas prácticamente todo el año (terrazas, obras hidráulicas, chinampas).
- Organización de las unidades sociales en cacicazgos y cabeceras que representaban los intereses de los principales grupos de poder.
- Desarrollo de los mercados como instituciones reguladoras del intercambio de bienes e intereses.
- Sistema de intercambio de bienes rápidos y diversificados.
- Sistemas de tributación que implicaron tanto la concentración como la distribución de bienes.

⁸⁹*Cfr.* “Tras la fase Tollan se inicia un proceso de decadencia que desemboca en el abandono definitivo del centro urbano. El colapso corresponde al principio de la fase Fuego (1540-1350). Aún no se saben las causas del colapso. Hay indicios de destrucción, pues muchos de los edificios del centro ceremonial fueron quemados. Pese a la caída de la capital tolteca, el área sigue ocupada hasta los tiempos del asentamiento mexica (fase Palacio, 1350-1520). Alfredo López Austin, et al. *op.cit.* 1999. p. 183.

Las chinampas The chinampas

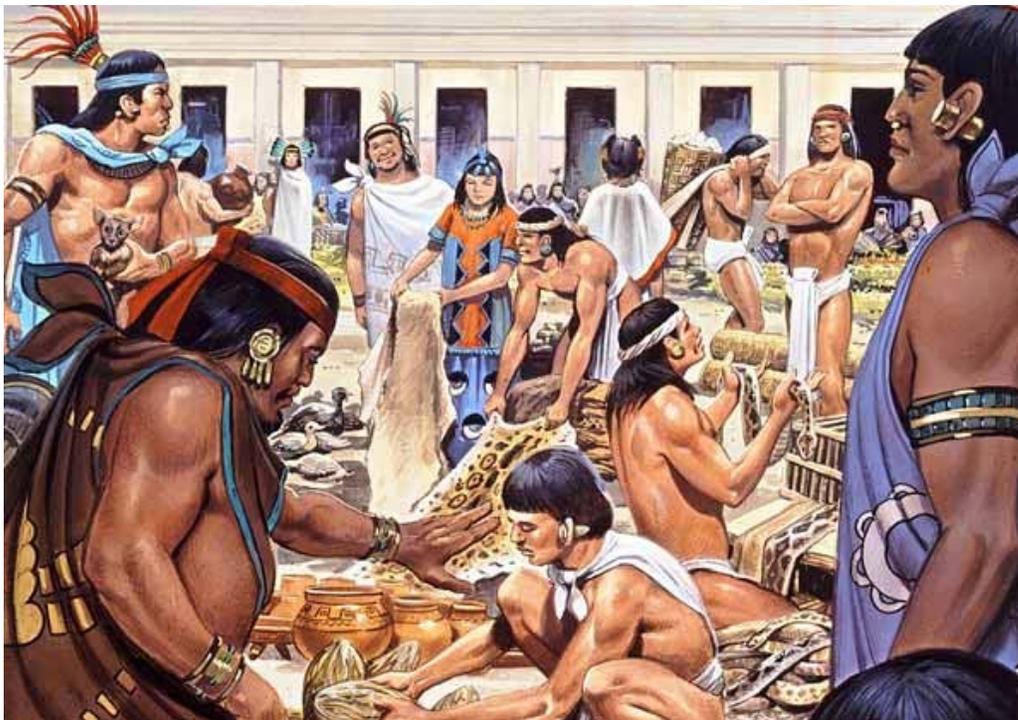
Eran verdaderos jardines flotantes, con los que se lograba rescatar zonas para cultivo en las partes bajas de los lagos.
These were real floating gardens which made it possible to create areas for cultivation in the shallow parts of the lakes.



Chinampas:

http://www.google.com/imgres?imgurl=http://static.icarito.cl/200912/615186.jpg&imgrefurl=http://www.icarito.cl/http://3.bp.blogspot.com/_rTFdYezGXMQ/SUCJhtDbccI/AAAAAABmc/DC007cZn0BY/s1600-h/Cp

Fecha de la consulta: 10/12/2010, 12:57 p.m.



Mercado de Tlatelolco <http://www.arqueomex.com/S9N5n5Esp34.html> Pintura de Benjamín Orozco / Raíces.
Mercado Tlatelolco. Posclásico (900 – 1521) Fecha de la consulta: 10/12/ 2010, 12:57.p.m.



Tributo de 20 pieles de tigre
Códice Mendoza, Segunda parte, Folio 47 reverso



Tributo de 400 mantas
Códice Mendoza, Segunda parte, Folio 46 reverso.

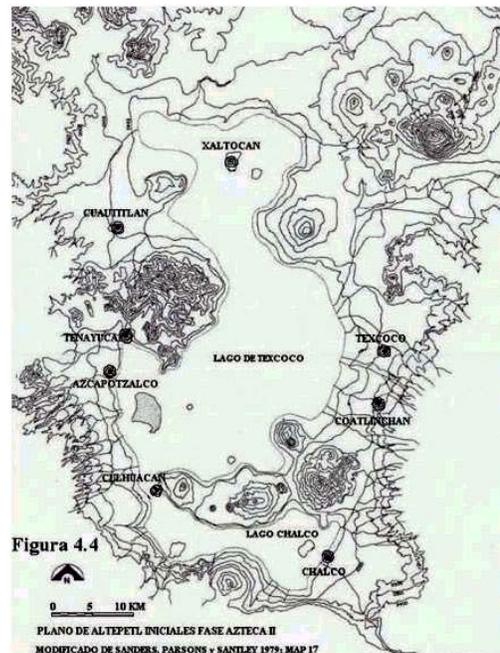
- Especialización en cuanto a actividades productivas y sociales por parte de diferentes grupos.

- Pintores, escultores, orfebres, arte plumario

<p>Pintor (códice Mendoza)</p> 	<p>- Arte plumario (códice Mendoza)</p> 
<p>- Orfebre (códice Mendoza)</p> 	<p>Escultor (códice Mendoza)</p> 

- Aumento en el flujo de migraciones de grupos específicos y especializados hacia la Cuenca lacustre.
- Aumento de las rivalidades políticas económicas e ideológicas entre las ciudades estado del Altiplano Central.

Aunque el valle de México se ha llamado así en honor de los mexicas y la ciudad que fundaron, Sin embargo, ellos no fueron de ninguna manera, los primeros que poblaron esta fértil región entre volcanes. Todo lo contrario, pues cuando los mexicas llegaron, el valle estaba repartido entre diversos pueblos que eran más numerosos más ricos y más poderosos que ellos. Los más importantes eran, mencionados en orden de norte a sur, eran los *tepanecas*, los *acoluhas*, los *xochimilcas* y los *chalcas*.⁹⁰



Cuenca de México en el siglo XIV.

http://www.ucm.es/info/arqueoweb/numero8_2/garciachavez.htm

Fecha de la consulta: 10 de diciembre del 2010, 12:57. p.m.

Cuando los mexicas llegan al lugar de su asentamiento ya existían otros *altepetl* o pueblos asentados desde el siglo XIV.

Posteriormente con la llegada de los españoles, los mexicas se destacaban como el pueblo de mayor poderío económico, político y militar alcanzando a su vez un notable

⁹⁰ Federico Navarrete Linares. *La migración de los mexicas*. Edit. Tercer milenio. CONACULTA. México D.F. 1998. p.40.

desarrollo cultural, sojuzgando una gran cantidad de pueblos dentro del área Mesoamericana.

Se considera que la consolidación del imperio mexica fue a partir de la formación de la “*Triple Alianza*”, donde se va a ejercer un control político en territorios amplios así como por medio de rutas de expansión. La “*Triple Alianza*”, mantenía un monopolio de apropiación de fuentes de materias primas y mercancías suntuarias que no podían ser obtenidas del comercio. Se fundamentaba principalmente en actividades relacionadas con la guerra, dejando que cada señorío definiera su vida interna. La lista de tributación refiere bienes y materias primas para uso exclusivo de grupos sociales privilegiados.⁹¹



Códice Mendoza

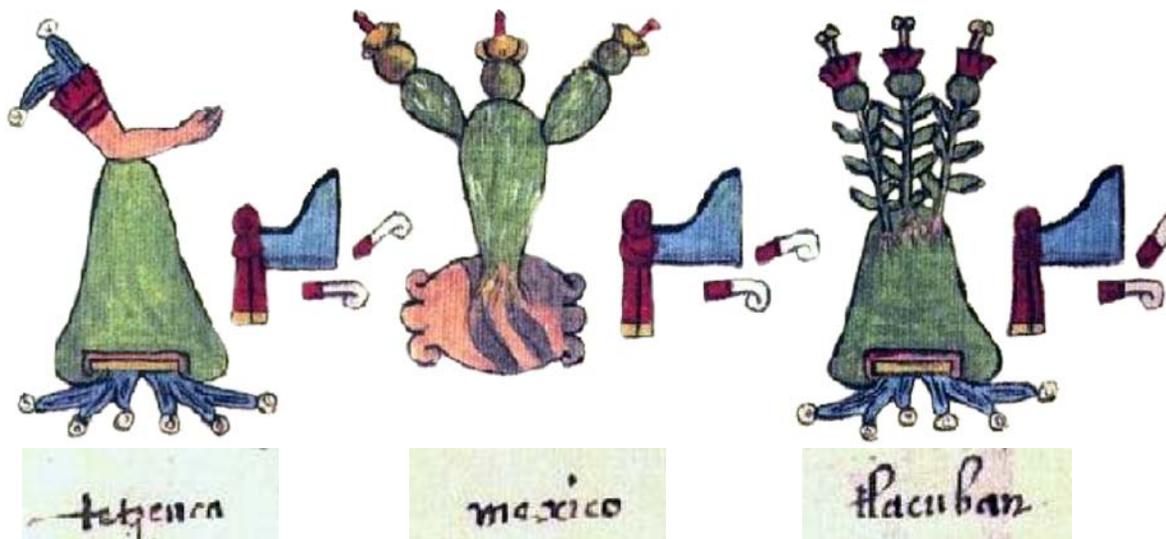
<http://www.google.com.mx/imgres?q=c%C3%B3diceMendoza>
Fecha de la consulta: 16/12/ 2011, 17:35 p.m.

⁹¹ Cfr. Alfredo López Austin. *op.cit.* 1999. p. 195.

Establecidos los mexicas en tierra *culhua*, resultó natural que los dos pueblos entrarán en contacto...(…)Los mexicas tenían razones de peso para emparentar con el *tlatoani* y la nobleza *culhua*. Este pueblo en efecto, era uno de los más antiguos del valle y sus gobernantes tenían un linaje tolteca puro, pues decían descender del mismo *Quetzalcoatl*. Esta alcurnia tolteca era algo que los mexicas necesitaban si querían convertirse en un pueblo verdaderamente poderoso, pues sólo ella les daba derecho a tener su propio *tlatoani*.⁹²

La práctica de alianzas matrimoniales garantizó la lealtad entre los integrantes de la Triple alianza.

Glifo de la Triple Alianza



CÓDICE OSUNA Códice Osuna.

http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Codex_Osuna_Triple_Alliance.JPG

Fecha de la consulta: 16/12/ 2011, 18:00. p.m.

⁹² Federico Navarrete Linares. *op.cit.* 1998. p. 46,47.

Las relaciones inter-dinásticas promovieron la formación de bloques territoriales unidos por pactos de ayuda y respeto mutuo, en la imagen anterior vimos las glosas en español y su topónimo en *nahuatl* del “monopolio” *Texcoco-México- Tacuba*.

Es importante puntualizar que la dominación ejercida por los mexicas podía ser por convencimiento, ó militarmente, imponiendo una nueva jerarquía al grupo dominado, otras veces se realizaba militarmente pero respetando la jerarquía del grupo dominado.

Los primeros mexicas se gobernaban por sus sacerdotes y guerreros, durante y después de la peregrinación, pero su población había crecido y sintiéndose fuertes para construir una nueva monarquía solicitaron un rey al señor de *Culhuacan*. De allá trajeron al príncipe *Acamapichtli*, quien se convirtió en el primer rey de *Tenochtitlán* en el año de 1383.⁹³ *Acamapichtli* (...) el cual tuvo señorío de México(..) y las fuentes señalan que no hubo guerras en su tiempo.⁹⁴

Acamapichtli se casó con la hija de uno de los fundadores de *Tenochtitlán* y procreó con ella a *Huitzilihuitl*⁹⁵ quien fue su sucesor en el trono, también tuvo otro hijo con una mujer de *Azcapotzalco*, el cual se llamó *Itzcoatl*.

Huitzilihuitl fue el segundo rey de *Tenochtitlan*, el cual tuvo el señorío veintiún años, y él comenzó las guerras y peleó contra los de *Culhuacan*.⁹⁶ *Huitzilihuitl* se casó con una hija de *Tezozomoc* (nieta de *Acamapichtli*)⁹⁷ de quien nació *Chimalpopoca*,⁹⁸ también tuvo por esposa a una mujer de *Cuahnahuac*, de quien nació, *Moctezuma I* quien fue el quinto rey de *Tenochtitlán*.

⁹³ Cfr. “*Acamapichtli* fue Primer señor *mexica –tenochca* (Uno *Tecpatl* fue elevado al poder)”. Códice Aubin (1576) p. 55 y 61.

⁹⁴ Cfr. Fray Bernardino de Sahagún. *Historia General las cosas de la Nueva España*. Editorial Porrúa.. Sepan cuantos . Núm. 300. 16ª edición, México ([1578][2006]) . Libro VIII , Capítulo I . p. 431. En la parte del *Libro VII, de los reyes , y de la manera que tenían en sus elecciones, y en el gobierno de sus reinos*.

⁹⁵ Cfr. Fue el segundo rey en el año Ocho- Pederal , *Chicuei Tecpatl* .Códice Aubin *op.cit.* ([1576] [1980]). p. 59.

⁹⁶ Cfr. Fray Bernardino de Sahagún . *op.cit.* ([1578][2006]) Capítulo I, Libro VIII. p. 431.

⁹⁷ *Códice Telleriano Remensis*. Eloísa Quiñones Keber. *Codex Telleriano- Remensis*. Ritual, Divinación, and history pictorial Aztec Manuscript, Introducción de Emmanuel Le Roy Laurie. University of Texas Press, Austin. 1995. 30 recto.

⁹⁸ Cfr. “*Chimalpopoca* fue el tercer señor de *Tenochtitlan*, y lo fue diez años”. Sahagún, Bernardino. *op.cit.* ([1578] [2006]), Libro VIII, Capítulo I, p.431.

Durante el gobierno de *Chimalpopoca*⁹⁹ 1414-1423 aproximado¹⁰⁰ murió *Tezozomoc* y le sucedió en el trono de Azcapotzalco su hijo *Tayatzin*, pero su hermano *Maxtla* le arrebató el poder.

Muerto *Chimalpopoca* fue electo *Izcoatl* (1428)¹⁰¹ quien resultó ser un gran general y político, formó una alianza con *Texcoco* y otros pueblos del valle para derrocar a *Maxtla*, quien huye a *Coyoacán* y muere asesinado así se termina con la tiranía de Azcapotzalco, estableciéndose la *Triple Alianza*.

Se dice que esta época fue de un gran auge ya que *Izcoatl*¹⁰² independiza su nación reorganiza al gobierno y establece una diferenciación social entre nobles y plebeyos basada en el control de la tierra y en las funciones que cada uno debía desempeñar. Modernizó la ciudad de *Tenochtitlán* comenzando a construir templos y palacios de piedra que sustituyeron a las chozas de paja.

En un pasaje del código *Telleriano Remensis*¹⁰³ hay una referencia de que en esta época de *Moctezuma* existe cierta abundancia por ser él un señor de señores.¹⁰⁴ En este contexto tenemos fuentes como Sahagún y su *Historia General*, contrario a la secuencia de los acontecimientos en el código nos habla también de sequía.

Moctezuma I Ilhuicamina gobierna de 1440 a 1469.¹⁰⁵ Tan pronto como llega al trono emprende una serie de conquistas hacia el sur del valle de Morelos hasta Guerrero, las regiones de Puebla, Oaxaca y el sur de Veracruz. Durante el gobierno de este monarca hubo grandes sequías que produjeron hambrunas durante cuatro años consecutivos.¹⁰⁶

⁹⁹ Cfr. "Tercer rey en el año *Dos Pedernal, Ome Tecpatl*". Código *Aubin op.cit.* (1576). p. 63.

¹⁰⁰ Cfr. Eloise Quiñones. *Codex Telleriano Remensis. op.cit.* 1995. 30 verso.

¹⁰¹ *Ídem.* 31 recto.

¹⁰² Cfr. "Itzcoatzin fue el cuarto señor de *Tenochtitlan*, y lo fue catorce años, el cual sojuzgo con guerras a los de *Azcapotzalco* y a los de *Xochimilco*" Bernardino de Sahagún . *op.cit.* ([1578] [2006]) Libro VIII, Capítulo I. p. 431..

¹⁰³ Cfr. Facsímil del C. *T. Remensis*...Quiñones, Keber, Eloise. *Codex Telleriano- Remensis. Ritual, Divination, and History in a Pictorial Aztec Manuscript.* Introducción de Emmanuel Le Roy Ladurie. *University of Texas Press, Austin.* 1995.

¹⁰⁴ Cfr. *Telleriano Remensis. op.cit.* 1995. p. 31 verso.

¹⁰⁵ *Ídem.* p. 31 verso.

¹⁰⁶ Cfr. "Hue hue *Moteczucuma*, el primer *Moteczucuma*, fue el quinto rey de *Tenochtitlan*, el cual gobernó a los de México treinta años, y el también hizo guerras a los de la provincia de *Chalco*, y a los de *Cuauhñauac* y a todos los sujetos a la dicha cabecera, y en su tiempo hubo muy grande hambre por espacio de cuatro años, y se dijo

Los *tenochcas* intentaron desagaviar al sol y a la tierra ofreciéndoles abundantes sacrificios humanos, para lo cual iniciaron guerras contra los *huejotzincas* y *tlaxcaltecas*, que tenían por exclusivo objeto conseguir víctimas para los sacrificios. Por eso les llamaron “guerras floridas.”¹⁰⁷



Las guerras floridas

<http://www.google.com.mx/imgres?q=guerras+floridas+aztecas>.

Fecha de la consulta: 16 de enero del 2012, 17:35 p.m.

*Axayacatl*¹⁰⁸ subió al trono en 1469, en 1473¹⁰⁹ acaba con la independencia de *Tlatelolco*, y lo reduce a un barrio de *Tenochtitlan*. En su reinado mando a labrar la piedra del sol o calendario Azteca, que es la interpretación simbólica del tiempo en relación con su culto solar.

necetochuiloc, por los de México y los de *Tepaneca* y los de *Aculhucan* se derramaron a otras partes para buscar su vida”. Sahagún . *op.cit.* ([1578][2006]) Libro VIII, Capítulo I. p. 431.

¹⁰⁷ Cfr. “El azteca el pueblo de Huitzilopochtli, es el pueblo elegido por el sol, es el encargado de proporcionarle su alimento, por eso para él la guerra es una forma de culto y una actividad necesaria, que lo llevó a establecer la *Xochiyaóyotl* o “guerra florida”, que a diferencia de sus otras guerras de conquista no tenía por objeto apoderarse de nuevos territorios, ni imponer tributo a los pueblos conquistados sino procurarse prisioneros para sacrificarlos al sol”. Alfonso Caso. *El pueblo del sol*. Fondo de Cultura Económica. México 1983. p. 24.

¹⁰⁸ Cfr. “*Axayacatl* fue el sexto señor de *Tenochtitlan- México* y señoreo catorce años, y en su tiempo hubo guerra entre los de *Tenochtitlán* y *Tlatilulco*, y los de *Tlatilulco* perdieron el señorío por la victoria que tuvieron de ellos los de *Tenochtitlan*, y por esto los de *Tlatilulco* no tuvieron señor por espacio de cuarenta y seis años, y el que entonces era señor de *Tlatilulco* llamóse *Moquihuiztli*, y el dicho *Axayacatl* ganó y conquistó estos reinos y provincias: *Tlacotépec*, *Cozcaquauhtenco*, *Callimaya*, *Metépec*, *Calixtlahuaca*, *Ecatépec*, *Teutenanco*, *Malinaltenango*, *Tzinacantepétl*, *Coatépec*, *Cuitlapilco*, *Teuxaoalco*, *Tequaloyan*, y *Ocuillan*”. Sahagún . *op.cit.* ([1578][2006]) Libro VIII, Capítulo I. p. 431.

¹⁰⁹ Cfr. Quiñones, *Telleriano R. op.cit.* 1995. 38 verso.



Calendario Azteca

<http://www.google.com/imgres?imgurl=http://tonalpohualli260.files.wor>
Fecha de la consulta: 16 /01/2012 ,17:35 p.m.

*Tizoc*¹¹⁰ comienza su gobierno en 1485-1487¹¹¹ e inmediatamente procede a la reconstrucción de los templos de *Tlaloc*, y *Huitzilopochtli* en proporciones grandiosas, que no logró ver terminadas, para conmemorar las victorias pasadas. Mandó a labrar uno de los grandes monumentos de la escultura azteca, la piedra de los sacrificios, en la cual se ve al rey capturando prisioneros.

Su sucesor fue *Ahuizotl*¹¹² quien amplió más las fronteras del imperio mexica y dejó un rastro imponente de su paso.

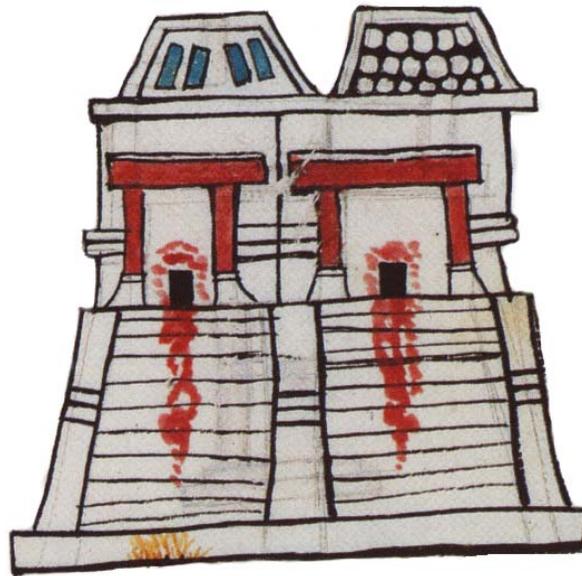
Para inaugurar el Templo Mayor que estaba ya por terminarse, y dedicarlo con gran solemnidad, emprendió una larga campaña por la Huasteca, de donde trajo miles de

¹¹⁰ Cfr. “*Tizocicatzin* fue el séptimo señor de *Tenochtitlan*, y lo fue cuatro años y no hubo guerra en su tiempo(...) Sahagún . *op.cit.* ([1578][2006]) Libro VIII, Capítulo I. p. 431

¹¹¹ Cfr. *Telleriano Remensis. op.cit.* 1995. 39 recto.

¹¹² Cfr. “*Ahuizotl* fue el octavo señor de *Tenochtitlan* por tiempo de dieciocho años y en su tiempo se anegó la ciudad de México, porque él mandó que se abriesen cinco fuentes que están en los términos de los pueblos de *Coyuacan* y de *Huitzilopochco*, y de las fuentes que tenían estos nombres: *Acuecuéxcatl*, *Tlilatl*, *Huitzilatl*, *Xochcaátl*, y *Cóatl*, y esto aconteció cuatro años antes de su muerte del dicho *Ahuizotl*, y veintidós años antes de la venida de los españoles”. Sahagún . *op.cit.* ([1578][2006]) Libro VIII, Capítulo I. p. 431.

prisioneros que fueron victimados durante los días que duraron los ritos de consagración en 1487.¹¹³



Templo de *Tlaloc* -*Huitzilopochtli*. Recorte de los Primeros Memoriales detalle de la foja 269 R

En 1502 sube al poder *Moctezuma II* ó *Xocoyotzin*,¹¹⁴ y con él se inicia una nueva fase en la que el monarca es considerado una encarnación de dios a quien hay que rendir homenaje como persona sagrada.

Su reinado fue un periodo de gran lujo y prosperidad, debido a los cuantiosos tributos que recibía de los pueblos conquistados, pero al mismo tiempo comienzan a advertirse síntomas de rebelión, en primer lugar, tienen que sofocar la insurrección de los *mixtecas*.

Los *Tlaxcaltecas*, que habían sido acorralados por los *mexicas* con el fin de someterlos, trataban de convencer a los vencidos de sublevarse contra sus dominadores, tratando de provocar una insurrección general.

Por otro lado, la falta de tacto político de *Moctezuma II* provoco una división en *Texcoco*, al tratar de imponer como rey a *Cacama* provocó el disgusto de muchos de sus

¹¹³ Cfr. *Telleriano Remensis. op.cit.* 1995. 39 recto.

¹¹⁴ Cfr. “ El noveno rey de México fue *Moteczuzoma*, segundo de este nombre, y reino diez y nueve años y en su tiempo hubo grande hambre, por espacio de cuatro años no llovió, por lo cual los de México se derramaron a otras tierras” Sahagún . *op.cit.* ([1578][2006]) Libro VIII, Capitulo I. p. 431.

súbditos, que no lo reconocieron. Por último, sobrevino una serie de desgracias y malos presagios: terremotos, granizadas, plagas, nevadas, sequias y aparición de cometas que alarmaron el espíritu supersticioso del monarca y predispusieron su ánimo para recibir a los españoles como enviados de *Quetzalcóatl* para recobrar su reino.¹¹⁵

Moctezuma II ¹¹⁶ fue tomado prisionero por Cortés en 1519 para asegurar la sujeción del imperio, pero el pueblo lo desconoció y fue nombrado en su lugar *Cuitláhuac*, señor de *Iztapalapa*, quien encabezó a los mexicas para arrojar de *Tenochtitlan* a los españoles. Desgraciadamente *Cuitláhuac* fue atacado por la viruela, enfermedad que trajeron los españoles- y murió a los 80 días de su reinado.¹¹⁷

¹¹⁵ Cfr. Sahagún . *op.cit.* ([1578][2006]) en Libro VIII, Capítulo I . p. 431-432. Libro XII Capítulo I . p. 701-702. .

¹¹⁶ *Ibid.* “Y en este tiempo de este señor vinieron a estas tierras los españoles que conquistaron a la ciudad de México, donde ellos están al presente, y a toda la Nueva España, donde ellos están a presente, y a toda la Nueva España, la cual conquista fue en el año 1519. Libro VIII, Capítulo I. p. 432.

¹¹⁷ “El décimo señor que fue de México se decía *Cuitláhuac* y tuvo el señorío ochenta días, cuando ya los españoles estaban en México, y en tiempo de éste acaeció una mortandad o pestilencia de viruelas en toda la tierra, la cual enfermedad nunca había acaecido en México, ni en otra tierra de esta Nueva España, según decían los viejos, y a todos afeó las caras, porque hizo muchos hoyos en ellas, y eran tantos los difuntos que morían de aquella enfermedad que no había quien los enterrase, por lo cual en México los echaban en las acequias, porque entonces había muy grande copia de aguas, y era muy grande hedor que salía de los cuerpos muertos”. *Ídem*: Libro VIII. Capítulo I. p. 432.



Cocoliztli / Viruela

Códice Florentino. Libro XII, La Conquista, foja 53 verso.

<http://www.google.com.mx/imgres?q=viruela+c%C3%B3dice+florentino+,&h>

Fecha de la consulta: 14/01/ 2012, 17:35 p.m.

Entonces los mexicas eligieron a *Cuauhtemoc*,¹¹⁸ señor de *Tlatelolco*, quien preparó la defensa de *Tenochtitlan* y dirigió la resistencia de la ciudad durante el largo asedio que le impusieron los españoles, hasta que cayó en poder de Hernán Cortés y sus soldados el 13 de agosto de 1521.¹¹⁹ *Cuauhtemoc* prisionero fue sacrificado en 1525 por Cortés, durante una expedición a Honduras.

¹¹⁸ “El undécimo señor de Tenochtitlan se dijo *Quauhtemoc*, y gobernó a los de *México* cuatro años, y en su tiempo los españoles conquistaron a la ciudad de México y a toda la comarca, y también en su tiempo llegaron y vinieron a *México* los doce frailes de la Orden del Señor de San Francisco que han convertido a los naturales a la Santa Fe Católica, y ellos y los demás ministros han destruido los ídolos y plantado la Fe Católica en esta Nueva España”. *Ibidem.* Sahagún . *op.cit.* ([1578][2006])

¹¹⁹ *Cfr.* Es importante que Motolinía en su estudio señala que fue en 1523 la llegada de los once frailes Franciscanos . Fray Toribio de Motolinía . (1569) 1969. *Historia de los indios de la Nueva España.* Editorial. Porrúa. p.13.



Cortes Conquers the Aztecs

<http://www.google.com.mx/imgres?q=las+guerras+floridas&start=112&hl=es&gbv=2&biw=1517&bi>

Fecha de la consulta: 24/03/2012, 16:30 p.m.

