

## **El glifo Lamat ½ T510 y la plástica huasteca: un acercamiento al sentido venusino de los diseños pintados en cerámica y escultura de la época posclásica**

Juan Eduardo Candelaria Ampacún<sup>1</sup>

### **Resumen**

El presente trabajo ofrece un análisis de la figuratividad huasteca de la época prehispánica con objeto de identificar en ella componentes visuales de valor venusino. A partir de una metodología de correlación de las principales formas que caracterizaron a los signos venusinos mesoamericanos, se discute la presencia y continuidad de tales elementos en la Huasteca desde tiempos relativos al Preclásico Tardío (ca. 350 a. C.). El material examinado ofrece elementos para determinar que, a inicios del Posclásico (900-1521 d. C.), la plástica huasteca experimentó un proceso de renovación, donde el glifo maya de Venus, conocido como Lamat ½ T510, fue determinante para el desarrollo de nuevas estrategias representativas mediante las cuales, los huastecos expresaron nociones cosmogónicas sobre la creación del tiempo, el origen de la planta del maíz, así como su propia vocación cultural en cuanto colectividad humana relacionada en términos mitológicos con el acto de encendido del Fuego Nuevo.

**Palabras clave:** *cerámica huasteca, figuratividad huasteca, Lamat ½ T510, Venus, fuego nuevo.*

### **Abstract**

This paper offers an analysis of the Huastecan figurativity of the pre-Hispanic period in order to identify in it visual components of Venusian value. Following a methodology of form correlation of the main signs that characterized the Mesoamerican venus cult, we discuss the presence and continuity of such elements in the Huasteca from times relative to the Late Preclassic (ca. 350 BC). The examined material offers elements to determine that, at the beginning of the Postclassic (900-1521 A.D.), the Huastecan plastic art experienced a renewal process where the Mayan glyph of Venus, known as Lamat ½ T510, was determinant for the development of new figurative strategies through which, the Huastecans expressed cosmogonic notions

---

<sup>1</sup> Doctor en Historia del Arte. Correo de contacto: eduardo.ampacun@colsan.edu.mx

about the creation of time, the origin of the maize plant, as well as their own cultural vocation as a human community related in mythological terms with the act of lighting the New Fire.

**Keywords:** huastec pottery, huastec figurativity, Lamat ½ T510, Venus, new fire ceremony.

## Introducción

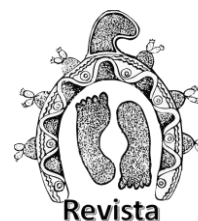
En la actual investigación se observan una serie de rasgos plásticos identificables principalmente en la escultura y cerámica huasteca de la época Posclásica (900-1521 d. C.), en cuya concepción figurativa<sup>2</sup> fueron articulados algunos componentes locales rastreables al menos a tiempos del Preclásico Terminal (350 a. C. - 200 d. C.), junto a otros elementos exógenos que habrían sido concebidos en el Altiplano central y el área Maya durante el periodo Clásico (200-900 d. C.) e inicios del Posclásico (900-1200 d. C.). Tal imbricación dio lugar a una nueva estrategia figuracional que terminó por conferir a las artes huastecas posclásicas, una personalidad propia al interior del universo cultural mesoamericano, en la cual el compuesto venusino parece haber ocupado un lugar preponderante. Al mismo tiempo, el proceso de renovación plástica que sufrió la cultura huasteca hacia el 900-1000 d. C. parece haber sido paralelo a un proceso de redefinición cosmogónica, en el que el pueblo huasteco se instauró como una colectividad humana ligada a la generación del fuego, el origen de la planta de maíz y el evento de la aurora.

### *Relaciones entre cerámica y escultura en la Huasteca posclásica (900-1521 d. C.)*

Corresponde a Gordon F. Ekholm (1944) la elaboración de la primera cronología cerámica para la región Huasteca; en ella, además de definir los periodos de ocupación y desarrollo (Panuco I, II, III..., VI), logró identificar rasgos estilísticos que vinculaban al material cerámico local con aquel hecho en Teotihuacán, El Tajín, Monte Albán, las tierras bajas del área Maya y el sureste de Estados Unidos. Tales relaciones dejaron entrever que la Huasteca formaba parte de redes de interconexión que la asociaron con muy distintas regiones de Mesoamérica y, precisamente, fue a través de dichos

---

<sup>2</sup> Empleamos el término *figurativo* siguiendo la propuesta teórica de Pierre Francastel (1988), que concibe a las objetivaciones plásticas como unidades visuales de sentido que permiten explorar el universo sensible, en las que convergen elementos procedentes de lo percibido, lo real y lo imaginario.



puntos de contacto, que el arqueólogo norteamericano procesó un marco cronológico aproximado para las tipologías cerámicas huastecas (1944: 423-433). Entre sus hallazgos notó que algunas de ellas presentaban cambios drásticos en su frecuencia estratigráfica, lo que interpretó como indicios de su posible origen alóctono, tal como es el caso de los tipos *Huasteca negro sobre blanco* y el *Tancol policromo* del periodo VI (Ekholm, 1944: 364-365) que estimó como contemporáneos al horizonte Azteca II (*ca.* 1200-1400 d. C.) o el Azteca III (1300-1521 d. C.) (Ekholm, 1944: 504).

A Richard S. MacNeish (1958) corresponde el siguiente trabajo estratigráfico realizado en la región; en él definió la existencia de tres fases de desarrollo anteriores al Panuco I, relativos al Preclásico, los atribuyó de manera tentativa a gente de habla maya, específicamente, el periodo Ponce. Contrastando la propuesta de Ekholm, y a partir de sus investigaciones en la zona de Tampico, William T. Sanders (1978: 49) reportó que no percibía en su material de estudio las divisiones fijadas y sugeridas de manera tan clara por Ekholm; habló en cambio de la presencia de una tradición huasteca sin interrupciones importantes apreciables en la alfarería, por lo que rechazó la idea de incursiones o inmigraciones de pueblos procedentes de otras latitudes.

En la década de los sesenta, la *Misión Arqueológica Francesa*, liderada por Guy Stresser-Péan, efectuó excavaciones en el sitio arqueológico de Tamtok; los tiestos recuperados fueron organizados en diez tipos diferentes, entre ellos, el tipo *Huasteca* que integra el *Huasteca negro sobre blanco* y el *Tancol policromo* de Ekholm, a los que también se les confirió una temporalidad relativa al Posclásico Tardío (1200-1521 d. C.) (Stresser-Péan y Stresser-Péan, 2005: 427-486). Dos décadas más tarde, Leonor Merino Carrión, Ángel García Cook y su equipo darían mayor precisión a las cronologías establecidas por sus predecesores mediante el Proyecto Arqueológico Huasteca (PAH), el cual abarcó un área total de 9500 Km<sup>2</sup>, donde se localizaron 525 asentamientos humanos, aunque sólo 33 de ellos fueron excavados (Merino y García, 1987: 31-72).

A diferencia de las averiguaciones norteamericanas en la región, la cronología del PAH contó con el apoyo de 40 fechamientos de carbono 14, que permitieron corroborar y corregir los

fechamientos propuestos por Ekholm y MacNeish.<sup>3</sup> Con base en los datos obtenidos propusieron que el tipo *Negro sobre blanco* llegó a la región e inició su desarrollo hacia el 1000 d. C., mientras que el *Tancol policromo* fue ubicado hacia la segunda mitad de la fase Tamul (ca. 1050 d. C.).<sup>4</sup> Según García y Merino (1989: 200), a esta época correspondería la elaboración de la escultura del *Adolescente*, la cual procede del sitio arqueológico de Tamohi.

El ajuste en las dataciones del PAH resulta relevante para el presente artículo, ya que permite asentar en fechas más tempranas la aparición de la tradición cerámica de nuestro interés y sus respectivos paquetes de signos figurativos, los cuales serían inherentes al fenómeno de renovación plástica que habría experimentado el arte huasteco hacia finales del Clásico e inicios del Posclásico. Cabe indicar que una revisión acuciosa de las esculturas relativas al periodo señalado poseen un tratamiento facial con un aire claramente tolteca, por lo que el fenómeno podría haber ocurrido en fechas más tardías a las sugeridas por Ochoa (1979: 45-48), correspondiéndose así con la época de auge de la cultura Tolteca, es decir, los siglos X y XII cuando muy tarde (Fuente, 2003: 114). Si bien a la fecha no existe un tratado específico sobre los distintos rasgos que vinculan a las expresiones plásticas de huastecos y toltecas, varios investigadores han realizado ya anotaciones breves sobre ellas, a saber: Beyer (1933: 190-191), Meade (1942: 122), Du Solier, Krieger y Griffin (1947: 24), Krickeberg (1954: 31), Medellín (1955: 147), Covarrubias (1961: 225) y Westheim (1991: 308). Otra arista del problema inherente al arte huasteco de este tiempo tiene que ver con el hecho de que en ellas también suelen aparecer elementos que las enlazan con el mundo maya (Ochoa 1979: 36; Trejo, 2010; Zaragoza, 2015), algunos de ellos, inclusive, relacionados específicamente con Chichén Itzá (Beyer, 1933: Fig. 38; Ekholm, 1944: Fig 21 R; Ochoa, 1979: 36). Además de los aspectos señalados, la concordancia con el mundo tolteca también

---

<sup>3</sup> Los sitios posclásicos que arrojaron fechamientos C14 son: Hf114, Hp110, Hp323 y Hp462 (Ver García y Merino, 1989: 193).

<sup>4</sup> Asunción García (1982: 149-162; láminas: XXVII g, Lámina XXX a, b, c, g, f y Lámina XXXI) describe en extenso los tipos cerámicos del PAH y prácticamente identifica las mismas relaciones con áreas vecinas propuestas por Ekholm y MacNeish. Respecto el Negro sobre blanco y el Tancol Policromo los inserta de manera general desde la fase Tamul (900-1200 d. n. e.) hasta Tamuin (1200-1550 d. n. e). Gerardo Gutiérrez (1996: 212-218), por su parte, desarrolló el “Proyecto de Arqueología en la Cuenca de la Laguna de Tamiahua”, bajo la dirección de Lorenzo Ochoa. A partir de la clasificación de Ekholm, sitúa el Negro sobre blanco y el Tancol Policromo hacia el 1100 d. C; la utilidad de su estudio, entre otras cosas, radica en que permite ubicar geográficamente la distribución y uso de la cerámica Negro sobre blanco y Tancol Policromo en la porción sur de la Huasteca. En su análisis sobre la cerámica del norte de Veracruz, Annick Daneels (2006: 421) ha señalado que las cerámicas de tipo caolinítico comienzan a ser producidas en la Huasteca durante el periodo V, es decir, hacia el 1000-1200 d. C.

es identificable en una obra tallada en una roca arenisca típica de la Huasteca, en la que fue labrada la figura de una serpiente cuyo cuerpo fue conformado de la misma manera que los ofidios del aro del juego de pelota de Chichén Itzá. Entre los rasgos que llaman la atención de esta pieza, tenemos que una sección de los entrelaces del cuerpo del reptil es remitida del glifo maya *Lamat ½ T510* de la clasificación de Thompson (1950: 220-221), el cual ha sido afín con Venus (Ver Šprajc, 1996a: Figura 2.1) y fue empleado por los huastecos como base compositiva de los diseños de *bandas venusinas* que identificarán a los tocados y vestimenta de las deidades o gobernantes huastecos durante el Posclásico Temprano (Figura 1b-c) (Ver Sejourne, 1962: Figura 44; Klein, 1972: 93).



Figura 1. Arte lapidario huasteco de la época Posclásica con elementos figurativos de valor venusino, a) lápida con la representación de dos figuras zoomorfas (fotografía del autor, 2024), b) escultura femenina con tocado de

banda venusina (fotografía de Fuente y Gutiérrez, 1980: CVII), c) lápida procedente de Tepetzintla (fotografía de Fuente y Gutiérrez, 1980: CCCLXI) y lápida con diseño venusino (fotografía de Fuente y Gutiérrez, 1980: CCCLXV)

Una de las obras plásticas huastecas que consideramos exhibe más rotundamente la mezcla de elementos procedentes de otras tradiciones culturales es la escultura conocida como la *Apoteosis*, descubierta en el sitio de Tzinzin Tujub (San Vicente Tancuayalab), a 40 km al sur de Tamohi. El caso de esta pieza es de interés porque en su tratamiento plástico se conjuntan algunos rasgos del arte escultórico de Tamtok del periodo Clásico: tales como la anchura de las piernas, la verticalidad del personaje y los entrelaces que unen las extremidades de la figura descarnada que carga en la espalda; mientras que algunos atributos toltecas son identificables en el tratamiento expresivo de su rostro y el uso de una base cuadrangular; finalmente, la analogía con el mundo maya estaría dada por el remate de su vestimenta con las bandas venusinas configuradas a partir del glifo Lamat ½ T510 (Figura 7 a).

