



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

"Una escultura huasteca llamada *El adolescente*"

Iconografía e Iconología

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta

Yuri Alberto Aguilar Hernández

Director de Tesis: Lic. Roberto Caamaño Martínez

México, D.F., 2001



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.

A toda la raza por la cual habla el espíritu.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO I	
Marco Teórico.....	8
Metodología de investigación.....	9
Marco Histórico.....	13
CAPÍTULO II	
Descripción pre-iconográfica y análisis iconográfico.....	14
Figuras Míticas.....	18
Mitos e historias (Fuentes Literarias).....	40
CAPÍTULO III	
Interpretación Iconológica.....	47
CONCLUSIONES.....	53
BIBLIOGRAFÍA.....	55

INTRODUCCIÓN

El primer requisito del historiador es ignorancia, una ignorancia que simplifica y aclara, selecciona y omite.

Lytton Strachey.

Los hechos de la historia no existen para ningún historiador, hasta que él los crea.

Carl Becker.

La iconología es fría, no se detiene en la sensualidad.

Erwin Panofsky.

El arte es una forma del conocimiento humano.

Panofsky, Riegl y Wolffin.

Todo hombre tiene, una visión del mundo, fundamentada en su propia vivencia espacial temporal.

Dilthey.

I

Revisando libros con fotografías de escultura antigua mexicana, me encontré con un catálogo de escultura huasteca (Fuente 1980), donde aparece una magnífica escultura llamada *El adolescente* (Fig.1, Pág. 14), es magnífica por su hechura y expresividad; un adolescente que sonríe; esto motivo mi primera interpretación la que fue hecha con una metodología plástica-artística, donde las formas, texturas, proporciones, composición y expresión facial, son base de la significación, llegando a la conclusión de que plástica y artísticamente la escultura nos muestra la experiencia de sentir el viento sobre el cuerpo y

rostro, un viento tenue que cosquillea provocando la sonrisa¹; pero haciendo una revisión crítica de la investigación reconozco una carencia, ya que la escultura tenía todos estos glifos² en gran parte de su cuerpo a manera de tatuajes, y que la metodología empleada los ignoraba; así, este límite metodológico es el origen de la presente tesis, donde busco dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿cuál es el significado de todos estos glifos que la escultura tiene?, pregunta que constituye el principal motivo de la investigación que se desarrolla en este trabajo y para el cual planteo los siguientes objetivos:

OBJETIVO GENERAL

- Utilizar la metodología de investigación propuesta por Erwin Panofsky en su libro “*El significado en las Artes Visuales*”, CAPITULO I (Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento), para la interpretación de una escultura huasteca llamada *El adolescente*.

OBJETIVOS PARTICULARES

- Iniciarme en la investigación sistemática a partir de una metodología dada por otro autor.
- Investigar los significados iconológicos e iconográficos, de dicha escultura.
- Expresar en palabras los resultados de la investigación.
- Mostrar la síntesis cultural que representa la escultura.

¹ Esta primera interpretación plástica-artística no es el objetivo de la esta tesis, se presenta como un antecedente y motivo de la investigación que se desarrollara en este trabajo. (una interpretación iconográfica e iconológica)

² Grabado sobre roca obtenido por descascaramiento o percusión. (DRAE 1992:1589)

II

El arte es un fenómeno complejo, donde existe la producción, la distribución y el consumo, donde la distribución vincula el consumo con la producción mediante puentes contruidos por disciplinas humanistas tales como: la historia, la crítica y la teoría del arte que nutren las necesidades estéticas de una sociedad, moviendo el consumo hacia la imposición de algún tipo de realidad estética (Acha 1994:43).

Este trabajo de investigación trata de la iconografía y la iconología ramas de la Historiografía del Arte (Bauer 1981:114), entendiendo por historiografía el escribir la historia (DRAE 1992:1114), dado que hay una marcada diferencia entre hacer la historia, y contar una historia o escribirla, por que para escribirla es necesaria una sistematización a través de la ordenación de conceptos (Bauer 1981:11) , que responden a las necesidades estéticas de una sociedad.

Esta historiografía responde a dos necesidades estéticas de la sociedad mexicana: el nacionalismo y el internacionalismo (Acha 1994:48-49), ya que esta tesis se desarrolla en la Universidad Nacional Autónoma de México y el objeto de interpretación la escultura huasteca que esta resguardada y documentada por el Museo Nacional de Antropología e Historia, instituciones que tiene su origen y razón de ser en sentimientos nacionalistas mexicanos e internacionalistas intelectuales al participar en la construcción del conocimiento humano, por estas razones esta investigación al participar de los ideales de la UNAM y MNAH responde a las necesidades estéticas de nacionalismo e internacionalismo.

El nacionalismo presente en la UNAM y en el MNAH esta fundamentado con razones éticas-políticas al dar cohesión a los hombres y un sentimiento de amor al terruño privilegiando los bienes nacionales (Acha 1994:43/44), además en la primera parte de la

metodología llamada iconografía, el nacionalismo está fundamentado en razones científico–sociales al ser las imágenes contenidas en *El adolescente* de tradición nacional mexicana.

El internacionalismo presente en las dos instituciones mexicanas está fundamentado con razones científico–sociales al tener la UNAM una participación de los bienes académicos universales y el MNAH al tener como objetivo la vinculación de la sociedad a través de contenidos científicos –antropológicos e históricos– (Acha 1994:43/48), también en la segunda parte de la metodología que trata de la iconología, el internacionalismo tiene fundamento en razones científico–sociales al tener como sustento la identificación de mentalidades universales en el hombre.

III

Esta tesis esta dividida en cuatro partes; la primera parte presenta el marco teórico, seguido de un resumen de la metodología bajo la cual hice la investigación, que determinará la exposición de los contenidos, completando con el marco histórico de la cultura en la cual fue producida la escultura; en la segunda parte se expondrán el análisis iconográfico, es decir, la descripción puntual de las imágenes identificadas en la escultura y sus petroglifos, relacionando las imágenes con sus referentes literarios, las imágenes gráficas utilizadas para argumentar, ilustrar o ejemplificar las afirmaciones que se exponen, estando colocadas al terminar la presentación de las ideas e identificadas entre paréntesis y con la abreviatura Fig., seguido del número en particular; la tercera parte muestra la interpretación iconológica, que nos informará de la cosmovisión que nos presenta la escultura como símbolo de una cultura; la cuarta parte lo constituyen las conclusiones.

CAPITULO I

Marco Teórico

Las bases conceptuales que sustentan la iconografía³ y la iconología⁴ tienen su fundamento en considerar la obra de arte junto a el contexto histórico y cultural general (religión, filosofía, psicología, etc). (Castineras 1998:67). El objeto de arte es un soporte de un complejo de significados que revelan la tendencias mentales del hombre en una época específica, es decir el espíritu de la época, donde “el mito, el arte, el lenguaje y la ciencia no son copia de la realidad, sino que representan la dirección del movimiento espiritual” (Castineras 1998:84) y es el símbolo donde se expresa este movimiento espiritual, como Cassirer nos dice: la forma simbólica es “aquella (forma) mediante la cual un particular contenido espiritual se une a un signo⁵ concreto y se identifica con el” (apud Castineras 1998:85) Así, entiendo la iconología como una iconografía que se hubiera vuelto interpretativa, y que por tanto se ha convertido en parte integrante del estudio del arte, en lugar de permanecer confinada dentro de la función de un registro estadístico preliminar. La iconología es, pues, un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis, y es en el símbolo donde esta expresado la mentalidad del hombre, su cosmos.

³ Descripción y análisis de imágenes, para identificar temas.

⁴ Interpretación de la imagen como expresión intelectual.

⁵ Imágenes formadas por un significante (Forma) y un significado (Concepto) (Castineras 1998:28-29)

Metodología de investigación

La metodología utilizada para la investigación de los significados de la escultura huasteca llamada *El Adolescente* fue propuesta por Erwin Panofsky (1980) en el primer capítulo de su libro “El significado en las Artes Visuales” llamado (Iconografía e Iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento). Esta metodología de estudio, que originalmente fue hecha para estudiar la obras artísticas del periodo del Renacimiento en Europa, es tomada y aplicada en el estudio de una obra escultórica de mesoamérica prehispánica⁶, teniendo validez en el hecho de que la materia prima de esta metodología es la imagen que simboliza, siendo esta escultura parte de mesoamérica prehispánicas es poseedora de una riqueza simbólica expresada en imágenes.

La metodología en general puede llamarse *iconografía* que es “ la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma”, dicho por Erwin Panofsky, a continuación un resumen de su *Iconografía e Iconología* (Panofsky 1980). La obra de arte, tiene tres niveles de significación:

1. ***Significación primaria o natural***, a su vez subdividida en *significación fáctica* y *significación expresiva*. Ésta se aprehende identificando formas puras (o sea, ciertas configuraciones de línea y color, o bien ciertas masas de piedra o bronce peculiarmente modeladas) como representación de objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, casas, útiles, etc.; como ejemplos mesoamericanos tenemos el maíz, el águila, el jaguar, piedras preciosas, entre otras, también identificar sus relaciones mutuas como

⁶ El término mesoamérica es un concepto espacial al referirse a una región americana y el término prehispánico es un concepto temporal que se refiere a una época anterior a la llegada de los españoles a América.

acontecimientos, y captando, en fin, ciertas cualidades expresivas como el carácter doliente o feliz de una postura o un gesto, la atmósfera tranquila y doméstica de un interior. Para la identificación de estos significados se utiliza un bagaje de interpretación surgido de la experiencia práctica. El universo de las formas puras (configuración de puntos, líneas y planos, que forman gestos, poses, objetos, etc.) así reconocidas como portadoras de significaciones primarias o naturales puede llamarse el universo de los motivos artísticos. Una enumeración de estos motivos constituiría una descripción pre-iconográfica de la obra de arte.

