



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAestrÍA Y DOCTORADO EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

LOS MOTIVOS CORPORALES DE LA ESCULTURA HUASTECA.
INTERPRETACIÓN MEDIANTE UN ANÁLISIS OBJETO-IMAGEN

TESIS

QUE PARA OPTAR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS

PRESENTA:
JAZMÍN CARAVEO TUÑÓN

DIRECTOR DE TESIS:
MTRO. GERARDO FAMILIAR FERRER
ESCUELA DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA EN CANADÁ

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX, AGOSTO 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

“Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, considerado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí contenidas, manifiesto que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Las citas de otras obras y las referencias generales a otros autores, se consignan con el crédito correspondiente”.

A mis angelitos Nilo y D'artagnan:

*¿Cuándo? ¿Dónde? No lo sé, pero tengo la certeza
de que nos volveremos a encontrar.*

...suelta las cuerdas de tus velas. Navega lejos del puerto seguro. Atrapa vientos favorables en tu velamen. Explora. Sueña. Descubre.

Mark Twain

Dejar que las velas de los sueños se hinchen con los vientos de la pasión hacia una travesía inolvidable. No hay razón por la cual detenerse o temer, lo imposible se hace posible si uno así lo quiere y más si se tiene la fortuna de contar con el apoyo de aquellos que creen en uno. Y así como en la licenciatura iniciaba con miedos y dudas, ahora en la maestría he logrado construir un fuerte navío que me permitirá explorar y maravillarme de la existencia.

Soy consciente de que he llegado hasta donde estoy gracias a todos esos momentos de alegría, tristeza, enojo, desesperación, locura, amor y comprensión compartidos con la gente a mi alrededor. Ese alguien que te alienta a hacer cosas que nunca creíste ser capaz o que jamás habían pasado por tu mente; aquella otra persona que tanto admiras y que te ha animado a seguir tu camino a pesar de las adversidades; todas esas personas que te han brindado su consejo y ayuda; aquellas que, sabiendo de las dificultades del recorrido, te recuerdan que lo importante no es el llegar sino el cómo llegaste hasta allí; esa gente maravillosa que te saca del pozo de tristezas, enojos y estrés arrancándote una sonrisa o llevándote al límite de la feliz locura. A todos ellos mi más sincero agradecimiento.

Doy las gracias también a mis compañeros de maestría con los que compartí desesperación y momentos de “relajo” característicos de cualquier alumno. A mis más cercanos amigos que han disculpado mis ausencias, cancelaciones constantes y charlas de desahogo repetitivas. No pueden faltar los agradecimientos a todos los profesores con los que tuve el placer de tomar clases en esta etapa de mi desarrollo como investigadora; a Kim Richter que me compartió documentos para realizar esta tesis; a todas las personas de la coordinación del Posgrado; a las personas de los museos visitados; a la maravillosa gente de la Huasteca, culpables de mi pasión por esta región. Muchas personas que por falta de espacio no podré nombrar uno a uno, pero que jamás olvidaré. A todas ellas ¡Gracias!

De manera especial agradezco la paciencia y el entusiasmo de Gerardo Familiar Ferrer quien confió en mí y me acompañó en esta locura de la maestría aun cuando la

distancia parecía un gran obstáculo; quien tomó su tiempo para revisar minuciosamente este trabajo y me dirigió hacia la meta final respetando la esencia de mi investigación (incluso haciéndome consciente de cuál era). A mis sinodales a quienes repentinamente solicité su ayuda para terminar el proceso de titulación y que no dudaron en brindarme su ayuda: Tomás Pérez, Gustavo Ramírez, Marisa Álvarez e Imelda Aguirre ¡Muchas gracias!

Doy gracias también a mi familia quienes siempre serán mi pilar y la razón de que sea quien soy: mis papás ayudándome, aconsejándome, animándome y haciéndome saber lo mucho que les enorgullece tenerme como hija; mi hermana Selene que con su locura característica siempre está ahí con una sonrisa y un abrazo reconfortante; mi hermana Dene a quien he convertido en compañera de viajes inesperados, fotógrafa oficial para toda ocasión y terapeuta en momentos de mayor estrés y desesperación; mi queridísimo Luis quien me ha visto en las buenas y en las malas, me ha dado su apoyo en todo este proceso, quien es culpable de que continúe sin importar los obstáculos y con quien siempre querré compartir la inolvidable travesía de la vida.

No exagero al decir que soy afortunada de encontrar en mi camino a gente maravillosa que siempre está dispuesta a ayudarme. Aún más afortunada cuando sé que el amor que les tengo es igualmente correspondido y que ni la distancia ni el tiempo podrán jamás extinguir ese sentimiento.

Gracias a todos.

Ciudad de México a 29 de mayo de 2018

Contenido

Tabla de figuras	III
Tabla de fotografías	IV
Tabla de dibujos	IV
1 Resumen	1
2 Introducción	2
3 Antecedentes: La Huasteca, su escultura e iconografía	5
3.1 La escultura huasteca	7
3.2 La iconografía huasteca	9
3.2.1 El símbolo del maíz o el espíritu del maíz	11
3.2.2 Bastones de fuego y alas de mariposa	14
4 Propuesta de investigación	17
5 Marco teórico	20
5.1 Signos, símbolos, imágenes y la iconografía	21
5.1.1 La Cultura Visual y la Cultura Material	25
5.1.2 Adopción y adaptación de símbolos	27
6 Metodología	30
6.1 Análisis objeto-imagen	33
6.1.1 Descripción	33
6.1.2 Deducción	35
6.1.3 Especulación	35
6.1.4 Discusión y conclusiones	36
7 Esculturas huastecas con motivos corporales	38
7.1 Lápida de Huilocintla (Museo Nacional de Antropología)	38
7.2 Lápida de Huilocintla o “Estela Echániz” (Museum für Völkerkunde)	45

7.3	“La Apoteosis”	51
7.4	“El Adolescente” huasteco	55
7.5	El “Torso de Tamuín”	62
7.6	La “Mujer escarificada” (Museo de Antropología de Xalapa)	65
7.7	“La Venus” o “Mujer escarificada” de Tamtoc	68
8	Los motivos corporales en las esculturas huastecas	72
8.1	Motivo 1	74
8.2	Motivo 2	76
8.3	Motivo 3	77
8.4	Motivo 4	79
8.5	Motivo 5	82
8.6	Motivo 6	83
8.7	Motivo 7	84
9	Discusión y conclusiones	88
9.1	El discurso simbólico de los motivos corporales	89
9.2	El uso del análisis objeto-imagen en el estudio de la Huasteca	96
10	Bibliografía	100
11	Abreviaturas	108

Tabla de figuras

<i>Figura 1: Límites geográficos de la Huasteca (adaptación de: Gutierrez y Ochoa 2002 :80)</i>	6
<i>Figura 2: Algunas propuestas de interpretación que han sido dadas a los símbolos huastecos.</i>	10
<i>Figura 3: Comparación de símbolos huastecos con fenómenos metereológicos como huracanes y trombas marinas (imágenes de: Candelaria Ampacún 2011: 98 y 104)</i>	13
<i>Figura 4: Bastón de fuego, nubes de humo y ala de mariposa representando al fuego (imagen de: Kuehne 2000:306)</i>	14
<i>Figura 5: Preguntas de investigación, objetivos e hipótesis</i>	19
<i>Figura 6: Fragmento de una lápida huasteca (imagen de: De la Fuente y Gutierrez Solana 1980)</i>	30
<i>Figura 7: Muestra de la investigación</i>	32
<i>Figura 8: Metodología para el análisis objeto-imagen</i>	37
<i>Figura 9: Ejemplo de estilización de los motivos corporales (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	72
<i>Figura 10: Conjunto de motivos en las piezas de la muestra (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	73
<i>Figura 11: Identificación del Motivo 1 (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	74
<i>Figura 12: Variación del Motivo 1 (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	74
<i>Figura 13: Motivo 1 como estilización de un tocado zoomofo fantástico (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	75
<i>Figura 14: Estilización del ser fantástico (Elaborado por Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	76
<i>Figura 15: Variaciones del Motivo 2 (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	76
<i>Figura 16: Conjunción entre el Motivo 1 y el Motivo 2 (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	77
<i>Figura 17: Variaciones del Motivo 3 (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	78
<i>Figura 18: Motivo 3 como estilización de un caracol marino (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	79
<i>Figura 19: Variaciones del Motivo 4 (Elaborado por Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	80
<i>Figura 20: Motivo 4 como la estilización de un gasterópodo y las cavidades en su interior (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	81
<i>Figura 21: El Motivo 4 en la escultura de "La Venus" o "Mujer escarificada" de Tamtoc (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	82
<i>Figura 22: Motivo 5 como la representaicón del interior de un gasterópodo (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	83
<i>Figura 23: Motivo 6 y su relación con el movimiento y los caracoles (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	84
<i>Figura 24: Motivo 7 como simplificación del Motivo 2 haciendo alusión al movimiento en círculos o en espiral (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	85
<i>Figura 25: Comparación del Motivo 7 (variación) en diferentes materiales (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	86

<i>Figura 26: Decoración de líneas ondulantes a manera de caracoles estilizados (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	86
<i>Figura 27: Motivos corporales presentes en las esculturas huastecas (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	87
<i>Figura 28: Identificación individual de los motivos que conforman una agrupación a manera de patrón en las esculturas huastecas (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	89
<i>Figura 29: Ejemplos de recortes y reflejo del patrón decorativo o agrupamiento de motivos corporales en las esculturas huastecas (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	90
<i>Figura 30: Distribución de los motivos corporales en las esculturas huastecas (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	91

Tabla de fotografías

<i>Fotografía 1: Lápida de Huilocintla, Museo Nacional de Antropología (Tomada por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	39
<i>Fotografía 2: : Lápida de Huilocintla o "Estela Echániz", Museum für Völkerkunde (Tomada por: Kim Nicole Richter)</i>	46
<i>Fotografía 3: "La Apoteosis", The Brooklyn Museum (Tomadas de: Museo Virtual Prehispánico)</i>	52
<i>Fotografía 4: "El Adolescente" huasteco, Museo Nacional de Antropología (Tomada por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	55
<i>Fotografía 5: El "Torso de Tamuín", Museo Regional Potosino (Tomadas de: De la Fuente y Gutiérrez Solana 1980)</i>	62
<i>Fotografía 6: La "Mujer escarificada", Museo de Antropología de Xalapa (Tomadas por: Denébola Caraveo Tuñón)</i>	65
<i>Fotografía 7: "La Venus" o "Mujer escarificada" de Tamtoc, San Luis Potosí (Tomada por: Denébola Caraveo Tuñón)</i>	69

Tabla de dibujos

<i>Dibujo 1: Lápida de Huilocintla, Museo Nacional de Antropología (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	44
<i>Dibujo 2: Lápida de Huilocintla o "Estela Echániz", Museum für Völkerkunde (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	50
<i>Dibujo 3: "La Apoteosis", The Brooklyn Museum (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	54
<i>Dibujo 4: "El Adolescente" huasteco, Museo Nacional de Antropología (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	58

<i>Dibujo 5: "El Adolescente" huasteco (MNA). Motivos corporales en torso y cabeza. (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	<u>59</u>
<i>Dibujo 6: "El Adolescente" huasteco (MNA). Motivos corporales en torso y pierna. (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	<u>60</u>
<i>Dibujo 7: "El Adolescente" huasteco (MNA). Motivos corporales en muñecas. (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	<u>61</u>
<i>Dibujo 8: El "Torso de Tamuín", Museo Regional Potosino (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	<u>64</u>
<i>Dibujo 9: La "Mujer escarificada", Museo de Antropología de Xalapa (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	<u>67</u>
<i>Dibujo 10: Monumento 33, "La Venus" o "Mujer escarificada" de Tamtoc (Elaborado por: Daniel Salazar Lama. Tomado de: Salazar Lama, 2013, 289)</i>	<u>68</u>
<i>Dibujo 11: "La Venus" o "Mujer escarificada" de Tamtoc, San Luis Potosí. (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)</i>	<u>71</u>

1 Resumen

De gran interés ha sido el estudio de las esculturas huastecas. Algunas de las representaciones en lozas o bulto muestran motivos corporales a manera de escarificaciones o tatuajes, mismos que han sido foco de estudio en diversas ocasiones, Pero, dada la escasez de documentos y la descontextualización de muchas de sus piezas arqueológicas, ha habido una tendencia a realizar el estudio de estos símbolos utilizando datos ajenos a la misma Huasteca, dando como resultado interpretaciones que poco encajan con las características de la región o no resultan del todo satisfactorias. En esta investigación se cuestiona: ¿qué significado tienen los motivos corporales presentes en un grupo de esculturas huastecas?, ¿cómo se puede generar una propuesta de interpretación veraz acerca del significado de los motivos corporales? ¿qué motivos o símbolos son identificables?, ¿qué interpretación o interpretaciones se pueden dar a cada uno de los motivos o símbolos individuales?, y ¿cuál es su discurso simbólico?

Como parte de la iconografía huasteca y con la finalidad de comprender el significado de los motivos corporales de las esculturas, este trabajo propone el uso de un análisis objeto-imagen para generar propuestas de interpretación con un mayor grado de veracidad, al basarse en información obtenida directamente de la región a la cual pertenecen. Ello permitirá: analizar la configuración de los motivos corporales para la detección de símbolos individuales; proponer su significado a nivel individual; proponer su discurso simbólico en las esculturas huastecas.

Palabras clave: Huasteca; iconografía; motivos corporales; análisis objeto-imagen; símbolos; escultura

2 Introducción

La enigmática Huasteca es como un imán de gran potencia; una vez se le conoce te deja embelesado y con el fuerte deseo de adentrarte cada vez más en su misterio. O al menos así es como me ha sucedido desde aquel momento en que posé mis ojos en ella y me atrevo a decir que no soy la única que ha sentido su atrayente magnetismo.

Hoy en día las investigaciones que se realizan sobre la Huasteca crecen en número; todas ellas enfocadas a diferentes problemáticas con el fin de ampliar nuestro entendimiento sobre los grupos humanos, la cultura y las características naturales de esta gran región. De entre estas investigaciones contamos con aquellas que se interesan en la iconografía de los restos materiales prehispánicos. El trabajo que aquí presento es una de ellas.

En el 2015 concluí mi tesis de licenciatura en donde busqué contribuir en la comprensión de la cosmovisión prehispánica huasteca mediante el análisis de un grupo de esculturas. Como consecuencia de ese trabajo, despertaron mi interés las esculturas con motivos a manera de escarificaciones o tatuajes, así que decidí emprender una nueva aventura enfocada a conocer más sobre el significado de esta decoración corporal.

El estudio de las esculturas huastecas, su iconografía y los motivos corporales han sido abordados por diferentes investigadores que, si bien hay quienes se preocupan por evitar estudiar a la Huasteca desde la mirada de quienes no formaron parte de ella, en sus trabajos suelen recurrir a datos ajenos a la región para su comprensión (ver: Meade 1982; Trejo 1989 y 2004; Kuehne Heyder 1991, 1993 y 2000; Ochoa Salas y Gutiérrez 1999; Castro-Leal Espino 2001 y 2009; Richter 2004, 2010 y 2015; Flores García 2007; Faust 2009; Candelaria Ampacún 2011). En sí, esta tendencia se presenta dada la dificultad que conlleva su estudio haciendo uso de materiales arqueológicos descontextualizados o de documentos que no corresponden a su tiempo y su espacio.

Debido a ello, ¿habría que considerar caso perdido el estudio de la Huasteca prehispánica? No, lo que debemos hacer es acercarnos a ella a través de otras “veredas”. Considero que aún no agotamos todos los caminos hacia su comprensión, que hay diferentes

opciones para llegar a resolver las problemáticas que la rodean. Una de esas opciones es la que deseo proponer mediante este documento.

En ese sentido, si bien mi investigación inició cuestionándose acerca del significado que tienen los motivos corporales en la escultura huasteca, su principal preocupación terminó siendo la de contar con una metodología que permita generar una interpretación veraz ¿Pero cómo lograrlo? Mediante el uso de un análisis en el cual las esculturas sean consideradas simultáneamente como objetos (cultura material) e imágenes (cultura visual) y que sea capaz de obtener información de ellas utilizando datos conseguidos directamente de la región a la cual pertenecen. En otras palabras: entender la Huasteca desde la misma Huasteca.

La metodología que propongo para lograr este cometido es aquella que emplea un análisis objeto-imagen para, entre otras cosas: detectar la presencia de símbolos individuales en las esculturas con motivos corporales; proponer el significado de estos motivos e interpretar su discurso simbólico evitando, en lo posible, el uso de datos ajenos a la Huasteca. Dado que en este análisis está la intención de conocer la materialidad y la iconografía de las esculturas, es preferible tener acceso a las piezas para su observación, su estudio y su análisis.

En el caso particular de esta investigación, las limitaciones en tiempo y recursos financieros¹ impidieron realizar un análisis más detallado acerca de la materialidad de las piezas -mismo que podría brindar información valiosa para el estudio y la comprensión de la Huasteca prehispánica- por lo que se recurrió a los datos en los trabajos de otros investigadores y a las cédulas de los museos.

Todas las esculturas fueron dibujadas mediante programas computacionales de diseño (*Adobe Illustrator* y *Adobe Photoshop*) con el fin de mostrar detalladamente los motivos corporales y así facilitar su estudio. Para ello, fueron fotografiadas las esculturas de la muestra desde diferentes ángulos, con diferentes acercamientos y con alta resolución para permitir realizar los trazos del dibujo con precisión. Sin embargo, en el caso de las esculturas

¹ De entre todas las esculturas que se estudiaron, en la que tuve más limitaciones fue el “Torso de Tamuín” del Museo Regional Potosino. La falta de comunicación con el encargado del Museo impidió que pudiera tener acceso a la pieza; al final se me argumentó que requería un permiso especial dado que la escultura se encuentra en las bodegas. Por otro lado, la carencia de recursos financieros y las responsabilidades de estudiante dificultaron las visitas constantes a San Luis Potosí. Mas me temo que, aunque hubiese podido ir cada fin de semana, el nulo interés por parte del encargado del Museo habría continuado.

que estuvieron fuera de mi alcance, el material digital adquirido en la *web* o por otro medio careció de estas características. Esto, sumado al grado de deterioro de algunas de las piezas, llevó a que se señalaran con color gris y línea punteada la reconstrucción de motivos u otros elementos de las esculturas. Aún cuando deberán ser mejorados, el esfuerzo por actualizar el acervo de dibujos para el análisis de las esculturas huastecas será de gran utilidad en futuras investigaciones.

El trabajo de la tesis está plasmado principalmente en siete capítulos los cuales invitan al lector a realizar su propio análisis objeto-imagen de las esculturas conforme se dan a conocer los resultados de la investigación. El primer capítulo (*3 Antecedentes: La Huasteca, su escultura e iconografía*) presenta la Huasteca al lector y se da a conocer las investigaciones realizadas acerca de las esculturas con motivos corporales. Posteriormente, en el capítulo *4 Propuesta de investigación*, el lector conocerá las preguntas de investigación, los objetivos y la hipótesis que forman la columna vertebral de este trabajo. El capítulo *5 Marco teórico* explica los cimientos en los cuales fue construida esta tesis, mientras que en el capítulo *6. Metodología* se da a conocer la propuesta metodológica para realizar un análisis objeto-imagen.

Una vez familiarizados con el proceso que conlleva esta metodología, los siguientes tres apartados de la tesis están dedicados al análisis e interpretación de los motivos corporales en las esculturas huastecas. Se inicia con la descripción y los dibujos de las piezas que conforman la muestra de la investigación (*7 Esculturas con motivos corporales*); continua con la presentación de los motivos o símbolos individuales identificados durante el análisis, la interpretación que algunos investigadores les han dado y la propuesta de su significado de acuerdo a la metodología de este trabajo (*8 Los motivos corporales en las esculturas huastecas*); finalmente, se propone una interpretación del discurso simbólico de los motivos corporales, se reflexionan sobre el empleo de un análisis objeto-imagen como metodología para comprender la iconografía huasteca, se dan a conocer las ventajas y desventajas de su empleo y se expresan las inquietudes surgidas durante la investigación.²

² Para ayudar a la lectura de la tesis, al final del trabajo se enlistan las abreviaturas que se usan a lo largo del texto.

3 Antecedentes: La Huasteca, su escultura e iconografía

La Huasteca³, lugar de cálida neblina en donde vive gente amable y trabajadora. Tierra hermosa de gran riqueza natural y cultural en donde conviven y han convivido grupos humanos conformando una unidad cultural. Donde se identifican por igual como huastecos los *teenek*⁴, los pames, los otomíes, los tepehuas, los totonacos y los nahuas quienes ocupan los actuales estados de San Luis Potosí, Tamaulipas, Veracruz, Hidalgo, Puebla y Querétaro. En resumen, área con características naturales específicas que ha dado cobijo a diversos grupos humanos unidos por una misma cultura: la cultura huasteca.

Delimitadas al norte por el río Soto la Marina, al sur por el río Cazonas, al oeste por la Sierra Madre Oriental y al este por el Golfo de México, las tierras huastecas están constantemente bañadas por ríos, manantiales y lagunas, así como se ven beneficiadas por la humedad traída por los vientos orientales del Golfo de México los cuales, al chocar con la Sierra, permiten una gran diversidad de microclimas, flora y fauna (ver *Figura 1*). Es por ello que desde tiempos prehispánicos se volvieron arquetipo de abundancia, vida y bienestar; el paraíso terrenal nombrado muchas veces como el *Tlalocan* o el *Tamoachan* (Ochoa Salas y Jaime Riverón 2005, 22–23).

Dado lo anterior, no es de sorprenderse que uno de los temas principales de la cultura material huasteca haya sido la fertilidad agrícola y por ende los ciclos de vida, muerte y regeneración. Y es que, a lo largo del tiempo, el hombre ha creado redes de pensamientos y creencias que han llegado a ser plasmadas de manera total o parcial en la materialidad para dar sentido a su existencia y entender el mundo en el que vive. Tal es el caso de la escultura huasteca la cual hace alusión a la fertilidad de la tierra y los ciclos agrícolas, y cuyo estudio

³ Con el nombre “Huasteca” han sido nombrados por igual y sin que por ello los haga equivalentes: al conjunto de grupos indígenas que viven en un área determinada sin importar su lengua; a la región geográfica con características específicas; a un grupo indígena de lengua maya; a una cultura material prehispánica. Para evitar confusión entre ellos, a lo largo de esta investigación se les referirá de la siguiente manera: 1) La Huasteca, la región geográfica con características específicas, 2) huastecos, todos los grupos humanos que viven o vivieron en la región Huasteca sin importar su lengua, 3) *teenek*, al grupo de filiación lingüística maya que se considera originario de la cultura huasteca, 4) cultura huasteca, al conjunto de creencias, tradiciones y restos materiales que desde tiempos prehispánicos se encuentra en la región de la Huasteca.

⁴ De entre todos, los *teenek*, grupo perteneciente a la familia lingüística maya, son considerados los originarios de la cultura huasteca al estimar su desplazamiento a la región para antes del 1000 a. n. e.; es decir, las expresiones culturales huastecas estarían relacionadas con la presencia de este grupo (Ochoa Salas 2007).

nos puede brindar información valiosa para comprender la cultura a la cual perteneció (ver: Meade 1982; Trejo 1989; Ochoa Salas y Gutiérrez 1999; Castro-Leal Espino 2001; Flores García 2007; Familiar Ferrer 2012; Caraveo Tuñón 2015).

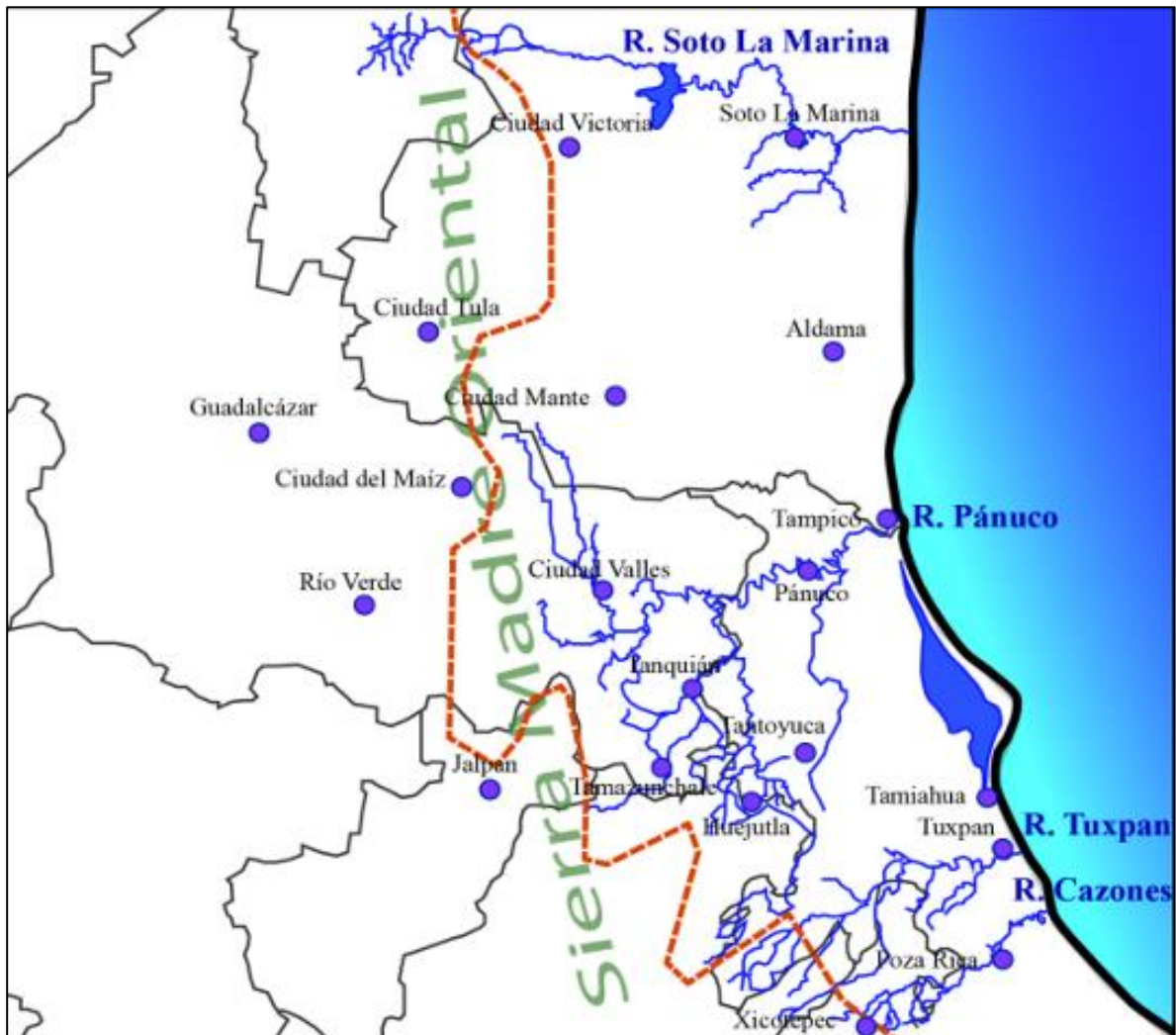


Figura 1: Límites geográficos de la Huasteca (adaptación de: Gutierrez y Ochoa 2002 :80)

3.1 La escultura huasteca

La escultura es un tipo de manifestación plástica en la que pueden utilizarse diferentes materiales como madera, concha, arcilla, piedra, entre otros. Para el caso específico de esta investigación, por escultura huasteca se hará referencia a aquéllas que fueron trabajadas en piedra y que se encuentran diseminadas en colecciones y museos de México y el extranjero.

Una de las tantas dificultades que presenta su estudio es la falta de datos para ubicarlas en el tiempo y el espacio, es decir, el contexto arqueológico en el que se encontraban. Sin embargo, hay quienes ubican el inicio de su desarrollo en el periodo Clásico Tardío o Epiclásico (600-900 d. n. e.) -momento en el que se dice aparece la temática Ehécatl-Quetzalcóatl, las esculturas de ancianos y las representaciones de dioses no mesoamericanos-, otros, con base en la similitud que guardan algunas piezas con motivos decorativos y la cerámica de tipo *Huasteca*, proponen su surgimiento en el periodo Posclásico (900-1520 d.n. e.), cuando se detectan rasgos similares al arte tolteca así como esculturas de estilo *tenochca* (Ochoa Salas 1979:45-48; Trejo 1989; De la Fuente 2003: 114; Familiar Ferrer 2012: 31–36). Aunque existen esculturas huastecas que pueden relacionarse con el Altiplano Central, no es posible identificar de manera plena deidades del panteón mesoamericano, aunque sí se les puede enmarcar dentro de un culto relacionado con la fertilidad (Ochoa Salas 1979, 45).

Para su elaboración fueron utilizadas losas rectangulares de roca sedimentaria de poco grosor cuyas características determinaron la forma final; el uso del geometrismo y simetría les otorgó el carácter hierático tan característico de la escultura huasteca. En la parte más ancha de la losa se plasmaron escenas en relieve y se tallaron figuras erguidas en su vista anterior y posterior, mientras que la parte más angosta de las losas fue aprovechada para imprimir mayor expresión corporal en figuras encorvadas (Gutiérrez Solana 1986: 327; De la Fuente 2003: 114).

La clasificación de la escultura huasteca se puede realizar tomando en cuenta criterios como la postura, el género, los tocados o el tipo de representación. En las esculturas pueden representarse figuras antropomorfas, zoomorfas, de seres fantásticos, partes del cuerpo y otras. De entre todas, las representaciones antropomorfas son las que más abundan y las que han sido centro de atención en diversas investigaciones (ver: De la Fuente y Gutiérrez Solana

1980; Trejo 1989; Ochoa Salas y Gutiérrez 1999; Castro-Leal Espino 2001; Flores García 2007; Familiar Ferrer 2012; Caraveo Tuñón 2015). Estas suelen representarse como unidades independientes, aunque hay piezas que muestran una segunda figura a espaldas o a cuestras de la figura mayor.

Las figuras en relieve sobre losas suelen conformar escenas de sacrificio u ofrenda de sangre, en cambio, las esculturas exentas o de bulto muestran las figuras en posiciones más rígidas que de manera general pueden ser divididas en figuras femeninas, masculinas o indeterminadas. Las figuras femeninas se muestran erguidas con las manos sobre el vientre y portando grandes tocados en forma de abanico; las masculinas pueden estar erguidas a manera de portaestandartes o encorvadas (en su mayoría apoyándose sobre un bastón)⁵; las figuras de sexo indeterminado suelen tener los brazos pegados al cuerpo y sin mostrar rasgos sexuales.