Otro talante significativo del vestigio son los diseños esgrafiados que cubren parte de su cuerpo, los cuales han sido asociados al tema del encendido del *fuego nuevo* (Ver Faust, 2009; Kuehne, 1993). Es de nuestra consideración que tales esbozos también serían diagnósticos del estrechamiento de diplomacias con los toltecas, toda vez que en ellos se representa al encendedor de barrena o *mamalhuaztli*, dispositivo para generar el fuego coligado a deidades de tradición chichimeca como Mixcóatl (Muñoz, 1997: 163) (Figura 5c). Eduard Seler (1998: 237-240), a su vez, estimó que las figuras del *mamalhuaztli* o “encendedor de barrena” y el fuego habrían sido introducidas a la Huasteca por gente de Teotihuacán en estaciones más tempranas. Sin embargo, cabe señalar que al día de hoy no ha sido recuperado material arqueológico que permita ubicar el conjunto de signos ígneos en tiempos anteriores al 900 d. C., por lo que, de existir elementos que reuniesen el arte huasteco posclásico con el de la gran urbe del periodo Clásico, estimamos éstos habrían llegado de manera indirecta a través de los toltecas.<sup>5</sup>

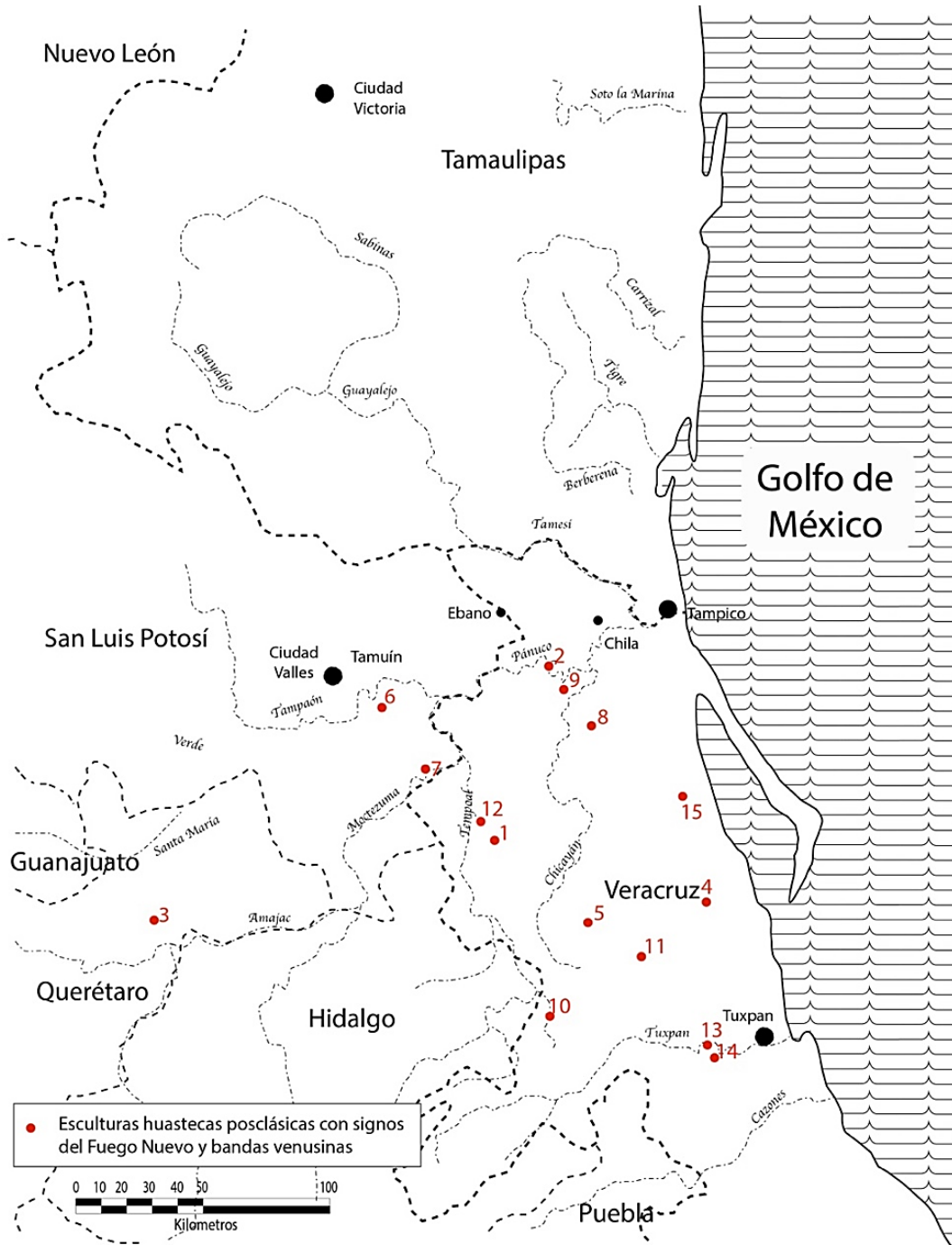
---

<sup>5</sup> María Eugenia Maldonado Vite ( en comunicación, 2023) ha señalado que la datación del material ligado a los sellos en arcilla con el tema del encendido del fuego, localizados *in situ*, al menos para el sitio de Tabuco, comprenden un periodo de tiempo entre el 1234-1308 d. C.

Los esbozos del *fuego nuevo* labrados en la *Apoteosis* son prácticamente idénticos a los que fueron grabados en la escultura del *Adolescente*, por lo que se puede señalar que ambas piezas habrían sido consumadas por el mismo taller escultórico y en el mismo ciclo (Figura 6e).<sup>6</sup> Preciso a esta escultura corresponden los glifos de Venus que fueron descritos por Blas Rodríguez en 1939 (1991: 261-262) e identificados por Joaquín Meade (1942: 122), los cuales fueron esgrafiados siguiendo los esquematismos que identifican a la banda venusina (Figura 6d). La reciprocidad de tales signos como portadores de alguna equivalencia al glifo Lamat ½ T510 puede constatarse con plenitud en una vasija efigie en la que también fueron aplicados en la misma sección del cuerpo, a reserva de que ahora los glifos no siguieron el bosquejo de la banda huasteca, sino más bien presentan un trazo que bien podría haber sido perpetrado por un artista maya o alguien muy entrenado en dicha tradición artística, tal como habría sucedido en el caso de los pintores de los murales de Cacaxtla (Helmke y Nielsen, 2013) (Figura 6b).

---

<sup>6</sup> Sobre la presencia de talleres escultóricos en la Huasteca ver Silvia Trejo (1989).



Mapa 1. Distribución regional de esculturas huastecas posclásicas portadoras de los signos del fuego nuevo y bandas venusinas: 1) Tempopal (CVIII), 2) Pánuco (CIX), 3) Jalpan (CLIX), 4) Naranjos (CLXXIX), 5) Ixcatepec (CLXXXVII), 6) Tamuín (CCLVII), 7) Tancuayalab (CCLVIII), 8) Cerro Cebadilla (CCLXXXIX), 9) Pánuco (CCCIV), 10) Chicontepec (CCCXVIII), 11) Tepetzintla (CCCLXI), 12) Texupezco (CCCLXV), 13-14) Huilocintla (CCCLXII-CCCLXIII) y 15) Ozuluama (CCCLX) (mapa del autor a partir de Zaragoza, 2003b, Fig. 1). Las claves corresponden a la clasificación de Fuente y Gutiérrez, 1980



Todo parece indicar que la producción de esculturas en las que se emplearon rasgos toltecas y diseños venusinos de corte mayance fue un fenómeno que tuvo lugar durante el Posclásico Temprano en un área que abarcó, principalmente, la porción centro-sur de la Huasteca (Mapa 1). Durante el Posclásico Tardío el aire tolteca pierde fuerza en el arte lapidario o al menos eso parece suceder en las obras recuperadas en el sitio de Tamtok, aunque en ellas sí continuó expresándose el culto ígneo iniciado en la época precedente, en especial, a través de la factura de esculturas de ancianos encorvados, los cuales han sido identificados como representaciones del dios viejo del fuego (Ver Fuente, 2003: 118; Stresser-Péan y Stresser-Péan, 2005: 696-699). En cambio, la alfarería recuperada en espacios contemporáneos a Tamtok, tales como Platanito y Vista Hermosa, constituye un corpus bastante robusto mediante el cual se pueden conocer diversas variantes de las bandas venusinas, así como su correlación con los distintos signos figurativos empleados por los huastecos para enunciar sus creencias religiosas, tal como se verá más adelante.

### ***Figuraciones “estelares” y glifos venusinos en Mesoamérica***

Antes de proseguir valoramos necesario analizar de manera breve las principales figuras de significación venusina en Mesoamérica, para posteriormente establecer su correspondencia formal con los diseños del material huasteco.<sup>7</sup> Comenzaremos con la descripción de un diseño presente en las vasijas de tradición olmeca procedentes de Guerrero, relativas al Preclásico Medio (1200-400 a. C.), registrados con amplitud por Christine Niederberger (1987: Figura 484). En particular nos importan los diseños que denomina como *motif étoilé* o “motivo estrellado”, arreglo figurativo formado por un número variable de arcos invertidos dispuestos en un arreglo radial, cuyo agrupamiento más simple da lugar a una contorno de tipo romboidal de lados curvo-divergentes,

---

<sup>7</sup> La identificación de signos venusinos en Mesoamérica y fuera de ella ha sido realizada primeramente a través del establecimiento de correlaciones formales de determinado tipo de figuras, lo cual ha posibilitado rastrear su distribución y profundidad histórica (Ver al respecto Šprajc, 1996b; Mathiowetz *et al.*, 2015).

complementados con cuatro semicírculos (Figura 2b-c). La notabilidad de este arreglo consiste en que, en términos topológicos y formales, podría consistir en sí mismo en una imagen prototípica del glifo *Lamat* (Figura 2e). En efecto, Coe (1977: 111) ha expresado consideraciones semejantes sobre el posible antecedente en la cerámica de tradición olmeca de algunos glifos astronómicos mayas de la época clásica (Figura 2a).

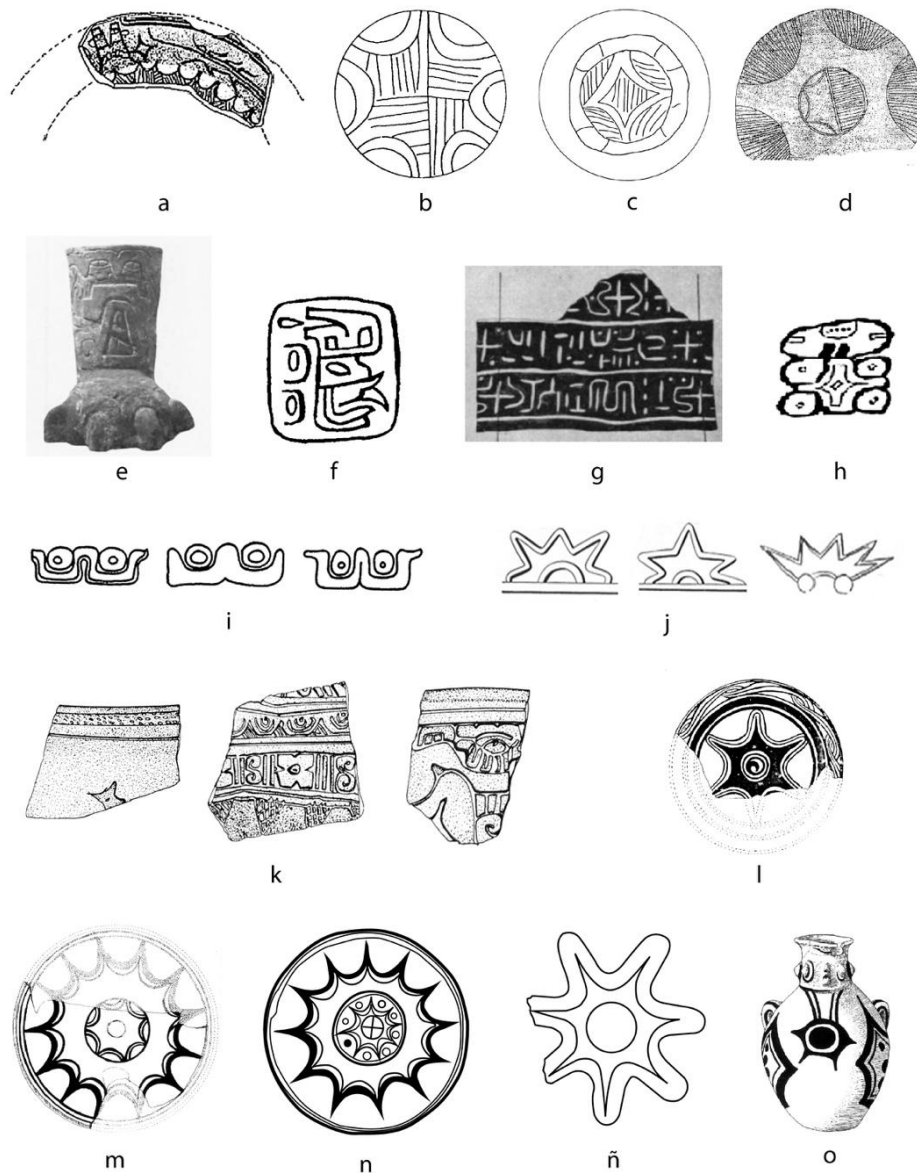
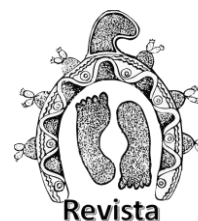


