



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

**ROSTROS EN LA MONTAÑA. ARTE RUPESTRE EN TLAYACAPAN Y
AMATLÁN, MORELOS.**

**ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE**

**PRESENTA:
ELDA VANYA VALDOVINOS ROJAS**

**TUTORA PRINCIPAL:
DRA. MARIE ARETI HERS STUTZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
TUTORES:
DRA. MARÍA ELENA RUIZ GALLUT
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DR. FERNANDO BERROJALBIZ CENIGAONAINDIA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

MÉXICO, D. F., ABRIL DE 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos.

Quiero agradecer profundamente a todos los profesores, amigos y colegas involucrados en este trabajo, que desde charlas informales hasta minuciosas revisiones, han aportado de manera distinta no sólo al ensayo sino a mi formación.

A la Dra. Marie Areti Hers por su atenta revisión y constantes aportaciones al trabajo, por su confianza y apoyo en todo el proceso, pero sobre todo por su calidez humana.

A la Dra. María Elena Ruiz y al Dr. Fernando Berrojalbiz, por sus lecturas y comentarios que fueron de gran ayuda en la construcción del escrito.

Gracias a Excelso Cervantes, su generosidad me permitió conocer los distintos sitios de arte rupestre en Tlayacapan. A León Acosta, quien inicio conmigo el recorrido por el arte rupestre de la región hace más de 5 años y facilitó mi estancia en Tlayacapan. A Mario Torralba y Edgar Campos por acompañarme. Al Sr. Roberto Ramírez y a Ramiro Torres por compartir conmigo Amatlán.

A Francisco Zetina, Ana Díaz, Daniel Herrera, Félix Lerma y Carlos Perezmurphy por las lecturas que ayudaron a mejorar la versión final y por los materiales tan generosamente proporcionados.

Gracias a David Rodríguez por recorrer conmigo largos y agotadores caminos, por ayudarme en el registro de los sitios con una mirada fresca y por alentarme a continuar. A Margarita, Ana y José por su apoyo incondicional.

A los miembros del Seminario de *Arte y comunidades Otomíes* por generar un espacio para comentar, discutir y aportar al tema.

A la Universidad Nacional Autónoma de México por la beca de Maestría a través de la Dirección General de Estudios de Posgrado. A la coordinación del Posgrado en Historia del Arte.

Rostros en la montaña. Arte rupestre en Tlayacapan y Amatlán, Morelos.

Índice

Resumen.	1
1. Un paisaje por pintar.	1
La región.	3
El tiempo.	9
2. La importancia del rostro en el arte rupestre.	10
Los sitios.	15
San José Ameyalco, San José de los Laureles, Tlayacapan.	15
Rostro blanco.	20
Las manos.	21
Tláloc-Tlaltecuhтли.	23
El Cerro.	27
Segundo conjunto. Abrigo de San José Ameyalco.	28
Rostro descarnado.	28
Rostro policromo.	29
Dos rostros.	31
Amatlán y Tláloc.	32
Tepexi, Barranca de Nacatongo, Tlayacapan.	36
3. Moradas de Tláloc.	41
Una ritualidad regional.	41
Paisaje ritual.	42
4. Tlayacapan, lugar de encuentros. Iconografía compartida.	46
Sitios arqueológicos cercanos.	46
Rutas comerciales.	47
Tláloc y su culto local.	49
Las fiestas.	51
Concluir lo inconcluso.	54
Lista de figuras.	57
Obras consultadas.	60
Figuras.	64

Rostros en la montaña. Arte rupestre en Tlayacapan y Amatlán, Morelos.

Resumen.

La importancia del rostro en Mesoamérica ha sido estudiada por varios investigadores, de tales estudios me interesa resaltar dos aspectos: el rostro humano como aquel que otorga individualidad y porta la esencia del ser, y por otro lado el rostro divino, como aquel que concreta el concepto de divinidad en una figura antropomorfa.¹

En este caso quiero traer a la discusión los rostros revestidos de lo sobrenatural insertos en el arte rupestre de Tlayacapan, Morelos; así como la importancia ritual del paisaje, pues los rostros no aparecen de manera casual en el mismo, sino que responden a características de éste, que son utilizadas o resaltadas por la pintura ejecutada en dicho espacio.

El paisaje y su relación con la pintura es fundamental, pues otorga pistas para entender cómo se relacionaron los habitantes de la región en otras épocas con su entorno, cómo lo sacralizaron y se integraron al lugar de acuerdo a la cosmovisión de una época.

1. Un paisaje por pintar.

El sudor perla la frente, la humedad y el calor nos obligan a buscar refugio a la sombra de la gran ceiba en la plaza central del pueblo. Inundados por el deseo de refrescarnos, después de viajar por la angosta carretera federal que va de la

¹ Sobre el tema véase: Beatriz de la Fuente, *Peldaños en la conciencia, Rostros en la Plástica Prehispánica*, 2da ed., México, UNAM, 1989 y Alfredo, López Austin, *Cuerpo Humano e Ideología*, 3ra ed., 2t, México, IIA/UNAM, 2004. Beatriz De la Fuente, *Op cit.* p70.

Ciudad de México hasta Tlayacapan, nos detendremos un instante para observar aquel maravilloso convento del Siglo XVI mientras recuperamos el aliento para continuar nuestro camino.

La carretera nos ha permitido disfrutar de aquel paisaje que se levanta entre tierras de cultivo, y en el que se aprecian diferentes tonos de verde que inundan las magníficas elevaciones concebidas desde el Pleistoceno. Gracias a continuas erupciones volcánicas, las corrientes de lava crearon profundos surcos en la tierra que junto a una serie de plegamientos y conglomerado volcánico dieron forma a estas montañas². El antiguo volcán Chichinautzin, en compañía de otros volcanes de menor tamaño entre los que destacan el Teuhtli y el Tláloc, originaron este paisaje repleto de tobas y brechas volcánicas. Estos volcanes actualmente permanecen inactivos y nos recuerdan la violencia creadora en aquella región.

El volcán Tláloc (Fig.1) (Fig.36) se encuentra al norte de una de las cadenas montañosas creada por el sedimento volcánico; dicha cadena forma islas de conglomerado volcánico que sobresalen del resto de la planicie y se convierten en el marco geográfico -desde épocas tempranas- de diversos asentamientos humanos, entre los que se incluyen los pueblos de Tlayacapan y Amatlán.

A la luz del interés actual, los recursos naturales de la región, el clima templado que se mantiene en el lugar, su posición como amortiguador natural entre el Valle de México y las tierras cálidas de Cuernavaca, la gran permeabilidad de sus suelos y los manantiales que surgen en la zona, son razones para elegir al sitio como un lugar de asentamiento humano desde tiempos remotos.

² Guadarrama, Rogelio Oliver, "Corredor Biológico Chichinautzin" en *publicación digital del Centro de Investigaciones Biológicas de la UAEM*, en http://www.cib.uaem.mx/chichinautzin/prin_desc.htm, consultado el 05 de septiembre de 2013.

Si bien los recursos naturales de la zona aportan elementos para interpretar el paisaje, no son los únicos que lo constituyen, las formas de peñas y barrancas crean un paisaje muy particular que seguramente impactó a los primeros habitantes tanto como hoy en día lo hace con el viajero posmoderno. Desde época temprana, el paisaje se convirtió en un marco de referencia simbólica y cultural para la gente que lo habitó. Por lo anterior, debemos tener en mente que el espacio más allá de otorgar lo necesario para vivir, se convierte en parte fundamental de la cultura de sus habitantes, pues al ser imaginado y resignificado es cargado de símbolos que generan lugares donde a través de signos y códigos culturales, se llenan de construcciones sociales, físicas e imaginarias que reflejan el pensamiento profundo de los pueblos que lo habitan³. Es un espacio que se marca y humaniza con la intención de aprehenderlo y vivirlo.

La región.

Cuando dejamos atrás el centro del pueblo de Tlayacapan y subimos a San José de los Laureles, nos encontramos en las faldas de la montaña más grande de la región, el Zihuapapalotzin”, la “mujer mariposa”, de gran importancia ritual hasta la fecha.⁴ (Fig.1A núm.1) Al sur, aparece otro cerro: el Tlatoani o “el que tiene la palabra” (Fig.1^a núm.5), que resguarda un basamento prehispánico del que apenas ha sido explorada una mínima parte.⁵ Los restos arqueológicos

³ Para trabajar el paisaje, tomo como referencia: Criado Boado, Felipe, “arqueología del paisaje y espacio Megalítico en Galicia” en *Arqueología Espacial, seminario sobre arqueología espacial*, Teruel, España, Seminario de Arqueología y Etnología Turolese, 1988, Núm. 12, pp62-71.

⁴ Véase “Las fiestas” p. 50.

⁵ En el segundo semestre de 2012, el INAH realizó trabajos de rescate que terminaron a mediados de Noviembre del mismo año, el informe técnico se encuentra en los archivos de INAH, pero no puede ser mostrado al público hasta el 2015, por tanto, no he podido acceder a dicha información.

encontrados en el sitio nos hablan de una amplia ocupación⁶. Este monte posee algunos grabados de espirales que rodean sus faldas, y a lo largo de la cima aparecen rostros tallados en las piedras que atestiguan la importancia ritual del lugar desde época prehispánica. Rostros grabados surgen de una gran fisura en la roca, parecen resguardar el espacio de entrada a la zona (Fig.3). Los rostros labrados o pintados en afloramientos rocosos son una constante regional en la que me detendré más adelante.

Casi frente a él, hacia el noreste, aparece la Tonantzin, “Nuestra Madre” (Fig.1A. núm.4), una pequeña loma que semeja el perfil de una mujer; ésta alberga una cueva donde se dice, alguna vez hubo pinturas que hoy se han desvanecido por completo. Hacia el sur de la Tonantzin se encuentran los cerros llamados “la Ventanilla” (Fig.1A. núm.6) y “el Sombrerito” (Fig.1A. núm.7), este último, se dice, es el que da nombre al pueblo debido a su forma de nariz.⁷

Frente al Zihuapapalotzin, hay un cerro que limita el valle, le nombran Ayotzin o “cerro de las calabazas” (Fig.1A. núm.11), en él se encuentran dos sitios con diversos motivos pintados (Fig.4). Del otro lado del Zihuapapalotzin, al oeste de Tlayacapan se encuentra Amatlán el “lugar de los Amates” (fig.1 núm.8), que no sólo comparte la cadena montañosa sino también el tipo de pintura que aparece en la región: motivos blancos entre los que destacan rostros, reptiles, manos y

⁶ Los arqueólogos que trabajan el sitio, de acuerdo al material encontrado, dan fechas de ocupación desde el Preclásico hasta el Posclásico Tardío en Raúl Francisco González Quezada y Enrique Méndez Torres “La transformación de un cerro en Tlayacapan, Morelos, El Tlatoani.” Ponencia presentada en la *VIII Semana de Antropología de la Montaña. Arqueología de la alta montaña, antropología de la montaña, cultura y biodiversidad*, Escuela Nacional de Antropología, del 13 al 16 de mayo de 2013.

⁷ Orendain propone que el cerro del Sombrerito puede ser la representación del topónimo del pueblo; ya que antiguamente se le conocía con el nombre de *Yácatl*, es decir nariz; según comenta el autor es así como los antiguos pobladores veían a dicha montaña, como nariz y no como un “sombbrero”. Véase Claudio Favier Orendain, *Ruinas de Utopía, San Juan Tlayacapan (espacio y tiempo en el encuentro de dos culturas)*, 2da ed., México, Gobierno del Estado de Morelos, IIE, UNAM, FCE, 1998.p24. también es asociado a Yacatecuhtli, el señor del comercio, esta relación será abordada en el último apartado.

banderas.

Además de la cara oeste del Zihuapapalotzin, existen otros cerros que rodean Amatlán. En la imaginería local destacan el “Tepeshinola” o “cerro de Tonantzin”, “Tetzacualli” o “cerro de la puerta” y “Texamitle” o “Falo de Quetzalcóatl”⁸ y el llamado “mirador”. Entre las laderas del cerro de la puerta y del “mirador” se encuentran las pinturas de nuestro interés. (Fig. 5) (Fig.6) (Fig.7)

Hasta el momento, salvo algunas imágenes consignadas en portales de promoción turística en internet, y un breve artículo de Granados y Cortés⁹ sobre uno de los sitios en San José de los Laureles, no existe un registro sistemático de las pinturas en la región; en fechas recientes el INAH ha comenzado el registro de algunos sitios, sin que hasta el momento se tenga una publicación sobre éstos. Por otro lado, gracias a la generosidad y confianza de algunos comuneros y habitantes de los poblados de Tlayacapan y Amatlán, he podido visitar varios sitios que amablemente me han mostrado. Agradezco a Excelso Cervantes, Mario Torralba, Edgar Campos y León Acosta por guiarme en los sitios de Tlayacapan, y a Ramiro Torres y Lucio Villalba por llevarme a las pinturas en Amatlán. En total son 13 sitios¹⁰ los abordados en este ensayo (Fig. 1A), éstos presentan evidencias de pinturas rupestres que se componen desde motivos abstractos

⁸ Fernando Valentín, Zamora Díaz, *Quetzalcóatl nació en Amatlán. Identidad y nación en un pueblo mesoamericano*, Director de tesis: Dr. Casey Walsh, Tesis de Maestría en Antropología Social, México, Universidad Iberoamericana, 2007, p.34.

⁹ Berenice Granados y Santiago Cortés Hernández, “Las caras del aire, mitos, ritos e iconografía del aire en Tlayacapan” en <http://www.aire.culturaspopulares.org/pinturas1.php?batchdisplay=pinturas%20rupestres&subcat=otras%20pintur>, consultado el 15 de enero de 2012.

¹⁰ El primer registro fotográfico se llevó a cabo en 2008 y 2009 con la colaboración y guía de Mario Aguilar Torralba, Edgar Campos Dorantes, Excelso Cervantes Flores, Guilebaldo Banderas mejor conocido como “La Pilla” y León Acosta Tovar. El segundo registro fotográfico se llevó a cabo entre los meses de febrero, abril y diciembre de 2013 con la colaboración de David Rodríguez. En Amatlán, el registro fotográfico se hizo con ayuda de David Rodríguez en compañía de nuestros guías Ramiro Torres y Lucio Villalba en los meses de julio y noviembre de 2013.

como líneas o espirales hasta complejos dibujos que pueden ser identificados con elementos de la iconografía mesoamericana.

Los sitios reportados son: dos sitios en San José Ameyalco, paraje en la ladera este del Zhihuapapalotzin, a un costado del mirador que da al pueblo de Tlayacapan (Fig.17). El primero, pintado en color rojo presenta glifos dentro de cartuchos con plumas y numerales, similares a los que se encuentran en el Templo de la Serpiente Emplumada en Xochicalco;¹¹ a lado de los cartuchos existe un signo del año semejante al ñuiñe,¹² y un hombre de perfil con una orejera similar a las que tienen algunos personajes pintados en el código Zouche-Nuttall.¹³ Es probable que el signo del año y las orejeras tengan reminiscencias mixtecas, la influencia entre Xochicalco y la Mixteca había sido advertida por Caso, gracias a la semejanza entre el glifo del año de la Mixteca y el presente en Xochicalco.¹⁴ Por otro lado, Yanagisawa¹⁵ apunta que hacia el 800 d.n.e fue el momento en que el glifo del año ñuiñe amplió su difusión al ser utilizado en toda la región de Oaxaca; posiblemente esta influencia llegó en un primer momento a Xochicalco y continuó hasta permear la región de los altos de Morelos. Una hipótesis que deberá ser estudiada en otro momento, sugiere que los viajeros de filiación mixteca que transitaban por la zona y tal vez migraron a este lugar, llevaron consigo elementos iconográficos propios y los integraran al *corpus* local,

¹¹ En San José Ameyalco -paraje del cerro Zhihuapapalotzín- existe un sitio pintado en color rojo, donde aparecen estos cartuchos, semejantes a los de Xochicalco, véase Leonardo López Lujan, et. al, *Xochicalco y Tula*, México, CONACULTA, Jaca Book, 1995.

¹² Saeko, Yanagisawa, *Los antecedentes de la Tradición Mixteca- Puebla en Teotihuacan*, tesis de Maestría en Historia del Arte, Asesor, Pablo Escalante Gonzalbo, México, UNAM, 2005, p71.

¹³ Véase *Código Zouche-Nuttall*, lamina 1 y 2, versión digital en Famsi http://www.famsi.org/spanish/research/graz/zouche_nuttall/thumbs_0.html consultada el 9 de diciembre de 2013.

¹⁴ Alfonso, Caso, " Calendario y escritura de Xochicalco" en *Los calendarios prehispánicos*, México, UNAM/IIH, 1967, Series de Cultura Náhuatl, monografía #6, p177-179.