Aunque todas estas representaciones tienen la tendencia a la desnudez o bien cuentan con escasa indumentaria, otras más se encuentran ricamente vestidas y ornamentadas (orejeras, brazaletes, pectorales, tocados). Unas cuantas, además, cuentan con motivos corporales que recuerdan a los diseños de la cerámica huasteca, posibles representaciones de escarificaciones, tatuajes o pintura corporal. Al respecto, Kim N. Richter (2004) considera que los huastecos buscaron representar escarificaciones, pues en caso de haber querido representar pintura corporal podrían sencillamente haber pintado diseños sobre la superficie⁶ y, sin embargo, en las esculturas se optó por el uso del bajo relieve:

That Huastec artists carved the stone, just as people cut the human flesh when practicing scarification, strongly suggests that the designs represented

⁵ Coincidiendo con otros investigadores (Ochoa Salas y Gutiérrez 1999; Flores García 2007; Familiar Ferrer 2011; Richter 2015), a las esculturas de figuras encorvadas las he identificado como representaciones de la deidad huasteca del trueno, la lluvia y la fertilidad llamada *Muxi'* o *Máam*, mientras que las esculturas de jóvenes adultos en postura erguida las he considerado representaciones de miembros distinguidos de la sociedad (gobernantes, sacerdotes, militares o miembros de la élite) que portan elementos relacionados con deidades para legitimar poder y posición social (Caraveo Tuñón 2015). Estas últimas son las que suelen presentar motivos corporales a manera de tatuajes, escarificaciones o pintura.

⁶ Algunas esculturas huastecas aún conservan restos de estuco o “lechada de cal” y pintura presumiblemente con diseños decorativos (Trejo 1989: 59). Aunque faltan estudios, podría ser que la pintura corporal también se representara en las esculturas mediante diseños sobre la superficie estucada y lisa.

scarification. Moreover, the marks are executed in low relief, which means that were achieved by removing stone from the ground around the forms. The result is raised patterns as opposed to designs recessed into the stone surface

(Richter 2004:7)

Existen trabajos que proponen el significado y uso de estos símbolos presentes en la escultura y la cerámica huasteca, mismos que se reseñarán brevemente a continuación.

3.2 La iconografía huasteca

Desde principios del siglo XX, diferentes investigadores como Eduard y Cecile Selser, Herman Beyer (1934), Jesse Walter Fewkes (1906; 1919), Joaquín Meade (1942; 1948a; 1948b; 1952; 1953; 1962; 1982), entre otros, se interesaron por la enigmática Huasteca: su gente, su cultura y sus restos materiales. Uno de los tantos temas de interés ha sido los motivos o símbolos presentes en figurillas, sellos, cerámicas –en particular del tipo *Huasteca negro sobre blanco* y *Tancol policromo*- y esculturas huastecas en piedra los cuales parecieran reforzar el conocimiento etnohistórico de que la pintura corporal, los tatuajes, el limado de dientes y otras prácticas de modificación corporal fueron importantes para señalar la identidad y el estatus de los pobladores de la Huasteca (Faust 2009). Otros investigadores enfatizan la importancia de estos símbolos como transmisores de información religiosa y cosmológica, de manera particular, la relación con la fertilidad agrícola y los ciclos regenerativos de vida y muerte (Meade 1982; Trejo 1989 y 2004; Castro-Leal Espino 2001 y 2009; Candelaria Ampacún 2011). Otros más han aportado una mirada distinta de ver la iconografía huasteca tomando en cuenta su contexto histórico, sociopolítico y de producción (Richter 2004; 2010; 2015).

Lo cierto es que, cualquier investigación que se haga sobre estos motivos huastecos deberá tomar en cuenta su alto grado estilístico, su unión o superposición y su tendencia a *horror vacui* que dificultan la identificación de manera individual de los diseños. Esta complejidad es notoria conforme mayor es la superficie para su colocación, sin embargo, en las figurillas de pequeñas proporciones se forzó el uso de unidades mínimas de significado y la comparación de las representaciones en diferentes materiales pueden ayudar a la

identificación de los motivos (Faust 2009: 207). Algunos de los símbolos identificados de manera separada por investigadores han sido interpretados como bastones de fuego, espíritu o signo del maíz huasteco, signos de Venus, glifos *etznab'* o imágenes de *Tlahuizcalpantecuhtli* y perfiles de *Ehecatl* (Meade 1982; Kuehne Heyder 1991, 1993, 2000; Faust 2009; Ochoa Salas y Gutiérrez 1999; Castro-Leal Espino 2009; Candelaria Ampacún 2011;) (*Figura 2*).

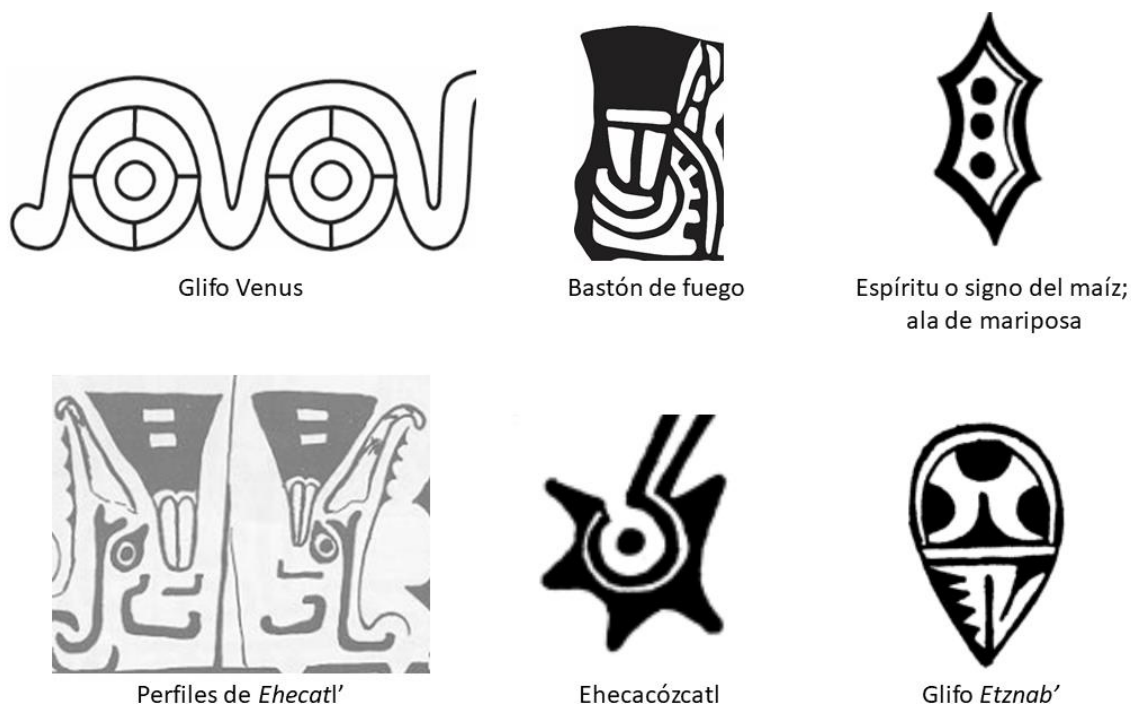


Figura 2: Algunas propuestas de interpretación que han sido dadas a los símbolos huastecos.

De entre los símbolos que conforman a la iconografía huasteca, aquel que tiene forma hexagonal alargada con puntos al interior se considera de los más importantes y ha sido interpretado de diferentes maneras. De entre éstas, dos son las propuestas que cuentan con mayor respaldo o mayor número de investigadores: la propuesta encabezada por Joaquín Meade, quien considera debe ser visto como la representación del maíz o del espíritu del maíz; la propuesta de Eduard y Cecile Selser quienes identifican al motivo como la posible representación de las alas de mariposa relacionadas con el fuego y la centralidad.

Las diferentes interpretaciones que se han formulado para los símbolos huastecos se darán a conocer más adelante en este trabajo, sin embargo, considero necesario dar un breve adelanto con respecto a estas dos propuestas con el fin de justificar esta investigación.

3.2.1 *El símbolo del maíz o el espíritu del maíz*

En 1936, el investigador Joaquín Meade concluyó su trabajo interpretativo de la escultura huasteca *El Adolescente*, misma que fue y sigue siendo base para las investigaciones sobre la iconografía huasteca. Meade consideró que en esta escultura domina la idea de la dualidad e identificó en ella diversos símbolos nahuas y mayas: la piel humana sobrepuesta de *Xipe-Totec*; estilizaciones huastecas de Quetzalcóatl; barras o cuadretes de brasero del dios del fuego *Huehueteotl*; signos mayas de *ahau* y *etznab'*; signos de Venus y *Tlahuizcalpantecuhtli*; los ojos del monstruo de la tierra *Tlaltecuhltli*; motivos estilizados similares al signo maya del maíz; la figura de la deidad de la tierra *Cihuatlalli*; soles o chalchihuites; el signo del “ojo de reptil” (Meade 1982).

Siguiendo la línea de esta propuesta, Marcia Castro-Leal Espino, quien realizó diversos trabajos sobre la escultura huasteca, fue de la opinión de que los motivos que decoran la piel de la escultura “El Adolescente” huasteco son la representación de mazorcas de maíz (elemento hexagonal alargado), granos de maíz, gotas de semen (analogía a los granos de maíz), gotas de sangre, perfiles y cabezas de animales como cocodrilos y aves; por lo que concluyó que esta escultura proyecta la idea de la identidad del maíz en el hombre (Castro-Leal Espino 2009: 21-31).

Por su parte, el arqueólogo Irad Flores García (2007), además de considerar que los motivos que forman parte de la decoración de tocados, orejeras y diseño corporal de las esculturas huastecas están compuestos por círculos, semicírculos, triángulos, puntos, “flores” de cuatro pétalos, caracoles y representaciones del maíz, menciona que este tipo de ornamentación debió caracterizar a aquellos individuos con posición privilegiada dentro de la sociedad (Flores García 2007: 124- 126 y 134). Propuesta que ha sido ampliamente desarrollada por Kim Nicole Richter (2004), quien asegura que, durante los periodos Epiclásico y Posclásico Temprano (700 a 1000 d. n. e.), estos motivos formaron parte de una iconografía cosmopolita adoptada y diseminada por ciertos actores innovadores en la

Huasteca para facilitar la comunicación y establecer relaciones de intercambio con otros centros ceremoniales.

Richter (2004 y 2015) apoya la afirmación de que nuevos centros ceremoniales emergieron tras el colapso de la ciudad de Teotihuacán, realizaron intercambios a nivel regional y se unieron mediante el culto a la Serpiente Emplumada (dios del viento y patrono de las elites mesoamericanas) para llenar el vacío de poder. Propone incluir entre ellos a los sitios prominentes de la Huasteca que se establecieron a lo largo del río Pánuco y donde, de acuerdo a la investigadora, fue comisionada la realización de esculturas con una serie de complejos símbolos relacionados con la Serpiente Emplumada. Así, dado que la escultura da información en cuanto a cómo los huastecos construyeron y negociaron su identidad dentro de la región y en relación con otras culturas mesoamericanas, afirma que los motivos corporales además de ser símbolos cosmogónicos y calendáricos con referencia a la fertilidad de la tierra (diseños en forma de maíz, flores y figuras descarnadas), el viento (imágenes de la Serpiente Emplumada y uso del glifo maya *ik'*) y el registro del tiempo (glifos de Venus y *etznab'*), también funcionaron como insignias de gobierno innovador y membresía⁷.

Otro investigador, Juan Eduardo Candelaria Ampacún, tras analizar vasijas zoomorfas de tipo *Huasteca*, dice que la iconografía en ellas alude a elementos naturales y fenómenos meteorológicos a través de la representación de la planta del maíz, del viento y de la lluvia (ver *Figura 3*). A su vez, hace evidente la escasez de esculturas en piedra que personifiquen al dios del viento *Ehecatl*, el cual dice se encuentra abundantemente representado en vasijas antropomorfas y zoomorfas (batracios y tlacuaches). Agrega que, para realizar una lectura precisa sobre cierto tipo de producción cultural, es necesario conocer primero las manifestaciones culturales del grupo de interés y posteriormente recurrir a fuentes de información ajenas a la misma (Candelaria Ampacún 2011: 15-36).

Debido a la falta de documentación, es frecuente recurrir a los datos recabados de otras culturas –muchas veces lejanas en tiempo y distancia- para llenar los vacíos que se tienen sobre la Huasteca. Al respecto, Candelaria considera débiles las interpretaciones de los

⁷ La propuesta de Richter es interesante más algo aventurada, puesto que estos símbolos que identifica con un culto a la Serpiente Emplumada pudieron haber sido usados por los huastecos para dar prestigio sin implicar el abandono de sus deidades y sus creencias. Además, muchos de los símbolos a los que hace referencia –como los de las serpientes- es posible identificarlos en expresiones plásticas mucho más antiguas que Teotihuacán.

símbolos huastecos que están basados principalmente en códices del Altiplano Central debido a que no todos los símbolos huastecos pertenecen al fondo cultural mesoamericano (Candelaria Ampacún 2011:86). Considero, además, que una forma/motivo/significante dentro de una tradición cultural puede ser reutilizado o adoptado por otro grupo distinto en espacio y tiempo, y que puede llegar a ser polivalente en su significado o bien un mismo significado puede ser expresado mediante distintas formas/motivos/significantes (Kubler 1984). Los símbolos huastecos pudieron haber sido reinterpretados por los grupos del Altiplano Central imprimiéndoles un significado particular, así como pudieron ser símbolos adoptados por los mismos huastecos con el fin de establecer redes de intercambio con otros grupos fuera de la región y sin que ello implicara el abandono de sus propias creencias religiosas (ver: Ochoa Salas y Gutiérrez 1999).

Aun cuando no se sabe el origen de la cerámica del tipo *Huasteca*, de uso extenso en la región para el periodo Posclásico Tardío, Candelaria afirma que la iconografía presente en ella tiene afinidades y concordancias con la cosmovisión de los grupos huastecos *teenek* de la actualidad. Relaciona a los posibles motivos del bastón (al cual llama *bastón fecundador*) y del *espíritu del maíz* (motivo hexagonal alargado) con las deidades *teenek Muxi'* y *Dhipaak*⁸ (Figura 3). Y de manera tentativa propone la aparición del tipo cerámico *Huasteca* en el Postclásico Temprano o a finales del mismo con la posible llegada de grupos mayas a la región (Candelaria Ampacún 2011: 141 y 143).

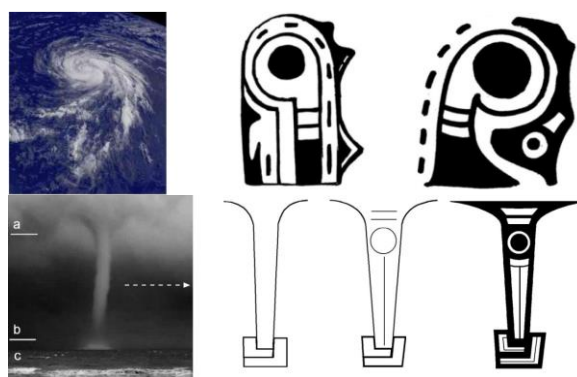


Figura 3: Comparación de símbolos huastecos con fenómenos meteorológicos como huracanes y trombas marinas (imágenes de: Candelaria Ampacún 2011: 98 y 104)

⁸ De entre las deidades que hoy en día se consideran pertenecientes a la tradición huasteca, las que podemos nombrar como las más importantes son: *Dhipaak*, considerado el dios del maíz y héroe cultural de la Huasteca; *Muxi'*, deidad suprema del trueno, la lluvia y la fertilidad.

3.2.2 Bastones de fuego y alas de mariposa

A principios del siglo XX, Eduard y Cecile Seler fueron los primeros en sugerir que la iconografía en cerámicas y esculturas de la Huasteca estaba relacionada con la creación del fuego. El motivo en forma de triángulo o trapecio invertido lo interpretaron como un bastón de fuego del cual se desprendían volutas de humo, así como un elemento alargado con picos y puntos en su interior que hacía referencia a una chispa o flama de fuego a manera de ala de mariposa teotihuacana, símbolo recurrente durante el Posclásico Tardío en el arte mexicana (Faust 2009: 211 y 214).

Continuando con la propuesta de los Seler, Nicola Kuehne Heyder (1993) relacionó la iconografía prehispánica huasteca de piezas cerámicas *Huasteco negro sobre blanco* con la deidad del fuego nahua: *Xiuhtecuhtli*. Mencionó que esta deidad era conocida también como “señor de la turquesa”, “señor del año”, “señor de la yerba”, “dios viejo”, “el cara amarilla”, “cuatro caña”, “señor del conjunto de cuatro”, “señor del conjunto de nueve” y “nuestro señor el venerable que guía a los demás”; relacionada con la idea de la centralidad, el punto de unión entre los tres niveles del cosmos y los cuatro rumbos del mundo, morada del dios del fuego representada como una piedra verde en donde confluyen y se armonizan las energías del cosmos, donde se da el movimiento y por ende la creación del tiempo (Kuehne Heyder 1993: 160-161). Reafirmó que los motivos en la cerámica huasteca pueden ser interpretados como bastones de fuego, nubes de humo y el fuego mismo simbolizado por medio de un ala de mariposa sembrada de puntos (Kuehne Heyder 1993: 162-163).

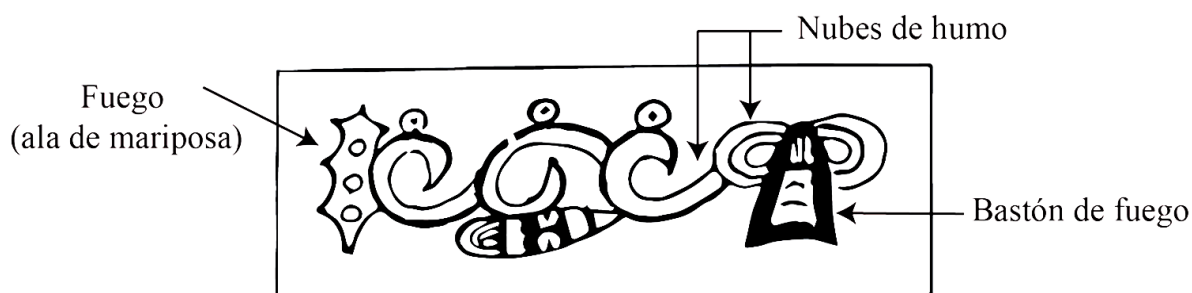


Figura 4: Bastón de fuego, nubes de humo y ala de mariposa representando al fuego (imagen de: Kuehne 2000:306)

Más adelante, Katherine A. Faust, en el ensayo “New Figurines and the Iconography of Penitence in Huastec Art” (2009), realizó un análisis iconográfico, etnohistórico y etnográfico de un grupo de figurillas huastecas de Tampico y Pánuco -hoy en día bajo el resguardo del Museo de Antropología de Xalapa, Veracruz- en el que propuso que los símbolos presentes en las figurillas son adornos divinatórios y herramientas de penitencia entre los que destacan los espejos, bastones de fuego, espinas de maguey y cuchillos de obsidiana. En caso de ser acertadas estas identificaciones, Faust considera que este grupo de figurillas evoca la creación del fuego, el sacrificio, la ofrenda mediante sangrías, el aire y el aliento (Faust 2009: 205-209).

Para la identificación e interpretación de los motivos en las figurillas, Faust se apoya en el imaginario pan-mesoamericano y la cultura mexicana. Así, el bastón de fuego –debido a su acción de perforar asociada con la creación, la completitud y la terminación- es un símbolo de transformación recurrente en rituales de iniciación o de fundación de lugares o casas reales en las tradiciones Mixteca-Puebla y mexicana. Se le representa, ya sea en conjunto o de manera separada, mediante un bastón o vara y el agujero/disco/espejo/chalchihuite que perfora (Faust 2009: 2015) (ver *Figura 2*).

El bastón de fuego guarda similitud con las representaciones de espinas de maguey sacrificiales las cuales crean y liberan calor, vitalidad y espíritu del cuerpo como ofrenda a los dioses. Por su parte, los agujeros del bastón de fuego –también vistos por Faust como discos, espejos o chalchihuites- se pueden representar en el área umbilical o en la espalda de serpientes, cocodrilos, batracios o anuros u otros animales terrestres. Interpretados en la iconografía mexicana como espejos brillantes o humeantes de *Tezcatlipoca* -deidad que perforó e hizo fuego en la espalda del Monstruo de la Tierra el cual devoró una de sus piernas- son insignias políticas y militares asociadas a su vez con lugares de nacimientos, hogares e incensarios; en ciertas figurillas huastecas parecieran tener al interior la imagen de cuchillos de obsidiana como para reafirmar su relación con el fuego y el sacrificio, o bien, caracoles y conchas marinas para su relación con el viento y el aliento. Por último, el motivo hexagonal alargado asociado al bastón de fuego es entonces una flama tipo ala que, de manera simultánea, puede ser vista como un cuchillo o navajilla de obsidiana –fuego en forma de

vidrio volcánico- con carga simbólica de sacrificio y de ofrenda (Faust 2009: 2017-229) (ver *Figura 2*).

Como se pudo percibir, las interpretaciones de los símbolos huastecos suelen basarse principalmente en documentos o datos ajenos a la misma Huasteca. Es momento de buscar interpretar sus manifestaciones culturales a partir de información que pertenezca a esta región.

4 Propuesta de investigación

La comprensión de la Huasteca desafía a todo aquel bienaventurado que decide investigarla. La problemática de su definición, de sus límites geográficos, de su antigüedad, de su origen, de su impacto en el pensamiento y la historia mesoamericanos, hacen que la Huasteca se antoje como un rompecabezas de piezas extraviadas que los investigadores deben resolver prudentemente a partir de inferencias ponderables.

La mayoría de los documentos de la Colonia o de poco antes de la conquista con los que se cuenta para obtener información acerca de quienes vivían en la Huasteca, fueron elaborados desde la perspectiva europea o bien desde la perspectiva de grupos indígenas ajenos a la región. Lo que se tiene para suponer la realidad y la mirada huasteca (de acuerdo con los mismos grupos que vivieron en la región) son los restos arqueológicos de la cultura material, así como las tradiciones y creencias que hoy en día existen en ella. Dado que es tarea de los investigadores tomar estos elementos para dilucidar la misteriosa Huasteca, el trabajo que aquí se presenta tiene por objetivo principal la interpretación, como parte de la iconografía huasteca, de los motivos corporales presentes en un grupo de esculturas.

Ciertas representaciones en esculturas muestran una serie de símbolos a manera de motivos corporales. Ha habido gran interés por interpretar estos símbolos y en cada trabajo que se ha dedicado al tema suele hacerse uso de información o de datos ajenos a la Huasteca obteniendo una explicación sobre su significado que no es del todo satisfactoria. En este sentido, cabe preguntarse: ¿qué significado tienen los motivos corporales de las esculturas huastecas?: ¿cómo es posible obtener una interpretación veraz de su significado?, ¿qué motivos o símbolos son identificables en las esculturas?, ¿qué interpretación o interpretaciones se pueden dar a cada uno de ellos?, y ¿cuál es el discurso simbólico de los motivos corporales? Para poder resolver estas preguntas será necesario: emplear una metodología para la interpretación de las esculturas que permita obtener datos desde la misma Huasteca; analizar la configuración de los motivos corporales para la detección de símbolos individuales; proponer el significado de estos motivos o símbolos individuales; así como proponer su discurso simbólico en las esculturas huastecas.

Como ya se mencionó, las diferentes propuestas de interpretación que se han dado para estos símbolos o motivos corporales presentes en la escultura y en la cerámica huasteca están basadas en datos o documentos que no son netamente huastecos (ver 2.2 *La iconografía huasteca*). Si bien es cierto que los grupos prehispánicos que habitaron en la Huasteca de una u otra manera mantuvieron intercambios culturales y comerciales con otros grupos indígenas, el uso de documentos o datos fuera de la región puede llevar a interpretaciones incompletas o poco satisfactorias. Es necesario estudiar la Huasteca desde la misma Huasteca y sólo en caso de encontrar lagunas de información o buscar reforzar datos, hacer uso de fuentes externas que hayan sido analizadas previamente sin olvidar los procesos sociales y los contextos históricos correspondientes.

Conforme a lo anterior, el camino de esta investigación busca realizar un trayecto a manera de ondas que se propagan en el agua -desde el interior mismo de la Huasteca hacia su exterior- para la comprensión de la iconografía huasteca. Si bien es prácticamente imposible no hacer comparaciones con otras culturas prehispánicas, se buscará dar mayor peso a los datos que se obtengan de la región misma. Así, en este trabajo se propone que, dentro de la iconografía huasteca, el uso de un análisis objeto-imagen permite la comprensión del significado de los motivos corporales en las esculturas, al generar propuestas de interpretación con un mayor grado de veracidad basadas en información obtenida directamente de la región a la cual pertenecen.

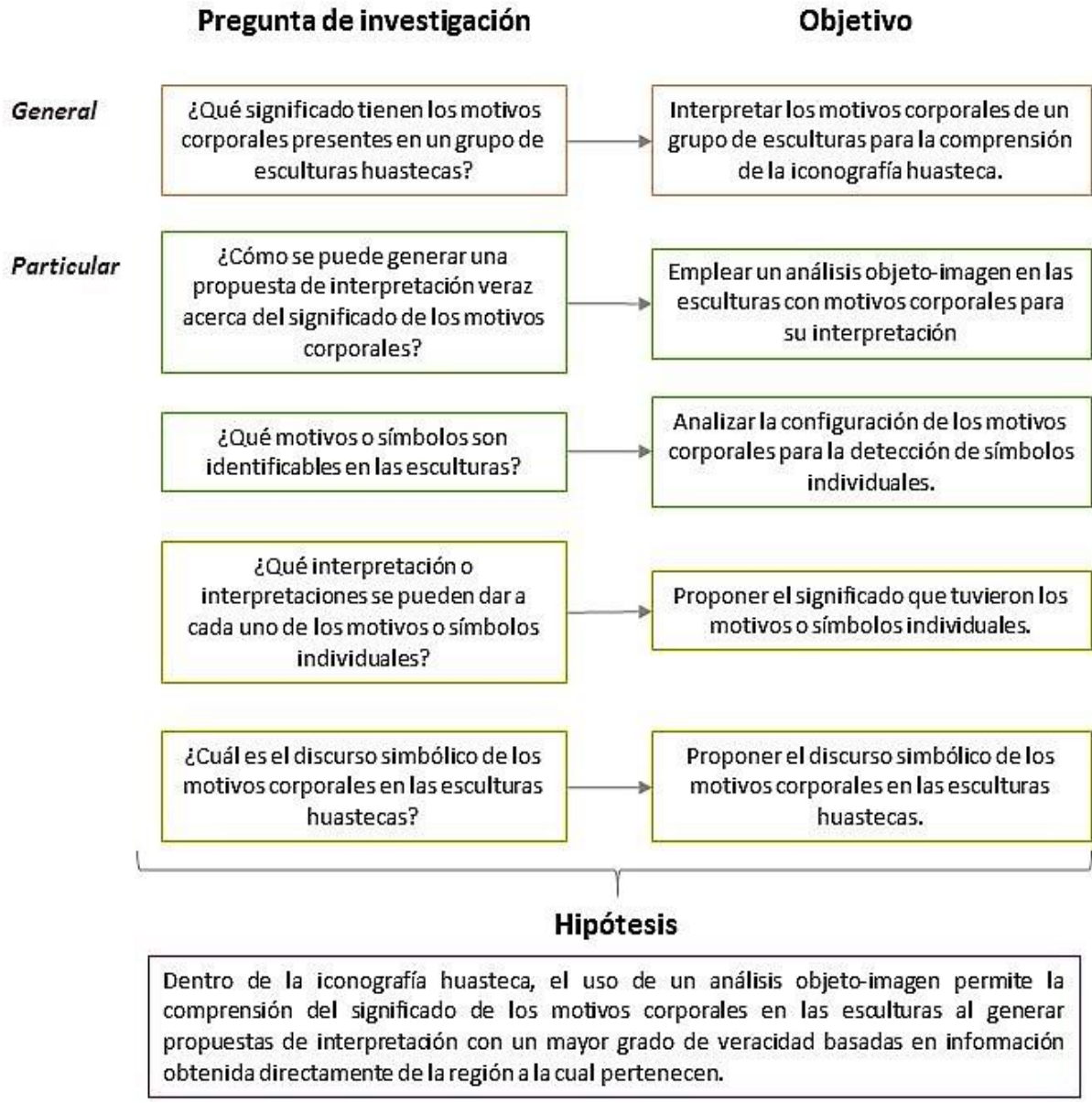


Figura 5: Preguntas de investigación, objetivos e hipótesis

5 Marco teórico

La cosmovisión es una de las grandes construcciones de la cultura, así como un medio para la construcción de esta; una red colectiva de actos mentales que afectan a la actividad humana – la producen o la inhiben, la dirigen, la configuran, la condicionan, la intensifican o la disminuyen, la inducen o la modifican-, y que son sensaciones, percepciones, emociones, pensamientos, imágenes, recuerdos e intenciones. Es una producción mental dentro de una identidad individual condicionada por la interrelación social y de acuerdo con los procesos intersubjetivos de la comunicación, es decir, los individuos de las entidades sociales están en constante comunicación y es gracias a ésta que se da la propagación y la transformación; los mensajes no permanecen inalterables en este proceso. Por lo que la cosmovisión es una construcción permanente que nace del devenir histórico de una entidad social (López Austin 2016)

En este sentido, para Alfredo López Austin (2016), la cosmovisión de tradición mesoamericana deberá ser entendida como una continuidad cultural formada a lo largo de los siglos por sociedades diferentes entre sí – distintos orígenes, lenguas, territorios, historias, niveles de desarrollo social y político- pero que compartieron aspectos históricos. Incluye a la tradición formada en tiempos prehispánicos, así como la tradición indígena formada a partir de la conquista en condiciones coloniales.

La Huasteca, considerada como parte de Mesoamérica, llegó a tener una unidad cultural gracias a la construcción de una cosmovisión particular en la que grupos de diferentes lenguas compartieron tradiciones y creencias (Dávila Cabrera 2002; Gutiérrez y Ochoa Salas 2002; Ochoa Salas 2007). Ahora bien, por medio de las expresiones plásticas es posible conocer la manera y la forma en que una cultura percibía el universo; quiénes ocupaban los sectores sociales; cómo se vinculaban las partes y el todo; los aspectos de orden político y social, entre otros (De la Fuente, 2002). Es decir, el estudio y análisis de expresiones plásticas como las esculturas permiten entender a las culturas del pasado.

5.1 Signos, símbolos, imágenes y la iconografía

Los signos, vistos como objetos, fenómenos o acciones mentales, son vehículos de significado en el pensamiento y la comunicación humana que se fijan, se conservan y se transmiten de generación en generación. La relación del signo con el objeto designado es una relación intelectual con origen social, resultado de lo que las percepciones captan del exterior (Reznikov 1970, 15–24; Ogden y Richards 1984, 101).