Figura 2. Diseños figurativos mesoamericanos de valor venusino o estelar: a-c) Platos cerámicos del horizonte olmeca (dibujo de Niederberger, 1987: Figuras 485 y 492), d) vasija del tipo *Altamirano blanco y negro* (dibujo de Merino y García Cook, 2002: Fig. 15), e) Vasija zapoteca con banda venusina (fotografía de Caso y Bernal,



1952: Fig. 93), f) orejera venusina (dibujo de Kelley, 1966: Fig. 2), g) sello de Tlatilco (dibujo de Kelley, 1966: Fig. 2), h) variante del glifo *Lamat* sin su cartucho (dibujo de Thompson, 1950: Figura 22), i) variantes del glifo *Lamat* ½ T510 (dibujo de Thompson, 1950: Figura 22), j) variantes de estrellas teotihuacanas de cinco puntas (dibujo de Sejourné, 1962: Figura 51), k) diseños de posible significación venusina en el Prisco negro de Chicayán (dibujo de Durán & Rivas, 1997: Figura 1), l) diseño de estrella en vasija de Pánuco (dibujo de Ekholm, 1944: Fig. 12 A), m) diseño de estrella en escudilla de Tamtok (dibujo de Stresser-Péan y Stresser-Péan, 2005: Fig. 120), n) diseño de estrella en escudilla de Tamohi (Zaragoza y Dávila 2007: Foto 1 a), ñ) diseño de joyel del viento en escultura prototípica de Ehécatl-Quetzalcóatl (dibujo del autor, a partir de Fuente y Gutiérrez, 1980: Lámina CCLIIIIa) y o) vasija de Ehécatl-Quetzalcóatl procedente de Platanito (dibujo de Stresser-Péan & Jadot, 2018: Figura V.45)

Según Thompson (1950: 220), existen dos variantes del glifo T510: la primera atañe al glifo del día *Lamat* sin su cartucho, cuya forma está determinada por un romboide pequeño al centro y un conjunto de cuatro círculos en sus esquinas (Figura 2h); la segunda, distinguida como *Lamat* ½T510, consiste en una especie de W invertida complementada con dos dibujos circulares (Figura 2i). Como ya se anticipó, el glifo *ek* o *Lamat* ½ T510 habría sido la representación a partir de la cual se configuraron las bandas venusinas en la Huasteca. Caso y Bernal (1952: Figs. 93 y 94) han dado cuenta de la existencia de una opción de banda venusina más temprana, esgrafiada en una urna zapoteca, la cual también ha sido vinculada a la variedad *Lamat* ½ T510 (Šprajc, 1996b: 71) (Figura 2e). A partir de las similitudes de forma, Kelley (1966: 744-745) ha propuesto que el glifo *Lamat* ½ T510 ya se encontraría presente en la altiplanicie central en tiempos preclásicos, tal como se puede apreciar en un sello procedente de Tlatilco, donde se observan motivos semejantes al glifo *Lamat* y a su variante media (Figura 2g). No obstante, causa extrañeza que en el motivo en forma de “W” hayan sido empleadas líneas en lugar de puntos o círculos, lo que no concierne formalmente con la convención gráfica que se desprende del *motif étoilé* aquí revisada ni con la forma del glifo *Lamat* sin su cartucho. Nótese en cambio que tal anomalía no tiene lugar en la “oreja venusina” del personaje de rasgos olmecas que Kelley también reproduce junto con el sello (Figura 2f), la cual sí halló continuidad en el relieve del monumento 4 de Chalcatzingo en algunas estelas de Tikal (Ver

Šprajc, 1996b: Figuras 11, 13 y 14, respectivamente) y, como veremos más adelante, en el arte huasteco posclásico.

### **Las estrellas de cinco puntas**

Otro signo venusino bien popular, de principal profusión durante el periodo Clásico, es la estrella de cinco puntas de Teotihuacan. Según Šprajc (1996b: 94-95), las estrellas teotihuacanas, ya sea en su variante media o completa, frecuentemente se descubren agrupadas con estampas de calaveras o con elementos acuáticos, lo que en concepto las conecta con el inframundo y la lluvia (Figura 2j). Una imagen que constata la afinidad simbólica entre el glifo Lamat ½ T510 y las estrellas teotihuacanas como signos venusinos fue plasmada en los murales de Cacaxtla, donde se pueden observar dos formas antropomorfas con cinturones venusinos, rodeadas por varias estrellas de cinco puntas (Piña, 1998: 54-60) (Figura 7b). Dichos cinturones serían congruentes con la variable media del glifo maya de Venus, aunque en una versión aún más simplificada toda vez que el círculo, en lugar de estar bordeado por la “W”, lo está por una delineación a manera de letra “U”. En efecto, en el arte mesoamericano posclásico, las atribuciones venusinas de una determinada deidad, de manera constante fueron expresadas a través del trazo de una silueta redonda a manera de ojo bordeada por una línea cuyos extremos pueden culminar en dos volutas —al igual que el cinturón venusino—; o sólo una, cuando se trata de representaciones de perfil, como es el caso de *Ehécatl-Quetzalcóatl*, deidad que aparte porta otra insignia de reconocido valor venusino: el pectoral de caracol cortado o joyel del viento (Ver Séjourné, 1962: Fig. 59).

### **El caracol cortado, las bandas venusinas huastecas y el encendido del fuego nuevo**

El refinamiento que experimentó la plástica huasteca durante la época posclásica también tuvo incidencia en la especialización figurativa del objeto con el que, según Lorenzo Ochoa (1979: 144), se rendía culto al dios del viento entre los huastecos del periodo Clásico: el joyel del viento. Ahora bien, el hallazgo reciente de un joyel de caracol cortado en la aldea de *Chak Pet*, en Altamira,

Tamaulipas, ofrece elementos para replantear la antigüedad de dicho culto en la región a tiempos relativos al Preclásico Tardío (*ca.* 650 a. C. - 200 d. C.) (Forssmann, 2018; Valdovinos *et al.* 2017).

Entre los cambios que experimenta el culto al viento en el Posclásico tenemos que el joyel de caracol cortado comienza a ser representado de manera gráfica, dispuesto en el pecho de un personaje de cuerpo antropomorfo y rasgos faciales fantásticos, como son una larga trompa y ojos circulares. Asimismo, el caracol cortado es identificable en vasijas efigie antropomorfas, a la vez que en vasijas globulares en cuyo cuello fueron modelados rasgos zoomorfos como la aleta nasal de los murciélagos (Ver Stresser-Péan, 2016: 31-36). Lorenzo Ochoa y Gerardo Gutiérrez (1996: 119) asociaron al personaje de larga trompa con las masas de aire polar que descienden desde el septentrión y provocan el temporal. En la mitología teenek dicha entidad sería reconocible como *Ejek Tsok*, “Trueno negro” (Ochoa, 2003: 83), a la que, en algunas narraciones, se le concibe como una deidad nortea colaboradora del dios del trueno *Muxi'* que habita en el este (Suárez, 2008: IV, 21-35).

Usualmente la manera de trazar al joyel del viento en las vasijas huastecas sigue el modelo natural de la espira y las puntas del caracol, empero, algunas de Platanito emplean una variante del emblema en la que sólo se dibuja una imagen redonda negra con una línea paralela a ella sobre la que se esbozan las puntas (Figura 2o). Esta variable también es visible en una representación escultórica antropomorfa que muestra a un personaje que porta orejeras en forma de gancho, es decir, un atavío típico de *Ehécatl-Quetzalcóatl*, por tanto, el pectoral puede ser contemplado como una variedad del caracol cortado (Ver Fuente y Gutiérrez, 1980: Lámina CCLIIIa) (Figura 2ñ).

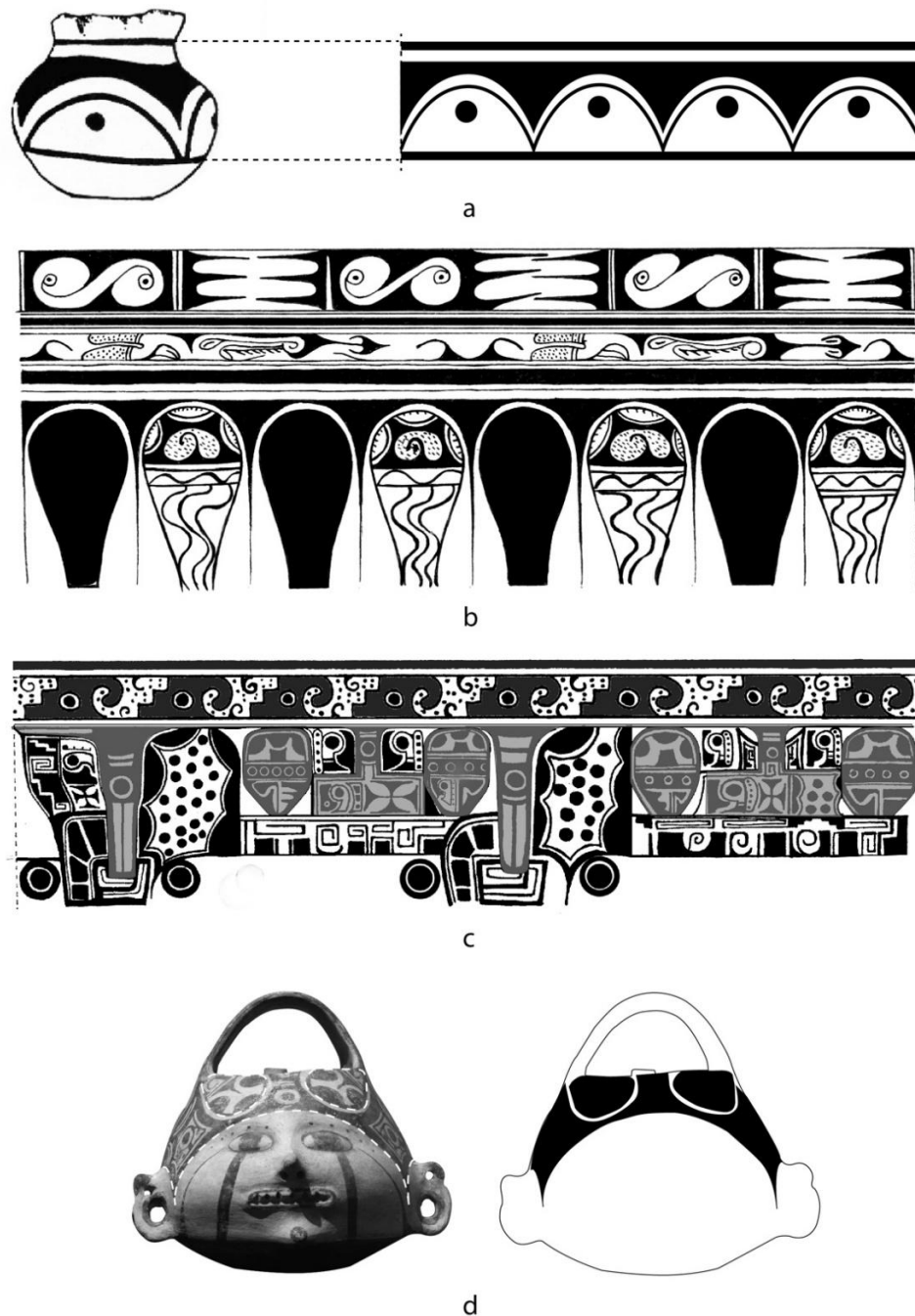


Figura 3. Variantes de la banda venusina huasteca: a) variante uno, b) variante tres, c) variante cuatro y d) variante cuatro invertida (dibujos del autor, 2024)