¹⁵ Yanagisawa, *Op. Cit.*, p 73

de tal suerte que se puedan encontrar rasgos mixtecos en las pinturas de Tlayacapan. (Fig. 8, 8A) (Fig.9) (Fig. 10, 10A)

En el mismo paraje, a menos de 50 metros de distancia, se encuentra un abrigo donde existen dos grandes paneles con diversas escenas, este sitio será analizado detalladamente más adelante.

El paraje conocido como Ecaullan, en el Ayotzin, resguarda algunas pinturas, donde los venados y las banderas son el tema principal, estas representaciones que aparecen como figuras aisladas en dicho lugar, serán una constante en la pintura de la región. Son dos sitios con pintura blanca, uno en la ladera de la montaña, en el paraje de Tepetitla, donde existe un gran círculo con una bandera adosada. El segundo sitio se ubica en la parte superior, donde aparecen venados y banderas en un mismo panel (Fig.4).

La barranca de Tepexi en Nacatongo aloja una serie de paneles en su ribera izquierda, donde existen diversos motivos entre los que destacan personajes que parecen corresponder a la tradición mixteca-puebla debido a los rasgos que presentan los rostros, existen cráneos semejantes a los dibujados en códices del altiplano central, en particular al que aparece en la lámina 6 del códice Borgia; otros elementos presentes son una vulva y una mano delineada, así como banderas y venados, hasta llegar a un templo doble que nos remite a México-Tenochtitlán. Aunque es vasto el material visual, me interesa resaltar la escena donde aparece una vasija con rostro y un personaje que le acompaña, esta escena será retomada en otro momento (Fig. 11, 11A) (Fig. 31, 31A, 31B).

La barranca de Tipilzaco, cercana al cerro Ayotzin, tiene rastros de pintura rupestre, donde predomina el rojo. Apenas perceptibles existen dos personajes de

algunos centímetros de altura localizados en la parte baja de la ribera derecha, en la misma pared rocosa a una altura de aproximadamente doce metros, dos improntas de manos al negativo se observan desde la base de la barranca (Fig.23). El tema de las manos también será una constante regional, aparece en el panel central del abrigo de San José Ameyalco y en un panel del Cerro de la Puerta en Amatlán. Sobre las manos profundizaré más adelante.

Del Cerro de la Puerta y el Mirador en Amatlán, conozco seis sitios con pintura rupestre, el primer panel en la ladera oeste del cerro, tiene círculos con banderas y un par de reptiles (Fig. 5). El segundo se ubica en un gran abrigo rocoso que resguarda un pequeño afluente de agua, en la parte superior de la cueva aparecen rastros de pintura casi ilegibles de los que se rescatan las figura de ofidios, posiblemente una lagartija y un camaleón (Fig.6). El tercer sitio se encuentra camino al Mirador, en la parte superior de una pared de seis metros de altura donde aparece la mitad de un rostro con rayos a su alrededor (Fig.7). El cuarto panel está ubicado en una covacha de difícil acceso a cuatro metros del suelo, escalando una roca empinada y resbaladiza se accede a ella. En este lugar aparecen al menos nueve manos al negativo en color rojo y un pequeño círculo atravesado por dos líneas horizontales con una bandera encima, también hay un zoomorfo y una serie de cruces en hilera, sólo a través de filtros en la fotografía es posible observar estas figuras (Fig. 12, 12A).

El quinto sitio, en la ladera noreste de la covacha, es accesible a través de una pequeña repisa desde la que se pueden observar algunos trazos casi ilegibles, entre los que se distingue dos círculos radiados y una media luna con un punto al centro (Fig.13). El sexto sitio, se encuentra muy cerca del mirador, parece una

ventana natural en la que se dibujó un venado, un rostro y un zoomorfo que resulta difícil identificar (Fig.14).

El tiempo.

Antes de continuar, situémonos en el tiempo. Es difícil fechar las pinturas cuando la mayoría de los sitios carecen de un contexto arqueológico estudiado. En este caso, resulta útil la iconografía presente en los paneles a estudiar, donde podemos ver reflejadas las relaciones de la zona con los centros hegemónicos a nivel regional. En un primer momento aparece Xochicalco, del que reconocemos influencia en aquellos glifos compuestos por cartuchos con plumas; también por la semejanza del glifo con el glifo del año ñuiñe y la difusión de éste último hacia el Epiclásico. La iconografía del lugar nos lleva a un momento específico donde Xochicalco era el centro de poder de mayor relevancia en la región.¹⁶ Por otro lado, la historia del Posclásico Tardío, coloca a la zona como tributaria del imperio mexica a través de Xochimilco y la provincia de Huaxtepec;¹⁷ circunstancia que la sitúa como una ruta comercial importante, tanto para el paso de mercancía entre Tenochtitlán, Cuauhnáhuac, Huaxtepec y Cholula, como para el comercio con regiones distantes, entre las que destacan los valles de Oaxaca y el actual estado de Michoacán.¹⁸ Su situación como lugar de paso permitió un intercambio cultural fluido, este se ve reflejado en las pinturas que hasta hoy es posible observar.

La gran diversidad de trazos y diseños en las pinturas de Tlayacapan Y Amatlán

¹⁶ Leonardo, López Luján, et. al, *Xochicalco y Tula*, México, CONACULTA, JacaBook, 1995.

¹⁷ Druzo, Maldonado Jiménez, *Cuauhnáhuac y Huaxtepec: Tlalhuicas y Xochimilcas en el Morelos prehispánico*, Cuernavaca, Morelos, UNAM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 1990, pp.23-50.

¹⁸ Los trabajos arqueológicos recientes en el cerro del Tlatoani, muestran obsidiana procedente del estado de México y Michoacán, así como tiestos tipo Mixteca-Puebla. Raúl Francisco González Quezada y Enrique Méndez Torres "*La transformación...*" *Op cit.*

parecen reflejar la movilidad del Posclásico Tardío en la región y la influencia de la tradición pictórica nahua y Mixteca-Puebla. Apoyar el estudio en fuentes del Altiplano central del Posclásico para la interpretación de algunas pinturas y situarlas en dicha temporalidad me parece una ruta viable para este ensayo.

A pesar de situarnos en el Posclásico para la interpretación de las pinturas, muchos de los significados escapan a posibles interpretaciones pues carecen de asociaciones directas con el resto del arte mesoamericano. Por tanto, es necesario realizar un estudio iconográfico de los conjuntos, así como de los emplazamientos de los mismos en el paisaje.

Lo anterior es una tarea que rebasa los límites del trabajo, por ello, sólo me abocaré a un tema en particular: algunos rostros que se ubican dentro de los sitios de la región, dos en San José Ameyalco, paraje de San José de los Laureles, en el cerro de Zihupapalotzin. Uno más en el “mirador” de Amatlán y el tercer ejemplo al sur, en Tepexi, barranca de Nacatongo, Tlayacapan. Aunque el estudio sea centrado en estos sitios, recurriré a otros ejemplos de la región para articular el discurso.

2. La importancia del rostro en el arte rupestre.

Representar la imagen de un rostro en el arte prehispánico ha sido una práctica común que no se limita a Mesoamérica sino que se extiende por varias partes del continente. Entre los soportes que han conservado los rostros hasta nuestros días, se encuentra la escultura en diversos materiales y tamaños, la pintura mural, pintura en recipientes o vasijas y pinturas rupestres, entre otros. En América

muchos sitios de arte rupestre muestran al rostro como un tema recurrente.¹⁹ En Mesoamérica existen varios ejemplos del uso del rostro para representar a deidades o antepasados. Un ejemplo surge de aquellas cabezas colosales encontradas en Veracruz y Tabasco, donde el afán por representar a personajes específicos es evidente; cada una de las 17 cabezas tiene rasgos propios, en los que destacan los tocados de las mismas y sus facciones²⁰. La cabeza colosal número 7 muestra un tocado particular, en forma de un par de manos que al centro tiene un círculo, de acuerdo a lo propuesto por Ladrón de Guevara, estos elementos circulares podrían relacionar al personaje con una deidad de la fertilidad.²¹ Este y otros estudios proponen que las cabezas, si bien son humanas, también muestra la conexión de personajes poderosos con un linaje divino.²²

Otro ejemplo lo encontramos en el arte rupestre otomí, donde la forma de mostrar a los antepasados o “uemas”²³ es través de rostros pintados o labrados en la roca. Estos rostros tienen el poder de cuidar y bendecir a sus descendientes desde aquellos lugares que han sido sacralizados dentro del paisaje por dicho pueblo; actúan como númenes protectores, son los dueños de las barrancas, las cuevas y los afluentes de agua; son a quienes se les pide permiso y se le honra con

¹⁹ Véase Juan, Schobinger, *Arte prehistórico de América*, México, CONACULTA/Editorial Jaca Book, 1997, 289pp. Y Leonardo, Páez, “Petroglifos de Carabobo: una introducción al estudio de los rostros o máscaras de la cuenca tacarigüense” en *Rupestreweb*, <http://www.rupestreweb.info/carabobo.html>, 2008. Consultado en septiembre de 2013

²⁰ Véase Fuente, Beatriz de la, *Los hombres de piedra/escultura olmeca*, México, UNAM, Dirección General de Publicaciones, 2da, Ed., 1984, 390pp. Elisabeth, Casellas Cañellas, *El contexto Arqueológico de la cabeza colosal olmeca número 7 de San Lorenzo Veracruz, México*, Tesis de Doctorado, Directora, Dra. Ann Cyphers, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona/Facultad de LLetres, Departamento de Prehistoria, 2004, PP. 20-40.

²¹ Sara, Ladrón de Guevara, “Las manos insignias en la cabeza 7 de San Lorenzo, Veracruz” en *Arqueología Mexicana*, Manos y pies, México, raíces, Vol. XII, Núm. 71, pp. 34-35.

²² Véase Fuente, De la Beatriz *Peldaños en la conciencia, Rostros en la Plástica Prehispánica*, 2da ed., México, UNAM, 1989.

²³ El historiador otomí Francisco Luna, aclara que la palabra *Uema* significa antepasado en otomí y no debe confundirse con la palabra nahua Huema que refiere al gobernante de Tula. Comunicación Personal, Alfajayucan, Hidalgo, marzo de 2009.

ofrendas para poder entrar a tales lugares y para obtener bendiciones que muchas veces se reflejan en las buenas cosechas.²⁴ Es interesante que dichos seres son representados sin cuerpo y parecen integrarse a la roca o salir de ella, son rostros vigilantes que custodian el paisaje y a su pueblo (Fig.15).

En los estudios sobre Mesoamérica, la discusión acerca del rostro ha sido larga, desde los debates llevados a cabo entre López Austin y León-Portilla, sobre la palabra “ixtli”, donde se discute si es el rostro principalmente un órgano de percepción o es metáfora del corazón,²⁵ hasta los trabajos de Beatriz De la Fuente que analiza los rostros en la plástica mesoamericana.²⁶

Siguiendo los textos de Sahagún, López Austin para definir el rostro utiliza “ixtli”, “ihiyotl” o “Xayacatl”²⁷. Aunque “ixtli” es el tema del debate, me parece interesante llamar la atención sobre el “ihiyotl”, literalmente “el aliento”, de ahí es de donde surge la fuerza vital del hombre y donde se perciben las virtudes del mismo, es una de las partes más importantes del cuerpo en la concepción nahua.²⁸ Es aquel aliento vital del ser, de donde emana su sabiduría y entendimiento. Si bien los dioses son seres distintos a los humanos, guardan cierta semejanza con ellos, por tanto es posible pensar que el rostro de los dioses también guardaba aquel aliento y fuerza vital descrita para el rostro humano en la cosmovisión nahua.

Carreón,²⁹ al analizar el concepto Ixiptla, también refiere la relación de éste con

²⁴ Domingo, España Soto, *Los ancestros de los otomíes de la sierra madre oriental. Aportes para una historia regional*, tesis de licenciatura en historia, Asesor Marie Areti Hers Stutz, México, FFyL, UNAM, en preparación.

²⁵ Véase Alfredo, López Austin, “Cuerpos y rostros” en *Anales de Antropología*, México, UNAM, 1991, Vol. 28 Núm. 1, pp317-335 y Miguel, León Portilla, “¿Una nueva aportación sobre literatura Náhuatl: El libro de Amos Segala?” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, México, UNAM/IIH, Vol. 21, 1991, pp293-308.

²⁶ Beatriz de la Fuente, *Peldaños... Op. Cit.*

²⁷ López Austin, *Cuerpo humano e ideología...* pp.104.

²⁸ *Ibíd.*, p184.

²⁹ Emilie, Carreón Blaine, “Un giro alrededor del IXIPTLA” en *Memorias del Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas (En Prensa.)*

Ixtli, y siguiendo a Houston y Stuart,³⁰ quienes han trabajado con la semántica del rostro entre los mayas, donde relacionan la cabeza y el rostro con la identidad individual del ser, la autora también apunta esta relación del rostro con la esencia del ser.

El rostro es lo que generalmente se conserva en el arte funerario de muchas culturas, es aquello que da particularidad al ser humano, el que expresa sentimientos y por el cual conocemos a nuestros congéneres. Cuando se trata de mostrar la divinidad de un ser, las cosas no cambian mucho. En el arte mesoamericano, los rostros divinos portan signos que los caracterizan como deidades particulares, pero generalmente el rostro que está detrás de los elementos propios de la divinidad es el de un humano.³¹ El rostro es portador de la esencia del dios.

En Tezcotzinco,³² zona arqueológica ubicada en el actual Estado de México, existen algunos grabados en la roca con la imagen de Tláloc. El interés del presente estudio sobre tales grabados radica en la cercanía que éstos guardan con otros rostros esquemáticos. En este caso se trata de dos tipos de rostros, aquellos que tienen las características de Tláloc como anteojeras, colmillos y bigotera, y aquellos rostros sin características específicas donde sólo se apunta la boca, los ojos y en ocasiones la nariz (Fig. 3A).

La cercanía de los dos tipos de rostros es importante, pues refleja la voluntad de sus creadores de poner dos rostros diferentes en un mismo espacio. No se trata

³⁰ Stephen D. Houston y David Stuart, "The Ancient Maya Self: Personhood and Portraiture in the Classic Period", *Res Anthropology and Aesthetics*, Cambridge Massachusetts Harvard University Press, vol.33, spring 1998, p. 73-101, ver p.75-77, 86.

³¹ Beatriz de la Fuente, *óp., cit.*, p. 65.

³² Martín Cuitzeo, Domínguez Núñez, *Arqueología y Astronomía del Antiguo Tezcotzinco*, Estado de México, tesis de licenciatura en arqueología. Director: M. J. Daniel Flores Gutiérrez, México, D.F., ENAH, 2007, p.82.

de no saber cómo se realiza el rostro de Tláloc, sino de acompañarlo con otros rostros que otorgan al lugar una carga simbólica que debe ser explorada.

Ahora surge la pregunta ¿Por qué pintar dos rostros distintos en un mismo sitio?

La respuesta no es fácil, pero la hipótesis basada en la cercanía de los rostros, nos lleva a pensar en que posiblemente sean representaciones de una misma deidad con soluciones plásticas diferentes, diferencias que probablemente apunten a funciones distintas de la deidad. Posiblemente el rostro esquemático sea el de un antepasado que protege, pues no debemos olvidar que la figura del antepasado se enlaza con lo divino, al pertenecer a un nivel distinto al del ser humano, desde el cual puede ofrecer protección y dádivas a su descendencia. Tal vez la diferencia entre los rostros indique la representación de un Tláloc como antepasado y de un Tláloc como deidad claramente reconocible.

El tema del rostro es complejo, por tanto sólo quiero apuntar algunas ideas sobre la presencia constante de rostros en los sitios de arte rupestre, y la voluntad por crear en un mismo espacio rostros tan particulares como el de Tláloc y rostros tan esquemáticos que resultan difíciles de interpretar.

Regresemos a Tlayacapan, donde los rostros aparecen como parte central en algunos paneles de arte rupestre; y aquellos que, acompañados por un cuerpo o sin él, son claramente diferenciables entre sí. Se trata de rostros de deidades y rostros humanos. Los rostros humanos generalmente se presentan de perfil con rasgos definidos como nariz carnosa, ojos ovalados o redondos y comisuras de labios bien delimitados; son rostros asociados a cuerpos ataviados con distintos elementos; generalmente se trata de personajes particulares realizando una acción específica (Fig. 16).

Los rostros de deidades aparecen con algunos rasgos humanos, complementados por elementos simbólicos;³³ en este caso se trata de bigoteras,³⁴ protuberantes colmillos, círculos o medios círculos alrededor de los ojos,³⁵ o algún signo que los distinga de un personaje común. Los rostros aparecen de frente,³⁶ con proporciones mayores al resto de las imágenes que le circundan, generalmente sin cuerpo, aunque existen elementos que los acompañan y que en algunos casos pueden referir al cuerpo del mismo, son representados en espacios que domina el panel, convirtiéndolos en referencia central del mismo. Ahora surge la pregunta ¿Por qué pintar rostros sin cuerpo?