2. Significación secundaria o convencional. Aquí se identifica a las representaciones como temas o conceptos, por ejemplo si tenemos una serpiente y una águila lo identificamos con Quetzalcóatl. Los motivos así reconocidos como portadores de una significación secundaria o convencional pueden llamarse imágenes, y las combinaciones de imágenes constituyen lo que los antiguos teorizadores llamaban *invenzioni*: nosotros acostumbramos a llamarlas historias y alegorías. La identificación de semejantes imágenes, historias, y alegorías corresponden al dominio de lo que comúnmente denominamos “*iconografía*”. Estas imágenes cobran mayor significación al ser identificadas en los diferentes mitos, siendo necesario hacer una relación entre la imagen y el mito.

3. Significación intrínseca o contenido. Ésta se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra. No hace falta decir que estos principios se manifiestan a través de los “*procesos de composición*” y de la “*significación iconográfica*” simultáneamente, sobre los que de rechazo arrojan luz. Al concebir así las

formas puras, motivos, las imágenes, las historias y alegorías como otras tantas manifestaciones de principios subyacentes, venimos a interpretar todos estos elementos como lo que Ernst Cassirer llamó valores “*simbólicos*”. El descubrimiento y la interpretación de estos valores “*simbólicos*” constituye el objeto de lo que podemos llamar “*iconología*” en contra posición a “*iconografía*”. No obstante, no pretende elaborar la interpretación por sí misma. Recopila y clasifica los datos sin considerarse obligada o capacitada para investigar sobre la génesis y el sentido de tales datos: la interacción entre los varios “*tipos*”; la influencia de las ideas teológicas, filosóficas o políticas; los propósitos y tendencias de los artistas; la correlación entre los conceptos inteligibles y la forma visible que en cada caso específico asumen éstos. Pues así como el sufijo “*grafía*” denota algo descriptivo, así el sufijo “*logia*” (derivado de *logos*, que significa “*pensamiento*” o “*razón*”) denota algo interpretativo.

Ahora bien, ¿cuándo puede considerarse “*correcta*” la labor de investigación en estos tres niveles de descripción pre–iconográfica, análisis iconográfico e interpretación iconológica?

En la descripción pre–iconográfica es necesario someter nuestra experiencia práctica a un principio correctivo que podremos llamar historia del *estilo*, es decir, lo que vemos en función de la manera en que los objetos y los acontecimientos fueron expresados por medio de formas en diversas condiciones históricas.

Para el análisis iconográfico la historia de los *tipos*, que es la manera que en distintas condiciones históricas, temas o conceptos, fueron expresados mediante objetos y acontecimientos.

El principio correctivo de la interpretación iconológica es el estudio sobre la manera en que , en distintas condiciones históricas, las tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas mediante temas y conceptos específicos, los que llamamos historia de los *síntomas culturales* o *símbolos en general*.

TABLA I: LOS TRES NIVELES DE SIGNIFICACIÓN

OBJETO DE INTERPRETACIÓN	ACTO DE INTERPRETACIÓN	BAGAJE PARA LA INTERPRETACIÓN	PRINCIPIO CORRECTIVO DE LA INTERPRETACIÓN (HISTORIA DE LA TRADICIÓN)
I. Asunto <i>primario o natural</i> : a) fáctico, y b) expresivo, que constituyen el universo de los motivos artísticos.	<i>Descripción pre-iconográfica</i> (y análisis pseudoformal).	<i>Experiencia práctica</i> (familiaridad con objetos y acontecimientos).	Historia del <i>estilo</i> (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los <i>objetos</i> y <i>acontecimientos</i> fueron expresados mediante formas).
II. Asunto <i>secundario o convencional</i> , que constituye el universo de las <i>imágenes, historias y alegorías</i> .	<i>Análisis iconográfico</i> .	<i>Conocimiento de las fuentes literarias</i> (familiaridad con <i>temas</i> y <i>conceptos</i> específicos).	Historia de los <i>tipos</i> (estudios sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los <i>temas</i> o <i>conceptos</i> específicos fueron expresados mediante <i>objetos</i> y <i>acontecimientos</i>).
III. <i>Significación intrínseca o contenido</i> , que constituye el universo de los <i>valores simbólicos</i> .	<i>Interpretación iconológica</i> .	<i>Intuición sintética</i> (familiaridad con las <i>tendencias esenciales de la mente humana</i>), condicionada por una psicología y una “ <i>Weltanschauung</i> ” ⁷ personales.	Historia de los <i>síntomas culturales</i> , o <i>símbolos</i> en general (estudio sobre la manera en que , en distintas condiciones históricas, las <i>tendencias esenciales de la mente humana</i> fueron expresadas mediante <i>temas</i> y <i>conceptos</i> específicos).

Tomado de Panofsky (1980:60)

⁷ Se traduce como Ideología: Conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso o político, etc. (DRAE 1992:1138), es decir, su cosmovisión.

Marco Histórico

Mesoamérica es un concepto geográfico y cultural que engloba a varios grupos indígenas que vivieron en el tiempo Prehispánico y cuya historia abarca unos 3000 años, desde el 1500 a.C. aproximadamente, hasta el 1521 d.C.(Trejo 1989:13)

En el mosaico Mesoamericano se desarrollaron diferentes culturas, una de ellas fue la Huasteca, que ocupara un territorio fluctuante durante toda la época Prehispánica. Se han encontrado restos que abarcan desde el Formativo hasta el Postclásico, en los estados de Veracruz, Hidalgo, Tamaulipas y San Luis Potosí, mostrando así la identidad cultural de la Huasteca.(Ochoa 1984:15; Trejo 1989:27)

La pertenencia cultural de la Huasteca a Mesoamérica, está contenida en su filiación lingüística mayense (Meade 1942:129); así también en la estilística de su cerámica, escultura, pintura mural y algunas costumbres dentarias; estableciendo relaciones de la huasteca con las culturas tolteca-azteca, maya y mixteca (Meade 1982:23; Ochoa 1984:25,36; Trejo 1989:28-31). Así también, hay referencias de esta cultura en diversas fuentes históricas, como en los *Anales de Cuatlitlán* donde se lee:

En este año (2 tochtli) llegó Quetzalcóatl a Tolllanzincó, donde duro cuatro años y fabrico su tienda o casa de tablas verdes que era su casa de ayunos.

Ahí pasó de Cuextlan (la Huasteca):

Por cierto lugar vedeó el río y asentó un puente de calicanto, que existe hasta hoy, según dicen. (apud Trejo 1989:35)

Y en la *Historia General de las Cosas de la Nueva España* donde se habla de un jefe tribal de los Huastecas:

...Y hubo un cuexteco que bebio cinco tazas de vino, con las cuales perdió el juicio y estando sin él, echó por ahí sus maxtles (taparrabos), descubriendo sus vergüenzas... (apud Trejo 1989:36)

CAPITULO II

Descripción pre–iconográfica y análisis iconográfico.

En este capítulo se exponen los significados iconográficos y pre–iconográficos conjuntamente, dado que, el análisis iconográfico usa como argumento la descripción pre–iconográfica, consideré apropiado juntar los dos primeros niveles de significación.

Esta famosa escultura huasteca llamada *El Adolescente* tiene una ubicación temporal en los finales del Clásico Tardío y principio del Postclásico (Trejo 1989:84). Fue encontrada en la ruinas arqueológicas “El Consuelo”, al sur y cerca de Tamuín, San Luis Potosí, desde donde se ve el río Tamuín, tributario del río Panuco. La citada escultura fue encontrada en 1917 y actualmente esta en el Museo Nacional de Antropología e Historia (Meade 1982:5).

Esta obra del genio huasteca (Fig.1) esta hecha en piedra caliza y representa a un joven varón desnudo de la mayor parte del cuerpo y cubierto de petroglifos⁸ a manera de tatuajes en el costado derecho, así como de la nuca, los hombros y las muñecas; en cuanto a su postura; está parado de frente con el brazo derecho doblado en el codo y con la mano se apoya sobre ese mismo lado del pecho; el brazo izquierdo baja paralelamente al cuerpo, y tiene la cabeza mirando de frente. Es importante señalar que estas características las encontramos en varias esculturas Huastecas, (Fig. 2, 3, 4 y 5) otorgando la idea de un estilo huasteco.