El símbolo, como parte de los signos, es la representación de una cosa por otra que busca definir o manifestar una realidad abstracta, sentimiento o idea a través de imágenes, figuras, dibujos o trazos de un objeto. Aunque el símbolo es concreto, su significado o lo que expresa es abstracto, es decir, posee una intención comunicativa a nivel histórico-cultural (cosmovisión) así como una dimensión comunicativa personal (experiencia) que se da durante el encuentro entre el símbolo y el espectador (Ruiz 2004, 12).

En la imagen el símbolo se presenta de manera constante y su presencia puede llevar a marcar las pautas de su construcción y organización. Con las imágenes se puede ostentar el poder y al mismo tiempo hacer trascender ideas y mensajes, puesto que imágenes y signos son por igual registro de hechos históricos, míticos, rituales o religiosos. Para que su interpretación se convierta en la reconstrucción de lo perdido, será necesario tomar en cuenta la inmersión de su creador en una cosmovisión determinada, la posesión de una técnica para realizar el trabajo artístico así como la posesión de un conjunto de signos y símbolos en donde el pensamiento mítico sustituye la cosa por el signo (Westheim Paul 1972, 43; Gombrich 2001, 7; Zaragoza Ocaña 2003, 7; Alfaro 2008, 177; García Mahiques 2008, 13–14).

La imagen que está dentro del pensamiento colectivo indica la cosmogonía, las creencias, la percepción del mundo como identidad visual uniforme de un asentamiento humano. Permite reconocer períodos o subperíodos delimitados por los cambios en las imágenes que portan un mismo objetivo de comunicación, es decir, la manera en que fue sintetizado el conocimiento colectivo a una imagen por un grupo de artistas o artesanos de acuerdo a una plástica, una técnica y una tecnología particular siguiendo las indicaciones de un grupo de elite dirigente. Estas imágenes son, por tanto, portadoras de un objetivo de comunicación masivo que permite la comprensión de un periodo determinado; se les debe

traducir a códigos pre-aprehendidos por los miembros de la sociedad estudiada para establecer el sistema semiótico resultante y conocer: el objetivo de comunicación visual; el grupo elite dirigente; el grupo social receptor; el grupo operativo; la plástica, técnica y/o tecnología; las características físicas y temporales de la obra (Bermúdez 2010, 6–7).

Tanto la iconografía como la iconología tienen como objetivo principal conocer el significado de lo plasmado en la imagen dentro de un contexto concreto. La iconografía es aquella que permite describir y clasificar imágenes, así como permite conocer el contenido de una figuración de acuerdo a sus caracteres específicos y su relación con determinadas fuentes, ya sean históricas, literarias o arqueológicas. La iconología, por otro lado, se inclina hacia lo conceptual y especulativo sin abandonar el carácter descriptivo; busca la interpretación histórica de las imágenes y su función cultural concreta de acuerdo a situaciones y ambientes históricos determinados; tiene por objeto abordar la realidad mítica, comprender el sentido simbólico, dogmático o místico expresado (Lorente 1990, 5–6; García Mahiques 2008, 13–29)

Para el estudio de una obra de arte enfocado en tratar el asunto o la significación más que la forma, Erwin Panofsky (1979) propone tres modalidades de investigación dentro de un proceso al que caracteriza como único, orgánico e indivisible: 1) la *pre-iconografía* corresponde al nivel de significación primaria o natural en la que se realiza la descripción de los objetos y acontecimientos -representados por medio de líneas, colores y volúmenes- del universo de los motivos que fueron identificados mediante la experiencia práctica, misma que tiene como principio correctivo la historia del estilo, es decir, la investigación sobre la manera en que en ciertas condiciones históricas se han expresado los objetos y acontecimientos a través de formas; 2) la *iconografía* identifica, describe y clasifica imágenes, historias y alegorías compuestas por motivos, temas o conceptos portadores de significación secundaria o convencional para obtener información de cuándo y dónde determinados temas recibieron una representación visible mediante unos u otros motivos específicos; su principio correctivo de conocer la manera en que temas y conceptos han sido expresados a través de objetos y acontecimientos en condiciones históricas diversas, presupone una familiaridad basada en fuentes literarias; 3) la *iconología interpretativa* o interpretación iconológica, la cual requiere de una “intuición sintética” condicionada por la

psicología y la cosmovisión del intérprete, deberá corregirse mediante la investigación acerca del modo en el que las tendencias generales y esenciales del ser se expresaron a través de temas y conceptos específicos en circunstancias históricas diversas (historia de los síntomas culturales o de los símbolos).

Sin menospreciar el método propuesto por Panofsky, quien deja claro que la identificación y la interpretación de una obra dependerán de los conocimientos del intérprete y por ende deberán considerarse ciertas correcciones, este sólo se puede aplicar a aquellas obras de arte relacionadas con textos escritos dejando fuera gran cantidad de objetos históricos. Por otro lado, pareciera enfocarse únicamente en el intérprete dejando a un lado componentes que juegan un papel importante al momento de la contemplación como son: la materialidad del objeto; su función u objetivo, cambiante en tiempo y espacio; el contexto de quien creó el objeto; el contexto del objeto, igualmente cambiante; el espacio en donde se exhibió y las circunstancias sociales, políticas, culturales en el momento de su contemplación.

Otto Pächt (1986) coincide con Panowsky en que los signos llegan a tener significados convencionales, por lo que sólo podrán ser entendidos en la medida en la que se esté familiarizado con dichos acuerdos, muchos de los cuales pudieron haberse dado simplemente por la costumbre de su uso. En este sentido, la iconografía es vista por Pächt como el medio por el cual el intérprete obtiene conocimientos que deberán incluirse en la percepción y el entendimiento de un objeto ajeno a su tiempo y/o espacio. Y como la iconografía limita su uso al buscar dar sentido a las imágenes mediante el uso de fuentes escritas, Pächt propone recurrir a un método heurístico de procedimientos comparativos para confrontar el objeto de investigación con aquellos otros ligados a él haciendo uso de alguna semejanza real o aparente y así identificar peculiaridades o parentescos internos:

(...) el rendimiento será tanto mayor cuanto más numerosas y más fuertes sean las semejanzas (...) cuanto menor sea la distancia entre los términos, tanto más evidentes surgen las peculiaridades que destacan una imagen de su más próxima, tanto más nítidamente se distingue lo singular, lo irrepitible del objeto o del artista.

(Pächt 1986, 73)

Esta propuesta requiere desde un principio tener clara la pregunta que se desea “hacer” al objeto con el fin de buscar otros ejemplos que se le asemejen y que permitan formular una respuesta mediante la comparación. Aun cuando este método promete sortear las deficiencias del de Panofsky, deja a un lado aspectos importantes como son la indagación de funcionalidad, propósito, materialidad, espacio, tiempo y contexto del objeto. Considero que siempre debe tenerse presente la continua transformación de significados, de mensajes, de usos y de funciones que un objeto posee en un tiempo y un espacio determinado. Por poner un ejemplo, viene a mi mente la famosa escultura olmeca de “El señor de las Limas” que a lo largo del tiempo ha cambiado de significado y uso según el contexto en el que se ha expuesto: cuando fue descubierta por comunidades indígenas modernas, estos la interpretaron como la imagen de la Virgen de Guadalupe; tras su hallazgo y estudio, investigadores la interpretaron como la representación de una deidad o un gobernante prehispánico; hoy en día es exhibida en un museo de México como una *obra ejemplar de arte olmeca*.

De acuerdo a Rex Koontz (2010), aunque la iconografía sigue siendo un método válido para hacer conexiones culturales y para la reconstrucción narrativa expresada en el arte según cierta cosmovisión, su estudio omite componentes importantes de la experiencia en público. En general, las fisuras y facciones sociales inevitablemente acompañan la construcción de varias audiencias con accesos diferentes a espacios y mensajes, es por ello que para el análisis de la experiencia de la audiencia se debe tomar en cuenta el campo visual y el lugar desde el cual se realizaba la experiencia; conocer qué es lo que se veía -según la inmersión del observador en un contexto cultural determinado- y desde dónde se veía -cada lugar puede permitir tener una orientación visual distinta colocando al que observa en una situación social particular. Por ejemplo, los monumentos prehispánicos pueden transmitir mensajes de los miembros de la élite o bien ser parte de un culto más general, por lo que es necesario considerar su empleo en actos rituales públicos de centros urbanos o bien en rituales domésticos para tomar en cuenta la motivación y los roles de cada audiencia: “In other words, what you saw depended on who you were.” (Koontz 2010,106).

5.1.1 *La Cultura Visual y la Cultura Material*

Hoy en día, dentro de los estudios de la Historia del Arte, el término de Cultura Visual es utilizado para analizar producciones artísticas de sociedades del pasado sin tener predilección por aquellas consideradas del arte mayor (escultura, pintura y arquitectura). Sin embargo, cualquier énfasis en la visualidad debe complementarse con la materialidad. Imaginar a la Historia del Arte únicamente como la historia de la visión puede hacer que la imagen se separe de su material transmisor, de su contexto material. Los potenciales significados de una producción artística están determinados, en cierta manera, por el contexto en el cual es vista y experimentada. Por ello, a diferencia de la Cultura Visual que toma en cuenta únicamente una dimensión visual, la Cultura Material⁹ describe la tradición de objetos -cercaos al arte o no- mediante una dimensión física y sensorial, componentes indisolubles de la capacidad del arte para significar (Yonan 2011).

Jules David Prown (1982) considera que el estudio de los objetos permite revelar aspectos de culturas pretéritas a través de los valores heredados y asignados a ellos en diferentes momentos de su historia, por lo que los estudios de la cultura material son una herramienta para acceder a significados culturales perdidos. Dado que todo objeto creado en el pasado -en un contexto diferente de quien lo investiga- es evidencia histórica perceptible que persiste en el presente, para su estudio será necesario realizar un primer encuentro mediante la utilización de los sentidos antes que de la mente.

La metodología de la Cultura Material es en parte estructuralista dada su premisa de que las configuraciones o propiedades de un artefacto corresponden a patrones mentales de quien las produjo y de la sociedad a la que pertenece; el hombre expresa su necesidad de ordenar o estructurar su mundo mediante las formas y el lenguaje. Se relaciona a su vez con la semiótica debido a su convicción de que los artefactos transmiten signos que hacen alusión a patrones o estructuras mentales. Pero también es determinista, dado que es necesario un estudio del objeto para entender la causa o el aspecto cultural de un efecto, el cual siempre es observable o inducido por el objeto mismo (Prown 1982, 6)

⁹ Si bien la Cultura Material tiene como objeto de estudio los artefactos u objetos hechos o modificados por el hombre- incluyendo todos los trabajos tangibles del arte-, no toda la cultura material puede ser clasificada como arte (Prown 1982, 2).

Para la Cultura Material es de suma importancia la información externa del objeto y la información del propósito de sus creadores puesto que manifiestan comportamientos y acciones íntimamente ligadas a las creencias sociales e individuales. Y aun cuando su preocupación principal es el objeto como encarnación de estructuras mentales o patrones de creencias, también es de su interés la fabricación de los objetos como manifestación del comportamiento humano, es decir, se interesa en las fuerzas de motivación que condicionan el comportamiento de creación, de distribución y uso de los objetos (Prown 1982, 6).

Jules David Prown propone un análisis de los objetos cuya meta es conocer como estos se acoplan con los perceptores de interpretación y resaltan su dimensión física por medio de cualidades sensoriales, respuestas intelectuales y efectos emocionales. Recurre, además, a una especulación informada acerca del objeto con base en el conocimiento de su marco cultural, sin olvidar cotejarlo con su aspecto físico y la percepción sensorial que se tiene hacia él (Prown 1982; Yonan 2011). El análisis lo divide en las siguientes tres etapas (Prown 1982, 7–10):

1. **Descripción:** etapa en la que se registra lo observado en el objeto, lo que se percibe de lo general a lo particular haciendo uso de una terminología adecuada y clara sin llegar a suposiciones o conclusiones mediante otras experiencias. Se debe tener presente que el objeto observado no será igual a como era en el momento de su creación.
 - a. *Análisis sustancial:* descripción física de las medidas, los materiales y la articulación del objeto.
 - b. *Análisis de contenido:* lectura de las representaciones, de los diseños o los motivos, de las inscripciones, de los escudos de armas o de los diagramas.
 - c. *Análisis formal:* análisis de la forma o configuración del objeto; su carácter visual, elementos de color, de luz, de textura, así como la naturaleza, la extensión, el patrón y la distribución o el ritmo.
2. **Deducción:** se refiere al enlace empático entre el material o mundo representado del objeto con el mundo del observador y su experiencia. Las deducciones deben ser razonables y de sentido común.

- a. *Compromiso sensorial*: experiencia sensorial del objeto. En caso de no poder tener el objeto para su manipulación, el ejercicio deberá ser realizada de manera imaginaria y empática.
 - b. *Compromiso intelectual*: aprehensión intelectual del objeto.
 - c. *Respuesta emocional*: respuesta emocional del observador ante el objeto que variará en tipo, intensidad y especificidad.
- 3. Especulación:** se busca tener una gran imaginación creativa para la libre asociación de ideas y percepciones mediante el sentido común y los juicios del observador acerca de lo vagamente posible.
- a. *Teorías e hipótesis*: revisión de la información de las etapas descriptivas y deductivas para la formulación de hipótesis y el desarrollo de teorías que puedan explicar los diferentes efectos observados y sentidos para poder recuperar algunas de las creencias que fueron plasmadas en el objeto por la sociedad creadora.
 - b. *Programa de investigación*: programa de validación mediante la investigación de evidencia externa haciendo uso de la interdisciplinariedad.

Entonces, el trabajo que aquí se propone no busca únicamente el análisis de imágenes. Su objetivo es dar una interpretación a los motivos corporales que conforman un conjunto material y de imágenes del objeto en el que se encuentran, y cuya colocación responde a la manera en cómo significaban para sus creadores y sus observadores según una cultura en un tiempo y espacio específico.

5.1.2 *Adopción y adaptación de símbolos*

Una tradición puede ser entendida como la suma de esfuerzos por mantener vigentes ciertos elementos antiguos de gran valor cultural, histórico y religioso; cuando estos elementos son de diferentes orígenes y se suman entre sí forman lo que se denomina estilo ecléctico. Dentro de la tradición es importante tomar en cuenta que todo significativo reutilizado o adoptado por cierto grupo, en un espacio o tiempo distinto, puede llegar a ser polivalente en su significado o bien un mismo significado puede ser expresado mediante distintos significantes o formas (Kubler 1984, 75–77)

Los grupos mesoamericanos entendieron a la historia de manera cíclica, es decir, lo que sucede en el presente encaja en patrones establecidos por sucesos en el pasado que se manifiestan a su vez en el presente durante los ritos. Debido a lo anterior, era y sigue siendo costumbre reusar objetos antiguos para validar y favorecer sucesos en el presente, aunque el reuso de objetos antiguos no asegura la permanencia del significado original otorgado a la pieza. Este respeto hacia los objetos antiguos y a las ciudades de grupos anteriores es una constante en Mesoamérica desde tiempos post-olmecas (Umberger 1987, 63–65).

Dentro de su trabajo, Kubler (1984) reconoce como expresiones “renacientes” a aquellas repeticiones de una tradición pasada para su perpetuación – como el uso del talud-tablero identificado como perteneciente a la cultura teotihuacana- mientras que las expresiones disyuntivas son aquellas en las que se imprimen nuevos significados a formas antiguas o bien se dan nuevas formas a significados antiguos – como el significado de la figura pájaro-serpiente-jaguar en distintas ciudades mesoamericanas.

Un claro ejemplo de estas expresiones se muestra en la cultura material de los mexicas de Tenochtitlán, quienes buscaron de diversas maneras legitimar su poder al relacionarse con grupos antiguos recordados por sus ciudades poderosas. La adopción de estilos foráneos ayudó a generar el estilo mexica durante la segunda mitad del siglo XV. Además de apropiarse de los estilos de otros grupos para mostrar autoridad y prestigio, dentro de su expresión artística se recurrió al uso de símbolos foráneos para indicar supremacía y el sometimiento de otros pueblos. Pero en muchas ocasiones nuestra falta de conocimiento de los estilos particulares de los grupos prehispánicos dificulta determinar cuándo un objeto es una antigüedad o cuándo una copia; incluso el grupo adoptivo de las formas no necesariamente tenían un entendimiento completo de su significado original y como consecuencia pudieron asignarles otros usos y significados (Umberger 1987, 65-69).

Por todo lo antes expuesto, es fundamental entender a toda expresión plástica como objeto e imagen cuyo significado puede transformarse en el tiempo y en el espacio. El estudio que se les realice para el entendimiento de una cultura deberá considerar la interacción entre el objeto (mensaje), el creador del objeto (remitente) y el observador (receptor), cada uno en contextos diferentes. En el caso de las esculturas huastecas de esta investigación, dada la

carencia de información de los contextos arqueológicos a los que pertenecieron, su análisis llevará a algunas conjeturas que no podrán ser comprobadas, al menos no por ahora. Sin embargo, con una correcta metodología y un pensamiento analítico flexible será posible entender el significado de los motivos corporales evitando la sobreinterpretación.

6 Metodología

Aun cuando hace falta actualizarlo, el libro *Escultura huasteca en piedra. Catálogo* de Beatriz de la Fuente y Nelly Gutiérrez Solana (1980) es consulta obligada para todo investigador interesado en la escultura huasteca. Al revisarlo, es posible detectar esculturas con motivos corporales a manera de escarificaciones o tatuajes; muchas de las cuales presentan únicamente una línea abultada saliendo de la comisura de los ojos hacia las orejas.

De entre todas las esculturas del *Catálogo*, fueron incluidas en la muestra de esta investigación siete piezas que se caracterizan por presentar conjuntos de motivos en rostro y cuerpo. Sin embargo, de la muestra fue removido el fragmento de una lápida en donde sólo es posible ver un motivo en forma de aro sobre la muñeca de un ser antropomorfo; aunque su parecido con las otras dos lápidas que forman parte de la muestra permite deducir que dicho aro era parte de un conjunto de motivos corporales, no aporta suficiente información que permita cumplir los objetivos de la investigación dado que se muestra aislado¹⁰.



Figura 6: Fragmento de una lápida huasteca (imagen de: De la Fuente y Gutierrez Solana 1980)

¹⁰ A pesar de ello, ésta y las demás esculturas con motivos corporales que no serán consideradas en el análisis de esta investigación son elementos igual de importantes dada su similitud con las piezas de la muestra. Serán tomadas en cuenta para poder dar una propuesta de interpretación a los motivos corporales y su discurso simbólico.

Al final, la muestra se conformó por seis esculturas del *Catálogo* más la escultura de “La Venus” o “La mujer escarificada” de Tamtoc -de estilo evidentemente diferente cuyo análisis podrá otorgar información relevante para este trabajo (ver *Figura 7*). En general, las esculturas de la huasteca se encuentran diseminadas en museos nacionales e internacionales o en colecciones particulares; aquellas que conforman la muestra de este análisis corren con la misma suerte: dos de las esculturas son parte del acervo de museos internacionales, otras cuatro del acervo de museos nacionales y sólo una se encuentra en el sitio arqueológico al cual pertenece.

La dificultad para viajar al extranjero impidió la observación directa de “La Apoteosis” (*Brooklyn Museum*) y la “Lápida de Huilocintla” o “Estela Echániz” de Berlín (*Museum für Völkerkunde*), mas esta dificultad se sorteó mediante el uso de fotografías digitales. En el caso de la lápida se recurrió a las fotografías existentes en línea y en el *Catálogo* (1980), mientras que para “La Apoteosis” se tuvo la fortuna de contar con el acervo digital del Museo Virtual Prehispánico (2017), que cuenta con fotografías de alta calidad. Por otro lado, la negativa para acceder a las bodegas del Museo Regional Potosino, así como la casi nula respuesta de los encargados, impidieron el análisis y toma de fotografías del “Torso de Tamuín”; hubo que conformarse con las descripciones y las fotografías en blanco y negro dentro del *Catálogo* (1980).

Aun con estos obstáculos, considero que la metodología que se emplea en la investigación permite un acercamiento diferente a las esculturas huastecas, puesto que son consideradas como imágenes y al mismo tiempo como objetos. Por otro lado, para conocer más sobre la iconografía huasteca se buscó: comprender el contexto en el que fueron realizadas estas esculturas, las cuales serán percibidas por el investigador desde otro contexto; tener conocimiento sobre las creencias y mitos de la región; conocer y analizar propuestas anteriores de interpretación de los motivos; tomar en cuenta las características medioambientales de la Huasteca para la elaboración de interpretaciones.



“El Adolescente” huasteco
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México
 (Caraveo Tuñón, 2015)



“Torso de Tamuín”
Museo Regional Potosino
San Luis Potosí, San Luis Potosí
 (De la Fuente y Gutiérrez Solana, 1980)



“La Apoteosis”
Brooklyn Museum
Nueva York, EE.UU.
 (Caraveo Tuñón, 2015)



“Mujer escarificada”
Museo de Antropología de Xalapa
Xalapa Veracruz
 (Foto: Jazmín Caraveo Tuñón, 2015)



Lápida de Huilocintla
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México
 (Foto: Jazmín Caraveo Tuñón, 2015)



Lápida de Huilocintla o “Estela Echániz”
Museum für Völkerkunde
Berlín, Alemania
 (De la Fuente y Gutiérrez Solana, 1980)



La “La Venus” o “Mujer escarificada” de Tamtoc
Sitio arqueológico de Tamtoc
Tamuín, San Luis Potosí
 (Alarcón y Ahuja 2015)

Figura 7: Muestra de la investigación

6.1 Análisis objeto-imagen

Toda expresión plástica puede ser entendida como una unidad conformada por un conjunto finito y determinado de motivos que le dan significado. Su estudio se da en diferentes planos: como un todo completo (primer plano); mediante los motivos que la componen y le otorgan comprensibilidad (segundo plano); mediante los elementos gráficos con significado propio contenidos en los motivos de la expresión plástica (tercer plano). Es decir, hay motivos que pueden aislarse reteniendo su significado por asociación con su forma y apariencia (Quesada García 2006, 16–17).

Conforme a lo anterior y con el fin de comprender la iconografía huasteca mediante la interpretación de los motivos corporales de un grupo de esculturas, la investigación que aquí se propone hace uso de una metodología que considera a cada una de las piezas de la muestra como objetos e imágenes de manera simultánea, además de tomar en cuenta los diferentes planos de observación que se pueden realizar de ellas. Es decir, se adapta la metodología propuesta por Prown (1982) al caso particular de esta investigación y se busca reconocer los elementos mínimos de los conjuntos de motivos corporales para facilitar su interpretación de manera individual (significado) así como en conjunto (discurso o mensaje simbólico).

A continuación, se detallará la metodología a seguir en esta investigación (*Figura 8*):

6.1.1 Descripción

En la medida de lo posible, se busca observar de manera directa los elementos de la muestra con el fin de registrar lo que se percibe de ellos evitando realizar suposiciones o conclusiones mediante experiencias anteriores y tomando en cuenta que desde el momento de su creación han ido sufriendo cambios que los hacen ser diferentes al momento de su observación. Es decir, se busca describir al objeto de acuerdo con lo que los sentidos del observador perciben más no por lo que se cree ya saber de él. Lo anterior no implica realizar una falsa descripción objetiva por parte del investigador, sino de ser conscientes de esas subjetividades y distinguir entre lo que el objeto hace percibir de aquello que creemos ya saber sobre él antes de observarlo.

El registro descriptivo de cada pieza se encuentra conformado por los siguientes análisis:

- *Análisis sustancial:* Se da a conocer los datos generales de las esculturas, así como las características de su aspecto físico como son las medidas, los materiales, el formato, el estado de conservación y la articulación en cada una. En el caso específico de la muestra de esta investigación, como ya se mencionó con anterioridad, no fue posible observar físicamente ciertas piezas; por otro lado, a las que se tuvo acceso no fue posible realizarles un análisis sustancial minucioso, por lo que la información que se da en este trabajo está apoyada en los datos de las cédulas de los museos, del *Catálogo* u otras investigaciones, así como por fotografías digitales.
- *Análisis de contenido:* Se hace la detección de representaciones, de diseños o motivos, de inscripciones, de escudo de armas o diagramas en las esculturas (objetos) sin que por ello implique asignarles un significado. En el caso específico de los motivos corporales, una vez detectados en las esculturas (objetos), se hace un dibujo del conjunto en cada una de las piezas para su uso en la siguiente etapa. El dibujo es realizado con ayuda de fotografías de cada pieza y mediante el uso de programas computacionales (*Adobe Photoshop* y *Adobe Illustrator*) que permitan claridad en los trazos con el fin de actualizar el acervo gráfico que se tienen para cada una de las esculturas de la muestra.
- *Análisis formal:* Se detalla en los aspectos formales de las piezas como son la composición, la forma, la postura, el énfasis, el color, la luz, la textura y la simetría, además de describir el patrón, la distribución o ritmo y la ubicación de los grupos de motivos corporales presentes en cada escultura. Posteriormente, se compararán entre sí las agrupaciones de motivos de la muestra, así como con otras manifestaciones plásticas (figurillas, pintura mural, vasijas de cerámica y concha) con el fin de identificar los elementos individuales y las relaciones entre los mismos que puedan ayudar a entender su significado o mensaje asignado.

6.1.2 *Deducción*

Dentro de su metodología, Prown menciona que esta etapa implica el enlace empático entre la materialidad del objeto y la experiencia del observador. Aun cuando busca explicarla dividiéndola en dos compromisos (sensorial e intelectual) y una respuesta emocional, falta claridad sobre qué es lo que se pide que haga el sujeto para entender un objeto.

Dado lo anterior, propongo incorporar a esta etapa la observación de Rex Koontz (2010) sobre tomar en cuenta la experiencia de la audiencia e indagar sobre qué es lo que se veía, desde dónde se veía y quién lo veía. Ahora bien, la falta de información sobre el contexto arqueológico de las esculturas huastecas dificulta en gran medida dar respuesta a estas interrogantes, sin embargo, la materialidad de las piezas, sus características formales y las sensaciones que despiertan en el investigador pueden ayudar a concluir en cierta manera la posible audiencia a la que estaban dirigidas y un probable espacio de exhibición al momento de su creación –información que puede comprobarse o sustentarse en la siguiente etapa del análisis.

Es importante aclarar que la información recabada durante la descripción, así como las sensaciones que despierte el objeto en el observador dependerán de: las capacidades físicas del sujeto; el modo en que se realiza la percepción; las condiciones y el espacio en el que es efectuada la experiencia¹¹. A lo largo del análisis será necesario dar a conocer estas particularidades que determinarán en gran medida las conclusiones finales de la investigación.

6.1.3 *Especulación*

Es hasta este punto que el investigador podrá asociar las ideas, percepciones e información obtenidas con anterioridad. Es el momento en el que se deberá comprobar y sustentar las propuestas explicativas sobre lo percibido con el fin de recuperar elementos culturales plasmados en el objeto por la sociedad creadora. Se deberá revisar los datos obtenidos en las

¹¹ Será indispensable recordar que los diferentes actores de la experiencia (sociedad creadora-emisor; objeto-mensaje; observador-receptor) son parte de contextos diferentes. Por ello la importancia de conocer el marco histórico-cultural del objeto al momento de su creación, el contexto en el cual se encuentra al ser analizado, así como ser consciente de las subjetividades que pueda tener el observador al momento de percibirlo.

etapas de *descripción* y *deducción* para comprender la muestra de análisis y poder responder a las interrogantes de la investigación.

Además, será necesario contar con un *programa de investigación* interdisciplinario de evidencia externa que permita validar las conclusiones a las que se lleguen. En el caso concreto de este trabajo, se recurrió a documentos etnográficos, etnohistóricos, medioambientales, arqueológicos, entre otros, para reconstruir la mirada huasteca prehispánica y la manera de desenvolverse en el espacio geográfico. Dichos documentos deben ser consultados cuidadosamente para poder detectar datos que puedan clasificarse como huastecos de aquellos que no lo son; distinguir en las investigaciones el uso de información de otras culturas para la comprensión de la Huasteca de aquellos datos obtenidos directamente de ella.

6.1.4 *Discusión y conclusiones*

Tras realizar el análisis objeto-imagen a las esculturas huastecas con motivos corporales, será necesario discutir sobre los datos obtenidos. De esta manera, se profundizará acerca de: la configuración de los motivos corporales y la identificación de elementos individuales; los patrones de los motivos corporales y la manera en cómo se relacionan entre sí los elementos que los conforman para expresar un mensaje o discurso simbólico; el significado y uso de los motivos corporales dentro de la cultura huasteca y de manera particular en la escultura en piedra.

En este punto, se darán a conocer las interpretaciones que algunos investigadores han dado a ciertos motivos corporales identificados de manera independiente y por medio de los cuales se ha dado lectura a la cultura material huasteca. Contrastando dichas interpretaciones con aquellas de este trabajo se invitará a la reflexión acerca de la veracidad que pueden tener las propuestas de interpretación haciendo uso de datos que sí pertenecen a la Huasteca.

Por último, se reflexionará sobre la metodología empleada en esta investigación, sus ventajas y desventajas con el fin de evaluar su efectividad y de ser necesario proponer correcciones que puedan enriquecer al análisis objeto-imagen permitiendo su uso en otras investigaciones sobre cultura material prehispánica.