Los sitios.

San José Ameyalco, San José de los Laureles, Tlayacapan.

El primer sitio que abordaré se encuentra en San José Ameyalco, ubicado en un abrigo del cerro Zihuapapalotzin; es una covacha de aproximadamente 4 metros de alto por 15 metros de largo. El sitio está dividido de manera natural en dos conjuntos gracias a un pliegue en la pared rocosa. El lugar cuenta con una vista privilegiada, no sólo se domina el valle de Tlayacapan y las montañas adyacentes, en días claros se observan la montaña Iztaccíhuatl y el volcán Popocatepetl, así como los cerros Gordo y Delgado de Chalcatzingo. Aunque el abrigo es natural,

³³ Al utilizar la palabra símbolo me refiero a “todo signo concreto que evoca, por medio de una relación natural, algo ausente o imposible de percibir” véase Gilberto Durand, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrorti editores, 1968 p.13

³⁴ Llamo bigoteras a elementos que aparecen en el área de la boca, y que guarda correspondencia con el descrito por Angulo como banda labial de Tláloc encontrada en Tetela, véase Jorge Angulo Villaseñor, “Banda Labial de Tláloc.” En Boletín INAH, México, INAH, Núm. 39, Diciembre, 1969, pp. 45-50.

³⁵ Los rasgos son destacados por muchos especialistas, para este trabajo también tomo como referencia los destacados por Rubén, Bonifaz Nuño, *La imagen de Tláloc: hipótesis, iconográfica y textual*, México, UNAM/IIE, 1986, 186p.

³⁶ Hasso y otros autores proponen que los rostros de deidades se representan de frente mientras los rostros humanos de perfil. Véase Von Winning, Hasso, *La iconografía de Teotihuacan: Los dioses y los signos*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, TI, 1987.

hay trabajos de ampliación y pequeños muros que delimitan el espacio (Fig. 17A, 17B).

Al llegar, el primer panel que vemos es aquel que ocupa la mayor superficie del abrigo y donde predomina la pintura blanca. Actualmente no existe un contexto arqueológico suficientemente estudiado que nos permita fecharlo, por tanto, me basaré en la iconografía que pueda ser asociada a otros espacios cercanos, así como al estado de conservación de las pinturas. Para ello es necesario tener en mente los escurrimientos naturales que favorecen el deterioro de las mismas, así como la superposición de elementos sobre figuras que existían previamente, esto puede señalar distintas temporalidades en la realización de los dibujos. Otro elemento que ayuda a separar las capas pictóricas es el tipo de textura en las mismas, donde en algunos casos los trazos se logran gracias a una pintura más líquida y en otros, son más gruesos debido a la consistencia espesa en la mezcla de la pintura; otro factor importante es el tamaño y el estilo de las figuras.

Estas características nos permiten aproximarnos a los diferentes momentos en que se utilizó el abrigo. Si creemos que se trata de un espacio pintado en varias etapas, podemos pensar en la intervención de diversos artistas; con base en estos criterios, he dividido el panel en cinco capas de pintura que van de lo más antiguo hasta lo más recientes (Fig.17D).

En la primera capa aparecen en la roca motivos realizados con pigmento rojo, principalmente manos (Fig.17D núm.1). Se observan cinco en la parte superior del panel. Se trata de palmas al negativo pintadas con la técnica de estarcido.³⁷ Dos

³⁷ Se trata de una técnica donde al soplar a través de una caña o popotillo se dispersa la pintura alrededor del objeto que será plasmado, en este caso, las manos. Véase, Rafael S. Paunero, "Manos pintadas en negativo:

más, con la misma técnica y apenas perceptibles, aparecen en la parte baja del panel. Las manos se concentran -de acuerdo a la mirada del espectador- hacia la izquierda del panel, y se distribuyen por toda la altura del mismo (Fig.18).

La segunda capa (Fig.19), compuesta por delgados trazos en color blanco, contiene en la parte baja sinuosas líneas apenas perceptibles, de las se rescata una banda vertical con triángulos adosados a la misma. Tal vez represente una planta estilizada (Fig.17D núm.2). En la parte superior sobre una de las manos antes mencionadas, hay una banda horizontal que da forma al cuerpo de un ofidio (Fig.17D núm.3). Debajo, de izquierda a derecha, una figura cruciforme delineada, y un círculo con cuatro apéndices rectangulares nos recuerda a una flor (Fig.17D núm. 4 y 5); finalmente, un triángulo con dos círculos a los costados (Fig.17D núm.6).

La tercera capa, con trazos más gruesos y dibujos más grandes (Fig.20), ocupa la parte central del panel, ahí se observa una figura parecida al perfil de un muslo y parte de una pierna esquemática, abajo parece complementar a la misma un óvalo a manera de pie con calzado que cubre parcialmente una de las manos en rojo (Fig.17D núm.7).

A la derecha de la parte superior del muslo, hay dos pequeñas medias lunas (Fig.17D núm.8), a su lado se despliega una bóveda celeste formada por un arco de diez pequeñas cruces trazadas en blanco que enmarcan un complejo elemento circular, éste mantiene en su centro otro círculo de menor tamaño que en su interior resguarda una cruz de puntas cortas. Alrededor del círculo interno

un ensayo de experimentación" en *Rupestreweb*: <http://rupestreweb.tripod.com/manos.html>, 1992. Consultado en Agosto de 2012.

aparecen cuatro puntos. Del círculo de mayor tamaño se desprenden cuatro aspás que dan la impresión de movimiento levógiro, mientras en la parte exterior aparecen pequeños rectángulos que se inclinan en el sentido de las manecillas del reloj. En la parte baja de la figura se desprenden una serie de cuatro cruces en diagonal que se distribuyen a los costados de la misma (Fig.17D núm. 9).

Arriba, se muestra un gran círculo de casi un metro de diámetro, que mantiene al centro otro de menor tamaño, así como un par de las improntas al negativo; otra mano se encuentra fuera en la parte baja del círculo, y es cubierta casi completamente por la circunferencia del mismo (Fig.17D núm.10). A la derecha otra mano de mayor tamaño, delineada en blanco, parece tocar la circunferencia, o tal vez, el círculo se pintó sobre una parte de la misma (Fig.17D núm.11). Al mover la vista a la derecha, encontramos un óvalo irregular relleno, que forma parte de un rostro, donde los ojos se marcan a partir de dos medios círculos en blanco que contienen otro medio círculo finamente delineado en rojo. En la parte baja, en una protuberancia de la roca, se pintaron dos hileras horizontales de rectángulos para dar forma a la dentadura del personaje (Fig.17D núm.12).

La cuarta capa (Fig. 21B), a la derecha del gran elemento con aspás, muestra en color rojo una figura compuesta en la base por una barra y dos círculos adosados en la parte baja, encima se desprende una banda vertical atravesada por dos trapecios, uno montado sobre otro (Fig.17D núm.13). De acuerdo con Caso,³⁸ puede ser el glifo “Xi”, aquí acompañado por el numeral siete; Urcid³⁹ en la iconografía ñuiñe muestra un glifo parecido y lo nombra “cola de serpiente de

³⁸ Alfonso, Caso, *Los calendarios prehispánicos*, México, UNAM/IIH, 1967, pp.174-175.

³⁹ Javier, Urcid, *La escritura Zapoteca, conocimiento, poder y memoria en la antigua Oaxaca*, en http://www.famsi.org/spanish/zapotecwriting/zapotec_text_es.pdf, 2005. Consultado en Marzo de 2012, Fig. 2.1, p.194.

fuego”; López Luján lo asocia con el glifo del año y lo encuentra relacionado a Tláloc en dos personajes que aparecen en Xochicalco.⁴⁰ A un costado del glifo, se encuentra una barra trilobulada con pequeños puntos en su interior.⁴¹ Este glifo es semejante al que aparece en el sitio de pintura roja que se encuentra a un lado del Mirador de San José Ameyalco, donde se dibujaron los cartuchos con plumas. A esta imagen la he relacionado con el glifo del año ñiuñe.⁴²

La posición que tiene el signo en este panel, a la orilla del núcleo central, nos hace pensar que es posterior al pintado en el sitio cercano al Mirador de Tlayacapan, es probable que aquel glifo más antiguo sirviera como inspiración para el que aparece aquí.

Hay una quinta capa (Fig.21B) donde, cancelando parcialmente al glifo en rojo antes descrito, aparece un cuadrúpedo con cabeza alargada y patas cortas, podría tratarse de un cánido o un venado que mira hacia arriba (Fig.17D núm.14). Finalmente, con una postura parecida a la anterior hay dos venados más en la parte superior del abrigo, con menor patina en la pintura y con trazos distintos de lo que se ha descrito hasta el momento; fueron realizados a partir de trazos largos que dejaron escurrir pintura, tienen un cuerpo triangular y cuatro patas (Fig.17D núm.15 y 16); la factura de los tres zoomorfos es distinta a las otras capas. Hasta aquí el primer panel.

⁴⁰ Leonardo, López Luján, *Op cit*, pp.120, 129.

⁴¹ En el sitio rojo del que ya hablamos, a menos de 50 mts., existe pintura roja, donde aparece el mismo glifo antes descrito; en la parte baja lo acompaña ese elemento trilobulado, aquí se descompone pero no se aleja, queda al lado de la figura central, que en este trabajo se ha asociado al glifo del año ñiuñe.

⁴² Véase página 6.

Rostro blanco.

Como hemos visto son muchos los elementos visuales en este panel, regresemos a la imagen del rostro en color blanco (Fig.20D). Es un rostro que utiliza las salientes de la roca para mostrar gran ferocidad, porta un tocado que actualmente es casi invisible, la dentadura fue puesta en un pliegue de la roca que hace el efecto tridimensional de las fauces, parece un rostro feroz que sale de la montaña. De acuerdo a la textura de la pintura y las dimensiones de las imágenes me atrevo a pensar que dicho rostro no es una imagen aislada sino parte de una composición, esa gran pierna semiflexionada que se encuentra a la izquierda del espectador, parece complementar al rostro, así como el aspa que está debajo del mismo (Fig.20). El movimiento es una parte central en esta composición, la cual nos recuerda a la escultura de Tláloc –Tlaltecuhтли expuesta en el museo del Templo Mayor (Fig.22). Donde aparecen en un mismo espacio dos rostros diferentes, arriba un personaje con tocado rectangular y tres círculos al centro, porta orejeras rectangulares que probablemente representen orejeras de papel; tiene una bigotera de puntas curvas, así como dientes triangulares invertidos. Abajo, el mismo personaje, está vez con nariz enroscada y orejeras triangulares, posiblemente hechas de plumas, tiene una bigotera con puntas remetidas; los colmillos largos y delgados contrastan con los mostrados por la figura de arriba. Se trata de dos formas distintas de representar a la deidad en una misma escultura, el canon estético nahua parecen permitir estas licencias, las cuales también se ven reflejadas en las pinturas a estudiar. Por otro lado, existe una figura encontrada en Tlayacapan y estudiada por el arqueólogo González

Quezada, quien la asocia de manera directa al Tláloc B, por encontrar semejanzas iconográficas con el mismo, entre las semejanzas está la presencia de un quintero al centro de la divinidad.⁴³

Es probable que esta imagen rupestre sea la representación de Tláloc, el dios encargado de la fertilidad y los mantenimientos. La iconografía de esta deidad, se define desde época temprana, Seler, Pasztory y Von Hasso⁴⁴ analizan sus rasgos característicos desde Teotihuacan, y aunque existen cambios en su composición, la bigotera, las anteojeras y los colmillos, continúan siendo parte fundamental de sus características hasta el Posclásico tardío, en particular en la tradición iconográfica mexicana.

Seguramente los habitantes de la región conocieron los cánones estéticos nahuas y los reinterpretaron en su propio espacio ritual, un lugar fuera de la urbe, pero con gran importancia no sólo para los locales, sino para los viajeros que tomaban aquella ruta al transportar algodón, entre otros productos.

Las manos.

Si bien la importancia para el presente estudio radica en la capa correspondiente al pintado del rostro, no se puede dejar del todo fuera al resto del panel. Los primeros elementos son manos en negativo en color rojo. Las manos se presentan como un tema universal en el arte rupestre, y aquí como una constante regional. Aparecen en la barranca de Tipilzaco, cerca del Ayotzin; en una saliente rocosa

⁴³ El arqueólogo encontró una pequeña escultura donde aparece el Tláloc con estas características, así como una imagen similar en la pintura rupestre en Tlayacapan que no me ha sido posible conocer. El autor no dice su ubicación, pero al estar en la zona, resulta una gran pista para el arte regional y el papel de Tláloc en la misma. Véase Raúl Francisco González Quezada "El glifo emblema del dios de la Tormenta-Tláloc en Tlayacapan, Morelos" en *Tláloc ¿qué? Boletín del Seminario El Emblema de Tláloc en Mesoamérica*, UNAM/IIE, Año 3, Núm. 9, Enero-marzo 2013, pp. 46-62.

⁴⁴ Véase Hasso, *Op. Cit.* y Esther, Pasztory, *The iconography of the Teotihuacan Tláloc*, Washington, Dumbarton Oaks, trustees for Harvard University Press, 1974, 22pp.

se encuentran dos manos al negativo, que seguramente fueron pintadas por artistas que descendieron desde la parte alta de la barranca, pues las improntas se encuentran a más de doce metros de altura en una pared de difícil acceso (Fig.23).⁴⁵ Manos como éstas, también están presentes en Amatlán (Fig.12A), en un panel con más de nueve manos estarcidas en color rojo acompañadas por diseños semejantes a los encontrados en otros sitios. Otro lugar, en Ticumán, cerca de Cuernavaca, resguarda varias representaciones de Tláloc sobrepuestas a manos al negativo (Fig.24).

Esto, nos conduce a pensar en la reutilización de los espacios pintados y la resignificación de elementos, que si bien pueden ser indicios de una profunda relación entre las manos y las imágenes de Tláloc en los paneles presentados, es probable que las improntas de manos y los rostros no se hicieran de manera contemporánea. Pero la coherencia de los sitios como lugares sagrados, no cambió mucho en todo el tiempo de su ocupación ritual, por tanto, aunque algunos signos perdieran fuerza dentro del *corpus* pictórico, no desaparecieron, y a veces se integraron al nuevo discurso. Probablemente se mantuvo un hilo conductor en los paneles.

Tal vez las manos y el culto a Tláloc no se relacionen de forma directa, pero sí a través del espacio como un sitio privilegiado para pintar, en el que permanecieron las huellas de cultos pasados. En el discurso del rostro, las manos no llevan la carga simbólica primordial pero continúan reforzando el resto del mismo; al parecer la imagen que toma la batuta ritual hacia el Posclásico en la región, es

⁴⁵ Me parece posible que ésta fuera una de las técnicas para pintar en lugares altos, ya que hasta la fecha, la gente de Tlayacapan continua descolgándose de los cerros para recolectar la ofrenda.

Tláloc, pues su representación es una de las constantes en la pintura regional.

Sobre la función de las manos, existen varias interpretaciones acerca del uso de éstas en el contexto ritual y en el arte rupestre. En este caso, la interacción con la roca al tocarla y dejar huella de tal acción es importante, pues enlaza ritualmente al paisaje con el hombre,⁴⁶ a este acto muchas veces se les ha relacionado con ritos de iniciación. En Mesoamérica, Escalante asocia a las manos con la muerte, el autor menciona que son las manos las que acompañan o guían a los difuntos. Un ejemplo de su uso se muestra en un entierro en Teotihuacan, donde aparecen manos mutiladas que acompañan al recién nacido que yace ahí, también menciona el uso de manos de guerreros muertos y mujeres muertas en el parto como amuletos, y la presencia de las manos como orejeras en la iconografía de las deidades de la muerte presentes en el códice Borgia, dicho autor las asocia al paso por el inframundo y a la muerte.⁴⁷

Son múltiples las asociaciones que surgen frente a las manos, más cuando es un tema universal en el arte rupestre; resulta difícil asociar las manos con una función específica, teniendo tan poca información sobre la zona en relación con las mismas. Sólo apunto algunas hipótesis sobre el tema, esperando encontrar elementos que permitan interpretaciones más sólidas.

Tláloc-Tlaltecuhli.

De acuerdo a lo registrado por Sahagún, el lugar donde habitaba Tláloc es el Tlalocan; un pasaje de su *Historia general* nos habla acerca del lugar y los

⁴⁶ Félix Alejandro, Lerma Rodríguez, *Las manos de la Cueva del Ermitaño, El Salvador*, Tesis de maestría en Historia del Arte, Asesor. Marie Areti Hers Stutz, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2009, 62 pp.