La equiparación de estas figuras como variables que aluden al caracol cortado abre la posibilidad de atribuir valores venusinos a un tipo de diseño que fue pintado sobre un plato recuperado en Pánuco, en el cual también se comprueba la banda venusina al estilo de Chichén Itzá (Ver Ekholm, 1944: Fig. 12 A) (Figura 2l). El esquema de la estrella está emparentado con las representaciones pintadas sobre una tipología de vasijas que Guy y Claude Stresser-Péan (2005: 444-448) designaron con el término de *escudillas trípodes poco profundas* (Figura 2m), y que Zaragoza y Dávila (2007: 349-351) clasificaron como tipo *Hun* variedad *Ot* (Figura 2n). En los sitios de Tamtok y Tamohi han sido recuperados ejemplares bien conservados que permiten apreciar una versión completa de estos esbozos, los cuales se encuentran vinculados a la banda venusina. Como podrá notarse, en los intersticios o espacios intermedios a las puntas, continuamente aparece una forma redonda en color negro; si se realiza el ejercicio de desplegar linealmente el contorno de las figuras, se obtendrá una versión básica del mismo arreglo que identifica a las bandas venusinas ya comentadas.

Es necesario señalar ahora las implicaciones plásticas que esta aportación figurativa asociada con la imagen del caracol cortado y el glifo *Lamat ½ T510* tuvieron en el arte posclásico de la Huasteca, particularmente, en la concepción formal de los diseños pintados en la cerámica. En lo subsiguiente haremos referencia a esta sucesión rítmica de motivos puntiagudos y redondos con el término de *banda venusina huasteca*, de la cual hemos registrado cuatro variantes, cada una con distinto grado de complejidad. La primera corresponde al boceto de los platos o escudillas aludidos y al de vasijas globulares sencillas, donde las imágenes en punta tienen alternancia con dibujos redondos en color negro (Figura 3a). La segunda es aquella que presentan las esculturas, en principio los tocados, ya sea como un arco por encima de la cabeza, o bien, en los bordes de prendas como faldellines o petos (Figura 1b-d).<sup>8</sup> En la tercera, las figuras redondas dejan de ser

---

<sup>8</sup> Para algunos ejemplos de esta variante de banda venusina en escultura en piedra, véase Fuente y Gutiérrez (1980, Láminas: CVII, CVIIIa, CIX, CLXXXIV).

utilizadas y son reemplazadas por otras similares a un arco alargado; a veces éste puede cerrarse en su sección inferior, dando lugar a una especie de gota invertida (Figura 3b). En todos los casos que hemos registrado, tanto las puntas como los dibujos en arco descienden por la superficie de la vasija, justo a la altura del primer hombro, para culminar en el perímetro de la base. La cuarta y última variable es identificable a nivel “reticular”, puesto que determina de manera menos evidente el orden y disposición de las imágenes que recubren la superficie de la olla (Figura 3c). Como particularidad tenemos que cada uno de sus extremos suele culminar en una figura de tipo romboidal con puntas alargadas, descrita por Blas Rodríguez (1991: 261-262) como el signo del maíz, o bien, como ala de mariposa, siguiendo a Seler (1996: 237-239). Una de las maneras más comunes de ubicarla es de modo invertido, bordeando el rostro de los seres figurados en cerámica, a manera de arco situado por encima de los ojos (Figura 3d).

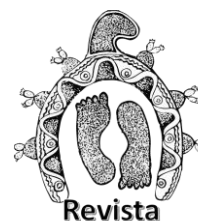
La relevancia de la agrupación del glifo Lamat ½ T510 con la banda venusina huasteca, a la vez que el establecimiento del vínculo de ésta con la representación del caracol cortado reitera en el hecho de que permite conferir un sentido global venusino a las delineaciones huastecas del *fuego nuevo* que brotan a inicios del Posclásico, además de las obras escultóricas y cerámicas que los portan. Otro aspecto a resaltar es que las cualidades formales de dichos elementos los aproximan más a las iconografías del horizonte olmeca y a los glifos Lamat que al modelo teotihuacano de la estrella de cinco puntas. Llama mucho la atención que el *motif étoilé* sea tan cercano a las representaciones pintadas en las escudillas y platos de Tamtok o Platanito, o bien, al pectoral de la escultura huasteca prototípica de *Ehécatl-Quetzalcóatl* (Figura 2ñ). Tal semejanza podría explicarse como resultado de la pervivencia durante un largo periodo de tiempo, de estrategias figurativas que fueron empleadas para expresar ideas o conceptos específicos, en este caso, de valor venusino o estelar.<sup>9</sup>

Recientemente, Parada (2021: 61-62) ha detallado en la cerámica del tipo *Zaquil negro* (700-900 d. C.) algunos esquemas que valora como antecesores de la banda venusina del arte escultórico huasteco, o lo que ella denomina diseño de *aro-festón*. El caso de este tipo cerámico resulta interesante porque, si bien se le aprecia como un tipo intrusivo, en él se da continuidad a

---

<sup>9</sup> Sobre la continuidad en el empleo de técnicas figurativas para plasmar nociones cosmogónicas en Mesoamérica, ver el trabajo de Alfredo López-Austin (2009).





Revista  
CHICOMOZTOC

Revista Chicomoztoc, Vol. 7. No. 14, Julio – Diciembre 2025

elementos figurativos ya presentes en el tipo Prisco negro (ca. 650 a. C. - 200 d. C.) (Ver García, 1982: 120). Según Alma Espinosa (2009), durante el Clásico Medio (ca. 400-600 d. C.) tales componentes se afianzan y permanecen hasta el Clásico superior o Epiclásico, como son la banda tipo *guilloche*, la cual evalúa unifica a la cerámica con el arte escultórico de Tamtok (ca. 350 a. C. - 550 d. C.).

Otro tipo de esbozo común del tipo *Zaquil negro* con origen en el *Prisco Negro* es una banda aserrada constituida por la repetición rítmica de motivos triangulares con líneas interiores paralelas. En el material arqueológico procedente de Chicayán, Veracruz hemos identificado una variedad de esta clase que por las correspondencias formales que muestra con el borde periférico del *motif étoilé* también podrían ser apreciadas como un antecedente de la banda venusina posclásica; inclusive los tiestos de este sitio han aportado ejemplos de ojos venusinos que remiten a aquéllos de la vasija zapoteca ya mencionada, así como el glifo del día Lamat sin su cartucho (Ver Durán y Rivas, 1997: 306-307) (Figura 2k). El hecho de que se considere al *Zaquil negro* como un tipo intrusivo dificulta determinar cuántos de los signos en él esgrafiados aparecen por primera vez en la Huasteca y cuántos de ellos podrían ser parte de una revivificación de figuras que aún no han sido identificadas en el *Prisco negro*.<sup>10</sup> Como veremos, el *Monumento 32* de Tamtok, coligado en contexto arqueológico a la cerámica *Prisco negro* y familiarizado con el primer conjunto arquitectónico del sitio (Córdova y Martínez, 2012: 23-27), ofrece fundamentos para emplazar hacia el 400 a. C., la formulación más temprana conocida hasta ahora de la base conceptual y figurativa que establecerá el componente venusino del arte huasteco durante la época posclásica.

---

<sup>10</sup> Cabe preguntarse aquí si algunos de los esquemas tipo estrella de la cerámica Altamirano blanco negro (1400-1150 a. C.) de la cuenca baja del río Pánuco —de producción local pero con influencia olmeca— podrían ser tomados en cuenta como evidencias tempranas de un posible culto venusino en la región y si algunos de los dibujos esgrafiados en ella habrían sido retomados en tipos cerámicos más tardíos aún poco estudiados (Ver Merino y García Cook, 2002: 61-66; Castañeda, 2005: 721-722) (Figura 2d).

### **El Monumento 32 de Tamtok y la figuratividad huasteca posclásica**

Por cuestiones de espacio nos resulta imposible realizar un análisis figurativo exhaustivo del *Monumento 32* (M32) y su significado potencial.<sup>11</sup> En otro trabajo hemos esbozado algunas ideas sobre la ilación que la figura central del M32 tendría con la noción de quiebre del *axis mundi* como evento formativo primordial de implicaciones ígneas, mediante el cual se configuró el mundo y dio comienzo el transcurrir del tiempo (Ver autor, 2024; López-Austin, 2009: 25-31). Por el momento, notemos que al centro de la obra fueron dispuestas tres figuras antropomorfas que están de pie sobre tres pares de cráneos. La central desempeña un papel claramente axial, ya que, además de sus proporciones mayores, posa sus manos en lo alto y toma entre ellas dos bandas de líquido o sangre que brotan del cuello de las siluetas femeninas decapitadas puestas a cada uno de sus costados. Juzgamos que en estas estampas habrían sido representadas lo que definimos como bandas cortas de cinco puntas; nos referimos a ellas de tal manera, debido a que en su tratamiento figurativo fue trazada una línea recta en su sección inferior, siguiendo el mismo recurso que fue aplicado en las bandas de líquido, a reserva de que, en lugar de volutas que las distinguirían como corrientes de agua o sangre, éstas poseen cuerpos puntiagudos, lo que interpretamos aludiría a una cualidad iridiscente. El hecho de que ambas bandas cortas estén sostenidas en lo alto les confiere un sentido de proyección ascendente (Figura 4).

---

<sup>11</sup> Sobre el tema, remitimos a los trabajos de Daniel Salazar, Guillermo Córdova y Estela Martínez (2012); así como a las apreciaciones publicadas por el descubridor del M32, Guillermo Ahuja (2006), y la interpretación arqueoastronómica de Jesús Galindo (2021).

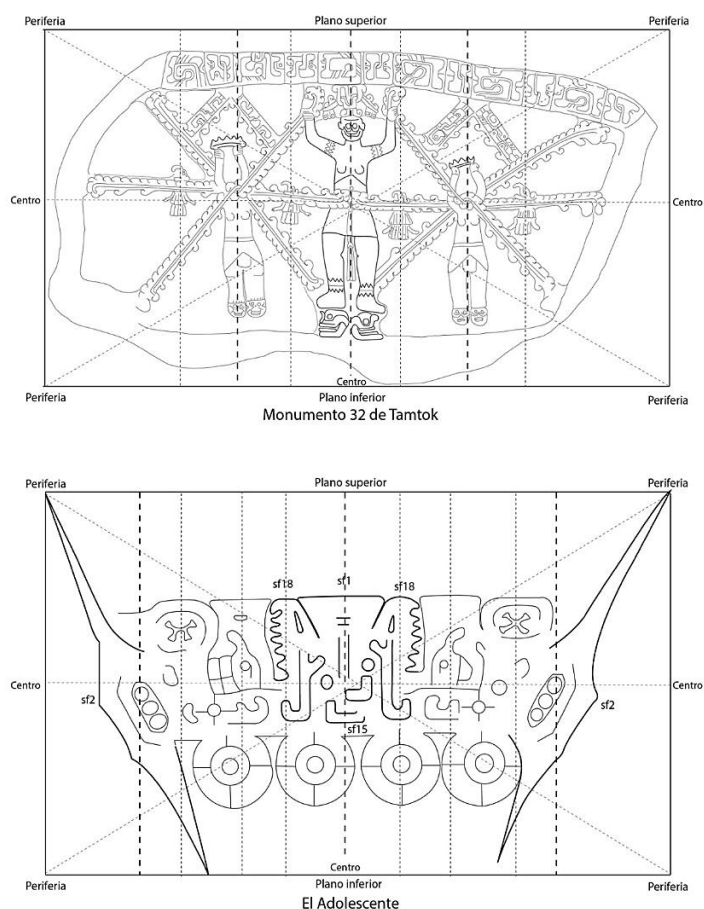


Figura 4. Correspondencias topológicas entre el Monumento 32 de Tamtok y los paquetes figurativos del Adolescente: a) Monumento 32 de Tamtok (redibujado por el autor a partir de Salazar, Martínez & Córdova, 2012: Figura 1) y b) Paquete de signos labrados en el cuello del Adolescente (redibujado por el autor a partir de Castro-Leal, 2009: Figura 6)