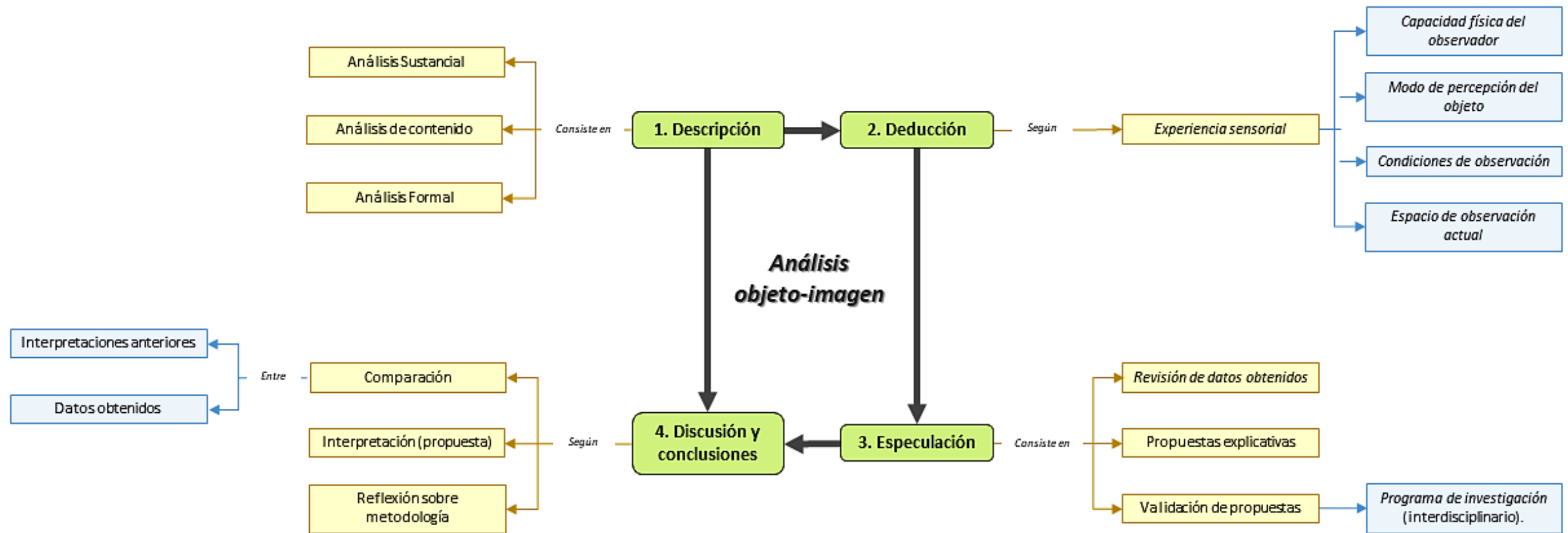


Figura 8: Metodología para el análisis objeto-imagen

7 Esculturas huastecas con motivos corporales

Ya se ha mencionado el propósito de esta investigación, la metodología que se empleará para poder responder a las interrogantes que la guían y la hipótesis que se buscará comprobar. Ahora es momento de dar a conocer la muestra de esculturas huastecas con motivos corporales.

En las siguientes páginas se hará la descripción de cada una de las piezas de la muestra tomando en cuenta las dos primeras etapas del análisis objeto-imagen y dando a conocer qué partes de las esculturas presentan los motivos corporales (ver *capítulo 6 Metodología*). Con el fin de evitar abrumar al lector, así como para dar mayor estructura y claridad al texto, será en otro capítulo cuando se aborde de manera más detallada el tema de los motivos corporales y su interpretación.

El orden que se ha escogido para presentar a la muestra analizada está dado por el formato de las esculturas (lapidas o bultos) y posteriormente por su parecido en cuanto a las representaciones antropomorfas (postura, vestimenta y género). Conforme a la lectura de este trabajo, se espera que el lector realice su propio análisis de las esculturas obteniendo observaciones y conjeturas que podrá confrontar con aquellas a las que se llegó en esta investigación abriendo dialogo a la discusión.

7.1 Lápida de Huilocintla (Museo Nacional de Antropología)

Esta escultura se encuentra actualmente bajo el resguardo del Museo Nacional de Antropología e Historia y se exhibe en la sala *Culturas de la Costa del Golfo*¹² (ver *Fotografía 1*). La parte frontal de la losa da directo a la sala del museo mientras que la posterior se colocó viendo a la pared impidiendo su observación.

¹² Según la información del Museo, la escultura se considera pertenece al periodo del 850 a 1521 d. n. e. (“Museo Nacional de Antropología” 2017)

Se trata de una losa de piedra arenisca cuyas medidas son¹³: 200 cm de alto, 80.1 cm de ancho y 17.2 cm de espesor. Se encuentra labrada en bajo relieve y con incisiones en su cara anterior dejando los laterales y la parte posterior completamente lisas. A simple vista, la losa rectangular es ancha en su base haciéndose ligeramente más esbelta en la parte superior donde remata con esquinas redondeadas, provocando el efecto visual de un ligero aumento de altura al momento de su observación. El diseño en bajo relieve en su cara anterior es de gran profundidad permitiendo que los elementos plasmados puedan ser fácilmente percibidos mediante iluminación directa o sesgada. En general está en buen estado de conservación a excepción de algunos daños en el canto y en el diseño en bajo relieve.



Fotografía 1: Lápida de Huilocintla, Museo Nacional de Antropología (Tomada por: Jazmín Caraveo Tuñón)

¹³ Esta información fue tomada de los datos técnicos reportados por el MNA (“Museo Nacional de Antropología” 2017). En el *Catálogo* de Beatriz De la Fuente y Nelly Gutiérrez Solana (1980) se menciona lo siguiente: 250 cm de alto, 70 cm de ancho y 12 cm de espesor. Para futuros trabajos será necesario corroborar los datos de esta escultura.

La cara anterior de la losa se encuentra casi en su totalidad labrada en bajo relieve; la octava porción inferior se dejó lisa quizás a manera de cuña para poder erguirla. En el diseño pueden distinguirse líneas bien definidas que, aunque en su mayoría tienden a lo recto, se curvean ligeramente para dar mayor naturalidad a las figuras. Se hizo uso de líneas incisas y bajo relieves de baja, media y alta profundidad permitiendo percibir diferentes planos en el diseño. La discrepancia en los contornos de las figuras permite distinguir cambios en la técnica de labrado como resultado de momentos distintos al momento de su elaboración y/o la intervención de diversos artesanos. Dado que el diseño sólo es posible observarlo en su cara frontal y cuenta con una cuña, muy probablemente esta escultura se encontraba en alguna plaza al pie de un edificio para ser contemplada por un gran número de personas; en futuras investigaciones habría que analizar la parte posterior y lisa de la losa en búsqueda de restos de estuco y pintura que pudieran aclarar el uso de la pieza.

En cuanto al diseño en bajo relieve (ver *Dibujo 1*), es posible distinguir tres figuras que se encuentran enmarcadas por una serie de elementos alineados en las partes inferior, derecha y superior de la losa¹⁴: una figura antropomorfa que conforma gran parte del diseño; una segunda figura de menor tamaño con forma de ser fantástico; una figura zoomorfa que se encuentra entre las piernas de la figura antropomorfa. Aun cuando es posible distinguir espacios entre todos estos elementos, podemos decir que el diseño labrado es saturado y tiende al *horror vacui* (miedo al vacío) pero, mediante el uso de diferentes grados en la profundidad de los trazos y los cambios en la dirección de las líneas, evita abrumar al espectador.

Erguida sobre un elemento horizontal, la figura antropomorfa se encuentra mostrando el perfil izquierdo. La cabeza aparentemente está un poco más adelante de la línea vertical del cuerpo. Presenta una gran orejera circular, el ojo izquierdo representado mediante dos círculos concéntricos, la boca abierta con el labio inferior colgando, la lengua de fuera atravesada por una vara y la mejilla adornada con un motivo corporal de forma triangular cuya punta casi toca

¹⁴ Durante la descripción de las esculturas, cuando se empleen términos como derecha, izquierda, superior e inferior se expresarán con respecto al objeto o a las figuras representadas y no conforme al espectador a no ser que se indique lo contrario.

la aleta de la nariz aguileña¹⁵. Porta un complejo tocado de gran tamaño que continua por detrás de la espalda y termina hasta la pantorrilla de la figura.

El tocado se compone por dos rostros sin mandíbula sobrepuestos uno sobre el otro y que pareciera se sujetaba mediante cuerdas anudadas bajo el mentón. El primero de estos rostros cubre la frente de la figura antropomorfa con cinco dientes a manera de lengüetas y un colmillo que se curva hacia el exterior de la comisura de la boca; el ojo fue representado mediante dos semicírculos y la nariz parece estar descarnada. Encima, el segundo rostro de maxilar puntiagudo muestra dos dientes al frente y un colmillo curvado en la comisura del labio; el ojo de forma ovoide con un círculo en su interior, se representó desorbitado saliendo de la cuenca ocular; porta una orejera a manera de gancho en cuya parte superior presenta un ornato ondulante; la nariz es un elemento alargado que termina en una punta curvada sobre la cual se observa una pequeña voluta seguida por una línea ondulada que pasa por detrás del ojo y remata en otra voluta quizás para señalar descarnamiento. Rematando el tocado se observa un adorno compuesto por dos elementos semi curvos y una forma trapezoidal que termina en punta; en la parte superior se observa una voluta curvada en contraposición a otras dos volutas y un semicírculo estriado del cual salen tiras o bandas con borlas en los extremos. En la parte posterior de este segundo rostro, se observa el perfil derecho descarnado de un ser fantástico que mira hacia arriba; el ojo se compone de dos semicírculos concéntricos; la nariz se marcó mediante una voluta; presenta dos hileras de dientes ligeramente separados y un colmillo curvo en la comisura de la boca.

El cuello de la figura antropomorfa está oculto mediante una cuerda que se anuda en su parte posterior; de ella pende un gran pectoral de caracol cortado que descansa sobre el pecho de la figura y se muestra de frente. Del brazo derecho sólo es posible ver la mano y parte de la muñeca adornada con motivos corporales de forma circular, mientras que el brazo izquierdo se encuentra flexionado en ángulo agudo y presenta motivos corporales por debajo del hombro

¹⁵ Con el fin de permitir una mejor lectura visual acorde a los objetivos de esta investigación, en los dibujos elaborados de la muestra se ha optado por resaltar con el color negro los motivos corporales aun cuando no se tiene prueba de que hayan estado pintados con este u otro color (ver *Dibujo 1*). Esta decisión se basa en los distintos ejemplares de cerámica *Huasteca Negro sobre Blanco* que muestran los mismos diseños en su decoración con el color negro.

hasta la muñeca. Las manos sujetan una vara de cuatro ramificaciones que atraviesa la lengua; los dedos de las manos se encuentran bien señalados a excepción de las uñas.

La figura porta un paño de cadera o *maxtlatl* que rodea la cadera sujetando al frente cuatro elementos alargados que rematan en círculos (posiblemente parte de un cinturón); en la parte posterior se observa el nudo mientras que al frente cae a manera de paño uno de los extremos del paño de cadera. Las piernas se representaron separadas con el pie derecho delante del izquierdo y con una tenue curvatura a la altura de las rodillas como cuando se ha dado un paso hacia adelante; se encuentran cubiertas por motivos corporales de gran tamaño desde la altura de la cadera hasta antes de los tobillos. Los pies no tienen señalados los dedos ni las uñas, pero usan sandalias con suela, talonera y doble correa a la altura de los tobillos que se anuda al frente y termina en adornos circulares con flecos.

Entre las piernas de la figura antropomorfa, sobre el pie izquierdo, se encuentra de perfil un ser zoomorfo decorado con motivos corporales desde la comisura del ojo hasta el trasero y patas traseras. Tiene dos orejas redondeadas colocadas ligeramente hacia atrás de la cabeza; el ojo izquierdo es redondo y desorbitado. El animal¹⁶ cuenta con un hocico ligeramente alargado, semiabierto y con nariz a manera de voluta; de él cuelga una larga lengua y sujeta del nervio óptico un ojo desorbitado. La figura se encuentra muy desgastada en su parte posterior por lo que es difícil distinguir con claridad el cuerpo del animal, así como los motivos corporales que lo cubren. A pesar de ello, se ha interpretado que la cola se encuentra erguida y el ano fue marcado¹⁷.

Frente al torso de la figura antropomorfa se representó un ser fantástico con tocado de plumas cuya cabeza virada hacia arriba muestra en su perfil derecho un ojo en espiral y una

¹⁶ Diferentes investigadores han buscado identificar a este ser zoomorfo con un cánido o un felino (ver: De la Fuente y Gutiérrez Solana 1980, 374; Trejo Campos 1997, 17–19). Por otra parte, habría que tomar en cuenta otros animales como el tlacuache, animal muy representado en la cerámica huasteca (ver: Candelaria Ampacún 2011) y que, de acuerdo al Mtro. Gerardo Familiar Ferrer (2012), también está presente en las esculturas de encorvados mediante tocados zoomorfos. Además, me atrevo a incluir en la lista de posibles candidatos al coatí o tejón, animal que hoy en día tiene importancia en la tradición huasteca y que se caracteriza por siempre estar olfateando en la tierra en busca de alimento mientras yergue la cola (semejanza que considero existe con el ser zoomorfo de esta escultura). Este es un tema de gran interés para mí que por falta de espacio y por no estar dentro de los objetivos de este trabajo buscaré desarrollar a profundidad en un futuro.

¹⁷ Debido al desgaste, en el dibujo se marca con línea punteada y color gris lo que se reconstruyó de la figura zoomorfa y los motivos corporales conforme a la evidencia fotográfica y la observación directa (ver *Dibujo 1*). Esta misma señalización se utiliza en todos los dibujos de la muestra.

cresta ondulada que se prolonga hacia el hombro. Las fauces están abiertas en ángulo mostrando dientes y colmillos; de ellas surgen otras fauces de cuyos dientes cuadrados emerge una lengua bífida en espiral que toca la lengua perforada de la figura antropomorfa; la parte posterior de la mandíbula presenta una voluta quizás para señalar que está descarnada. El brazo derecho se encuentra flexionado hacia arriba rodeado a la altura del hombro por un elemento ondulado y sosteniendo en la mano/pata con tres largas garras un objeto redondo que asciende hasta las fauces; una de las garras atraviesa este objeto y hace pensar que se trata de una esfera humeante de copal o alguna otra resina. El cuerpo se encuentra cortado a la altura del torso de cuya porción inferior surgen dos pares de líneas ondulantés que se entrecruzan en dos ocasiones, mientras que en la espalda se observan cuatro elementos semi triangulares que recuerdan a las vértebras. Estos últimos se unen al elemento que enmarca el diseño de la losa en su porción media inferior, aparentemente parte del cuerpo cercenado del ser fantástico puesto que muestra rectángulos en su extremo que son semejantes a aquellos marcando el corte en el torso de la criatura.

El elemento a manera de marco en la parte inferior del diseño, está compuesto por una hilera de círculos perforados dentro de una banda con volutas que termina en un adorno (dos círculos concéntricos con dos trapecios en la parte superior e inferior) del que surgen franjas largas y horizontales; en la porción inferior, además, presenta cuatro figuras hexagonales alargadas con líneas rectas a lo largo de su eje. En la parte superior, el marco continúa presentando esta hilera de círculos perforados, pero es acompañada por una greca de figuras escalonadas con volutas en la parte superior y repartidas entre ellas tres cabezas de diferentes formas: una cabeza zoomorfa con lengua salida en la parte superior derecha de la losa; una cabeza antropomorfa en la esquina superior derecha; una cabeza de un ser fantástico con nariz que se prolonga hacia arriba y que muestra dientes y un colmillo curvo.



Dibujo 1: Lápida de Huilocintla, Museo Nacional de Antropología (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)

7.2 Lápida de Huilocintla o “Estela Echániz” (Museum für Völkerkunde)

Esta segunda lápida de Huilocintla, también llamada por Eduard Seler “Estela Echániz” (Trejo Campos 1997), se encuentra en el *Museum für Völkerkunde* de Berlín, Alemania. En este trabajo, su descripción y estudio se realizó con el apoyo de fotografías y estudios de otros investigadores¹⁸. Se trata de en una losa rectangular de piedra arenisca con grano medio¹⁹, labrada en bajo relieve y con incisiones en su cara anterior, cuyas medidas son²⁰: 174 cm de alto, 80 cm de ancho y 22 cm de espesor. En general está en buen estado de conservación a excepción de algunos daños en el canto, ciertos desgastes y la ruptura en su parte inferior (ver [Fotografía 2](#)). Tres cuartas partes de la cara anterior de la losa se encuentran labradas en bajo relieve.

Nuevamente se pueden observar líneas bien definidas que se curvean de manera ligera para dar mayor naturalidad a las figuras; dentro del diseño es posible ver líneas preparatorias o bien su reajuste para plasmar la escena final²¹. El diseño, saturado y con tendencia al *horror vacui*, presenta diferentes profundidades que permiten identificar fácilmente los elementos representados en la escena; están aún más resaltados gracias al uso de un pigmento rojo que funciona como fondo de la escena. Como la anterior pieza, esta losa debió haber estado exhibida en un lugar público, sin embargo, será necesaria la observación directa de toda la pieza para reforzar esta propuesta.

En cuanto al diseño en bajo relieve (ver [Dibujo 2](#)), es posible distinguir cuatro figuras que se encuentran enmarcadas por una serie de elementos alineados en la parte superior de la losa: una figura antropomorfa que conforma gran parte del diseño; una segunda figura

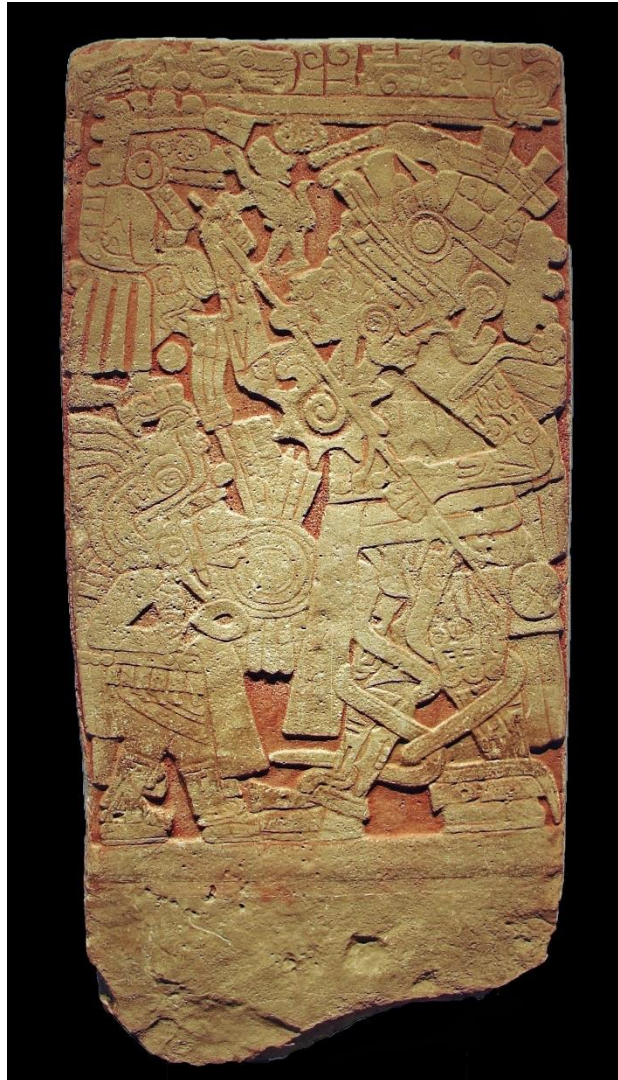
¹⁸ En gran parte, el trabajo de digitalización y descripción de la escultura se basó en la fotografía proporcionada por la Dra. Kim Nicole Richter (comunicación personal, 2018). Para dar apoyo y verificar información, también se consultó el *Catálogo* (De la Fuente y Gutiérrez Solana 1980, 375–79) y el dibujo de Emily Umberger (Richter 2004, 68).

¹⁹ El material rocoso presenta grandes partículas que le dan mayor porosidad y por ende el alisado no es tan fino como en la losa anterior.

²⁰ Información tomada del *Catálogo* de Beatriz De la Fuente y Nelly Gutiérrez Solana (1980, 375).

²¹ En el dibujo que se realizó se marca con línea punteada aquellos elementos que se encuentran sumamente desgastados y a los que se ha asumido su forma, así como aquellas líneas preparatorias o de ajuste.

antropomorfa de menor tamaño; una figura con forma de ser fantástico; una figura zoomorfa de pequeño tamaño.



Fotografía 2: : Lápida de Huilocintla o "Estela Echániz", Museum für Völkerkunde (Tomada por: Kim Nicole Richter)

Mostrando el perfil izquierdo, la figura antropomorfa de mayor tamaño se yergue sobre un elemento horizontal. Su cabeza, un poco más adelante de la línea vertical del cuerpo e inclinada hacia atrás, tiene: el ceño marcado; el ojo representado mediante dos círculos concéntricos con comisuras a los lados; una gran orejera circular de cuya porción inferior surge una tira curva; la boca abierta con el labio inferior colgando; la lengua de fuera atravesada por

una vara; la mejilla adornada con un motivo corporal de forma triangular que apunta a la aleta de la nariz aguileña; un complejo tocado de gran tamaño.

El tocado, que pareciera ajustarse mediante un paño y cuerdas, se compone por dos rostros sin mandíbula sobrepuestos uno sobre el otro. El primer rostro cubre la frente de la figura antropomorfa; tiene cinco dientes, un colmillo curvado y la nariz descarnada. El rostro sobrepuesto tiene un maxilar alargado con ocho dientes y un colmillo; el ojo representado mediante dos círculos concéntricos en cuya parte superior se muestran dos “eles” invertidas a manera de ceja; detrás del ojo un elemento alargado que termina en una barra vertical de esquinas redondeadas y tres protuberancias redondas; una orejera circular con gancho curvado hacia atrás; una nariz alargada de punta curvada con una pequeña voluta encima. Rematando el tocado está un adorno compuesto por dos elementos semi curvos y una forma trapezoidal con terminación en punta; en la parte superior volutas curvadas y elementos rectangulares y enfrente una forma ovoidal conectada a dos bandas²².

El cuello de la figura antropomorfa está oculto por una cuerda de la que cuelga un gran pectoral de caracol cortado sobre el pecho de la figura; el pecho presenta elementos alargados con círculos y otros de forma hexagonal alargada, posible cinturón o protección. El brazo izquierdo y el antebrazo derecho se encuentran flexionados y cubiertos con motivos corporales hasta las muñecas²³. Las manos sujetan diagonalmente una vara de seis ramificaciones que atraviesa la lengua; en la mano izquierda se observan líneas de preparación o reajuste por lo que no queda muy claro si se le representó de manera anatómica o no. Los dedos de ambas manos se encuentran señalados a excepción de las uñas.

Un paño de cadera o *maxtlatl* con paño al frente rodean la cadera mientras en la espalda, quizás sujetos al brazo izquierdo, se observa una serie de adornos a manera de plumas que se intercalan hasta llegar a los tobillos. Las piernas se representaron separadas con el pie derecho delante del izquierdo y con una tenue curvatura a la altura de la rodilla izquierda. Ambas se encuentran cubiertas por motivos corporales de gran tamaño y son rodeadas por lo que aparentan ser dos serpientes entrecruzadas cuyas cabezas apuntan hacia la parte superior de la

²² Este mismo remate lo presenta el tocado de la figura antropomorfa en la losa anterior.

²³ En los dibujos se han colocado en gris aquellos motivos corporales que fueron reconstruidos o aquellas áreas de la escultura que presentan motivos pero que por falta de evidencia no pudieron ser reconstruidos.

figura; fueron señaladas las escamas ventrales. Los pies se representaron como formas rectangulares; usan sandalias con suela, talonera y doble correa anudada al frente de los tobillos y que terminan en adornos circulares con flecos.

Enfrente de esta figura antropomorfa se muestra otra, pero de menor tamaño y mostrando el perfil derecho. La cabeza, a la altura de la cadera de la figura anterior, también se encuentra ligeramente levantada hacia arriba; presenta la boca semiabierta mostrando los dientes superiores, una nariz aguileña y un ojo circular; porta una orejera circular en la oreja marcada por una voluta, un pectoral de concha ovoidal que cuelga de una cuerda alrededor del cuello y un gran tocado zoomorfo que carece de mandíbula y que debió sujetarse mediante unas cuerdas bajo el mentón.

El tocado presenta dientes afilados que cubren la frente. La boca se curva hacia arriba y en la parte superior se une a una voluta que termina en elementos a manera de plumas; en la parte frontal se observa un elemento redondo. El ojo fue representado mediante una espiral rodeada por un cubre ceja con voluta en uno de sus extremos; sobre el ojo aparece un elemento escalonado. En la parte posterior se observan dos líneas curvas que marcan el final del tocado y de las cuales surgen plumas hasta la altura del hombro derecho. Debajo de estas plumas, atrás de la espalda, se observa un elemento redondo con líneas onduladas del cual cuelgan nuevamente plumas hasta la altura de las rodillas. El brazo derecho está flexionado y en la mano sujeta una figura ovoidal que termina en un gancho; el brazo izquierdo, por el contrario, está cubierto por un escudo redondo de círculos concéntricos. En la parte inferior del escudo cuelgan elementos a manera de plumas mientras que en la parte superior se observan tres lanzas y un posible banderín.

La figura viste un paño de cadera cuyos extremos caen al frente y por detrás. Además, cuenta con un cinturón de elementos rectangulares de los cuales cuelgan objetos en forma de media luna que sujetan un paño triangular. Las piernas se muestran semiflexionadas con el pie izquierdo delante del derecho como cuando se da un paso hacia adelante. Los pies portan sandalias, así como tobilleras que cubren hasta las pantorrillas; el pie izquierdo toca el pie derecho de la figura antropomorfa de mayor tamaño

En la parte derecha de la losa, arriba de la figura antropomorfa pequeña, se observa una figura fantástica. Se trata del perfil derecho de un ser descarnado con tocado de motivos ondulantes, faldellín y orejera circular. El ojo fue representado mediante un círculo cubierto por un elemento en media luna. Tiene la boca abierta mostrando los dientes; la oreja señalada mediante una voluta; marcados los huesos de la columna vertebral, así como la caja torácica. El brazo derecho se muestra flexionado con la mano hacia abajo en actitud de recibir; los dedos son largos sin señalar uñas o garras. Bajo la mandíbula pareciera estar la mano izquierda. La figura viste un faldellín tableado que cubre las piernas hasta los tobillos; los pies se representan alargados como bloques semi rectangulares. Enfrente del faldellín, cubierto parcialmente por la mano derecha, hay un elemento conformado por una voluta y elementos puntiagudos que recuerdan dientes afilados. Más abajo aparece un círculo.

Entre el ser fantástico y la cabeza de la figura antropomorfa de mayor tamaño fue representada un cuadrúpedo parado sobre sus patas traseras mientras las delanteras están alzadas; la pata derecha esta estirada y semicubierta por la mano de la figura antropomorfa, mientras que la pata izquierda esta semiflexionada, cuenta con largos dedos o garras y toca la nariz descarnada del ser fantástico. Tiene un hocico medianamente largo y abierto que muestra la lengua; el ojo pareciera haber estado representado mediante dos círculos concéntricos; las orejas son elementos redondeados. Por encima de la cabeza del animal hay un óvalo con dos círculos concéntricos que recuerdan a un ojo.

Por último, los elementos que enmarcan la parte superior de la losa son tres diferentes cabezas de perfil derecho separadas por figuras escalonadas y volutas. Las cabezas, de derecha a izquierda de la losa, corresponden a: un ser fantástico de nariz alargada, ojo circular, colmillo y carente de mandíbula; un ser zoomorfo de hocico alargado, abierto y mostrando la lengua, ojo representado mediante círculos concéntricos y una oreja redondeada por detrás de la cabeza; un ser antropomorfo con tocado, oreja a manera de voluta, orejera circular, ojo almendrado, nariz aguileña y mentón pronunciado. Debajo de estos elementos, el cuerpo de una serpiente se extiende hasta la esquina superior izquierda de la losa. Su cabeza se muestra con la boca abierta y doblada hacia arriba; tiene dientes y un colmillo curvo; fueron señaladas las escamas ventrales.



Dibujo 2: Lápida de Huilocintla o "Estela Echániz", Museum für Völkerkunde (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)

7.3 “La Apoteosis”²⁴

En esta escultura de arenisca se representó a una figura antropomorfa erguida en cuya espalda muestra un ser descarnado. No tiene una procedencia exacta, pero se menciona que quizás sea de Tancuayalab, Chiltijú, o la Región de San Vicente en San Luis Potosí. En un principio perteneció a Anna Chase, quien la regaló a B. M. Norman en 1844. Éste, a su vez, donó la pieza a la Sociedad Histórica de Nueva York y para el año de 1950 fue comprada por *The Brooklyn Museum* (BM) en donde hoy en día es exhibida²⁵. Cuenta con un buen grado de conservación aun cuando fue restaurada del cuello y de las orejeras; tiene una grieta en la parte superior izquierda de la vista posterior del tocado que se encuentra fragmentado en su punta (De la Fuente y Gutiérrez Solana 1980, 268) (ver *Fotografía 3*).

La figura antropomorfa tiene una cabeza redondeada con ojos ovales representados en bajo relieve y enmarcados por un reborde; pómulos ligeramente marcados; boca entreabierta con labios carnosos; nariz recta y afinada, hoy en día fracturada; y grandes orejas con orejeras que terminan en ganchos por debajo de la altura de los hombros. Porta un gran tocado compuesto por un elemento a manera de banda que se ciñe a la cabeza; sobre este descansa un rectángulo con un cono y por detrás un gran abanico rodea la cabeza de la figura. Este abanico muestra una rica decoración en la que es posible distinguir figuras de seres fantásticos y volutas²⁶.

Los brazos de la figura se muestran separados del cuerpo y flexionados con la mano derecha empuñada sobre el pecho a manera de sostener un objeto, mientras que la mano izquierda se muestra extendida sobre el vientre el cual presenta una horadación circular; en ambas manos se marcaron las apófisis estiloides y largos dedos con uñas. Desde el corto cuello y sostenido por los hombros rectos, cuelga un pectoral que cubre gran parte del torso mientras que el antebrazo derecho muestra un brazalete de gran tamaño. Rodeando la cadera,

²⁴ Así como con la “Estela de Echániz”, la descripción de esta escultura se realizó mediante el empleo de fotografías digitales así como con la ayuda del *Catálogo* de Beatriz de la Fuente y Nelly Gutiérrez (1980, 268–72)

²⁵ *The Brooklyn Museum* considera que la escultura de “La apoteosis” corresponde al periodo entre el 900 al 1250 d. n. e. (“Brooklyn Museum” 2018)

²⁶ Tanto el elemento a manera de abanico del tocado como el faldellín presentan una rica decoración que por falta de calidad en las fotografías no me fue posible dibujar. Ambos deberán considerarse en futuras investigación sobre iconografía huasteca.