⁸ Grabado sobre roca obtenido por descascaramiento o percusión. (DRAE 1992:1589)

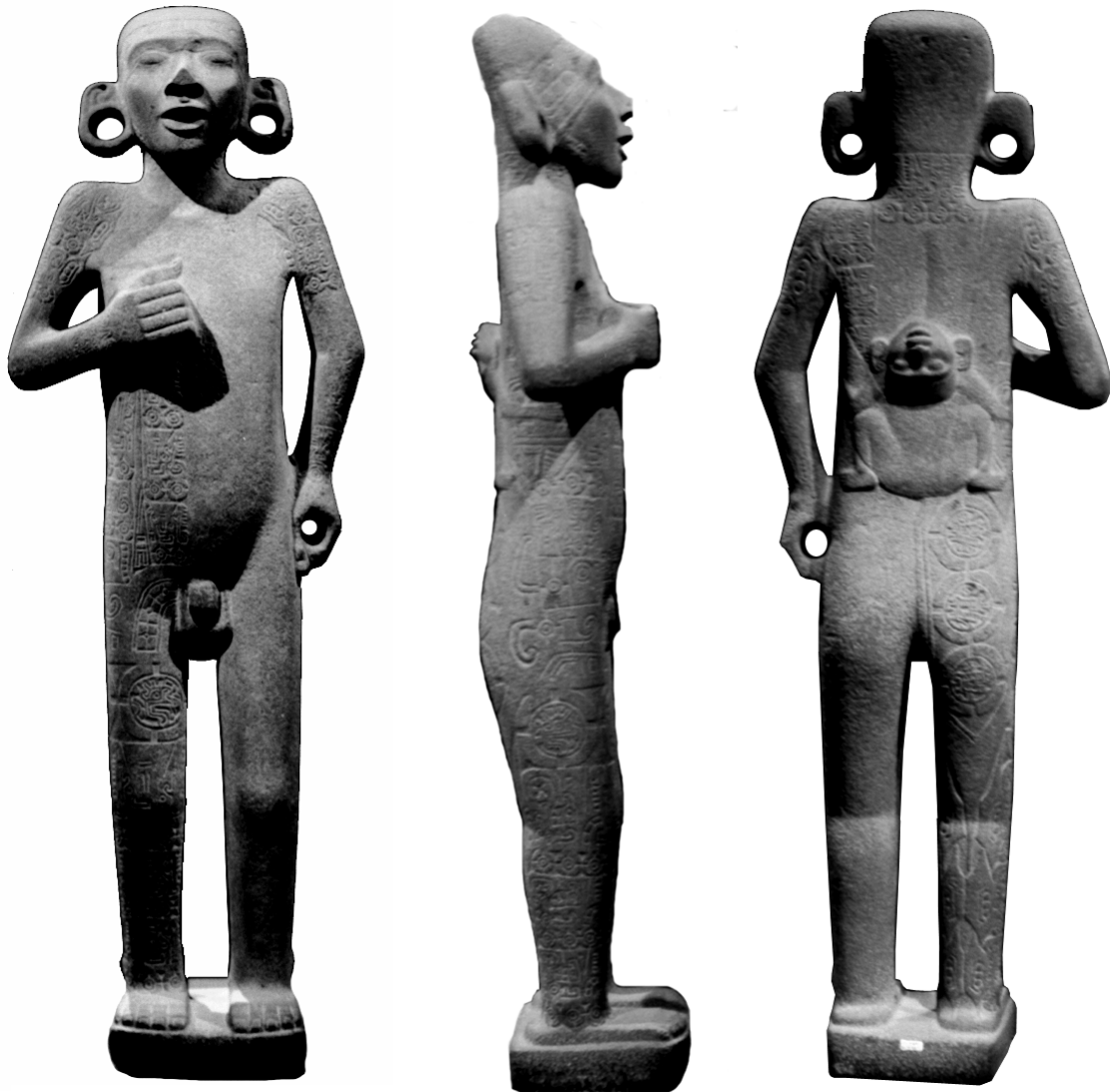


Fig. 1 El Adolescente.
Tamuín, SLP. Altura: 145 cm.

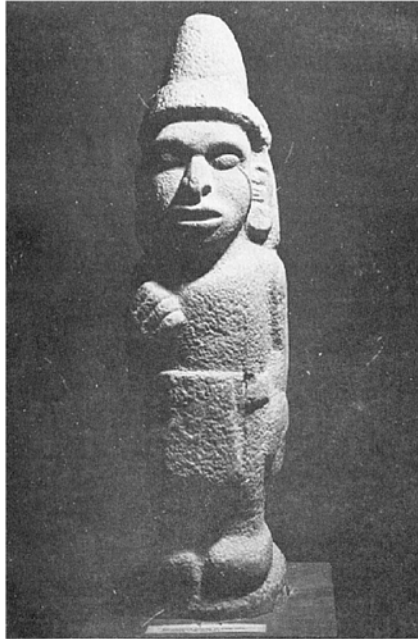


Fig. 2 Figura Masculina.
Cd. Valles, SLP. Altura: 53 cm.

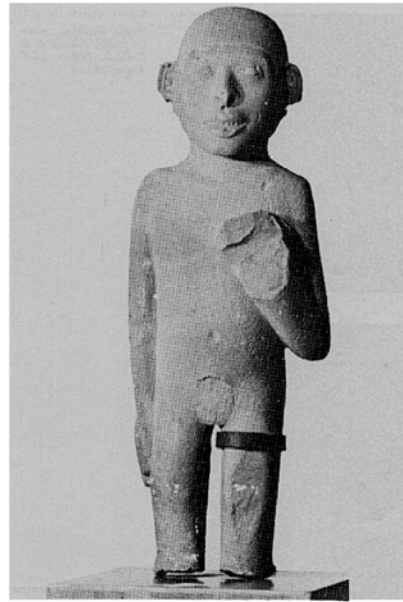


Fig. 3 Figura Masculina.
Tamuín, SLP. Altura: 34 cm.



Fig. 4 Figura con tocado.
Tancuayalab, SLP. Altura: 158 cm.

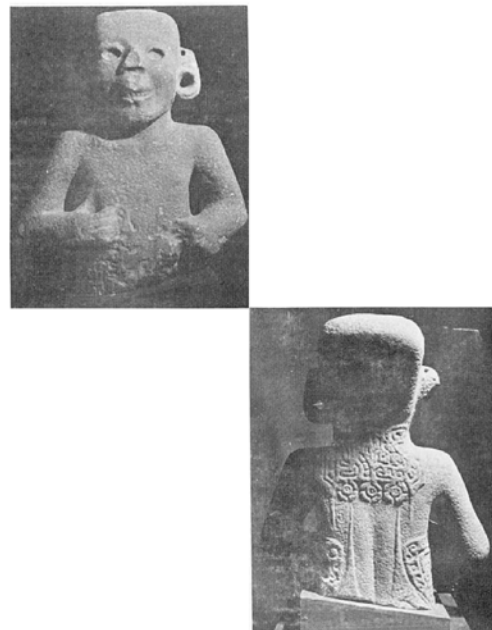


Fig. 5 Figura Masculina.
Tamuín, SLP. Altura: 36 cm.

La forma de la cabeza (Fig. 6) achatada de la frente hacia atrás de un corte, y sus decorados en las muñequerías, los dientes afilados, así como, su desnudez; son una representación del tipo huasteca común, el cual coincide en su aspecto general con la descripción de dicho grupo hecha por Sahagún:

... son de frente ancha y cabezas chatas [...] Tienen los dientes todos agudos [...] y en las muñecas unas muñecas de chalchihuites (piedras preciosas) [...] los hombres no tienen maxteles con que cubrir sus vergüenzas ... (apud Meade 1982:7)



Fig. 6 Cabeza del Adolescente.

Figuras Míticas

Para la identificación de las figuras⁹ míticas, tomé como base, el texto de Meade *El adolescente* y los comentarios al Códice Borgia por Seler, ya que el primero hace una identificación de las figuras que vemos en la obra, y el segundo es un texto que utilicé para confrontar el primero, dado que tiene la cualidad de ser un trabajo comparado. En este texto, se llega a la conclusión de que dicha figura pertenece a un dios, numen o imagen¹⁰, después de hacer una comparación con otras fuentes escritas, orales, escultóricas, arquitectónicas, etc. que en palabras de León Portilla es “un tejido cultural a través de los siglos” en Mesoamérica (Leon–Portilla 1997:59) o sea, una producto cultural está relacionado con otros productos de diferente especie, creando una sólida red de contenidos significantes, por ejemplo si los textos hablan de un dios se puede ahondar en su significado a través de obras artísticas.

DIOS JOVEN DEL MAÍZ «*Hunahpú e Ixbalanqué*»

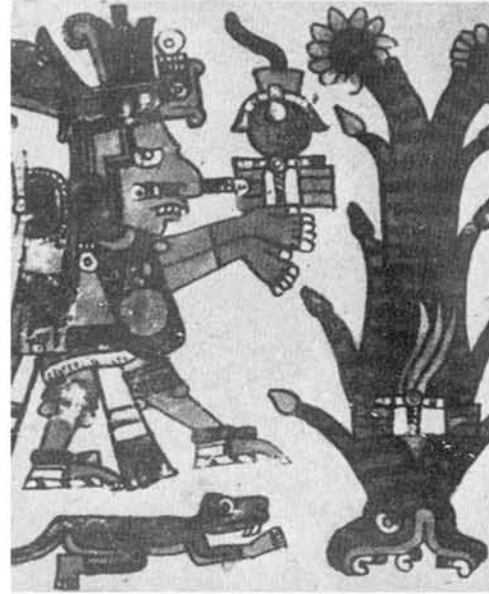
En la cabeza de la escultura observamos una línea que sale debajo de la oreja hacia la comisura del ojo (Fig. 6), que también se presenta en otras imágenes de algunos numenes de la tierra: como Cinteotl (Trejo 1989:77-78), Dios del Maíz el cual en la imagen del *Códice Peregrino* se ve todavía con el cordón umbilical (Fig. 7 y 8); Xochipilli, Dios de las Flores (Fig. 9); Xipe Totec, Dios de la Tierra (Fig. 10).

⁹ La figura es la forma de un ser animado humano, animal o híbrido. (Castiñeras 1998:46)

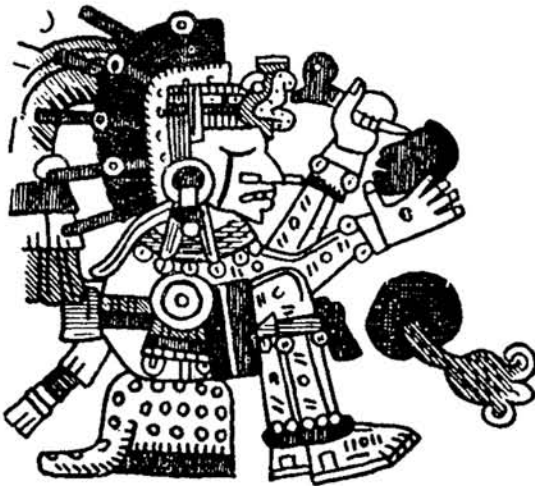
¹⁰ Tanto el dios, como el numen, deben de ser considerados como representantes activos de la fuerzas cósmicas. (Eliade 1973, 1975) Ver siguiente capítulo.