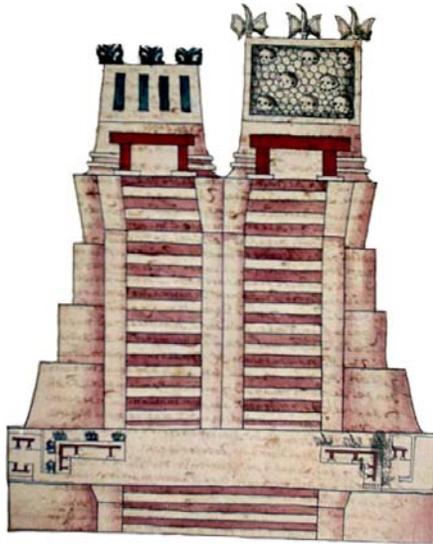
2.3) MEXICO-TENOCHTITLAN

En este estudio nos avocamos más al análisis de iconografía, y debo comentar que no planteo debates de tipo histórico- etnográfico de manera profunda, mi tesis tiene otra finalidad, y solamente remito esta historia a una creación historiográfico- artística a través de fuentes antiguas del siglo XVI de la deidad *Tlaloc*. Si analizáramos la historiografía del origen de esta cultura de manera más puntual, creo que sería motivo de otro estudio, dejo este planteamiento abierto a algunas consideraciones, mismas que no abordo en el presente estudio. Delimito a *Tlaloc* el tema a investigar así como la cerámica mexicana, en especial enfatizó la cerámica que porta elementos iconográficos relacionados con dicha deidad. También trato de ampliar las fuentes por ser vastas en información sobre *Tlaloc* y porque fue enriquecedor para argumentar mis planteamientos.

Los aztecas que después de su larga peregrinación se establecieron en *México-Tenochtitlán* habían recibido a través de sus relaciones con *Tula* la influencia de la cultura más importante que se haya desarrollado en la región central de *México*, es decir, la de *Teotihuacan*, y de ella habían heredado un gran sentido arquitectónico y un sentimiento artístico, que unido a la fuerza característica que habían adquirido como resultado de la rígida organización que se habían visto obligados a guardar, dio como resultado que en la edificación de la ciudad apareciera el conjunto de edificios que encontraron los españoles al llegar a *Tenochtitlán* en 1519.¹²⁰

Francisco Marquina (1960) nos comenta que la mayoría de estos sitios presentaron templos dobles sobre basamentos piramidales, rasgo arquitectónico característico de Mesoamérica en el Posclásico.

¹²⁰ Ignacio, Marquina. *El Templo Mayor de México*. INAH, México 1960. p. 17.



Recorte de un Templo Doble
Códice *Ixtlilxochitl*, Folio 112 verso

Las fuentes del siglo XVI transmitieron con detalle el asombro de sus autores ante la magnificencia de la ciudad de Tenochtitlán, y sus primeras impresiones de ese mundo nuevo:

Esta gran ciudad de *Temixtitlan* está fundada en esta laguna salada, y desde la tierra firme hasta el cuerpo de la dicha ciudad, por cualquiera parte que quisieren entrar a ella, hay dos leguas. Tiene cuatro entradas, todas de calzada hechas a mano, tan ancha como dos lanzas jinetas. Es tan grande la ciudad como Sevilla y Córdoba. Son las calles de ella, digo las principales, muy anchas y muy derechas, y algunas de éstas y todas las demás son la mitad de la tierra y por la otra mitad es agua, por lo cual andan en sus canoas, y todas las calles de trecho a trecho están abiertas por do atraviesa el agua de las unas a las otras, y en todas estas aberturas, que algunas son muy anchas, hay sus puentes de muy anchas y muy grandes vigas, juntas y recias y bien labradas, y tales, que por muchas de ellas pueden pasar diez de a caballo juntos a la par.¹²¹

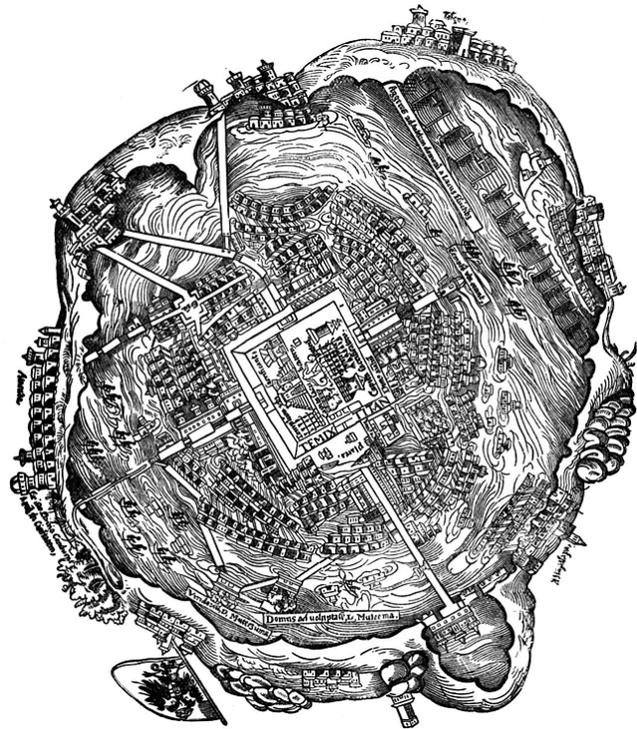
La ciudad *mexica* fue fundada conforme a lo hasta ahora aceptado, en 1325 d.c. que corresponde al Posclásico Medio. El asentamiento estuvo acompañado, como se dijo anteriormente, de eventos mitológicos en la que los pueblos tratan de legitimar su ascendencia divina. Los *mexicas* no fueron ajenos a esto. El mito de la ciudad “*tenochca*”, donde estará presente el símbolo de su dios *Huizilopochtli* (el águila símbolo solar, parado

¹²¹ Hernán Cortés, *Cartas de relación*. Ed. Porrúa, sepan cuantos... México 1970. p. 62.

sobre el nopal) es parte también de su historia y su iconografía comprende múltiples significados. Trece años después de la fundación de *Tenochtitlán*, una fracción *mexica* se separa por conflictos territoriales y fundan *Tlatelolco* en una isla aledaña.¹²²

El espacio de la ciudad quedó definido en general por el tamaño de la isla que poblaron los *mexica*. Ocupó aproximadamente, ocho y medio kilómetros cuadrados. La población- para la época de la conquista- se ha calculado en setenta mil habitantes.¹²³

Las descripciones en distintas fuentes Coloniales, como por ejemplo Hernán Cortés señala que era México-*Tenochtitlan* en su comercio una ciudad desarrollada y comparada con otras ciudades como Sevilla y Córdoba. El Centro de la ciudad nos lleva a la estructura arquitectónica que habla de anillos concéntricos en su estructuración, o como nos comenta la Maestra Ségota que se refiere a esté como un espacio cuatrípartita, el Centro es el ombligo del Mundo.



Según un mapa del siglo XVI atribuido a Hernán Cortés..... Mapa de *Tenochtitlan* (Cartas de Relación p. 206 de carta de relación (Cortés. *Op.cit.* 1970. P.206.) Fotografía personal.

(....) la ciudad tenía forma de anillos concéntricos en cuyo núcleo se encerraba el recinto sagrado o centro ceremonial. Alrededor de este centro religioso se levantaban las casas

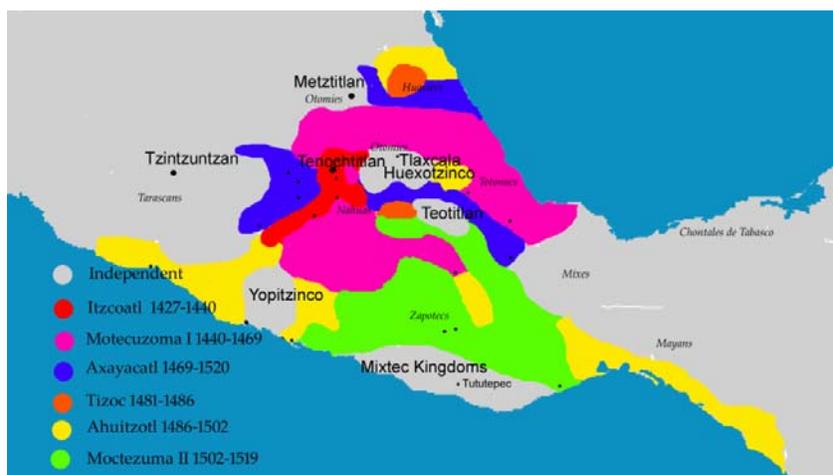
¹²² Cfr. “En 1325 se había establecido en la isla de México *Tenochtitlán*. Hasta 1428 no había obtenido su independencia de los antiguos dominadores *tepanecas* de *Azcapotzalco*. Finalmente en menos de un siglo, habían logrado la hegemonía en la región central y meridional de lo que hoy es la República Mexicana”. Miguel León Portilla, *Literaturas de Mesoamérica*. SEP. México 1984. p.16. Según el *Códice Aubin* en la página 50 citado nuevamente dice que Tenochtitlan fue fundada en el año dos *Tecpatl*.

¹²³ Dúrdika Ségota. *Valores plásticos del arte mexicana*. I.I. E. UNAM. México 1995. p. 136-137.

de los gobernantes y sacerdotes pertenecientes a la nobleza mexicana, los *pipiltin*. Allí mismo habían edificado ciertas construcciones dedicadas al servicio de la nobleza y del recinto sagrado, así como un jardín botánico y un lugar que, al parecer, fue un zoológico.¹²⁴

La autora también comenta que los anillos exteriores, donde las calles se sustituían por canales, vivía la gente del pueblo, los *macehualtin*.¹²⁵

Allí tenían sus templos dedicados a los cultos particulares de cada barrio, sus escuelas o *Tepochcalli*, sus casas o chinampas (o “jardines flotantes”) de cultivo. Los restos arqueológicos de esa zona no han sido recuperados. Ello se debe- en parte- a los materiales perecederos utilizados para su construcción (el adobe en primer lugar), a la ubicación misma, pues la cercanía de las aguas de la laguna hizo que, al desecarse el lago, esta parte de la ciudad se hundiera. Ahora bien, este gran círculo tenía una organización urbanística cuatrípartita. Los barrios, *capulli*, eran cuatro y se llamaban *Cuepopan*, o *Tlachechiuhcan*, al noroeste, *Noyotla*, al suroeste, *Zochiapan* o *Teopan*, al sureste, y *Atzacualo*, al noreste.¹²⁶



Mapa de la expansión mexicana

<http://tcmam.files.wordpress.com/2010/10/azteceexpansion.png>

Fecha de la consulta: 23/03/ 2012, 16:30 p.m.

¹²⁴ Dúrdika, Ségota, *op.cit.* 1995. p. 136-137.

¹²⁵ “*Macehual. Macehuale*. Forma castellanizada de *Macehualli*, esta voz significa al hombre de casa baja y por derivación semántica, al hombre en general. Usado con frecuencia en estos escritos”. *Tratado de los dioses y rito de fertilidad en... El glosario de expresiones nahuas y arcaísmos castellanos*. en... Ángel María Garibay. *Teogonía e historia de los mexicanos tres opúsculos del siglo XVI*. Editorial Porrúa IV edición, México 1985 p. 136.

¹²⁶ Dúrdika, Ségota, *op.cit.* 1995. p. 136-137.

El recinto sagrado estaba ubicado en el centro mismo de la urbe, se le concebía como el *Tlaxicco onoc*, “el hombligo del mundo” (*sic*). Sus dimensiones alcanzaban los quinientos metros por lado y estaba rodeado por una muralla, al parecer un *Coatepantli* o muro de serpientes. En su interior alojaba gran número de construcciones dedicadas al culto de gran número de deidades.¹²⁷



Recorte de Coatepec en (Códice Magliabechiano)

La grandiosidad de la cultura mexicana se ubica entre 1428 y hasta el año de 1521, fecha de su destrucción total. Este periodo estuvo caracterizado, además, por una expansión territorial mexicana, cuyos límites llegaron al sur hasta el *Istmo de Tehuantepec* y alcanzaron los dos océanos. La prueba del esplendor de la cultura *mexica-tenochca* es el dominio del vasto territorio comprendido entre las costas del Océano Pacífico y las del Golfo, entre la frontera con el señorío tarasco y los límites con el mixteco, además de la influencia sobre las tierras del Soconusco, actualmente situadas entre la frontera con Guatemala, Belice, Honduras, El Salvador, Nicaragua y Costa Rica.

¹²⁷ *Idem.*



<http://www.google.com.mx/imgres?q=mapa+de+mesoam%C3%A9rica+para+colorear&hl=es&biw=1241&bih=60>
 Fecha de la consulta: 23 /03/2012, 16:30 p.m.

CAPÍTULO III. CONTEXTO GENERAL DE LA CERÁMICA MEXICA Y SU ICONOGRAFÍA

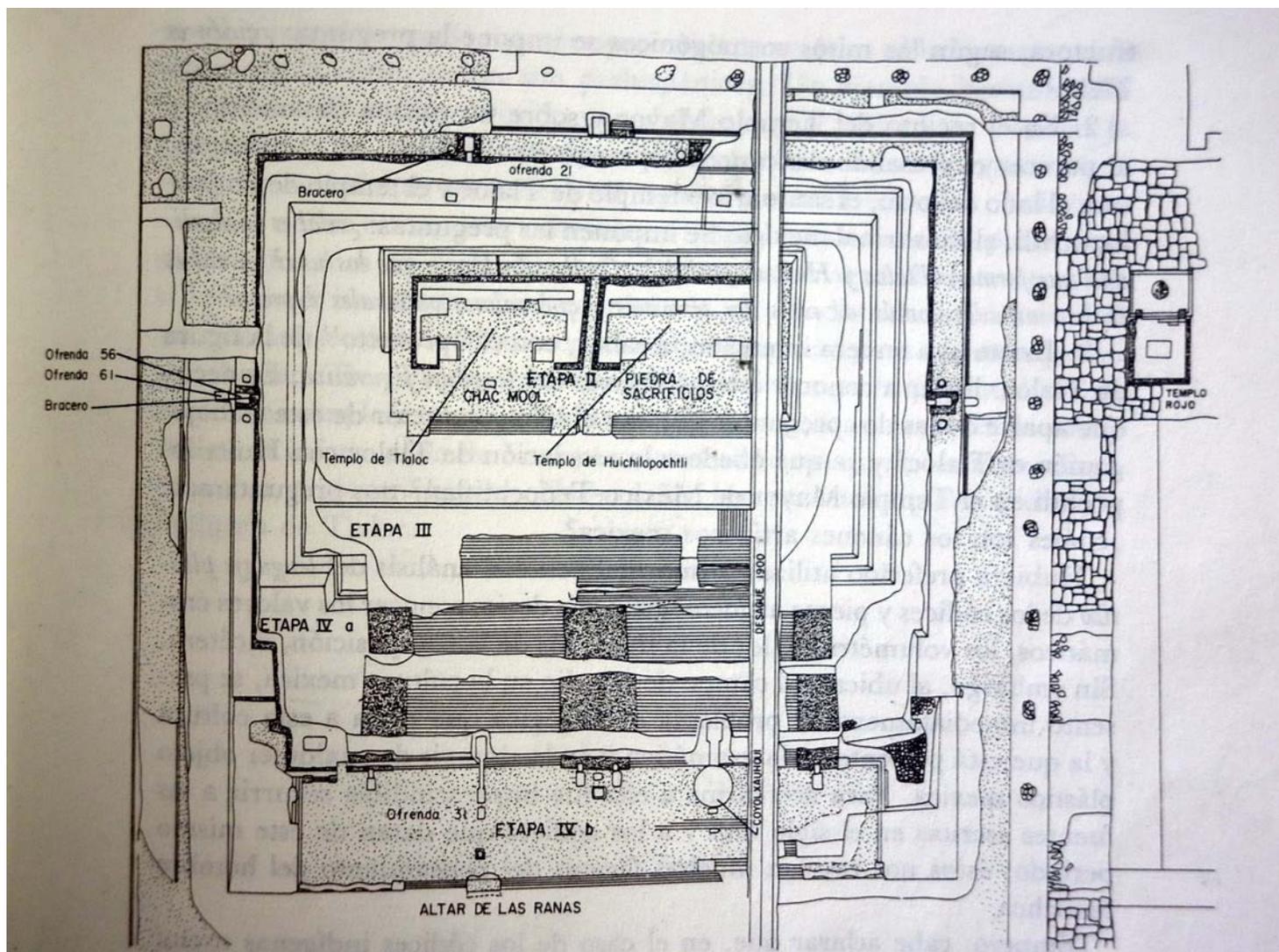
3.1. TEMPLO MAYOR Y SU ICONOGRAFÍA

Tratando de partir de lo abstracto y general para llegar a lo concreto y particular, me he referido constantemente al Centro de *México Tenochtitlan* especificando ahora que el Templo Mayor es el lugar donde fueron encontradas nuestras ollas denominadas *Tlaloc*, en el lugar “ofrenda” de este complejo arquitectónico.

En un principio, la ciudad va a tener un orden determinado. El Centro estará ocupado por el espacio sagrado, el recinto ceremonial, donde se encuentra el templo dual, Centro fundamental de la cosmovisión de esta cultura.

De este espacio sagrado van a partir las calzadas orientadas hacia los puntos cardinales, lo que le da una configuración a la urbe de cuatro grandes “barrios” los cuales al ir creciendo van a multiplicarse. La forma de *Tenochtitlan* tiene su antecedente en *Teotihuacan*, en donde vemos que la ciudadela se considera el Centro de la misma y de ella parten las calzadas norte y sur, mejor conocidas como Avenida de los Muertos, y las calzadas este y oeste.¹²⁸

¹²⁸ Cfr. Dúrdika Ségota. *op.cit.* 1995. p. 136-137.



Planta del lugar donde se encontraron las ollas denominadas, tipo *Tlaloc* nótese el espacio referido a cada olla ofrenda 21 y 56, fotografía personal, tomada del libro: Dúrdika Ségota. *Valores plásticos del arte mexicana*. I.I.E. UNAM, México 1995. p.25.

El *Templo Mayor* representa un cerro, el *Coatepetl*, sitio donde mitológicamente tuvo lugar el nacimiento de *Huitzilopochtli*, dios principal de los mexicas. Por otro lado el templo también era considerado simbólicamente como un cerro sagrado en el cual, junto con *Huitzilopochtli*, moraban *Tláloc* y sus ministros pequeños, *los tloques*.¹²⁹

De la iconografía en Templo Mayor, la deidad *Tlaloc* fue recurrente en las representaciones mexicas como por ejemplo en la pintura mural, la arquitectura, los códices,

¹²⁹ Juan Román Berrelleza. *Sacrificio de los niños en el Templo Mayor*. INAH, México, 1990. p. 110.

la escultura o, la cerámica, en la que puede ser muy recurrente la iconografía con dibujos, figuras o imágenes que pueden ser fitomorfas (flores o plantas) zoomorfas (aves, águilas, renacuajos, serpientes, jaguares etc.) así como diseños acuáticos los cuales pienso, se vinculan con nuestro estudio de las ollas *Tlaloc* ofenda 21 y 56 ¹³⁰ respectivamente, de este complejo arquitectónico. Propongo que este tipo de representaciones referidas a dioses en específico sean llamadas cerámicas *teomorfas* u ollas con diseños *teomorfos* en base a estas variadas imágenes de dioses de la lluvia representados en ollas o de otras deidades por ejemplo *Chalchiuhtlicue*. Estas ollas, que enseguida presentamos como ejemplos, pudieron ser representadas como jarras, vasijas como las llama la Maestra Ségota, o contenedores con ofrendas diversas. Denotaré por qué exhorto a llamar estas ollas *Teomorfas* en referencia a cualquier dios que representa el objeto- deidad en específico en la cultura mexicana, a los dioses de la lluvia que serán presentadas para denotar la razón de mi propuesta. Es importante señalar que estas representaciones tienen que ver con otros dioses por ejemplo tenemos a dioses del elemento opuesto como el fuego-*Huehueteotl*, y otros más vinculados con la muerte- *Mictlantecutli*, o del viento o de la tierra como *Tlaltecutli*.

Representaciones de diversas deidades en ollas.



Olla con representación de *Mictlantecutli*.

<http://www.google.com.mx/imgres?q=olla>

Fecha de la consulta: 24/03/2012.16:20 p.m.

¹³⁰ En nuestro caso se estudia las dos ollas *Tlaloc*, que tienen agregados de barro con decoración al pastillaje.



Olla con la representación de *Chalchiuhtlicue*
Fotografía tomada del libro. Eduardo Matos Moctezuma. *El Templo Mayor excavaciones y estudios*. INAH, México 1982.



Representación del dios de la lluvia.
Fotografía tomada del libro: Eduardo Matos.M.
El Templo Mayor excavaciones y estudios.
INAH, México 1982.



<http://www.raulybarra.com/museos/joyerim>
Fecha de la consulta: 24/03/2012, 16:20 p.m.

3.2. LAS TÉCNICAS DE ELABORACIÓN, USO Y TRADICIÓN.



Fotografía de escultura en cerámica. El Zapotal Veracruz, Cultura la mixtequilla. Clásico Tardío. Museo de Antropología de Xalapa.

Como ya se anotó, Panofsky quiere deslindarse de los historiadores del arte formalistas y por ello su método iconográfico e iconológico pretende hacer a un lado la forma basándose en las fuentes. Asimismo, cuando habla de las “formas puras”, podemos sospechar que existe un cierto desdén e ironía.

Sin embargo, bajo la perspectiva de los artistas visuales, la forma nos resulta de suma importancia ya que es tanto el fin como el medio para la realización de una obra.

He decidido abordar sólo la superficie del tema acerca de las técnicas de elaboración de la cerámica, puesto que es un tema muy vasto y no es el propósito de esta tesis, mi propósito es hacer una historia del arte y sintetizar, después de analizar iconográficamente, los dos objetos cerámicos ya mencionados.¹³¹

¹³¹ Cabe señalar que en mi tesis se retoman los comentarios de la Licenciada en Artes Visuales, Soledad Hernández Silva, que actualmente imparte clase como Titular del Taller de Experimentación Visual (Cerámica) en la ENAP.

A lo largo de la historia de la humanidad, el estudio de la cerámica ha cobrado mayor importancia y trascendencia deviniendo en una multiplicidad de teorías que han explicado su origen, su historia, su estructura, su función, etc.

Según explica Eduardo Noguera (1975) se cree que el descubrimiento de la cerámica se debió a un accidente:

Conviene indicar que el origen de la cerámica fue un invento sugerido por un accidente. Como sea que las canastas fueron conocidas con anterioridad a la cerámica, es una teoría muy plausible que una de estas conteniendo barro, se incendió, lo que produjo el fenómeno de cocimiento de ese material, que al notar su cambio en dureza y consistencia fue inmediata y eficazmente aprovechado.¹³²

La cerámica es un excelente medio para reconocer la civilización de sus fabricantes. Sus utensilios de cocina, ollas, cajetes, comales, incensarios, y otras “vasijas” utilitarias y ceremoniales, reflejan de manera general el progreso a que habían llegado las sociedades, al igual que era los cambios culturales. Los pueblos antiguos comprendieron acerca de las características químicas del barro, y descubrieron que determinadas clases de barro eran más apropiadas que otras.

Se llama pasta al barro preparado, al que se le ha agregado materiales necesarios para obtener la plasticidad apropiada y un buen resultado en el horno.¹³³

Aunque no todas las clases de la arcilla son útiles para la manufactura de la cerámica, los antiguos alfareros recogieron el barro lo más cerca de donde vivían.

La arcilla es el mineral *sedimentario* más difundido en la corteza terrestre: No existe país donde no se halle (aunque a veces se presenta tan impura que no resulta práctico explotarla).¹³⁴

¹³² Eduardo Noguera. *La cerámica arqueológica de Mesoamérica*. I.I.A. UNAM. 2ª Edición, 1975. p. 36

¹³³ Tesis de Licenciatura en Artes Visuales, por Marta Raquel Rotenberg Kuligovski. *Reflexiones sobre artesanía, arte popular y la escultura en barro, a partir de la investigación de técnicas prehispánicas*. UNAM-ENAP, México D.F. 1983. p. 20.

¹³⁴ Jorge Fernández Chiti. Curso práctico de cerámica artística y artesanal. Cuatro tomos, Tomo I, sexta edición, Condorhuasi editorial, Republica de Argentina 1990. p.28

Según la descripción que dan los mineralogistas, el barro es un silicato aluminico (...) (Todos) los barros tienen la propiedad de absorber mucha agua y por lo tanto, se hacen plásticos de manera que pueden modelarse sin romperse o ser más plásticos.¹³⁵

El principal componente es el caolín ¹³⁶ que es usado en la fabricación de porcelana¹³⁷, pero siempre debe estar presente en la composición del barro.

El caolín se forma por la descomposición de rocas feldespáticas por la acción, se observa que en el curso de su descomposición en silicato de la roca feldespática sufre un cambio debido a la acción del ácido carbónico del aire y se convierte en carbonato. En este proceso el silicato de aluminio no afectado por el ácido carbónico se separa en forma de un polvo insoluble al agua.¹³⁸

Se necesita entonces, que el barro tenga determinados componentes químicos para que dé el rendimiento deseado. Es preciso comentar que en el barro nunca deben faltar determinados componentes como son la sílica y el óxido de aluminio así como ciertas

¹³⁵ Noguera, Eduardo. *op.cit*, 1975. p. 31.

¹³⁶ La Profesora Soledad Hernández Silva. Titular del Taller de Experimentación Visual (Cerámica) en la ENAP nos comenta que el Caolín, es un material puro que pertenece al grupo de las arcillas por su fórmula química: $SiO_2 + Al_2O_3 + 2H_2O$. Se le considera un silicato de alúmina hidratado, es de partículas finas, de forma laminar con bordes curvados que se expanden con la presencia del agua y se retraen con la desecación, su conformación plana favorece el ejercicio de fuerzas físicas como la atracción y la adherencia, que constituyen el fenómeno llamado plasticidad, los barros tienen como principal ingrediente el caolín, además de otros minerales y sustancias coloidales. Al contrario de los caolines denominados “magros” que son menos maleables. Los barros son más plásticos que las arcillas por su contenido de material coloidal.

¹³⁷ La porcelana es un producto [cerámico](#) tradicionalmente blanco, compacto, [duro](#) y [translúcido](#). Desarrollado por los [chinos](#) en el [siglo VII](#) u [VIII](#) e históricamente muy apreciado en [occidente](#), pasando un largo tiempo antes de que su modo de elaboración fuera reinventado en [Europa](#). La porcelana se obtiene a partir de una pasta muy elaborada compuesta por [caolín](#), [feldespato](#) y [cuarzo](#). La tipología de la porcelana es muy amplia: porcelana de alto fuego, porcelana de huesos (bone china), porcelana técnica, porcelana eléctrica, porcelana de Paros, etc. El nombre de porcelana se debe a una confusión. La palabra porcelana viene del italiano *porcella*, nombre italiano del *cauri*, [molusco](#), cuya concha es blanca y muy estimada y que en algunos lugares de Oriente se utilizaba como moneda. Como hasta el momento la fórmula seguía siendo un misterio, pensaron que tal vez esa cerámica estaba hecha con la concha nacarada del molusco llamado *porcelana*. Y con ese nombre se quedó. La materia prima con que se elaboran las porcelanas es un compuesto de los siguientes minerales, mezclados en proporciones adecuadas:

✚ [Caolín](#)

✚ [Cuarzo](#)

✚ [Feldespato](#)

✚ Cuarzo y feldespato molidos, para la cubierta

✚ Óxidos metálicos para la pintura

✚ Oro de amalgama en el caso en que se quiera dorar algunas partes, cabe señalar que todas éstos minerales son molidos finamente.

¹³⁸ *Cfr.* Esta cita es de Linné, 1925. en Noguera, Eduardo. *op.cit*, 1975. p. 32.

características como son la plasticidad, cuando está en estado húmedo y dureza, cuando se cuece.¹³⁹

Tanto las arcillas como los caolines provienen casi totalmente de la descomposición de los feldespatos que forma parte de diversas rocas, como el granito, el gneiss, la permatita, etc.¹⁴⁰

Conforme iban adquiriendo experiencia, los antiguos alfareros arreglaban su barro con componentes que observaban que lo mejoraba. A veces en su estado natural, el barro era demasiado plástico, razón por lo que la construcción era difícil de trabajar y para subsanar ese defecto, se fue descubriendo que se le podía agregar arena, cuarzo, tepalcates molidos, conchas u otras sustancias diferentes “que no son plásticas” y son pulverizadas para hacer adecuado su manejo. A éstos componentes la Licenciada Marta Raquel Rotenberg en su tesis¹⁴¹ los llama “desgrasantes” o “antiplásticos” y nos comenta:

(...) como desgrasantes se usaban arena, cuarzo, tepalcates molidos, micas molidas, o ceniza volcánica.¹⁴²

Retomando una fuente del siglo XVI fray Bernardino de Sahagún nos comenta acerca del barro:

De diversas maneras para hacer tinajas etc. (...) Hay un barro en esta tierra para hacer loza y vasijas, es muy bueno y muy pegajoso, amásanlo con aquellos pelos de los tallos de las espaldañas, llámese *tezóquilt* y *contlalli*. De este barro, se hacen comales, escudillas y platos, y toda manera de loza. Hay una tierra que hacen sal que llaman *iztlatalli*, conócenla los que hacen sal. Hay una manera de tierra amarilla con que enjalbegan las paredes. Hay tierra que es como almagre, colorada, (y) llámanla *tlachichilli*, embarnizan (*sic*) con ella la loza de platos y jarros, etc. Porque da un lustre colorado muy bueno. Hay una tierra muy pegajosa que es negra y mézclanla con cal para edificar. Hay un cieno en esta tierra, en los caminos de las canoas, que se llaman *azóquiltl*, con que hacen muchas cosas, y transponen el maíz con ello. Hay una tierra que se llama *palli*, para teñir de negro, hay minas de este barro o tierra (que) es preciosa, con esto también tiñen los cabellos las mujeres para hacerlos muy negros.¹⁴³

¹³⁹ Cfr. En Eduardo Noguera. 1975. p. 32

¹⁴⁰ Fernández Chiti. *op.cit.* 1990. p. 29.