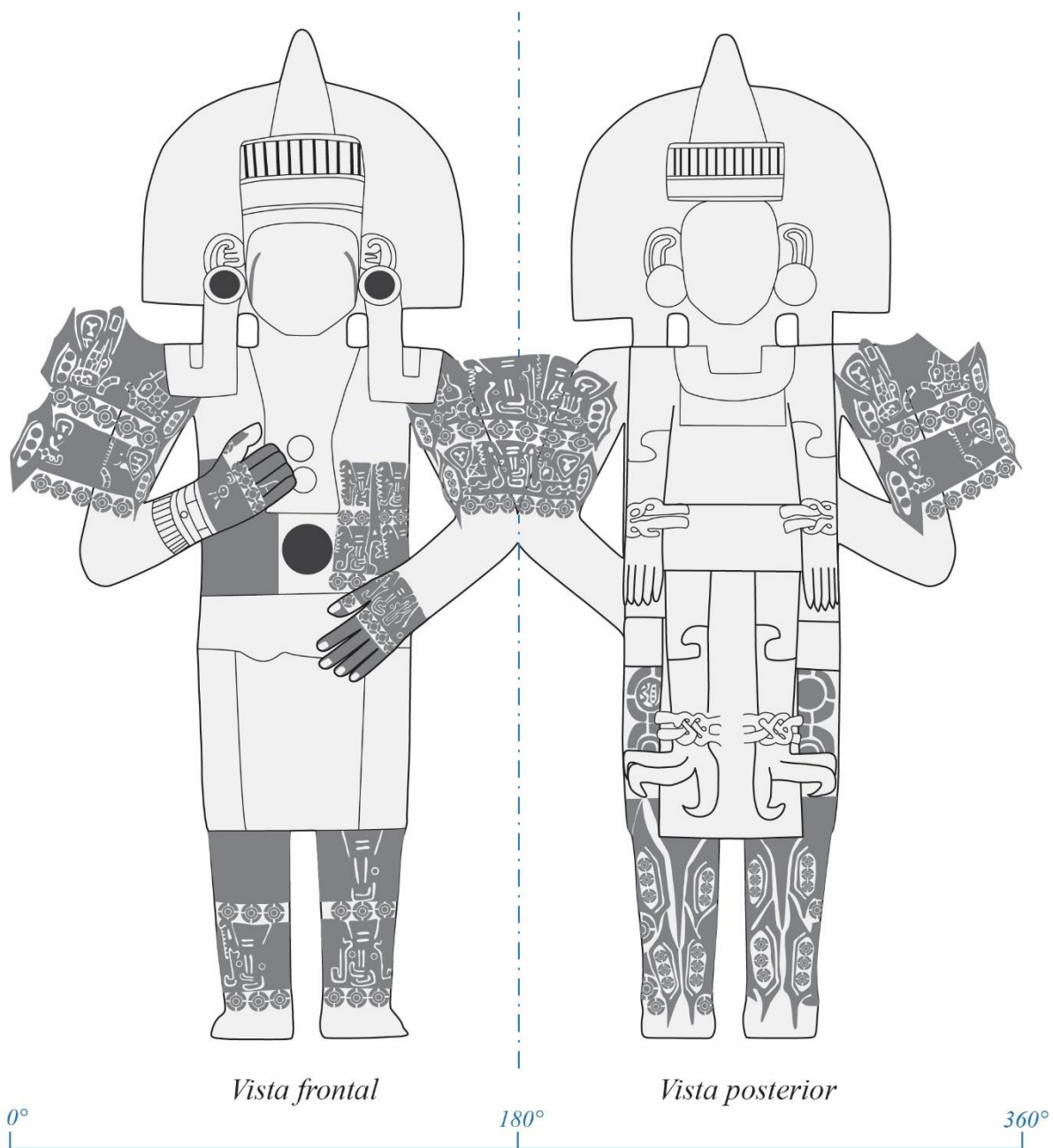
un faldellín ricamente decorado tanto en su porción anterior como posterior cubre grandes porciones de las gruesas piernas ligeramente flexionadas. Los pies se representaron cuadrados, planos, pero con dedos y uñas claramente señalados; están marcados los maléolos en ambos pies (*Fotografía 3*).



Fotografía 3: "La Apoteosis", The Brooklyn Museum (Tomadas de: Museo Virtual Prehispánico)

Presenta motivos corporales en gran parte del cuerpo (ver *Dibujo 3*). En la cara se observan líneas que van desde la comisura de los ojos hasta la parte posterior de la mandíbula. Los hombros, brazos, dedos y dorso de las manos se observan claramente cubiertos por motivos. Por otro lado, de haber sido esta figura un ser vivo, muy seguramente tendría patrón continuo de motivos desde la parte inferior del torso hasta los tobillos, sin embargo, en la representación de piedra se ocultan mediante la presencia del faldellín y la figura descarnada en su espalda.

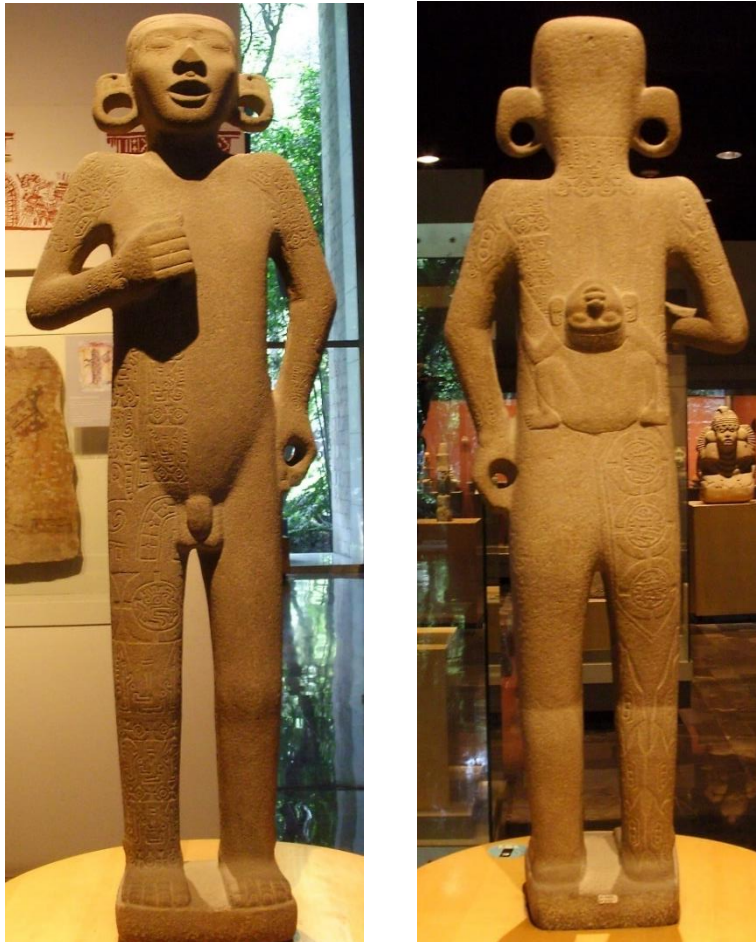
En esta figura descarnada, el cráneo con orejas que portan grandes orejeras circulares sostiene un tocado compuesto (base rectangular, cono y abanico); la parte del abanico cuenta con elementos alargados y puntiagudos que recuerda a papel plegado. El cuello de este ser es corto y tiene hombros rectos de los cuales cuelga un gran pectoral que cubre la mitad de la caja torácica; entre las costillas es posible ver un abultamiento a manera de un órgano (posiblemente un corazón). Las coyunturas de brazos y piernas se encuentran señalados mediante líneas curvas pero las manos se muestran con carne, piel y largas uñas mientras los pies son en realidad garras con tres grandes dedos. En muñecas y tobillos es posible observar cuerdas anudadas que hacen pensar que este ser descarnado forma parte del atavío de la figura antropomorfa.



Dibujo 3: "La Apoteosis", The Brooklyn Museum (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)

7.4 “El Adolescente” huasteco

La famosa escultura de “El Adolescente” huasteco fue encontrada en el año de 1917 en el actual sitio arqueológico de Tamohi o “El Consuelo” por el general Larraga, quien la regaló a su cuñado el Lic. Blas E. Rodríguez. Actualmente se encuentra exhibida en la *Sala de las Culturas del Golfo* del Museo Nacional de Antropología e Historia (MNA) en la Ciudad de México (De la Fuente y Gutiérrez Solana, 1980: 264-268) (*Fotografía 4*). La pieza ha sido colocada en una base cilíndrica para su completa observación a excepción de la parte superior de la cabeza y de los motivos en la parte superior de los hombros; la luz que se ha optado para su exhibición es de tono ámbar y se le colocó ligeramente sesgada sobre la pieza permitiendo al espectador observar en gran medida la decoración corporal.



Fotografía 4: "El Adolescente" huasteco, Museo Nacional de Antropología (Tomada por: Jazmín Caraveo Tuñón)

Se trata de una escultura exenta de piedra arenisca con una cronología del 850 al 1521 d. n. e., según el MNA; en general se encuentra en buen estado excepto por la nariz que está mutilada. Está conformada por la representación de una figura masculina erguida con deformación craneana y boca entreabierta con dientes afilados que, mediante lo que parece una tira de tela, carga ahorcajadas a una segunda figura antropomorfa (*Fotografía 4*).

La figura masculina se encuentra desnuda. Presenta una cabeza con deformación craneal oblicua. Su rostro es ligeramente anguloso; los ojos almendrados son abultamientos delimitados por una línea en bajo relieve; la nariz está fracturada en su punta pero se puede adivinar que era delgada y fina en la parte superior, ancha en las narinas y con perforación en los laterales como para colocar algún adorno; la boca tiene labios carnosos y está entreabierta mostrando dientes afilados; tiene orejas grandes que sobresalen de la cabeza y que muestran en la parte de los lóbulos grandes horadación a manera de expansiones para la colocación de orejeras. El cuello es corto y ancho, los hombros se muestran redondeados y ligeramente hacia arriba; fueron marcadas las clavículas. Ambos brazos están separados del cuerpo; el brazo derecho presenta una flexión en ángulo agudo hacia el pecho con la mano descansando sobre el pecho; el brazo izquierdo se alarga sobre el costado del cuerpo y presenta una ligera flexión haciendo que la mano descansa bajo la cadera. Las manos tienen dedos largos que se cierran como empuñando un objeto; las uñas fueron señaladas en los pulgares. Las piernas son largas y torneadas afinándose a la altura de los tobillos; presentan una ligera flexión de las rodillas y las ingles fueron marcadas mediante un abultamiento del vientre bajo donde se representaron los genitales; los pies son grandes y planos con dedos cortos, delgados y con uñas señaladas; los talones están proyectados hacia atrás y están marcados los maléolos internos y externos.

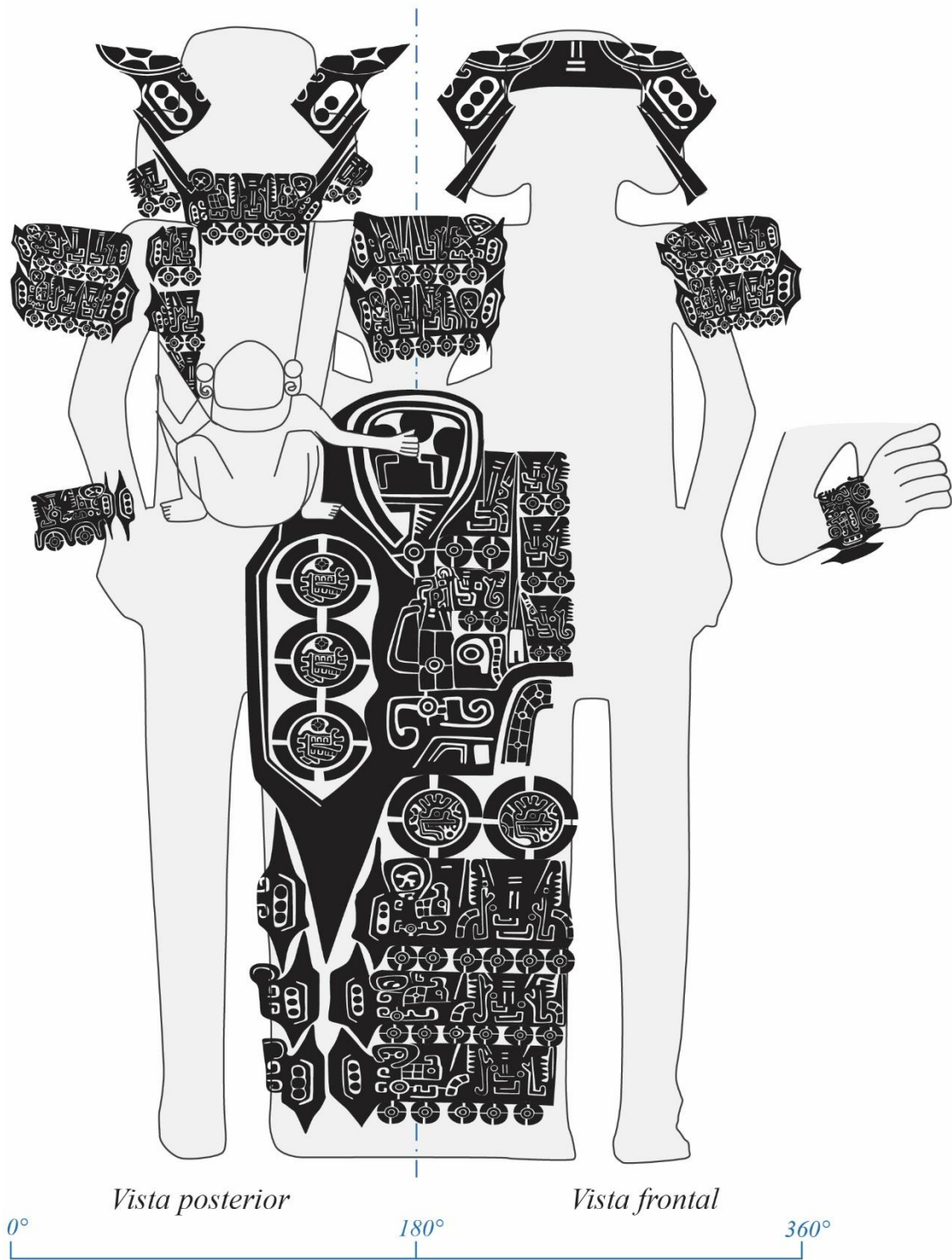
Aunque la figura se encuentra completamente desnuda, pareciera llevar un gorro ceñido a la cabeza y muy probablemente portó orejeras, nariguera y algún tipo de objeto alargado entre las manos. Además, gran parte de su cuerpo se encuentra decorada con motivos corporales (ver *Dibujos 4-7*): en la cara hay diseños incisos en la frente y las sienes; de las comisuras de los ojos se originan dos líneas ligeramente divergentes que se alargan hasta los lóbulos de las orejas; hay motivos de la mandíbula hasta el cuello en su parte posterior, continuado por los

hombros, los brazos y el lateral izquierdo de la espalda²⁷; en el costado derecho por debajo de la axila hasta la mitad del vientre; el diseño continua hacia la cadera y la pierna derecha deteniéndose a la altura del tobillo; están también en las muñecas de las manos a manera de brazaletes.

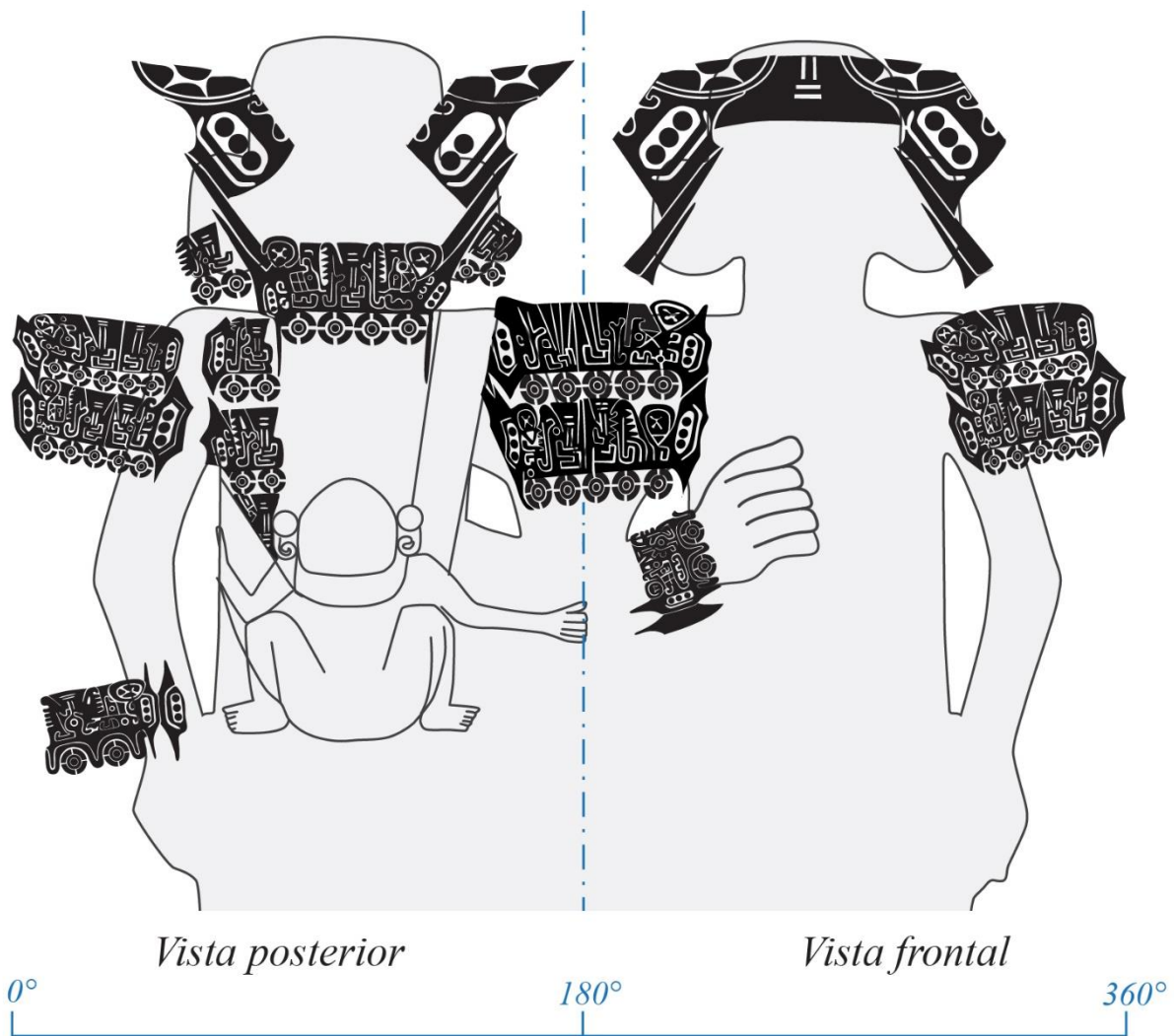
En cuanto a la figura antropomorfa a cuestras, aparentemente está desnuda y se abraza con brazos y piernas a la espalda de la figura mayor; los dedos de las manos y los pies son largos, delgados y no tienen representadas las uñas. Tiene la cabeza completamente flexionada hacia atrás y tiene un tocado ceñido a la cabeza; sus orejas se muestran separadas de la cabeza y portan orejeras circulares; los ojos almendrados son abultamientos; la nariz es corta y ancha, la boca se muestra ligeramente abierta con labios carnosos; ambas piernas están flexionadas con los pies apuntando a los laterales; el brazo derecho está flexionado en ángulo recto mientras que el brazo izquierdo sólo presenta una ligera flexión. A manera de rebozo, una banda recorre el costado izquierdo de la figura masculina hasta el hombro izquierdo tras rodear el cuerpo de la figura a cuestras²⁸.

²⁷ Probablemente el diseño que se observa en el lateral izquierdo de la espalda se podría haber repetido en el lado derecho únicamente que en la representación de piedra se optó por colocar una banda simulando una tela que sujeta a la segunda figura antropomorfa.

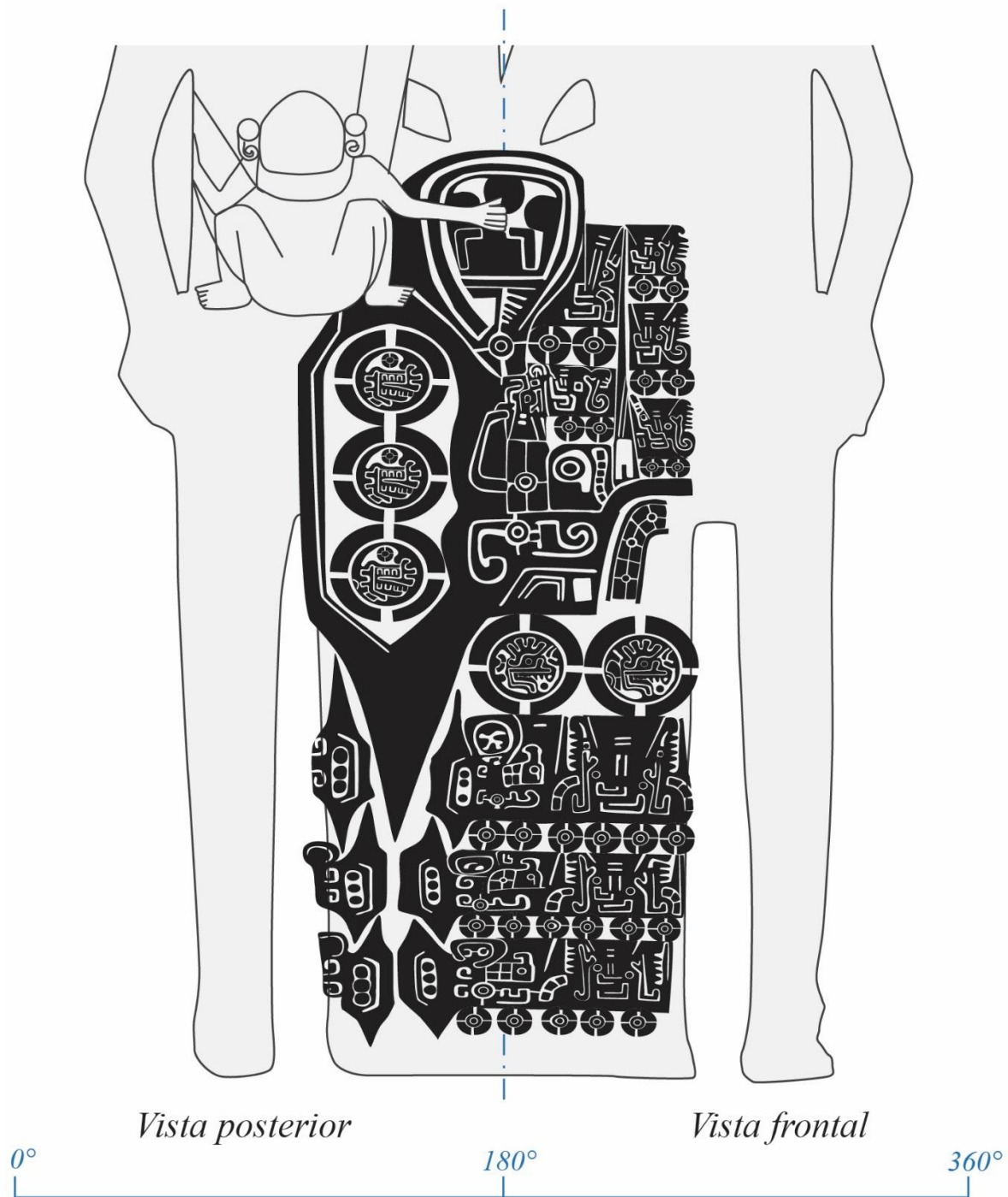
²⁸ Esta representación de tela en la escultura da la idea de un material sumamente delgado, dado que se transparenta o se percibe la silueta de la figura a cuestras, pero lo suficientemente fuerte como para sostener un peso considerable.



Dibujo 4: “El Adolescente” huasteco, Museo Nacional de Antropología (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)



Dibujo 5: “El Adolescente” huasteco (MNA). Motivos corporales en torso y cabeza. (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)

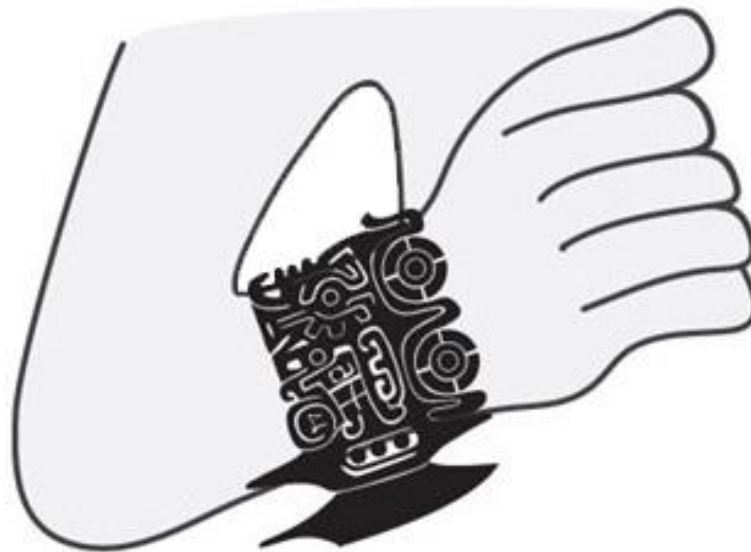


Dibujo 6: “El Adolescente” huasteco (MNA). Motivos corporales en torso y pierna. (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)

Muñeca izquierda



Muñeca derecha



Dibujo 7: "El Adolescente" huasteco (MNA). Motivos coporales en muñecas. (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)

7.5 El “Torso de Tamuín”

Esta escultura representa a una figura masculina con deformación craneana y diente afilados que recuerda a la escultura de “El Adolescente” huasteco. También fue encontrada por el general Larraga en “El Consuelo”, San Luis Potosí; actualmente se encuentra en las bodegas del Museo Regional Potosino y el permiso para acceder a ella es difícil de conseguir²⁹.



Fotografía 5: El “Torso de Tamuín”, Museo Regional Potosino (Tomadas de: De la Fuente y Gutiérrez Solana 1980)

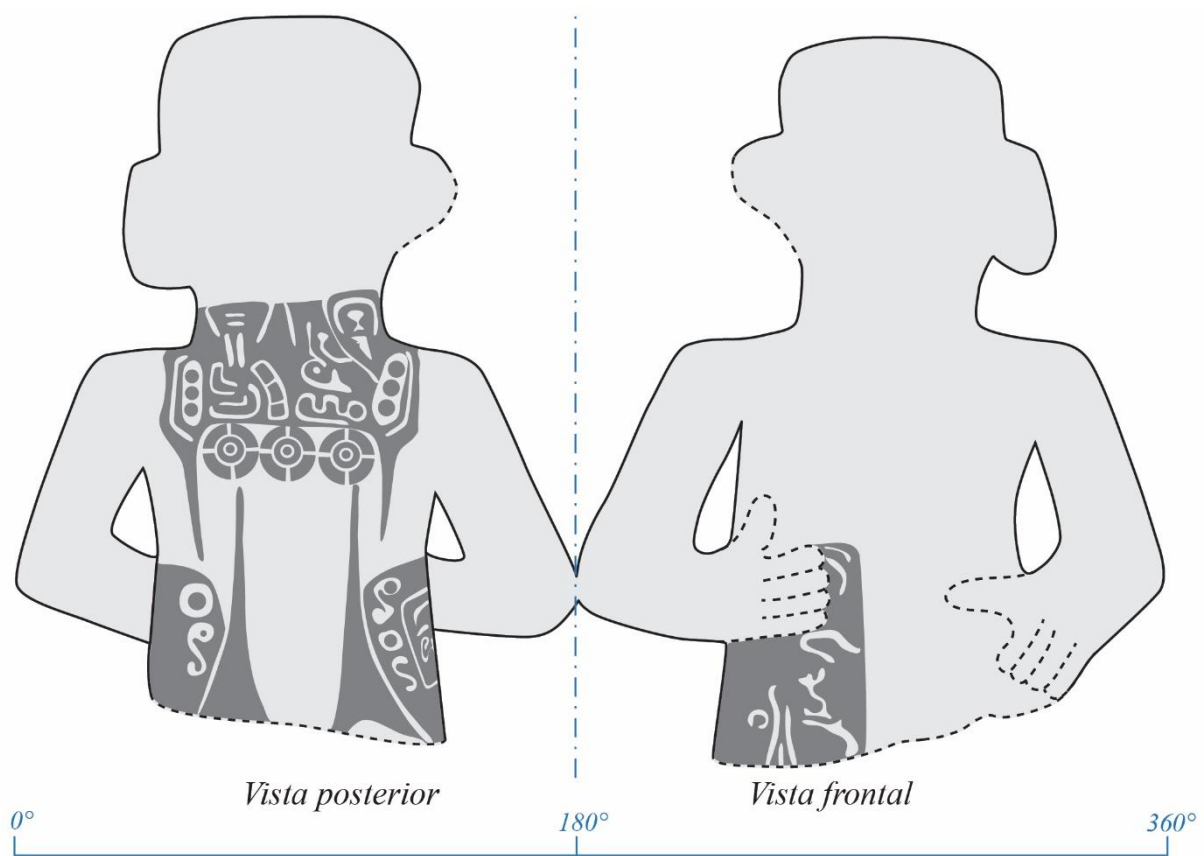
²⁹ Debido a que no se pudo acceder a la pieza para su observación y toma de fotografías, la descripción que se da en este trabajo está basada en la fotografía y descripción generadas en el trabajo *Escultura huasteca en piedra. Catálogo* (De la Fuente y Gutiérrez Solana 1980, 157–58)

La pieza fue trabajada en piedra arenisca³⁰ y presenta las siguientes medidas: 36 cm de alto; 36 cm de ancho; 13 cm de espesor (De la Fuente y Gutiérrez Solana 1980, 157). Se encuentra mutilada de la cintura hacia abajo, de las manos, la nariz y la oreja derecha (*Fotografía 5*). La cabeza se representó con una deformación craneana oblicua y pareciera estar cubierta por un tocado ceñido; el rostro tiende a ser cuadrado; los ojos almendrados se hicieron remetidos y de ellos pareciera que salen líneas hacia la parte trasera de la mandíbula; la nariz está mutilada, pero puede adivinarse que era de base ancha; la boca entreabierta y con labios delgados muestra dientes afilados y un ligero hundimiento en la barbilla; las grandes orejas se encuentran separadas del cuerpo y, aunque la de la derecha se encuentra rota, se puede asumir que ambas contaban con horadaciones para orejeras circulares. El cuello es corto y grueso mientras que los hombros son redondeados y desproporcionados en comparación con la cabeza. Debido a su parecido con la escultura de “El Adolescente”, podemos inferir que se encontraba en posición erguida con los brazos doblados en ángulo y las manos empuñadas sobre el vientre; la mano derecha tiene una cavidad quizás para sostener un objeto alargado; los dedos de la mano se señalan mediante incisiones irregulares.

Presenta motivos corporales en la cara a manera de líneas que salen de la comisura de los ojos hacia la mandíbula³¹; en la parte posterior del cuello continuando hacia la parte alta de la espalda; en la parte derecha del vientre; en los costados y la espalda baja (ver *Dibujo 8*).

³⁰ Dado que no me fue posible ver en físico la pieza no me es posible detallar sobre la experiencia al momento de su observación. Sin embargo, tomando en cuenta las fotografías, es posible notar que la calidad de pulido en la pieza no es igual al de las otras piezas. Quizás como parte del deterioro o quizás la técnica para su manufactura, lo cierto es que en comparación con la escultura de “El Adolescente” huasteco esta pieza se ve con un acabado desprolijo.

³¹ Aunque se mencionan estos motivos corporales que salen de la comisura de los ojos, en el dibujo para esta investigación se decidió no colocarlas por falta de información visual. En una futura investigación se buscará tener el acceso a la pieza para completar los datos faltantes y mejorar su descripción, su dibujo, así como el análisis de los motivos corporales.