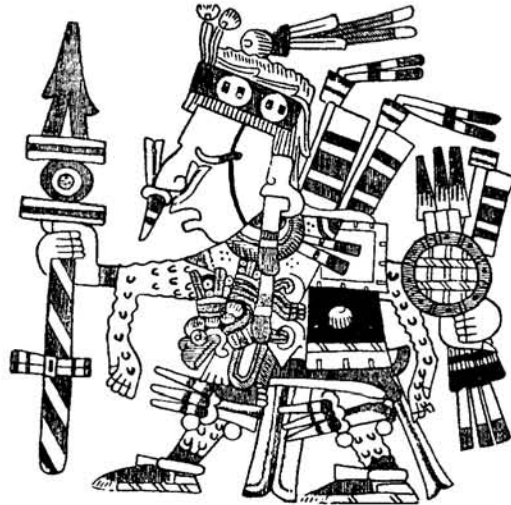
**Fig. 7 Dios del Maíz.
Códice Peregrino.**



**Fig. 8 Cinteotl, Dios del Maíz.
Códice Borgia.**



**Fig. 9 Xochipilli, Dios de las Flores.
Códice Vaticano.**



**Fig. 10 Xipe Totec, Dios de la Tierra.
Códice Borgia.**

El estilo de la cabeza es una clara referencia con la mazorca de maíz en la cultura maya (Florescano 1996:137) (Fig. 6 y 11), la línea de la que hemos hablado y su expresión tranquila, así como su rostro y cuerpo juvenil, (Fig. 6 y 12), nos confirman que la figura mayor de la escultura representa al Dios Joven del Maíz, (Fig. 12 y 13).



Fig. 11 Dibujo de la mazorca de maíz como cabeza humana. Cacaxtla.



Fig. 12 Hun Nal Ye, en su advocación del Dios Joven del Maíz. Copan.



Fig. 13 Dios Joven del Maíz junto a el Dios del Maíz. Maya.

XIPE TOTEC (Dios de la Tierra)

La línea que *El Adolescente* tiene en la cara de la cual hablamos en el párrafo anterior, es también interpretada como el límite del rostro del sacrificado que se pone como máscara este dios (Fig. 6, 10 y 14). También hay otros petroglifos que refuerzan la imagen de Xipe Totec, en el tocado, sobre los ojos (Fig. 15) “se encuentran dos semicírculos; dentro de cada uno , hay tres líneas en curva, dos en sentido opuesto que salen del gorro y uno inferior que las limita; deben figurar las oquedades de los ojos de la piel de Xipe Totec ...”. Así también, “a cada lado, saliendo del gorro, sobre la oreja, hay dos ganchos de cada lado que solían dejarse en la piel de Xipe–Totec para amarre”(Meade 1982:7) (Fig. 6, 14 y 15) Estos también se observan a un costado derecho de su cadera (Fig. 1, 16 y 17).



Fig. 14 Xipe Totec. Teayo, Ver.



Fig. 15 Cabeza de frente del Adolescente.



Fig. 16 Pierna derecha por detras del Adolescente.

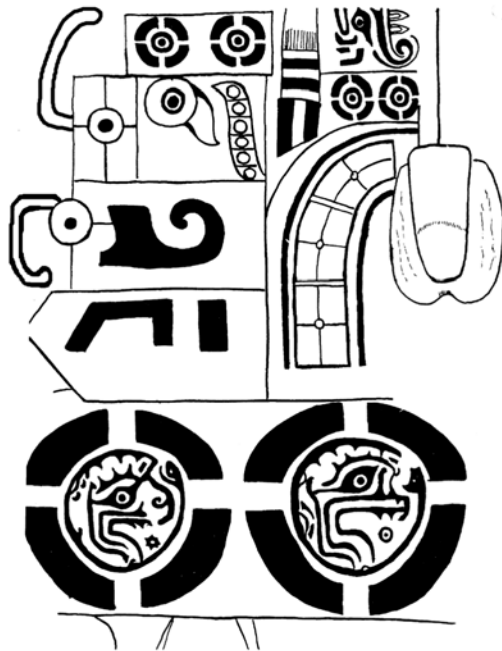


Fig. 17 Vientre del Adolescente.

XOCHIQUETZAL (Madre de los Gemelos) «Ixquic»

La figura que vemos al reverso de la escultura, en la espalda, arriba de la cintura, como alto relieve, en posición de parto y sostenida por un rebozo, es Xochiquetzal, Madre de los primeros gemelos (Seler 1963:155–156) (Fig. 18, 19, 20 y 21), ésta pose también se identifica con Tlazoltéotl, Diosa de la Tierra “... Tlazoltéotl, es la gran paridora...” (Seler 1963:121) (Fig. 22 y 23), podemos observar que lleva un tocado igual al que lleva Tlazoltéotl en el Códice Borgia (Fig. 23) y sus aretes con un gancho en la parte superior, atributo¹¹ distintivo de Quetzalcóatl (Fig. 24). Hay que notar aquí, que la Xochiquetzal en la escultura tiene la cabeza echada hacia atrás, siendo esto distintivo de los sacrificados por decapitación (Fig. 25 y 26).



Fig. 18 Xochiquetzal en la espalda de El Adolescente.



Fig. 19 Xochiquetzal.

¹¹ El atributo es un signo cuya vida depende de la figura divina o humana, de la que indica su identidad, su historia, su poder o su papel (Castineras 1998:47).

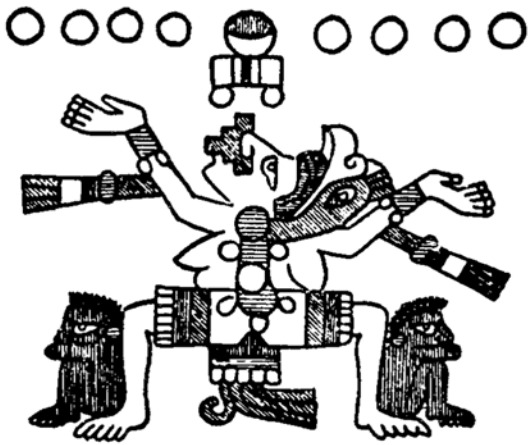


Fig. 20 Xochiquetzal.
Códice Laud.



Fig. 21 Xochiquetzal.
Códice Vaticano.



Fig. 22 Tlazoltéotl, Diosa de la Tierra.
Códice Borbónico.



Fig. 23 Tlazoltéotl, Diosa de la Tierra.
Códice Borgia.



Fig. 24 Ehecatl-Quetzalcóatl.
Códice Féyeváry-Meyer.



Fig. 25 Diosa decapitada.
Códice Vidobonensis.

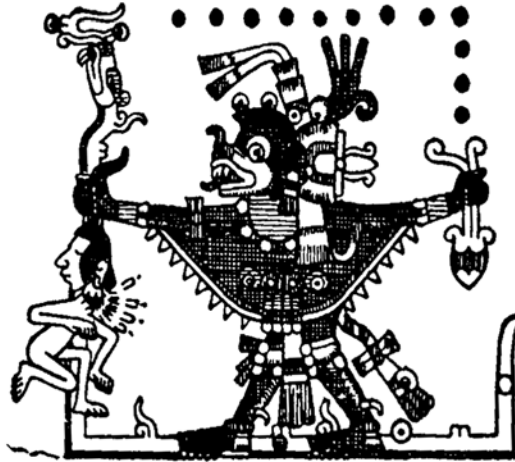


Fig. 26 Tlaczinnacatl, Murcielago
decapitador. Códice Féjerváry-Meyer

QUETZALCÓATL–EHÉCATL-VENUS (Estrella Matutina) «*Los gemelos divinos*»

En este momento dejamos las figuras representadas escultóricamente y nos ocuparemos de las representadas en bajo relieve. Los petroglifos o *tatuajes* se encuentran en: la cara, parte de la mandíbula inferior, la nuca y lados del cuello, en hombros y antebrazos, las muñecas, costado derecho del tronco, cadera y rodeando toda la pierna, así como, el glúteo derecho (Fig. 1).

En todas estas áreas sin excepción encontramos numerosas cabezas estilizadas de Quetzalcóatl en su advocación¹² de Ehécatl, dios del viento (Fig.27), y otros signos¹³ de los cuales hablaremos más adelante. Se puede identificar que es Quetzalcóatl por algunos de los atributos que se observan en una lámina del Códice de Viena, donde se ve a Ehécatl–Quetzalcóatl recibir su parafernalia¹⁴ (Fig. 28), empezando por su gorro cónico (Fig. 27 y 29), también característico de los huastecas (Fig. 30), debajo de éste se ve el ojo y debajo de éste, un pico de ave visto de perfil igual a la máscara bucal de pájaro, por medio de la cual sopla y mueve los vientos, del lado izquierdo vemos tras el ojo, una forma alargada cuya parte superior se bifurca en un apéndice redondeado (Fig. 27), que recuerda al hueso de fémur que utiliza esta deidad para sacrificios (Fig. 24); también cuenta con un gancho de orejera, que ya dijimos es característico de los atributos de Quetzalcóatl (Fig. 24 y 27).