¹⁴¹ Rotenberg Kuligovski. *op.cit.* 1983, p. 21.

¹⁴² *Ibid:* p.21.

¹⁴³ Sahagún . *op.cit.* ([1578][2006]) Libro XI. Capitulo XII p. 680.

Como vemos en ésta cita los mexicas utilizaban diversos minerales en la factura de los colores y los “almagres” son mencionados aquí también como un barro mas un oxido colorante que da un lustre colorado en los objetos cerámicos. Los diversos métodos de fabricación, siguiendo a Eduardo Noguera son:

Hay varios métodos para hacer vasijas: el primero es modelar la vasija directamente de un bloque de barro, el segundo, por medio de enrollado que es un sistema muy usado en las culturas primitivas (...) un tercer método, el más avanzado, es hacerlo en moldes y, finalmente, el cuarto que no conocían los pueblos prehispánicos, es por medio del torno.¹⁴⁴

Una vez que se ha formado la vasija por alguno de estos métodos, se procede a unir las asas, los soportes, que se modelan por separado y se pegan a los bordes.



<http://www.google.com.mx/imgres?>

Fecha de la consulta: 17/03/2012, 16:20 p.m.

¹⁴⁴ Noguera, Eduardo. *op.cit.* 1975. p. 33.

Continuando con Noguera en su estudio, en la actualidad muchos pueblos, sobre todo en agrupaciones indígenas, no han adoptado el torno para aprovechar “*las fuerzas del movimiento rotatorio*”.¹⁴⁵

La Profesora Soledad Hernández nos comenta en su tesis¹⁴⁶ que el torno si se conocía y que era de una factura muy rudimentaria.

En algunos lugares la rueda alfarera fue anterior a la rueda de los carros (Egipto), entre otros simultánea (cercano Oriente e India) y en otro posterior (Creta y Europa). En América Precolombina no se conocía el torno, sin embargo, para dar los acabados o pintar, se colocaba el cacharro sobre una madera o piedra que se giraba con la mano.¹⁴⁷

Existen diversos tipos de cocimiento cerámico entre los cuales podemos señalar. El cocimiento al aire libre éste naturalmente fue el usado por la mayor parte de los pueblos primitivos y prehispánicos. Cabe señalar que la coloración negra es debida al uso de madera resinosa.¹⁴⁸

La Profesora Hernández afirma que en esa época era utilizado el almagre que es un barro más un óxido colorante, la quema al aire libre a cielo abierto es a ras del suelo y se acomodan las vasijas y se cubren de leña y hojarasca. Básicamente la Profesora describe tres zonas importantes de los hornos: primero, la parte baja ó de alimentación de la leña, segundo la parte de contención de las ollas “objetos”, y tercero, la parte superior que es una zona abierta utilizada para carga y descarga del horno, que a la vez funciona como tiro para la eliminación de los gases tóxicos. Las “quemadas” en hornos de leña son siempre mixtas ya que al introducir la leña en el hogar se produce mucho humo (atmosfera reductora) cuando el fuego esta en su apogeo desaparece el humo (atmosfera oxidante), así se van sucediendo las dos en un ciclo de dos atmosferas.

¹⁴⁵ *Cfr.* Noguera, nos comenta que en este aspecto, conviene recordar que los pueblos mesoamericanos no conocían las aplicaciones de la rueda, aunque sí los principios de rotación por los objetos de juego con ruedas que se han encontrado. Noguera, 1975. p.35.

¹⁴⁶ Tesis de Licenciatura en Artes Visuales, por Gabriela Bribiesca Azuara, Soledad Hernández Silva et al. Investigación experimental del color en tres barros mexicanos. Muestrario básico de barros, óxidos, pigmentos y engobes. UNAM-ENAP. México D.F. 1985.

¹⁴⁷ *Ibid:* p.03.

¹⁴⁸ La Profesora Soledad Hernández nos comenta que solo adquiere el color negro cuando se utiliza madera resinosa, y el color de los barros va a ser dado por la existencia ó contenido de algún óxido metálico colorante. Atmosfera reductora.

Las ollas que nos ocupan fueron creadas en una atmósfera mixta. Según Eduardo Noguera es posible, que algunos pueblos mesoamericanos, como los “aztecas”, hubieran podido tener el cocimiento en una cámara cerrada o un horno, ya que poseían el *Temazcalli* (baños rituales- colectivos de vapor) que en cierto modo es parecido a un horno cerámico, aunque en realidad no existen fuentes que física y objetivamente lo demuestren.

La Profesora Hernández nos comenta sobre los hornos que:

Los pueblos Precolombinos utilizaron tanto los hornos descritos de la época paleolítica, como los de adobe que alcanzaban temperaturas de los 900°C. Quemaron su cerámica en estructuras similares al *Temazcalli* (baño de vapor). Los peruanos antiguos manejaron la atmosfera de los hornos con gran conocimiento y pudieron conseguir gran variedad de colores.¹⁴⁹

Otra teoría sugerida por la Profesora Hernández, nos dice que los artesanos indígenas, después de la llegada de los españoles, siguieron usando estos hornos de generación en generación, hasta los siglos XVI- XVII. La reutilización de los hornos en la Nueva España va a ser objetivamente viable. Sin embargo ya se menciono que la atmósfera en que se cuece la cerámica por medios primitivos, nunca es constante. En un principio ocurre en una atmósfera reductora que poco a poco se hace oxidante, conforme aumenta el fuego y finalmente esta atmósfera se convierte en mixta. La quema de leña es un ciclo de dos atmosferas donde la primera es reductora y la última es oxidante cuando desaparece el humo y después cuando el objeto entra en contacto con el aire se oxida. La Profesora Hernández recomienda llamar a la quema de las dos ollas que nos ocupa de atmósfera mixta porque se van sucediendo una y otra.

Cabe señalar que también existen tres etapas en la realización de las formas cerámicas, la primera es la construcción, la segunda la de modelado, y la tercera es la decoración.

Las técnicas decorativas, en primer término las que alteran la superficie que va a ser decorada, tales como esgrafiado e inciso, grabado, rastrilleo, o raspado, tallado, relieve o *chamlevé*, muescas o ranuras, estrías, punteo, perforación, impresiones, punzado, líneas impresas con una ruedecilla dentada, decoración, “estampado”. Las otras técnicas consisten en agregados a la superficie como es, en primer lugar la pintura con sus

¹⁴⁹ Bribiesca Azuara. Et.al. *op.cit.* 1985. p. 07.

múltiples variedades de estilos decorativos, como *cloisonné*, decoración negativa, policroma, al fresco etcétera, pastillaje, protuberancias,... pigmento rojo, o negro en las incisiones y aun otros sistemas empleados con menos frecuencia. Someramente se describirán los más importantes de esos sistemas.¹⁵⁰

Texturas: Las civilizaciones Mesoamericanas ya utilizaban la producción de texturas por medio de sellos (*Tlatilco*, la Venta, los Remedios). Como símbolo sagrado que eran, transmitían parte de su carácter a la arcilla, dándole una idea de tabú al objeto sobre el que se imprimía y que tenía que ver con la noción de propiedad.¹⁵¹

La decoración de la cerámica es un paso importante. Podemos decir que ésta se ejecuta después de que la cerámica ha sido construida o, en estado de cuero¹⁵² ya se han agregado los soportes, las asas y otros aditamentos como el mascarón. La decoración de pastillaje es aquella realizada independientemente de la forma principal y pegada a ésta cuando todavía está fresca y es practicada con la mano o con algún instrumento. Ésta puede consistir en grandes porciones de barro que se adhieren a la vasija en estado plástico, figurando algún motivo naturalista o geométrico, o simples tiras de barro agregadas por separado, simulando cuerdas o figuras(...) que complementan un conjunto decorativo.¹⁵³

Puede tratarse también de vasijas de elaborada manufactura con elegante decoración, que se dedicaron a fines ceremoniales o bien aquella destinada a usos ordinarios o para cocinar.¹⁵⁴ Al acabado final que consiste en perfeccionar la superficie del trabajo para definir bien la forma, se le llama modelado.

Las culturas Prehispánicas de México no conocieron el vidriado. Quizás por ello desarrollaron enormemente las posibilidades de las pastas coloreadas, la pintura con óxidos y colorantes vegetales así como el grabado en el barro fresco o seco y en la decoración por pastillaje.¹⁵⁵

Los colorantes o pigmentos son de origen vegetal, animal y mineral que se aplican en frío sobre la pieza cocida...En un principio buscaban la impermeabilidad. Una manera muy

¹⁵⁰Noguera, *op.cit.* 1975. p.40.

¹⁵¹Bribiesca Azuara, Hernández Silva et.al. *op. cit.* 1985.p. 08.

¹⁵²Estado de cuero: cuando la superficie cerámica presenta los últimos vestigios de humedad.

¹⁵³*Cfr.* Noguera.*op.cit.*1976. p.41.

¹⁵⁴*Cfr. Id:* p. 54.

¹⁵⁵Rotenberg Kuligovski.*op.cit.*1983, p. 25.

antigua de lograr una mayor impermeabilidad era cerrar su poro mediante el pulimiento paciente, que se hace permanente con la cocción. Otro método es cubrir la vasija con engobe, que es un recubrimiento cerámico hecho en una primera etapa, con un tipo de barro muy fino, que por su contenido natural de óxidos metálicos daban color.¹⁵⁶

La forma pues es una característica muy importante aunque ofrece una gran variedad, ya que como apunta Noguera, no están sujetos a una regla general sino al “capricho del alfarero”. Después de hacer notar cómo está hecha la vasija, es decir el molde, enrollado o directo, hay que considerar algunas formas básicas que ocurren en todas las cerámicas, y cada una de ellas ofrece innumerables variaciones, como por ejemplo en los cánones establecidos por los religiosos de esas fiestas rituales.¹⁵⁷

La clasificación de la cerámica según Eduardo Noguera es la siguiente:

Vasija: Objeto propio para contener líquidos

Plato: Vasija grande, abierta, cuya altura es menor que la cuarta parte de su diámetro.

Cajete: Vasija de gran abertura cuyo diámetro es mayor que su altura.

Jarro: Vasija de reducida boca o abertura cuya altura y ancho es aproximadamente igual, cuyo diámetro mayor es más o menos la mitad de su altura.

Vaso: vasija cuya altura es mucho mayor que su ancho.

Taza: pequeño vaso hemisférico, a veces provisto de asas, que se usa especialmente para beber.

Olla: Vasija de altura proporcional a su diámetro mayor.

Botella: Vasija provista de angosto cuello cilíndrico.

Jarra: vasija con una sola asa

Cuchara: plato o taza con una asa alargada.

Vasijas antropomorfas zoomorfas, esqueyomorfas,¹⁵⁸ etcétera.

Llamamos ollas a los objetos que analizamos, ya que si retomamos la forma en que Ségota los define sería “vasija”, que es un objeto para contener líquidos, y de acuerdo a la anterior cita de Noguera, olla es una vasija de altura proporcional a su diámetro mayor. En nuestro caso la denominación olla va a sustituir el concepto vasija. De ésta manera las dos ollas encontradas fueron creadas de un molde único, con la técnica de diseños en pastillaje

¹⁵⁶ Bribiesca Azuara, et al. op. cit. 1985.p. 09-10.

¹⁵⁷ Cfr. Noguera. *op.cit.* 1976. p. 55. Menciona que es el “capricho del alfarero” (las comillas son mías) el que define la forma, contrariamente en mi tesis la forma es por tanto determinada por cánones establecidos, no del alfarero sino de la clase en el poder. La Profesora Soledad Hernández nos comenta que el artista alfarero realizaba una abstracción de su entorno social, económico, político, artístico, reflejado en su obra artística.

¹⁵⁸ *Id:* En este contexto las formas *esqueyomorfas* se refiere a las representaciones arquitectónicas por ejemplo pequeñas pirámides. p.55-56.

que conforman la máscara de *Tlaloc*, y la utilización de pigmentos en color blanco, rojo, azul turquesa, negro son colores recurrentes. Estas ollas fueron quemadas en una atmosfera mixta, después bruñidas y ofrendadas para determinados rituales en los calendarios *Xihuitl* ó *Xiuhpohualli* de 20 días o el *Tonalpohualli* de 13 días. Éstas ofrendas fueron “colocadas” a diversos dioses de la lluvia por ejemplo, *Tlaloc* por los mexica, y contenían diversa iconografía que se relacionaba con dicho dios. La fabricación de estas ollas *Tlaloc* estaba condicionada por los cánones establecidos y por la forma de gobierno teocrático- religioso imperante.

Nombre del día (en náhuatl)	Nombre del día (en español)	1°	2°	3°	4°	5°
1)cipactli	cocodrilo	1*1	8	2	9	3
2)ehécatl	viento	2	9	3	10	4
3)calli	casa	3	10	4	11	5
4)cuetzpallin	lagartija	4	11	5	12	6
5)cóatl	serpiente	5	12	6	13	7
6)miquiztli	muerte	6	13	7	1*6	8
7)mázatl	venado	7	1*3	8	2	9
8)tochtli	conejo	8	2	9	3	10
9)atl	agua	9	3	10	4	11
10)itzcuintli	perro	10	4	11	5	12
11)ozomatli	mono	11	5	12	6	13
12)malinalli	hierba	12	6	13*5	7	1*8
13)ácatl	caña	13	7	1	8	2
14)océlotl	ocelote	1*2	8	2	9	3
15)cuauhtli	águila	2	9	3	10	4
16)cozcaquauhtli	zopilote	3	10	4	11	5
17)ollin	movimiento	4	11	5	12	6
18)técpatl	cuchillo de piedra	5	12	6	13	7
19)quíáhuatl	lluvia	6	13	7	1*7	8
20)xóchitl	flor	7	1*4	8	2	9

Cuadro Tonalpohualli.

[http://www.google.com.mx/imgres?q=calendario+tonalpohualli&start=10&num=10&hl=es&gbv=2&biw=1092&Fecha de la consulta: 06 /03/2012. 11:07 a.m.](http://www.google.com.mx/imgres?q=calendario+tonalpohualli&start=10&num=10&hl=es&gbv=2&biw=1092&Fecha+de+la+consulta:06/03/2012.11:07+a.m.)

3.3 APLICACIÓN DEL MÉTODO DE ERWIN PANOFSKY

3.3.1. PRIMER NIVEL DE SIGNIFICACIÓN

Las ollas encontradas en las excavaciones de Templo Mayor con la representación de *Tlaloc*, dios del agua,¹⁵⁹ son variadas. Me baso en el análisis de Miguel Covarrubias para definir la influencia Olmeca en este estilo cerámico, también me ocuparé específicamente de la olla *Tlaloc 1* y *Tlaloc 2* encontradas en las ofrendas 21 y 56 respectivamente, mismas que fueron conservadas, así como clasificadas por la restauradora Bárbara Hasbach Lugo¹⁶⁰ en su estudio :

Dos ollas de cerámica con la representación del dios del agua encontradas en las excavaciones de Templo Mayor en junio de 1979 y en octubre de 1980. Se hace conjuntamente el estudio de estas dos piezas debido a que, aunque no pertenecen a la misma época ni a una sola ofrenda, existe gran similitud en las condiciones de hallazgo y del tratamiento de restauración, además de tener un aspecto prácticamente igual en cuanto a tamaño, forma, color, y tema.¹⁶¹

La identificación de dos ollas *Tlaloc* en este contexto, con las mismas características de tal deidad, servirá para diferenciarlas y llamarlas *Tlaloc 1* y *Tlaloc 2*, de acuerdo al orden cronológico en que fueron encontradas por los arqueólogos. En algunas partes de su estudio, la restauradora Bárbara Hasbach nos comenta que estas ollas fueron creadas con un mismo molde, cabe señalar que no se puede saber en realidad, solo sabemos que son tan iguales que tal vez hayan salido de un mismo molde. También se denota un comportamiento dual y complementario en el objeto, como puede ser el de una deidad que da fertilidad, pero que puede dar también sequía. El carácter dual va a ser reiterativo en las representaciones de *Tlaloc*. Mencionaremos autores como Alfredo López Austin que en sus planteamientos nos habla de este carácter en la cultura mexicana.

¹⁵⁹ Según la Maestra Dúrdika “En los estudios históricos e iconográficos efectuados en las últimas décadas acerca de *Tlaloc*, se ha creído encontrar un origen común a todas sus acepciones en la existencia de una “cultura madre”: la Olmeca. Actualmente, tanto la interpretación de la existencia de una “cultura madre”, como la lógica de una evolución iconográfica de la figura de *Tlaloc* propuesta por Miguel Covarrubias no se ha podido sostener a la luz de las fuentes y estudios arqueológicos”. Dúrdika, Ségota. *op.cit.* 1995. p. 19.

¹⁶⁰ Hasbach Lugo Barbara. *Restauración de dos ollas*. En...Eduardo Matos Moctezuma. *El Templo Mayor excavaciones y estudios*. INAH, México 1982.

¹⁶¹ *Ibid*: p. 369.

La concepción Mesoamericana se basa de manera especial en la dualidad, ésta es inherente tanto en lo terrenal como en lo divino, y se entrecruzan formando la vida y la muerte misma, donde lo divino es eternidad y lo terrenal es perenne.

Es importante señalar que esta conceptualización dual va a ser reiterativa en mi planteamiento. Los dioses en dos planos son representados con dioses de origen del fuego y la luz, en cambio otros representan lo acuático, la oscuridad.

Hay que advertir que los causantes de las enfermedades frías eran los que tenían poder para curarlas. Era un principio general: el dios causante del mal era el capaz de retirarlo. Las enfermedades frías eran llamadas “aires”¹⁶² (...) porque se suponía que, originadas en el inframundo, surgían de él en forma invisible como corrientes de aire. Los males artríticos, por ejemplo, eran concebidos como una posesión de los pequeños dioses de la lluvia, que se alojaban en las coyunturas, las hinchaban y producían dolor en ellas. Por tanto, se invocaba contra las enfermedades frías a todos los dioses que estaban relacionados con la frialdad, entre los que se encontraban el dios del viento, la diosa del agua, el dios de la lluvia y los grandes cerros.¹⁶³

Como apunta López Austin, remitiéndonos a Sahagún, donde estas enfermedades del frío provienen de los montes, de los ríos, de la mar, los que estaban enfermos de éstas, hacían ofrendas a diversos dioses como: el dios del aire, la diosa del agua y el dios de la lluvia. Esta relación de los dioses con ciertas enfermedades húmedas que eran provocadas y causaban mal a las personas sin causa aparente, pueden ser motivo para decir que este tipo de enfermedad contiene una carga no benéfica en sus representaciones iconográficas.

Uno de los problemas serios con los que tropieza todo estudioso de la religión mesoamericana es la clasificación de los dioses.¹⁶⁴ Los distintos panteones están integrados por divinidades que, por una parte, se funden unos con otros o se separan en componentes divinos para dar lugar a otras divinidades; por otra, los dioses cambian considerablemente de atributos y naturaleza cuando realizan diferentes funciones. A

¹⁶² Cfr. En la metáfora *in ehécatl, in temoxtlí*, que significa “enfermedad”, hay referencia a los dos tipos de males que aquejan al enfermo: los “aires” (*ehécatl*), que suben del inframundo, y “lo que desciende (*temoxtlí*), enfermedades calientes que bajan del cielo. López Austin. *op.cit.* 2000 p.172.

¹⁶³ Cfr. en Sahagún . *op.cit.* ([1578][2006]) Lib. I, Cap. XXI, I, 2006, p. 47.

¹⁶⁴ Una de las más notables y meritorias clasificaciones es la de Nicholson, en su artículo “*Religión in Pre-Hispanic Central México*”. En dicha clasificación los dioses aquí estudiados se agrupan en diversos complejos que ocupan toda la sección del panteón que abarca a los dioses de la fertilidad agrícola, de la lluvia y de la humedad. Comentario de López, *op.cit.* 2000, p. 175.

grandes rasgos, y en espera de una clasificación más puntual, los dioses del ámbito terrestre y acuático pueden integrar los siguientes grupos:

- 1) *Tláloc* ó *Tlalocantecuhtli*. En la antigüedad-como lo es hoy en día-era confusa la distinción de *Tláloc* y su reino, el *Tlalocan*, y a esta confusión se debe que tanto el *Tlalocan* como sus réplicas, todos los cerros, fuesen deificados.¹⁶⁵ El complejo de dioses de un cerro era también deificado bajo la figura del corazón del cerro, *Tepeyollotli*, dios que destacaba como uno de los nueve Señores de la noche.
- 2) *Tláloc* tenía entre sus desdoblamientos el cuádruple que lo colocaba en cada uno de los cuatro postes de los confines del mundo. *Tláloc* era así *Nappatecuhtli*, (“El Señor Cuádruple”), divinidad en la que se sumaban los cuatro *tlaloque* que sostenían el cielo, esto es los cuatro postes en su aspecto acuático.
- 3) Las Diosas Madres, una verdadera variedad de funciones particulares y de representaciones.
- 4) Los auxiliares de *Tláloc*, entre ellos los muertos. Se encargan del cuidado de manantiales, fuentes, corrientes de agua, etcétera, y hacen llover, soplar los vientos, etcétera.
- 5) Los auxiliares de las Diosas Madres, entre ellos los cuatrocientos conejos y las fuerzas del crecimiento.
- 6) Los “antepasados”, dioses que en el momento de la creación recibieron la encomienda de dar vida a grupos humanos y convertirse en sus protectores y vigilantes.
- 7) Otros dioses, numerosos, que participan en el proceso cíclico de las fuerzas del Agua y de la Tierra en el mundo. Entre ellos destacan los dioses de la muerte, el dios del viento y el dios del maíz, ésta última como la esencia vegetal más importante de las guardadas en el gran tesoro subterráneo del *Tlalocan*. En cuanto al dios del viento, *Ehécatl*, es una advocación de *Quetzalcóatl*, precisamente la advocación en la que queda la parte fría del dios. Es la causa por la que *Ehécatl* aparece como hijo de *Tezcatlipoca*, como una divinidad negra y tenebrosa, armada de una espina sangrante. Su afinidad con *Tláloc* es tal que en una de sus advocaciones, *Nahui Ehécatl*, se combinan en el dios claros elementos de *Tláloc* y de *Quetzalcóatl*.¹⁶⁶

Por su parte, Paul Westheim nos habla también del aspecto dual de la deidad *Tlaloc*:

Las ollas representan a *Tláloc*, dios de las aguas celestes y terrestres, señor de la lluvia y de la tormenta. Tiene un carácter ambivalente, es el dios generoso que proporciona el liquido fecundante, "el que hace crecer" como su nombre lo indica, pero también puede

¹⁶⁵ Cfr. Broda dice que los montes en los que habitaban los dioses *tlaloque* se consideraban no sólo como su morada, sino como ellos mismos.” *Las fiestas aztecas de los dioses de la lluvia*”. p. 254. También lo comente anteriormente en el sustrato de arriba por Broda. *op. cit.* 1971.

¹⁶⁶ López, *op.cit.* 2000, p.176.

negarlo y provocar el desastre, la sequía. Envía el granizo y los rayos que ponen en peligro la vida de los pueblos y su agricultura.¹⁶⁷

Ahora nos referiremos al lugar donde fueron encontradas estas ollas *Tlaloc*:

El *Tlaloc* 1 fue encontrado en la ofrenda 21 localizada en la zona oriental del templo dedicado a este dios. El sitio corresponde a la segunda etapa constructiva. El *Tlaloc* 2 pertenece a la ofrenda 56 ubicada en el relleno, entre la quinta y la sexta ampliación de lado norte del templo del mismo dios. El *Tlaloc* 1 se halló orientado hacia el poniente y el 2 hacia el sur, y fueron descubiertos con un año y cuatro meses de intervalo.¹⁶⁸

De esta forma se contextualiza cómo y dónde fueron encontradas las dos ollas en orden de aparición. Retomamos los estudios donde se dice que éstas son *Tlaloc* 1 y *Tlaloc* 2 que corresponden con distintas cronologías de las que hablaremos más adelante.

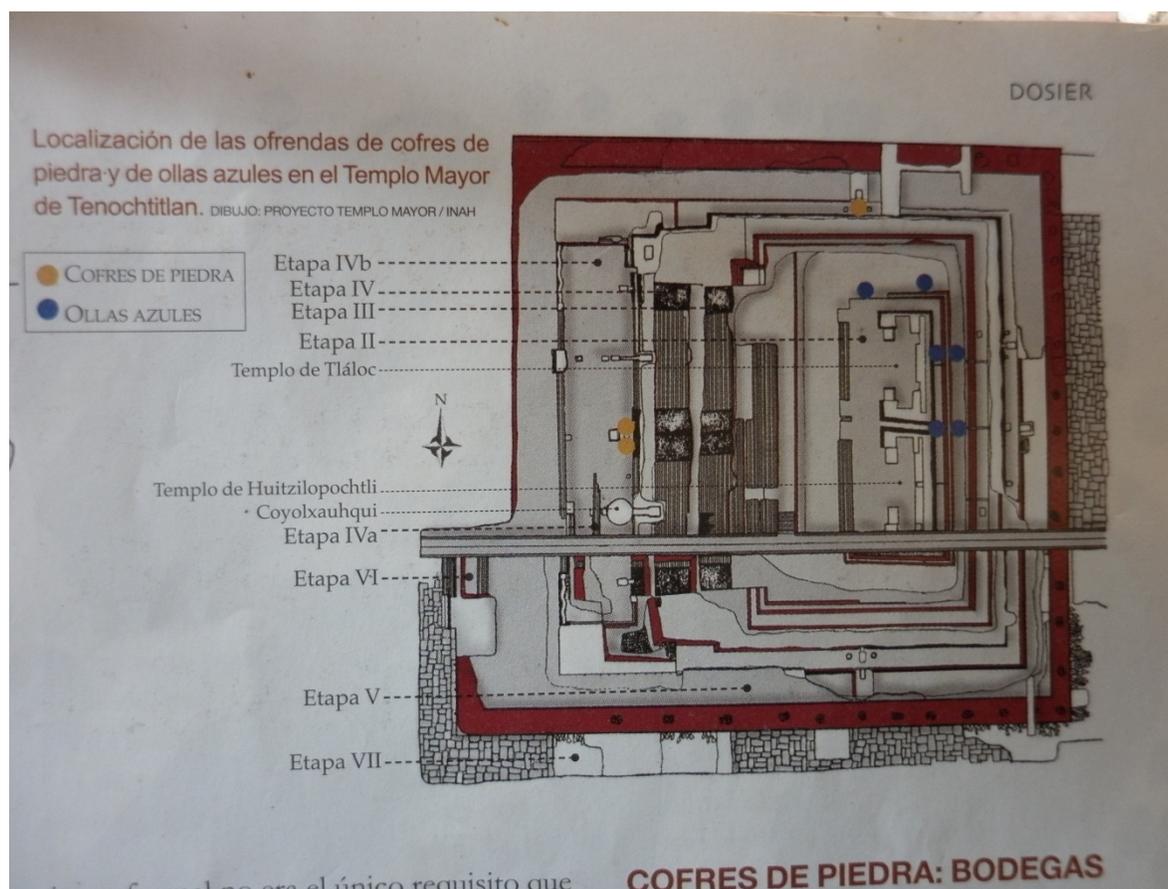


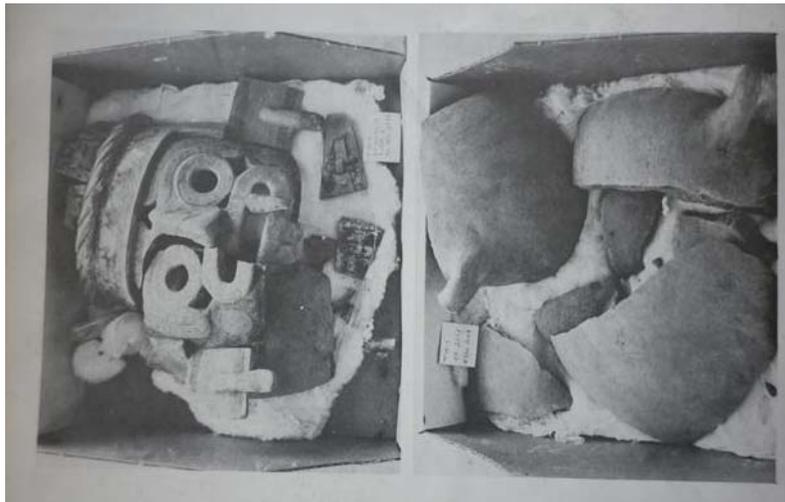
Imagen -lugar de la excavación fotografía del artículo de: Leonardo López Luján. Las ofrendas a *Tlaloc* enterradas en el Templo Mayor de *Tenochtitlan*. En *Arqueología Mexicana* núm. 96, Abril de 2009. Fotografía personal.