⁴⁷ Pablo, Escalante Gonzalbo "manos y pies en Mesoamérica; segmentos y contextos" en *Arqueología Mexicana*, México, Vol. 16 Núm. 93 (octubre) 2008, Ejemplar dedicado a Manos y pies pp. 20-27.

muertos que van ahí:

“[...] los llevan para sí al Paraíso Terrenal para que vivan con el dios llamado Tlalocatecuhtli, que se sirve con *ullí* y con *yauhtli*, y es el dios de las verduras. Estos así muertos están en la gloria con el dios Tlalocatecuhtli, donde siempre hay verduras, maizales verdes y toda manera de yerbas y flores y frutas; jamás se secan en aquel lugar las yerbas y las flores, etcétera. Siempre es verano; siempre las yerbas están verdes y las flores frescas y olorosas”⁴⁸.

Tlaltecuhltli es el dios de la tierra y Tláloc el de la fertilidad;⁴⁹ tomemos a ambos para analizarlos en el marco del arte rupestre de San José Ameyalco, donde aquel rostro acompañado por otros elementos parece corresponder a la figura de Tláloc-Tlaltecuhltli. La distribución del espacio que ocupa la imagen es semejante a aquella piedra hallada en el Templo Mayor (Fig. 22A), pero no solo eso, Gutiérrez Solana al describir la pieza del Museo, dice que el quinterno central, fue sustituido por “el símbolo de *ollin* que lleva en el centro del cuerpo, como pectoral”.⁵⁰ Aquel signo de *ollin*⁵¹ o movimiento puede tener su correspondencia con el aspa que aparece al centro de la composición pictórica rupestre, posiblemente se trate de una reinterpretación plástica del *ollin* que sin duda nos sigue remitiendo al movimiento; esta hipótesis del aspa como símbolo del movimiento también es propuesta por Granados y Cortés al relacionar al panel con el aire.⁵² En el caso de *Ollin*, Seler propone traducirlo como temblor o terremoto y

⁴⁸ Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, estudio introductorio, paleografía, glosario y notas Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, México, CONACULTA, Col. Cien de México, 2000, cap. XXI, TII, p. 572.

⁴⁹ *Ibíd.*, p.485.

⁵⁰ Nelly, Gutiérrez Solana “Relieve del templo mayor con Tláloc Tlaltecuhltli y Tláloc” en Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, UNAM/IE, Vol. XVI Núm. 61, 1990 p. 16.

⁵¹ Cfr. Rémi Simeón, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana: redactado según los documentos impresos y manuscritos más auténticos y precedido de una introducción*, trad. Josefina Oliva de Coll, México, Siglo XXI, 1997

⁵² Berenice, Granados Vázquez, y Santiago, Cortés Hernández, “Juego de aire: relatos, mitos e iconografía de

lo relaciona con lo solar, pero en el momento en que dicho astro viaja por debajo de la tierra, cuando hace su recorrido nocturno y regresa al ámbito telúrico, a la región de Tlaltecuhltli.⁵³

La figura del aspa también se encuentra en la Mixteca Baja Oaxaqueña, en un sitio llamado la “Cueva de las Flores”, en Huajuapán de León. Perezmurphy, quien estudia el lugar, asocia este elemento a “conceptos cosmogónicos” donde relaciona el aspa con el movimiento como parte de un conjunto pictórico más amplio que, de acuerdo a su interpretación, refiere a “fuerzas opuestas”, es decir, el movimiento contra la estaticidad. Siguiendo esta línea, el autor retoma a Urcid para analizar la iconografía del Glifo “E” en la escritura ñiuñe, donde señala la similitud de este glifo con el aspa presente en el sitio que estudia. El glifo “E” contiene una cruz al centro del cartucho que en algunas de sus variantes adquiere un movimiento semejante al presente en la composición del aspa, además de ser un glifo que también se traduce como “temblor”, igual que “ollin”, signo antes mencionado (Fig. 20A, 20B y 20C).⁵⁴

Las propuestas sobre el aspa, nos llevan a un significado similar: movimiento, que más allá de ser una obviedad plástica, se ve reforzada por la iconografía presente en otros sitios de Mesoamérica.

En Tlayacapan, no sólo el aspa es semejante a las que aparecen en el área de la Mixteca Baja, sino que es acompañada por otras similitudes iconográficas de la

un ritual curativo en Tlayacapan (Morelos, México) “en *Las caras del aire, mitos, ritos e iconografía en Tlayacapan*, libro digital en <http://www.aire.culturaspopulares.org/estudio.php>, 2009. Consultado en Agosto de 2012.

⁵³ Eduard, Seler, *Comentarios al código Borgia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963, T1, p.16

⁵⁴ Carlos, Perezmurphy, “La cueva de las Flores: un sitio de arte rupestre en la Mixteca Baja” Conferencia magistral presentada en el *XV aniversario del Museo Regional de Huajuapán*, 17 de enero de 2014, Huajuapán de León Oaxaca.

tradición ñiuñe; esto nos obliga a repensar la relación que pudo existir entre las regiones de los actuales estados de Morelos y Oaxaca.

Especular que el aspa del sitio en San José Ameyalco tenga influencia ñiuñe, no es absurdo, aunque también puede ser un tema universal que fue retomado por varios pueblos hacia el Posclásico. Debemos ser cuidadosos en rastrear influencias, pero tampoco se deben dejar fuera posibles interpretaciones sobre las mismas.

Otra sugerente interpretación de esta imagen se relaciona con la representación del cielo, por los elementos que le acompañan: puntos al centro y cruces a manera de estrellas que delimita el espacio celeste, aquella región donde se gesta la lluvia. Al ser un símbolo, es multívoco, por tanto es posible que ambas interpretaciones se relacionen y complementen.

Por otro lado, Gutiérrez Solana, apunta que Tláloc- Tlaltecuhltli se representa de frente y con las piernas flexionadas, en posición de “parto”, misma posición de aquella pierna flexionada a la izquierda del rostro.⁵⁵ La imagen, al mismo tiempo que se encuentra en una postura para dar vida, ella misma está surgiendo de la roca.

El espacio de Tláloc-Tlaltecuhltli en el inframundo es dual, como dios de la fertilidad y de la muerte, es un numen con capacidad de crear y destruir. Si creemos que la representación de San José corresponde a esta deidad, surge una pregunta, si es un dios del inframundo, ¿por qué encontramos su representación en un abrigo ubicado hacia la cima del cerro?

⁵⁵ Nelly, Gutiérrez, *op. cit.*, p.17

El Cerro.

Mucho se ha hablado del cerro de los mantenimientos y del altépetl como cerro lleno de agua,⁵⁶ en la etnografía y en los mitos mesoamericanos se encuentran un gran número de ejemplos. Broda, nos recuerda la lámina del *Códice Borbónico*, donde aparece la imagen de Tláloc dentro de su templo en la cima de un cerro:

“El cerro se presenta cubierto con piel de lagarto, es decir, del lagarto terrestre que tiene las fauces abiertas con filosos colmillos propios del monstruo de la tierra. Es la entrada al inframundo repleto de agua y riquezas; también es la representación de prototipo de la cueva como la entrada a este reino subterráneo sumergido en el agua.”⁵⁷

Por tanto sólo apuntaré como posibilidad que el abrigo en San José pudo representar una de las entradas al inframundo y al espacio donde se encuentran los mantenimientos.

Continuemos con el panel y su contenido. Debajo de la composición antes analizada, existen una serie de figuras delineadas que probablemente sea la representación de una serpiente en la parte superior que se enlaza con la tierra a través de una planta, tal vez de maíz.

El sitio tiene mucha información. A la derecha del panel, aparece un signo del año semejante al glifo del año ñuiñe⁵⁸ y de Xochicalco, en este último sitio dicho signo

⁵⁶ Véase Beatriz Albores y Johanna Broda (coords.) *Graniceros : cosmovisión y meteorología indígenas de Mesoamérica*, México, UNAM/El colegio Mexiquense-IIH, 1997, 563 pp. Federico Fernández Christlieb y Ángel Julián García Zambrano (coords.), *Territorialidad y paisaje en el altépetl del siglo XVI*, México FCE/UNAM-IG, 2006, 580 pp.

⁵⁷ Johanna, Broda, “ritos mexicas en los cerros de la cuenca: los sacrificios a niños” en *La Montaña en el paisaje ritual*, México, UNAM, UAP, CONACULTA, INAH, 2001, p 297.

⁵⁸ Sobre lo ñuiñe se habló antes, véase Alfonso, Caso, “Calendario y escritura de Xochicalco” *Op cit* y Yanagisawa, *Op. Cit.*, p.73

acompaña a Tláloc.⁵⁹ Hemos visto que en el panel, el espacio es compartido con la serpiente y el maíz, así como otros símbolos asociados a los mantenimientos que refuerzan la posible identidad del rostro central.

Segundo conjunto. Abrigo de San José Ameyalco.

Rostro descarnado.

A unos cuantos pasos hacia el final del abrigo en dirección noroeste, se encuentra el segundo conjunto, éste se aloja en una pared que tiene un remetimiento natural similar a un triángulo invertido que le da sentido de profundidad. En la parte baja de la pared se halla un rostro delineado en blanco que parece descarnado, es una imagen en la que apenas se conserva el área superior de la cabeza con un tocado de triángulos y los círculos que marcan sus ojos, una vez más un rostro sin cuerpo. A su lado, un par de personajes esquemáticos que no alcanzan los cinco centímetros de altura fueron pintados en color rojo, se contraponen, uno casi perdido por completo, mientras que el segundo aún se puede observar a través de filtros en la fotografía, éste último tiene los brazos levantados a la altura del torso, sosteniendo un objeto circular entre las manos, porta un tocado y parece representar movimiento, tal vez una danza (Fig.25, Fig. 25B) (Fig. 28).

En la parte superior de la pared, a la derecha del espectador, se dibuja una figura que podría corresponder a la que vimos delineada en panel anterior, esta imagen se construye a partir de la unión de cuatro figuras triangulares que forman una flor, o tal vez un cosmograma como el que aparece en la primera lámina del *Códice*

⁵⁹ Leonardo, López Luján, *Xochicalco... Op. Cit.*

Fejérváry-Mayer.⁶⁰ A la derecha de aquella figura, hay un personaje jorobado o con un bulto en la espalda, porta un pequeño tocado en la cabeza o el cabello recogido, viste faldellín y bebe de un recipiente a través de una larga pajilla; arriba del mismo, rastros de pintura crean una línea con meandros, posiblemente un ofidio (Fig.26).

Rostro policromo.

El rostro policromo se encuentra aislado (Fig.25B), en lo alto, se hace acompañar por apenas algunos elementos. Su posición es inalcanzable sin escalar aquella roca pulida por la erosión que se convierte en un obstáculo para acercarnos a la imagen. Es probable que se trate de otra manera de representar a la misma deidad arriba descrita. Aquí no existe un cuerpo que lo acompañe, parece que la montaña misma fuera el cuerpo de aquel rostro, el detalle que logra obtener el pintor no es de un artista amateur, sino de alguien que practicó hasta lograr tal maestría, consiguiendo darle rostro a la montaña, un rostro que observa hacia el valle, y al mismo tiempo parece custodiar una entrada.

En cuanto a la composición de la cara, sobre una base roja, se muestran dos círculos blancos delineados en negro, con círculos rellenos en negro al centro, cejas con apariencia de plumas, semejantes a las encontradas en la imagen de Tláloc plasmada en la caja número 10 perteneciente a la época mexicana que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología (Fig.27).⁶¹ En las mejillas,

⁶⁰ Sobre el tema véase Ana Guadalupe Díaz Álvarez, *La imagen del tiempo en la primera página del códice Fejérváry-Mayer; un modelo de las configuraciones cósmicas basado en la estructura calendárica mesoamericana en el área central de México*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, Asesora Diana Magaloni K, México, UNAM, FFyL, 2007, 83 pp.

⁶¹ Nelly, Gutiérrez Solana, *Objetos ceremoniales en piedra de la cultura mexicana*, México, UNAM/IIIE, 1983, Lam 32. p.58

aparecen círculos segmentados y borlas que penden de ellas, es posible que también representen plumas; estos elementos aparecen en varias representaciones mexicas de Tláloc y sirven como orejeras o pendientes, ejemplo de este tipo de orejeras, se muestran en la escultura antes mencionada de Tlaloc-Tlaltecuhltli del Museo del Templo Mayor, donde la composición de las orejeras es muy similar (Fig.22).⁶²

Finalmente, aparecen los dientes enmarcados dentro de una barra de la que sobresalen dos grandes colmillos curvos. Al recordar lo que dice Durán cuando describe a Tláloc, además de confirmar que le ponían “una corona de plumas ricas”⁶³ detalla algunas características de la deidad “[...] la cara muy fea a manera de sierpe con unos colmillos muy grandes muy encendida y colorada a manera de un encendido fuego [...]”.⁶⁴ Así, el rostro no sólo muestra anteojeras y cejas de pluma o grandes colmillos, sino también se describe con una cara “encendida y colorada”, en el caso del rostro pintado en la roca, el color rojo es la base del mismo.

Excelso Cervantes- habitante de San José de los Laureles- recuerda que hace tiempo los pobladores encontraron en una pequeña covacha ubicada detrás de la pared rocosa que alberga el rostro, a un infante sepultado, si nos aventuramos podríamos pensar que se trata de una ofrenda para esta deidad.⁶⁵

⁶² La orejera es similar en varios ejemplos de ollas tipo Tláloc y esculturas que resguarda el museo del Templo Mayor, un ejemplo de ésta es el que aparece en la escultura de Tláloc – Tlaltecuhltli expuesta en dicho recinto. Sin precipitar conclusiones, existe la posibilidad que el rostro se dibujara en época de dominación mexica.

⁶³ Diego, Duran, Fray, Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme, México, CONACULTA, 2002, T.II (Cien de México) p.93.

⁶⁴ *Ídem* p.89.

⁶⁵ Excelso Cervantes, Comunicación personal, febrero de 2009.

Dos rostros.

El conjunto pictórico muestra dos rostros, arriba un Tláloc como lo describe Durán, con grandes fauces y colmillos, con anteojeras y orejeras similares a las que aparecen en representaciones de la deidad en otros soportes del arte mexicana, acompañado por un bebedor ritual y un cosmograma que marca los cinco puntos de la tierra, que igual que el quintero o el olin, son elementos que porta esta deidad y lo relacionan con el movimiento o el terremoto y con interior de la tierra, espacio al que pertenece Tláloc. Mientras que la parte baja, parece anunciar aquel lugar de los muertos, donde Tláloc también tiene presencia.⁶⁶ Aparece un rostro descarnado pero lleno de vitalidad, misma que observamos a través de la expresión que nos dejan ver los trazos de la figura, a pesar de encontrarse incompleta. Aquel rostro ubicado en un punto entre la vida y la muerte, parece anunciar la entrada al territorio de los muertos, y comparte el espacio con el rostro de la parte superior que vigila más allá del valle. El rostro descarnado parece concentrarse en un espacio más limitado, vigila hacia adentro, al interior del monte, aquel remetimiento parece ser una entrada a las entrañas del cerro. El panel puede estar cargado simbólicamente con referencias al inframundo, esto apunta a una probable utilización del sitio en aquel paraje de San José Ameyalco como una entrada al mundo de los muertos, los muertos de Tláloc, y al interior del cerro de los mantenimientos.

Es posible que en estos paneles los rostros tuvieran la función de guardias-mediadores al no ser rostros pintados azarosamente, sino rostros específicos

⁶⁶ Recordemos que el Tlalocan o paraíso de Tláloc era un sitio destinado a los muertos de maneras particulares, ahí regía Tláloc a los muertos, la relación de Tláloc con Tlaltecuhltli, también reafirma los lazos de esta deidad con el inframundo.

que representan a una deidad en particular, aquella que es dueña de las riquezas del monte, Tláloc.

Excelso Cervantes,⁶⁷ habitante de la región quien aún habla náhuatl, recuerda que en su niñez, él, junto con sus amigos encontró piezas y obsidias en aquel abrigo, ahora dice que son escasas pero según recuerda, lo visto en el abrigo y sus alrededores eran pequeñas figurillas de barro semejantes a las expuestas actualmente en el museo del convento de Tlayacapan. Estas figurillas aunque han sido sacadas de contexto y no me fue posible verlas, junto con su dicho sobre el antiguo entierro de un niño que fue encontrado detrás de la roca que alberga al rostro polícromo, generan pistas relevantes para entender que las ofrendas en este lugar fueron una constante y de gran importancia. El sitio fue un lugar sagrado, y todavía hoy quedan huellas de aquella sacralidad de antaño.