Dibujo 8: El "Torso de Tamuín", Museo Regional Potosino (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)

7.6 La “Mujer escarificada” (Museo de Antropología de Xalapa)

Esta escultura proveniente del Temploal, Veracruz, es la representación de una figura femenina en posición erguida, ataviada y con las manos en el vientre. Hoy en día se encuentra bajo el resguardo del Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz (MAX) y es exhibida en la Sala 6; se le colocó en una base rectangular baja, con una iluminación indirecta y está muy pegada a una de las paredes, por lo que la toma de fotografías de la parte posterior de la escultura es complicada.



Fotografía 6: La "Mujer escarificada", Museo de Antropología de Xalapa (Tomadas por: Denébola Caraveo Tuñón)

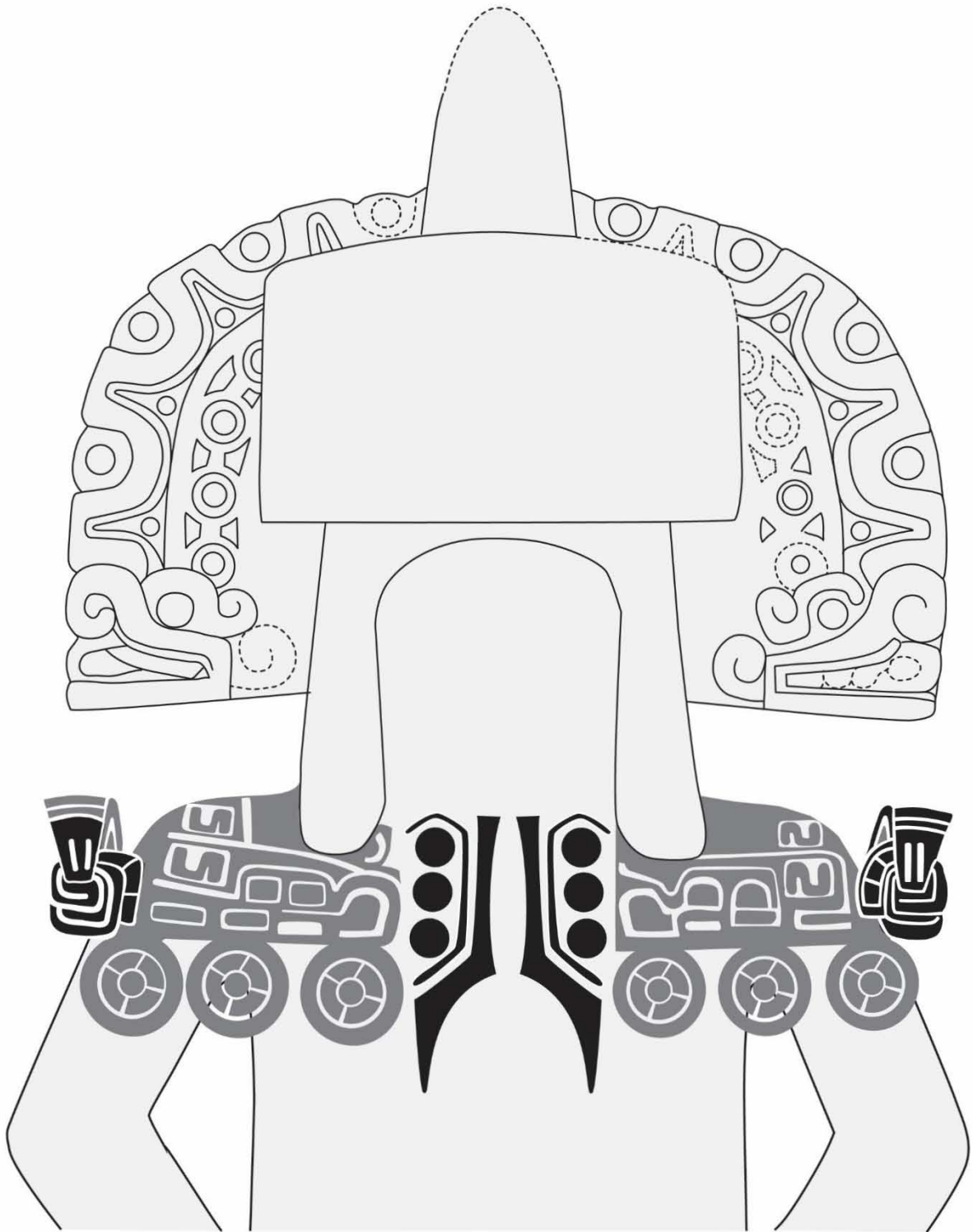
Se le ubica en el periodo posclásico tardío (1200-1521 d.n.e)³², está hecha en piedra caliza y cuenta con las siguientes medidas: 167 cm de alto, 26 cm de espesor por 60 cm de ancho (“Museo de Antropología de Xalapa” 2018). Presenta mucho deterioro, mutilaciones y fracturas. Se restauró en el tocado, los tobillos, el cuello y los brazos; están rotos partes del tocado, de la falda y los dedos de los pies; fueron mutilados el seno izquierdo y la punta del seno derecho; la cara está mutilada y deteriorada (De la Fuente y Gutiérrez Solana 1980, 106–7) (*Fotografía 6*).

Presenta una cabeza de rostro redondeado enmarcado por un tocado con un elemento ceñido a la cabeza que en la parte posterior se extiende a manera de velo hasta la mitad de la espalda; sobre el descansa un gran elemento rectangular que a su vez sirve de base para un remate cónico; detrás de todos estos elementos se observa un gran abanico en cuya cara anterior cuenta con una detallada decoración mientras que en su cara posterior presenta elementos alargados en punta que recuerdan al papel plegado o bien a un tocado de plumas.

No se observan las orejas, pero de los costados de la cara se extienden dos elementos alargados que, quizás a manera de orejeras circulares, presentan elementos redondeados en su parte superior. El cuello aparenta ser corto y grueso mientras que los hombros son amplios y redondos. Los brazos se encuentran flexionados permitiendo que las manos descansen sobre la cadera; los dedos de las manos son largos y en algunos es posible ver señaladas las uñas. Tiene el torso descubierto y las gruesas piernas están cubiertas hasta la mitad de la pantorrilla por una falda amarrada o enredo a la altura de la cintura (aunque no está definida); los glúteos fueron señalados como un abultamiento rectangular; los pies son rectangulares, gruesos y con dedos marcados. La parte superior de los brazos, los hombros y la parte superior del torso están cubiertos por motivos corporales los cuales, debido al deterioro de la escultura, es difícil su entendimiento, sin embargo, es posible notar que tienden al geometrismo³³ (ver *Dibujo 9*).

³² Información tomada de la cédula del Museo.

³³ Así como en el resto de los dibujos de la muestra, se ha señalado con color gris y líneas punteadas aquellas porciones de la escultura y de los motivos corporales que por el desgaste de la escultura fueron reconstruidos.

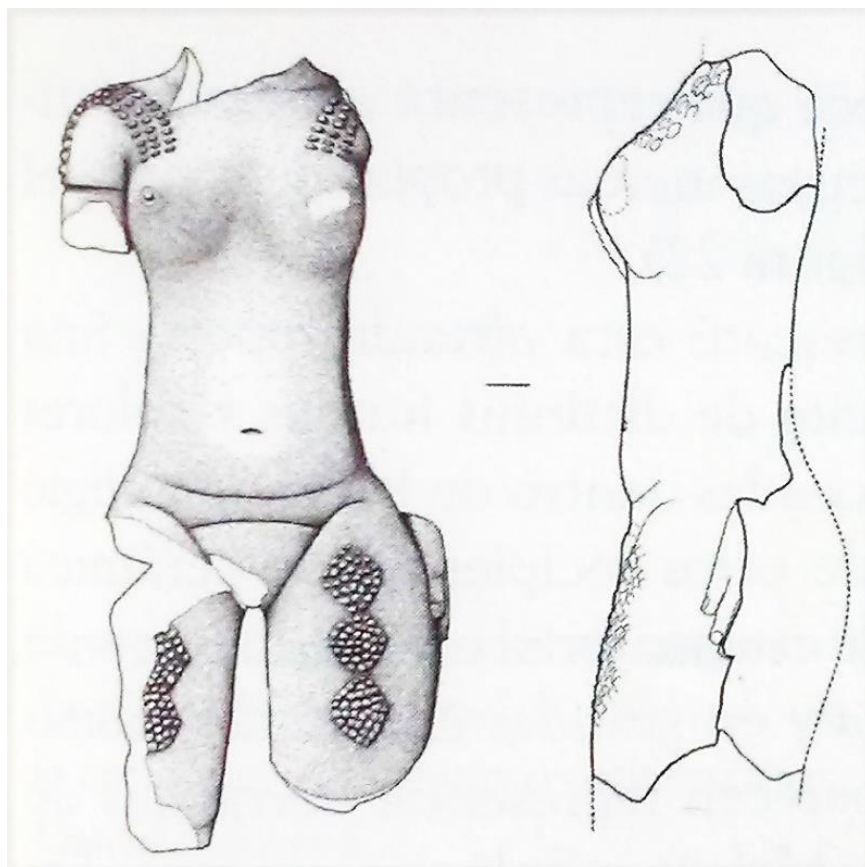


Vista frontal

Dibujo 9: La “Mujer escarificada”, Museo de Antropología de Xalapa (Elaborado por: Jazmín caraveo Tuñón)

7.7 “La Venus” o “Mujer escarificada” de Tamtoc

Se trata de una escultura femenina de piedra arenisca que fue encontrada en el 2006 durante los trabajos de excavación y rescate del Monumento 32 o “La Sacerdotisa” del sitio arqueológico de Tamtoc, San Luis Potosí³⁴ (*Dibujo 10*). Estaba asociada a cerámica y figurillas con una temporalidad que abarca desde el Preclásico tardío (350 a. n. e.) hasta principios del Clásico (250 d. n. e.). Esto no implica necesariamente que la escultura corresponda a esta temporalidad, puesto que los objetos con los que se asocia pudieron haber sido guardados como-reliquias (Ahuja 2007; Salazar Lama 2013; Alarcón y Ahuja 2015)³⁵



Dibujo 10: Monumento 33, “La Venus” o “Mujer escarificada” de Tamtoc (Elaborado por: Daniel Salazar Lama. Tomado de: Salazar Lama, 2013, 289)

³⁴ Esta es una de las pocas esculturas huastecas que cuentan con contexto arqueológico y que por ello puede brindar nuevos datos para el estudio de la iconografía y la cultura huasteca.

³⁵ Para el arqueólogo Guillermo Ahuja, está ubicada para el año 800 a. n. e. (Ahuja citado en Familiar Ferrer 2012, 12)

La escultura presenta un acabado muy fino y completamente distinto a los presentados en las demás piezas de la muestra³⁶ (*Fotografía 7*). Está fragmentada conservándose únicamente porciones del torso, el vientre, la parte superior de las piernas, algunas partes de los brazos y manos, así como un posible fragmento de la cabeza.



Fotografía 7: "La Venus" o "Mujer escarificada" de Tamtoc, San Luis Potosí (Tomada por: Denébola Caraveo Tuñón)

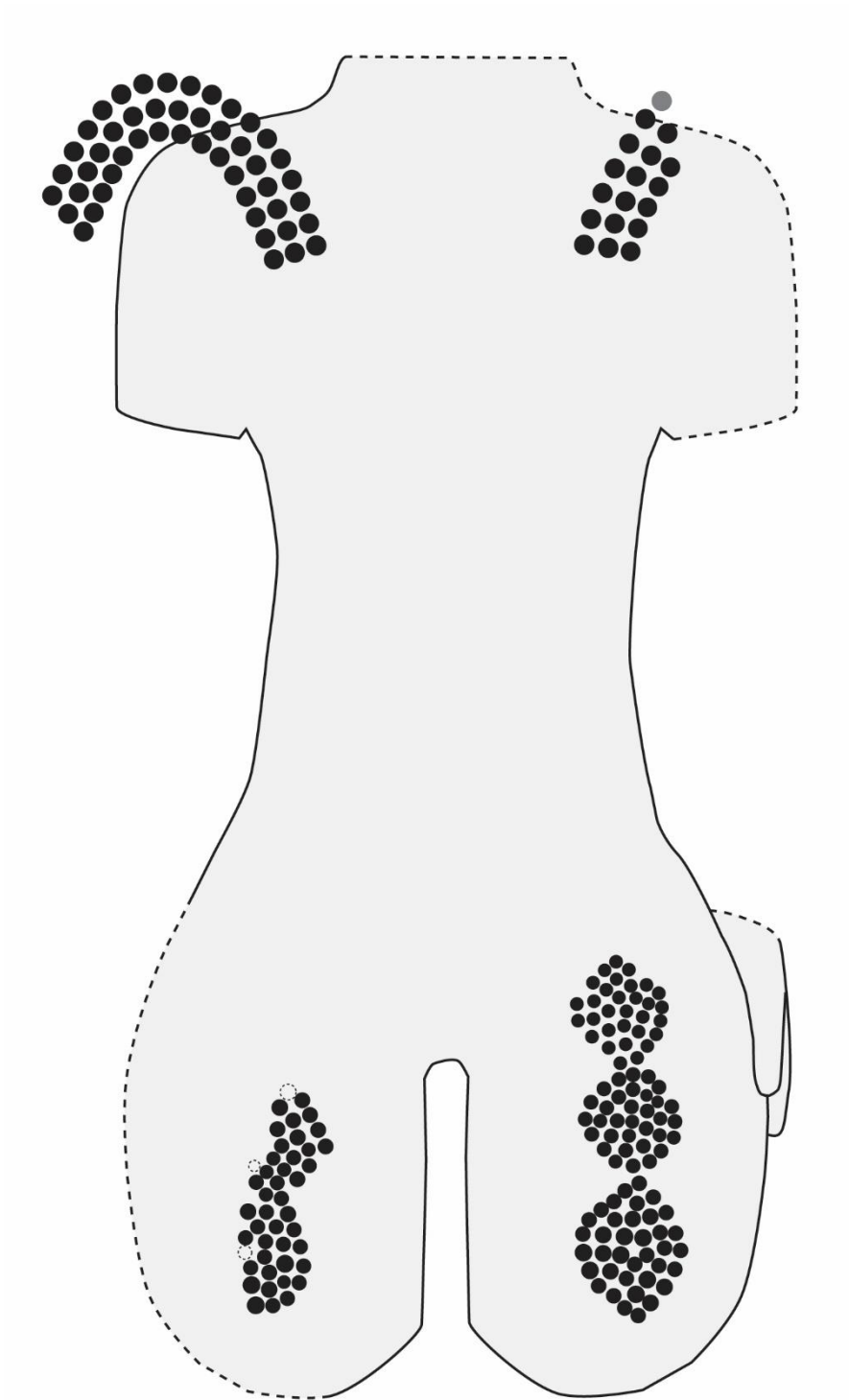
El torso es alargado, esbelto y con una marcada curva conforme se asciende a los senos o se descende a las caderas. En él es posible observar que se marcaron las clavículas; los hombros son redondeados y bien definidos; el brazo derecho es redondeado y tiene una banda ceñida marcada por una línea en bajorrelieve en la que se hallaron restos de cinabrio (Salazar Lama 2013, 288); los senos son

³⁶ De acuerdo a Daniel Salazar (2013, 288), el pulido es tan perfecto que la textura de la pieza es completamente suave y fina.

bastante realistas a tal grado que se representaron los pezones -el del seno izquierdo se encuentra mutilado; aparentemente las manos de largos y delgados dedos descansaban a un costado de las prominentes caderas; el bajo vientre presenta una incisión para resaltar su abultamiento; el ombligo se marcó también mediante una pequeña incisión (*Fotografía 7*).

La escultura presenta motivos corporales a manera de escarificaciones redondas³⁷, que en conjunto forman una decoración de rombos en los muslos de la figura y de líneas paralelas en los hombros y brazos (*Dibujo 11*).

³⁷ Este tipo de escarificaciones redondas no fueron detectadas en el resto de las piezas de la muestra.



Vista frontal

Dibujo 11: "La Venus" o "Mujer escarificada" de Tamtoc, San Luis Potosí. (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)

8 Los motivos corporales en las esculturas huastecas

A continuación, se profundizará en la identificación de los motivos corporales de las esculturas huastecas. Gracias a la observación, la descripción y la elaboración de dibujos de la muestra, fue posible notar la repetición de conjuntos de motivos a manera de patrones³⁸ (ver *Figura 9*). Estos conjuntos de motivos están conformados por los mismos elementos o signos individuales (ver *Figura 10*); en las siguientes líneas se darán a conocer de manera separada con el fin de brindar una mayor claridad a la propuesta de interpretación de su discurso simbólico (ver *Figura 27*).

De entre todas las piezas de la muestra, la de “El Adolescente” huasteco cuenta con mayor superficie decorada, se encuentra en muy buen estado de conservación y se pudo realizar su observación de manera directa. Además, los motivos que se repite en gran parte de la pieza presentan diferentes tamaños y grados de estilización permitiendo identificar de manera más fácil los elementos o signos individuales agrupados en conjuntos (*Figura 9*). Debido a esto, la identificación de los motivos se apoya en gran medida en “El Adolescente” huasteco sin que ello implique dejar a un lado el resto de las piezas de la muestra.

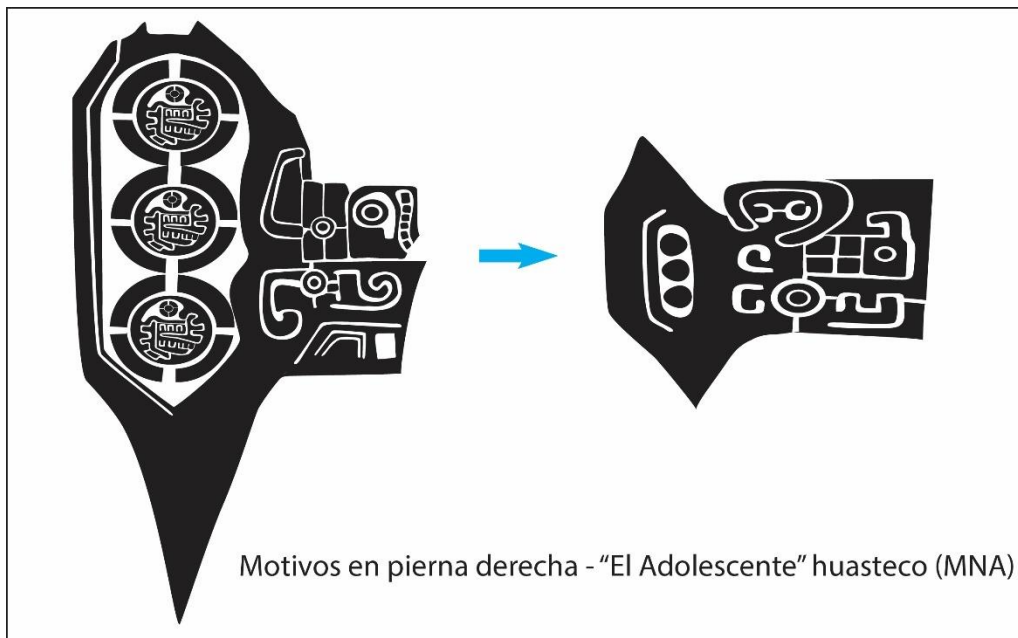


Figura 9: Ejemplo de estilización de los motivos corporales (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)

³⁸ Dadas sus particularidades, la escultura de “La Venus” o “Mujer escarificada” de Tamtoc no presenta esta variedad de motivos. Se hará referencia a ella en el apartado del Motivo 4.



Detalle de las piernas
Lápida de Huilocintla
(MNA)



Detalle del brazo izquierdo
Lápida de Huilocintla o "Estela Echániz"
(Museum für Völkerkunde)



Detalle del brazo izquierdo
"La Apoteosis"
(Brooklyn Museum)



Detalle de la pierna derecha
"El Adolescente" huasteco
(MNA)



Detalle de cuello y espalda
"Torso de Tamuín"
(Museum für Völkerkunde)



Detalle de torso y hombro izquierdo
"Mujer escarificada"
(MAX)

Figura 10: Conjunto de motivos en las piezas de la muestra (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)

8.1 Motivo 1

Dentro del conjunto de motivos es posible identificar el perfil del rostro de un ser zoomorfo o fantástico; cuenta con una especie de cresta en la cabeza, un ojo circular y dientes afilados, mientras que la boca se presenta abierta con la mandíbula doblada (*Figura 11*).



Figura 11: Identificación del Motivo 1 (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)

Por lo general la cabeza está virada hacia arriba, sin embargo, en la pierna de la escultura de “El Adolescente” huasteco se halla dentro de un círculo con el rostro hacia la derecha del observador (*Figura 12*).

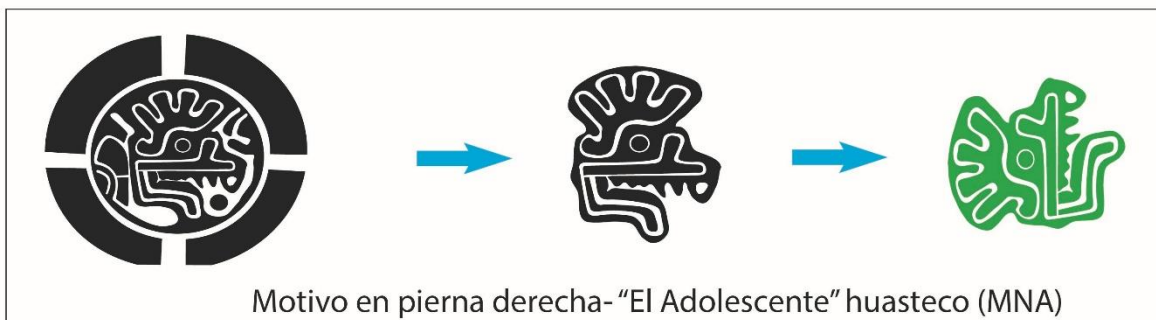


Figura 12: Variación del Motivo 1 (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)

Este Motivo 1 es la estilización de un ser zoomorfo fantástico presente en las lápidas de la muestra. De acuerdo a Eduardo Candelaria, es la representación del ave que fue enviada

por el dios *teenek Muxi'* para fecundar a una mujer que diera a luz a *Dhipaak*, dios del maíz (Candelaria Ampacún 2011, 108).

En el caso de la Lápida de Huilocintla o “Estela de Echániz”, puede observarse el motivo en el tocado que cubre la cabeza de la figura antropomorfa de menor tamaño el cual viste como guerrero y que algunos han identificado como un dios de la guerra o bien el gobernador de una ciudad subordinada (*Figura 13*) (De la Fuente y Gutiérrez Solana 1980, 379; Trejo Campos 1997, 18).

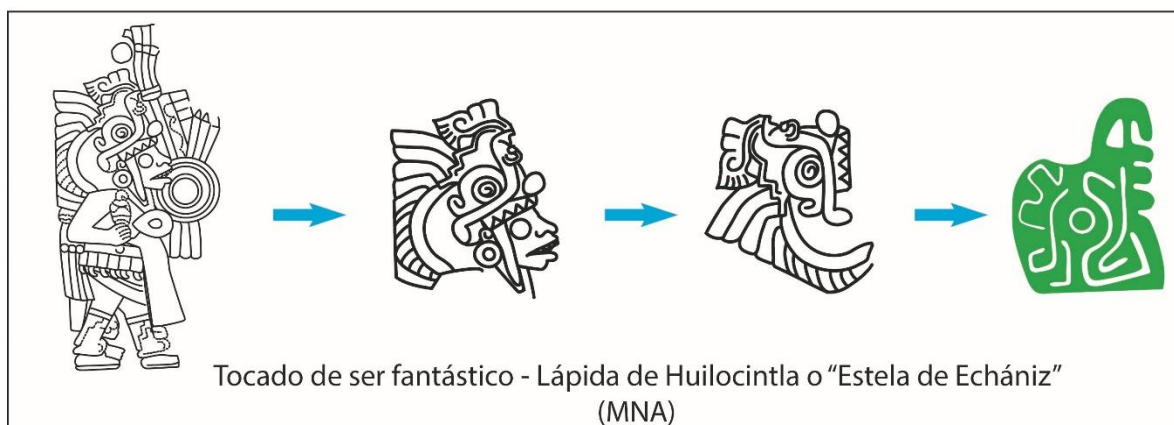


Figura 13: Motivo 1 como estilización de un tocado zoomorfo fantástico (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón

Ahora bien, tanto el tocado como su estilización se relacionan con el ser fantástico de la Lápida de Huilocintla (MNA). En ella se puede observar que dicho ser está cercenado a la altura de la cintura; la parte superior del cuerpo está separada de la inferior cuya forma recuerda a una serpiente (*Figura 14*). Investigadores consideran que es: un cocodrilo o ave de perfil (Castro-Leal Espino 2009, 24–27); la serpiente fantástica a manera de divinidad de la tierra o una serpiente de visión (Trejo Campos 1997, 27–28); *cipactli*, monstruo de la tierra o la personificación zoomorfa de Quetzalcóatl (De la Fuente y Gutiérrez Solana 1980, 374 ; Ochoa Salas y Gutiérrez 1999, 100–101); la Serpiente Emplumada (Richter 2004, 22) .

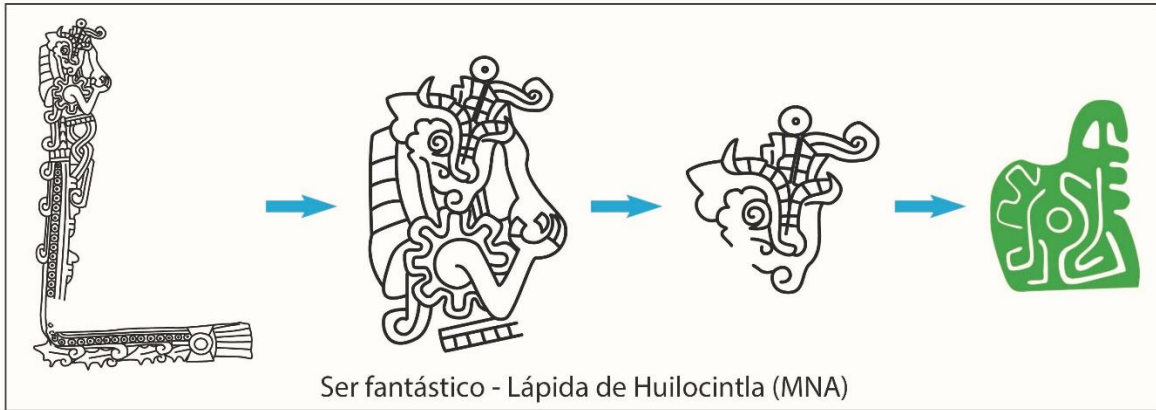


Figura 14: Estilización del ser fantástico (Elaborado por Jazmín Caraveo Tuñón)

8.2 Motivo 2

En las esculturas, este motivo se caracteriza por presentar un elemento trapezoidal alargado cuya sección angosta es rodeada por líneas curvas o quebradas. En ocasiones también está asociado con elementos en forma de arco con rectángulos en su interior y sobre de ellos triángulos (Figura 15).

La comparación en diferentes materiales permite una mejor lectura y comprensión de los motivos. En el caso particular de este elemento, en las piezas cerámicas de tipo *Huasteca negro sobre blanco* se observa que el elemento trapezoidal alargado en su parte superior también se alarga terminando en puntas; está rodeado por círculos, una banda con rectángulos en su interior y un triángulo a cada lado apuntando en línea diagonal hacia el exterior (Figura 15).



Figura 15: Variaciones del Motivo 2 (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)

Investigadores han propuesta que puede ser: la representación de las fauces de un monstruo (Stresser-Péan y Stresser-Péan 2005:460); el bastón de un dios de fuego (Kuehne Heyder 1993, 162; De la Fuente 2003, 118; Faust 2009, 211); el glifo maya *ik'* para viento (Richter 2004, 25); el bastón plantador o fecundador de *Muxi*³⁹ como analogía a la tromba marina (Trejo Campos 1997, 34; Candelaria Ampacún 2011, 96–97).

El Motivo 2 puede presentarse solo o en conjunto dando como resultado una imagen que ha sido interpretada como la estilización huasteca de Ehécatl-Quetzalcóatl (Meade 1982, 8; Richter 2004, 23). En el caso de esta investigación, se propone que la imagen es la conjunción entre el Motivo 1 y el Motivo 2 (*Figura 16*).

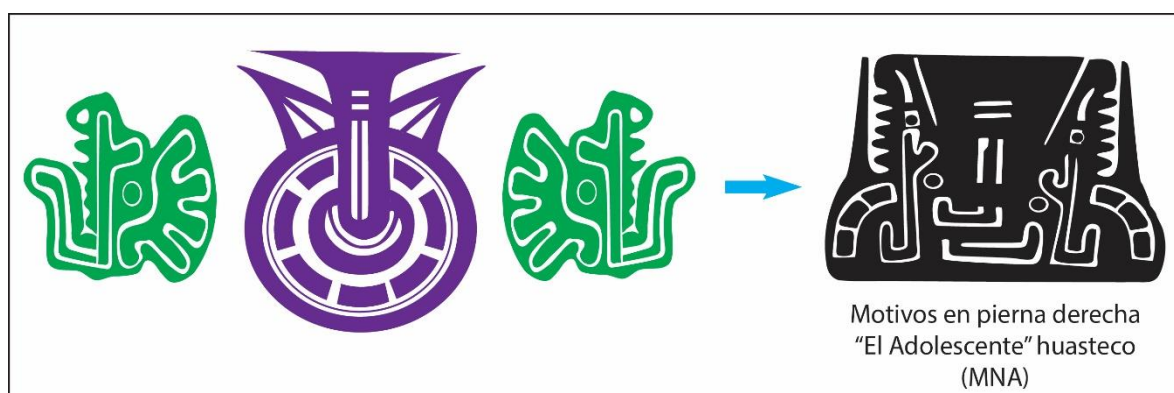


Figura 16: Conjunción entre el Motivo 1 y el Motivo 2 (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)

8.3 Motivo 3

El Motivo 3 ha sido interpretado por ciertos investigadores como la representación de un grano de maíz (Castro-Leal Espino 2009, 27; Candelaria Ampacún 2011, 108–9), la cabeza estilizada de *Tlahuizcalpantecuhtli* (estrella Venus o lucero de la mañana) (Meade 1982, 9) o bien la versión huasteca del glifo maya *etznab'* (Richter 2004, 24) (*Figura 27*).

Aunque cuenta con variaciones en material lítico y cerámico, es posible describirlo de manera general como un elemento en forma de gota invertida que se divide por una banda horizontal en dos secciones: la superior de mayor extensión, redondeada y que presenta una

³⁹ Deidad *teenek* del trueno, el agua, la vegetación y la vida.

banda curva seccionada, tres líneas curvas o círculos en los bordes; la inferior que se va reduciendo y que presenta elementos aserrados u otras figuras asociadas (*Figura 17*).