¹⁶⁷ Paul Westheim. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. Edit. ERA. 1972, p. 152.

¹⁶⁸ Bárbara Hasbach Lugo. *op.cit.* 1982. p. 370.

Las piezas se presentaban enterradas en la caja de ofrendas entre tierra húmeda y compacta. Fueron aplastadas y fragmentadas por el peso de las grandes piezas de relleno y de las construcciones posteriores que provocaron el hundimiento a través de los años. Fue necesaria la intervención del restaurador y el arqueólogo para empezar a tratar la pieza *in situ* en el momento mismo del hallazgo. La situación de humedad determinó el estado de conservación de las ollas. El barro se encontró fragmentado pero resistente: fue la policromía la que sufrió el mayor daño presentando falta de cohesión, abrasión poca adherencia con el soporte principalmente en el rojo y el estuco del tocado. También hubo presencia de sales y de manchas de hongos los cuales dificultaban la apreciación total de la superficie.¹⁶⁹

Existen pocas fotografías, tanto *in situ* como en el contexto de restauración en que fue realizado, esta información y las que encontramos en archivos fueron sistematizadas.



Detalle en foshop de la olla *Tlaloc I* antes de ser restaurada en.....Eduardo Matos Moctezuma. *El Templo Mayor excavaciones y estudios*. INAH, México 1982. (Imagen personal.)

¹⁶⁹ *Ibid*: p. 372.



Detalle en photoshop de la olla *Tlaloc II* antes de ser restaurada en.....Eduardo Matos Moctezuma. *El Templo Mayor excavaciones y estudios*. INAH, México 1982. (Imagen personal)

Durante el levantamiento de las piezas de la ofrenda se observó que no se olvidara ni el fragmento más pequeño. El *Tlaloc 2* apareció completo, mientras que de *Tlaloc 1* le faltó el fragmento de la orejera derecha y otro del extremo izquierdo del tocado. Estos fragmentos no se repusieron por que en la zona rota hay pigmentos, lo cual supone que se rompió y los aztecas la pintaron disimulando la falta. Así se colocó en la ofrenda, razón por la cual el restaurador decidió no intervenir.¹⁷⁰

En este aspecto se logró una buena conservación y restauración de las ollas, se intervinieron las dos ollas a tiempo y fueron consolidadas, y restauradas. Cabe señalar que la restauradora, basándose en sus colores-cromatismo originales, logra un buen acabado en las dos ollas. La restauradora Bárbara Harbach después de su intervención, supone que hubo una restauración anterior por parte de los “aztecas” como ella nombra a esta cultura mexicana.

¹⁷⁰ Bárbara Harbach Lugo. *op.cit.*1982. p.374.



Tlaloc I Imagen modificada en fotoshop.



Tlaloc II imagen modificada en fotoshop.

3.3.2. HISTORIA DEL NOMBRE DE LA DEIDAD TLALOC

Rastrear la historia del nombre de esta deidad principal es fundamental en nuestro estudio en particular el Centro de México. Con la ayuda de diversos estudios referentes a la misma, consultaremos fuentes del siglo XVI tratando de compilar la información referente a su nombre. También trataremos de mostrar que esta naturaleza de la representación del agua se vinculó con el dios de la lluvia en diversas fuentes desde tiempo inmemorial. Retomo diversos autores del siglo XVI, aunque cabe señalar que se consultarán al final de este apartado autores del siglo XX que también describen el nombre *Tlaloc*:

Estos dioses tenían estos nombres y otros muchos, porque según en la cosa que se entendían, o se les atribuían, así le ponían el nombre. Y porque cada pueblo le ponía diferentes nombres y otros muchos, por razón de su lengua, y así (*sic*) se nombran de muchos nombres.¹⁷¹

Las ollas representan a *Tlaloc*, dios de las aguas celestes y terrestres, señor de la lluvia y la tormenta. *Tlaloc* fue la deidad mesoamericana reverenciada tanto por el pueblo como por la nobleza. Fray Diego Durán nos dice de esta deidad:

De la Relación del ídolo llamado *Tlaloc*, Dios de las lluvias, truenos y Relámpagos, reverenciado de todos los de la tierra en general, que quiere decir “camino debajo de la tierra” o “cueva larga”.

Cuanto a lo primero, es de saber que a este ídolo lo llamaban *Tlaloc*, al cual en toda la tierra tenían gran veneración y temor y a cuya veneración se ocupaba toda la tierra generalmente, así los señores, reyes y principales, como la gente común y popular. El asiento perpetuo del cual era en el mismo templo del gran *Huitzilopochtli* y a su lado, donde le tenían hecha una pieza particular y muy aderezada de los aderezos comunes de mantas, plumas, joyas y piedras: todo lo más rico que podían.¹⁷²

¹⁷¹ Fray Andrés de Olmos, [1533] *op. cit.* (compilador) *Historia de los mexicanos por sus pinturas (1985)* En Garibay, K. Ángel, María. (Editor) *Teogonía e historia de los mexicanos tres opúsculos del siglo XVI*. Porrúa s.a. México *op. cit.* 1985. p. 24.

¹⁷² Fray Diego Durán. *Historia de las Indias de la Nueva España e islas de tierra firme*. Editorial Porrúa, 2 vols. (biblioteca Porrúa 36-y 37) Vol. I. Capítulo. VIII, México, 1967. p. 81.

Por su parte fray Bernardino de Sahagún nos comenta:

Que trata del dios que se llama *Tláloc Tlamacazqui*

Este dios llamado *Tláloc Tlamacazqui* era dios de las lluvias. Tenían que el daba las lluvias para que regasen la tierra, mediante la cual lluvia se criaban todas las yerbas, árboles, y frutas y mantenimientos: también tenían que él enviaba el granizo y los relámpagos y rayos, y las tempestades del agua, y los peligros de los ríos y de la mar. El llamarse *Tláloc Tlamacazqui* quiere decir que es dios que habita el paraíso terrenal, y que da a los hombres los mantenimientos necesarios para la vida corporal. ¹⁷³



<http://www.google.com.mx/imgres?q=ollas+Tlaloc> Fecha de la consulta: 23 /01/ 2010. 09:30. p.m.

Este dios va a ser concatenado con la dualidad, es decir su forma fértil así como el que envía el granizo y relámpago, deidad que da el mantenimiento de la naturaleza- vida. Como apunta el Maestro Ángel María Garibay, citando a Sahagún:

Con su prurito de identificar a los dioses de México con los de Grecia y Roma, el buen franciscano puso al margen una serie de glosas explicativas que más tarde resumió mucho en su redacción castellana. Daré una que otra muestra para que se advierta su

¹⁷³ Sahagún . *op.cit.* ([1578][2006]) Libro I, Capítulo IV. p.30.

manera de resumir o ampliar, dado el caso. *Huitzilopochtli* otro marte... Neptuno, para *Tlaloc*.¹⁷⁴



Escultura de una fuente de Neptuno en Madrid.

Neptuno.

<http://www.google.com/imgres?imgurl=http://www.madridpedia.c> Fecha de la consulta: 23/03/2012, 10:50 a.m.



Tlaloc (*Códice Magliabechiano*)
Recorte de imagen del códice.

Para *Motolinia* era simplemente el dios del agua. Aquí nos adentrarnos en su aparición en los calendarios o fiestas mesoamericanas de las cuales se hará un particular análisis.

Había otro día en que hacían fiesta al dios del agua.¹⁷⁵ Antes que este día allegase, veinte o treinta días, compraban un esclavo y una esclava y hacíanlos morar juntos como casados; y allegado el día de la fiesta, vestían al esclavo con las ropas e insignias de aquel dios, y a la esclava con las de la diosa, mujer de aquel dios, y así vestidos

¹⁷⁴ Ángel María Garibay K... en... Sahagún, *op.cit.* ([1578] [2006]) En la introducción del libro primero la cita es del Maestro Garibay p. 23.

¹⁷⁵ Fray Toribio de *Motolinia*, Toribio. *Historia de los indios de la nueva España*. Editorial Porrúa S.A.... sepan cuantos, México 1969. *Motolinia* cita: Se refiere a la fiesta de *etzalcualiztli*. Cfr. Memoriales I Capitulo XVIII. p. 33.

bailaban todo aquel día hasta la media noche que los sacrificaban; y a éstos no los comían sino echábanlos en una hoya como silo¹⁷⁶ que para esto tenían.¹⁷⁷

Nuevamente el Maestro Garibay nos comenta en la introducción del libro *Teogonía e historia de los mexicanos* atribuida a Fray Andrés de Olmos¹⁷⁸ donde dice que este misterioso fraile fue el primer investigador científico de la cultura mexicana. Antes que Sahagún, él compila esta *Historia de los mexicanos por sus pinturas*.¹⁷⁹

Fray Andrés afirma que es *Tlaloc* un dios de agua, con sus discípulos del agua llamados *Tlaloques*. Así como los cuatro cuartos, nos habla de un espacio cuatripartita en las alturas o cielo desde donde los *tlaloques* hacían sonar las ollas que golpeaban con un palo, que como magia simboliza el trueno.

Del cual dios del agua dicen que tiene un aposento de cuatro cuartos, y en medio de un gran patio, do están cuatro barredones grandes de agua: la una es muy buena, y de está llueve cuando se crían los panes y semillas y enviene en buen tiempo. La otra es mala cuando llueve, y con el agua se crían las telarañas en los panes y se añublan. Otra es cuando llueve y se hielan, otra cuando llueve y no granan y se secan. Y este dios del agua para llover crio muchos ministros pequeños de cuerpo, los cuales están en los cuartos de dicha casa, y tienen alcancías en que toman el agua de aquellos barreñones y unos palos en la otra mano, y cuando el dios de la lluvia les manda que vayan a regar algunos términos, toman sus alcancías y sus palos y riegan del agua que se les manda, y cuando atruena, es cuando quiebran las alcancías con los palos, y cuando viene un rayo es de los que tenían dentro, o parte de la alcancía.¹⁸⁰

Todas las referencias mencionadas, así como las características de *Tlaloc* que dieron estos autores del siglo XVI, van a ser relacionadas con las ollas y con la iconografía de este dios de la lluvia, algunas veces las ollas fueron creadas en siglos anteriores al siglo XVI pero todas son vinculadas con la dualidad.

¹⁷⁶ *Idem*: Cita *Motolinia*: En su acepción de pozo profundo y cavernoso.

¹⁷⁷ *Motolinia. op. cit.* 1969. p. 33.

¹⁷⁸ Fray Andrés de Olmos. [(1533) (1985)] (compilador) *Historia de los mexicanos por sus pinturas (1985)* En Garibay, K. Ángel, María. (Editor) *Teogonía e historia de los mexicanos tres opúsculos del siglo XVI*. Porrúa s.a. México 1985.

¹⁷⁹ *Cfr.id*: p. 13

¹⁸⁰ Fray Andrés de Olmos. (compilador) *op.cit.* [(1533) (1985)] p. 26.

Los textos del siglo XVI son consultados ya que nos hablan también del nombre de la deidad; los “escritos” de *Tezozomoc* nos comentan en su glosario de palabras relacionadas con *Tlaloc*:

El que permanece en la Tierra” Dios de las aguas. *Tlalocacuicanine (Tlalocacuicanime)*
“Cantores de *Tlaloc*” Sacerdotes menores consagrados a *Tlaloc (V) Tlalocateuctli,*
Tlalocateutl, Tlalotla. Tlaloc. ¹⁸¹

También el diccionario de Fray Alonso de Molina, se describe el nombre y lo asocia a esta deidad primero con:

Tlalli. Tierra. Hoquedad. *Tlallos.* ni. Henchirse algo de la tierra. Préterito. *Onitlalloti.*
Tlaloa. nino. Correr. O huir.pre. *oninotlalo. Tlalocitia. nitleta,* arrebatarse algo a otro, y dar a huir con ello, pret. *onitetlatlalocho.* ¹⁸²

En el códice *Magliabechiano* ¹⁸³ folio 43 verso, con glosas en español dice:

Esta fiesta. se llamava atemuztle que quiere decir baxamiento de agua. porque en ella pedían a su dios agua. para comenzar a sembrar los mahices el demonio q en ella se festejava. se llamava Tlaloc. que quiere decir con tierra. porque su ninfluentia. era en lo que hacia en la tierra esta fiesta por la mayor parte. hazian los caciques y mayores y estos señores sacrificavan en las fiestas esclavos y ofrecieron plumajes. y en el agua ahogaban niños en lugar que les diese su dios agua.

“*Tlaloc* quiere decir con tierra.” Según esta fuente sacrificaban niños en su honor.

El manuscrito Tovar ¹⁸⁴ nos dice que *Tlaloa* es “manar (lluvia, correr) en un comentario de Jacques Lafaye de 1972.

Seguimos ahora con algunos investigadores del siglo XX que nos hablan de lo mesoamericano en sus estudios, retomando a su vez fuentes antiguas.

¹⁸¹ De Alvarado, Hernaldo, *Tezozomoc. op. cit.* (1598) Glosario. p. 551.

¹⁸² Fray Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana.* (1555) Siglo XVI, Editorial Porrúa, cuarta edición. México 2001. p. 124 recto.

¹⁸³ Códice *Magliabechiano*, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1970 (códices Selecti, XXIII) facsímil. (Paleografía personal).

¹⁸⁴ Manuscrito Tovar, *Origines et croyances des Indiens du Mexique*, Bilingüe, Frances-Español, paleografía, introducción y comentario de Jacques Lafaye. Graz, Austria: *Collection UNESCO d' Oeuvres représentatives Akademische Druck und Verlagsanstalt.* 1972, p.27.

Alfonso Caso (1967) compila en su texto *Los calendarios Prehispánicos*, los nombres calendáricos de *Tlaloc* y, según Sahagún, de:

Ce quiahuitl Tlaloc es el regente de la séptima trecena del *tonalpohualli* es el día nombre de las *Cihuapiltin* o *Cihuateteo*.¹⁸⁵

Alfonso Caso, citando a Seler, nos menciona que:

(....) En el día Cinco *Quiahuitl*, delante del dios mataban a los espías (Seler 63)... *Chiconahui Quiáhuitl* "9 Lluvia", nombre de *Tlaloc* era el nombre que daban al dios de la lluvia en Cholula.¹⁸⁶

Johanna Broda refiere que el dios de la lluvia *Tlaloc* recibía adoración por los cuatro rumbos de Mesoamérica.¹⁸⁷

En todas las zonas de Mesoamérica el culto del dios de la lluvia se pierde en la más remota antigüedad. Los mayas de Yucatán le adoraban con el nombre de *Chac*, los zapotecos con el nombre de *Cocijo*, los mixtecos como *Tzahui* y los totonacas como *Tajín*. En la primera civilización de Mesoamérica, La Venta, el culto giraba alrededor de un dios con rasgos del jaguar antropomorfo, que también era un dios de la lluvia; incluso se observa la continuidad entre la máscara del jaguar-serpiente del dios olmeca y la máscara típica del *Tláloc* azteca. En *Teotihuacan* el antecesor de *Tláloc* jugaba un papel predominante, y sus representaciones incluso más numerosas que las de Quetzalcóatl, que como dios del viento y de la serpiente emplumada, estaba también íntimamente relacionado con los dioses de la lluvia y de la fertilidad.¹⁸⁸

¹⁸⁵ Sahagún . *op.cit.* ([1578][2006]) Libro IV, Capítulo XI. p.227.

¹⁸⁶ Alfonso Caso. *Los calendarios Prehispánicos*. UNAM. I.I.H. México, 1967. p. 198. (Citado nuevamente por Caso menciona a Rojas)

¹⁸⁷ Según Broda "se han dado diversas etimologías del nombre del dios: según Seler, *Tláloc* significa <<el que hace brotar>> (Cita a Caso, 1962, p. 57). A León Portilla que dice que el nombre <<tlal (li)>> y <<oc>>, <<que está en la tierra>>, que la fecunda. . (Shultze-Jena ha propuesto derivarlo de <<tlaloe>> refl.), <<correr, precipitarse sobre (el viento), se enfurece>> adjetivo: <<tempestuoso>>; de este modo, *Tláloc* significaría <<el que se enfurece, el tempestuoso>> (1950.373). Las etimologías citadas hacen referencia a los dos aspectos del carácter del dios, ya que por una parte era el dios de la lluvia benéfica que hace brotar la vegetación, y por otra era el dios de las tormentas y tempestades." Broda de Casas, Johanna. *Las fiestas aztecas de los dioses de la lluvia. Una reconstrucción según las fuentes del siglo XVI*. Revista española de Antropología Americana. 1971. p. 250.

¹⁸⁸ *Ibid*: Broda. *op. cit.* 1971. p. 249, 250.

También Thelma Sullivan afirma que *Tlaloc*.

(...) de *Tlalooa*, que traduce como “lleno de tierra”, “cubierto de tierra”, “hecho de tierra” y cuyo plural es *tlaloque*.¹⁸⁹

Al no saber cuál es el significado preciso del nombre de esta deidad tan antigua ni todas sus funciones, se han buscado interpretaciones a través de su etimología, es decir, la de su nombre mismo.

3.3.3 NIVEL PREICONOGRAFÍCO.

Refiriéndonos a la dualidad y la descripción iconográfica, mencionamos que esta deidad vinculada con el agua es representada en los códices, y en toda Mesoamérica su iconografía va ir plasmada tanto en representaciones religiosas, como en su arte:

Es ampliamente conocido que para los pueblos mesoamericanos *Tláloc* era el dios del agua, las lluvias y la fertilidad de la tierra así como de otros fenómenos atmosféricos que influían en el buen o mal desarrollo de las cosechas. Sus atributos y poderes lo hacían temido por los pueblos del Altiplano central, entre ellos el mexicana.¹⁹⁰

Para Broda también existía un aspecto dual en dicha deidad:

Por un lado poseía influencia sobre las fuerzas benéficas que hacían posibles las lluvias y el crecimiento de la vegetación y, por otro, dominaba las fuerzas destructoras que ocasionaban las sequías, tormentas e inundaciones. *Tláloc* era en primer lugar un dios benévolo. Al mismo tiempo, tenía en su poder fuerzas destructoras; se enojaba, mandaba la sequía, las inundaciones, los granizos, los hielos y los rayos.¹⁹¹

La dualidad se representa en diversas manifestaciones iconográficas, así como climáticas de dicha deidad. Su iconografía siempre promete una carga media ó dual de equilibrio.

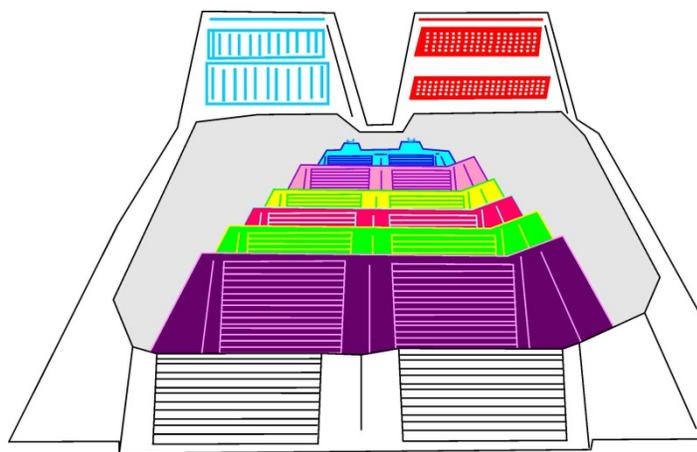
¹⁸⁹ T. Sullivan : “ *Tlaloc.: a new Ethymological Interpretation of the God’s Name and what it Reveals of his Essence and Nature* ” , *40th international Congress of Americanistes, proceedings*. Roma, 1974, Vol. 2 (El congreso se efectuó en el año de 1972)

¹⁹⁰ Juan Román, Berrelleza. Sacrificio de los niños en el Templo Mayor. INAH, México, 1990. p. 106.

¹⁹¹ Broda. *op. cit.* 1971. p. 250-252.

Así pues, vemos en estas dos ollas *Tlaloc 1* y *Tlaloc 2* elementos artísticos palpables, diseñados por los mexicas. Estas ollas, de uso ritual, fueron reproducidas y ofrendadas a *Tlaloc* en Templo Mayor. Dúrdika Ségota refiriéndose en *Los valores plásticos del arte mexicana* (1995) apunta:

La vasija de *Tlaloc* fue encontrada en una ofrenda de Templo Mayor como lo llamamos nosotros, o sea, el Templo más importante de la capital México-Tenochtitlan y *Coatepetl* para el mexica. El edificio se componía de un basamento piramidal integrado por cuatro cuerpos superpuestos y sobre el descansaban dos templos gemelos: el de *Huizilopochtli*, deidad tribal y el de *Tlaloc*, dícese del “dios de la lluvia”, “dios de los mantenimientos”. La construcción que pudieron admirar los conquistadores españoles en 1519 era probablemente la séptima en orden cronológico. Ello se debe a una práctica común entre los mexica (y de los mesoamericanos en general) de levantar un nueva o edificio encima del antiguo sin destruirlo, es decir superponer una construcción dejando intacta la anterior.¹⁹²



7 etapas constructivas del Templo Mayor

http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Templo_mayor_c

Fecha de la consulta: 23/01/ 2012, 09: 22 a.m.

Las dos ollas que fueron encontradas por investigadores como Eduardo Matos, Dúrdika Ségota, Bárbara Hasbach Lugo en las ofrendas mencionadas, utilizaron éste *corpus* en sus estudios y se refieren a dicha deidad en variadas ocasiones. Como las dimensiones son las mismas en ambas ollas, creadas en molde presento su descripción general de acuerdo con la restauradora Bárbara Hasbach Lugo:

¹⁹² Dúrdika Ségota. *op.cit.* 1995. p. 44.

Presentan cuerpo en forma redonda con dos asas horizontales en cada extremo y en el cuello con paredes largas divergentes, y boca con borde plano. Se colocó un mascarón de *Tláloc* en alto relieve en una de las caras del cuerpo de la pieza prolongándose hasta la mitad del cuello. Las dimensiones son las mismas en ambas ollas:

Altura total: 35cm.

Diámetro máximo: 32.5cm.

Diámetro mínimo: 13.5cm.

Mascarón altura: 26 cm.

Ancho máximo: 25 cm.

Ancho mínimo: 14 cm.

Ambas ollas fueron realizadas en barro moldeado (de aquí la semejanza de tamaño y ejecución) y para eliminar las asperezas se pulió la superficie, notándose en el interior de las ollas unas finas estrías horizontales –Huella del mismo instrumento de trabajo.¹⁹³

El origen del barro que se utilizó no ha sido determinado en los estudios mencionados. Fueron moldeadas, y para limar lo áspero se pulió la superficie, donde se aprecian finas estrías horizontales.

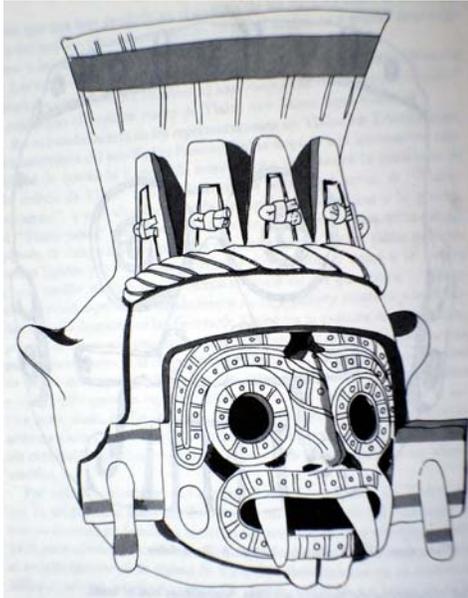
Las asas(...) y el mascarón en alto relieve se trabajaron aparte con pastillaje en los detalles e incisiones en el tocado. Después de que se incorporó a su destino final sobre la olla para ser policromado y cocido. El color del barro es café anaranjado claro lo cual indica que fue cocido en una atmósfera oxidante, con corrientes de aire y poco humo. La superficie exterior e interior de las paredes es del color mencionado, mientras que el centro es negro, con textura más porosa, demostrando esto que la pieza no tuvo un cocimiento parejo.¹⁹⁴

Hay que recordar que la Profesora Soledad Hernández llama a esta atmósfera mixta ya que la quema es un ciclo de dos atmósferas, donde la primera es reductora y la última es oxidante.

La policromía fue (...) en una capa muy fina sin base de preparación, con excepción del tocado y el borde superior del cuello que presenta una capa de estuco debajo del pigmento negro. Las ollas llevan cuatro colores: El azul en el cuerpo, cuello y mascarón, el rojo se utilizó en las franjas de decoración del cuello, de las orejas y los colmillos así como para el exterior de los ojos, nariz y mejillas, el negro en la quijada y a manera de

¹⁹³ Hasbach. *op.cit.* 1982. p. 370.

líneas sobre el azul del mascarón, del cuello y de las orejas conformando la decoración. En cuanto al terminado de la policromía, se nota mayor esmero y dedicación en *Tlaloc 1* pues, aunque ambas se pueden considerar bien trabajadas, el *Tlaloc 2* presenta colores del mascarón corridos sobre la mejilla derecha y falta de color en las partes poco visibles para el espectador (base, interior del mascarón etc.)¹⁹⁵



Fotografía personal del dibujo de la olla 1 de la ofrenda 21

Hasbach (1982)¹⁹⁶ dice que la policromía fue aplicada pos-cocción, la restauradora en su estudio nota en la pintura color negro al final (agregados en pincel) sobre las anteojeras y las fauces entrelazadas color azul turquesa, dos diferentes formas delineadas o pequeños diseños dibujados que no se notan a primera vista. Ésta diferencia es evidente en los dibujos pág. 371- 372 de Hasbach (1982), dos diferentes diseños delineados. Cabe señalar que Dúrdika Ségota no ve estas diferencias de cada olla en su estudio, los *Valores plásticos del arte mexicana 1995*, o tal vez no quiso abordar tales diseños para su análisis.

Según nos dice Bárbara Hasbach de las líneas que aparecen en su iconografía:

En el *Tlaloc 1* se presenta la esquematización de la piel de serpiente, y en *Tlaloc 2* posiblemente la síntesis del remolino de los ríos y lagos.¹⁹⁷

Las mismas formas vinculadas con los ríos y lagos así como de algunos reptiles como la serpiente, serán retomadas en el análisis. De esta manera vinculamos al Códice

¹⁹⁴ *Idem.*

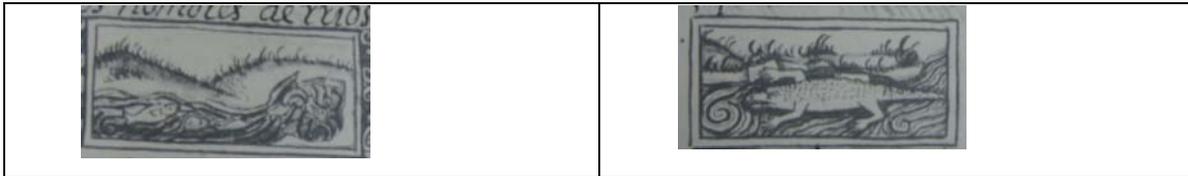
¹⁹⁵ *Idem.*

¹⁹⁶ *Ibid:* p.54 La técnica utilizada fue la de moldeado y pulido, la existencia misma de moldes de este tipo nos indica que la vasija-ídolo era de una cierta difusión entre los mexica. Las asas del recipiente fueron aplicadas por separado, después de que la vasija hubo salido del molde, utilizando la técnica del pastillaje. Cromáticamente se define por cuatro colores: el azul turquesa, el rojo, el blanco y el negro que fueron aplicados después de la cocción.

¹⁹⁷ *Ibidem.*

Florentino ¹⁹⁸ y los referimos a los ojos o anteojeras así como en la piel de serpiente en *Tlaloc* y de esta forma propongo estos ejemplos para un análisis iconográfico posterior.

Las siguientes imágenes son del códice Florentino en la parte: Libro XI, Dos párrafos: ***De las calidades de las aguas (primer párrafo) Nombre de ríos y fuentes (segundo párrafo).***



El *Tlaloc 1*: Vemos que las formas se vinculan con elementos esquematizados de serpiente y reptiles.



En *Tlaloc 2* vemos las formas de remolinos de ríos y lagos, que representan sus ojos o anteojeras y así como su bigotera.

¹⁹⁸ El facsímil que consultamos en mi estudio para la realización de las fotos fue el editado por la Secretaría de Gobernación. Códice Florentino de Fray Bernardino de Sahagún que se conserva en la Biblioteca de Florencia Italia. AGN, 3 vol. vigilada, México 1969.



Fotografía personal detalle de dibujo de la olla *Tlaloc I*, en.....Eduardo Matos Moctezuma. *El Templo Mayor excavaciones y estudios*. INAH, México 1982. p. 371.