Amatlán y Tláloc.

Cada año, el cuarto viernes de cuaresma un grupo de fieles realizan una caminata desde Tepoztlán a Tlayacapan para visitar a la virgen que un día no quiso regresar a su pueblo y se quedó en Tlayacapan.⁶⁸ La gente de Tepoztlán es recibida por la comunidad de Tlayacapan con sahumeros, cohetones y un gran convite. Este día, la capilla del Tránsito que actualmente alberga a la virgen, se llena de flores y palomas vivas, al atardecer un castillo de fuegos artificiales no se hacen esperar y los fieles se prepara para acampar (Fig.2A).

La gente de Tepoztlán, después de la caminata recupera fuerzas comiendo las viandas ofrecidas por sus anfitriones, una vez satisfechos, la fiesta continua y se

⁶⁷ Excelso Cervantes, comunicación personal, Tlayacapan, octubre de 2012.

⁶⁸ Claudio Favier *Ruinas de utopía...* Op cit, p 35.

preparan para velar y festejar a la Virgen, será hasta el día siguiente que emprendan el viaje de regreso, una vez cumplida la visita a la imagen.

Es probable que la ritualidad compartida por ambos pueblos, no comience con la imagen de la virgen, tal vez sea más antigua, posiblemente se remonte a la época prehispánica.

El camino no es largo, si uno va a un paso constante no tardará más de dos horas en llegar de Amatlán a San José de los Laureles, es una buena vereda que se camina sin dificultad. Este camino aparentemente fue aprovechado desde época prehispánica, pues cuando uno va de Tlayacapan hacia Amatlán, descubre que algunas de las pinturas rupestres en la región de Amatlán son similares a las de Tlayacapan, tanto en técnica como en composición.

Amatlán de Quetzalcóatl es parte de los Altos de Morelos, actualmente pertenece a la jurisdicción del municipio de Tepoztlán, y comparte la misma cordillera montañosa con San José de los Laureles. Ambas comunidades comparten la vista del Zihuapapalotzin.

En el camino, Ramiro Torres, comunero de Amatlán, nos dice que hay rostros labrados por el sendero, pero no alcanzamos a verlos. Sólo hasta llegar a las montañas de Amatlán es que observamos varios conjuntos de pintura rupestre tan parecida a lo encontrado en Tlayacapan que no se puede más que pensar en aquellos lazos rituales que persisten hasta nuestros días, y en la manera en que se gestaron desde épocas anteriores.

Finalmente, aparece uno de los rostros de nuestro interés; antes de llegar al “mirador” como le llaman los pobladores, Ramiro nos muestra una pequeña covacha, donde para acceder es necesario arrastrar el cuerpo o entrar en cuclillas,

posición de por sí incómoda se torna más difícil cuando uno descubre que esta pequeña entrada da paso a una angosta repisa que se abre hacia el resto de las montañas a manera de ventana. Permanecer en la covacha requiere una suerte de movimientos con gran equilibrio para no caer al vacío, en ella aparecen tres imágenes en color blanco. La primera es un rostro muy esquemático con aquellos signos que nos llevan a pensar en la figura de Tláloc, enseguida aparece un pequeño zoomorfo de cuerpo redondo y moteado con una gran cola y una cabeza con orejas levantadas, es probable que se trate de un venado, finalmente aparece un medio círculo de base plana con líneas quebradas al interior y dos apéndices, parece una tortuga o un caracol (Fig.29) (Fig.14, 14A, 14B, 14C).

En el panel de la ventana, Tláloc aparece con trazos más esquemáticos que los rostros antes mencionados, pero con mayor claridad en los rasgos que lo caracterizan. La sencillez de sus trazos, no dejan lugar a dudas sobre la deidad a la que se representa, son dos grandes anteojeras que circundan dos puntos blancos, una línea vertical en medio y debajo una gruesa banda horizontal precede a una greca que semeja la bigotera. Los atributos que caracterizan a Tláloc están presentes, nuevamente se encuentra en lo alto del cerro, en una covacha donde hay que detenerse a mirar, pues si uno va de prisa no se percata de las pinturas. Tláloc esta vez es acompañado por dos animales, un pequeño venado, de cuerpo redondo y moteado que parece saltar⁶⁹ y finalmente aquel zoomorfo de difícil interpretación, tal vez una tortuga o una estilización del monstruo de la tierra, idea interesante si se piensa en la presencia de Tláloc en

⁶⁹ En otros sitios de arte rupestre de Tlayacapan, aparecen venados similares acompañados de banderas o numerales, como los encontrados en otros paneles de Amatlán.

aquel conjunto pictórico.

El Zihupapalotzin resguarda los otros dos sitios donde aparecen los dos rostros antes analizados, el rostro blanco y el polícromo, con una factura diferente a la mostrada en este paraje. Al otro lado del cerro, en una distancia relativamente corta, aparezca una imagen tan esquemática como aquellas pinturas de Tláloc encontradas en una región más alejada como Ticumán,⁷⁰ donde los rostros aparecen asociados a manos. Valiñas y su equipo de colaboradores registraron una serie de rostros de Tláloc con diversas variantes, pero todos ellos con la misma simplicidad de trazos que muestra el dibujo en Amatlán (Fig.30).

Igual que en Tlayacapan, el rostro de Amatlán es un rostro sin cuerpo, tal vez sea la misma idea de un rostro que custodia la entrada hacia otro espacio.

Como en San José Ameyalco, la covacha no se encuentra en lo más alto del cerro sino un poco antes del llegar a la cima. Es la formación rocosa la que proporciona el sentido de puerta a través de lo estrecha que resulta la entrada, y que da la sensación de ingresar a otro espacio; cuando uno desea entrar debe arrastrar el cuerpo o ir en posición fetal como si se preparara para regresar a ese gran útero de la madre Tierra, posiblemente aquel espacio fungía simbólicamente como la entrada a otro lugar. Cuando se logra entrar a esta repisa, el paisaje observado se compone por un gran amate que se abraza a la roca al centro del abrigo, y algunas copas de árboles que interrumpen la vista de los cerros al fondo. Antes de entrar sólo alcanzamos a ver paredes rocosas, pero una vez dentro de aquella ventana natural, aparece la vegetación y otros montes, invisibles

⁷⁰ Roberto Martínez, et. al., "El abrigo Tláloc: análisis e interpretación de un conjunto rupestre destinado al dios de la lluvia y la agricultura (Ticumán, México)" en revista *Espacio, tiempo y forma*, España, Universidad Nacional de educación a Distancia, Serie I, Nueva época, Prehistoria y Arqueología, TI, 2008, pp. 209-220.

si no se entra al pequeño abrigo. Tal vez es la visión de aquel cerro de los mantenimientos, donde uno debe entrar y regresar al origen, para ser parido nuevamente por la tierra y salir a la vida de nuevo. Parece un ritual de paso; y para custodiar la entrada y recibir las ofrendas, está aquel rostro esquemático de Tláloc que no necesita cuerpo porque su cuerpo es el monte. Junto a él aparece el venado, que en muchas de las culturas mesoamericanas representa al hermano mayor, el sacrificio por excelencia, tal vez sea la ofrenda;⁷¹ y finalmente aquel zoomorfo que si lo relacionamos con la tortuga o el monstruo de la tierra asociado a Tláloc, complementa el relato visual de aquel sitio.

Tepexi, Barranca de Nacatongo, Tlayacapan.

Dejemos por un momento este lugar, regresemos a Tlayacapan y descendamos algunos kilómetros al sur, donde se encuentra una barranca en la actual colonia de Nacatongo. La barranca recibe el nombre de Tepexi, e igual que los sitios anteriores, resguarda una serie de pinturas rupestres. El núcleo principal se encuentra en una formación rocosa, que gracias a los pliegues de la misma crea un biombo con una gran cantidad de imágenes, algunas de las cuales se mencionaron antes ahora sólo se retoma una de las paredes donde se encuentra una escena de interés (Fig.31, 31A, 31B).⁷²

Es el tercer conjunto pictórico dentro del sitio. En la zona inferior del panel se dibuja una media luna con un punto en el centro.⁷³ Justo debajo, aparece una

⁷¹ Francisco, Luna Tavera, *El dios caminante*, en preparación.

⁷² Véase p. 7, Fig. 11. Una descripción del sitio completo se presentó en la ponencia "Arte rupestre de Tepexi, Tlayacapan" en *III Ciclo de Conferencias de Pintura Rupestre y Petrograbados. Homenaje a William Breen Murray*, ENAH, Abril, 2009.

⁷³ La Luna guarda relación con el agua -entre sus diversas asociaciones- se le reconoce como el contenedor de la misma, se habla de una luna llena de agua. Graulich observa en el código Borgia a la luna llena de agua en las láminas 50 y 55 del Código Borgia. Cf. Michel Graulich, *Mitos y rituales del México Antiguo*, Madrid,

figura semicircular que da forma a un rostro, un par de círculos marcan las anteojeras del personaje, debajo, una imagen casi rectangular con las esquinas redondeadas le da forma a la boca, de ella se desprenden dos líneas curvas que semejan un par de colmillos. La cabeza es coronada por seis puntas dispuestas a manera de tocado. A los lados del rostro aparecen dos figuras lobuladas, posiblemente sean orejas o asas de olla.

La representación nos recuerda a la imagen de esta deidad en un soporte específico: las llamadas “ollas Tláloc”, de las que podemos ver ejemplos en distintos lugares de Mesoamérica. En regiones cercanas como el Ajusco y Xochicalco,⁷⁴ se han recuperado vasijas de este tipo. Estos recipientes aparecen desde fechas muy tempranas en el Altiplano Central, desde el Preclásico Superior (400a.C -150 d.C) hasta el Posclásico (750/950 - 1521 d.C), este último es el periodo en el que alcanzan su máxima difusión.⁷⁵

Las ollas son el referente del cerro, son los recipientes que rompen los tlaloque para derramar el agua. El cerro mismo es visto como una olla llena de agua que puede liberar su contenido en momentos precisos: “y decían que los cerros tienen naturaleza oculta; sólo por encima son de tierra, son de piedra; pero son como ollas, como cajas [que] están llenas de agua.”⁷⁶ También sabemos que los sacrificios a Tláloc eran depositados en las llamadas “ollas nubes.”⁷⁷ Además del gran número de vasijas encontradas en la región mexicana, que actualmente

Istmo, 1990, pp. 76-77.

⁷⁴ Ismael Arturo, Montero García, “Buscando a los dioses de la montaña: una propuesta de clasificación ritual” en Broda, Johana et al, (coords.) *La Montaña en el paisaje ritual*, México, UNAM, UAP, CONACULTA, INAH, 2001, p.34.

⁷⁵ López Luján, Leonardo, “Cap. IV Llover a cántaros: el culto a los dioses de la lluvia y el principio de disyunción en la tradición religiosa mesoamericana” en *Pensar América, cosmovisión mesoamericana y andina*, Córdoba, 1997, Ayuntamiento de Montilla, p.97.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 92.

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 96.

podemos observar en el Museo del Templo Mayor, son muestra de su amplia utilización hacia el Posclásico.

La imagen del panel hace referencia a un soporte específico en el que podía ser modelado el dios. Es una vasija pintada que se encuentra en la parte inferior de la roca; mientras los rostros antes mencionados se encuentran en lo alto, no sólo geográficamente, sino en la misma composición de los conjuntos ocupan un espacio superior. En la tradición mesoamericana, la lluvia, aunque se riega desde lo alto, se gesta en las partes bajas dentro de las montañas y cañadas.⁷⁸ En este caso, el recipiente se ubica en las partes bajas tanto en la cañada como en la distribución del panel, al ras del suelo y cercana a una grieta natural que ha sido parcialmente cubierta por deslaves, puede ser que simbolice la recolección del agua.

Frente a dicha figura, en una roca opuesta, aparece un antropomorfo de perfil que dirige su cuerpo hacia la vasija antes descrita. Este personaje de cuerpo redondeado, tiene la cabeza marcada por un círculo del que se rescata una pequeña línea a la altura de los ojos, así como parte de la nariz y dos bandas delgadas que dan forma a la comisura de los labios. Un largo y delgado cuello la une al cuerpo; el personaje un tanto desvaído, aún conserva rastros que señalan las manos, mientras que las piernas son dibujadas a detalle, muslo y pantorrilla se aprecian en ellas, parecen estar a punto de dar un paso.⁷⁹ Detrás del personaje

⁷⁸ Druzo Maldonado rescata informes actuales de la importancia de los aires y lluvias en las barrancas de la región morelense véase Druzo, Maldonado Jiménez, "Cerros y volcanes que se invocan en el culto a los aires en Coatetelco, Morelos" en Johana Broda et al, (coords.) *La Montaña en el paisaje ritual*, México, UNAM, UAP, CONACULTA, INAH, 2001, pp. 395-417.

⁷⁹ El estilo del cuerpo sale de los cánones mexicas, parece tener perspectiva y ser más naturalista esta representación, puede tratarse de un indicador de la influencia colonial, lo que nos llevaría a pensar en una ocupación del sitio que va más allá del Posclásico y se extiende al virreinato, pero hasta no tener más elementos, sólo queda como una vaga posibilidad.

se dibuja un círculo inscrito en otro de mayor tamaño, donde una serie de líneas diagonales conectan ambos círculos para crear un escudo. Una banda diagonal sale del escudo y sostiene la media luna en que termina el dibujo.

Al lado del antropomorfo se observan rastros de pintura. Una parte de los motivos han sido tapados por la tierra debido al desgaje de la roca que puede ser natural o intencional, abajo existe una grieta de gran tamaño parcialmente cubierta, que tal vez tuvo un uso ritual.⁸⁰ Además del personaje, lo que se aprecia actualmente son rastros de pintura ininteligible.

Aquí se muestra al rostro que gracias a las características formales que presenta, podría ser asociado a la imagen de una olla Tláloc, ligada a la figura de la luna que aparece en la parte superior del mismo, atributo que puede ser una marca de recolección del líquido,⁸¹ como la luna llena de agua que aparece en códice *Borgia*. También puede ser la imagen de venus sobre la luna, como aparece en ciertos momentos del año, cuando la luna creciente al atardecer tiene al planeta venus entre sus cuernos.⁸² Patrick relaciona a Venus vespertino con la luna en los momentos extremos de la aparición de este astro, justo al inicio de la temporada de lluvias (mayo) y al final de la misma (noviembre), de acuerdo a su propuesta, Venus vespertino provoca las lluvias y se relaciona con lo femenino, Tláloc y la Luna.⁸³ La Luna y Venus como marcadores de ciclos de lluvia,

⁸⁰ Gente del lugar dice haber encontrado pequeñas figurillas en esa grieta. Excelso Cervantes, Comunicación personal, febrero de 2009.

⁸¹ En otros espacios de arte rupestre sobre todo en la región del valle del Mezquital en Hidalgo, se han encontrado signos similares, asociados a númenes encargados de la fertilidad y el control del agua. Véase Elda Vanya, Valdovinos Rojas, *Bok'ya, la serpiente de lluvia en la tradición Náhñü del Valle de Mezquital*, tesis de licenciatura en historia, Asesor Marie Areti Hers Stutz, México, FFyL, UNAM, 2009, 136pp.

⁸² Sobre el asunto en 2009, en febrero en época de carnaval, pudimos observar a la luna y a venus en esta posición en Bají, Hidalgo.

⁸³ Geraldine Patrick, "La pirámide de la Serpiente Emplumada en Teotihuacan: su relación con Venus vespertino" Conferencia presentada en el Seminario "El emblema de Tláloc en Mesoamérica en el Instituto de

acompañados por Tláloc, redondean la idea de fertilidad en aquel panel. Frente a la vasija aparece un hombre, posiblemente un sacerdote o guerrero que adereza su atavío con un tocado rematado en media luna, así la triada Tláloc-Luna-venus aparece como símbolo de fertilidad en este panel.

Hasta aquí hemos andado el camino del análisis formal de los rostros con la intención de encontrar elementos para saber si se trata de una misma deidad: Tláloc.

No debemos olvidar que estos sitios pudieron ser utilizados por un largo periodo de tiempo o reutilizados en distintos momentos históricos, y aunque algunos elementos de la iconografía que aparece en los sitios puede corresponder a la tradición dominante para el Posclásico en el Altiplano Central, esto no anula la posibilidad de permanencia de elementos anteriores a esta tradición, así como su adopción y reutilización.

En el caso de los rostros y la imagen de la olla, resultan interesantes las particularidades que cada imagen guarda. Aunque se respetan los cánones que nos llevan a asociarlas con un numen específico, los creadores de cada imagen se dieron libertad para expresar de manera particular a la misma deidad, incluso dentro de un mismo sitio. Estas variantes no sólo indican distintos pintores, pueden implicar distintos tiempos y diferentes grupos humanos.