¹² Denominación complementaria que se aplica al nombre de una divinidad y que se refiere a determinado misterio, virtud o atributos suyos, a momentos especiales de su vida, a lugares vinculados a su presencia, etc. (DRAE 1992).

¹³ Imágenes formadas por un significante (Forma) y un significado (Concepto) (Castineras 1998:28-29)

¹⁴ Conjunto de ritos o de cosas que rodean determinados actos o ceremonias. (DRAE 1992)



Fig. 27 Quetzalcóatl, petroglifo de la escultura del Adolescente.

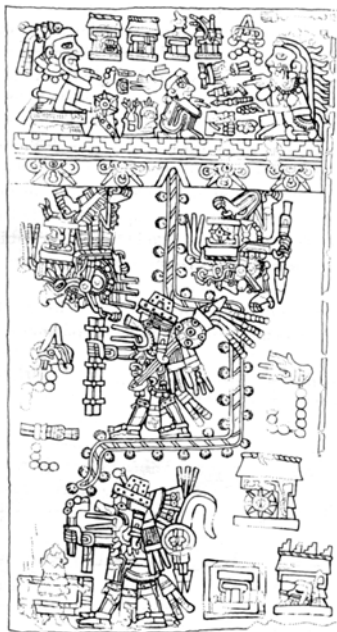


Fig. 28 Ehecátl-Quetzalcóatl. Códice Viena.



Fig. 29 Quetzalcóatl. Códice Vaticano A.



**Fig. 30 Un Huasteca.
Códice Borbónico.**



**Fig. 31 Glifo de Venus.
Códice Dresde.**

En su advocación de Venus, Quetzalcóatl es representado en la tradición maya con dos diferentes glifos (Fig. 31), de la cual queremos hacer notar la que tiene dos *chalchihuites* – piedras preciosas –, que definen la imagen de Quetzalcóatl como Venus, la estrella matutina. Existe la tesis de que todas estas insignias de Quetzalcóatl son de origen Huasteco (Trejo 1989:42), Meade (1942:117,122) nos dice:

Por la relación de Sahagún, por las esculturas, figuras de cerámica, de concha y caracol procedentes de la Huasteca y por los estudios hechos por Seler y Hermann Beyer, se pueden señalar algunos de los atributos y detalles particulares de los adornos personales de los cuexteca que podrían servir para distinguir algunas de las deidades que tuvieron principio o nacieron en esta región, pudiendo hacer a base de experimento la siguiente lista:

Sahagún, Historia general de las cosas de la Nueva España, México: 1938, Die Alten Ansiedelugen in Gabinete der Huasteca, Berlín: 1988 (y traducción al español del Museo

Nacional), (así como los comentarios de los códices Borgia, Vaticano 3773, Fejer-Vary-Meyer y Tonalámatl du Aubin). Archaeologiste Reise im México Berlin: 1889.

El copilli o gorro cónico

El arete o gancho en L de Quetzalcóatl

El signo de Ehécatl-Quetzalcóatl

La típica nariguera huasteca

[...]

La cruz de San Andrés dentro de un círculo o sea el eznab huasteco

El signo huasteco del maíz

El signo huasteco de generación o creación

Los discos o soles huastecos

El signo flor o rosa

La figura estilizada de Quetzalcóatl

La figura estilizada de Quetzalcóatl cayendo

[...]

El ojo estilizado huasteco

[...] además todo indica que Tamoanchan estuvo dentro de la región huasteca y fue allí donde se modificó el calendario y se fijó el período de Venus.

TLAHUIZCALPANTECUTLI-QUETZALCÓATL-VENUS (Estrella Matutina)

«Los gemelos divinos»

La pequeña cara invertida con gorro cónico es Tlahuizcalpantecutli (Fig. 32). Existe una gran cara de estas debajo del brazo (Fig. 33), en el costado derecho del cuerpo, y es atravesada por el brazo derecho de Xochiquetzal. Hay muchas otras de estas caras de menor tamaño que aparecen repetidamente al lado de Quetzalcóatl en su advocación de Estrella Matutina (Fig. 27). Siendo Tlahuizcalpantecutli, la Estrella Vespertina, es advocación de Quetzalcóatl cuando baja al inframundo, un rasgo distintivo de este numen es el color negro de cuerpo (Seler, 1963:188) (Fig. 34).



**Fig. 32 Tlahuizcalpantecutli en
El Adolescente.**



Fig. 33 Tlahuizcalpantecutli debajo del brazo derecho en El Adoscente.



Fig. 34 Tlahuizcalpantecutli en el Inframundo. Códice Borgia.

LOS SEÑORES DEL INFRAMUNDO «Hun-Camé y Vacub-Camé»

Hay en estos bajorrelieves, cinco grandes *chalchihuites* – piedras preciosas – de mayor tamaño, divididos en dos grupos: el primero se encuentra en la parte trasera de la pierna derecha (Fig. 16), al interior del gran signo del maíz hay tres de estos *chalchihuites* (Fig. 35), dentro de cada una de estas piedras preciosas hay algo que Meade interpretó como calaveras o monstruos (Meade 1982:13), es decir Señores del Inframundo (Fig. 36a), rodeados de una serpiente alada, siempre presente al lado de los numenes del inframundo (Fig. 36); el segundo grupo se encuentra debajo del vientre del lado derecho, son dos de estas imágenes las que difieren un poco en la forma de los otras imágenes observadas anteriormente en el gran signo del maíz, pero en su configuración general son también Señores del Inframundo. (Fig. 17, Pág. 23).



Fig. 35 Los Señores del Inframundo en El Adolescente.



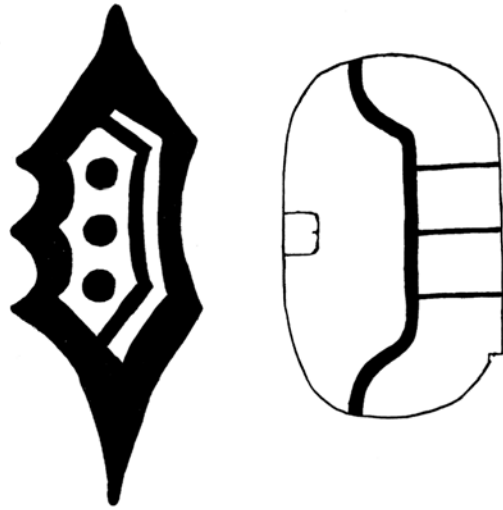
Fig. 36 a) Señores del Inframundo.
b) Juego de Pelota.

EL SIGNO DEL MAIZ

En la parte posterior de la pierna derecha (Fig. 16), vemos una serie de diseños que describo a continuación; una forma hexagonal oblonga cuyos extremos terminan en una larga punta; dentro lleva tres puntos (Fig. 37). Este petroglifo se identifica como el signo del maíz huasteca, presente en algunas de la esculturas (Fig. 4 y 5), también tiene parecido con el signo maya del maíz, en cuanto a sus elementos interiores formales y en número de elementos (Fig. 38), se puede ver su influencia estilística en un vaso olmeca donde se haya una de las representaciones más antiguas del Dios del Maíz (Fig. 39).



**Fig. 37 Signo Huasteca del Maíz
en El Adolescente.**



**Fig. 38 Signo del Maíz.
Huasteca y Maya.**



**Fig. 39 Signos del Maíz.
Cerámica de Chalcatzingo.**

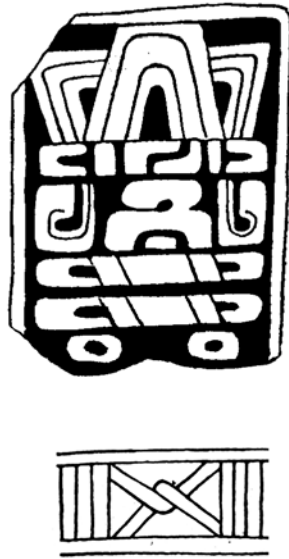
9 VIENTO–OJO DE REPTIL

Al lado derecho de algunos signos de Quetzalcóatl y debajo de los de Tlahuizcalpantecutli, se encuentra un signo que se asemeja a una cabeza de conejo que tiene hacia atrás, un cuadrilátero perfecto dividido en cuatro con una cruz, conocido como el ojo de reptil,¹⁵ el cual representa el nombre calendárico de Quetzalcóatl –9 Viento– (Caso 1967:164–165) (Fig. 40), este elemento lo encontramos en una lápida olmeca y en un relieve de Xochicalco (Fig. 41a y 42), que junto con el atado de años (Fig. 41b) forman el signo 9 Viento.