Ségota (1995) nos habla nuevamente de los iconos de su rostro:

La vasija *Tlaloc* es *globular* y está hecha de *barro*. Lleva en uno de sus lados un rostro cubierto con una máscara, es decir, se representa solo la cabeza del dios. La máscara se caracteriza por unos círculos que se suelen llamar “anteojeras”, tiene cejas serpentiformes hacia abajo y la nariz trenzada. La boca tiene forma de ovalo y está abierta, de ella salen dos largos *colmillos*, y una lengua *bífida* que cuelga del labio inferior.¹⁹⁹

Los autores consultados que en sus estudios no mencionan la existencia de una lengua bífida y son fundamentales en esta investigación. Según Durdiká Ségota nos dice que sí aparece una pequeña lengua bífida. En el análisis iconográfico de *Tlaloc* pasaremos por alto esta forma que aparece casi imperceptible en las dos ollas motivo de mi tesis y las designaremos carentes de lengua bífida. Siguiendo el análisis entonces en la representación de las piezas cerámicas carecen de lengua bífida y corresponde con las ollas tipo *Tlaloc B* en el estudio de Esther Pastory citado más adelante.

¹⁹⁹Ségota. *op.cit.*1995. p. 47.



Imagen de olla *Tlaloc I*, recorte en fotoshop.

Los elementos se han subrayado: barro globular, solo la cabeza, rostro, máscara, la boca abierta en forma de óvalo, colmillos, (...) son *signos del grupo* de objetos encontrados en Templo Mayor de México- *Tenochtitlan*. La vasija hallada en la ofrenda 21 reúne todas estas características.²⁰⁰

Refiriéndose a la segunda olla, que fue creada de la misma forma, con la misma técnica y en un molde semejante, Ségota nos comenta:

La segunda figura del corpus es la vasija-gemela, la que se ha encontrado en la ofrenda 56 del lado norte del edificio. Los elementos asociados son muy parecidos, con la excepción de la presencia de un gran pez en la ofrenda 56.²⁰¹



<http://www.google.com.mx/imgres?q=>
Fecha de la consulta: 23/03/ 2012.
04:10 p.m. Imagen de *Tlaloc II*.

²⁰⁰ *Ibid*: 1995. p. 47 y 49.

²⁰¹ *Ibidem*.

En cada olla, el pintado o delineado en negro sobre el mascarón azul turquesa son dos diseños diferentes o dos tipos de línea, registro de la línea que hace la restauradora, mismos que ya presentamos y comparamos con diseños del Florentino.

Del tocado podemos mencionar que aparece en forma de casco en las dos ollas, en color blanco, y la parte superior de este tocado algunos autores lo vinculan con las plumas de la garza *aztl*, en forma de cinco triángulos “chatos” en la parte superior, que en medio tienen una forma de pequeño “moño”. Cada uno de éstos “moños” al centro están contenidos en una especie de triángulo “chato”. Tenemos también una soga que atraviesa el tocado en la parte de en medio partiéndolo en una especie de diadema.

De este primer nivel preiconográfico podemos decir que la parte fáctica referida a los objetos ha sido definida: Dos objetos cerámicos denominados ollas *Tlaloc*. Después, tratando la parte expresiva, sostenemos que esta cultura expresó su religiosidad mediante formas. Estas ollas con iconografía del dios *Tlaloc* son una representación recurrente en el Templo Mayor. Los objetos cerámicos ollas *Tlaloc* fueron construidos bajo cánones establecidos, cánones artísticos y religiosos que forman significantes en un acto consciente de llegar a una escritura o un acercamiento muy temprano a ella por medio de sus iconos, esta suposición tiene una secuencia en este estudio y nos postula que la clase social en el poder determina las “formas artísticas” aunque en realidad solo sea de forma contextual.

Desde el punto de vista metodológico, considero a la vasija como un objeto construido cuya legitimidad se refiere a una actividad productora y a la capacidad específicamente humana de articular la materia, (v.g. plástica, gráfica) estructurarla de manera que se vuelva significativa.²⁰²

La creación de estos objetos artísticos fue parte de un mandato o canon que estipulaba la clase en el poder, este tipo de comunicación social entre los mexicas va a ser condicionado y tiene un significado vinculado a lo religioso la característica de tal vínculo es que fueron encontradas en un contexto religioso u ofrenda a los dioses de la lluvia.

²⁰² *Ibid*: p. 43.

La técnica utilizada fue la de modelado y pulido...Cromáticamente se define por cuatro colores: el azul turquesa, el rojo, el blanco, y el negro que fueron aplicados después de la cocción. (...) sigo un criterio de segmentación manifiesto en el nivel de expresión de los contenidos: el volumen, el color y la línea.²⁰³

Lo que se presenta hasta este momento se vinculo con la parte preiconográfica referida a lo fáctico: volumen, forma, y colores, visto en Panofsky.

Dúrdika Ségota nos comenta del volumen:

El volumen de una escultura y el espacio tridimensional en el cual se expresa son ellos mismos significativos. Una escultura –evidentemente- no sólo ocupa el espacio sobre el cual descansa y en el que se extiende, sino que lo significa, de igual manera, el espacio “utiliza” la escultura para definirse así mismo. En el caso de los objetos pertenecientes a la cultura mexicana, las superficies, la “envoltura”, están generalmente explicitadas por medio de elementos iconográficos que se distribuyen en un orden determinado- y con profusión- en cada uno de los lados de la escultura definiendo el espacio.²⁰⁴

Estos objetos cerámico- artísticos serán abordados desde su sentido externo primario, o sea su exterioridad (superficie –envoltura) iconográfica siguiendo a Panofsky, por lo que no las tomaremos como recipientes-vasijas, sino como una iconografía exterior de representación.

Si analizara las ollas como recipientes tendría que definir de manera más extensiva y profunda dicho aspecto desviando un poco el análisis iconológico “exterior” ya discutido en Panofsky. Con esto no quiero negar que existan fuentes que lo expongan en sus estudios o lo vinculen con los cerros u otras representaciones como cuevas. También es importante mencionar que en las ofrendas de Templo Mayor aparecieron ollas *Tlaloc* que tenían en su interior objetos; esta iconografía “interior” se comporta de distinta manera en las ollas, dándole más significación, misma que enriquece su contexto ritual aunque pienso también que serían motivo de otro análisis. Con éste planteamiento no pretendo desligar la vinculación de las ollas *Tlaloc* con los cerros llenos de agua. Esta desvinculación del objeto personalmente hecha con lo vacío-lleño es importante, ya que mi estudio no pretende

²⁰³ *Id.*: p. 54 y 55.

²⁰⁴ *Id.*: p. 57.

debatir en torno a su espacialidad escultórica, sino a la iconología. Si esté fuera el fin (análisis escultórico) propongo un estudio más específico referido a estas ollas vinculadas generalmente con lo vacío-lleño su espacialidad y con cerros que contienen agua de manera particular.

Con lo anteriormente dicho no pretendo que este análisis se cierre en cuanto a que solo analizaré la iconografía “exterior”, sino que sólo he tomado en cuenta esta deidad y los iconos del rostro, de manera particular. Por lo tanto me referiré tan solo a la representación iconográfica de la deidad, en el rostro y en su representación exterior, ampliando la información referida al contexto en que aparecieron las dos ollas, sin olvidar que cualquier análisis de tipo iconográfico u espacial es valorado occidentalmente por los investigadores.

La vasija de la ofrenda 21 ó el Templo Mayor fue encontrada sola, en un espacio construido para ofrenda y definido como tal. La vasija, que es ella misma una ofrenda, ha recibido a la vez otras ofrendas: conchas madreperla, cuentas de piedra verde y negra, copal contenido en su interior. A las ofrendas se les prendía fuego, se cubrían con tierra y, a veces, se tapaba con una laja.²⁰⁵



Imagen *in situ* detalle de la olla *Tlaloc I*.
Modificada en fotoshop en.....Eduardo Matos Moctezuma. *El Templo Mayor excavaciones y estudios*. INAH, México 1982. p. 374.

²⁰⁵ *Ibid*: p. 61.



Imagen *in situ* detalle de la olla *Tlaloc* II. Modificada en fotoshop en.....Eduardo Matos Moctezuma. *El Templo Mayor excavaciones y estudios*. INAH, México 1982. p. 374.

Estas “ollas *Tlaloc*” o recipientes van a ser nombradas por Hasbach “ollas” mientras Ségota les dice “vasijas”²⁰⁶ en su estudio Ségota, analiza el espacio “vacío-lleño”. Por otra parte yo las nombro ollas *Tlaloc*, y de esta forma sintetizo las formas iguales y la información en su aspecto exterior de representación iconográfica. Hasta aquí he identificado formas, volumen, motivos, líneas, estos estudios en ocasiones retoman fuentes occidentales y no se pretende dar certezas a nivel icónico, tampoco a nivel histórico solo es una reinterpretación de esta cultura.

Ahora nos vamos a referir a los colores que aparecen en las ollas tipo *Tlaloc*, comenzamos con una reflexión acerca de Sahagún, hecha por Constantino Reyes Valerio (1993) en su estudio *El azul maya en Mesoamérica*, que nos comenta:

Fray Bernardino de Sahagún, quien tanto se interesó por la vida de pensar y hacer de los indios, conservó algunas de sus recetas puestas en práctica para preparar los colores. Si se examinan con cuidado sus palabras, los procesos son, en apariencia, bastante sencillos, mas revelan la experiencia de muchos años atrás y a veces de varios siglos para algunos casos, como ya se dijo del azul maya. Los indígenas necesitaban dos elementos fundamentales para obtener sus colores: el productor del color y el agua. En el primero están comprendidas las flores, las hojas, las ramas, o astillas de un vegetal o algún mineral colorido que se suspendía en el agua, puesto que estos no se disuelven

en ella. Así pues, vegetales y minerales se constituían la esencia fundamental para todos los colores que se emplearon, además de algunos producidos a partir de animales como la cochinilla, el caracol o el insecto que produce el *axin* o *aje*. Si los colorantes se disuelven en agua y se aplican a una tela de algodón, de lana, de ixtle o de *tochómitl* (pelo de conejo) se les llama colorantes y el proceso se denomina teñido, porque el colorante se incorpora a la fibra y penetra en ella con mayor facilidad, a quienes lo aplicaban, Sahagún los llamó tintoreros. Pero en aquellos casos en que el color no se disuelven en el líquido, el agua en nuestro caso, se forma un pigmento, el cual permanece en la superficie de cualquier objeto: quien lo emplea recibe el nombre de pintor, aunque éste también puede emplear colorantes para realizar un trabajo determinado.²⁰⁷

Cabe señalar que Constantino Reyes vincula el azul maya con las hojas de añil en su interesante estudio.

Fray Bernardino de Sahagún, que nos comenta sobre el color en *nahuatl- Tlapalli*:

Este nombre *Tlapalli*, quiere decir color, y comprende todos los colores de cualquier suerte que sean, negro, blanco, etc.²⁰⁸

Los colores rojo, azul turquesa, negro, blanco, que aparecen en cada una de las ollas, son retomados para vincularlos con la citas textuales de fray Bernardino de Sahagún, religioso del siglo XVI vinculado siempre a este estudio. Comenzamos con el color rojo la grana cochinilla va a servir para el teñido tanto de telas como para la creación de pintura para los pintores en sus cuadros. El color rojo puede ser visto en las ollas en la parte superior, en los aretes y en los colmillos que representan esta deidad y este color es relacionado por algunos autores con la sangre:

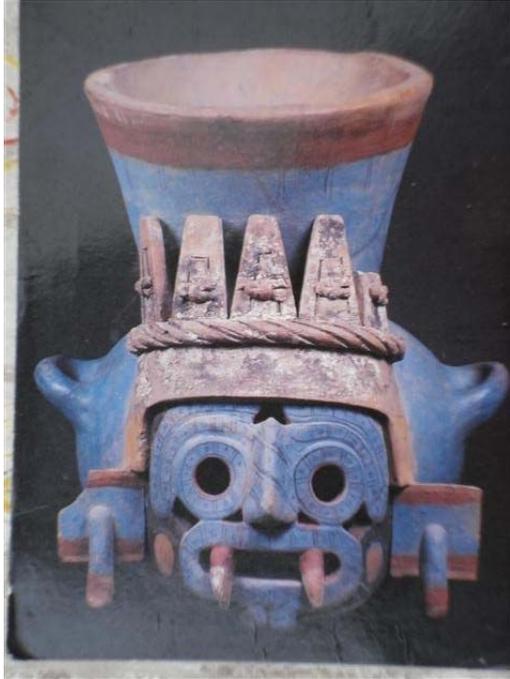
Al color con que se tiñe la grana llaman *nocheztlí*, que quiere decir, sangre de tunas, porque en cierto género de tunas se crían unos gusanos que llaman cochinillas, apegados a las hojas, y aquellos gusanos tienen una sangre muy colorada, ésta es la grana fina. Esta grana es conocida en esta tierra y fuera de ella, y hay grandes tratos de ella, llega hasta la China y hasta Turquía, casi por todo el mundo es preciada y tenida en

²⁰⁶ Nuevamente me estoy refiriendo a su aspecto de recipiente u aspecto utilitario contenedor de líquidos en el concepto “vasija” mismo que no será tomado en cuenta en mi estudio.

²⁰⁷ Constantino Reyes Valerio. De *Bonampak* al Templo Mayor. El azul maya en Mesoamérica. MNA. Siglo XXI editores México 1993. p. 41-42.

²⁰⁸ Sahagún. *op.cit.* ([1578][2006]) Libro XI, Capítulo XI. p. 677.

mucho. A la grana que ya esta purificada y hecha en panecitos, llaman grana recia, o fina, véndenla en los *Tianquez* hecha en panes para que la compren los pintores y tintoreros.²⁰⁹



Tlaloc I



Tlaloc II

<http://www.google.com.mx/imgres?q=ollas+Tlaloc&hl=es&biw=1241&bih=606&gbv=2&tbn=isch&tbn>

Fecha de la consulta: 15 de octubre de 2005.

Nos dice Sahagún más acerca de la tonalidad en color rojo:

Hay otra manera de grana baja, o mezclada, que llaman *tlapalnexlli*, quiere decir grana cenicienta, y es porque la mezclan con greda o con harina, también hay una grana falsa que también se cría en las hojas de la tuna, o *ixquimiliuhqui*, que daña a las cochinillas de la buena grana y seca las hojas de las tunas donde se pone, también ésta la cogen para envolverla con la buena grana, para venderla, lo cual es grande engaño.²¹⁰

El rojo-morado-guinda, hasta llegar a negro, en su degradación, es visto en las ollas *Tlaloc*. El color negro es el que más se utiliza para delinear el mascarón de las dos ollas con diferencia de delineado, así como un plano en toda la olla como si al principio fuera pintado

²⁰⁹ *Ibid*: Libro XI; Capitulo XI. p. 675.

²¹⁰ *Idem*.

de negro solo en las mejillas. Este color rojo con sus tonalidades delinea la olla en los aretes y línea superior color colorado. Otra vez Sahagún:

Hay en esta tierra una mata o arbusto que se hace en tierras calientes, que se llama *tezóatl*, las hojas de esta mata o arbusto, cuéncence juntamente con piedra alumbre, y con *tlálic* y hácese un color colorado muy fino, hace de hervir mucho...²¹¹

El color azul turquesa o azul maya va a ser mencionado en todo el análisis ya que este color ocupa el 80% de nuestras ollas. La siguiente cita nos refiere un color azul que en general podríamos llamarlo *azul fino* así como también se menciona el azul marino oscuro. Este color es vinculado por algunos autores con el color azul turquesa en las ollas así como el color del agua y el color del cielo.

Al color azul fino llaman *matlalli*, quiere decir, azul, hácese de hojas de flores azules, color (que) es muypreciado y apacible de ver.²¹²

Hay una hierba en las tierras calientes que llama *xiuhquilitl*, majan esta hierba y exprímenla el zumo, y échanlo en unos vasos, allí se seca o se cuaja, con este color se tñe de azul oscuro o resplandeciente (es) colorpreciado. Hay un color azul claro, del color del cielo, que llaman *texotli*, y *xoxóuic*, es color muy usado en las ropas que se visten, como mantas y huipiles, hácese de las mismas flores que se hace el *matlalli*.²¹³

En lo que se refiere al color azul oscuro que aparece en las líneas como técnica de acabado, son líneas delgadas que aparecen en el mascaron y el color oscuro también lo vemos en las mejillas. Cabe señalar que las líneas son representadas de manera diferente en cada una de las ollas. Nos dice Sahagún en su cita sobre el azul oscuro o negro color oscuro:

Hacen estos naturales tinta del humo de las teas, y es tinta bien fina, llámanla: *Tilliócotl*, tiene para hacerla unos vasos que llaman *tlicomalli*, que son a manera de alquitarras, vale por muchas tintas para escribir, y para medicinas, mezclandoló con ellas.²¹⁴

²¹¹ Sahagún. *op.cit.* ([1578][2006]) p. 676

²¹² *Ibid*: p. 675.

²¹³ *Ibid*: p.676.

²¹⁴ *Idem*.

Hay en esta tierra un árbol grande, de muchas ramas y grueso tronco, que se llama *uizquáuitl*, tiene la madera colorada, de este madero, hendiéndolo, hacen astillas, y májanlo y remójalo en agua, tiñen el agua y hácenla colorada, y este colorado no es muy fino, es como negrestino, pero revolviéndolo con piedra alumbre y con otros materiales colorados, hácese muy colorado. Con este color tiñen los cueros colorados, y para hacerle que sea tinta negra mézclanle haceche y otros materiales negros, que revuelven con el agua, y hácese muy negra, tiñen con ella los cueros de negro. (sic)²¹⁵

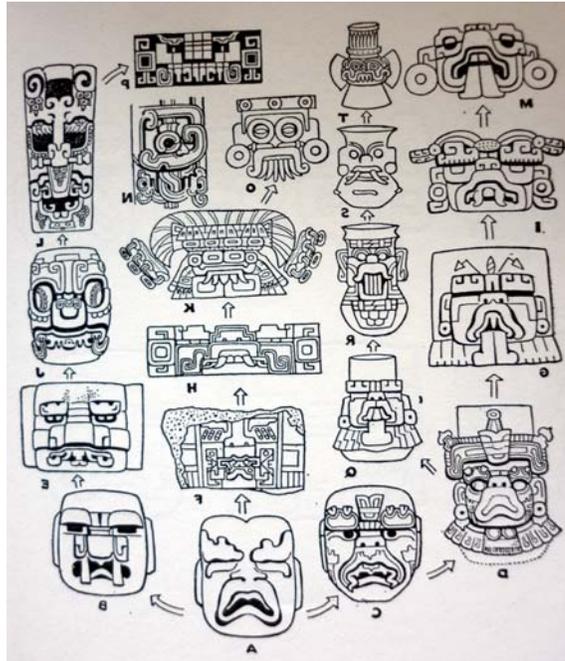
Me referí al color (*tlapalli*) en su forma más elemental, como una traducción o interpretación que hace Sahagún de estos colores en *nahuatl*, estas descripciones llegan a nosotros en lengua española en su estudio de los colores. Creo que estas citas se vinculan más con el teñido de tela o pintura, yo lo relaciono de manera específica con la cerámica y su comparación o acercamiento a un mineral o vegetales para colorear. Hay que señalar que Sahagún no menciona el color blanco en ninguna de sus descripciones por lo menos en el texto que consulte.



Imagen del diseño escenográfico que se encuentra en el Museo del Templo Mayor en la sala 6, foshop, y detalle.

Para intentar responder a la pregunta ¿Cuál fue la posible genealogía de la iconografía de *Tlaloc*? presentamos esta iconografía vinculada a la dualidad *Tlaloc A* y *Tlaloc B* como aparece en el estudio de Esther Pasztory. En el siguiente cuadro Miguel Covarrubias ilustra la evolución del jaguar que se transforma en esta deidad. Propongo que la olla que más se acerca a mi análisis es el *Tlaloc B*, dios de la guerra jaguar ya representado desde el arte olmeca. Miguel Covarrubias ilustró lo que había sido la evolución de la “mascara del hombre-jaguar olmeca” hasta los dioses de la lluvia: *Tlaloc*, *Chaac*, *Cocijo* y Tajín.

²¹⁵ *Idem.*



Esquema evolutivo de Covarrubias
Fotografía de esquema en foshop.

La lectura del escrito de Esther Pasztory, así como la traducción de su texto ²¹⁶ van a ser importantes para vincular a Miguel Covarrubias y a su estudio de manera más directa, ya que Pasztory nos menciona el *Tlaloc* “B” como dios de la guerra- jaguar. En su escrito acerca de las representaciones del dios *Tlaloc* en *Teotihuacan*, la historiadora del arte ha llegado a la interesante conclusión de que en la iconografía teotihuacana se observa la presencia de dos rostros de *Tlaloc*: uno asociado con la tierra y el agua, “*El Tlaloc Cocodrilo*” y otro vinculado, con la presencia de las armas y la guerra, el “*Tlaloc jaguar*”. La autora destaca en esos dos aspectos una asociación directa con el agua y la guerra y una posible relación con el sacrificio ritual de los guerreros. ²¹⁷ También la autora indica que:

En vista de esta asociación entre el jaguar y *Tlaloc B*, el término *Jaguar-Tlaloc* es sugerido para describir a esta deidad. El tocado del *Jaguar-Tlaloc*, es similar, aunque no

²¹⁶ Traducción Inglés- Español de “*La Iconografía de Teotihuacan*” de Esther Pasztory 1974. La traducción fue realizada para la elaboración de esta tesis por Alejandro Maldonado Servín (Licenciado en Filosofía por la UNAM).

idéntico, al tocado de la deidad del escudo, de *Tikal*, lo que sugiere que había un reconocimiento de la relación entre la deidad del agua y esta deidad de la guerra. Covarrubias pudo haber estado en lo correcto al trazar el origen de la imagen del Jaguar-*Tlaloc* hasta el arte olmeca. Un cercano paralelo temporal al teotihuacano clásico es la imagen del dios de la lluvia *Cocijo* en *Monte Albán* (también derivado de un prototipo olmeca), el cual tiene una lengua conspicuamente larga emergiendo del buche, de un jaguar.²¹⁸ Covarrubias vio esta relación entre *Monte Albán* y *Teotihuacan* y trazó el origen del famoso *Tlaloc* representado en el vaso de Plancarte directamente hasta un vaso de *Monte Albán*.²¹⁹ Las características de *Cocijo* fueron desarrolladas en *Monte Albán* anterior al desarrollo de la imagen de *Tlaloc* en *Teotihuacan* y pudo haber sido la fuente de la imagen del Jaguar-*Tlaloc*. Esta hipótesis está apoyada por hallazgos en *Teotihuacan* de urnas de *Monte Albán* fechadas en la Transición entre *Monte Albán* II y III A o 300-350 d.C. *Tlaloc* A, sin embargo, no puede ser encajado en el cuadro de Covarrubias, no parece representar al jaguar y no puede ser relacionado con la deidad del escudo de *Tikal*. El labio curvado hacia arriba en la comisura, del *Tlaloc* A no es parecido al buche del jaguar representado en el arte *teotihuacano*, en el cual está siempre volteado hacia abajo y a la deidad le falta la lengua larga. La única pista de la naturaleza animal de *Tlaloc* A proviene de una sola representación de perfil, en el borde del talud del patio del *Tlalocan* en *Tepantitla*. Aquí, un típico rostro del *Tlaloc* A está unido a un cuerpo natatorio que consiste en segmentos y finaliza en una cola bifurcada. La similitud de esta combinación con la figura DE en el hueso 3 de Chiapa de Corzo es sorprendente. Ambos están representados nadando en agua, con narices respingadas, labios curvados hacia arriba enmarcando una hilera de colmillos, ojos desalineados y cabello ondulante. (...) La fecha del hueso tallado de Chiapa de Corzo no es conocida con precisión, pero sí es definitivamente post-olmeca y tiene algunas características de *Izapan*.²²⁰

El *Tlaloc B* dios de la guerra jaguar habría sido la evolución de la “mascara del hombre-jaguar olmeca” hasta los dioses de la lluvia o el desarrollo a una vinculación mas directa con los reptiles y las serpientes.

²¹⁷ Cfr. Esther Pasztory. *The iconography of Teotihuacan Tlaloc*. Studies in Pre-Columbian art and Archaeology number fifteen. Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University Washington, D.C. 1974. p.20.

²¹⁸ Pasztory, 1974, p.20.

²¹⁹ *Ibid*: p. 15.

²²⁰ *Ibid*: p.16.

Hasso Von Winning (1987)²²¹ de manera general retomará en sus planteamientos a Pazstory (1974) que como presentamos en su texto hace un estudio comparativo en el cual define una diferenciación entre un *Tlaloc* “bueno” y otro “malo” en una relación dual entre estos dos aspectos: El *Tlaloc* A “bueno” (dios de la lluvia) y el *Tlaloc* B (dios de la guerra.) Basándose en sus atributos determinará, por qué uno se refiere a lo benéfico y otro a lo contrario²²². Para Pazstory el *Tlaloc* A se deriva de imágenes de lagartos del arte pos-olmeca de *Izapa*, o posiblemente de una serpiente, la cual no va a presentar lengua bifurcada, por lo que concluye que se trata de un lagarto. Winning por su parte propone que es un *Tlaloc*-serpiente. *Tlaloc* B va a aparecer vinculado con el jaguar así como diversos atributos referentes a la guerra.



Tlaloc B

<http://www.google.com.mx/img>

Fecha de la consulta: 23/03/ 2012, 3:30 p.m.

Presento la síntesis de Pazstory: *Tlaloc* A bueno, lagarto-serpiente con lengua bifurcada. *Tlaloc* B malo, Jaguar- guerra solo colmillos, Pazstory con su *Tlaloc* B dios de la guerra, nos vincula a las ollas de nuestro estudio con este dios malo –jaguar- *Tlaloc* B. Es representado en las ollas *Tlaloc* y sus atributos son más cercanos a su identificación de boca y colmillos, ojos circulares, en algunos casos con tocado en color blanco y pintado también de color negro en las mejillas o debajo del rostro, azul turquesa y rojo-guinda. En su representación iconográfica carece de lengua bífida. Sucesivamente el método de Panofsky nos menciona su principio de disyunción, donde una misma forma, como en nuestro caso, puede adquirir diferentes significados, no podemos pasar por alto otras diferentes formas que

²²¹ Hasso Von Winning. *La iconografía de Teotihuacan*. UNAM (I.I.E) México 1987. Volumen. I (dos Tomos)

²²² El concepto occidentalizado de benéfico o no benéfico, bueno o malo, solo será consultado para justificar mi planteamiento sin pretender polemizar ante dicho término en mi tesis.

aparecen a través del tiempo y que significan lo mismo o que el significado es igual siempre hasta que cambia su forma.

3.3.4. ORIGEN DE LAS OLLAS *TLALOC*.

Un hallazgo en el sitio de la Laguna, Tlaxcala es un fragmento de una máscara o de un incensario que representa al dios de la tormentas, antecedente preclásico (600-400 a. C) de *Tlaloc*. (Carballo, 2007). Se encontraron en el sitio de *Tlapacoya*, también del Preclásico (en la Cuenca de México), botellones antropomorfos de cerámica que podrían ser los antecedentes de las famosas ollas *Tlaloc* que aparecieron en *Teotihuacán*.



Olla *Tlaloc*. Tula Hidalgo MNA

<http://www.arqueomex.com/S2N3nTlaloc96.html>

Fecha de la consulta: 23/03/2012. 3:30 p.m.

Estos recipientes han sido hallados en los grandes sitios del *México Central* como *Teotihuacán*, *Tula*, *Xochicalco*, pero también en lugares donde había manantiales, como *Chapultepec*, *Coyoacan* y en la cumbre de importantes montañas como el Cerro *Tlaloc*.

En la historia del estilo podemos identificar ciertas situaciones históricas los objetos y los acontecimientos fueron expresados mediante formas, según la metodología panofskiana.

Estas dos ollas denominadas: *Tlaloc 1* y *Tlaloc 2* corresponden a la etapa II, de México-Tenochtitlan. Las dos ollas están fechadas de 1427 a 1440 por los arqueólogos. Históricamente hablando inicia esta época con *Izcoatl* en 1430 y concluye con el “emperador” *Moctezuma I*. Estas ollas tuvieron su auge en este periodo y esta época y corresponden al Posclásico tardío (1350-1550) que abarca los siglos XIV, XV, y XVI. Me refiero solo a fuentes del siglo XV y del XVI de manera más directa.

De la primera olla, *Tlaloc 1*, podemos decir de su contexto histórico que está época fue de un gran auge ya que *Izcoatl* independiza su nación y reorganiza el gobierno estableciendo una diferenciación social entre nobles y plebeyos basada en el control de la tierra y en las funciones que cada uno debía desempeñar. Embelleció la ciudad de *Tenochtitlán* comenzando a construir templos y palacios de piedra que sustituyeron a las chozas de paja. De la segunda olla, *Tlaloc 2* y su contexto, decimos que *Moctezuma I Ihuicamina* gobierna de 1440 a 1469. Tan pronto como llega al trono emprende una serie de conquistas hacia el sur del valle de Morelos hasta Guerrero, las regiones de Puebla, Oaxaca y el sur de Veracruz. Durante el gobierno de este monarca hubo grandes sequías que produjeron hambrunas durante cuatro años consecutivos.