Al analizar el conjunto de pinturas y los espacios geográficos que ocupan en la región, se arrojarán más datos que sustentan la hipótesis sobre Tláloc, aquí se muestra un primer acercamiento al tema.

3. Moradas de Tláloc.

Los sitios mencionados están asociados al agua; San José Ameyalco, en la montaña, con una vista privilegiada del valle (Fig.32, 32A, 32B), presenta gran húmedas a través de escurrimientos y filtraciones de agua, además de tener en sus alrededores, ojos de agua, que hasta hace poco tiempo eran utilizados por la población.⁸⁴ Por otro lado, la cañada de Tepexi permite que en su interior las aguas formen una corriente de temporal, además de los escurrimientos perennes. En Amatlán, los afluentes de agua están en escurrimientos naturales que mantienen húmeda la roca la mayoría del tiempo, en manantiales, en un río que nos lleva a las llamadas Pozas de Quetzalcóatl, que en época de lluvia corre con tal fuerza que genera pequeñas cascadas de una poza a otra. Son espacios que sin duda quiso habitar Tláloc.

Una ritualidad regional.

Por el momento, los sitios aquí mencionados parecen corresponder a sitios rituales que se utilizaron a nivel local, pero que tomaron como referencia a las grandes urbes cercanas a la región,⁸⁵ sin perder aquel sabor localista que se muestra en sus pinturas, donde se plasma la voluntad del creador, que respeta los cánones impuestos, pero logra imprimir su propia individualidad. Al final, se debe tener en mente que el pintor no representa una imagen cualquiera, sino una imagen divina, que se activa a través del ritual para propiciar la fertilidad.

⁸⁴ Excelso Cervantes, comunicación personal, San José de los Laureles, Tlayacapan, octubre de 2012.

⁸⁵ Es necesario tener en cuenta que el cerro del Tlatoani, es un sitio importante, aunque todavía no es posible saber las dimensiones del mismo, no podemos dejar de lado la posibilidad que pudo fungir como rector del resto de los sitios cercanos, esto se podrá analizar cuando los trabajos del INAH, nos aporten datos al respecto.

Paisaje ritual.

El paisaje ritual permite al hombre apropiarse de su espacio y resignificarlo al otorgarle un sentido cultural específico, así dejan de ser “no lugares⁸⁶” o espacios de paso, para convertirse en lugares habitables, en espacios en los que se vive y donde el hombre se comunica con la naturaleza, en sitios liminales que permiten entrar en contacto con otras realidades.

En el caso del arte rupestre, Viramontes nos ayuda a entender el espacio sagrado cuando lo define como:

[...] una transformación cultural del paisaje natural, en el cual existían santuarios o lugares donde se realizaban rituales con un profundo significado en lo que respecta a la cosmovisión y a la observación de la naturaleza. De tal modo el paisaje sagrado estaba marcado por espacios rituales en las montañas, cerros, cuevas, manantiales, paneles de pintura rupestre y petrograbados, etc., es decir, elementos significativos que se constituyeron en el lenguaje visual que definía la estructuración del territorio.⁸⁷

El paisaje sagrado es una transformación cultural que a través de una reelaboración constante de la cosmovisión de los pueblos,⁸⁸ permite la integración del espacio que el ser humano habita a la cosmovisión vigente, sacralizando así sus espacios vitales y otorgando sentido a su geografía.

Por otro lado, Criado Boado define al paisaje como “el producto socio-cultural creado por la objetivación, sobre el medio y en términos espaciales, de la acción

⁸⁶ Marc, Augé, *Los “no lugares”, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993, 125pp.

⁸⁷ Carlos Viramontes Anzures, *Gráfica rupestre y Paisaje ritual. La cosmovisión de los recolectores-cazadores de Querétaro*, México, INAH, 2005, p.66.

⁸⁸ *Ibíd.*, p.71.

social tanto de carácter material como imaginario”.⁸⁹ En el caso del arte rupestre, la función que tiene es la de dotar de sentido al espacio material a través de apropiaciones mentales que lo resignifican y simbolizan.⁹⁰ Muchas veces estos procesos no son conscientes, sino permanecen en la ritualidad del pueblo a través de la tradición que con el tiempo se vacía del sentido original y se resignifica de acuerdo a las necesidades rituales del pueblo en determinado momento histórico. Para desentramar los diversos significados del paisaje ritual y la geografía sagrada, es necesario comprender la cosmovisión y desestructurarla con la intención de hallar rastros que nos ayuden a interpretar aquella simbolización territorial. Desafortunadamente, el conocimiento profundo de la cosmovisión nunca será total y aunque las fuentes del Posclásico Tardío nos pueden ayudar a comprender someramente este paisaje ritual, por el momento, esta tarea sale del límite del escrito, dibujar un mapa del paisaje ritual regional va más allá de lo que se puede exponer aquí, pero este ensayo puede alentar a una amplia investigación sobre el paisaje ritual de la zona. Aquí el espacio es breve, y estas páginas apenas esbozan rasgos aislados de aquel paisaje de los Altos de Morelos a finales del Posclásico.

Los rostros de los que antes hablamos comparten una geografía similar, se encuentran en lo alto de los montes, en lugares que sirven como entradas a la tierra de los mantenimientos; en el caso de la olla Tláloc, se trata de una barranca, hay que descender y en una de sus laderas volver a subir hasta topar con aquel

⁸⁹ Felipe Criado Boado, *Del terreno al espacio: planteamientos y perspectivas para la arqueología del paisaje*, España, Grupo de investigaciones en Arqueología del Paisaje- Universidad de Santiago de Compostela, 1999 (82 p., ils) p.5

⁹⁰ Gilbert, Durand, *Op.cit.*

complejo conjunto de escenas donde aparece la olla. Las barrancas son espacios que se abren, son lugares que dominan hasta nuestros días los “aires”⁹¹ a quienes hay que pedir permiso para transitar por ellos. García Zambrano propone un patrón geográfico seguido en el Posclásico, donde las barrancas son parte importante de la geografía sagrada de los mexicas, al ser vistas como espacios de creación. De acuerdo a esta propuesta, se buscan lugares que rememoren los míticos Aztlán, Chicomoztoc y Culhuacán; así, cada elemento de la triada mítica corresponde a características particulares en el paisaje. Aztlán es el lugar de surgimiento, donde inicia la vida, por recordar aquel lugar acuoso primigenio,⁹² y las barrancas son su símil al ser vistas como lugares de origen, es a través de ellas que la vida surge de la tierra. La tierra es la madre que da a luz por medio de sus grietas, barrancas, farallones, filtraciones y otros espacios, que al mismo tiempo, fungen como enlaces entre los planos superiores y el inframundo.⁹³ La tierra, creadora de vida, desde sus entrañas la arroja a la superficie.

Las barrancas y las montañas marcan el paisaje simbólico de la cosmovisión mesoamericana, enlazan al pueblo con el lugar que habitan y les ayudan a comprender los ciclos de cultivo. Además de ser espacios imaginados que los conectan con sus deidades.

Dotar de símbolos al paisaje es una acción humana, por medio de la cual se impregna de sentido, no sólo el espacio pintado, también participa de esta simbolización el contexto, es decir el paisaje: la montaña o la barranca. Nada es

⁹¹ Miguel, Morayta *Graniceros, cosmovisión y Meteorología indígenas de México*, México, Colegio Mexiquense, 1997.

⁹² Ángel Julián García Zambrano, *Paisaje mítico y paisaje fundacional en las migraciones mesoamericanas*, Cuernavaca, UAEM, 2006, p.12.

⁹³ Cf. *Ibíd.*, pp. 26-33.

azaroso, cada sitio fue elegido por cumplir con características específicas que lo hacía encajar en la cosmovisión de aquella sociedad particular como sitios especiales, espacios liminales, de comunicación con otros mundos. De acuerdo a su manera de aprender el mundo,⁹⁴ estos sitios correspondían a los espacios que en sus historias y mitos eran lugares de creación, de entrada al espacio de las riquezas y la fertilidad; controlar dichas entradas les permitía garantizar a través de ofrendas y sacrificios, años de abundancia para su pueblo. El control del espacio ritual, les hizo pensar en la altura en que se decidió plasmar el rostro, hacia dónde y qué miraría el mismo, qué tipo de elementos le acompañarían, y aunque algunos de los sitios aquí mencionados tuvieron una larga utilización, reflejada en las distintas capas de pintura y las diferentes manos de pintores, estas reutilizaciones no afectaron el tema central del discurso, continuaron sobre la misma línea, si bien con códigos visuales distintos.

Existe una selección de imágenes, las manos y otros elementos son reutilizados mientras aquellos glifos del Epiclásico, aparentemente desaparecen de la imaginería visual Posclásica.

El rostro de la montaña, es un rostro que ésta adquiere a través de la sacralización el espacio, de particularizarlo; con el fin de integrarlo, el hombre le otorga un rostro que se corresponda con el amplio *corpus* de símbolos vigentes en aquella cosmovisión.

Los pintores locales le imprimieron un sabor distinto, no sólo en la reinterpretación

⁹⁴ Sobre el término de cosmovisión véase a Johanna, Broda, "Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo del culto a los cerros" en *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, México, UNAM, 1991. Y Alfredo, López Austin, *Los mitos del Tlacuache*, 4ta ed., México. IIA/UNAM, 2003.

de una imagen arraigada en la cosmovisión desde épocas tempranas. Desde Teotihuacan, como proponen algunos autores⁹⁵, los signos de esta deidad ya estaban presentes, la gente que habitaba la región de los llamados Altos de Morelos, en el Posclásico seguramente conocía aquellos signos característicos del dios, pero lograron trasladarlos a soportes que cubrían sus necesidades, como la roca, donde la figura de Tláloc, aunque muchas veces pierde detalles característicos de su representación, mantiene su esencia.

4. Tlayacapan, lugar de encuentros. Iconografía compartida

Sitios arqueológicos cercanos.

En cuanto a los sitios arqueológicos encontrados a los alrededores de las pinturas, el más cercano es el cerro del “Tlatoani” al lado del Zihuapapalotzin, en aquel cerro se ha encontrado un basamento piramidal, que gracias al trabajo de algunos comuneros se mantuvo en pie, y de acuerdo a las excavaciones recientes llevadas a cabo por un grupo de arqueólogos del INAH,⁹⁶ se ha determinado la ocupación del sitio en distintos momentos, desde épocas tempranas hacia el 600 d.n.e. hasta el Posclásico.⁹⁷ La constante ocupación del sitio, puede reflejar la presencia humana en el abrigo del cerro vecino, donde los primeros trazos pudieron ser en momentos muy tempranos y se continuaron hasta el Posclásico. Cerca del abrigo principal, una serie de cartuchos con plumas recuerdan al estilo de los cartuchos de Xochicalco, y aunque la distancia entre la gran urbe que

⁹⁵ Véase Esther, Pasztory, *Op.cit.*

⁹⁶ Raúl Francisco González Quezada y Enrique Méndez Torres “*La transformación... Op.cit.*”

⁹⁷ Raúl Francisco, González Quezada, *op.cit.*, p.47

floreció en el Epiclásico y San José de los Laureles puede parecer considerable, tal vez dichas pinturas sean testigos de la influencia de Xochicalco hacia el Epiclásico en los Altos de Morelos (Fig.8).

Mientras que la historia arqueológica de Amatlán nos dice que existió un asentamiento, excavado por Carmen Cook de Leonard, del que se deben rescatar las almenas donde aparece una figura de nuestro interés, la representación de un personaje con anteojeras, que de acuerdo a su estilo, la autora lo ubica temporalmente en la Fase de Teotihuacan II,⁹⁸ convirtiéndolo así en un asentamiento del Clásico. Puede ser que la figura presente en las almenas sea la representación de un Tláloc del clásico, esto nos lleva a pensar en la temprana y continua presencia de deidad en la región, y aunque el estilo se aleje del Tláloc del Posclásico presente en el arte rupestre, la deidad continua vigente a través del tiempo (Fig.33).

Rutas comerciales.

Respecto al nombre de *Tlayacapan*, Favier Orendain propone que si bien su raíz sea "Yácatl" asociado a la nariz, también puede provenir del nombre de Yacatecuhtli, el señor narigudo, "el señor caminante o del comercio".⁹⁹ El dios patrono de los comerciantes, quienes antes de partir a un largo viaje, nos dice Sahagún, realizaba una serie de acciones en honor a la deidad, como raparse la cabeza y lavarla con la promesa de no hacerlo otra vez hasta su regreso, en una ceremonia donde ofrecían papeles a medianoche al fuego que "tenían la figura de

⁹⁸ Cook Leonard, Carmen "las almenas de Cinteopa" en Cuadernos de Arquitectura mesoamericana, México, UNAM, Facultad de Arquitectura, núm. 4, 1985, pp51-56.

⁹⁹ Claudio, Favier, *Ruinas... óp. cit.*, p72

bandera, y atábanla a un asta tiñida [sic] de bermellón”¹⁰⁰ y los decoraba con “tinta de *ullí*”¹⁰¹ para hacer rostros y “Decían que ésta era la cara del fuego” ,¹⁰² de igual forma hacían otros papeles para ofrecer a Tlaltecuhltli y a Yacatecuhtli.¹⁰³El pasaje resalta el uso de papel en forma de bandera como ofrenda a deidades de gran importancia para los comerciantes. En la región de Amatlán y Tlayacapan aparecen banderas pintadas en varios sitios de arte rupestre, tal vez son atributos u ofrendas del dios Yacatecuhtli, aunque en el ritual igualmente estaba dedicado al dios del fuego y a Tlaltecuhltli, quienes también amparaban el viaje.

Druzo Maldonado desglosa la historia tributaria de la región, en un principio la zona perteneció al territorio de Xochimilco,¹⁰⁴situación que cambió cuando los mexicas tomaron control comercial sobre el propio Xochimilco durante el reinado de Izcóatl (1427-1440),¹⁰⁵ cuando se logró el dominio de la zona lacustre y de la región noreste del estado de Morelos,¹⁰⁶ entonces la región de los altos de Morelos tributó al pueblo mexica a través de Xochimilco y Tlalnepantla. Tlayacapan y sus alrededores se convirtieron en lugares de paso para la mercancía que llegaba del sur a Tenochtitlán. Si bien es posible que el dios patrono fuera Yacatecuhtli como señor del comercio, hasta el momento no hemos encontrado en el soporte rocoso su imagen.

Lo que resulta interesante es la presencia constante de banderas, signos que aparecen en varios sitios de arte rupestre de la región, banderas adosadas a un

¹⁰⁰ Sahagún, *La historia, Op.cit.*, cap., III TII, p.798

¹⁰¹ *Ibidem.*

¹⁰² *Ibidem.*

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ Duran, Diego, Fray, *Op. Cit.* TI, p62.

¹⁰⁵ Druzo Maldonado, *Cuauhnáhuac...op.cit.* p39-42

¹⁰⁶ *Ibid.* p.45.

círculo que no sólo están en las pinturas de Tlayacapan sino en las de Amatlán y Texcalpintado, este último un sitio cercano al volcán Popocatepetl y al Iztaccihuatl (Fig.34, 34A).¹⁰⁷ Si bien las banderas son parte de un ritual dedicados a los dioses que amparaban a los comerciantes, también pueden ser marcas territoriales muy específicas para nombrar a uno o varios pueblos, tal vez se trate de topónimos que por el desgaste de las imágenes nos resulta difícil reconocer.

Tláloc y su culto local.

Aparentemente la imagen de Tláloc logró arraigarse desde épocas muy tempranas en la región, no sólo se trata de un dios de Estado como era Huitzilipochtli, es una deidad con profundas raíces en la cosmovisión mesoamericana que logra trascender el tiempo al ser un dios de culto campesino, con una tradición fuertemente arraigada en la imaginaria de los pueblos. En la región, además de las constantes iconográficas presentes en las pinturas y la elección de espacios que simbolizan lugares de comunicación; la utilización de una paleta de colores semejante, donde el blanco predomina, y la presencia de un estilo similar en diferentes zonas de la región de la antigua provincia de Xochimilco, donde se comparten temas y existen algunos elementos recurrentes en los paneles, como las manos, las banderas y los rostros, nos llevan a pensar en una macroregión de comunicación en el paisaje ritual, que va desde Xochimilco hasta la zona de los volcanes, pasando por los Altos de Morelos, esta unidad en términos de estilo pictórico tendrá que ser analizada a detalle en otro momento.

¹⁰⁷ Elena, Mateos Ortega, *Arte rupestre en el Popocatepetl: el abrigo de Texcalpintado*, tesis de maestría en historia, Asesor: Víctor M. Castillo Farreras, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2011, 136 pp.

Podemos ir agrupando las similitudes que existen en los altos de Morelos, y saber que aunque en cada espacio existen cultos locales, parece que el culto a Tláloc permea toda la zona y va más allá de las fronteras antiguas y actuales.