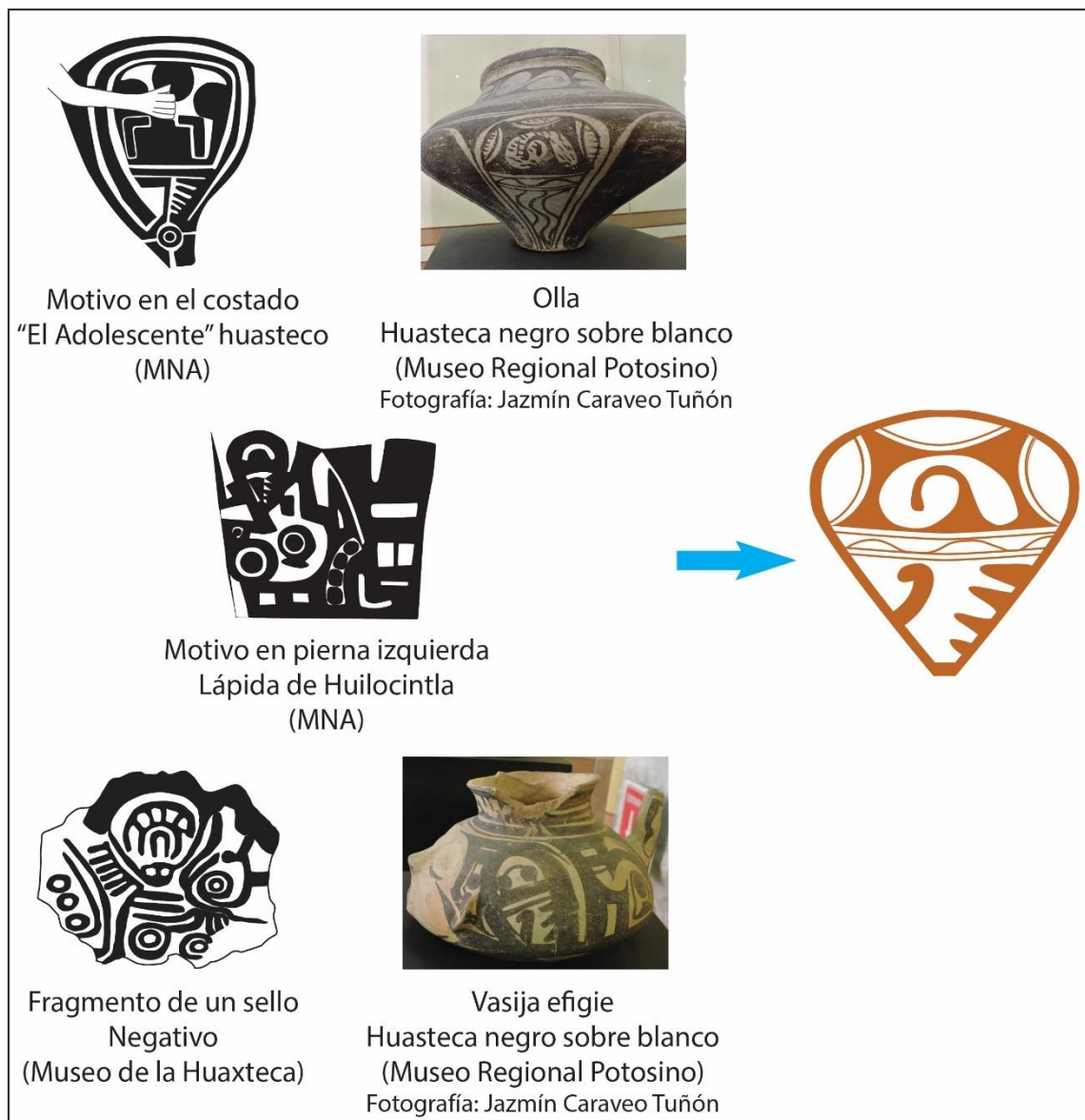


Figura 17: Variaciones del Motivo 3 (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)

Tras revisar en materiales líticos y cerámicos diferentes variaciones del motivo, se llegó a la conclusión de que es una estilización de un caracol marino o bien alude al mismo. La sección superior del motivo muestra al caracol en un corte transversal o bien su ápice visto desde arriba, mientras que la sección inferior es la representación estilizada del labro o labio exterior (*Figura 18*).



Figura 18: Motivo 3 como estilización de un caracol marino (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)

8.4 Motivo 4

Se trata de una figura hexagonal alargada en cuyo interior se muestra una sección con puntos o círculos concéntricos, de los cuales, el más exterior se encuentra seccionado; suele delimitar los costados de los conjuntos de motivos (*Figura 19*). Como se mencionó anteriormente en el capítulo *3.2 La iconografía huasteca*, este motivo ha sido interpretado conforme a dos diferentes perspectivas: una que la relacionan con la deidad del fuego y la centralidad, considerándole un ala de mariposa, una chispa o flama de fuego o un cuchillo o navajilla de obsidiana; otra en la que se considera la estilización de una mazorca de maíz o el alma/espíritu del maíz y por ende la relaciona con la fertilidad agrícola, el maíz y la vida.



Figura 19: Variaciones del Motivo 4 (Elaborado por Jazmín Caraveo Tuñón)

Si bien es cierto que el maíz es una planta de gran importancia para los grupos mesoamericanos, considero que la lectura que Joaquín Meade (1982) dio a este símbolo ha sido utilizada indiscriminadamente. En cuanto a su relación con un ala de mariposa de fuego, habría que revisar los datos en los que se basa esta propuesta para identificar si realmente pertenecen a la región Huasteca o no. Es cierto que toda información dentro y fuera del área de nuestro estudio es igual de importante para entender el tema de nuestro interés, más es necesario tomar en cuenta la época y el grupo social al cual pertenece. Me apoyo en la idea anterior para proponer a continuación una tercera posible lectura del Motivo 4.

Se sabe que los mexicas buscaron el control de bienes comerciales de la región Huasteca durante el Posclásico y que debido a ello dejaron información sobre los grupos que en ella habitaban en códices y en informes que dieron a los conquistadores españoles. Gracias a esto sabemos que el nombre de “huasteca” muy probablemente proviene del gentilicio verbal náhuatl *cuexteca* (gente del caracolillo) haciendo referencia a las sonajas de caracol que portaban los guerreros huastecos (Johansson K. 2012, 80)⁴⁰. Por otro lado, también sabemos que la cultura huasteca se desarrolló en las planicies y costas del Golfo de México, por lo que no es descabellado pensar que el entorno y los bienes que adquirían de él estuvieran reflejados

⁴⁰ Recordemos que este es el nombre que los mexicas le dieron a los grupos que vivían en esta región de interés comercial, más esto no significa que todos ellos se reconocieran como miembros de una misma unidad social ni que se llamaran a sí mismos de esta manera. Aún se desconoce cuál fue el nombre con el que se autoidentificaban los habitantes de la Huasteca en tiempos prehispánicos.

en su iconografía. Tomando en cuenta todo lo anterior, sugiero que el Motivo 4 más que una mazorca, ala de mariposa, hoja o cuchillo de obsidiana, deberá verse como la estilización de un gasterópodo mostrando las cavidades en su interior (*Figura 20*).

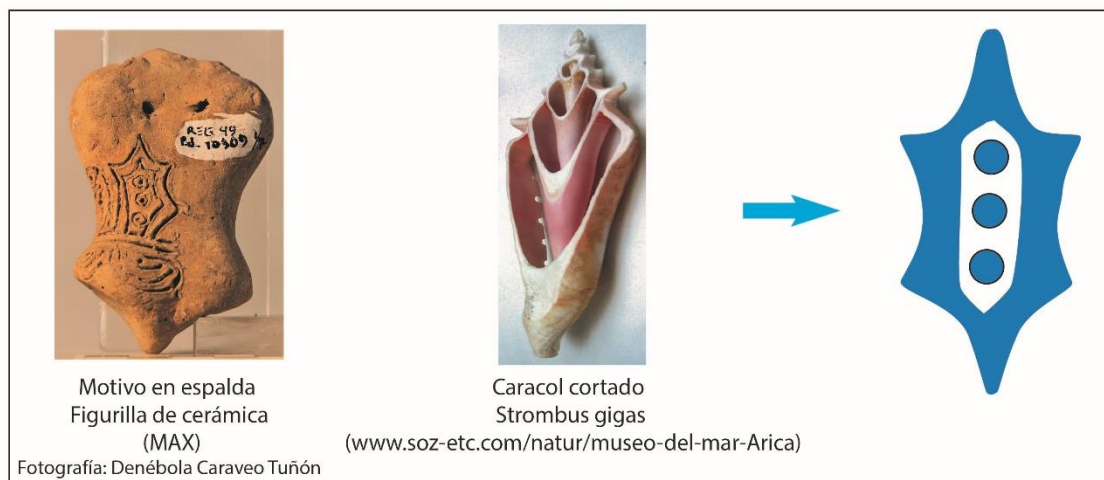


Figura 20: Motivo 4 como la estilización de un gasterópodo y las cavidades en su interior (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)

Aun cuando la presencia de este símbolo en materiales cerámicos de *tipo Huasteca blanco sobre negro* sugiere que los motivos corporales pertenecen al periodo Posclásico (900-1521 d. n. e) (De la Fuente 1982, 10; Merino Carrión y García Cook 1985; Merino Carrión y Gracia Cook 1987; Zaragoza Ocaña 2003a; Zaragoza Ocaña 2003b, 45–49; Gómez Santiago 2009, 139–52), la escultura de “La Venus” o “Mujer escarificada” de Tamtoc podría darles una mayor antigüedad.

La escultura fue encontrada como parte de una ofrenda asociada a un manantial en el sitio arqueológico de Tamtoc (Alarcón y Ahuja 2015; Salazar Lama 2013); de acuerdo al contexto arqueológico podría pertenecer al periodo Preclásico o Clásico. Presenta una decoración corporal mediante abultamientos redondos que en conjunto forman figuras geométricas; en el caso de la pierna izquierda, son tres rombos conectados por los ápices (*Dibujo 11*). Si a estos rombos se les encierra mediante un contorno a su alrededor resulta en un hexágono alargado (*Figura 21*). Por ello propongo que los símbolos característicos de la cerámica *Huasteca negro sobre blanco* fueron utilizados desde tiempos más tempranos al periodo Posclásico; la escultura de “La Venus” de Tamtoc es un claro ejemplo de ello.

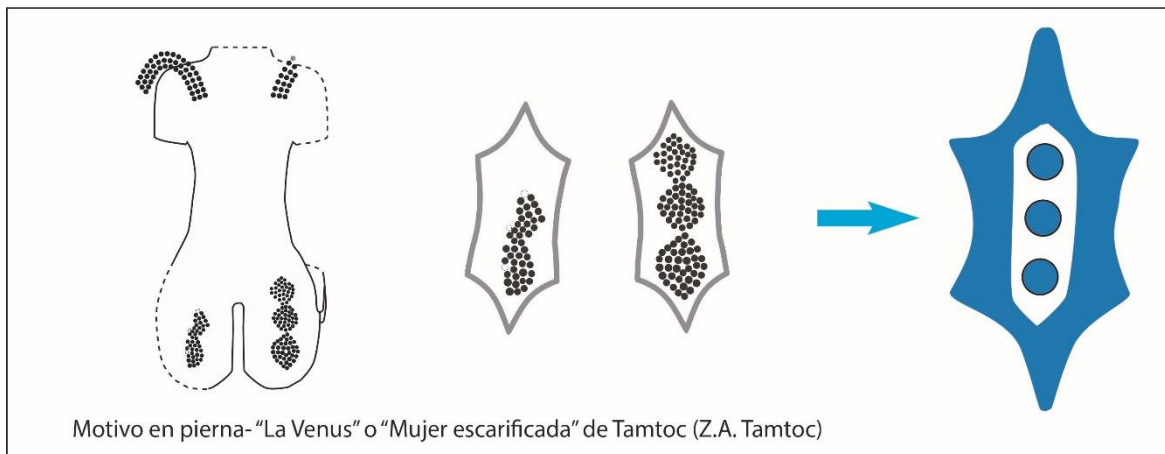


Figura 21: El Motivo 4 en la escultura de "La Venus" o "Mujer escarificada" de Tamtoc (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)

8.5 Motivo 5

El Motivo 5 puede estar solo o en conjunto con otros símbolos. Consiste en una figura similar a una "P" en cuyo centro se observan dos círculos concéntricos (Figura 27). Ha sido interpretado como un ojo huasteco u ojo calendárico (Meade 1982, 9), una cabeza de ave cercenada con una gota de sangre (Castro-Leal Espino 2009, 24) y recientemente como símbolo celeste insinuando una tromba o un huracán visto desde arriba (Candelaria Ampacún 2011, 101-4).

Continuando con el tema de la iconografía como reflejo de las características naturales de la Huasteca, concuerdo con Eduardo Candelaria (2009) en sugerir que este símbolo representa la espiral del viento. Agregaría que la forma del motivo se debe a la intención de representar la apertura y el canal sifonal de un caracol marino; los círculos concéntricos aludirían a la acción del viento al entrar o salir y dar vueltas en su interior (Figura 12).



Figura 22: Motivo 5 como la representación del interior de un gasterópodo (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)

8.6 Motivo 6

El Motivo 6 es resultado de la unión de diferentes símbolos. Se ha tomado la decisión de considerar a la conjunción de estos elementos como un solo motivo debido a que siempre se presentan en la misma configuración y son de fácil identificación (*Figura 27*). Los símbolos que conforman al motivo son: dos líneas curvas en sentido opuesto a manera de ganchos; círculos concéntricos de los cuales el más exterior se divide en cuatro secciones (Motivo 7); un rectángulo dividido en cuatro en cuyo centro se hallan dos círculos concéntricos (variación del Motivo 7); un elemento rectangular con una elongación a manera de gancho; un elemento en forma de “P” con círculos concéntricos en su interior (Motivo 5).

Poco se ha dicho de este motivo, solo en contadas ocasiones se le menciona describiéndolo como ganchos o tiras para sujetar la piel que usa la deidad Xipe Tótec (Meade 1982, 8). Mas me aventuro a decir que está más bien relacionado con el movimiento y los caracoles marinos.

En una vasija efigie de Tamtoc, la parte inferior del cuerpo muestra una decoración similar al Motivo 6. En su parte superior dos líneas se curvean en direcciones opuestas a manera de volutas o ganchos, mientras que la parte inferior representa un caracol cortado en transversal; elementos equivalentes a las dos líneas curvas y al rectángulo con elongación a manera de gancho en el Motivo 6. Por otro lado, en una figurilla cerámica del Museo de Antropología de Xalapa es posible observar en su decoración un círculo rodeado por una serie de volutas que nuevamente recuerdan a las líneas curvas del motivo que se analiza (*Figura 23*).



Figura 23: Motivo 6 y su relación con el movimiento y los caracoles (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)

Tomando en cuenta estas similitudes y recordando que es la conjunción de diferentes elementos (entre ellos el Motivo 5 y el Motivo 7); sugiero que en el Motivo 6 está representada la idea del movimiento circular o espiral del viento.

8.7 Motivo 7

El Motivo 7 puede describirse como tres círculos concéntricos: el del centro se observa en su totalidad; el segundo sólo se percibe como un anillo; el más exterior se divide en cuatro secciones alrededor de los anteriores⁴¹ (*Figura 27*). De acuerdo a otros investigadores se trata de la representaciones de un *chalchihuite* (símbolo de lo precioso, de la fertilidad, del agua y de la sangre) (Meade 1982, 10; Richter 2004, 21), soles o eras (Meade 1982), granos de maíz

⁴¹ Considero que una variación de este motivo es un rectángulo dividido en cuatro secciones y en cuyo centro se muestran dos círculos concéntricos (ver *Figura 23*).

con alma o espíritu (Castro-Leal Espino 2009, 30), una flor de cuatro pétalos (Rodríguez 1943, 67; Trejo 1989, 75; Candelaria Ampacún 2011, 107).

En este trabajo se pretende identificar a estos motivos mediante elementos de la misma Huasteca. De esta manera, se buscaron ejemplos del símbolo en diferentes materiales para su comparación y reinterpretación: figurillas de cerámica, esculturas de piedra, vasijas de cerámica, sellos y malacates. Así, llegué a la conclusión de que estos círculos concéntricos son en realidad la simplificación del Motivo 2 y hacen referencia al movimiento en círculos o en espiral como cuando se hilvana un hilo (*Figura 24*).



Figura 24: Motivo 7 como simplificación del Motivo 2 haciendo alusión al movimiento en círculos o en espiral (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)

Existe una variación de este motivo en donde varios de estos símbolos circulares son cubiertos por una línea ondulada; se le ha interpretado como glifo maya *ek'* (estrella) o Venus (Meade 1982; Richter 2004, 23). Nuevamente me di a la tarea de buscar ejemplos en la cultura material huasteca para afirmar o descartar estas propuestas. Lo que pude observar es que en figurillas y vasijas de cerámica esta línea ondulada también puede ser recta y partir a la mitad al Motivo 7, lo cual descarta su equivalencia con el símbolo maya de Venus (*Figura 25*).



Figura 25: Comparación del Motivo 7 (variación) en diferentes materiales (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)

Continuando la búsqueda del motivo en diferentes materiales, me di cuenta que esta línea ondulada (en ocasiones recta) recuerda mucho a la silueta de un caracol cortado en transversal. En la decoración de algunos malacates, así como en piezas cerámicas del tipo *Huasteca*, esta imagen estilizada de un caracol es recurrente (Figura 26) (Zaragoza Ocaña 2003a, 131).



Figura 26: Decoración de líneas ondulantes a manera de caracoles estilizados (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)



Figura 27: Motivos corporales presentes en las esculturas huastecas (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)

9 Discusión y conclusiones

Las esculturas huastecas con las que se trabajó en esta investigación fueron escogidas conforme a la presencia de los motivos corporales. Aun cuando presentan un formato y características formales distintas, el estudio por igual de las esculturas ha permitido identificar en las figuras de las losas los motivos corporales con las que se representaron a pesar de que estos se muestran incompletos o seccionados. Por otro lado, la capacidad de esculpir escenas en las losas brinda una visión más realista y dinámica acerca de las esculturas exentas caracterizadas por su hieratismo; nos invitan a verlas como receptáculos de entidades anímicas y no sólo como roca esculpida.

A pesar de que la gran mayoría carece de contexto arqueológico, gracias a las esculturas de “La Venus” de Tamtoc y “El Adolescente” huasteco es posible imaginar que todas ellas formaron parte de espacios en los que se rindió culto a las fuerzas de la naturaleza. Dado su tamaño y riqueza decorativa, muy probablemente las esculturas exentas fueron colocadas en el centro de plazas o basamentos para su contemplación desde todos los ángulos, mientras que las losas pudieron haber estado recargadas en muros o en la base de los edificios con la cara labrada viendo hacia las plazas; por el peso que tienen debieron haber sido creadas teniendo ya previsto el lugar en dónde serían colocadas.

Algunas de las esculturas de la muestra se encuentran mutiladas, quizás como parte de un ritual de término del objeto y su uso como ofrenda a la manera de “La Venus” de Tamtoc. Las losas, por su parte, permiten imaginar la colaboración de diferentes personas para su manufactura dado que presentan correcciones en sus trazos o estilos distintos en algunas porciones de la misma escultura. A pesar de ello, es posible afirmar que todas las esculturas que presentan decoración corporal mediante el uso de los motivos corporales estudiados, forman parte de un mismo discurso simbólico y/o identidad (Richter 2004, 3).

9.1 El discurso simbólico de los motivos corporales

Los motivos corporales, que se presentan en agrupación a manera de patrón decorando las esculturas huastecas, representan partes anatómicas de los caracoles marinos (gasterópodos) y se acompañan de líneas curvas o círculos concéntricos que invitan al ojo a imaginar un movimiento circular o en espiral.

Aunque pueden variar en tamaño y grado de estilización según las características de cada escultura, el patrón que se repite en ellas se conforma por los siete motivos mencionados en el capítulo anterior (Figura 27).

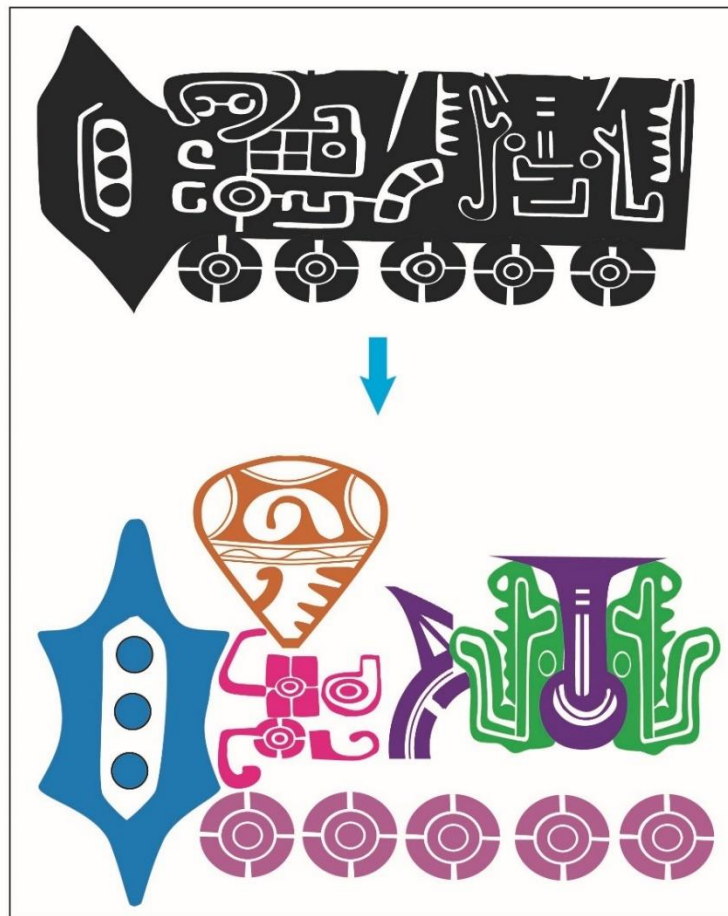


Figura 28: Identificación individual de los motivos que conforman una agrupación a manera de patrón en las esculturas huastecas (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)

La configuración del conjunto de motivos se mantiene constante en todas las esculturas en bulto, lo que lleva a pensar que la decoración corporal en las figuras representadas en las lápidas cumple con las características de este patrón. Cabe aclarar que, aunque el orden y colocación de los motivos dentro del agrupamiento son persistentes, en ocasiones hay preferencia por mostrar un recorte o una porción del patrón de acuerdo con el formato de la escultura y su ubicación en la misma (*Figura 30*)⁴². Otra posibilidad es que el agrupamiento sea representado con su imagen reflejada a un lado dando mayor variedad al patrón decorativo y cubriendo de manera simétrica la sección de la escultura (*Figura 29*).



Figura 29: Ejemplos de recortes y reflejo del patrón decorativo o agrupamiento de motivos corporales en las esculturas huastecas (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)

En los ejemplos encontrados en la muestra, el conjunto de motivos o patrón decorativo está limitado a los costados por el Motivo 4 y en su parte inferior por el Motivo 7. Por otra parte, aun cuando se ha dado mayor énfasis al Motivo 4 en las interpretaciones de otros investigadores, en este trabajo se observó que el elemento que más se repite y al que pareciera darse mayor énfasis en las esculturas corresponde al Motivo 2 -en los reflejos y recortes del patrón decorativo siempre se incluyen a este símbolo (*Figura 30*).

⁴² En la *Figura 30* se muestra un cuadro con la distribución de los motivos en cada una de las esculturas. A pesar de ser de gran interés la distribución de cada motivo por los diferentes partes del cuerpo de las figuras representadas en las esculturas, se ha optado dejarla para una próxima investigación en la que se incluyan otro tipo de manifestaciones plásticas que engrosen y diversifiquen la muestra.

	Lápidas de Huilochinlita (MN4)		Lápidas de Huilochinlita o "Estela Echániz" (Museo für Völkerkunde)		"La Apoteosis"		"El Adolescente" huasteco de Tamulín		Torso de Tamulín (Museo Regional Poasino)		Mujer con escarificaciones (MAX)		"La Venus" de Tamioac	
	Fig. antropomorfa	Fig. zoomorfa	Fig. antropomorfa	Fig. antropomorfa	Fig. antropomorfa	Fig. antropomorfa erguida	Fig. antropomorfa	Fig. antropomorfa	Fig. antropomorfa	Fig. antropomorfa	Fig. antropomorfa	Fig. antropomorfa	Fig. antropomorfa	Fig. antropomorfa
	Deba.	Eq.	Deba.	Eq.	Deba.	Eq.	Deba.	Eq.	Deba.	Eq.	Deba.	Eq.	Deba.	Eq.
Cabeza						M3, M4								
Cara		M2		M2	M2	M4								
Cuello		M2				M1, M2, M3, M4, M6, M7a			M2, M3, M4, M6, M7a					
Pecho					Si	M1, M2, M7a					M4, M7a	Si		Si
Ventre					Si	M1, M2, M7a			Si	Si				
Espalda		M2, M7a							M3, M4	M3, M4				
Hombros		M3			M1, M2, M3, M4, M6, M7a	M1, M2, M3, M4, M6, M7a			M1, M2, M3, M4, M6, M7a		M2	Si		
Brazo	M2, M6, M7a		Si	M2, M5, M7a	M1, M2, M3, M4, M6, M7a	M1, M2, M3, M4, M6, M7a					M7a	Si		Si
Anebrazo		M2		Si										
Manicua		M7a		Si										
Manos					M2, M7a									
Debs					Si	Si								
Piernas	M2, M4, M7a	M4	M2, M4, M6, M7a	M2, M7a	M1, M2, M4, M7a	M1, M2, M3, M4, M6, M7a						M4	M4	M4
Pie														

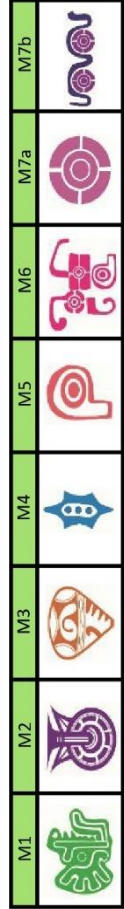


Figura 30: Distribución de los motivos corporales en las esculturas huastecas (Elaborado por: Jazmín Caraveo Tuñón)

Muchos ejemplares de esculturas y vasijas efigie presentan líneas que van de la comisura de los ojos hasta la parte posterior de la nuca; son las puntas extremo del elemento trapezoidal alargado del Motivo 2 que se extiende por su espalda (ver *Figura 15*); posiblemente se trate del bastón con el cual se identifica a la deidad *teenek* del trueno, *Muxi'* (Candelaria Ampacún 2011, 96–101; Familiar Ferrer 2012, 105). Conforme a lo anterior y tomando en consideración la posibilidad de que este bastón haga alusión a un fenómeno meteorológico (*Figura 3*), me atrevo a afirmar que los motivos corporales presentes en las esculturas huastecas podrían hacer referencia a la deidad del trueno y su acción generadora de fertilidad mediante la presencia del viento que arrastra a las nubes dadoras de lluvia.

Se le conoce como *Muxi*⁴³, *Mámláb*, *Junkil aab* (el que acompaña a la lluvia), gran abuelo o Trueno⁴⁴ a esta entidad celeste y telúrica; deidad benevolente y otras veces castigador⁴⁵; precursor de la fertilidad agrícola y por ende coadyuvador del crecimiento del maíz junto con sus ayudantes: los ancestros convertidos en hombres-rayo (*Tsok inik*); ser que vive en el fondo del mar⁴⁶, punto más distante del inframundo de acuerdo a los *teenek*.

Las cavidades subterráneas, cerros, manantiales y otras corrientes de agua son la extensión de su morada que también es frecuentada por la serpiente propagadora de lluvia: animal y mensajera del Trueno⁴⁷. Además, cuando decide mandar lluvias, *Muxi'* puede trasladarse del mar hacia el *akan k'ay'lál* (pie del cielo) en la cima cubierta de nubes del Cerro Quebrado, dos planos del cosmos estrechamente vinculados que se traslapan uno con

⁴³ *Muxi*, palabra de origen onomatopéyico, describe el rumor del viento que anuncia las lluvias. Tiene dos aspectos: uno acústico mediante el rumor de los vientos y los truenos que dan a conocer su estado de ánimo; un aspecto lumínico con el relámpago, el rayo y sus diferentes colores con los que se señalan heladas (azul), lluvias (verde) o tiempos de calor y sequía (amarillo y morado) (Aguirre Mendoza 2017, 211–12)

⁴⁴ Los *teenek* se consideran los nietos de *Mámláb*, convirtiéndolo de esta manera en el abuelo más sagrado de la comunidad (Aguirre Mendoza 2013, 136)

⁴⁵ El Trueno en sus aspecto benevolente es creador y regenerador, pero puede tornarse peligroso cuando no repara en su fuerza y manda potentes vientos y tempestades (Aguirre Mendoza 2013, 141).

⁴⁶ *Muxi'* también tiene como vivienda el monte, en donde se encarga de regar las milpas (Aguirre Mendoza 2013, 137)

⁴⁷ Algunas danzas huastecas de petición de lluvia, como en la Malinche, los participantes bailan en fila con movimientos en círculos y espirales que hacen alusión al reptar de este animal (Aguirre Mendoza 2017, 257).

otro (Ariel De Vidas 2003, 478; Aguirre Mendoza 2013, 137–38; Aguirre Mendoza 2017, 195, 205 y 258).

El viento (*ik'*) es otro de los ayudantes del Trueno que también tiene propiedades bivalentes: se encarga de dirigir el curso de las nubes que mandan lluvias posibilitando la vida; se convierte en malos aires que provocan enfermedades o fuertes vientos que arrasan con las cosechas y los pueblos. Dado que los vientos actúan como auxiliares de las fuerzas regenerativas al llevarse lo malo y traer lo bueno, para aliviar las “dolencias” los curanderos recurren a los soplidos, hablan con la Tierra, los vientos y el agua, así como efectúan rituales presentando respeto en dirección a los cuatro puntos cardinales mediante giros en contra de las manecillas del reloj (Aguirre Mendoza 2013, 143; Aguirre Mendoza 2017, 16 y 243). Es decir, tema de gran preocupación para la supervivencia de los humanos fueron y son el viento, la lluvia y el rayo, elementos que controla el Trueno (Ariel De Vidas 2003, 478–87). Hoy en día aún se le tiene respeto a *Máamláb* en las comunidades *teenek*, tal es el caso de Aquismón cuyas cuevas (*Mantetzulel*) son unas de las tantas en las que habita la deidad y donde en ocasiones es posible oír su grito anunciando las lluvias; en ellas aún se realizan ofrendas y rituales en petición y agradecimiento por las lluvias⁴⁸.