Cabe destacar que los contextos de ambas ollas corresponden al siglo XV, aunque consultamos las fuentes del siglo XV, y XVI por ser los contextos en que fueron creadas las ollas *Tlaloc* como ofrenda a dicha deidad de la lluvia. En este espacio México *Tenochtitlan*, (siglo XV 1427-1469,) existe un momento de bonanza económica y de repente una gran hambruna azota este pueblo de acuerdo con las fuentes mencionadas.

3.3.5 SEGUNDO NIVEL DE SIGNIFICACIÓN

Este nivel constituye el mundo de las imágenes y alegorías. Para estas ollas se ha ido conformando un análisis iconográfico. La iconografía- pastillaje en las ollas es primero moldeada y después modelada sumándole una máscara o mascarón en alto relieve que representa el rostro de *Tlaloc*.

El “mundo propiamente” es el mundo de *Tlaloc* y de la “vasija- tipo” también es decir el mundo de la *naturaleza por excelencia*. La naturaleza sobre la cual puede actuar el hombre a través de las prácticas rituales, las agrícolas etcétera, pero ésta interviene

también en su vida cotidiana causando carencias y excesos, rige su destino a través del movimiento de los astros y los muy variados fenómenos naturales personificado en la figura de los dioses.²²³

En este nivel las “imágenes” son de las ollas con la representación del dios *Tlaloc*. El ritual, será representado por una historia, y esta deidad por una “alegoría” recurrente. También aparecen personajes en diversos rituales donde estas ollas son visualizadas y relacionadas con fiestas de la agricultura, la lluvia, la sequía, así como la fertilidad, que es toda su naturaleza. Interviene aquí el aspecto dual de dicha deidad, donde *Tlaloc* puede aparecer causante de un exceso así como causante de una carencia de los elementos acuáticos climáticos, representado en diversas manifestaciones artísticas (de cuerpo entero o sólo el rostro) como pueden ser pinturas, códices, esculturas, así como en las formas arquitectónicas en diversas culturas a través del tiempo. Cuando menciono las fuentes, en realidad me estoy refiriendo a dos códices: uno es el *Tonalamatl de Aubin* y el otro es el *Códice Magliabechiano*. Estos dos escritos o códices que vamos a consultar son las fuentes más próximas al siglo XVI que se concatenan con la justificación de las imágenes; escogeremos una foja de cada uno de los códices, y nos basamos en el siguiente criterio:

En los calendarios mesoamericanos, específicamente en la cultura mexicana, se representan historias de importantes ritos o acciones hacia los dioses, adorándolos y ofrendándoles diversos objetos. El análisis de fuentes muestra la utilización de estas ollas *Tlaloc (imágenes)* con la representación del rostro de dicha deidad en diversos rituales (*historias*), de diversas fiestas de los meses, en distintos calendarios de Mesoamérica, por ejemplo el *Tonalpohualli* o *Xihuitl*. Para el análisis iconográfico de estas imágenes consulto el *Códice Tonalamatl de Aubin*, que nos muestra en una foja del día del *Tonalpohualli* su signo, o trecena Uno Lluvia que es *Ce Quiahuitl*, donde aparece la deidad *Tlaloc* y que da una idea de una ofrenda mexicana que se vincula con ollas representadas creadas por alfareros mexicanos quienes producen las ollas o piezas cerámicas que posteriormente ofrendaban a *Tlaloc*. Después, en el *Códice Magliabechiano, Xihuitl* consultamos sólo una foja donde aparece un personaje portando una jarra “*Tipo Tlaloc*” (*alegoría*) en su “iconografía exterior”.

Después consultaremos los dos escritos en español-castellano que citamos. (fuentes textuales del siglo XVI, como Duran, Sahagún, etc.) Solo nos referiremos a la cabeza de

²²³ Ségota, *op.cit.* 1995. p. 73.

dicha deidad. Cabe señalar que también agregamos otra iconografía en códices relacionada con las ollas y autores del siglo XX.

3.3.6 NIVEL ICONOGRÁFICO.

(Códice *Tonalamatl Aubin*, y Códice *Magliabechiano*)

(CÓDICE *TONALAMATL DE AUBIN*)

Foja del códice *Tonalamatl de Aubin* (Calendario ritual de 260 días) Trecena *Ce-Quiahuitl*. Uno- Lluvia.

El códice *Tonalamatl de Aubin*²²⁴ es un calendario –*Tonalamatl* que en la pagina o foja de la séptima trecena *Ce Quiahuitl* aparece un cuadro principal donde *Tlaloc* es el dios de la trecena y en la secuencia de los días o trecenas aparece el numeral *Ce Quiahuitl*, Uno –Lluvia y arriba la cabeza de *Tlaloc*. Esta iconografía en esta investigación es igual a la representación de las ollas, y las relaciono con el rostro de *Tlaloc* en el calendario *Tonalpohualli*. El espacio que correspondería a los nueve señores de la noche en que aparece *Tlaloc*, representa una cabeza u olla, en la trecena antes mencionada. Es una de las dos ollas representadas en mi *Corpus* y la ligo con dichas ollas que representan su rostro. Podemos confrontar con el interesante artículo de José Contel²²⁵ (donde él relaciona diversos iconos en su ensayo con la foja 25 con el códice Borbónico, pero se refiere específicamente al calendario *Xihuitl*- civil o año de 360 días) que relaciona las ollas con niños, cerros, y los *chalchihuites* con la deidad *Tlaloc*.

En este estudio comparo la cabeza que representa una olla en el calendario *Tonalpohualli*, porque tiene los mismos atributos de las ollas denominadas *Tlaloc 1-2* que relaciono con el calendario *Tonalpohualli* (13 x 20) en la trecena *Ce Quiahuitl* del *Tonalamatl de Aubin*, calendario ritual de 260 “días”, variante de los dos calendarios mesoamericanos.

²²⁴ *Tonalamatl de Aubin*. Antiguo manuscrito mexicano en la Biblioteca Nacional de Paris (Manuscrit Mexicains No. 18-19). Introducción de Carmen Aguilera. Tlaxcala, Códices y Manuscritos 1. Reproducción de la edición facsimilar publicada en Berlín y Londres en 1900- 1901, acompañada del comentario de Eduard Seler. México, 1981.

²²⁵ José Contel. En *Revista Itinerarios*. Vol. 08. ***Tlaloc, el cerro, la olla y el Chalchihuitl*** una interpretación de la lámina 25 del Códice Borbónico.

Séptima Trecena del *Tonalpohualli*.

Ce Quiahuitl - Uno -Lluvia.



Fotografía personal del cuadrante *Ce quiahuitl* - Uno Lluvia, del *Tonalamatl de Aubin*. Antiguo manuscrito mexicano en la Biblioteca Nacional de Paris (Manuscrit Mexicains No. 18-19). Introducción de Carmen Aguilera. Tlaxcala, Códices y Manuscritos 1. Reproducción de la edición facsimilar publicada en Berlín y Londres en 1900-1901, acompañada del comentario de Eduard Seler. México, 1981. Séptima trecena.

Cuadrante de lado superior izquierdo en general de *Ce Quiahuitl*

Leyendo el cuadrante mayor de lado superior izquierdo y “observando” de izquierda a derecha, y de arriba hacia abajo, tenemos a *Tlaloc*, dios de la lluvia que, tiene tres plumas dibujadas en color blanco que Eduard Seler identifica como *aztotzontli*, (tocado de plumas de garza). Debajo de las plumas reconocemos lo que yo identifico como un ojo de reptil o círculo de hule (*Zacatapayolli*).²²⁶ Tiene dos plumas en color rosa con café claro de forma horizontal, también en la frente una especie de venda color blanco. Seler identifica la forma sobre su cuello como *tlaquechpanyotl*²²⁷ que es un moño para el cuello. Tiene el ojo que se alcanza a ver como ojo de reptil, en colores rojo en la parte superior, blanco debajo y su cara en color negro.

Las anteojeras, la nariz, la boca, el brazalete, el pectoral están pintados en color azul turquesa. Tiene encías, parte del ojo y aretes en color rosa; los aretes rosas con agregados de forma vertical en color amarillo; tiene cuatro colmillos en color blanco; sobre su pecho el *teocuitlacomalli*, o disco de oro según Seler; en la mano izquierda lleva un icono serpentino en color azul turquesa *couatopilli*, un bastón en forma de serpiente debajo de esta mano; una especie de mano más pequeña que sale del pecho llevando entre los dedos- pinzas una bolsa blanca con una cruz al centro o *copalxiquipilli*.

De la mano derecha pende un Tres Perro, *Yei Izcuintli* color blanco-negro, día dedicado al dios del fuego.

Este personaje aparece con una tilma, (*tilmatli-tlapatilli*)²²⁸ ó manta en color blanco con sandalias del mismo tono (sandalias de noble *vite cutaras*)²²⁹, con una cruz en el talón de cada sandalia; el cuerpo, manos y piernas en color café.

²²⁶ Cfr. Guilhem, Olivier. *El simbolismo de las espinas y del zacate en el México Central posclásico en. Arqueología e historia del Centro de México. Homenaje a Eduardo Matos Moctezuma*. INAH, México D, F. 2006. *Zacatapayolli*: es decir, una bola de zacate donde se clavaban espinas y punzones de huesos ensangrentados. El *zacatapayolli* representaba una cueva o un cerro que se fecundaba por medio de estos instrumentos de autosacrificio que los mexicas identificaban con guerreros sacrificados. Olivier relaciona estas dos palabras *zacate- zacate* y *ulli- hule* apoyándose en Alonso de Molina esta bola de zacate se relaciona con las espinas y el autosacrificio. p. 407-425.

²²⁷ A partir de éstos 2 primeros significados en *nahuatl* cabe decir que todas son palabras tomadas de los comentarios de Seler en el código mencionado.

²²⁸ Fray Alonso de Molina. *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*. (1555) Siglo XVI, Editorial Porrúa, cuarta edición. México 2001.p. 81.

²²⁹ *Ibid*: p.107

Enfrente tenemos a *Chicomecoatl*, Siete Serpiente; arriba a la derecha está una olla incensario blanca, *tlemaidl*, con pastillaje, dibujada de manera burda con dos círculos como soportes, encima de la olla dos humos blancos. Del lado derecho un bracero, *tlecuilli*, en forma de cabeza de serpiente blanca con cruz.

Chicomecoatl va a aparecer arriba, con plumas en color café; su tocado con cuatro caídas, *meyotli*, y un gran tocado en cuadrado al centro en rosa y agregados en color azul turquesa, blanco, *Amacolli*, según Seler. Tiene la cara pintada de rojo-rosa. Parece tener nariguera circular y dos rayas perpendiculares atravesando su mejilla; se le notan los dientes blancos, su labio parece tener un arete en color blanco; su cabello también, tiene un vestido o túnica, *axochioaupilli* y una enagua, *axochiuacueitl* en las dos referencias anteriores, según Seler, en colores verticales color blanco, rosa, amarillo claro y azul turquesa. Con sandalias blancas (*vite cutaras. Sandalia de nobles*)²³⁰ cara, brazos y piernas van en rojo-rosa; en sus manos lleva mazorcas de maíz, en color amarillo con rosa sostenidas en ambas manos. En la parte inferior, una pequeña **olla con orejas** en tono rojo-rosa, con un tapetillo abajo y arriba una especie de burbujas en blanco pulque; del personaje sale un chorro de agua muy intenso en color azul turquesa que corre hacia la izquierda con conchas o caracoles y círculos-chalchihuites en color blanco.

En el centro del chorro aparecen líneas delgadas en negro, en espiral y en círculos, simulando ondas de agua (ondas de agua, *amimilli atotomoztli*).²³¹ Un personaje de pequeña estatura es arrastrado, su mano izquierda es blanca su cuerpo tiene color carne y aretes en tono rojo-rosa, su cabello es café, hacia sus espaldas se nota desnudo.

Ahora describimos el pequeño cuadrante de lado superior derecho con la representación de *Tlaloc* que es el numeral o signo, después los señores de la noche aparecen enfrente de cada pequeño cuadrante por ejemplo aparece en *Yei Cipactli* (Tres Lagarto) de manera vertical y en otro *Tlaloc* de manera horizontal en *Matlactli Omome Izquintli* (Doce Perro).

²³⁰ *Ibidem.*

²³¹ *Ibid:* p.90.

Numeral o signo
La séptima trecena *Ce Quiahuit*

Aparece dentro la cabeza de *Tlaloc*, junto al numeral uno, tiene la cara desdibujada o deformada con dos colmillos en color blanco, ojos con anteojeras, nariz y boca serpentina en color azul turquesa, el fondo del rostro en negro; porta un tocado bajo en color rojo con blanco sin plumas y tiene los ojos de color rojo.

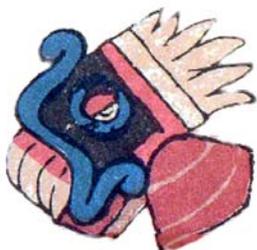
Los nueve señores de la noche

Cabe señalar que *Tlaloc* aparece dos veces en la trecena *Ce quiahuitl* -Uno Lluvia, en la segunda línea. Primero aparece en *Yei Cipactli* (Tres Lagarto). Tiene la cabeza, con tocado de plumas blancas con una banda roja en la frente, ojos como de reptil partidos en dos colores y redondeados, en blanco con rojo, posee encías rojas, detenta tres colmillos blancos, nariz y boca en azul turquesa, tocado que cae en color rojo-rosa.



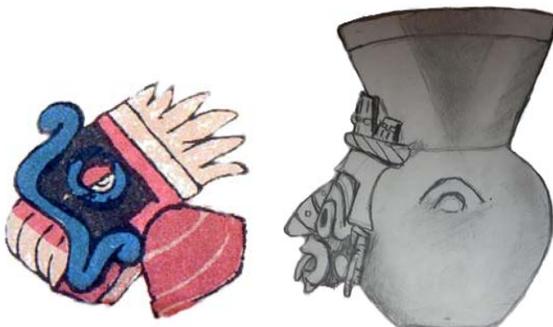
Detalle de la Séptima trecena en el cuadrante Tres Lagarto.

En *Matlactli Omome Izquintli* (Doce Perro) aparece de forma similar, con la cabeza más grande, tocado de plumas blancas, banda roja en la frente, ojos redondeados en azul, nariz y boca en azul, ojos y encía en rojo, solo que éste tiene cuatro colmillos blancos; tocado que cae en color rojo-rosa. Estas dos representaciones de perfil izquierdo, son los señores de la noche que parecen dos ollas pequeñas inclinadas hacia la derecha, el parecido es en la mascara o mascarón que se adosa a la olla.



Detalle de la Séptima trecena del cuadrante Doce Perro.

En esta parte *Tlaloc* aparece cada nueve días y en el primer día aparece la constante de una olla inclinada vinculada con el dibujo y la imagen del códice. Cada olla es representada con ciertos atributos. En este códice los señores de la noche tienen colmillos como en las ollas y además aparecen todos los atributos: nariz serpentina, ojos circulares, tocado en color blanco, con una piel en el rostro en color negro, nótese como la máscara se puede adosar a la olla en el siguiente ejemplo.



Fotografía personal del Señor de la noche en el *Tonalamatl* de Aubin y dibujo de la olla *Tlaloc* I, asociada con el calendario mesoamericano.

Para los fines de este trabajo, en el análisis de esta séptima trecena del *Tonalpohualli*, *Ce Quiahuitl* ya presentamos los cuadrantes donde aparecen los señores de la noche en forma de dos ollas o representaciones de *Tlaloc*. En cada trecena se hacían ofrendas a los dioses o deidades del agua y las ofrendas podían ser ollas. Como comentario final en este apartado podemos concluir con estas dos preguntas: ¿Tenemos en éstas ollas una representación igual en sus formas en el Posclásico? ó ¿Podemos asumir que eran rotas o quebradas estas ollas en diversos rituales ofrecidos a los dioses de la lluvia? Estas últimas cuestiones se dejan como parte de una investigación posterior.

(EL CÓDICE MAGLIABECHIANO)

Foja del Códice *Magliabechiano*²³² (Calendario civil *Xihuitl* de 365 días) Foja 28 verso (paleografía propia) Mes o Veintena. Este códice tiene información del calendario *Xihuitl* o año de los 360 días + 5 *nemontemi* (18 X 20). Tomamos de éste solo una foja que nos habla de la veintena *Xilomaniztli* que los mexicanos también llamaban *Atlcahualo*. Esta foja se vincula primero con la representación en la foja- códice de una fiesta donde se hace una ofrenda a la deidad del agua *Tlaloc*. En la imagen vemos la representación de la pieza cerámica, una jarra que tiene asa, ésta es sostenida con la mano izquierda de un personaje ricamente ataviado, la jarra se conecta, para el estudio de la cerámica de las ollas *Tlaloc*, siempre con la iconografía de dicha deidad.

Paleografía del texto que aparece junto con la imagen.

Esta fiesta llamarían los indios Xilomaniztli. Y los mexicanos. algunos otros. Lllamanlo. Alcaualo. La v. vocal por que en este tiempo dexavan los pescadores. Qual sildicar. Que dexavan el agua. Y llamanla Xilomaniztli. porque la pintan. Con unas mazorcas de maíz en el puño. Las quales. Antes de cuajarse el grano se llama xilotl. donde sale Xilomaniztli. Que quiere dezir que tiene en la mano Xilotes. En esta fiesta sacrificavan niños. El demonio se llama Tlaloc en Mexico. Ahogavan en canoas. Estos niños.



La figura es la siguiente.²³³ Códice *Magliabechiano*, foja 29 recto (imagen de la jarra *Tlaloc*)

Fotografía personal del códice *Magliabechiano* foja 29 recto.

²³² Códice *Magliabechiano*, Graz, *op.cit.*1970. facsímil, foja 29 recto.

²³³ Paleografía de la foja 28 verso, personal.

Tenemos la imagen de un personaje moreno, con tizne en el cuerpo, tiene tocado con ocho plumas de garza blanca, y en el centro remata una pluma verde con dos plumas más pequeñas en tono amarillo. Dicho personaje tiene en la frente una banda con 10 pequeñas estrellas, y atrás un atado de “papel”; su cabello es largo como de “mujer” en color negro, ostenta al final agregados con rojo, *chalchihuites* y color oro; tiene aretes blancos con un círculo también blanco en la mejilla derecha; posee una pechera verde con un círculo rojo con *chalchihuites*; tilma en forma de túnica o vestido largo con líneas verticales azul claro; en la parte inferior del vestido vemos una línea gruesa de color rojo. El personaje está sentado sobre un cubo azul con rojo; trae taparrabos y sandalias blancas (*cutáras* en Molina) con moños o agujetas en color rojo. En la mano derecha sostiene una olla-jarra *Tlaloc*. Las ollas representadas en este códice son parecidas en su iconografía a las que analizo. La olla-jarra²³⁴ que sostiene el personaje tiene iconos como plumas de garza blanca, remate con plumas verdes- rojas –amarillas, tiene un ojo de reptil, nariz, boca, y frente como serpiente azul turquesa, muestra sus cinco colmillos blancos con encía roja, tiene pechera, verde con rojo y *Chalchihuites*, el rostro- mascarón es en color negro. Dicho personaje porta en la mano derecha la jarra y en la mano izquierda tiene una mazorca de maíz.

Estas imágenes, historias y alegorías, son referidas al mismo tema cerámica-ollas, *Tlaloc*- deidad, mencionadas y concatenadas con la iconografía. Todas las fuentes consultadas nos hablan de la existencia de este dios como divinidad. El calendario *Xihuitl* es importante ya que demuestra que existió esta forma de contar los días y los años, aunque también el *Tonalpohualli* es un calendario de los más utilizados a través del tiempo. Estos dos calendarios dieron a los pueblos antiguos una forma de percibir la realidad vinculada con la naturaleza. La creación cerámica era una forma de representar a sus dioses de la lluvia, del fuego etc. En las representaciones de las ollas vemos cierta continuidad y a su vez diferente significación referida al rostro de *Tlaloc* enlazando estas formas con ollas, cuevas, lluvia, nubes, serpiente, ríos, etc. así como parte de una misma ofrenda a los dioses de la lluvia que era consistente con el sacrificio de niños.

²³⁴ Cabe señalar que el Maestro Aureliano Sánchez docente de la ENAP, nos comenta que posiblemente fue la representación de máscaras y que éstas, también fueron utilizadas en rituales Mesoamericanos.

Como fuente textual del siglo XVI recordamos a Durán, en su obra, que menciona características basadas en una piedra labrada- esculpida y las características iconográficas del rostro *Tlaloc* que Seler relacionó con la escultura de *Uhdle*.

La estatua del cual era de piedra labrada, de una efigie de un espantable monstruo; la cara muy fea a manera de sierpe, con unos colmillos muy grandes, muy encendida y colorada, a manera de un encendido fuego, en lo cual denotaban el fuego de los rayos y relámpagos que del cielo echaba, cuando enviaba las tempestades y relámpagos; el cual, para denotar lo mismo, tenía toda la vestidura colorada. En la cabeza tenía un gran plumaje, hecho a manera de corona, todo de plumas verdes y relumbrantes, muy vistosas y ricas. Al cuello tenía una sarta de piedras verdes por collar, de unas piedras que llaman *chalchihuitl*, con un joyel en medio, de una esmeralda redonda, engastada en oro.²³⁵

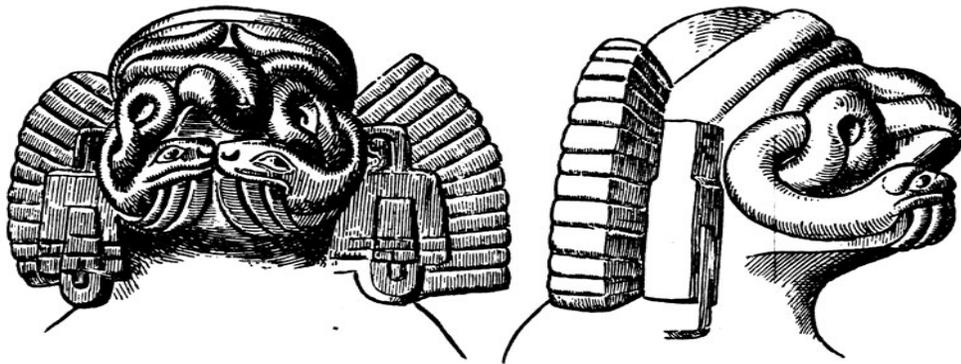
Fray Diego Durán nos remite a la representación de la deidad en piedra, aunque únicamente del rostro y el tocado con plumas verdes y oro en sus atuendos que nos lleva a confrontar la descripción hecha anteriormente en la foja del *Magliabechiano* en la representación del personaje que porta en su mano una jarra.

De manera particular las fuentes mencionan que esta representación cerámica del rostro de *Tlaloc* está formada por dos serpientes que se entrelazaban en la nariz y juntan sus fauces donde se sitúa la boca. La serpiente de dos cabezas es vinculada con la deidad *Tlaloc* descrita por Sahagún:

Hay una culebra en esta tierra que tiene dos cabezas: una en lugar de cabeza, otra en lugar de cola, y llámase *maquizóatl*, tiene dos cabezas (y) en cada una de ellas tiene ojos, boca y dientes y lengua, no tiene cola ninguna. No es grande ni es larga, sino pequeña, tiene cuatro rayas negras por el lomo y otra cuatro coloradas en el un lado y otras cuatro amarillas en el otro. Anda hacia ambas partes, a las veces guía la una cabeza, y a las veces la otra, y esta culebra se llama culebra espantosa, raramente parece, tienen ciertos agujeros acerca de esta culebra, como están en la letra. A los chimeros llámanlos por el nombre de esta culebra, que dicen que tienen dos lenguas y dos cabezas.²³⁶

²³⁵ Durán, Diego Fray. *op.cit.* 1967 p. 81.

²³⁶ Cfr. Sahagún . *op.cit.* ([1578][2006]) De la culebra de dos cabezas. Libro XI, Capitulo V. p. 631.



As revolting as the face of Humbaba are the features of Tlaloc, the so-called “rain-god” of Mexico. They are revealing, however: constructed out of two serpents, Tlaloc’s head represents, as it were, the caduceus of Hermes/Mercury.

<http://www.google.com.mx/imgres?q=rostro+de+tlaloc&start=99&hl=es&gbv=2&biw=>

Fecha de la consulta: 23/03/2012, 04:30. p.m.

Hemos comentado de acuerdo a las fuentes que estas ollas con la representación de *Tlaloc* sólo del rostro, fueron recurrentes en el arte así como una de las deidades de Mesoamérica. Su culto estuvo ideológica y religiosamente expandido y representado en los calendarios antiguos.

(..) dos grandes aros en torno o en lugar de los ojos, una banda concluida en extremos apuntados o en forma de voluta, en el sitio de la boca, muchas veces bajo esta banda, una serie de apéndices de diferentes largos, y que pueden ser como cintas o triángulos. Otras dos partes de la lengua bifida. Estas son sus facciones todos las reconocen.²³⁷

(...) los párpados superiores del rostro monumental se forman con cabezas de serpiente con las fauces abiertas vueltas hacia el exterior. A su vez, los párpados inferiores representan delgados cuerpos de sierpes cuyas cabezas, una frente a otra, construyen el puente de la nariz, se perciben sus colmillos y el perfil de sus lenguas. Finalmente están enfrentadas también las cabezas serpentinas que definen y esclarecen la índole del labio superior, rasgo esencial de las figuraciones humanas olmecas. Un punto más de significación: la entre abierta boca del labio del rostro deja ver una serie de siete dientes triangulares implantados en la encía superior. Uno de ellos, naturalmente, queda situado en el centro de la misma.²³⁸

²³⁷ Rubén, Bonifaz, Nuño. *Imagen de Tlaloc. Hipótesis iconográfica y textual*. UNAM, México D, F. 1996. p. 73.

²³⁸ Rubén Bonifaz Nuño. *Hombres y Serpientes. Iconografía olmeca.....*en Teoría de las dos serpientes. UNAM, México 1989. p.81.



<http://www.google.com.mx/imgres?q=c%C3%B3dice+Duran+rostro+de+tlaloc&start=83&hl=es&gbv=2&biw=1>
Fecha de la consulta: 26/03/2012. 09:30. a.m.

En nuestro planteamiento dichas serpientes se aprecian mediante las bandas con líneas verticales y círculos que se encuentran sobre las áreas de las cejas, los ojos, la nariz y alrededor de la boca. La máscara que cubre su rostro, formada por serpientes que al enroscarse forman los característicos anillos de anteojos, nos permiten reconocerlo fácilmente así como por los dos grandes colmillos que cuelgan de su labio superior.

Krickeberg nos muestra la fase “maligna”, como él la llama, y la explica en su propuesta:

Sostiene que mas bien es una combinación de rasgos provenientes de varias figuras míticas (Jaguar, serpiente pájaro, águila, y mariposa). Presenta el mascarón cubierto de azul y el rostro y cuerpo de negro porque se escondía en los oscuros nubarrones de tormenta: Tocado de plumas de garza blanca representando las nubes, abanico de papel en la nuca, largos colmillos aludiendo a su fase maligna, y en la cabeza una joya que remata en dos plumas de quetzal simbolizando el maíz.²³⁹

Román Berrelleza vincula a *Tlaloc* con la dualidad:

Básicamente se le representa por una máscara que consta de grandes ojos a manera de anteojeras y tocado en la parte superior de la cabeza. Por lo general la máscara está pintada de azul y algunas de sus facciones resaltadas en color negro. En lo referente a los tributos que le asignaban, Tlaloc se distinguía por su **dualidad**, que era una característica inherente a sus poderes y funciones.²⁴⁰

²³⁹ Cfr. Walter Krickeberg. *Las antiguas culturas mexicanas*. F.C.E. México 1961. p. 147-148.

²⁴⁰ Juan A. Román Berrelleza. *Sacrificio de los niños en el Templo Mayor*. INAH, México, 1990. p. 106

Acerca del tocado, tenemos que algunas fuentes nos dicen que tiene plumas en color verde. Creo que esto sólo es válido en la representación de códices (vid *supra*, Durán), sin embargo, en la mayoría de las representaciones en ollas, este tocado se le presenta con plumas blancas de *Aztl-garza*. Estas plumas blancas representan el origen de esta cultura antigua que surge de un lugar de agua como un lago, laguna, o río donde abundaban estas aves. El nombre de los aztecas también parte de esta idea y algunos autores dicen que se concatena con *Aztlan*, lugar mítico. Cabe señalar que el tocado también presenta pequeños moños en medio de las plumas o diadema de plumas blancas de garza.²⁴¹

Sahagún nos comenta en su mismo texto, referido a las aguas, la vinculación inherente del agua con la deidad *Tlaloc*. Esta relación es fundamental ya que el agua representa tanto su morada como su origen:

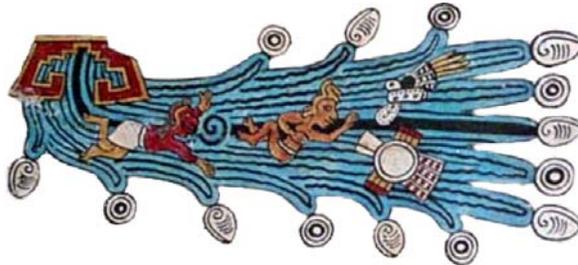
Capítulo XII. De las diversidades de las aguas y diversas calidades de la disposición de la tierra.