En cuanto a los caminos recorridos por los habitantes de aquella región, actualmente se pueden seguir algunas rutas. De la ruta que va de Amatlán a San José ya hablamos; pero existe otra ruta que va de Xochimilco hasta Amatlán, no es más de una jornada de camino, hay que atravesar varios cerros y descender hasta llegar a Santo Domingo, un poblado cercano a Amatlán a menos de cinco kilómetros.

Al andar por estos lugares, es fácil imaginar que esta ruta era un trayecto común para los comerciantes prehispánicos, no es difícil transitarla y se pueden ver algunos volcanes mientras se camina, uno de ellos, el Teuhtli, un pequeño volcán extinto de cráter hundido perteneciente a Xochimilco, donde existen grabados y restos arqueológicos. Por encontrarse en alto, hasta nuestros días es un referente visual importante en la geografía xochimilca, en la etnografía actual se reportan varias fiestas que se llevan a cabo en aquel lugar, sobre todo aquellas de connotación agrícola (Fig.35).¹⁰⁸

Siguiendo el camino, a menos de 30 kilómetros de Tlayacapan, hay otro volcán extinto con las mismas características del Teuhtli, el volcán Tláloc, en Milpa Alta, aunque no existen reportes arqueológicos sobre el mismo, la gente de la región dice que cuando llueve es en él donde se concentran las nubes (Fig. 36).

Tláloc es aquel volcán que preludia la serranía donde se pinta su rostro, así, a

¹⁰⁸ Araceli, Peralta Flores, "Petición de lluvia y fertilidad de la tierra en el paisaje ritual xochimilca" en Revista *Arqueología mexicana, México*, raíces, Vol. XXI Núm. 125, enero- febrero, 2014, "El perro mesoamericano" pp. 80-85.

nivel regional, comenzamos a reconstruirse un paisaje ritual, donde los cerros, los volcanes, las barrancas y la manera en que el hombre se apropia de ellas a través de la pintura, nos dan pistas para este gran rompecabezas que se presenta delante. Reconstruir el paisaje ritual es una tarea difícil, pero es posible aportar algunos datos que a lo largo del tiempo nos lleven a reconocer mejor las relaciones de los pueblos con los espacios que habitan y en qué medida estas relaciones continúan hasta nuestros días; cómo se transforma la relación de las personas con el paisaje que habita; qué deja de ser referente y qué ocupa su lugar, por ahora, más preguntas de las que se pueden responder quedan en el aire.

Las fiestas.

El agua es parte fundamental en la vida de la humanidad, en particular de la vida agrícola de un pueblo. Esto nos lleva a reflexionar sobre el arraigo del culto al agua en Tlayacapan. Es posible que dicho culto hunda sus raíces desde épocas prehispánicas; y aunque esta propuesta debe ser estudiada a profundidad, sólo apuntaré algunas de las fiestas actuales en la región que evocan el culto al agua en general.

Una de ellas es la fiesta del Patrón del pueblo, San Juan Bautista. Cada 24 de junio se celebra la fiesta en su honor que anteriormente era una fiesta tan importante como el carnaval, pero al paso del tiempo sólo ha quedado una pequeña procesión y un baile.¹⁰⁹ Históricamente San Juan Bautista ha sido asociado al agua, y como patrono de Tlayacapan tal vez tuvo una función parecida

¹⁰⁹ Claudio Favier, *Óp. Cit*, pp.258-259.

a la que tenía Tláloc antes de su llegada, por desgracia, esta información al paso del tiempo se ha ido perdiendo y ahora no quedan muchos elementos rituales que den muestra de dicha asociación.

Tlayacapan, al ser uno de los pueblos poseedores de una larga tradición de Chineros, tiene como la fiesta más significativa al Carnaval; se trata de una gran celebración anual y sus fechas móviles marcan un punto importante del calendario ritual. Justo el momento agrícola cuando las tierras son preparadas para la siembra; esta fiesta se caracteriza por el frenesí y el cambios de roles, que anuncian el cambio de tiempo, un tiempo propicio para sembrar.

Las fiestas agrícolas no se restringen a los barrios, y esto permite que la relación de los habitantes con el paisaje siga vigente. Esto se refleja tanto por las cruces que marcan las cimas de cerros como la Ventanilla y el Zihuapapalotzin, y son visitadas cada 3 de mayo por una procesión que les lleva ofrendas; hasta el ritual de “descolgada” que en los últimos años ha sido restringido por las autoridades federales, por considerar que “atenta contra la flora local”. Es probable que en poco tiempo dicha tradición también pierda fuerza. En los años 2005, 2007 y 2008 tuve la oportunidad de participar en el ritual, por tanto haré una breve descripción del mismo.

Una de las mayordomías más importantes es la del niño Dios, la gente se prepara para recibirlo con años de anticipación y tenerlo como huésped asegura la bendición, además de otorgar reconocimiento social dentro del pueblo.

A finales del año, el 23 de diciembre, la gente se reúne en cuadrillas para subir al cerro a “descolgarse” y recolectar ofrendas para el niño Dios. Desde muy temprano la gente de la comunidad sale rumbo al Zihuapapalotzin con la

intención de recoger diversas plantas y flores, entre ellas la “cucharilla”, un agave utilizado para construcción de ofrendas florales que adornaran el portal de la casa de los mayordomos, donde se resguarda la imagen del niño. Cada cuadrilla va por distintas plantas, las más difíciles de encontrar son las “colas”, flores de agave que crecen en las laderas de la montaña y que son fundamentales para la ofrenda del niño. Para obtenerlas, hay que bajar algunos metros en un improvisado rappel, mientras el resto de los compañeros sostienen la cuerda por la que se desciende. Una vez, cerca de la “cola” con machete en mano y pendiente a más de 30 metros de altura, se cortará cuidadosamente la planta para no maltratarla. Al subir, ya seguro en una de las mesas del cerro, uno debe envolver perfectamente la “cola” para que llegue completa a su destino. Una vez reunidas suficientes plantas, la cuadrilla desciende a la casa del mayordomo, donde las mujeres los reciben con una gran cena y los ancianos recogen la ofrenda para comenzar a preparar los arreglos florales.

La imagen de un niño que asegura bendiciones y se relaciona con el cerro a través de una ofrenda vegetal, nos lleva a pensar en la importancia del cerro y del niño en la vida ritual del pueblo. El Zihuapapalotzin fue marcado simbólicamente desde hace tiempo por la pintura rupestre, y actualmente sigue vinculado al pueblo como dador de abundancia al ser sus faldas tierras fértiles para el cultivo, y al proveer a través de la recolección ritual la ofrenda para el niño. La asociación del cerro con el niño, nos recuerda a los mensajeros de Tláloc, que generalmente eran infantes y habitaban el cerro lleno de agua, donde recolectaban el líquido para llevarlo al cielo y desde ahí vaciarlo en forma de lluvia. Proponer una reminiscencia de aquel culto en esta celebración, por ahora es arriesgado, lo cierto

es que la presencia de niños es importante en este y en otros momentos rituales del pueblo.

Uno de estos momentos es la fiesta de la Virgen del Tránsito, que se caracteriza por la visita de gente de Tepoztlán a la imagen, donde además de llenar su capilla con palomas, son niños quienes danzan en el atrio en honor a la deidad.

Se sabe de la figura del niño asociado a Tláloc en época prehispánica, y es probable que la ritualidad actual pueda guardar ecos casi inaudibles de aquellas tradiciones ya perdidas.

Por otro lado, dicha fiesta extiende los lazos rituales a otras áreas de la región ahora dividida por límites políticos, pero que recuerdan la unidad de antaño, donde el Zihuapalotzin más que dividir era un punto de reunión para los pueblos de la zona, función que perdura hasta nuestros días

Concluir lo inconcluso.

La imagen de Tláloc se encuentra plasmada en el arte rupestre de algunas regiones del estado de Morelos: Ticumán, cerca de Cuernavaca, con diseños esquemáticos que muestran una gran variedad de rostros del dios; Tlayacapan y sus rostros; Amatlán con otro rostro esquemático y las almenas que aparecen el sitio de Cinteopa; en el abrigo de Texcalpintado, cerca de Hueyapan y del Popocatepetl, donde aparece un personaje con atributos de Tláloc, que porta un báculo característico de ésta deidad sobre todo en representaciones de códices.

Ahora surge la pregunta del porqué otras deidades parecen retraerse o no ser pintadas en espacios pétreos. Tal vez aún no se han localizado y muchos de los paneles que se conocen, deben ser estudiados de manera profunda. Cuando esto

se haga, entonces probablemente hallaremos huellas de otras deidades. Por el momento, parece que la deidad agrícola por excelencia en la región, es Tláloc.

El diálogo entre la montaña y el hombre es a través de un rostro plasmado en la misma, Tláloc es quien recibe las oraciones y otorga bienestar a sus fieles.

A mi parecer, la función de los rostros en el arte rupestre de Tlayacapan, Amatlán y sus alrededores, tiene que ver con la protección y custodia de los sitios sagrados, la entrada al inframundo y la regulación de los mantenimientos que resguarda la montaña, de la que surgen para beneficio del ser humano. Hay que agradecerle las lluvias y las buenas cosechas, pero sobre todo ofrendar para propiciarlas; aquel dar y recibir entre la deidad y el creyente, necesita de espacios sacralizados donde dicha interacción se lleve a cabo, en este caso es el paisaje sacralizado por medio de la pintura en la piedra, se trata de darle voz a la montaña a través de un rostro en la misma.

Finalmente, este es un primer acercamiento al tema, el panorama completo lo tendremos cuando se lleva a cabo un estudio regional del arte rupestre de los Altos de Morelos, donde la información visual abunda y rebasa por mucho los límites del presente ensayo. Es importante continuar la investigación para que en un futuro se pueda armar aquel panorama regional del paisaje simbólico construido y reconstruido en la región desde épocas tempranas y hasta el Posclásico, del que seguramente quedan huellas hasta nuestros días, sólo es cuestión de mirar detenidamente para hallar tales reminiscencias.

Cuando uno recorre Tlayacapan o Amatlán, no puede dejar de observar aquellas grandes peñas que desbordan el paisaje e impresionan al espectador, no es casual que este paisaje natural fuera transformado material y simbólicamente para

integrarlos a su cosmovisión; y aprovechado dentro de una política de estado como ruta de paso entre las zonas cálidas del sur y la región lacustre del altiplano central, para el flujo de distintos productos.

Conforme se avance en el estudio del arte rupestre de la zona, podremos entender cómo fragmentos de aquel paisaje simbólico y ritual, se conservan en un paisaje que ha sido despojado de sus símbolos de antaño casi por completo y del que pocos ecos quedan en la roca, todavía hoy, algo de la fuerza simbólica de aquella deidad agrícola, nos llama a estudiar sobre ella y sobre el magnífico paisaje que por tanto tiempo ha mantenido a su rostro vigilante.

Lista de figuras.

- Figura 1.** Mapa regional. Tomado de Google Earth. Marzo, 2014.
- Figura 1A.** Mapa de los sitios. TomFig.1 Mapa regional. Tomado de Google Earth. Marzo, 2014.
- Figura 2.** Fiesta del 23 de diciembre de 2007. Fotografías. Carlos Hugo Perezmurphy.
- Figura 2A.** Fiesta de la Virgen del Tránsito, 2009. Fotos. Vanya Valdovinos
- Figura 3.** Detalle rostro en el cerro del Tlatoani. Foto: Vanya Valdovinos.
- Figura 3A. A)** Rostros en Tezcotzinco, Estado de México. Probablemente de factura reciente o retocados. Foto: Marie Areti Hers 2006.
- B)** Rostros de Tlálloc en área E de zona arqueológica. Foto: Daniel Herrera.
- C)** Vista general del rostro con volumen labrado en piedra
- D)** Detalle de rostro esquemático con volumen. Fotos C y D: Marie Areti Hers 2006.
- E)** Rostro esquemático destruido. Foto: Daniel Herrera.
- Figura 4.** Venados y banderas en el Cerro Ayotzin. Fotos. León Acosta. Dibujo: Vanya Valdovinos.
- Figura 5.** Lagartija y bandera. Amatlán. Fotos y dibujos. Vanya Valdovinos.
- Figura 6.** Reptiles borrados, Amatlán. Filtro Dstretch “ybk”. Fotos y dibujo: Vanya Valdovinos.
- Figura 7.** Rostro con rayos, Amatlán. Filtro Dstretch “lds”. Fotos y dibujo: Vanya Valdovinos
- Figura 8.** Glifos con cartucho emplumado. Filtro en Dstretch “ybr”. Fotos: Vanya Valdovinos
- Figura 8A.** Glifos con cartucho emplumado. Filtro en Dstretch “crgb” y “btn” Fotos y dibujos: Vanya Valdovinos
- Figura 9.** Signo del año o cola de serpiente de fuego. Filtro de Dstretch “lds”. Fotos: Vanya Valdovinos
- Figura 10.** Personaje con “orejera de hongo”. Filtro Dstretch “ybr” Foto: Vanya Valdovinos.
- Figura 10A.** Personaje de lámina 1 códice *Zouche-Nuttall* Véase *Códice Zouche-Nuttall*, lamina 1 y 2, versión digital en Famsi
http://www.famsi.org/spanish/research/graz/zouche_nuttall/thumbs_0.html
- Figura 11.** Panorámica de paneles en barranca de Tepexi. Foto: Vanya Valdovinos.
- Figura 11 A.** Panel central de Tepexi, Nacatongo. Foto: Vanya Valdovinos.
- Figura 12.** Panorámica de panel con manos y bandera en Amatlán. Foto: Vanya Valdovinos.
- Figura 12A.** Detalle del panel con manos y bandera en Amatlán. Foto: David Rodríguez. Filtro en Dstretch “ybr”
- Figura 13.** Panel en repisa de Amatlán. Posible luna y venus. Foto: Vanya Valdovinos.
- Figura 13A.** Panel en repisa de Amatlán. Posible elemento solar. Foto: Vanya Valdovinos.
- Figura 13B.** Panel en repisa de Amatlán. Posible elemento solar. Foto: Vanya Valdovinos.
- Figura 14.** Vista del Zihuapapalotzin desde Amatlán. Fotos: Vanya Valdovinos.
- Figura 14A.** Vista general del abrigo con rostro, venado y zoomorfo. Foto: Vanya Valdovinos.
- Figura 14B.** Vista panorámica de la ventana donde aparece un rostro, venado y zoomorfo. Fotos: Vanya Valdovinos.
- Figura 14C.** Panel completo de la ventana, rostro, venado y zoomorfo. Foto: Vanya Valdovinos.
- Figura 15.** Rostro de “uema” otomí en paraje de las calabazas, Agua Blanca Hidalgo.

Foto: Vanya Valdovinos

Figura 16 .Personaje delineado en rojo, con rostro de perfil. San José de los Laureles. Filtro Dstretch “Ids”. Personaje de perfil delineado en blanco, barranca de Tepexi.. Fotos Vanya Valdovinos.

Figura 17. Vista general del abrigo rocoso en San José Ameyalco. Sitio rojo (der) y Sitio blanco (izq.). Foto: Vanya Valdovinos.

Figura 17A. Panorama general del abrigo rocoso en San José Ameyalco. Fotos: Vanya Valdovinos

Figura 17B. Vista general del abrigo rocoso en San José Ameyalco. Fotos: Vanya Valdovinos

Figura 17C. Detalle del panel central en San José Ameyalco. Foto: Vanya Valdovinos

Figura 17D. Panel central de San José Ameyalco. Dibujo con números: Vanya Valdovinos.

Figura 17E. Panel central de San José Ameyalco. Dibujo: Vanya Valdovinos

Figura 18. Detalle del panel central. Capa 1. Cinco improntas al negativo en color rojo. Foto y dibujo. Vanya Valdovinos. Filtro Dstretch “Ids”

Figura 19. Detalle de panel central planta y ofidio. Segunda capa. Dibujo: Vanya Valdovinos.

Figura 20. Tercera capa. Dibujo: Vanya Valdovinos.

Figura 20A. Detalle del aspa en panel central de San José Ameyalco. Dibujo: Vanya Valdovinos.

Figura 20B. Detalle de aspa en el panel de la Cueva de las Flores. Foto: Carlos Perezmurphy.

Figura 20C. “Glifo E” tomado de Urcid-Serrano, Javier, *Zapotec Hieroglyphic Writing*, Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2001, p127, fig.4.22

Figura 20D. Detalle del rostro en panel de San José Ameyalco. Foto: Vanya Valdovinos.

Figura 21. Cuadro comparativo del signo del año . Tomado de Saeko, Yanagisawa, *Los antecedentes de la Tradición Mixteca- Puebla en Teotihuacan*, tesis de Maestría en Historia del Arte, Asesor, Pablo Escalante Gonzalbo, México, UNAM, 2005, p139.