Es de nuestra consideración que las bandas de cinco puntas podrían ser justipreciadas como antecesoras de las estrellas teotihuacanas en su variante media, con todo, en Tamtok fueron figuradas como un elemento lineal ¿acaso una corriente de líquido iridiscente?<sup>12</sup> Este tipo de

<sup>12</sup> Además, siguiendo a Šprajc (1996b: 95-97), podemos indicar que las bandas cortas de cinco puntas de Tamtok también aparecen ubicadas en un contexto acuático, por las corrientes de líquido; inframundano, por las siete calaveras dispuestas en la sección interna de la imagen, y sacrificial, por los cuerpos femeninos decapitados.

recurso figurativo nos remite al arte lapidario olmeca, en especial, el altar 4 de la Venta, donde la mano derecha del personaje que emerge del bloque de piedra se encuentra muy próxima a una cuerda que corre por el perímetro inferior de la obra, que halla su culminación en el cuello de una figura antropomorfa colocada en el costado derecho; mientras que la del costado izquierdo se ha perdido. Al parecer, parte de las concepciones cosmogónicas preclásicas de la Costa del Golfo y la Región del Istmo, emplearon objetos lineales tales como cuerdas, bandas o corrientes de líquido, con objeto de aprehender determinados aspectos del universo (Ver Castro-Leal, 1998: 158). En la Huasteca, tales ideas podrían haber llegado a través de los contactos que sostuvieron con gente de filiación olmeca o mixe-zoqueana (Ver Espinosa, 2015: 353-356).

Para completar nuestra propuesta sobre el valor venusino de las bandas cortas de cinco puntas, juzgamos necesario agregar un desglose figurativo y topológico de algunos componentes plásticos constitutivos del M32, además de los paquetes de signos presentes en la escultura del *Adolescente* y otras piezas cerámicas del Posclásico. Tomamos aquí a la escultura del *Adolescente* como obra clave de comparación, debido a que en ella fue ordenada y labrada una de las muestras más enteras de códigos figurativos huastecos posclásicos, la cual resulta indispensable para comprender de mejor manera cómo se articulan los diseños pintados en la cerámica *Negro sobre Blanco* y *Tancol Policromo*.<sup>13</sup> De los distintos caracteres que aparecen en la escultura nos interesan los siguientes: el *mamalhuaztli* o encendedor de barrena (sf1), las fauces descarnadas de cocodrilo (sf18)<sup>14</sup> y el signo del maíz (sf2).<sup>15</sup> La correlación entre los caracteres figurativos en la escultura del *Adolescente*, así como sus correspondencias topológicas respecto del M32 de Tamtok es la siguiente: /*mamalhuaztli* = cuerpo central de rostro descarnado (eje de simetría bilateral)/, /cráneos de cocodrilo con fauces abiertas = cráneos opuestos (base inferior del eje)/ y /signo del maíz = estrellas de cinco puntas (componente periférico)/ (Figura 4).

---

<sup>13</sup> Para una clasificación de los signos, véase autor (2021); las obras escultóricas en que fueron plasmados, según la clasificación de Fuente y Gutiérrez (1980), son: CLVII, CCLVII, CCLVIII, CCCLXII, CCCLXIII, CVIII.

<sup>14</sup> Marcia Castro-leal (2009: Figura 5) las identifica como fauces de cocodrilo. Como tal, en la cerámica no se utiliza; en cambio, es sustituido por un símbolo al cual le asignamos la clave sf18 (autor, 2021).

<sup>15</sup> La clasificación es nuestra y el numeral señala la frecuencia con que apareció cada signo en una muestra de 256 vasijas posclásicas. En este caso, el sf1, correspondiente al *mamalhuaztli*, fue el que mayor veces apareció, seguido del sf2, es decir, el fuego (autor, 2021).

Entre los cambios principales, observamos la sustitución de la representación axial de rostro descarnado por el *mamalhuaztli*. En el Posclásico, el encendedor de barrena se convierte en la imagen principal de la figuratividad huasteca y de la propia concepción teenek sobre sí mismos, ya que el *mamalhuaztli* fue asimilado a su noción de persona como un elemento remitir de la capacidad de giro necesaria para producir el elemento ígneo (autor, 2024). Por debajo del *mamalhuaztli* podemos observar un par de dibujos a manera de letra “L” acostada que le sirven de base, las cuales constituyen una variante del signo *ollin* (sf15) (autor, 2021). Integrados a este conjunto también se ven dos cráneos opuestos de cocodrilo con las fauces abiertas, tal como ocurre en los cráneos opuestos y aparentemente humanos del M32.

### **Breve aproximación a la significación venusina de la figuratividad huasteca posclásica**

En los diseños labrados del *Adolescente*, las fauces abiertas marcan la direccionalidad del sentido figurativo, el cual culmina en la estampa del signo del fuego que, al mismo tiempo, simboliza una mazorca de maíz. En el M32, la orientación marcada por la ordenación de los cráneos nos conduce a los retratos femeninos decapitados que sostienen la banda corta de cinco puntas. En términos de proximidad, los entrelaces que se forman en sus cuellos estarían más estrechamente afines a las franjas de cinco puntas, y acaso, conferirles la idea de “movimiento”, tal como en la época posclásica sucede con algunos glifos de Venus vinculados figurativamente al signo *ollin*. La duplicidad de las representaciones decapitadas cargando la banda corta de cinco puntas, consideramos, sería remitir de la noción cosmogónica de la gemelidad como principio creador de oposiciones complementarias, según el pensamiento de los pueblos mesoamericanos (López-Austin, 2001:30).

Antes de proseguir con el aspecto de la gemelidad revisaremos algunas representaciones de la mazorca de maíz en el arte huasteco posclásico para reforzar su asociación con las bandas cortas

de cinco puntas del M32 en cuanto signos de valor venusino y ampliar así nuestra comprensión sobre el sentido genésico de la figuratividad huasteca preclásica y posclásica. Remitimos ahora a una vasija antropomorfa en la que al signo del maíz fueron integradas dos figuras de círculos concéntricos, dando lugar a un agrupamiento remitido del glifo Lamat ½ T510 (Figura 5a). Como se puede observar, en esta pieza los caracteres del *fuego nuevo* se originan en las extremidades superiores para de ahí correr hacia el pecho; en este caso, la relación de proyección periférica se establece con respecto al eje de los brazos, o bien, tal como sucede en otras vasijas, con el eje corporal que define la espina dorsal (Figura 5c-d). La evocación del glifo Lamat ½ T510 a partir del agrupamiento referido ofrece elementos para identificar el mismo recurso visual en otras vasijas huastecas posclásicas, a diferencia de que en ellas el componente figurativo venusino fue dispuesto cerca a lo que sería la nuca del personaje, lo que recuerda el uso del glifo Lamat ½ T510 en el diseño olmeca reportado por Kelley (*vid supra*) (Figura 5b). En el caso huasteco pensamos que los símbolos estarían expresando, entre otras cosas, una unión simbólica entre Venus y el maíz, tema que ya ha sido tratado por Šprajc (1996b) en lo que denominó como complejo *Venus-lluvia-maíz*, aunque en su trabajo no consideró una revisión particular de la figuratividad huasteca.

Resulta necesario revisar ahora otra vasija en la que se empleó una variable del glifo Lamat ½ T510, de la misma manera que en la escultura del *Adolescente*. La vasija efígie en cuestión constituye un mono araña con sus extremidades superiores extendidas hacia arriba, lo que recuerda la posición corporal de las figuras del M32. En su brazo izquierdo contemplamos el *mamalhuaztli* y otros códigos, mientras que en la sección posterior del brazo derecho, que correspondería a su muñeca, visualizamos una variedad del glifo Lamat ½ T510 (Figura 5c). Si trazamos un eje virtual que corte la pieza justo en su eje de simetría notamos que en ella subyace la misma noción del cuerpo como entidad análoga al *axis mundi* y al encendedor de barrena, mientras que sus extremidades funcionan como partes periféricas que proyectan hacia lo alto, un signo de Venus. Una noción muy semejante fue expresada en otra pieza, no obstante, en ella se proyectan hacia lo alto dos caracteres del maíz, lo que da a entender en términos plásticos una concordancia de analogía con respecto al signo de Venus de la pieza anterior, así como al del M32 (Figura 5d).

Imaginamos que la misma conciencia de proyección ascendente de los elementos venusinos y del maíz que acabamos de examinar fue referido en la sección posterior de la pierna derecha del

*Adolescente*, donde notamos que los signos del fuego-maíz fueron dispuestos siguiendo el mismo arreglo pareado que observamos en cerámica, empero, en cada sucesión el tamaño de las mazorcas se va incrementando (Figura 6 c y e, respectivamente). La proyección vertical de la planta de maíz, culmina en una séptima mazorca, la cual se encuentra enlazada a la representación de un recién nacido, lo que según Marcia Castro-Leal (2009) expresaría la relación de equivalencia en el pensamiento huasteco entre el ser humano y la gramínea. A decir de Paul Westheim (1991: 308), el infante encarnaría al Sol, idea que se reforzaría con el término que recibe el rebozo con el que es cargado, a saber, *akilab* (kin, “Sol” y laab, “persona o señor”) (Ariel de Vidas, 2003: 232-233).

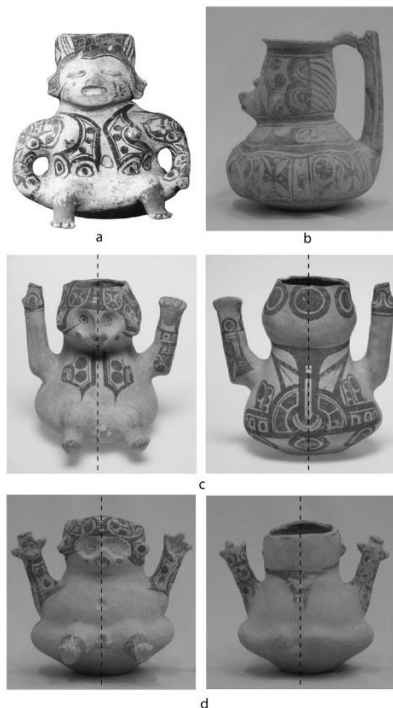


Figura 5. Signos venusinos en vasijas huastecas posclásicas: a) agrupamiento simbólico entre el signo del maíz y el glifo *Lamat* ½ T510 (fotografía de Stresser-Péan, 2008: Lámina 48), b) agrupamiento simbólico entre el carácter del maíz y el glifo *Lamat* ½ T510 dispuesto sobre la cabeza (fotografía del autor, 2010), c) vasija de mono araña con mamalhuaztli y glifo *Lamat* ½ T510 (fotografía del Museo de Antropología de Xalapa, 2024) y d) vasija de mono araña con mamalhuaztli y códigos del maíz en sus extremidades superiores (fotografía del autor, 2010)

Lo anterior nos lleva a abordar el caso de *Dhipaak*, héroe cultural de los teenek, cuyas hazañas lo definen como una entidad de vocación solar, que es pensado como un infante travieso y desobediente (A. Ochoa, 2000). Entre los nahuas de la Huasteca, *Chicomexóchitl*, “Siete flor”, puede ser considerado como un personaje análogo a *Dhipaak*, toda vez que en las narraciones mítica lleva a cabo las mismas aventuras en las que también se le concibe como un niño travieso o, en su defecto, como un recién nacido en el que se articula el binomio simbólico sol-maíz. De hecho se tiene registro de que los nahuas de El Cerro, Chicontepec, Ver., mantenían memoria de una milagrosa planta de maíz de siete mazorcas, la cual era concebida como una manifestación solar (Williams, 1966: 349). Según Sandstrom (2010: 327-328), los nahuas de Amatlán creen que *Chicomexóchitl* tiene un gemelo femenino llamado *Macuili xochitl*, “Cinco flor”, cuyo origen es desconocido.