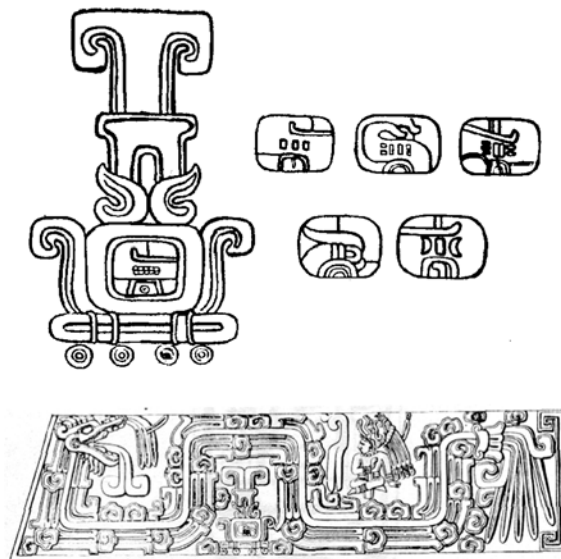


**Fig. 40 Ojo de Reptil o 9 Viento
en El Adolescente.**

¹⁵ Nombre acuñado por Beyer, citado en (Caso 1967:143)



**Fig. 41 a) Ojo de Reptil. Olmeca
b) Anudado de Años. Tolteca.**



**Fig. 42 Ojo de Reptil.
Relieve de Xochicalco.**

LAS CINCO REGIONES DEL MUNDO

La organización espacial del mundo que tenían los mesoamericanos era en cinco regiones (Fig. 43). El petroglifo de las cinco regiones del mundo podemos localizarlo en el vientre derecho de *El Adolescente* y se encuentra representado de una manera muy gráfica en esta escultura, así como también en cada uno de los *chalchihuites*, con su alo dividido en cuatro (Fig. 44), este glifo nos indica los puntos cardinales –oeste, norte, este y sur– y un punto en el centro, donde se relaciona el arriba y el abajo (Eliade 1973:37; Gonzales, 1989:40 134), que en algunos casos como vimos en los el glifo de los Señores del Inframundo, el cual expresa que en el centro del mundo se localiza también la región de muertos (Seler 1963:55,56) (Fig. 45)

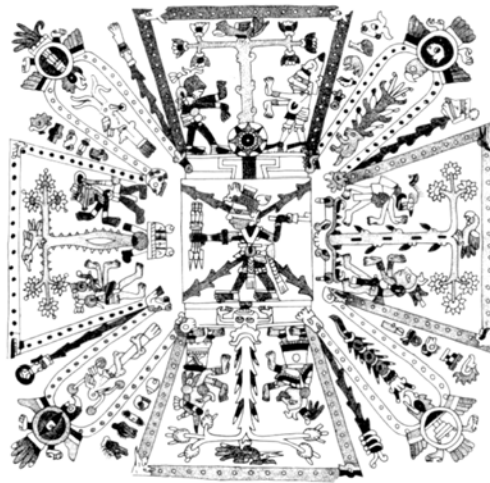


Fig. 43 Las Cinco Regiones del Mundo. Código Fájerváry-Meyer.



Fig. 44 Chalchihuite en
El Adolescente.



Fig. 45 El Inframundo.
Códice Vaticano.

Mitos e historias (Fuentes Literarias)

Las fuentes literaria que uso para explicar la iconografía en cuestión son el *Popol Vuh* (2000) y los *Anales de Cuauhtitlan* (1971).

La primera escena que vamos a identificar es el mito de cómo Quetzalcóatl se convirtió en Tlahuizcalpantecutli, es decir Venus, y como esto se relaciona con el nacimiento del maíz. La fuente que narra el hecho está en los *Anales de Cuauhtitlan*:

Decían los viejos que se convirtió en la estrella que al alba sale; así como dicen que apareció, cuando murió Quetzalcóatl, a quien por eso nombraban el Señor del Alba (*Tlahuizcalpantecutli*). Decían que cuando el murió, solo cuatro días no apareció, por que entonces fue a morar entre los muertos (*mictlan-inframundo*); y que también en cuatro días se proveyó de flechas; por lo cual a los ocho días apareció la gran estrella (el lucero), que llamaban Quetzalcóatl. (apud Spraje 1996:90)

Para crear la relación entre el viaje de Venus y el nacimiento del maiz, cito:

La persistente observación de la bóveda celeste [...] llevaron a los mayas a descubrir [...] que el periodo de invisibilidad de Venus antes de reaparecer como Estrella Matutina, era equivalente al lapso de ocho días que tardaba la semilla del maíz, recién sembrada en el seno de la tierra en reaparecer en la superficie con el brote de sus primeras hojas... (Spraje 1996)

Estas dos fuentes ilustran los que está sucediendo en la escena (Fig. 46), y que se repite varias veces por todo el cuerpo de *El Adolescente*. Vemos una configuración duplicada o gemela, enmarcada por dos signos de maíz (Fig. 37); en el centro dos

Quetzalcóatl-Venus (Fig. 27) viéndose de frente como un espejo, en la parte posterior de sus cabezas, un signo 9 Viento-Ojo de Reptil (Fig. 40) cada uno, y después un Tlahuizcalpantecutli-Quetzalcóatl (Fig. 32) por un lado, debajo de estos gemelos, cuatro *chalchihuites*. Toda la escena representa el viaje de Venus por el Inframundo durante cuatro días, antes de reaparecer, hecho que marca el brote del maíz sin tomar en cuenta los otros cuatro días armándose con sus flechas.

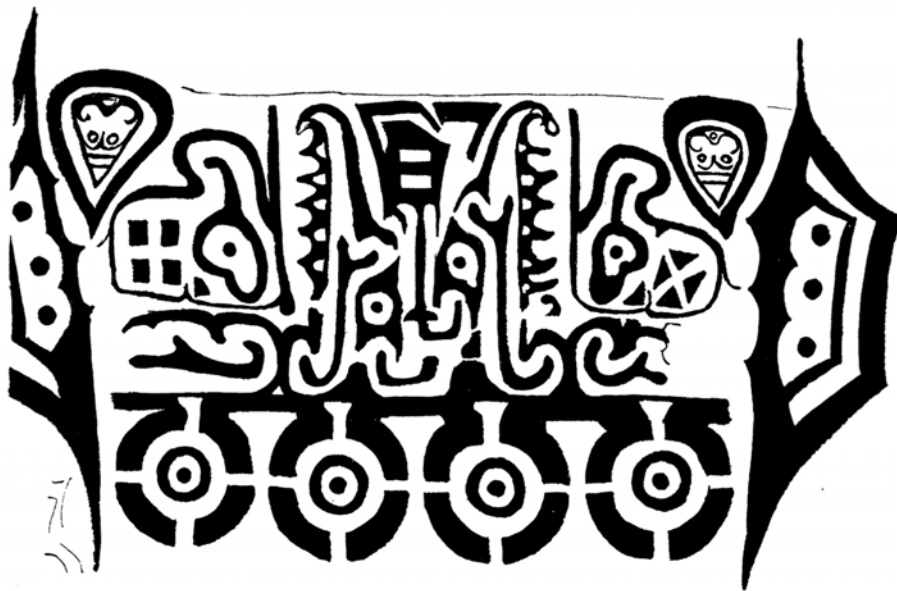


Fig. 46 Viaje al Inframundo de Venus en El Adolescente.



Fig. 37 Signo Huasteca del Maíz en El Adolescente.



Fig. 27 Quetzalcóatl, petroglifo de la escultura del Adolescente.



Fig. 40 Ojo de Reptil o 9 Viento en El Adolescente.



Fig. 32 Tlahuizcalpantecutli en El Adolescente.

Para conocer el por qué de la condición gemela de Quetzalcóatl y enlazarla con la representación escultórica del Joven Dios del Maíz y Xochiquetzal, es necesario citar algunos pasajes del *Popol Vuh*.

Incluyo ahora un resumen textual del viaje de Hun–Hunahpú y Vacub–Hunahpú–los gemelos divinos– al Xibalbá, o sea el inframundo: (Popol Vuh 2000:49–102)

Ahora bien, Hun–Hunahpú e Vacub– Hunahpú se ocupaban solamente de jugar a los dados y a la pelota ...

Y habiendo ido a jugar a la pelota en el camino del Xibalbá, los oyeron Hun–Camé y Vacub–Camé, los señores del Xibalbá.

–¿Qué están haciendo sobre la tierra? ¿Quiénes son los que hacen temblar y hacen tanto ruido? ¡Que vayan a llamarlos! ¡Que vengan a jugar aquí a la pelota , donde los venceremos!...

Ahora contaremos su ida a Xibalbá...

Enseguida se fueron Hun–Hunahpú e Vacub– Hunahpú y los mensajeros los llevaban por el camino. Así fueron bajando por el camino del Xibalbá, por unas escaleras muy inclinadas... (pasaron por varios ríos-trampas y en ninguno cayeron)

Luego llegaron a la orilla de un río de sangre y lo atravesaron sin beber de sus aguas [...] Pasaron adelante hasta que llegaron a donde se juntaban cuatro caminos y allí fueron vencidos, en el cruce de los cuatro caminos.

–Idos ahora aquella casa, les dijeron; allí se os llevará vuestra raja de ocote y vuestro cigarro y allí dormiréis.

Cuando entraron Hun–Hunahpú e Vacub– Hunahpú ante Hun–Camé y Vacub–Camé, les dijeron estos:

–¿Dónde están mis cigarros? ¿Dónde esta mi raja de ocote que os dieron anoche?

–Se acabaron, Señor.

–esta bien. Hoy será el fin de vuestros días.

Ahora moriréis. Seréis destruidos, os haremos pedazos y aquí quedara oculta vuestra memoria. Seréis sacrificados, dijeron.

En seguida los sacrificaron y los enterraron en el *Pucbal-Chah*, así llamado. Antes de enterrarlos le cortaron la cabeza a Hun-Hunahpú y enterraron al hermano mayor junto con el hermano menor.

–Llevad la cabeza y ponedla en aquel árbol que está sembrado en aquel camino, dijeron Hun-Camé y Vacub-Camé. Y habiendo ido a poner la cabeza en el árbol, al punto se cubrió de frutas este árbol al que jamás había fructificado antes de que pusieran entre sus ramas la cabeza de Hun-Hunahpú...

... la doncella Ixquic...

... A continuación se puso en camino ella sola y llegó al pie del árbol que estaba sembrado en *Pucbal-Chah*.

Hablo entonces la calavera que estaba entre las ramas del árbol y dijo: –¿Qué es lo que quieres? Estos objetos redondos que cubren las ramas del árbol no son más que calaveras. Así dijo la cabeza de Hun-Hunahpú dirigiéndose a la joven. ¿Por ventura los deseas?, agregó.