Del agua de la mar y de los ríos.

En este primer párrafo se trata del agua de la mar, y de la mar, a la cual llaman *Teótl*, (*sic*) no quiere decir dios del agua, ni dios del agua sino que quiere decir cosa maravillosa en profundidad y en grandeza, llámase también *ilhuicáatl*, (*sic*) quiere decir agua que se juntó con el cielo, porque los antiguos habitantes de esta tierra pensaban que el cielo se juntaba con el agua en la mar, como si fuese una casa que el agua son las paredes y el cielo está sobre ellas y por eso llaman a la mar *ilhuicáatl*, (*sic*) como si dijese agua que se juntó con el cielo, pero ahora después de venida la fe ya saben que el cielo no se junta con el agua, ni con la tierra, y por eso llaman a la mar *uéyatl*, (*sic*) quiere decir agua grande y temerosa y fiera llana de espuma y de olas y de montes de agua, y agua amarga, salada y mala para beber, donde se crían muchos animales que están en continuo movimiento. A los ríos grandes llaman *atóyatl*, (*sic*) quiero decir, agua que va corriendo con gran prisa, como si dijese agua apresurada en correr. Los antiguos de esta tierra decían que los ríos todos salían de un lugar que se llama *Tlalocan*, que es como paraíso terrenal, el cual lugar es de un dios que se llama *Chalchiuhtlicue*, y también decían que los montes que están fundados sobre él, que están llenos de agua, y por fuera son de tierra, como si fuesen vasos grandes de agua, o como casas grandes de agua, y que cuando fuere menester se romperán los montes, y saldrá el agua que

²⁴¹ Sahagún . *op.cit.* ([1578][2006]) Apéndice I *Atavíos e insignias de los dioses...Atavío de Tlaloc* p. 862.

dentro está. Y anegará la tierra, y de aquí acostumbran a llamar a los pueblos donde vive gente *altepétl*, quiere decir monte de agua, o monte lleno de agua.²⁴²



Recorte de imagen en fotoshop de la trecena *Ce Quiahiuitl*.

(*Códice borbónico*)

En esta comparación podemos decir que los cerros pueden compararse con las ollas llenas de "agua", y por debajo "tierra"- "agua" que corre como venas, en un espacio "hueco-lleño"; la fertilidad y la representación de una deidad a la cual se ofrenda es una representación producida por el mismo hombre artista –artesano, en este caso dos ollas. Sería interesante confrontar la relación monte-agua hecha por Dúrdika Ségota en su estudio *Valores Plásticos del Arte Mexica*.²⁴³

Tlaloc fue parte de la cosmogonía del pueblo mexicana, sus fiestas y manifestaciones, así como su culto fueron fundamentales para los mexicas. Dicho dios es relacionado con la agricultura y los ciclos naturales y va a ser traducido a la creación de estas obras, reflejo de estos temas: El dios fue vinculado con iconos y conceptos, que fueron expresados mediante objetos. La cerámica y los acontecimientos formaron este contexto histórico-artístico.

Como conclusión de este segundo nivel de significación podemos comentar que dentro de esta interpretación cabe destacar que el tipo cerámico que es designado como ollas "tipo- *Tlaloc*", utilizadas para ciertas ceremonias al dios de la lluvia, pertenecen al periodo Posclásico Tardío mencionado en los códices del Centro de México. En esta historia de los tipos, los temas expresados mediante objetos diversos como la cerámica, fueron

²⁴² Sahagún. *op.cit.* [(1578) (2006)] Libro XI. Capítulo XII. p. 677.

²⁴³ Cfr. Ségota. *op.cit.* 1995. p. 66.

representados en pequeñas figurillas, ollas o esculturas de regular tamaño, en piedra así como en madera y resina o "comida" *Tzoalli*²⁴⁴ ofrendado a esta deidad.

Durante esta época el auge de estas ollas es materializado en las ofrendas encontradas en Templo Mayor pues se les encontró en diversos sitios y en un mismo contexto Mesoamericano. Ejecutadas para cumplir una función religiosa específica, estos objetos invocaban a los fenómenos climáticos preferentemente benéficos, para el cultivo de sus tierras.

Vemos a partir de estos ejemplos que en realidad existió una continuidad iconográfica hasta el Posclásico. Cabe señalar que solo en el *Tlaloc A* vemos diferente iconografía, que analizaremos después en profundidad. Los iconos definidos en este tipo de *Tlaloc* son vinculados con el agua y la tierra. El otro, *Tlaloc B*, funciona para justificar el sentido opuesto de interpretación que es la guerra-jaguar, o, como dice Kubler, se agregan a esta iconografía nuevos rasgos en el tiempo, que, por lo menos en el Posclásico, ya no aparecen. Las ollas que analizamos comparten más los rasgos con el *Tlaloc B*, que se vincula con el jaguar en diversas representaciones en el texto de Pasztory. El *Tlaloc A* tiene que ver más con el aspecto acuoso y tiene una lengua bífida no siendo así con el *Tlaloc B* que parece haber perdido este icono en sus posteriores representaciones.

La deidad aparece ligada a la dualidad de acuerdo con diversos autores. Es evidente su representación dual con el agua, elemento inherente en la historia de esta deidad en nuestro planteamiento. Sahagún, en ***La historia general***... nos presentó en su Capítulo XII. *De las diversidades de las aguas y diversas calidades de la disposición de la tierra...* parte de esta vinculación acuosa. Cabe señalar que en el código ***Florentino*** se presentó el documento primero con "imágenes", en *nahuatl* y también en español. En el Libro XI, Dos párrafos: *De las calidades de las aguas (primer párrafo) Nombre de ríos y fuentes (segundo párrafo)*. Este elemento agua así como su forma representativa en las imágenes es representado. Confrontamos con estas formas de agua elementos esquematizados de reptiles, y formas de ríos y lagos que representan el rostro.

²⁴⁴El que había hecho voto alguno o algunos montes o de estos dioses se hacía su figura de masa que se llamaba *tzoalli*, y poníalos en figura de personas. Sahagún . *op.cit.* ([1578][2006]) Libro I. Capítulo XXI.p. 47.

3.3.7. TERCER NIVEL DE SIGNIFICACION

El primer nivel nos mostró el objeto de interpretación que son las ollas *Tlaloc*, objetos artísticos que primero describí, y que contiene el asunto primario o natural y, dentro de éste, lo fáctico y lo expresivo que constituye el mundo de los objetos artísticos, siguiendo la metodología de Panofsky.

Estas ollas, provenientes de un molde parecido por tener ambas la misma forma, en este caso olla, el mismo tipo de cocción, los mismos colores (cuatro colores rojo, blanco, azul, negro) y representan el mismo dios o deidad *Tlaloc* en su rostro para la creación de la máscara. Vimos distintas fiestas religiosas donde este dios es representado en objetos donde se usan ollas para ofrendar; las representaciones de estas ollas fueron referidas a la dualidad por algunos autores. Para el objetivo de este estudio no se analizó la iconografía "interna" porque se explicó se extendería en demasía. En el presente trabajo la especificidad es otra, y ésta consiste en crear una *historia del objeto artístico* y, en mi caso particular el estudio que es de índole iconológico en dos piezas cerámicas con el rostro de la deidad *Tlaloc*.

Éstas piezas cerámicas fueron creadas primero por un artista-alfarero con un molde parecido, técnica pastillaje- pigmentación, en ambas ollas para lograr un fino acabado. La descripción anterior fue general y preiconográfica por lo tanto un análisis seudoformal.

La interpretación (*historia de la tradición*) nos muestra que los calendarios de tradición mexicana nos hablan de estas ollas. La historia del estilo que permeó entre los mexicanos (estilo también con influencia olmeca y teotihuacana) influyó a su vez en diversas culturas. Estas representaciones son más antiguas que el estilo *Teotihuacano* o de *Tula*, hasta llegar a *Tlapacoya*, Estado de México. Dentro de estas condiciones históricas, los objetos y acontecimientos fueron expresados mediante formas y sintetizados en dichas ollas a través del tiempo.

El segundo nivel fue vinculado con el contenido temático, un análisis iconográfico del dios *Tlaloc* en los códices, así como en las fuentes literarias que nos fueron conformando esta historia de los tipos (Ollas Tipo- *Tlaloc*) en que las distintas condiciones históricas (ritos-rituales) y los temas o conceptos religiosos específicos fueron expresados mediante objetos (ollas) y acontecimientos. Vemos en los códices que se refieren a estas ollas en rituales

específicos, y en las fuentes “textuales” del siglo XVI que también se establece solo la iconografía de su rostro, a través del tiempo.

Estas ollas, con iconografía de la deidad *Tlaloc* fueron usadas para determinados ritos en diversas ceremonias de la lluvia ó específicamente dedicadas a los dioses de la lluvia. Las ollas *Tlaloc* solo se van a analizar en ritos relacionados con la lluvia, la agricultura, la fertilidad y la pesca. Creemos que se debe llamar a este tipo de ollas cerámicas, “tipo *Tlaloc*”.²⁴⁵



Fotografía personal de la olla *Tlaloc* I, imágenes modificadas en fotoshop, de frente, lado izquierdo, parte posterior.

Siguiendo el tercer nivel de significación, que es el significado último de la interpretación y el más importante ya que con este se redondeará la metodología Panofskiana. Para tal efecto, plantearemos la siguiente cuestión ¿de qué manera este significado referido al contenido constituye el mundo de los valores simbólicos?

La olla en sí misma denota vinculación inherente con la religión. El dios *Tlaloc* fue representado en diversas culturas de la zona mesoamericana, y su relación con distintos dioses del panteón mesoamericano, en otros estudios, es innegable.

La creación de estas ollas fue con objeto de ofrendar al mismo dios. Iconográficamente hablando los artistas mexicas estaban condicionados con distintos cánones artísticos los cuales eran milenarios y difícilmente podían adecuarse a sus decisiones. La creación de un objeto era el reflejo del contexto histórico-artístico mismo.

245 Las ollas que han sido analizadas están compuestas de iconografía sobre un dios o deidad en particular, por ejemplo, el dios *Tlaloc*, *Chalchiutlicue*, *Mictlantecutli*. Propongo designar este tipo de ollas también “**teomorfas**” referencia hecha para cualquier dios o deidad de cualquier cultura en este caso, un dios mexica de la lluvia.

En este contexto religioso tenemos que los artistas mexicas, creadores de las ollas *Tlaloc*, permanecían en el anonimato ya que las ollas no eran firmadas, ni selladas, como posteriormente se ve en la época Colonial o, contextualmente, dentro del Renacimiento europeo. Entonces tenemos que estos artistas estaban apegados a los cánones mexicas de esa época, específicamente de la ideología que sustentaba el poder. Así pues se confirma el predominio teocrático de esta cultura de acuerdo con el arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma.

3.3.8 NIVEL ICONOLÓGICO

La creación de ollas para la extensión del culto pudo ser generalizada por lo menos en toda la Cuenca y en Mesoamérica. Estas ollas representaban además de una identidad religiosa y social, un “lenguaje” religioso que era antiguo, formado por la iconografía de esta deidad, por ejemplo iconos del rostro vinculados a la serpiente, y específicamente cumplían una función dentro del canon. Todos los *macehualtin* y los *pipiltin* sabían que la serpiente y el agua se vinculaban con *Tlaloc* pero los que hacían los rituales para amalgamar a la sociedad eran gente de linaje *Pipiltin*, que además utilizaban las ollas para ritos de fertilidad, de agricultura, de pedimiento de agua, de la tierra y de esta forma eran los detentadores y transmisores de dicho conocimiento. Así se impulsaron estos ritos para una sociedad con gobierno teocrático. Los mexicas estaban sometidos por grupos de poder y a la creación religiosa de iconos vinculados con ciertas deidades, para lo cual se crearon representaciones de una obra con atributos de cierto dios. El objeto será encargado así al artista-alfarero por un mandato divino, o como mandato social del gobierno teocrático imperante.

Vemos en las dos ollas, características que componen la iconografía de *Tlaloc*, específicamente su rostro en forma de serpientes enroscadas formando la boca, ojos y nariz; dos colmillos blancos, aretes cuadrados con agregados en rojo con azul turquesa, color prevaleciente; tiene un tocado de plumas de garza todo en blanco, una especie de diadema con cinco triángulos que tienen arriba plano y cinco pequeños moños también blancos, que representan plumas de garza; vemos en medio de la diadema una cuerda en tono blanco. Dentro de las serpientes, que dibujan el rostro en color negro, líneas delgadas dibujan diseños que simulan escamas, movimiento de serpientes, u ondas de un río de acuerdo con la restauradora Bárbara Hasbach.

De la intuición sintética podemos decir; basándonos en Sahagún:

El ollero es robusto, ligero, buen conocedor del barro, sabe y piensa muy bien el modo y la forma de hacer ollas de cualquier suerte que quisiere. El mal ollero es torpe, tonto y necio.²⁴⁶

El alfarero, dialogando con su propio corazón “hace vivir las cosas” su acción da vida a lo que parece muerto. “Enseñando a mentir a la tierra” tomarán forma en ella y parecerán vivir toda clase de figuras:

Zuquichihque: alfarero. El que da un ser al barro: de mirada aguda moldea, amasa el barro. El buen alfarero: pone esmero en las cosas, enseña al barro a mentir, dialoga con su propio corazón, hace vivir a las cosas, las crea, todo conoce como si fuera un tolteca, hace hábiles sus manos. El mal alfarero: torpe, cojo en su arte, mortecino.²⁴⁷

Estas ollas de barro fueron creadas como ofrenda para el dios *Tlaloc* por alfareros vinculados a los *Toltecas*, esta connotación de que si los *toltecas* son artistas, no podemos saberlo ya que si es sinónimo de ser el cual presenta un alto grado de maestría técnica, pues entonces si eran unos artistas los mexicas. Pero estas ollas, como objetos artísticos, nos refieren a la forma en que fueron construidas, con mascarón en alto relieve y cerámica cocida ó quemada, en temperatura con atmósfera “mixta”, su forma es redonda y de cuello divergente, los cuatro colores que fueron aplicados fueron rojo- guinda, azul turquesa, blanco, negro, el tocado fue pigmentado en blanco.



Códice Florentino. Lámina 58-62. Fundición.

²⁴⁶ Sahagún, *op. cit.* [(1578) (2006)] Libro X, Capítulo XII. p. 542.

²⁴⁷ Informantes de Sahagún, *Códice Matritense de la Real Academia*. Edición facsimilar de Don Francisco del Paso Y Troncoso, Volumen VIII, últimas líneas del folio 124 recto y 124 verso, Ap. I.

La representación de este dios de la lluvia fue generalizada en la zona mesoamericana, aunque aquí nos referimos detalladamente a las ollas encontradas en el Templo Mayor de *México Tenochtitlán*.

Como intuición sintética, de acuerdo a Panofsky, podemos decir que las tendencias de la mente humana son condicionadas por la psicología y una <<*Weltanschauung*>> personales.

El mundo mexica era magia, religión, vida, movimiento, rito, etc. La construcción del mundo es ordenado por la religión. Como dice Jaques Soustelle:

La visión del mundo o *Weltanschauung*, de los aztecas, no concebía al hombre sino un papel ínfimo en la organización de las cosas. Su destino estaba sometido al todopoderoso *Tonalpohualli* (ciclo del calendario). Su vida en el otro mundo no dependía en nada de consideraciones morales. Su deber consistía en combatir y morir por los dioses y por la conservación del orden del mundo. Además la hechicería, los augurios y los presagios dominaban la vida cotidiana. Es un hecho notable que una visión tan pesimista haya podido coexistir con el maravilloso dinamismo de la civilización azteca.²⁴⁸

Por medio de las imágenes del rostro de *Tlaloc* se pueden explicar los principios culturales de los mexicas (vinculada con la agricultura), condiciones históricas (la creación de dichas ollas) y tendencias de la mentalidad mesoamericana (el calendario religioso) las cuales hemos descrito.

Nuevamente, el historiador Alfredo López Austin nos presenta también el problema de la visión del mundo:

La cosmovisión participa también de la coherencia de los distintos sistemas e instituciones sociales porque nace del ejercicio del ser humano dentro de los marcos de dichos sistemas e instituciones. La cosmovisión no se reduce a una esfera de ejercicio, sino que está presente en todas las actividades de la vida social, y principalmente en aquellas que comprenden los distintos tipos de producción, la vida familiar, el cuidado del cuerpo, las relaciones comunales y las relaciones de autoridad. Estas afirmaciones acerca de la cosmovisión en general, pueden aplicarse a la religión en particular. Puede

²⁴⁸ Jacques Soustelle. *El universo de los aztecas*. FCE México 1982 p. 56-57.

afirmarse que la lógica y la coherencia de los sistemas cosmológicos y religiosos es directamente proporcional a su valor operativo en los ámbitos no religiosos.²⁴⁹

La cosmovisión va a ser parte de una totalidad social, económica, religiosa y comprenderá todas las actividades. Esta cosmovisión abarcará tanto el aspecto religioso como a su contrario, o quizá complementario, el no religioso.

Mesoamérica tiene entre las causas primordiales de su unidad histórica la generalización y el desarrollo del cultivo del maíz. Su cosmovisión se fue construyendo durante milenios en torno a la producción agrícola. Independientemente de las particularidades sociales y políticas de las distintas sociedades mesoamericanas, un vigoroso común denominador- el cultivo del maíz- permitió que la cosmovisión y la religión se constituyeran en vehículos de comunicación privilegiados entre los diversos pueblos mesoamericanos.²⁵⁰

Se hace patente el uso generalizado, en los pueblos mesoamericanos, de la agricultura, la utilización del maíz será la base de la alimentación, el culto al maíz y la sacralidad de éste a través del tiempo es representado.



<http://www.google.com.mx/imgres?q=ollas+>
Fecha de la consulta 20/01/ 2011. 05:20.p.m.

Los principios culturales se vinculan con el origen de *Tlaloc*. Es difícil tratar una historia de un tema tan vasto. ¿De dónde viene *Tlaloc*? Esta cuestión es tan antigua como las culturas mesoamericanas. Desde el Preclásico, estuvo siempre ligado a estos pueblos. Los rituales que se hacían sobre esta deidad fueron milenarios. *Tlaloc*, en el panteón mesoamericano tuvo diversas advocaciones. Demostramos ya que *Tlaloc* tuvo una historia

²⁴⁹ Alfredo López Austin. *Tamoanchan y Tlalocan*. F.C.E. México, 2000.p. 15.

²⁵⁰ *Ibid.*p.16

propia y a su vez fue creado por el hombre en su concepción psicológica mesoamericana. *Tlaloc* existió como una entidad referida a la lluvia en todas las culturas del altiplano, y en este caso sostenemos que su iconografía se corresponde con por los cánones artísticos de la época y supongo que la iconografía en algunas ocasiones representa la dualidad de dicha deidad. Por ejemplo la dualidad en la simetría del rostro, los colores si no opuestos complementarios, la forma, usos, ¿Qué tipo de pedimentos se le hacían al dios de la lluvia?

La imagen del dios *Tlaloc* vinculada a su vez con ollas de diversas formas y con la iconografía de dicho dios, se ligaba con diversos ritos, en donde los objetos creados por los alfareros fueron iguales o parecidos en su iconografía y existió cierta continuidad en su forma, en su color, y en su sentido.



<http://www.google.com.mx/imgres?q=ollas+TIFecha de la consulta: 23/02/2012.04: 30.p.m.>

Los cambios que se dieron en la forma en el área mesoamericana van a ser una constante y diversas formas renacen de esta tradición antigua, desde el Preclásico hasta el Posclásico. Estas formas tienen otros significados o se complementan y se fusionan con el anterior tipo de forma.

(...) Erwin Panofsky presentó (...) episodios del medioevo en que se había intentado renacer algún aspecto de la antigüedad clásica, bajo el título: *“Renaissance and Renascences”* (.....) La idea de *“Renascence”* como la restauración fragmentaria, para fines de utilización (...) incluye por ejemplo el caso de la *renovatio* (o renovación) carolingia. Panofsky y su colega Richard *Krautheimer* acaban por enumerar tantos *“renascences”*, desde el período cristiano hasta el Quattrocento...²⁵¹

²⁵¹ George Kubler .Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana. Número 2 julio de 1984. División de estudios de Posgrado. Facultad de Arquitectura. UNAM. México D.F. 1984. p. 75.

Panofsky mantuvo un entrenamiento iconográfico referente a lo Clásico, y siempre retoma la metodología de Focillon, donde las mismas formas de la antigüedad pueden adquirir diferentes significados.

La tradición puede verse como una secuencia-finamente entrelazada- de esfuerzos por restaurar porciones de la antigüedad clásica en porciones de autoridad dentro de la cultura medieval. El Renacimiento intentó vivir a partir del libro de los “*renascences*”, se valen de meros fragmentos, y que los retornos son selectivos, siguiendo los imperativos del gusto y echando mano del patrimonio histórico universal. La “disyunción” en cambio es un término introducido en el campo de la historia del arte por Erwing Panofsky en 1944 bajo la dirección de Adolf Goldschmidt y Paul Frankl. Goldschmidt había notado en 1936 el fenómeno en el cual la forma clásica se va separando del significado clásico dentro del material medieval. El “principio de disyunción” de Panofsky se deriva de un estudio minucioso de los modos de sobrevivencia de la antigüedad clásica durante la Edad Media.²⁵²

Ya se comentó que los axiomas fundamentales de este método fueron establecidos por Focillon en 1934.

La ruptura de formas y significados religiosos nos proporciona una medida objetiva para el remplazo de la antigüedad clásica por el medioevo, cristiano e islámico. Forma continua no implica contenido continuo, como tampoco la continuidad de la forma o de contenido implica necesariamente una continuidad de cultura. Por el contrario, prolongadas continuidades en forma o contenido del orden de unos mil años, pueden encubrir u ocultar una discontinuidad cultural más profunda que la que parece existir entre la antigüedad clásica y el medioevo. Esta advertencia es aún más válida en circunstancias en las que no se dispone de fuentes literarias, como es el caso de las culturas prehispánicas de América.²⁵³

De esta manera tenemos que en realidad si existen tales fuentes escritas solo que de una forma o de otra no son conocidas o están restringidas al acceso del público. Las formas o significados encontrados en el análisis de las ollas y de la deidad *Tlaloc* en general, nos remiten a:

²⁵² *Ibid*: p. 75, 76,77.

²⁵³ *Ibid*: p. 77.

Toda forma visible que se ha repetido con frecuencia puede adquirir diferentes significados al cabo de algún tiempo, y un significado que perdura puede ser expresado por diferentes formas visuales.²⁵⁴

Algunas veces, es importante que las formas sean semejantes a través del tiempo para que tenga diversos significados al agregar o desaparecer nuevos elementos icónicos. En las ollas *Tlaloc*, esto implica un real cambio en la concepción de una obra cerámica, misma que analizamos en su contexto y que se vincula con la imagen sin lengua bífida de la deidad. Cuando hay nuevos iconos que son agregados y nos marcan un cambio, hablamos de disyunción donde se remplazan o renuevan las formas y revisten nuevos significados.

Las Expresiones “*renascentes*” son repeticiones de una tradición pasada hechas con el propósito de asegurar la perpetuación de ésta. Las expresiones disyuntivas, en cambio otorgan nuevos significados a formas antiguas y revisten viejos significados con formas nuevas. Los artistas y artesanos de todos los tiempos han tenido que enfrentarse a esta elección acerca de las cosas del pasado: o bien en el pasado es viable y amerita prolongarse, o bien ha dejado de tener vigencia y está condenado a descartarse por un tiempo. A menudo esta selección impone una separación o una disyunción entre forma y contenido, uno de los cuales es renovado mientras que el otro se reemplaza.²⁵⁵

Estas ollas conservaron una continuidad en sus formas, esto es, una repetición de una tradición para asegurar la perpetuación en el tiempo. En este análisis, las piezas cerámicas presentaron tanto cambios como continuidades en la forma. Los artistas alfareros mexicas aprendían las formas establecidas para la realización de sus creaciones:

Conocer el alma del artista y el sentido del arte en el mundo del México antiguo no es algo estático y muerto. Puede constituir una verdadera lección de sorprendente novedad dentro del pensamiento estético contemporáneo.²⁵⁶

En la concepción *nahuatl* hay ideas de una profundidad apenas sospechada. Comprender la filosofía de los antiguos mexicanos es sumamente complejo. Como dice León Portilla, para los sabios *nahuas* la única manera de decir las palabras verdaderas en la tierra

²⁵⁴ *Ibid*: p. 76.

²⁵⁵ *Id*: p.86.

²⁵⁶ Miguel León Portilla. Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares. Lecturas mexicanas número 3. C.F.E. S.E.P. México D.F. 1961. p. 171.

era encontrando “la flor y el canto de las cosas”; esto era el simbolismo que se expresa por el arte contenido en su representación.

El artista descrito como un menesteroso, encontrará al final en la vieja sabiduría la semilla de “la flor y el canto” que anhela. Entonces, como se dice en el texto que describe al pintor, se convierte en un *Tlayoltehuiani*, “aquel que introduce el simbolismo de la divinidad en las cosas”. “Enseñara entonces a mentir” como se expresa en la descripción del alfarero, no ya sólo al barro, sino también a las plumas de quetzal, a las palabras mismas, a las piedras y metales, incrustando símbolos en el mundo de lo que antes carecía de alma. Para esto, como se repite insistentemente obrará con calma, con tiento, con deleite, como si fuera un tolteca, encontrará placer en aquello que hace.²⁵⁷

Toda la iconografía descrita fue vinculada con las ollas *Tlaloc*, la creación de estas, su contexto, así como el alfarero creador de dichas obras artísticas. El gobierno teocrático imperante “corporativiza” estas creaciones a cánones establecidos a la sociedad, este imperativo llega hasta el Posclásico. La pérdida de la lengua bífida va a marcar un cambio en las ollas *Tlaloc* del posclásico así como una continuidad en su forma y una diversidad de significados. Retomando lo dicho por Kubler: “Forma continua no implica contenido continuo, como tampoco la continuidad de la forma o de contenido implica necesariamente una continuidad en la cultura”. Como último comentario, cualquier análisis iconográfico o síntesis nos encubre u oculta una discontinuidad sobre todo en lo que fue la “escritura” o iconografía de las culturas prehispánicas, por lo tanto exhorto a que se hagan ensayos dirigidos hacia el estudio de los diversos iconos que no se vinculen de manera formal y que sin embargo por ser diferentes, nos abran nuevas reflexiones iconográficas, especialmente en los códices que son las fuentes mas cercanas a este antiguo contexto.

²⁵⁷ *Ibid*: p.168.

CUADRO I

PRIMER NIVEL

El primer nivel es el asunto primario o natural, que se refiere a lo fáctico. En este caso es representado por dos ollas hechas de barro con policromía (pigmentos, azul, rojo, blanco, negro). El contexto histórico en que fueron creadas fue en el siglo XV, en la cultura mexica, descubiertas en Templo Mayor, referidas a la deidad *Tlaloc*. La historia del estilo de tradición Mesoamericana es patente en la primera mitad del siglo XV y principios del XVI.

SEGUNDO NIVEL

El segundo nivel de interpretación es la síntesis de imágenes de la iconografía. En mi investigación son dos ollas con la representación de la deidad *Tlaloc*, dios de la lluvia. Las alegorías van referidas a un calendario ritual y civil con las representaciones de ollas cerámicas tipo *Tlaloc*. Las historias van a ir concatenadas con las ollas *Tlaloc*, y al artista-alfarero en diversas fuentes contextuales

En la historia de los tipos estas ollas mesoamericanas tipo *Tlaloc*, son vinculadas al contexto en que fueron creadas y relacionadas con el emperador *Izcoatl* hasta *Moctezuma II Xocoyotzin*, época en que cae Tenochtitlan en el Posclásico Tardío siglo XVI, para ser exactos en el año 1521.

TERCER NIVEL

El tercer nivel de significación es el objeto de interpretación. Un significado intrínseco contenido en toda la iconografía estudiada y vinculada con los valores simbólicos. En el presente estudio toda esta iconografía va a ser producto de una concepción religiosa basada en el calendario *Tonalpohualli*, o *Xihuitl* los cuales sometían el destino del mexica artista- alfarero. La creación de las ollas dedicadas a los dioses de la lluvia, en especial a *Tlaloc*, fue una constante en la zona. Los atributos- elementos que contienen estas ollas tienen una continuidad en el tiempo, en la historia de las ollas tipo *Tlaloc*, de estilo mexica.

Las ollas encontradas en Templo Mayor fueron creadas por un artista- alfarero con una cosmovisión condicionada por el contexto místico- religioso en que vivían, donde su destino ya estaba de alguna manera “escrito” en los libros calendáricos de la tradición mexica.