Lo anterior da fundamento a la propuesta de que *Muxi'* fue representado en la escultura huasteca mediante la figura de un anciano encorvado el cual en ocasiones porta un bastón: herramienta para guiar a las nubes, generar los truenos, conectar los diferentes planos del universo permitiendo la circulación de energías y causar tormentas o fenómenos naturales como los huracanes, propiciadores de fertilidad o causantes de destrucción (Familiar Ferrer 2011; Candelaria Ampacún 2011, 27; Caraveo Tuñón 2015, 132).

Así, el Motivo 2 tiene la intención de representar a este bastón, pero más que el objeto en sí lo que se representa en su totalidad es la acción generadora de viento, tormentas, lluvia y por ende de fertilidad agrícola (Candelaria Ampacún 2011, 96; Familiar Ferrer 2011). Usando como base esta idea, considero que el resto de los motivos encontrados en las esculturas están relacionados con los fenómenos meteorológicos de la Huasteca, así como

⁴⁸ Tomás, comunicación personal, 18 de marzo 2017.

con los elementos del entorno como los ríos, los manantiales, las lagunas, las cuevas y los sótanos que abundan en la región.

En este sentido, haré alusión a un lugar que se ha vuelto famoso a nivel turístico y que a mi parecer encierra un gran simbolismo en la cultura Huasteca: el “Sótano de las Golondrinas”, un abismo de 60 metros de diámetro y 512 metros de profundidad con un fondo ahogado en tinieblas⁴⁹.

Tras un recorrido por las laderas de la Sierra, uno debe pacientemente esperar sentado sobre la escarpada roca mientras una completa oscuridad y silencio abrumador lo cobija⁵⁰; ni un movimiento, ni un sonido, todo quieto esperando los primeros rayos del sol. Inicia la melodía producida por el trinar de las diferentes aves que esperan impacientes en las copas de los árboles; las primeras en salir de la boca del sótano son las quilas, pequeños pericos que posan cerca de los observadores como entreteniéndoles para aliviar la espera. Minutos después, rodeados de cálida niebla y el rumor del viento en las ramas, inicia la danza de los vencejos (mal llamadas golondrinas) en su búsqueda por salir del interior de la Tierra al momento del alba; aquello que era silencio y quietud cobra vida con la voz y el batir ensordecedor de sus alas. Para poder salir del fondo de la oquedad, las aves vuelan haciendo movimientos circulares aprovechando las ráfagas de aire. Este acenso recuerda a la espiral característica de los caracoles e invita a pensar en el movimiento de los fluidos como el agua y el viento. Además, dado que la morada de *Muxi'* se extiende desde el mar (al este) hasta las cavidades subterráneas (al oeste), el “Sótano de las Golondrinas” es una de las tantas “cuevas” en donde es posible encontrar a la deidad del Trueno quien, desde las profundidades de la Tierra envía vientos y lluvias que posibilitan la vida.

Los motivos corporales que se identificaron de manera individual en las esculturas parecen estar relacionados con el concepto de movimiento circular y con los caracoles marinos, ambos asociados con los fenómenos naturales como el viento, la lluvia y las tormentas. El Motivo 2 (ver *Figura 15*) puede ser interpretado como el bastón que utiliza la

⁴⁹ Este abismo natural en Aquismón está bajo el resguardo de comunidades *teenek*; para poder llegar a él es necesario madrugar y tener una buena condición física puesto que se realiza un recorrido por camino escarpado.

⁵⁰ Lamentablemente la popularidad del sitio ha generado una gran cantidad de visitas con turistas que no respetan la solemnidad de la oscuridad y el silencio. Aun cuando los custodios ruegan por que se sigan las normas de comportamiento, hay quienes no pueden dejar de hacer ruido o de moverse estrepitosamente arriesgando su seguridad y la de los otros.

deidad *Muxi* para llamar al viento, mover las nubes, propiciar la lluvia y generar los truenos.; es a su vez el canal para conectar las energías del nivel superior (celestes) con el nivel inferior (telúricas) y quizás por ello en ocasiones se encuentra en conjunción con el Motivo 1 - probable representación de un monstruo de la tierra (ver *Figura 16*). El elemento trapezoidal que lo conforma se alarga hacia el cielo mientras que su base se encaja en la tierra, y así como el vuelo de los vencejos o el movimiento del malacate al hilvanar, se encuentra girando sobre su propio eje; las líneas quebradas o curvas alrededor de él son clara prueba de ello.

Continuando con la idea de movimiento, el Motivo 7 en sus diferentes variaciones hace alusión a la huella que genera el giro del bastón representado en el Motivo 2; es la representación de esta acción, pero vista desde arriba. Me atrevo incluso a afirmar que el círculo exterior está seccionado para señalar las cuatro direcciones del viento (norte, este, sur, oeste) marcadas en el Motivo 2 mediante los elementos triangulares que apuntan diagonalmente en direcciones opuestas (ver *Figura 27*).

Por su parte, considero que el Motivo 3 representa un gasterópodo cortado transversalmente o mostrando su ápice y al mismo tiempo la representación de su labio exterior (ver *Figura 18*). Dado que los caracoles crecen en una espiral que alude al movimiento del viento y a su vez están relacionados con medios acuáticos, considero que es un símbolo que reafirma la importancia del viento y la lluvia propiciatorios de la fertilidad agrícola. De igual manera, el Motivo 5 pudiera estar relacionado con los gasterópodos y el viento con un círculo o una espiral a su interior; es parte del Motivo 6 el cual se conforma por diferentes elementos entre los cuales destaca aquel con dos líneas curvas que recuerdan a ganchos (ver *Figura 27*). Como se mencionó anteriormente en el capítulo *8.6 Motivo 6*, estos ganchos recuerdan volutas de viento e incluso tiene similitud con la parte superior del elemento trapezoidal del Motivo 2. De ser esto cierto, nuevamente se estaría simbolizando el bastón generador de viento y lluvia, pero en esta ocasión saliendo del interior de un caracol⁵¹.

Finalmente, delimitando los costados de los patrones decorativos de las esculturas, considero un contenedor al Motivo 4; los puntos en su interior hacen referencia una vez más

⁵¹ De manera aventurada diría que este caracol podría hacer referencia a las cavidades subterráneas en donde habita el Trueno.

el movimiento circular del bastón de *Muxi'* que espera en el interior de los caracoles marinos para repartir las lluvias por el mundo (ver *Figura 27*).

Como se mencionó anteriormente, tanto los vientos como la deidad del Trueno cuentan con aspectos bivalentes, quizás esta sea la razón por la cual en la escultura de “El Adolescente” huasteco los Motivos 7 de gran tamaño que se observan en las piernas presentan los perfiles de dos seres diferentes: uno de ellos como la fuerza benéfica quizás representada mediante un monstruo de la tierra (Motivo1); el otro, un ser descarnado que podría estar ligado con la fuerza destructiva (ver *Dibujo 4*).

De esta manera, puedo finalizar diciendo que, de acuerdo a la observación y análisis de los motivos corporales en las esculturas huastecas, muy probablemente las figuras con esta decoración son la representación de personajes relacionados con el culto a las fuerzas y elementos naturales característicos de la Huasteca (vientos del norte, lluvias, tormentas, manantiales, cuerpos acuáticos, las cavidades subterráneas). Aun cuando se ha recurrido a la información etnográfica para proponer una interpretación, en los motivos corporales de las esculturas aparecen símbolos íntimamente relacionados con las acciones con las que hoy en día se caracteriza a *Muxi'*, deidad que puede afirmarse pertenece a la Huasteca. Habría que indagar más acerca de esta deidad, así como continuar analizando los motivos corporales en diferentes materiales para confirmar, reafirmar y mejorar la propuesta de interpretación de su discurso simbólico y esclarecer su empleo en las esculturas huastecas. Por otro lado, tras generar una primera interpretación, será necesario mantener el movimiento expansivo yendo hacia el exterior de la Huasteca. Es decir, tras generar una base sólida y veraz para la interpretación de los motivos corporales, habrá que compararlos con aquellos símbolos pan-mesoamericanos e indagar sobre las relaciones, contactos e intercambios con otras culturas en tiempos prehispánicos que pudieran haber influido en la construcción de su significado.

9.2 El uso del análisis objeto-imagen en el estudio de la Huasteca

Durante esta investigación quise aproximarme a las esculturas huastecas e indagar sobre el significado de los motivos corporales que algunas de ellas presentan. El análisis objeto-

imagen basado en la metodología de Jules David Prown ha permitido obtener información y propuestas desde una perspectiva distinta.

La posibilidad de seleccionar la muestra de acuerdo a la presencia de motivos corporales, sin tener la necesidad de excluir piezas debido a su formato, ha enriquecido en gran medida este trabajo. Si bien, debido a las limitaciones en la investigación, no fue posible aplicar el análisis como se propuso en un principio, su empleo ha sido de gran importancia para la obtención de información sobre la Huasteca haciendo uso de la misma Huasteca. De entre los aportes del análisis están:

- Incorporación a la muestra de esculturas huastecas poco estudiadas o que han sido analizadas de manera separada aun cuando forman parte de la cultura material de la Huasteca.
- Actualización y dibujo de los motivos corporales en cada una de las esculturas haciendo uso de programas computacionales de diseño para facilitar su lectura y análisis.
- Detección de un patrón decorativo en las esculturas huastecas conformado por el agrupamiento de ciertos motivos o símbolos individuales.
- Detección de símbolos individuales mediante la comparación de los motivos en diferentes materiales de la Huasteca.
- Identificación de los motivos individuales como representaciones de elementos pertenecientes a la región.
- Propuesta de interpretación del discurso simbólico de los motivos corporales mediante el uso de datos etnográficos, geográficos y arqueológicos de la Huasteca.

La inclusión en la muestra de esculturas que han sido poco estudiadas o bien que se han preferido analizar por separado debido a las singularidades que cada una presenta -como en el caso de “La Venus” o “Mujer escarificada” de Tamtoc- es una invitación a que futuras

investigaciones realicen nuevos estudios considerando toda la cultura material de la región a nuestro alcance con el fin de lograr una mayor comprensión de la Huasteca prehispánica⁵².

Como consecuencia de lo anterior y como parte de la metodología de este trabajo, se incluyen en estas páginas dibujos actualizados⁵³ de los motivos corporales de las esculturas para permitir en futuras investigaciones una fácil lectura, detección y análisis de los mismos. Cabe decir que, aunque son de gran valor los dibujos, algunos de ellos están limitados en su precisión debido a la dificultad para acceder a las piezas y observarlas físicamente⁵⁴, por lo que en un futuro deberán ser reconsiderados.

La metodología propuesta en esta investigación permitió hacer conciencia de la importancia de considerar a la muestra de estudio como cultura visual y cultura material de manera simultánea. Tomar esto en cuenta en todo análisis de objetos de la Huasteca permitirá generar propuestas de interpretación más satisfactorias siempre y cuando den preferencia a la información o datos que sean de la región a la cual pertenecen. Aunque en el caso de esta investigación nuevamente las limitaciones impidieron que se efectuara de manera plena el estudio de la materialidad de las esculturas, lo que pudo deducirse de ellas durante su observación y comparación contribuyó a los resultados que se presentan en este documento.

Ahora bien, más allá de llegar a una interpretación definitiva para los motivos corporales de las esculturas, lo que se ha logrado mediante este trabajo ha sido la revalorización de la metodología de Prown - adaptada conforme a las particularidades de la Huasteca y de acuerdo con las preguntas y objetivos de este trabajo. Con ella fue posible detectar un patrón decorativo en las esculturas conformado por motivos o símbolos individuales a los cuales se les ha dado una interpretación sin acudir a datos ajenos a la cultura Huasteca otorgándole cierta veracidad.

⁵² De entre las esculturas que se analizaron en este trabajo, las que han sido estudiadas con mayor frecuencia han sido “El Adolescente” huasteco, “La Apoteosis” y las lápidas de Huilocintla. Más, por el otro lado, recientemente se ha dirigido el interés hacia el sitio arqueológico de Tamtoc, por lo que “La Venus” o “Mujer escarificada” ha comenzado a ser motivo de artículos e investigaciones como se evidencia en los trabajos de Guillermo Ahuja (Alarcón y Ahuja 2015) y Daniel Salazar (2013).

⁵³ Se hizo uso de programas computacionales de diseño con el fin de dar mayor claridad y precisión a los trazos.

⁵⁴ Tanto para “La Apoteosis”, “Estela Echániz” y el “Torso de Tamuín” recurrí a fotografías en la web, en catálogos antiguos o fotografías en las que no se da énfasis a la decoración de las piezas, que no consideraron toda la superficie de las esculturas o bien resultaron de calidad deficiente para el propósito de este trabajo.

Si bien las preguntas iniciales de esta investigación aún no se han resuelto del todo, considero que, gracias a esta investigación, se ha generado una nueva manera de abordar algunas de las problemáticas de la Huasteca. De manera personal, con la metodología del análisis objeto-imagen, he logrado hacerme de las herramientas para continuar mi camino hacia la comprensión de la cultura huasteca, misma que estoy segura me ayudará en mi desarrollo como investigadora de culturas prehispánicas.

El siguiente paso por seguir para conocer más sobre la iconografía huasteca y coadyuvar a la comprensión de su cosmovisión, será ampliar la muestra de la investigación incluyendo aquellos objetos de materiales diversos que presenten los símbolos de los motivos corporales. La información que se logre acumular ayudará a ampliar el catálogo de los motivos individuales, así como permitirá afinar la propuesta de su interpretación y el significado de su discurso simbólico. Queda también pendiente indagar sobre el origen de estos motivos corporales y compararlos con aquellos símbolos pan-mesoamericanos para tener una mayor claridad acerca de las relaciones que tuvieron los huastecos con el resto de las culturas prehispánicas.

10 Bibliografía

- Aguirre Mendoza, Imelda. 2013. “El Trueno y sus hombres-rayo. Cargos y encargos en una comunidad teenek de la Huasteca potosina”. En *XVIII Encuentro de Investigadores de la Huasteca*, 19. San Luis Potosí, San Luis Potosí.
- . 2017. “Las formas de la fuerza. El concepto de fuerza en una comunidad teenek de la Huasteca potosina. Tesis de doctorado”. Ciudad de México.
- Ahuja, Guillermo. 2007. “Proyecto Arqueológico Tamtoc, Informe Técnico Parcial 2005 – 2006, 2 Vols.” México, D.F.
- Alarcón, Gerardo, y Guillermo Ahuja. 2015. “The Materials of Tamtoc”. En *The Huasteca: Culture, History, and International Exchange*, editado por Katherine A. Faust y Kim Nicole Richter, 37–58. EE. UU.: University of Oklahoma Press/ Norman.
- Alfaro, López Héctor Guillermo. 2008. *Introducción a la lectura de la imagen*. Editado por Marin Celia Martín. Serie cultural. Ciudad de México, México: UNAM- Dirección general de publicaciones.
- Ariel De Vidas, Anath. 2003. *El trueno ya no vive aquí. Representación de la maginidad y construcción de la identidad teenek (Huasteca veracruzana, México)*. México, D.F.: CIESAS/Colegio de San Luis/CEMCA/ Instituto de investigaciones para el desarrollo/ Insitut de Recherche pour le Développement.
- Beyer, Hermann. 1934. *Shell Ornament Sets from the Huasteca, Mexico*. Nueva Orleans, EE.UU: Middle American Research Instiitute.
- “Brooklyn Museum”. 2018. Consultado mayo 10. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/118927>.
- Candelaria Ampacún, Juan Eduardo. 2011. “Iconografía, estética y simbolismo de las representaciones zoomorfas en la cerámica huasteca del Postclásico Tardío. Tesis de maestría”. San Luis Potosí, San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis Potosi.
- Caraveo Tuñón, Jazmín. 2015. “Cosmovisión de la cultura prehispánica Huasteca : Vida-

muerte-regeneración y culto a la fertilidad. Interpretación simbólica de un grupo de esculturas huastecas. Tesis de licenciatura”. D.F, México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Castro-Leal Espino, Marcia. 2001. “Sentido y significado en la piedra: análisis semiótico de la escultura Huasteca prehispánica”. D.F., México: ENAH-SEP.

———. 2009. “El maíz y su transfiguración en la cultura huasteca”. En *Memoria del taller arqueología de la Huasteca: homenaje a Leonor Merino Carrión*, editado por Diana (coord.) Zaragoza Ocaña, 21–31. Colección científica; 541, Serie Arqueología. D.F., México: INAH. <http://books.google.com.mx/books?id=Q8s9AQAIAAJ>.

Dávila Cabrera, Patricio. 2002. “La Huasteca: Problemática y nexos culturales”. En *Memorias del Taller de la Huasteca. Homenaje a Leonor Merino Carrión*, editado por Diana (coord.) Zaragoza Ocaña, 33–48. Colección Científica. D.F., México: INAH.

De la Fuente, Beatriz. 1982. “Temas principales en la escultura Huasteca”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XIII t.I*. D.F., México: UNAM-IIIE: 9–18.

———. 2003. “Un estilo original: la escultura huasteca planimétrica”. En *La escultura prehispánica de Mesoamérica*, editado por Beatriz De la Fuente, Leticia Staines, y Maria Teresa Uriarte, 113–20. D.F., México: Jaca Book-CONACULTA.

De la Fuente, Beatriz, y Nelly Gutiérrez Solana. 1980. *Escultura huasteca en piedra. Catálogo*. Primera ed. Cuadernos de Historia de Arte 9. México: UNAM-IIIE.

Familiar Ferrer, Gerardo. 2011. “La escultura de encorvados: concepciones de seres ctónicos en la cosmovisión huasteca”. Editado por Berenice Alcántara Rojas. *Estudios Mesoamericanos* 11. México, D.F.: UNAM: 5–15. <http://www.iifilologicas.unam.mx/estmesoam/uploads/Volúmenes/Volumen11/esculturas-de-encorvados.pdf>.

———. 2012. “Las representaciones de ancianos encorvados de la Huasteca: Una propuesta de interpretación”. D.F., México: UNAM-FFL, Estudios Mesoamericanos.

Faust, Katherine A. 2009. “New fire figurines and the iconography of penitence in huastec art”. En *Mesoamerican figurines. Small-scale indices of large-scale social phenomena*,

- editado por Christina T. Halperin, Katherine A. Faust, Rhonda Taube, y Aurore Giguët, 2005–35. EE.UU, Florida: University Press of Florida.
- Fewkes, Jesse Walter. 1906. “An Ancient Megalith in Jalapa, Veracruz”. *American Anthropologist* 8. Lancaster, Pa., EE.UU.: N. S.: 633–39.
- . 1919. “Antiquities of the Gulf Coast of Mexico”. *Smithsonian Institution, Miscellaneous Collection* 70. Washington, D.C., EE.UU.: 81–90.
- Flores García, Irad. 2007. “Género y cosmovisión en la escultura huasteca prehispánica”. D.F., México: ENAH-SEP.
- García Mahiques, Rafael. 2008. *Iconografía e iconología, Vol. I: La historia del arte como historia cultural*. Madrid, España: Ediciones Encuentro.
- Gombrich, E.H. 2001. *Imágenes simbólicas: Estudios sobre el arte de Renacimiento, 2*. Traducido por Remigio Gómez Díaz. Madrid, España: Editorial Debate, S.A.
- Gómez Santiago, Denisse. 2009. “Una tradición cerámica de la Huasteca durante el Posclásico en Tamtoc. Tesis de Licenciatura”. D.F, México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Gutiérrez, Gerardo, y Lorenzo Ochoa Salas. 2002. “Los límites culturales de la región huasteca”. En *Memorias del Taller de la Huasteca. Homenaje a Leonor Merino Carrión*, editado por Diana (coord.) Zaragoza Ocaña, 77–92. Colección Científica. D.F., México: INAH.
- Gutiérrez Solana, Nelly. 1986. “Escultura Huasteca. Periodo clásico y posclásico.” En *Historia del arte mexicano*, editado por Beatriz De la Fuente, Elisa Vargas Lugo, Fausto Ramírez, y Jorge Alberto (coords.) Manrique, Segunda, III:326–31. México: Salvat Editores de México, S.A./SEP.
- Johansson K., Patrick. 2012. “La imagen del huasteco en el espejo de la cultura náhuatl prehispánica”. *Estudios de Cultura Náhuatl* 44. México, D.F.: UNAM-IIH: 65–133.
- Koontz, Rex. 2010. *Lightning Gods and Feathered Serpents: The Public Sculpture of El Tajín* (Google eBook). University of Texas Press.

<http://books.google.com/books?id=dVfG9bJsd6sC&pgis=1>.

- Kubler, Alexander George. 1984. “‘Renaissance’ y disyunción en el arte mesoamericano”. *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, núm. 2(julio). D.F., México: UNAM-Facultad de Arquitectura-Centro de Investigaciones en Arquitectura y Urbanismo: 75–85. <http://arquitectura.unam.mx/cuadernos-de-arquitectura-mesoamericana.html>.
- Kuehne Heyder, Nicola. 1991. “Dios murciélago e iconografía huasteca”. En *América, religión y cosmos*, 137–66. España, Granada: Junta de Andalucía/Diputación Provincial de Granada/Sociedad de Historiadores Mexicanistas.
- . 1993. “Iconografía prehispánica de la Huasteca. Dios del fuego y cerámica”. En *II. Prácticas agrícolas y medicina tradicional: Arte y sociedad. Selección de trabajos pertenecientes al V y VI encuentros de Investigadores de la Huasteca.*, editado por Jesús Ruvalcaba y Alcalá (coords.) Graciela, 157–69. México, D.F.: CIESAS.
- . 2000. “Iconografía de la cerámica Huasteca negro sobre blanco”. En *Iconografía Mexicana II. El cielo, la tierra y el inframundo: águila, serpiente y jaguar.*, editado por Beatriz (coord.) Barba de Piña Chán, 303–13. México, D.F.: INAH.
- López Austin, Alfredo. 2016. “La cosmovisión de la tradición mesoamericana”. *Arqueología Mexicana*, junio. Ciudad de México, México: Editorial Raíces, S.A. de C.V.
- Lorente, Juan Francisco Esteban. 1990. *Tratado de Iconografía*. Colección Fundamentos. Madrid, España: Istmo.
- Meade, Joaquín. 1942a. *La Huasteca, época antigua*. Publicaciones Históricas. México: Editorial Cossío.
- . 1942b. *La Huasteca. Época antigua*. Publicaciones Históricas. D.F., México: Editorial Cossío.
- . 1948a. *Arqueología de San Luis Potosí*. México: Ediciones de la Sociedad de Geografía y Estadística.
- . 1948b. *Iziz Centli (El Maíz) Orígenes y Mitologías*. México: Talleres Gráficos de la Nación.

- . 1952. “Historia prehispánica de la Huasteca”. *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos. Huastecos, totonacos y sus vecinos. V Mesa Redonda Sociedad Mexicana de Antropología XIII*, 2-3 (116). Veracruz, Xalapa, México: Sociedad Mexicana de Antropología: 291–302.
- . 1953. “Arqueología Huasteca”. En *Memoria del Congreso Científica Mexicano XII. Ciencias Sociales*, 305–12. D.F., México: UNAM.
- . 1962. *La Huasteca Veracruzana*. Vol. I. Veracruz, México: Editorial Citlatépetl.
- . 1982. *El Adolescente*. Tamaulipas, Cd. Victoria, México: Universidad Autónoma de Tamaulipas-IIIH.
- Merino Carrión, B. Leonor, y Ángel García Cook. 1985. “Definición del Formativo en la Cuenca Baja del Río Pánuco. Informe”.
- Merino Carrión, B. Leonor, y Ángel Gracia Cook. 1987. “Proyecto arqueológico huasteca”. *Arqueología I*. México, D.F., 31–72.
- “Museo de Antropología de Xalapa”. 2018. Consultado mayo 10. <https://www.uv.mx/apps/max/coleccion/FichaTecnica.aspx?ObjetoID=163&Ubicacion=6>.
- “Museo Nacional de Antropología”. 2017. Consultado diciembre 4. http://www.mna.inah.gob.mx/index.php?option=com_sppagebuilder&view=page&id=4885.
- “Museo Virtual Prehispánico”. 2017. Consultado octubre 9. <https://museo-virtual-prehispanico.culturalspot.org/browse>.
- Ochoa Salas, Lorenzo. 1979. *Historia Prehispánica de la Huasteca*. Traducido por Ignacio (presentación) Bernal. D.F., México: UNAM-IIA.
- . 2007. “Una aproximación a la historia de la lengua y la cultura Huasteca”. En *Cinco miradas en torno a la Huasteca*, editado por Lorenzo (coord.) Ochoa Salas, 13–24. Veracruz: Consejo Veracruzano de Arte Popular-Programa de Investigación de las Artes Populares.

- Ochoa Salas, Lorenzo, y Gerardo Gutiérrez. 1999. “Notas entorno a la cosmovisión y religión de los huastecos”. *Anales de Antropología* XXXII. D.F., México: UNAM-IIA: 91–163.
- Ochoa Salas, Lorenzo, y Olaf Jaime Riverón. 2005. “The cultural mosaic of the Gulf Coast during the pre-hispanic period”. En *Native peoples of the Gulf Coast of Mexico*, editado por R. Alan Sandstrom y E. Hugo García Valencia, 22–44. Tucson, Arizona, EE.UU.
- Pächt, Otto. 1986. *Historia del arte y metodología*. Traducido por Francisco Corti. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Panofsky, Erwin. 1979. *El significado en las artes visuales*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Prown, Jules David. 1982. “Mind in matter: an Introduction to material culture theory and method”. *Winterthur Portfolio* 17 (1): 1–19.
- Quesada García, Octavio. 2006. *Tres signos. Escritura antigua de Mesoamérica*. México: UNAM-Coordinación de Humanidades. http://www.descolonizacion.unam.mx/pdf/publ_15.pdf.
- Richter, Kim Nicole. 2004. “The Meaning and Function of Incised Skin Motifs on Epiclassic/Early Postclassic Huastec Sculpture”. Los Ángeles, EE.UU: University of California.
- . 2010. “Identity Politics: Huastec Sculpture and the Postclassic International Style and Symbol Set”. *ProQuest Dissertations and Theses*. http://search.proquest.com/docview/863676691?accountid=47173%5Cnhttp://uf2mu7dg8q.search.serialssolutions.com/?ctx_ver=Z39.88-2004&ctx_enc=info:ofi/enc:UTF-8&rft_id=info:sid/ProQuest+Dissertations+%26+Theses+Global&rft_val_fmt=info:ofi/fmt:kev:mtx:dissert.
- . 2015. “Postclassic Huastec Sculpture: Constructing International Elite Identity in The Huasteca”. En *The Huasteca Culture, History, and International Exchange*, editado por Katherine A. Faust y Kim Nicole Richter, 75–97. Oklahoma, EE.UU.: University of Oklahoma Press/ Norman.
- Rodríguez, Blas E. 1943. *Culturas Huasteca y Olmeca*. México: Editora Intercontinental.

- Salazar Lama, Daniel. 2013. “Espacios sagrados en Tamtoc, S.L.P., el caso del monumento La sacerdotisa y su entorno”. En *Tamtoc. Esbozo de una antigua sociedad urbana*, editado por Guillermo Córdova Tello, Estela Martínez Mora, y Patricia Olga (coords.) Hernández Espinoza, 259–99. México, D.F.: INAH.
- Stresser-Péan, Guy, y Claude Stresser-Péan. 2005. *Tamtok. Sitio arqueológico huasteco Vol. II Su vida cotidiana*. Vol. II. Su vid. D.F., México: CONACULTA/INAH/Instituto de Cultura de San Luis/Fomento Cultural BANAMEX, A.C./CEMCA.
- Trejo, Silvia. 1989. *Escultura huasteca de Río Tamuín: figuras masculinas*. D.F., México: UNAM-III.
- . 2004. “El Adolescente huasteca de Río Tamuín”. *Arqueología Mexicana*, núm. 67: 62–65.
- Trejo Campos, Silvia. 1997. “Las Estelas Huastecas de Huilocintla Veracruz”. *Chicomoztoc VI*. México: 11–59. www.descolonizacion.unam.mx/pdf/Ch6_3_LasEstelas.pdf.
- Umberger, Emily. 1987. “Antiques, Revivals, and References to the Past in Aztec Art”. *Anthropology and Aesthetics* 13. Connecticut, EE.UU.: The President and Fellows of Harvard College/Peabody Museum of Archaeology and Ethnology: 63–105. http://sites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic1163485.files/Umberger_1987.pdf.
- Westheim Paul. 1972. *Ideas Fundamentales del Arte Prehispánico en México*. Traducido por Mariana Frenk. Serie Mayor. D.F., México: Biblioteca Era.
- Yonan, Michael. 2011. “Toward a fusion of Art History and Material Culture Studies”. *Chicago Journals. Bard Graduate Center: Decorative Arts, Design History, Material Culture* 18. Chicago, EE.UU: The University of Chicago Press: 232–48. <http://www.jstor.org/stable/10.1086/662520>.
- Zaragoza Ocaña, Diana. 2003a. “Algunas consideraciones sobre la cerámica Huasteca Negro sobre Blanco”. *Arqueología. Segunda época*. Ciudad de México, 125–40. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/arqueologia/article/view/7443>.
- . 2003b. “La Huasteca siglos XV Y XVI: propuesta de subáreas, Tamohi como estudio de caso. Tesis de doctorado.” Ciudad de México: UNAM-IFacultad de Filosofía

y Letras/Instituto de Investigaciones Antropológicas.

———. 2003c. *Tamohi, su pintura mural*. Serie Museo de la Cultura Huasteca. Tamaulipas, Cd. Victoria, México: Gobierno del Estado de Tamaulipas/ Secretaria de Educación, Cultura y Deporte/ Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes/CONACULTA/INAH.

11 Abreviaturas

a. n. e.	Antes de nuestra era
BANAMEX	Banco Nacional de México
BM	Brooklyn Museum
CDMX	Ciudad de México
CEMCA	Centre Français D'Études Mexicaines et Centraméricaines
CIESAS	Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social
Cm	Centímetros
CONACULTA	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Dcha.	Derecha
D.F.	Distrito Federal
d. n. e.	De nuestra era
EE.UU.	Estados Unidos de América
ENAH	Escuela Nacional de Antropología e Historia
FCE	Fondo de Cultura Económica
FFL	Facultad de Filosofía y Letras
Fig	Figura
IIA	Instituto de Investigaciones Antropológicas
IIE	Instituto de Investigaciones Estéticas
IIH	Instituto de Investigaciones Históricas

INAH	Instituto Nacional de Antropología e Historia
Izq.	Izquierda
MAX	Museo de Antropología de Xalapa
MNA	Museo Nacional de Antropología
SEP	Secretaría de Educación Pública
S.L.P.	San Luis Potosí
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México