Los teenek de la Huasteca potosina, por su parte, parecen no guardar evocación sobre la existencia de una hermana de *Dhipaak*; sin embargo, debido a que su madre solamente emerge en los relatos cumpliendo la función de dar a luz para luego morir, podría llevarnos a considerar que también desempeñaría una especie de cargo gemelar. De hecho, el vínculo de pares opuestos deriva directamente de la actividad de *Muxi'* como agente cósmico que participa activamente en la existencia de ambos. Mientras la madre es creada con las cenizas de *Ejek Tsok*, “Rayo del Norte”, que murió quemado por el rayo del *Maamlaab*, otro de los nombres de *Muxi'* (Suárez, 2008: IV, 21-35); *Dhipaak* se originó cuando un Zanate, “*tsok*”—enviado por *Muxi'*— deposita una semilla de maíz en la boca de quien será su madre. De esta manera, el *Maamlaab* da el principio de oposición que posibilita la manutención del pueblo teenek a través de la planta del maíz como personificación solar y el cuerpo femenino como personificación ctónica y lunar. Otra vertiente del inicio de gemelidad se desprendería del hecho de que entre los teenek también hay la noción de que *Dhipaak* es hijo de una entidad andrógina llamada *Bokomlaab*, madre-padre que a veces se desdobra en dos personajes: uno femenino que es *Bokoom Miimlaab* y otro masculino, *Bokoom Pay'loom* (Ochoa, 2003: 80). Una aproximación a esta ideología entre los grupos de cultura náhuatl que indica tener origen en el pensamiento huasteco nos la aporta Patrick Johansson (2012: 70-71), al abordar la posible raíz teenek de los nombres de la pareja primordial *Cipactonal*, “tonal de





Revista  
CHICOMOZTOC

Revista Chicomoztoc, Vol. 7. No. 14, Julio – Diciembre 2025

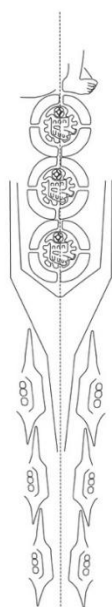
Cipac” o “calor de Cipac”<sup>16</sup> y Oxomoco, “Primera mujer”: de las voces *uxum*, “mujer”; *oc’ox*, “primera”.<sup>17</sup>



a



b



c



d



e

<sup>16</sup> Entre los teenek el pejelagarto también recibe el nombre de *Dhipaak* (Ochoa y Gutiérrez, 1996: 133), lo cual, indudablemente, nos señala que tiene conexión con el lagarto primordial, *Cipactli*, cuyo cuerpo, según la *Leyenda de los Soles*, fue partido en dos por la acción de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca.

<sup>17</sup> Cabe desatacar aquí que la madre de *Dhipaak* fue creada con las cenizas del Rayo Negro, “*Ejek Tsok*”, que murió quemado por el rayo que *Muxi’* empleó para resquebrajar la columna primordial (Suárez, 2008: IV, 21-35); mientras que el mito en que la niña resulta preñada por instrucción de *Muxi’* se permite inferir que ella sería su nieta e hija del Rayo Negro (Ochoa, 2000: 103-104). De esta manera cabría inferir que *Dhipaak* y su madre pueden ser contemplados como nietos del dios del Trueno.

Figura 6. a) *Tezcatlipoca* en el altar del Fuego nuevo de Tamohi (redibujado por el autor a partir de Zaragoza 2003a: Figura 10), b) vasija con glifo Lamat ½ T510 (fotografía del autor, 2010), c) planta de maíz en la escultura del *Adolescente* (dibujo del autor, 2024), d) variante dos de la banda venusina huasteca que evoca al glifo Lamat ½ T510 (fotografía el autor, 2022) y e) distribución pareada del signo del maíz en la pierna derecha del *Adolescente* y su relación con la proyección vertical ascendente (dibujo del autor a partir de Castro-Leal, 2009: Figura 3)

Posiblemente, los murales de Cacaxtla, donde se representó a una pareja de personajes portando un cinturón venusino y tomando con sus manos estrellas de cinco puntas, podría constituir una variable más tardía del mismo tema cosmogónico expresado en el M32, a reserva de que los personajes ya se encuentran diferenciados como hombre y mujer. Según la propuesta de Kim Richter (2010: 14), las esculturas masculinas y femeninas de la Huasteca habrían sido concebidas, producidas y mostradas como pareja. Esta proporción estaría ejemplificada por las esculturas conocidas como el *Sol* y la *Luna*, procedentes de Palmas Altas, Ixcatepec. Si bien los ejemplares están sumamente dañados, puede notarse que comparten el diseño de la banda venusina (Figura 8a-b). Por tanto, puede sugerirse que la existencia del componente *lamatiano* en los signos pareados del fuego-maíz en cerámica y la presencia de la banda venusina en los duplos escultóricos huastecos quizá no señale una determinada sociedad del cuerpo celeste con algún rumbo de manifestación en el horizonte, sino más bien sea un indicador de que forma parte esencial del evento creador, el cual tiene principio en la generación del fuego a través del *mamalhuaztli* y en el resquebrajamiento de la columna primordial. En efecto, el elemento ígneo, en cuanto elemento fundador del mundo, se constituye como responsable de la creación del Sol, de la Luna y de Venus (Limón, 2012: 69).

Lo anterior nos lleva a retomar el lazo mitológico de los ancestros del pueblo teenek, los *oc'ox inik*, que como colectividad humana quedaron vinculados en términos cosmogónicos al acto del encendido del fuego a través de la implicación somática del *mamalhuaztli* en su noción de persona. La transgresión que cometió su ancestro remite concisamente a dos eventos que se narran en la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* (Icazbalceta, 1882), así como en la *Leyenda de los Soles*, además de implicar sin duda a sus antepasados míticos con el fundamento gemelar creador de Quetzalcóatl-Tezcatlipoca. Si bien no dice cómo, la *Historia de los mexicanos...* indica que fueron Quetzalcóatl y Huitzilopochtli los que crearon el primer fuego, para posteriormente crear a *Oxomoco*, *Cipactonal* y a *Cipactli*; más adelante, también se revela que Tezcatlipoca,

convertido en *Mixcóatl*, fue el primero en generar el fuego después del diluvio, empleando un par de pedernales. La *Leyenda de los Soles*, en cambio, supedita la creación del fuego a la transgresión que cometen Tata y Nene; los que, después del diluvio y con objeto de asar un pescado, encendieron el fuego con los palos llamados *tlequáhuatl*; la pareja fue castigada por haber tizado el cielo y fueron transformados en perros. En el mito huasteco, el cuerpo del ancestro transgresor fue atravesado con el encendedor de barrena, quedando así convertido en mapache (Alcorn, 1984: 60-61). Otros ancestros míticos de los teenek serían el tlacuache, el mono araña y el murciélago, seres que en las vasijas posclásicas portan el *mamalhuaztli* pintado ya sea en la frente, como a lo largo de toda la espalda, lo que denuncia que en su corporeidad se encuentra supuesto el *mamalhuaztli* como eje que posibilita la capacidad de giro y la generación del fuego (Figura 5c-d).

A través de las representaciones del encendedor de barrena, la plástica huasteca posclásica nos ofrece copiosa evidencia de que la transgresión cometida con el encendido del fuego fungió como una fundamentación de la vocación cultural del pueblo teenek como colectividad humana relacionada con el evento ígneo que marcó el inicio de una nueva era después del diluvio. Además de lo antepuesto, el castigo que recibió el *oc'ox inik* habría emparentado al pueblo teenek prehispánico con la actividad embustera de Tezcatlipoca, lo cual también se pone de manifiesto en los distintos pasajes donde la decadencia del mundo tolteca fue provocada por engaños y maleficios propios del mundo huasteco, tales como la hechicería, el incesto y la embriaguez.

La actuación de Tezcatlipoca como entidad controladora del encendedor de barrena o *mamalhuaztli* en el altar del Fuego Nuevo de Tamohi otorga elementos para constatar su presencia en el pensamiento huasteco del Posclásico Temprano como componente creador afín al ámbito frío y nocturno del cosmos, toda vez que fue conformado, principalmente, a partir de unidades corporales descarnadas (Figura 6a). En Tamohi se le identifica tomando con su mano izquierda el *mamalhuaztli*, el cual parece proyectarse hacia el frente desde el interior de su torso figurado a manera de unas fauces de calavera. El tipo de tocado que porta lo emparenta con un grupo de

lápidas huastecas en las que estimamos habría sido representada una versión muy sintética de la banda venusina huasteca. En la parte superior de la obra que aquí mostramos se aprecia una forma puntiaguda con dos volutas inferiores —quizá a manera de rayo solar—, dispuesta sobre un disco con un círculo concéntrico en su interior (Figura 1d). Cabe hacer notar que en el abdomen de la *Apoteosis* fue trazado un diseño muy similar —lo que recuerda a los cinturones venusinos de Cacaxtla—, no obstante, en la obra se percibe una oquedad que con seguridad debió haber estado ocupada por una piedra semipreciosa ¿verde? (Figura 7a).

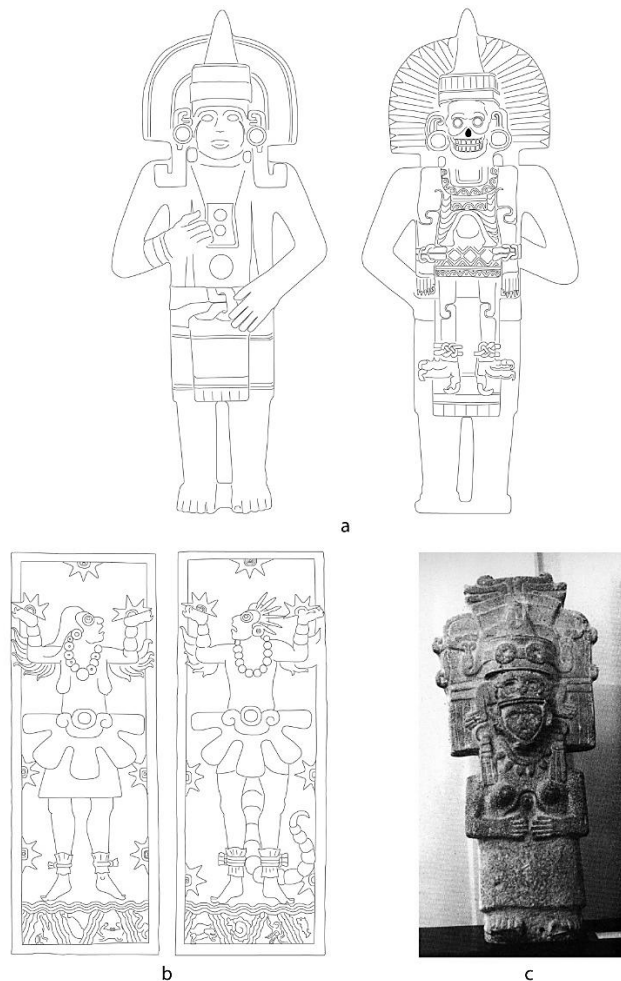


Figura 7. a) Vista frontal y posterior de la escultura de *La Apoteosis* (dibujos del autor, 2024), b) Personajes antropomorfos de Cacaxtla que visten faldellines venusinos y cargan estrellas de cinco puntas de estilo

teotihuacano (redibujado por el autor a partir de Domínguez & Urcid, 2013: Fig. 12.23) y c) Escultura femenina con tocado de figura descarnada descendente (fotografía de Fuente y Gutiérrez, 1980: CXXXII)

Dado el sentido figurativo dual que se articula en la *Apoteosis*, resulta plausible considerar que la contraparte del componente venusino frontal se encontraría en la imagen descarnada que porta sobre la espalda, la cual exhibe al corazón como un elemento opuesto a la piedra del frente, que posiblemente simbolizaría a Venus como estrella de la mañana (Figura 7a). Diana Zaragoza (2003a: 30-33) ha relacionado la representación de *Tezcatlipoca* en Tamohi con la estampa de la lápida de Tepetzintla, la cual muestra a un ser descarnado con garras de ave (Figura 1c). Según Solís (1998: 166), la obra personificaría a *Tlahuizcalpantecuhli* —por el tocado cónico, las orejeras en forma de gancho y el resplandor plisado—; empero, dado que la obra carece de una base que indique claramente su disposición original, también puede sugerirse que el dibujo sea evocador de la idea del descenso y así estar relacionado con la manifestación vespertina del planeta Venus, es decir, *Xólotl*. Nótese que es en la sección posterior del tocado de la *Apoteosis* —el correspondiente a la efigie descarnada— donde fue empleado el resplandor plisado; mientras que en el frente fueron esgrafiadas una serie de aves que poseerían un valor diurno o solar.