–Si los deseo, contesto la doncella.

–Muy bien, dijo la calavera. Extiende hacia acá tu mano derecha.

–Bien replicó la joven, y levantando su mano derecha, la extendió en dirección a la calavera.

En ese instante la calavera lanzó un chisguete de saliva que fue a caer en la palma de la mano de la doncella. Miróse ésta rápidamente y con atención la palma de la mano, pero la saliva de la calavera ya no estaba en su mano.

–En mi saliva y mi baba te he dado mi descendencia (dijo la voz en el árbol)[...] Así es también la naturaleza de los hijos, que son como la saliva y la baba, ya sean hijos de un Señor, de un hombre sabio o de un orador. Su condición no se pierde cuando se va, sino se hereda; no se distingue ni desaparece la imagen del Señor, del hombre sabio o del orador, sino que la dejan a sus hijas y a los

hijos que engendran. Esto mismo he hecho yo contigo. Sube, pues, a la superficie de la tierra, que no morirás. Confía en mi palabra que así será, dijo la cabeza de Hun–Camé y Vacub–Camé.¹⁶

... Y así fueron engendrados Hunahpú e Ixbalanqué.

Muy contentos (Hunahpú e Ixbalanqué) se fueron a jugar al patio del juego de pelota; estuvieron jugando solos largo tiempo y limpiaron el patio donde jugaban sus padres.

Y oyéndolos, los Señores del Xibalbá dijeron: ... ¡Id a llamarlos al instante!

(Así pasaron muchas pruebas y nunca perdieron)

Pusiéronlos entonces [a Ixbalanqué y a Hunahpú] en la Casa de los Murciélagos. No había más que murciélagos dentro de esta casa de *Camazotz*, un gran animal, cuyos instrumentos de matar eran como una punta seca ...

Dijo entonces: –¿Comenzará ya amanecer?, mira tú.

–Tal vez sí, voy a ver, contesto éste.

Y como tenía muchas ganas de ver afuera de la boca de la cerbatana, y quería ver si había amanecido, al instante le corto la cabeza *Camazotz* y el cuerpo de Hunahpú quedo decapitado.

(Pero recobro la cabeza en el juego de pelota con un engaño y mataron a los Señores de Xibalbá con otro engaño, por que ellos resucitaban a todo y a todos)

Como vemos esta narración nos ayuda a interpretar que Xochiquetzal lleva consigo a Hun–Hunahpú representado en la decapitación de Xochiquetzal y que es esta la que da a luz fuera del Xibalbá, es decir, en la tierra a los *gemelos divinos* Ixbalanqué y Hunahpú, representados por el Dios Joven del Maíz, análogamente justifica la de cabeza de Quetzalcóatl como decapitada y su duplicidad melliza en la primera escena que interpretamos.

¹⁶ Existe la idea de que los gemelos divinos son uno solo, y que este pasaje tiene un paralelismo con el viaje de Venus-Quetzalcóatl por el inframundo, contada dentro de la tradición azteca–tolteca. (Seler 1963: 121 y Florescano 1996:41).

Aquí expongo la relación entre el cuerpo y el maíz presentes en la escultura, en un sentido general vemos el cuerpo cubierto de signos de Maíz (Fig. 1), hecho que tiene referencia con una imagen incluida en el *Popol Vuh*:

A continuación entraron en pláticas (Los Progenitores, Los Creadores y Los Formadores) acerca de la creación y la formación de nuestra primera madre y padre. De maíz amarillo y de maíz blanco se hizo su carne; de masa de maíz se hicieron los brazos y las piernas del hombre. Únicamente masa de maíz entró en la carne de nuestros padres...(Popol Vuh 200:104)



Fig. 1 El Adolescente.
Tamuín, SLP. Altura: 145 cm.

CAPITULO III

Interpretación Iconológica

La interpretación iconológica busca los significados en las profundidades mentales que la imagen como símbolo codifica, “el símbolo [...]ha de designar [...] algo tras cuyo sentido objetual, visible, se haya oculto otro invisible y mas profundo”(Jacobi 1983:76). Nos dice Castineras (1998:86-88) que Panofsky distingue dos tipos de símbolo:

a) LOS SÍMBOLOS ORDINARIOS, que son imágenes descifrables a la luz de la tradición visual o textual; que fue lo que hicimos en el capítulo anterior de iconografía al identificar los imágenes glíficas y escultóricas y b) LOS SÍMBOLOS CASSIRIANOS, que son inteligibles sutil y sintácticamente, imágenes de síntomas culturales (Castineras 1998:88); los que utilizaré en este capítulo. El sentido sintáctico es la clave para acceder a los significados intrínsecos de la simbolización en las culturas tradicionales, “la traducción de un mensaje remoto, no tiene que ver con elementos aislados, sino con el todo y después de hacer un análisis de dichos elementos, lo que procede es la síntesis” (Wolff 1963:18).

El todo del que nos habla Wolff en el párrafo anterior es el cosmos, –orden total del mundo– “para las sociedades tradicionales y primitivas el símbolo constituye –y toda expresión o manifestación, ya sea macro o micro cósmica, es simbólica– una señal real o conjunto de señales vivas que se entrelazan y se relacionan entre sí a través de la pluralidad de sus significados conformando un lenguaje o código cifrado propio y revelador con el que además cohesionan a la sociedad en que se manifiestan” (González 1989)

En resumen, en este capítulo hago una interpretación a partir de las imágenes iconográficas, identificando el *Weltanschauung*¹⁷ que la escultura contiene, es decir, la cosmogonía manifestada por medio de lo que simbolizan dichas imágenes, la cosmogonía de una cultura tradicional está contenida en los mitos, ritos y objetos sagrados (Eliade 1975), en las hierofanias, que son cuando algo sagrado se muestra en el mundo (Eliade 1973:18-19), para concluir, “la cosmogonía” constituye el modelo ejemplar de toda situación creadora; todo lo que hace al hombre; repite de cierta manera el <<hecho>> por excelencia, el gesto arquetípico¹⁸ del Dios creador: la creación del mundo” (Eliade 1975:45). Por esto, hay que considerar que las imágenes son símbolos de las fuerzas cósmicas originarias y que se repiten una y otra vez, en diferentes formas, dioses, numenes, mitos, ritos, etc. Los símbolos no son signos, el signo tiene un significado y el símbolo tiene múltiples significados –polisemánticos–.

I

El pensamiento cosmogónico de los precolombinos está sintetizado en la idea del movimiento cíclico eterno, donde se relacionan el espacio TIEMPO–ESPACIO–MOVIMIENTO–CRIATURA, “la unidad tiempo–espacio era vivida como una visión general del Universo que representaba todas las direcciones del espacio incluyendo los cuerpos celestes” (Wolff 1963:33), “ ... las energías descendentes y ascendentes, la que se hallan en constante movimiento en el plano intermediario, en la tierra, entre el cielo y el

¹⁷ Se traduce como Ideología: Conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso o político, etc. (DRAE 1992:1138), es decir, su cosmovisión.

¹⁸ Jung dice “...El arquetipo como imagen de pulsión, es desde el punto de vista psicológico, una meta espiritual hacia la que tiende la naturaleza del ser humano”. (apud Jacobi 1983:42) Arquetipo: tipo soberano y eterno que sirve de ejemplar y modelo al entendimiento y a la voluntad de los hombres. (DRAE 1992:193)

mundo subterráneo y que son las que unen y ligan estas polaridades y cuyas características encarnan los numenes, las estrellas y la vegetación, en la perpetua batalla cósmica” (González, 1989:134). A esta visión del mundo precolombino, se le suma la idea de que el Mundo es una máquina cósmica, que necesita de su combustible, la sangre, “ la vida del hombre no es solamente suya sino pertenece al mundo. Su sangre es parte de la corriente sanguínea cósmica que se interrelaciona con todas las cosas. Por tanto lo que es y hace el hombre, tiene un significado cósmico” (Wolf 1963:48) y es el sacrificio ritual el que provee de energía al universo, “La eternidad del tiempo, lo infinito del espacio, lo ilimitado del movimiento, la vida que se acaba, toda parecía carecer de significado y propósito, menos la amenaza contra la vida misma: la destrucción y la muerte que habían de recibir algún sentido para hacer valer la vida y volver tolerable la muerte. Aquí, las culturas precolombinas descubrieron el significado del sacrificio” (Wolff 1963:42), que tiene que ver con la idea de que el hombre tiene una carga cósmica determinada por su nacimiento, así siempre está cargando energías simbolizadas en dioses –calendarios precolombinos: *tonalamatl* para los aztecas y *Tzolkin* para los mayas– (González, 1989: 214-248; Wolff, 1963:73-185)

II

La cosmogonía presentada en el apartado anterior esta simbolizada en todas las imágenes de la escultura en cuestión, primero la imagen conjunta de las cinco regiones del universo y los Señores del inframundo, que están envueltos por una serpiente alada (Fig. 35), empezando por la idea de que el espacio esta dividido en cinco regiones, donde en el centro es el arriba y el abajo, el lugar del movimiento energético de lo celeste con lo

terrestre simbolizado por la serpiente (animal terrestre) y las alas de la misma (elemento celeste), para finalmente llegar al inframundo simbolizado por los Señores del inframundo (Piña 1981:32,33) (Fig. 36a). Es la serpiente también la que simboliza la sangre, energía necesaria para el movimiento del cosmos. (Seler 1963:72) (Fig. 36b).



Fig. 35 Los Señores del Inframundo en El Adolescente.



Fig. 36 a) Señores del Inframundo. b) Juego de Pelota.