CUADRO II

Objeto de interpretación	Acto de interpretación	Bagaje para la interpretación	Principio correctivo de la interpretación
<p>PRIMER NIVEL</p> <p>DOS OBJETOS CERÁMICOS.</p>	<p>DOS REPRESENTACIONES EN BARRO FORMAS OLLAS TIPO TLALOC QUE PRESENTAN POLICROMÍA . DESCRIPCIÓN PREICONOGRAFICA.</p>	<p>DOS OLLAS TLALOC DESCUBIERTAS EN TEMPLO MAYOR.</p>	<p>HISTORIA DEL ESTILO MEXICA LA CERÁMICA Ó ALFARERÍA VÍNCULADA A LA RELIGIOSIDAD O RITUALIDAD.</p>
<p>SEGUNDO NIVEL</p> <p>IMÁGENES, HISTORIAS Y ALEGORIAS: TLALOC Y LOS DIOSES DE LA LLUVIA HISTORIA DE LOS CALENDARIOS MESOAMERICANOS. OLLAS O VASIJAS.</p>	<p>LAS OLLAS VAN A SER VINCULADAS CON LOS CALENDARIOS Y SU SIGNIFICACIÓN RITUAL.</p> <p>ANÁLISIS ICONOGRAFICO.</p>	<p>FUENTES: CÓDICES O CALENDARIOS MESOAMERICANOS QUE NOS HABLAN DE ESTAS OLLAS FUENTES DEL SIGLO XVI.</p>	<p>HISTORIA DE LOS TIPOS: OLLAS TIPO TLALOC FUERÓN CREADAS EN EL SIGLO XV - XVI, OFRENDADAS EN TEMPLO MAYOR. CREADAS POR ARTISTAS ALFAREROS.</p>
<p>TERCER NIVEL</p> <p>SÍNTESIS DE LA ICONOGRAFÍA EN TODA LA INVESTIGACIÓN ANTERIORMENTE SEÑALADA. VALORES SIMBOLICOS.</p>	<p>ES UNA ICONOGRAFÍA CONTINUA DE ORIGEN ANTIGUO PRECLÁSICO, CLÁSICO, POSCLÁSICO TARDÍO, PLASMADA EN LOS OBJETOS DE NUESTRO ESTUDIO. CERÁMICA OLLAS TLALOC. INTERPRETACIÓN ICONOLÓGICA.</p>	<p>INTUIMOS QUE EL MEXICA ARTISTA ALFARERO- FUE CONDICIONADO EN LA CREACIÓN DE SU OBRA PLÁSTICA POR UN GOBIERNO TEOCRÁTICO Y GUERRERO QUE TRASMITIÓ UNA ICONOGRAFÍA ANTIGUA VINCULADA CON LA PSICOLOGIA, EL MISTICISMO, Y LA RELIGIOSIDAD HACIA LOS DIOSES DE LA LLUVIA Y ESPECIFICAMENTE A LA DEIDAD TLALOC. COSMOVISIÓN: WELTANSCHAUUNG</p>	<p>A TRAVÉS DE LA HISTORIA DE LOS SINTOMAS CULTURALES TLALOC TUVO UN ORIGEN BÉLICO DESDE HUITZILOPOCHTLI. CONSTATADAS EN LAS DIVERSAS EXPANSIONES MEXICAS. LA VINCULACION DE TLALOC COMO DIOS DEL AGUA. DUALIDAD ACUOSA QUE NOS REMITE A LOS CERROS - OLLAS- AGUA-SERPIENTES, ICONOS QUE SON INHERENTES EN LA CONFORMACIÓN DE SU ROSTRO EN LA ANTIGÜEDAD DE LA HISTORIA MESOAMERICANA.</p>

CONCLUSIONES

La representación de la iconografía mexicana es una fuente inagotable de información referente a los contextos artísticos, culturales, sociales y económicos de dicha cultura esto me llevo a plantear una historia de estos objetos prehispánicos y de esta manera con toda esa iconografía encontrada hacer una síntesis de estas dos piezas cerámicas que se ofrendaron a los dioses de la lluvia. Motivo de mi tesis, las ollas *Tlaloc* fueron retomadas como objetos vinculados a la deidad *Tlaloc*, y forman parte de nuestro *Corpus*. Estos objetos suponen connotaciones religiosas, y se relacionaron con la cultura antigua (mexicana) que prevaleció en el territorio Mesoamericano. En su "escritura" los códices (calendáricos) nos muestran la relación con piezas cerámicas en general y en particular ollas relacionadas con la deidad *Tlaloc*, así como la historia de la llegada de los mexicanos y la fundación del Templo Mayor.

Los elementos iconográficos de la deidad *Tlaloc*, influyen para la explicación de la cerámica, en especial las ollas encontradas en Templo Mayor. Estos elementos son utilizados para analizar o describir sus significados y transformaciones a través de la historia basándonos en fuentes históricas que fueron determinantes para plantear un contexto social así como un posible desarrollo histórico- iconológico de las ollas *Tlaloc*, la metodología Panofskiana fue el eje medular de mi reinterpretación.

La religiosidad hacia el dios *Tlaloc*, así como los gobernantes que impulsaron a los artesanos mexicanos a seguir cánones artísticos en representaciones de ollas, en su iconografía, reflejaron su espacio- tiempo existente. Parto de la hipótesis de que, en principio, estas expresiones religiosas o culturales reflejan la orientación de las clases sociales y una influencia en las localidades cercanas.

Al aplicar la metodología de Panofsky, en el primer nivel que es el asunto primario o natural, es lo fáctico y es representado en forma de dos ollas hechas de barro con policromía (pigmentos, azul, rojo, blanco, negro). Este tipo de ollas fue una constante en la zona Central de Mesoamérica, desde el contexto histórico olmeca hasta el contexto histórico mexicano en que fueron creadas en el siglo XV. Las ollas encontradas en Templo Mayor referidas a la deidad *Tlaloc* tienen una continuidad formal que termina en el siglo XVI, ó Posclásico Tardío con la caída de México- *Tenochtitlan*.

El segundo nivel de interpretación es la síntesis de imágenes de la iconografía de las ollas con la representación de la deidad *Tlaloc* dios de la lluvia. Las alegorías van referidas a un calendario ritual y civil con las representaciones de ollas tipo *Tlaloc* de manera general. Las historias se refieren a las ollas *Tlaloc*, al dios de la lluvia, y al alfarero de manera particular.

Las fuentes que utilizamos van desde el siglo XV, lugar y contexto cuando son hechas estas ollas, en Templo Mayor. Su iconografía llega hasta nosotros por fuentes iconográficas más directas, por ejemplo, códices coloniales o prehispánicos, o fuentes escritas del siglo XVI mismas que nos “expresaron” la existencia de estas ollas en variados rituales u ofrendas a las deidades de la lluvia. Como dijo Kirchhoff, es el siglo XVI del que existen más fuentes, mismas que sirvieron como fuentes validas y fundamentales.

El tercer nivel de significación se refiere al significado intrínseco contenido en toda la iconografía mencionada y vinculada con los valores simbólicos. Toda esta iconografía va a ser producto de una concepción religiosa basada en el calendario *Tonalpohualli* o *el Xihuitl* cualquiera de estos calendarios determinaba el destino del mexicana artista alfarero. La creación de las ollas dedicadas a los dioses de la lluvia, en especial a *Tlaloc*, fue una constante en la zona. Los atributos- elementos y formas que tienen estas ollas tuvieron una continuidad en el tiempo, pero distintos significados, es decir, cuando aparece un cambio en las formas, aparece un mismo significado a través de la historia. En nuestro caso las ollas tuvieron ciertos cambios iconográficos formales los cuales no son apreciados posteriormente como la lengua bífida, que desaparecer en nuestras ollas. Las ollas mexicas encontradas en Templo Mayor fueron creadas por “artistas alfareros” con una cosmovisión condicionada por el contexto en que vivían, la psicología del “artista-alfarero” era una concepción mágica donde su destino ya estaba de alguna manera “escrito” en los libros calendáricos de tradición mexicana. Los mexicas, con su gobierno teocrático basado en las subordinaciones, no permitieron un desarrollo en la forma ²⁵⁸ de la deidad *Tlaloc*; las formas tuvieron una continuidad; los símbolos y elementos iconográficos van a ser milenarios y pasaron de generación en generación, llegando al Centro de México. En particular en Templo Mayor, las condiciones históricas, las tendencias de la mente humana estuvieron llenas de misticismo y

²⁵⁸ *Cfr.* Metodología en Panofsky, en el tercer nivel iconológico las formas semejantes no implican el mismo contenido, las formas diferentes implican mismo contenido.

fueron expresadas mediante estas ollas que representaron la deidad *Tlaloc* que a su vez, refleja el contexto histórico de la cultura mexicana, también pudimos descubrir que las igualdades en los iconos nos lleva a una diferenciación importante en estos y se empiezan a vincular con otros que en principio no tenían relación.

Las dos ollas manufacturadas en cerámica con pintura azul turquesa, fueron un producto de gran consumo en las comunidades del Centro de México durante el Posclásico Tardío, aún en tiempos anteriores a la dominación *Tenochca*. Esta cerámica formaba parte de los complejos cerámicos de la Cuenca de México desde el período azteca temprano, 1440, y aún en épocas más remotas donde aparecen estas representaciones.

Thomas Charton nos comenta que en el ámbito rural los cambios iconográficos fueron más lentos, manteniéndose los elementos característicos de las culturas autóctonas incluso hasta el siglo XVII.²⁵⁹

Lo anterior constituye una contradicción que, a su vez es complementaria. En primer lugar los cambios en la iconografía del Posclásico no existieron en nuestras ollas tipo *Tlaloc* y fueron una constante en la región Mesoamericana. Esta iconografía de la deidad *Tlaloc*, con ojos y boca serpentiforme, colmillos blancos, encía roja, y colores rojo blanco, azul turquesa, negro, en cada una de las ollas con la representación del rostro de *Tlaloc*, así como su tocado de plumas de garza, cuerda atravesada y pequeños moños, es vinculada con la imagen de *Tlaloc* en el siglo XVI que concluye con la conquista española. La iconografía anterior al siglo XVI fue consultada de forma comparativa para definir algunos cambios o añadidos de iconos a través del tiempo, por ejemplo la pérdida de la lengua bífida. Finalmente se vuelve a mostrar el *Corpus* real que es como quedó la imagen o iconografía de *Tlaloc* al menos en las piezas cerámicas. En mi estudio se trató de nunca omitir datos de iconos, y reconocer su relación y presencia de la deidad en ellos. La iconografía de *Tlaloc* fue presentada y ligada al presente estudio de las ollas *Tlaloc*, esta deidad es vinculada con las deidades del agua y por esto exhortamos a que las representaciones de algunas ollas con forma de dioses mexicanos, se le pudiera referir como “teomorfo” en referencia a cualquier dios como *Chalchiuhtlicue*, *Mictlantecutli* etc.

²⁵⁹ Cfr. Thomas, Charlton. *Arqueología Histórica en el Valle de México*, Patrones de asentamiento. En actas del Congreso Internacional de Americanistas (42ª reunión, París, 1976) V8, pp. 22-33.

Propongo la utilización de fuentes tales como códices, la pintura mural, la arquitectura, así como la escultura que representan la iconografía que identifico como escritura antigua dejando de lado algunas discusiones sobre este planteamiento. Hay que seguir el estudio de esta deidad tan recurrente en las expresiones religiosas de piezas cerámicas, y la aplicación del método Panofskiano en donde el análisis comienza con éstas obras, sigue con el autor de dichas piezas, y concluye ó cierra con el contexto histórico de Mesoamérica de manera sistemática.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan. **Crítica del arte (Teoría y práctica)**. Trillas, México, 1992.
- Berrelleza, Juan, Román. **Sacrificio de los niños en el Templo Mayor**. INAH, México, 1990.
- Bonifaz, Nuño, Rubén. **Imagen de Tláloc**. Hipótesis iconográfica y textual. UNAM, México D,F. 1996. p. 12.
- _____. **Hombres y serpientes**. Iconografía olmeca. UNAM, México, 1989.
- Bozal,Valeriano. **Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas**. Ed. Visor. Vol. II, Madrid 1996. p. 232.
- Broda, de Casas, Johanna. Las fiestas aztecas de los dioses de la lluvia. Una reconstrucción según las fuentes del siglo XVI. *Revista española de Antropología Americana*. 1971.
- Calabrasc, Omar. **El lenguaje del arte**. Paidós, Buenos aires 1987.
- Caso, Alfonso. **El pueblo del sol**. Fondo de Cultura Económica. México, 1953.
- _____. **Los calendarios Prehispánicos**. UNAM.I.I.H. México, 1967.
- Castineiras, Manuel, Antonio. **Introducción al método iconográfico**. Ariel, Barcelona, España, 1988.
- Contel, José. En Revista Itinerarios Vol. 8 **Tlalloc, el cerro, la olla y el chalchihuitl una interpretación de la lámina 25 del códice Borbónico**. España 2008.
- Cortés, Hernán. **Cartas de relación**. Ed. Porrúa, sepan cuantos... México 1970.
- Charlton, Thomas. **Arqueología Histórica en el valle de México. Patrones de asentamiento**. En actas del Congreso Internacional de Americanistas (42ª Reunión, París, 1976) V. 8, P. 21-33.
- _____. **Códice Aubin** (Códice de 1576) Manuscrito azteca de la Biblioteca Real de Berlín. *Anales en mexicano y geroglíficos desde la salida de las tribus de Aztlán hasta la muerte de Cuauhtémoc*. Editorial Inov. s.a. México D.F. 1980.
- _____. **Códice Florentino**. Editado por la Secretaría de Gobernación. *EL GOBIERNO DE LA REPUBLICA EDITA UN FACSIMIL, EL MANUSCRITO 218-20 DE LA COLLECIÒN PALATINA DE LA BIBLIOTECA MEDICEA LAUREZIANA CÒDICE FLORENTINO PARA MAYOR CONOCIMIENTO DE LA HISTORIA DEL PUEBLO DE MÈXICO*. Siendo el presidente José López Portillo, la Secretaria de Gobernación editó, en facsimilar al tamaño original y sobre papel especialmente producido, el Códice Florentino de

Fray Bernardino de Sahagún que se conserva en la Biblioteca de Florencia Italia. AGN, 3 vol. vigilada, México 1969.

_____. **Códice Magliabechiano**. Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1970 (códices Selecti, XXIII) facsímil. Códice Magliabechiano.

_____. **Códice Tonalamatl de Aubin**. Antiguo manuscrito mexicano en la Biblioteca Nacional de París (Manuscrit Mexicains No. 18-19). Introducción de Carmen Aguilera. Tlaxcala, Códices y Manuscritos 1. Reproducción de la edición facsimilar publicada en Berlín y Londres en 1900- 1901, acompañada del comentario de Eduard Seler. México, 1981.

_____. **Diccionario de la lengua española**. Vol. I. Editorial Espasa Calpe, dos volúmenes. España 2001.

_____. **Dicotomía entre arte culto y arte popular**. UNAM, I. I. E. México 1979.

_____. **Facsímil del Códice Telleriano Remensis**., Eloise Quiñones Keber. *Codex Telleriano- Remensis*. Ritual, Divinación, and history pictorial Aztec Manuscript, Introducción de Emmanuel Le Roy Laurie. University of Texas Press, Austin. 1995.

-Fernández, Chiti, Jorge. **Curso práctico de cerámica artística y artesanal**. Cuatro tomos, Tomo I, sexta edición, Condorhuasi editorial, Republica de Argentina 1990.

-Galarza, Joaquín. **Para leer la tira de la peregrinación**. Ediciones. Tecolote, México 2002.

-Hernando, de Alvarado, Tezozomoc. **Crónica Mexicana**. ([1598] [2000]). PROMO LIBRO S.A. DE C.V. España.

-Informantes de Sahagún. **Códice Matritense de la Real Academia**, Edición Facsimilar de Don Francisco del Paso y Troncoso, Editorial Espasa Calpe. 2 Volúmenes.

-Kirchhoff, Paul. **Una definición de Mesoamérica**. I.I.A. segunda ed. México D, F. 1992.

_____. **Mesoamérica, sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales**. México ENAH, 1967, Suplemento de la revista Tlatoani, núm. 3 (La primera edición es de 1943).

-Krickberg, Walter. **Las antiguas culturas mexicanas**. Fondo de Cultura Económica. México 1961.

-Kroeber, Alfred. **"Cultural and natural areas of native North in America"** (1939).

-Kubler, George. **La Evidencia intrínseca y la analogía etnológica**. Yale University. En el estudio de las religiones Mesoamericanas. XII Mesa Redonda Sociedad Mexicana de Antropología. México 1972.

_____. **Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana**. Número 2 julio de 1984. División de estudios de Posgrado. Facultad de Arquitectura. UNAM. México D.F. 1984.

- León, Portilla, Miguel. **Los antiguos mexicanos. A través de sus crónicas y cantares.** Lecturas mexicanas 3, F.C.E. Fondo de cultura económica. México 1983.
- _____. **Literaturas de Mesoamérica.** SEP. México 1984.
- _____. **Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares.** Lecturas mexicanas numero 3. C.F.E. S.E.P. México D.F. 1961.
- López, Austin, Alfredo. **Tamoanchan y Tlalocan.** F.C.E. México, 2000.
- López, Austin, Alfredo, y López, Luján, Leonardo. **El pasado indígena.** El Colegio de México. F.C.E. México D.F. 1999.
- Lorente, Juan, Esteban. **Tratado de Iconografía.** edit. Itsmo colección fundamentos, Madrid 1990.
- Manuscrito Tovar, **Origines et croyances des Indiaens du Mexique.** Bilingüe francés – español. Paleografía y Comentario de Jaques Lafaye. Graz, Austria, Collection UNESCO, d'Öuvres représentatives Akademische Druck und Verlagsantattl, 1972.
- Matos, Moctezuma, Eduardo. **El Templo Mayor excavaciones y estudios.** INAH, México 1982.
- _____. **Obras maestras del Templo Mayor.** Fundación Universo veintiuno, Banamex a.c.México.1991.
- Martínez, Peñaloza, Porfirio. **Arte Popular de México. La creatividad artística del pueblo mexicano a través de los tiempos.** Panorama ed. 2ª, México 1982.
- Marquina, Ignacio. **El Templo Mayor de México.** INAH, México 1960.
- Molina, de Alonso, Fray. **Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana.** (1555) Siglo XVI, Editorial Porrúa, cuarta edición. México 2001.
- Motolinía, fray, Toribio. (1569) 1969. **Historia de los indios de la Nueva España.** Editorial. Porrúa.
- Navarrete, Linares, Federico. **La migración de los mexicas.** Edit. Tercer milenio. CONACULTA. México D.F. 1998.
- Noguera, Eduardo. **La cerámica arqueológica de Mesoamérica.** I.I.A. UNAM. 2ª edición 1975.
- Olmos, Fray, Andrés. ([1533] [1985]) (Compilador) **Historia de los mexicanos por sus pinturas** En Garibay, K. Ángel, María. (Editor) **Teogonía e historia de los mexicanos tres opúsculos del siglo XVI.** Porrúa s.a. México 1985.
- Othón, Mendizábal, Miguel. **Influencia de la sal en la distribución geográfica de los grupos indígenas de México.** Fue escrito en español. Publicado en 1928 por imprenta del Museo Nacional de Historia y Etnografía de México.

- Panofsky, Erwin. **El significado de las artes visuales**. Alianza editorial, Madrid 1955.
- _____. **Estudio sobre iconología**. Alianza Universidad n. 12, Alianza Editorial Madrid España 1976.
- Pasztor, Esther. **The iconography of Teotihuacan Tlaloc**. Studies in Pre-Columbian art and Archaeology number fifteen. Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University Washington, D.C. 1974.
- _____. **Periódico Humanidades UNAM**, No. 134 pp.31-14, 1996.
- Reyes, Valerio, Constantino. **De Bonampak al Templo Mayor. El azul maya en Mesoamérica**. MNA. Siglo XXI editores México 1993. .
- Sahagún, Fray, Bernardino. **Historia General las cosas de la Nueva España**. Editorial Porrúa... Sepan cuantos. Núm. 300. 16ª edición, México ([1578] [2006]).
- Ségota, Dúrdika. **Valores plásticos del arte mexica**. I.I. E. UNAM. México 1995.
- Soustelle, Jaques. **El universo de los aztecas**. F.C.E. México 1982.
- Sullivan, Thellma. **"Tlaloc. A new Ethymological Interpretation of the God's Name and what it reveals of his Essence and Nature"**. 40th international Congress of Americanistes, procedings, Roma, 1974, Vol. 2 (El congreso se efectuó en el año de 1972).
- Winning, Von, Hasso. **La iconografía de Teotihuacan**. UNAM (I.I.E) México 1987. Volumen. I (dos Volúmenes).
- Westheim, Paul. **Ideas fundamentales del arte prehispánico en México**. Edit. ERA. 1972.

TESIS

- Bermudez, Groves, Hannah Virginia. Tesis de Licenciatura en Artes Visuales. **Empleo del método Iconográfico e Iconológico de Erwin Panofsky en la obra de "La corte celestial" de Dulce María Núñez y "La corte" de Andrea Mantegna**". ENAP, UNAM, México 2002.
- Bribiesca, Azuara, Gabriela, y Hernández, Silva, Soledad. et al. Tesis de Licenciatura en Artes Visuales. **Investigación experimental del color en tres barros mexicanos. Muestrario básico de barros, oxídos, pigmentos y engobes**. ENAP, UNAM. México D.F. 1985.
- Rotenberg, Kuligovski, Marta, Raquel. Tesis de Licenciatura en Artes Visuales. **Reflexiones sobre artesanía, arte popular y la escultura en barro, a partir de la investigación de técnicas prehispánicas**. ENAP, UNAM. México D.F. 1983.

DIRECCIONES ELECTRÓNICAS

CASSIRER

<http://www.infoamerica.org/teoria/cassirer1.htm>. Fecha de la consulta: 20/12/2011, 11:15 a.m.

DURDIKÁ SÉGOTA

http://132.248.9.9/libroe_2007/1050189_6/A05.pdf

<http://www.arqueomex.com/S2N3nMIXTEQUILLA71.html>

http://www.esteticas.unam.mx/cinvestigacion/proyectos_inv/segota_durdica.html

Fecha de consulta 18/12/2011. 01: 54 pm.

<http://www.colegionacional.org.mx/SACSCMS/XStatic/colegionacional/template/content.aspx?mi=116&se=vida&te=detallemiembro>. Fecha de la consulta: 19 de diciembre de 2011. 01:55 pm.

JUAN ACHA

Dirección electrónica: c.users\acha.mht. Fecha de la consulta: 03/02/2011. 02:07 a.m.

GEORGE KUBLER <http://www.dictionaryofarthistorians.org/kublerg.htm>

ALFREDO LÓPEZ AUSTIN <http://unamhistoria.blogspot.com/2009/04/dr-alfredo-lopez-austin.html>

PORFIRIO MARTINEZ PEÑALOZA

<http://www.cultura.michoacan.gob.mx/diccionariodeautores/fichaS.php?id=5>

Fecha de la consulta: 22/12/2011. 09:04 a.m.

EDUARDO NOGUERA

<http://www.iaa.unam.mx/biblioteca/pdf/boletinfc11.pdf>

Fecha de la consulta: 22/12/2011. 10:00 a.m.

ESTHER PASZTORY

<http://www.columbia.edu/cu/arhistory/faculty/Pasztory.html>

<http://www.columbia.edu/~ep9/> Fecha de consulta: 22 de diciembre de 2011, 9:04 a.m.

<http://www.google.com.mx/imgres?q=c%C3%B3dice+aubin&hl=es&gbv=2&biw=1517&bih=>

Fecha de la consulta: 22 de diciembre de 2011, 9:05 a.m.

CHINAMPAS

<http://www.google.com/imgres?imgurl=http://static.icarito.cl/200912/615186.jpg&imgrefurl=>

<http://www.icarito.cl/herramientas/despliegue/laminas/2009/12/376-615186-3>

http://3.bp.blogspot.com/_tTFdYezGXMq/SUcJhtDbccI/AAAAAABmc/DC007cZn0BY/

Fecha de la consulta: 10 de diciembre del 2010, 12:57 p.m.

MERCADO DE TLATELOLCO

<http://www.arqueomex.com/S9N5n5Esp34.html> Pintura de Benjamín Orozco / Raíces.

Mercado Tlatelolco. Posclásico (900 – 1521) Fecha de la consulta: 10 de diciembre del 2010, 12:57.p.m.

http://www.ucm.es/info/arqueoweb/numero8_2/garciachavez.htm

Fecha de consulta: 10 de diciembre del 2010, 12:57p.m.

CÓDICE MENDOZA

<http://www.google.com.mx/imgres?q=c%C3%B3dice+aubin&hl=es&gbv=2&biw=1517&bih=>

Fecha de la consulta: 16 de diciembre del 2011, 17:35 p.m.

CÓDICE OSUNA

http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Codex_Osuna_Triple_Alliance.JPG

Fecha de la consulta: 16 de diciembre del 2011,18:00. p.m.

GUERRAS FLORIDAS

<http://www.google.com.mx/imgres?q=guerras+floridas+aztecas&start=83&num=10&hl=es&>

Fecha de la consulta: 16 de enero del 2012,17:35 p.m.

CALENDARIO AZTECA

<http://www.google.com/imgres?imgurl=http://tonalpohualli260.files.wordpress.c>

Fecha de la consulta: 16 de enero del 2012, 17:35 p.m.

VIRUELA<http://www.google.com.mx/imgres?q=viruela+c%C3%B3dice+florentino+,&hl=es>

Fecha de la consulta: 14 de enero del 2012, 17:35 p.m.

LAS GUERRAS FLORIDAS

<http://www.google.com.mx/imgres?q=las+guerras+floridas&start=112&hl=es&gbv=2&biw=1>

Fecha de la consulta: 24 de marzo de 2012, 16:30 p.m.

EXPANSIÓN AZTECA

<http://tcmam.files.wordpress.com/2010/10/azteceexpansion.png>

Fecha de la consulta: 23 de marzo de 2012, 16:30 p.m.

MAPA DE MESOAMERICA.

<http://www.google.com.mx/imgres?q=mapa+de+mesoam%C3%A9rica+para+colorear&hl=e>

Fecha de la consulta: 23 de marzo de 2012, 16:30 p.m.

OLLA MICTLANTECUTLI

<http://www.google.com.mx/imgres?q=ollas+mictlantecuhtli&hl=es&gbv=2&biw=1241&bih=5>

Fecha de la consulta : 24 de marzo de 2012.Hora. 16:20 p.m.

OLLA *TLALOC*

http://www.raulybarra.com/museos/joyeria_prehispanica/galeria1.htm

Fecha de la consulta: 24 de marzo de 2012, 16:20 p.m.

<http://www.google.com.mx/imgres?q=calendario+tonalpohualli&start=10&num=10&hl=es&g>

Fecha de la consulta: 06 de marzo de 2012.Hora. 11:07 a.m.

OLLA CERÁMICA EN TORNO.

<http://www.google.com.mx/imgres?qcera> Fecha de la consulta: 17/03/2012.Hora. 16:20 p.m.

PINTURA MURAL

<http://www.google.com.mx/imgres?q=ollas+Tlaloc&hl=es&biw=1241&bih=606&gbv=2&tbm=>

Fecha de consulta: 23 de enero de 2010. 09:30. p.m.

NEPTUNO

<http://www.google.com/imgres?imgurl=http://www.madridpedia.com/files/fotografias/madrid>

Fecha de la consulta: 23 de Enero de 2012. 10:50 a.m.

SIETE ETAPAS CONSTRUCTIVAS DEL TEMPLO MAYOR

http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Templo_mayor_capas.jpg

Fecha de la consulta: 23 de enero de 2012. 09: 22 a.m.

TLALOC 1, TLALOC II.

<http://www.google.com.mx/imgres?q=ollas+Tlaloc&hl=es&biw=1241&bih=606&gbv=2&tbm=>

Fecha de la consulta: 23 de marzo de 2012. 04:10 p.m.

<http://www.google.com.mx/imgres?q=ollas+Tlaloc&hl=es&biw=1241&bih=606&gbv=2&tbm=>

Fecha de la consulta: 15 de octubre de 2005.

OLLA *TLALOC B*

<http://www.google.com.mx/imgres?q=ollas+Tlaloc&hl=es&biw=1241&bih=606&gbv=2&tbm=>

Fecha de la consulta: 23 de marzo de 2012. 3:30 p.m.

OLLA *TLALOC* -TULA HIDALGO MNA.

<http://www.arqueomex.com/S2N3nTlaloc96.html>

Fecha de la consulta: 23 de marzo de 2012. 3:30 p.m.

IMAGEN DE LA CABEZA DE LA ESCULTURA UDLHE SOLO ROSTRO

<http://www.google.com.mx/imgres?q=rostro+de+tlaloc&start=99&hl=es&gbv=2&biw=1241>

Fecha de la consulta: 23 de marzo de 2012, 04:30. p.m.

ROSTRO DE *TLALOC*

<http://www.google.com.mx/imgres?q=c%C3%B3dice+Duran+rostro+de+tlaloc&start=83&hl>

Fecha de la consulta: 26 de marzo de 2012. 09:30. a.m.

ESCULTURA CON TOCADO

<http://www.google.com.mx/imgres?q=ollas+Tlaloc&hl=es&biw=1241&bih=606&gbv=2&tbm=>

Fecha de la consulta 20 de enero de 2011. 05:20.p.m.

PETROGLIFO DE *TLALOC*

<http://www.google.com.mx/imgres?q=ollas+Tlaloc&hl=es&biw=1241&bih=606&gbv=2&tbm=>

Fecha de la consulta: 23 de febrero de 2012. 04:30.p.m.