Por último, el caso de otra escultura huasteca en la que se muestra a una forma semejante dispuesta en posición de descenso nos ayudaría a reforzar la idea de que los seres descarnados huastecos con garras afiladas tendrían alguna reciprocidad con el aspecto inframundano de la creación, identificación que terminaría por amarrarse si se piensa que el retrato descarnado está falto de un pie, rasgo que identifica a *Tezcatlipoca* en las representaciones posclásicas de la Altiplanicie central (Heyden, 1989: 83) (Figura 7c).

De esta manera, proponemos que en las esculturas de la Huasteca fueron expresados distintos aspectos de la dualidad que rigió el principio creador en el pensamiento del pueblo teenek prehispánico, afines en parte con las manifestaciones matutinas y vespertinas del planeta Venus.

Justo creemos que las figuras descarnadas se relacionarían con la estrella vespertina, mientras que los infantes que son cargados en la espalda por personajes adultos estarían vinculados con la estrella de la mañana y el evento de la aurora (Figura 8c-d). A partir de la mitología teenek, podría discutirse si las figuraciones aludidas podrían constituir los aspectos opuestos y complementarios de Dhipaak como personificación del principio genésico primordial, toda vez que en algunos pasajes mitológicos teenek se le reconoce como creador de las artes (i.e. la escritura y la música), vinculándose así con el Sol y el mundo diurno (Ver Jurado y Camacho, 2011: 110); en tanto que en otros relatos se le describe huyendo de la hermana de su malvada abuela, lo que deriva en la creación de distintos componentes del paisaje como las montañas, los carrizos y los platanares — es decir, elementos pertenecientes al ámbito ctónico—, para después regresar y guarecerse en la horadación de un árbol —de valor inframundano— que realizó su abuelo transformado en pájaro carpintero (Suárez, 2008: I, 85-94 ). Este pasaje enlaza a Dhipaak con Xólotl que, al huir de la muerte, se transformó en mazorca doble, en maguey doble y, finalmente, en un ajolote que es atrapado en un contexto abismal como es el fondo de las aguas (Ver Olivier, 2010: 146-147).

Planteamos entonces que las esculturas duales de la Huasteca posclásica, así como los paquetes de signos pareados y la misma incorporación mítica de Dhipaak establecerían estampas cosmogónicas en las cuales fue expresado el principio creador de opuestos complementarios que sustentó y estructuró al mundo indígena y sus diversos componentes, entre ellos, los cuerpos iridiscentes que surcan la bóveda celeste. En efecto, Olivier ha señalado que en el asunto de la tipificación astronómica de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, cada uno podía manifestarse de manera alterna como Sol, Luna o Venus, según los ciclos cósmicos (Olivier, 2018: 480-481).

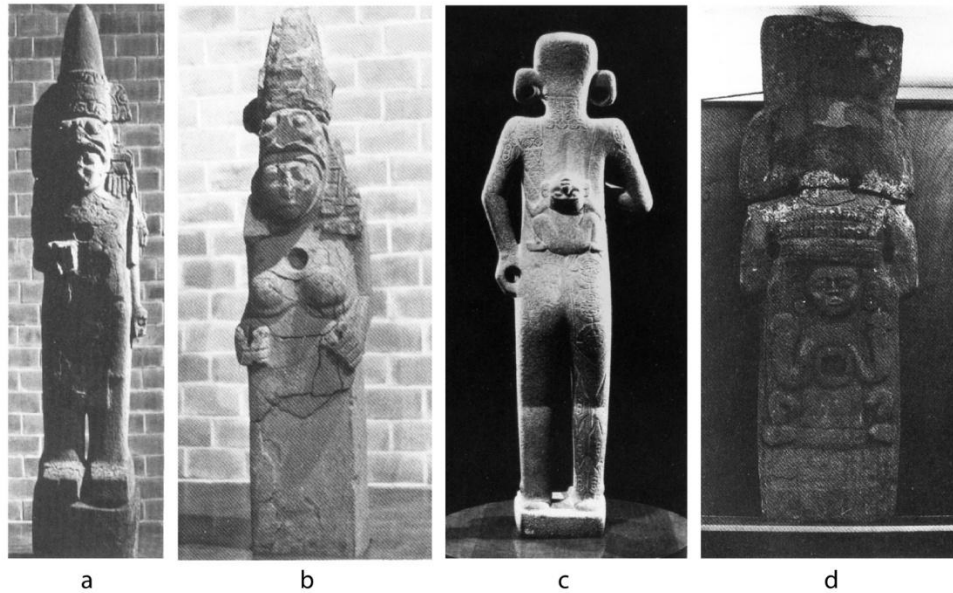


Figura 8. a-b) El Sol y la Luna de Palmas Altas, Ixcatepec (fotografías de Fuente y Gutiérrez, 1980: CLXXXVII y LXIX, respectivamente), c) vista posterior del *Adolescente* (fotografía de Fuente y Gutiérrez, 1980: CCLVIIc) y d) Infante figurado a manera de signo venusino (fotografía de Fuente y Gutiérrez, 1980: CCLVI)

### Consideraciones finales

Las particularidades y correspondencias formales que han detallado a los símbolos de valor venusinos a través del tiempo, empleados por los distintos grupos culturales mesoamericanos, ha permitido ubicar en la Huasteca evidencia de que sus habitantes han rendido culto a dicho cuerpo celeste a través de obras plásticas de carácter monumental desde tiempos relativos al Preclásico Terminal (ca. 400 a. C.). Los atributos figurativos de los monumentos de Tamtok referentes a la época de transición del Preclásico al Clásico hacen visible que la región Huasteca mantenía un cierto nivel de integración con ciertas redes de intercambio cultural que ligaron a su gente con las corrientes artísticas de la Costa del Golfo y la región del Istmo, lo cual posibilitó que los artistas locales emplearan determinadas imágenes para la expresión de fundamentos cosmogónicos propios

y compartidos. En efecto, los temas citados en el arte lapidario de Tamtok parecen guardar poca semejanza con aquellos figurados en las regiones referidas, sin embargo, elementos como las representaciones de corrientes de agua y la presencia de retratos de marcada connotación axial los aproxima en cierta medida al arte lapidario de Izapa (Ver Salazar, Martínez y Córdova, 2012). En la transición del Clásico al Posclásico, la línea temática parece conservarse: por principio, a través de la continuidad en el uso de un esquema virtual que rigió la disposición de elementos figurativos pareados dispuestos en torno a un elemento preeminentemente axial; a reserva de que comenzaron a ser trazados empleando rasgos de clara procedencia exógena, tales como la base de inspiración estelar o *lamatiana*, a partir de la cual habrían sido formulados signos como el fuego-maíz (sf2) o el joyel del viento (sf7), entre otros que no alcanzamos a revisar aquí.

Tal reformulación figurativa, en efecto, podría tomarse en cuenta como remisora del fenómeno de integración de la Huasteca —que aún no es posible explicar en su justa dimensión— en las redes de intercambio cultural macrorregional de la época que, según lo visto, apuntarían a la relación Tula-Chichén-Itzá del Posclásico Temprano (900-1200 d. C.). Preciso resulta indispensable revisar con mayor detenimiento las artes plásticas huastecas, los relatos míticos disponibles y la materialidad arqueológica de la región para ahondar en las distintas unidades que las conectan —entre ellos el venusino— con los fundamentos cosmogónicos del Altiplano central y el área maya, toda vez que parece haber sido en este momento cuando los huastecos se instalaron en el panorama mesoamericano —en especial, en el pensamiento de los grupos de cultura náhuatl— como representantes paradigmáticos del origen de la humanidad, del tiempo y de la fecundidad vegetal (Johansson, 2012). A partir lo revisado, lo anterior estaría estrechamente emparentado con un proceso de “re-definición” del pueblo teenek prehispánico como colectividad humana, afín en términos cosmogónicos al acto ritual del encendido del *fuego nuevo*, con todas las implicaciones genésicas que a ello concierne, entre las cuales tenemos la concordancia con el planeta Venus como lucero gemelar asociado a la transición entre el mundo diurno y nocturno.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Entrecorramos el término *re-definición* porque, dadas las correspondencias figurativas, conceptuales y estructurales entre el M32 preclásico y los paquetes de signos posclásicos, es posible estimar que los fundamentos cosmogónicos del pueblo teenek prehispánico habrían mantenido parte de su misma base conceptual; no obstante no debe perderse de vista que la asimilación del *mamalhuaztli* como un nuevo modelo explicativo del origen debió haber supuesto un cambio de paradigma genésico de relevancia, cuyas repercusiones a nivel socio-religioso merecerán uno o varios trabajos aparte. Lo que se vislumbra en este momento es que el estrechamiento de lazos entre el pueblo



## Agradecimientos

Reconozco a CONAHCYT por financiar la realización de la presente investigación a través del Programa de Estancias Posdoctorales Por México, 2022 (1).

## Referencias

- Ahuja, G. (2006). “El monumento 32: calendario lunar”. *Arqueología mexicana*, (79), p. 14.
- Alcorn, J. (1984). *Huastec Mayan Ethnobotany*. University of Texas Press.
- Anónimo (1992). “Leyenda de los Soles”. En Velázquez, P. (trad.) & León-Portilla, M. (Prefacio). *Códice Chimalpopoca: Anales del Cuauhtitlán y Leyenda de los Soles*. 3a Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas Editorial.
- Ariel de Vidas, A. (2003). *El trueno ya no vive aquí. Representación de la marginalidad y construcción de la identidad teenek (Huasteca veracruzana)*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Colegio de San Luis, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Beyer, H. (1933). “Shell Ornament Sets from the Huasteca Mexico”. *Studies in Middle America, Middle American Research Series Publication*, (5), pp. 153 - 215.
- Caso, A. & Bernal. I. (1952). *Urnas de Oaxaca*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública.

---

huasteco y los grupos de tradición o filiación chichimeca a inicios del Posclásico habría sido determinante en el proceso de instauración de ellos mismos en el panorama internacional mesoamericano como personajes íntimamente vinculados a la creación del mundo.

Castañeda, L. (2005). “La cerámica del Formativo de la cuenca baja del río Pánuco”. En Merino, B. y García, A. (coords.). *La producción alfarera en el México Antiguo I*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 711 - 752.

Castro-Leal, M. (1998). “La significación del inframundo olmeca en el altar 4 de La Venta, Tabasco”. *Dimensión Antropológica* (14), pp. 149 - 164.

Castro-Leal, M. (2009). “El maíz y su transfiguración en la cultura huasteca”. En Zaragoza, D. (coord.). *Memoria del Taller Arqueología de la Huasteca. Homenaje a Leonor Merino Carrión*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 21-31.

Coe, M. (1976). “Early Steps in the Evolution of Maya Writing”. En Nicholson, H. B. (comp.). *Origins of Religious Art & Iconography in Preclassic Mesoamerica*. Vol. 31. University of California Los Angeles, Latin American Studies Series, pp. 107 - 122.

Córdova, G. & Martínez, E. (2012). “La antigua ciudad de Tamtoc”. En Córdova, G.; Martínez, E., & Hernández, P. (coords.). *Tamtoc. Esbozo de una antigua sociedad urbana*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 17 - 34.

Covarrubias, M. (1961). *Arte indígena de México y Centroamérica*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Daneels, A. (2006). “La cerámica del Clásico en Veracruz (0-1000 d. C.)”. En Merino, L. y García, A. (coords.). *La producción alfarera en el México Antiguo*. Vol. II. Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 393 - 504.

Domínguez, E. & Urcid, J. (2013). “El ascenso al poder del señor 4 Perro: las pinturas murales del Conjunto 2-sub en Cacaxtla”. En Uriarte, M. y Salazar, F. (coords.). *La pintura mural prehispánica en México*. Vol. V. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 547 - 607.

Durán, M. & Rivas, F. (1997). “Motivos simbólicos de la cerámica de la región Huasteca del norte de Veracruz. El caso de Chicayán”. En García, A.; Becerril, V.; Lechuga, M., y Rivas, F. (coords.). *Homenaje a la doctora Beatriz Barba de Piña Chan*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 279 - 324.

Espinosa, A. (2009). “Zaquil negro y Prisco negro, un análisis estilístico”. En Zaragoza, D. (coord.). *Memoria del Taller Arqueología de la Huasteca. Homenaje a Leonor Merino Carrión*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 65 - 75.