También podemos observar la simbolización de los elementos de la vegetación asociados con lo celeste, lo terrestre, lo humano y lo animal, en la imagen que remitimos al viaje de Quetzalcóatl-Ehécatl atravesando el inframundo, para convertirse en Tlahuizcalpantecutli-Venus¹⁹, (Fig. 46), donde para simbolizar la energía se usa al dios Quetzalcóatl (héroe-dios civilizador, elemento humano), con sus atributos de sacrificio (fémur) y su máscara bucal de pájaro (elementos animales) misma que usa para soplar el viento que mueve los astros entre ellos a Venus (Tlahuizcalpantecutli, elemento celeste), los *chalchihuites* –piedras preciosas– que marcan los días que Venus viaja por el

¹⁹ Ver primera escena mítica del segundo capítulo.

inframundo (elemento subterráneo) y todas estas energías para que nazca el maíz, en los extremos del ciclo (elemento terrestre), que está en íntima relación con el hombre como lo ilustra el mito de que los primeros hombres fueron hechos de maíz.

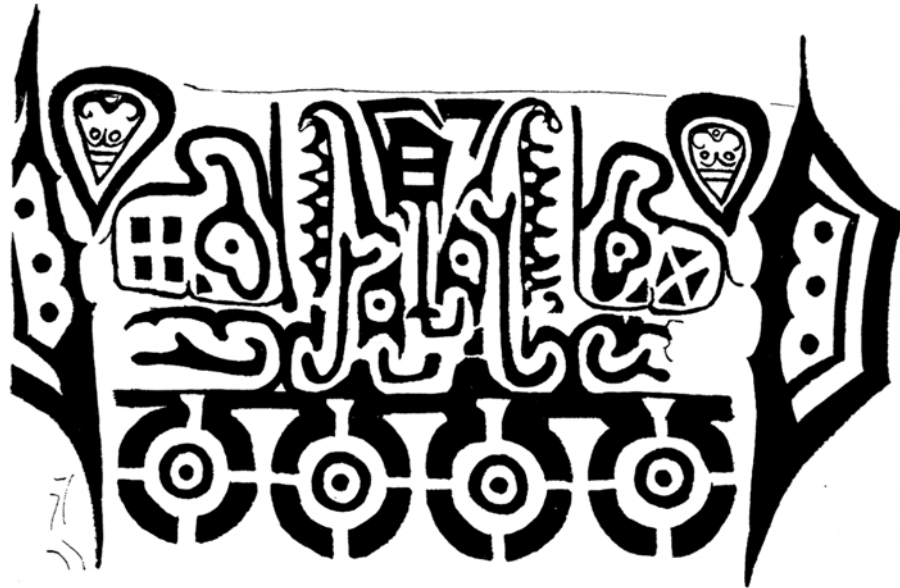


Fig. 46 Viaje al Inframundo de Venus en El Adolescente.

El renacimiento (tanto del maíz y como del hombre) se da gracias al sacrificio, como se cuenta en el Popol Vuh, con la decapitación de Hun Hunahpú, lo cual posibilita la regeneración vegetal cuando la sangre de su cabeza nutre el árbol seco y éste da frutos, para después renacer como los “gemelos divinos” Hunahpú e Ixbalanqué, todo gracias a Ixquic. Ésta simbolización se muestra en el aspecto escultórico de *El Adolescente* (Fig.1), donde el “dios del maíz” simboliza por sus atributos y su verticalidad al maíz, fruto de la tierra y sustento del hombre, por el cual se sacrificó Hun Hunahpú en el inframundo, e hizo concebir a Ixquic, simbolizado por la postura de Xochiquetzal con su cabeza signo de

decapitación, y que es cargada por su hijo el dios joven del maíz, simbolizando el hecho que desde el nacimiento se carga o mejor dicho se lleva con uno las energías del cosmos.



Fig. 1 El Adolescente.
Tamuín, SLP. Altura: 145 cm.

CONCLUSIONES

1. El primer objetivo particular (Pág. 5), fue iniciarme en la investigación a partir de una metodología expuesta. En el recuento de la experiencia, dada la poca o pudiéramos decir nula experiencia de investigación sistematizada que en la licenciatura tenemos, el poder contar con una metodología que es la estructura de la investigación, imposibilitando la divagación y dirigiendo el interés, puedo decir que no nada más me inició en la investigación, sino que motivó nuevas investigaciones.
2. En relación a la investigación de los significados iconológicos e iconográficos, de la escultura *El Adolescente*, llegué a interpretar lo que a mi entender es el punto central de la metodología expuesta por Panofsky, la *Weltanschauung*²⁰, es decir, la visión del mundo del hombre huasteco como participante de la cultura precolombina. La idea cosmogónica de que el universo se mueve, y que todo o todos participamos de ese movimiento, comunión del hombre con el Mundo.
3. Estaba interesado en la correcta expresión textual de los resultados de la investigación, debido a que dentro de mi formación carecía de una práctica de escritor, que ahora termino de empezar, abriéndome una ventaja de expresión, y de la difusión de mis ideas.
4. Por lo que toca al último de mis objetivos, que también era mi supuesto hipotético, fue afirmada en un sentido y negada en otro, explico: se afirma que la escultura es una síntesis, pero no cultural, sino de la visión de una cultura, por que la cultura en general tiene muchos aspectos que con la metodología de Panofsky no se revisan,

²⁰ Se traduce como Ideología: Conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso o político, etc. (DRAE 1992:1138), es decir, su cosmovisión.

como el de que los materiales también simbolizan, por poner un ejemplo cercano, u otros más lejanos como, la comida en general, la música, etc.

5. El pensamiento teórico del las imágenes como símbolos, me permiten enriquecer mi obra visual, al hacer la consideración de que las imágenes pueden tener un dialogo con imágenes creadas en otros ámbitos del conocimiento humano (literatura, ciencias, etc.), por ésto la presente investigación tuvo una repercusión en mi producción como artista visual, no solo me ocuparé del ¿cómo? sino también del ¿qué? permitiéndome acceder a otros al público por los temas.

BIBLIOGRAFÍA

ACHA, Juan.

–*Las actividades básicas de las Artes Plásticas*. México: Coyoacan, 1994.

BAUER, Hermann

–*Historiografía del Arte*. Madrid: Taurus, 1981.

CARR, Edward.

–*¿Qué es la historia?*. México: Ariel, 1999.

CASO, Antonio.

–*Los Calendarios Prehispánicos*. México: UNAM–IIH, 1967.

CASSIRER, Ernest.

–*Filosofía de las Formas Simbólica*. México: FCE, 3 Vol. 1998.

CASTINERAS, Manuel.

–*Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel, 1998.

Códice Borgia.

–Edición facsimilar con comentarios de Seler. México: FCE, 1963.

DU SOLIER, Wilfrido.

–*Primer Fresco Mural Huasteco*. Cuadernos Americanos N° 6, México: 1946.

ELIADE, Mircea.

–*Lo Sagrado y lo Profano*. Madrid: Guadarrama, 1973.

–*Mito y Realidad*. Madrid: Guadarrama, 1975.

FLORESCANO, Enrique.

–*El mito de Quetzalcóatl*. México: FCE, 1996.

FUENTE DE LA, Beatriz y Neli Gutierrez Solana.

–*Escultura Huasteca en Piedra*. Catálogo. México: UNAM–IIE, 1980.

GONZALES, Federico.

–*Los Símbolos Precolombinos*. Barcelona: Obelisco, 1989.

JACOBI, Jolande.

–*Complejo, arquetipo y símbolo*. México: FCE, 1983.

KRICKBERG, Walter.

–*Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas*. México: FCE, 1971.

LÖWITH, Karl.

–*El sentido de la historia*.

LEON-PORTILLA, Miguel.

–*Ritos, Sacerdotes y atavíos de los dioses*. México: UNAM, 1958.

–*El destino de la palabra: De la oralidad y los códices a la escritura alfabética*. México: El Colegio Nacional y FCE, 1997.

MEGED, Davis.

–*Los Aztecas*. Barcelona: Destino, 1977.

MEGGED, Nahum.

–*El Universo del Popol Vuh: Análisis histórico, psicológico y filosófico del mito quiche*. México: DIANA-UNIVA, 1992.

MEADE, Joaquín.

–*El Adolescente*. Victoria, Tamaulipas: UAT, 1982.

–*La Huasteca: Época Antigua*. México: Cossio, 1942.

–*Iziz Centli; El Maíz: Orígenes y Mitología*. México: Talleres gráficos de la Nación, 1948.

OCHOA, Lorenzo.

–*Historia prehispánica de la huasteca*. Serie Antropológica: 26, México: UNAM-IIA, 1984.

PANOFSKY, Erwin.

–*El significado en las Artes Visuales*. Madrid: Alianza Forma, 1980.

PIÑA, Román.

–*Quetzalcóatl Serpiente Emplumada*. México: FCE, 1981.

Popol Vuh

–*Las antiguas historias del Quiche*. Traducido por Adrián Recinos. México: FCE, 2000.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA.

–*Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: RAE, 2 Tom., 1992.

SELER, Seler.

–*Comentarios al Códice Borgia*, México: FCE, 3 Vol., 1963.

SPRAJE, Ivan.

–*La Estrella de Quetzalcóatl: El planeta Venus en Mesoamérica*. México: Diana, 1996.

TREJO, Silva.

–*Escultura Huasteca del Río Tamuín*. México: UNAM, 1989.

–*Dioses, Mitos y Ritos del México*. México: SER, 2000.

BRUGGER, Walter.

–*Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Heder, 1995.

WESTHEIM, Paul.

–*Ideas fundamentales del Arte Prehispánico en México*. México: Era, 1991.

WOLF, Werner.

–*El mundo simbólico de mayas y aztecas*. México: SEP, 1963.