Espinosa, A. (2015). *La tradición cerámica huasteca de la Sierra Gorda*. Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México, TESIUNAM.

Faust, K. (2009). “New Fire Figurines and the Iconography of Penitence in Huastec Art”. En Halperin, C.; Faust, K.; Taube, R., y Giguët, A. (eds.). *Mesoamerican Figurines. Small-Scale Indices of Large-Scale Social Phenomena*. University Press of Florida, pp. 205 – 235.

Forssmann, A. (29 de septiembre de 2021). *Descubrimientos en la aldea prehispánica de Chak Pet, en la Costa del Golfo de México, 2018*. Recuperado el 24 de julio de 2023 de [https://historia.nationalgeographic.com.es/a/descubrimientos-aldea-prehispanica-chak-pet-costa-golfo-mexico\\_12588](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/descubrimientos-aldea-prehispanica-chak-pet-costa-golfo-mexico_12588)

Francastel, P. (1988). *La realidad figurativa. El marco imaginario de la expresión figurativa*. Vol. 1. Paidós Estética.

Fuente, B. (2003). “Un estilo original: la escultura huasteca planimétrica”. En Fuente, B.; Staines, L., y Uriarte, M. (eds.). *La escultura prehispánica de Mesoamérica*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Jaca Book, pp. 113 – 120.

Fuente, B. & Gutiérrez, N. (1980). *Escultura huasteca en piedra*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

García, A. & Merino, B. “Investigación arqueológica en la Cuenca Baja del Pánuco”. En Mirambell, Lorena (coord.). *Homenaje a José Luis Lorenzo*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 181 – 209.

Galindo, J. (3 de abril de 2022). *Estela labrada de Mesoamérica podría marcar el transcurrir del tiempo*. Recuperado de [https://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2021\\_1100.html](https://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2021_1100.html)

García, A. (1982). *La cerámica en la Huasteca de la planicie costera*. Tesis de licenciatura. Escuela Nacional de Antropología e Historia.

García Icazbalceta, J. (1882). “Historia de los mexicanos por sus pinturas”. En Anónimo del siglo XVI. Con una nota. *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 1 (2), pp. 85–106. Recuperado de <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/anales/article/view/6489>

Gordon, E. (1944). “Excavations at Tampico and Panuco in the Huasteca, México”. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History* 38 (5), pp. 321-599.

Gutiérrez, G. (1996). *Patrón de asentamiento y cronología en el sur de la Huasteca: Sierra de Otontepec y Laguna de Tamiahua*. Tesis de licenciatura. Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Helmke C. y Nielsen, J. (2013). “La iconografía de Cacaxtla bajo la influencia maya: identidad, procedencia y datación”. En Uriarte, M. & Salazar, F. (coords.). *La pintura mural prehispánica en México*. Vol. V, T. II. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 363 - 381.

Heyden, D. (1989). “Tezcatlipoca en el mundo náhuatl”. *Estudios de Cultura Náhuatl* (19), pp. 83 - 93.

Johansson, P. (2012). “La imagen del huasteco en el espejo de la cultura náhuatl”. *Estudios de Cultura Náhuatl* (44), pp. 65 - 133.

Jurado, M. & Camacho, C. (2011). *Arpas de la huasteca en los rituales del costumbre: teenek, nahuas y totonacos*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, El Colegio de San Luis.

Kelley, D. (1966). “A Cylinder Seal from Tlatilco”. *American Antiquity* (31), pp. 744-746.

Klein, C. (1976). *The Face of the Earth*. Garland Publishing, Inc.

Krickeberg, W. (1954). Eine Altmexikanische Steinfigur der Huasteca Veracruzana. *Berliner Museen* (4), pp. 29-35.

Kuehne, N. “Iconografía prehispánica de la Huasteca. Dios del fuego y cerámica”. En Ruvalcaba, J. & Alcalá, G. (coords.). *Huasteca II. Prácticas agrícolas y medicina tradicional. Arte y sociedad*. Centro de Investigaciones y Estudios en Antropología Social, pp. 157 – 169.

Limón, S. (2012). *El fuego sagrado. Simbolismo y ritualidad entre los nahuas*. Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, Universidad Nacional Autónoma de México.

López-Austin, A. (2001). “Quetzalcoatl dédoublé: religion mésoaméricaine et céramique mixtèque”. En Hémond, A. & Ragon, P. (eds.). *L’image au Mexique. Usages, appropriations et transgressions*. L’Harmattan, Centre Francais d’Études Mexicaines et Centraméricaines, pp. 15 - 34.

López-Austin, A. (2009). “Ligas entre el mito y el ícono en el pensamiento cosmológico mesoamericano”. *Anales de Antropología* (43), pp. 9-50.

MacNeish, R. (1958). “Preliminary Archaeological Investigations in the Sierra de Tamaulipas, Mexico”. *Transactions of the American Philosophical Society* 48 (6), pp. 1 - 210.

Maldonado, María (2023). “Venus en materiales arqueológicos”. Ponencia presentada en el *Taller Venus y sus representaciones en Veracruz – Museo de Antropología de Xalapa*, 21 y 22 de febrero, Veracruz.

Mathiowetz, M.; Schaafsma, P.; Coltman J., & Taube, K. (2015). “The Darts of Dawn: The Tlahuizcalpantecuhtli Venus Complex in the Iconography of Mesoamerica and the American Southwest”. *Journal of the Southwest* 57 (1), pp. 1 - 102.

Meade, J. (1942). *La Huasteca: Época Antigua*. Cossío.

- Medellín, A. (1942). *Exploraciones en la Región de Chicontepepec o Huasteca meridional*. Xalapa.
- Merino, L. & García, A. (1987). “Proyecto arqueológico huasteca”. *Arqueología* (1), pp. 31 - 72.
- Merino, L. & García, A. (2002). “El Formativo temprano en la cuenca baja del río Pánuco: fases Chajil y Pujal”. *Arqueología* (28), pp. 49 - 74.
- Muñoz, J. (1997). “Mixcoatl, Ehecatl and Xiuhtecuhtli. An Iconographic Analysis of the Male Deities in the Pre-Hispanic Huasteca: Part I”. *Yumtzilob* (9.2), pp. 151 - 172.
- Niederberger, C. (1987). *Paleopaysages et archeologie pre-urbaine du bassin de Mexico*. Vol. XI, T. II. Centre d’Études Mexicaines et Centramericaines.
- Ochoa, A. (2000). “Las aventuras de Dhipaak o dos facetas del sacrificio en la mitología de los teenek (huastecos)”. *Dimensión Antropológica* (20), pp. 101 - 123.
- Ochoa, A. (2003). “Significado de algunos nombres de deidad y de lugar sagrado entre los teenek potosinos”. *Estudios de Cultura Maya* (23), pp. 73 - 94.
- Ochoa, L. (1979). *Historia prehispánica de la Huasteca*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ochoa, L. & Gutiérrez, G. (1996). “Notas en torno a la cosmovisión y religión de los huastecos”. *Anales de Antropología* (33), pp. 91 - 163.
- Olivier, G. (2018). *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*. Fondo de Cultura Económica.
- Olivier, G. (2011). ‘Gemelidad e historia cíclica. “El dualismo inestable de los amerindios” de Claude Lévi-Strauss, en el espejo de los mitos mesoamericanos’. En Olavarría, M.; Millán, S., & Bonfiglioli, C. (coords). *Lévi-Strauss: un siglo de reflexión*. Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 139 - 178.
- Parada, G. (2021). *El espacio recursivo-reversible en la escultura huasteca en piedra*. Tesis de doctorado. Universidad Nacional Autónoma de México, Tesiunam.
- Piña, R. (1998). *Cacaxtla: fuentes históricas y pinturas*. Fondo de Cultura Económica.

Richter, K. (2010). “Identity Politics: Huastec Sculpture and the Postclassic International Style and Symbol Set. Tesis de doctorado. University of California, Los Angeles.

Rodríguez, B. (1991). “Una escultura huasteca”. En Mirambell, L. (coord.). *Arqueología de San Luis Potosí*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 247 - 262.

Salazar, D.; Martínez, E., & Córdova, G. (2012). “Espacios sagrados en Tamtoc. El caso del monumento de La Sacerdotisa y su entorno”. En Córdova, G.; Martínez, E., & Hernández, P. (coords.). *Tamtoc. Esbozo de una antigua sociedad urbana*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 269 - 299.

Sanders, W. (1978). *The Lowland Huasteca Archaeological Survey and Excavation: 1957 Field season*. Dept. of Anthropology, University of Missouri-Columbia.

Sandstrom, A. (2010). *El maíz es nuestra sangre. Cultura e identidad étnica en un pueblo indio azteca contemporáneo*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Sejourné, L. (1962). *El universo de Quetzalcóatl*. Fondo de Cultura Económica: México.

Seler, E. (1996). “The Teotihuacan Culture of Mexican Highlands”. En Thompson, E. & Richardson, F. (eds.). *Collected Works in Mesoamerican Linguistic and Archaeology*. Vol. VI, 2<sup>a</sup>. ed. Labyrinthos, pp. 180 - 328.

Solier, W.; Krieger, A., & Griffin, J. (1947). “The Archaeological Zone of Buena Vista, Huaxcama, San Luis Potosí, Mexico”. *American Antiquity* 13 (1), pp. 15 - 32.

Solís, F. (1998). *Tesoros artísticos del Museo Nacional de Antropología*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Šprajc, I. (1996a). *La estrella de Quetzalcóatl: el planeta Venus en Mesoamérica*. Diana.

Šprajc, I. (1996b). *Venus, lluvia y maíz: simbolismo y astronomía en la cosmovisión mesoamericana*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Stresser-Péan, C. (2016). “Quetzalcóatl en la Huasteca”. *Estudios de Cultura Náhuatl* (51), pp. 5 - 41.

Stresser-Péan, C. & Jadot, E. (2018). *Vista Hermosa. Nobles, artesanos y mercaderes en los confines del mundo huasteco*. Vol. II. Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Museo Nacional de Antropología, Fundación Stresser-Péan, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.

Stresser-Péan, G. (2008). *Viaje a la Huasteca con Guy Stresser-Péan*. En Olivier, G. (coord.). Fondo de Cultura Económica, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.

Stresser-Péan, G. & Stresser-Péan, C. (2005). *Tamtok, sitio arqueológico huasteco. Su vida cotidiana*. Vol. II. Instituto de Cultura de San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Le Centre Français d'Études Mexicaines et Centraméricaines.

Suárez, R. (2008). *Mitos Huastecos. Biyal t'ílabchic*. Vols. 1 - 4. Universidad del Centro de México.

Thompson, E. (1950). *Maya Hieroglyphic Writing Introduction*. Carnegie Institution of Washington.

Trejo, S. (1989). *Escultura huasteca de Río Tamuin*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Trejo, S. (10 de enero de 2010). “Las estelas huastecas de Huilocintla”. *Boletín del seminario de estudios para la descolonización de México* (6), pp. 11 - 59. Recuperado de [http://www.descolonizacion.unam.mx/pdf/Ch6\\_3\\_LasEstelas.pdf](http://www.descolonizacion.unam.mx/pdf/Ch6_3_LasEstelas.pdf)

Valdovinos, V.; Macías, D.; Ramírez, G., & Valenzuela, G. (2017). “Prácticas funerarias en el septentrión de la Huasteca. Análisis tafonómico del Entierro Rojo de Chak Pet, Tamaulipas”. *Estudios de Antropología Biológica* 18 (2), pp. 31 - 54.



Westheim, P. (1991). *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. Era.

Williams, R. (1966). “Ofrenda al maíz”. *La palabra y el hombre* (39), pp. 343 - 354.

Zaragoza, D. (2003a). *Tamohi, su pintura mural*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Zaragoza, D. (2003b). “Algunas consideraciones sobre la cerámica Huasteca negro sobre blanco”. *Arqueología*, (29), pp. 125 - 140.

Zaragoza, D. (2015). “The Maya Presence in the Huastec Region: An Archaeological Perspective”. En Faust, K. & Richter, K. (eds.). *The Huasteca: Culture, History and Interregional Exchange*. University of Oklahoma Press, pp. 59 - 74.

Zaragoza, D. & Dávila, P. (2007). “El complejo cerámico Tamohi”. En Merino, B. & García, A. (coords.). *La producción alfarera en el México Antiguo*. Vol. 5. Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 343 - 381.