Figura 21A. A) Glifo en el panel del sitio en rojo de San José Ameyalco B) Glifo en panel central del segundo sitio de San José Ameyalco. C) Glifo en la esquina del panel del sitio en blanco. Dibujos Vanya Valdovinos.

Figura 21B. Quinta capa. Signo del año y venados. Letras “JO” cercanas al aspa. Dibujo: Vanya Valdovinos.

Figura 22. Piedra de Tlálloc-Tlaltecuhli expuesta en el Museo del Templo Mayor. Foto: Vanya Valdovinos.

Figura 22A. Piedra de Tlaltecuhli expuesta en el Museo del Templo Mayor. Foto: Anónimo. Fuente: “latinamerican studies”

<http://www.latinamericanstudies.org/aztecs/aztec-tlaltecuhli.jpg>

Figura 23. Par de improntas de manos en rojo, barranca de Tipilzaco, cerca del cerro de Ayotzin. Fotos con filtro “ydt” León Acosta y Vanya Valdovinos. Dibujo. Vanya Valdovinos.

Figura 24. Tlálloc con manos en Abrigo de Ticumán. Foto tomada de Martínez, Roberto, et. al., “El abrigo Tlálloc: análisis e interpretación de un conjunto rupestre destinado al dios de la lluvia y la agricultura (Ticumán, México)” en revista *Espacio, tiempo y forma*, España, Universidad Nacional de educación a Distancia, Serie I, Nueva época, Prehistoria y Arqueología, T1, 2008, p.214.

Figura 25. Segundo panel en San José Ameyalco. Foto y dibujo. Vanya Valdovinos. Filtro Dstretch “Ire”.

Figura 25B. Detalle de rostro policromo. Foto y dibujo: Vanya Valdovinos. Filtro Dstretch “lbk”.

Figura 26. Detalle del segundo panel. Cosmograma y personaje bebedor. Foto y dibujo.

Vanya Valdovinos.

Figura 27. Tapa de la caja núm. 10 del MNA. Foto tomada de Nelly, Gutiérrez Solana, *Objetos ceremoniales en piedra de la cultura mexicana*, México, UNAM/IIE, 1983, Lam 32. p.58.

Figura 28. Detalle de personaje descarnado con tocado de tres triángulos. Segundo panel de San José Ameyalco. Fotos y dibujo: Vanya Valdovinos. Filtro Dstretch "ybk".

Figura 29. Detalle de Tláloc. Panel de Tláloc en el cerro de Amatlán. Foto: Vanya Valdovinos

Figura 30. Distintos tipos de trazos para representar a Tláloc en Ticumán. Dibujo tomado de Martínez, *Op.cit* p. 215.

Fig. 31. Vistas generales de la barranca de Tepexi, Nacatongo. Fotos: Vanya Valdovinos

Figura 31A. Detalle de panel olla Tláloc (A). Fotos: Vanya Valdovinos. Dibujo: David Rodríguez.

Figura 31B. Detalle de panel del personaje (B). Foto y dibujo: Vanya Valdovinos

Figura 32. Panorámica Sombrerito, Tlatoani, Zihuapapalotzin. Foto: Vanya Valdovinos.

Figura 32A. Panorámica Tlayacapan desde San José Ameyalco. Foto: Vanya Valdovinos.

32B. Panorámica Tlayacapan desde San José Ameyalco. Foto: Vanya Valdovinos.

Fig. 33. Almena de Cinteopa. Fotografía tomada de Cook Leonard, Carmen "las almenas de Cinteopa" en *Cuadernos de Arquitectura mesoamericana*, México, UNAM, Facultad de Arquitectura, núm. 4, 1985, pp51-56.

Figura 34. Banderas A y B en paneles de Tlayacapan. Fotos y dibujo: Vanya Valdovinos

Figura 34A. C) Banderas en paneles de Tlayacapan y D) en Amatlán. Fotos León Acosta y Vanya Valdovinos. Dibujos. Vanya Valdovinos.

Figura 35. Volcán Teuhtli. Foto: Anónimo. Fuente: Wikipedia

<http://es.wikipedia.org/wiki/Teuhtli>

Figura 36. Volcán Tláloc. Foto: Vanya Valdovinos.

Obras consultadas.

- Albores, Beatriz y Johanna Broda (coords.) *Graniceros: cosmovisión y meteorología indígenas de Mesoamérica*, México, UNAM/El colegio Mexiquense-IIH, 1997, 563pp.
- Angulo Villaseñor, Jorge “Banda Labial de Tláloc.” En *Boletín INAH*, México, INAH, Núm. 39, Diciembre, 1969, pp. 45-50.
- Auge, Marc, *Los “no lugares”, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993, 125pp
- Bonifaz Nuño, Rubén, *La imagen de Tláloc: hipótesis, iconográfica y textual*, México, UNAM/IIIE, 1986.
- Broda, Johana et al, (coords.) *La Montaña en el paisaje ritual*, México, UNAM, UAP, CONACULTA, INAH, 2001.
- Broda, Johanna “Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo del culto a los cerros” en *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, México, UNAM, 1991.
- Carreón Blaine, Emilie, “Un giro alrededor del IXIPTLA” en *Memorias del Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas (En Prensa.)*
- Casellas Cañellas, Elisabeth, *El contexto Arqueológico de la cabeza colosal olmeca número 7 de San Lorenzo Veracruz, México*, Tesis de Doctorado, Directora, Dra. Ann Cyphers, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona/Facultad de LLetres, Departamento de Prehistoria, 2004
- Caso, Alfonso, *Los calendarios prehispánicos*, México, UNAM/IIH, 1967.
- Criado Boado, Felipe, *Del terreno al espacio: planteamientos y perspectivas para la arqueología del paisaje*, España, Grupo de investigaciones en Arqueología del Paisaje-Universidad de Santiago de Compostela, 1999 (82 p., ilus.)
- _____, “arqueología del paisaje y espacio Megalítico en Galicia” en *Arqueología Espacial, seminario sobre arqueología espacial*, Teruel, España, Seminario de Arqueología y Etnología Turolense, 1988, Núm. 12, pp61-117
- Códice Zouche-Nuttall*, versión digital en Famsi
http://www.famsi.org/spanish/research/graz/zouche_nuttall/thumbs_0.html
- Cook Leonard, Carmen “las almenas de Cinteopa” en *Cuadernos de Arquitectura mesoamericana*, México, UNAM, Facultad de Arquitectura, núm. 4, 1985, pp51-56.
- Díaz Álvarez, Ana Guadalupe, *La imagen del tiempo en la primera página del códice Fejérváry-Mayer; un modelo de las configuración cósmica basado en la estructura calendárica mesoamericana en el área central de México*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, Asesora Diana Magaloni K, México, UNAM, FFyL, 2007.
- Domínguez Núñez, Martín Cuitzeo, *Arqueología y Astronomía del Antiguo Tetzcotzinco, Estado de México*, tesis de licenciatura en arqueología. Director: M. J. Daniel Flores

Gutiérrez, México, D.F., ENAH, 2007, 122 pp.

Duran, Diego, Fray, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, México, CONACULTA, 2002, T.II (Cien de México).

Durand, Gilbert, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrorti editores, 1968

España Soto, Domingo, *Los ancestros de los otomíes de la sierra madre oriental. Aportes para una historia regional*, tesis de licenciatura en historia, Asesor Marie Arete Hers Stutz, México, FFyL, UNAM, en preparación.

Fernández Christlieb, Federico y Ángel Julián García Zambrano (coords.), *Territorialidad y paisaje en el altépetl del siglo XVI*, México FCE/UNAM-IG, 2006, 580pp.

Fuente, Beatriz de la, *Los hombres de piedra/escultura olmeca*, México, UNAM, Dirección General de Publicaciones, 2da, Ed., 1984, 390pp.

_____, *Peldaños en la conciencia, Rostros en la Plástica Prehispánica*, 2da ed., México, UNAM, 1989

García Zambrano, Ángel Julián *Paisaje mítico y paisaje fundacional en las migraciones mesoamericanas*, Cuernavaca, UAEM, 2006.

Granados Vázquez, Berenice, y Santiago, Cortés Hernández, "Juego de aire: relatos, mitos e iconografía de un ritual curativo en Tlayacapan (Morelos, México)" en *Las caras del aire, mitos, ritos e iconografía en Tlayacapan*, libro digital en <http://www.aire.culturaspopulares.org/estudio.php>, 2009. Consultado en Agosto de 2012.

Graulich, Michel, *Mitos y rituales del México Antiguo*, Madrid, Istmo, 1990.

González Quezada, Raúl Francisco, "El glifo emblema del dios de la Tormenta-Tláloc en Tlayacapan, Morelos" en *Tláloc ¿qué?* Boletín del Seminario El Emblema de Tláloc en Mesoamérica, UNAM/IIE, Año 3, Núm. 9, Enero-marzo 2013, pp46-62

Guadarrama, Rogelio Oliver, "Corredor Biológico Chichinautzin" en publicación digital del Centro de Investigaciones Biológicas de la UAEM, en http://www.cib.uaem.mx/chichinautzin/prin_desc.htm, consultado el 05 de septiembre de 2013.

Gutiérrez Solana, Nelly, *Objetos ceremoniales en piedra de la cultura mexicana*, México, UNAM/IIE, 1983.

_____, "Relieve del templo mayor con Tláloc Tlaltecutli y Tláloc" en *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM-IIE, Vol. XVI Núm. 61, 1990 p. 16.

Houston. Stephen D., y David Stuart, "The Ancient Maya Self: Personhood and Portraiture in the Classic Period", *Res Anthropology and Aesthetics*, Cambridge Massachusetts Harvard University Press, vol.33, spring 1998, p. 73-101, ver p.75-77, 86

Ladrón de Guevara, Sara, "Las manos insignias en la cabeza 7 de San Lorenzo, Veracruz" en

Arqueología Mexicana, Manos y pies, México, raíces, Vol. XII, Núm. 71, pp. 34-35.
León Portilla, Miguel, "¿Una nueva aportación sobre literatura Náhuatl: El libro de Amos Segala?" en *Estudios de Cultura Náhuatl*, México, UNAM/IIH, Vol. 21, 1991, pp293-308.

López Austin, Alfredo, *Cuerpo Humano e ideología*, 3ra ed., 2t, México, IIA/UNAM, 2004.

_____, *Los mitos del Tlacuache*, 4ta ed., México. IIA/UNAM, 2003.

_____, "Cuerpos y rostros" en *Anales de Antropología*, México, UNAM, 1991, Vol. 28 Núm. 1, pp317-335

López Lujan, Leonardo, et. al, *Xochicalco y Tula*, México, CONACULTA, Jaca Book, 1995.

_____, "Cap. IV Llover a cántaros: el culto a los dioses de la lluvia y el principio de disyunción en la tradición religiosa mesoamericana" en *Pensar América, cosmovisión mesoamericana y andina*, Córdoba, 1997, Ayuntamiento de Montilla.

Luna Tavera, Francisco *El dios caminante*, en preparación.

Maldonado Jiménez, Druzo, "Cerros y volcanes que se invocan en el culto a los aires en Coatetelco, Morelos" en Johana Broda et al, (coords.) *La Montaña en el paisaje ritual*, México, UNAM, UAP, CONACULTA, INAH, 2001.

Mateos Ortega, Elena, *Arte rupestre en el Popocatepetl: el abrigo de Texcalpintado*, tesis de maestría en historia, Asesor: Víctor M. Castillo Farreras, México, UNAM, Facultad de filosofía y Letras, 2011, 136pp.

Martínez, Roberto, et. al., "El abrigo Tláloc: análisis e interpretación de un conjunto rupestre destinado al dios de la lluvia y la agricultura (Ticumán, México)" en revista *Espacio, tiempo y forma*, España, Universidad Nacional de educación a Distancia, Serie I, Nueva época, Prehistoria y Arqueología, TI, 2008,pp. 209-220.

Morayta Mendoza, Miguel, "La tradición de los aires en una comunidad del norte del Estado de Morelos: Ocatepec" en *Graniceros, cosmovisión y Meteorología indígenas de México*, México, Colegio Mexiquense, 1997.

Montero García, Ismael Arturo, "Buscando a los dioses de la montaña: una propuesta de clasificación ritual" en Broda, Johana et al, (coords.) *La Montaña en el paisaje ritual*, México, UNAM, UAP, CONACULTA, INAH, 2001.

Orendain, Claudio Favier, *Ruinas de Utopía, San Juan Tlayacapan (espacio y tiempo en el encuentro de dos culturas)*, 2da Ed, México, Gobierno del Estado de Morelos, IIE, UNAM, FCE, 1998.

Páez, Leonardo "Petroglifos de Carabobo: una introducción al estudio de los rostros o máscaras de la cuenca tacarigüense" en *Rupestreweb*, <http://www.rupestreweb.info/carabobo.html>, 2008. Consultado en septiembre de 2013.

Paszatory, Esther, *The iconography of the Teotihuacan Tláloc*, Washington, Dumbarton Oaks, trustees for Harvard University Press, 1974, 22pp.

Patrick, Geraldine, "La pirámide de la Serpiente Emplumada en Teotihuacan: su relación con Venus vespertino" Conferencia presentada en el Seminario "EL emblema de Tláloc en Mesoamérica en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, el 14 de agosto de 2013, Video disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=fmS9C6vJMLc> Duración 2h 18 min 15 seg.

Paunero, Rafael S., "Manos pintadas en negativo: un ensayo de experimentación" en *Rupestreweb*: <http://rupestreweb.tripod.com/manos.html>, 1992. Consultado en Agosto de 2012.

Peralta Flores, Araceli, "Petición de lluvia y fertilidad de la tierra en el paisaje ritual xochimilca" en Revista *Arqueología mexicana, México*, raíces, Vol. XXI Núm. 125, enero-febrero, 2014, "El perro mesoamericano" pp.. 80-85.

Perezmurphy, Carlos "La cueva de las Flores: un sitio de arte rupestre en la Mixteca Baja" Conferencia magistral presentada en el XV aniversario del Museo Regional de Huajuapán, 17 de enero de 2014, Huajuapán de León Oaxaca.

Schobinger, Juan, Arte prehistórico de América, México, CONACULTA/Editorial Jaca Book, 1997, 289pp.

Seler, Eduard, *Comentarios al código Borgia*, México, Fondo de Cultura Económica, 3 T, 1963

Simeón, Rémi, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana: redactado según los documentos impresos y manuscritos más auténticos y precedido de una introducción*, trad. Josefina Oliva de Coll, México, Siglo XXI, 1997.

Urcid-Serrano, Javier, *Zapotec Hieroglyphic Writing*, Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2001.

_____, *La escritura Zapoteca, conocimiento, poder y memoria en la antigua Oaxaca*, en http://www.famsi.org/spanish/zapotecwriting/zapotec_text_es.pdf, 2005. Consultado en Marzo de 2012.

Valdovinos Rojas, Elda Vanya, *Bok'ya, la serpiente de lluvia en la tradición Nāhñü del Valle de Mezquital*, tesis de licenciatura en historia, Asesor Marie Areti Hers Stutz, México, FFyL, UNAM, 2009,136pp.

_____, "Arte rupestre de Tepexi, Tlayacapan" ponencia presentada en *III Ciclo de Conferencias de Pintura Rupestre y Petrograbados. Homenaje a William Breen Murray*, ENAH, Abril, 2009.

Viramontes Anzures, Carlos *Gráfica rupestre y Paisaje ritual. La cosmovisión de los recolectores-cazadores de Querétaro*, México, INAH, 2005, 302pp.

Winning, Hasso, Von, *La iconografía de Teotihuacan: Los dioses y los signos*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987.

Zamora Díaz, Fernando Valentín, *Quetzalcóatl nació en Amatlán. Identidad y nación en un pueblo mesoamericano*, Director de tesis: Dr. Casey Walsh, Tesis de Maestría en Antropología Social, México, Universidad Iberoamericana, 2007, p.34.

Figuras.



**Panorámicas de Tlayacapan y del sitio en San José Ameyalco.
Fotos: Vanya Valdovinos.**



Figura 1. Mapa regional. Tomado de Google Earth. Marzo, 2014.

- 1.-Xochimilco.
- 2.-Volcán Teuhitli.
- 3.-Milpa Alta.
- 4.- Volcán Tláloc.
- 5.- San José de los Laureles, Tlayacapan.
- 6.- Tlayacapan
- 7.-Tepoztlán.
- 8.- Amatlán.
- 9.- Abrigo de Ticumán

Figura 1A. Mapa de los sitios.
Tomado de Google Earth. Marzo, 2014.

- 1.- Cerro Zihuapapalotzín.
- 2.- San José de los Laureles.
- 3.-Loma Tezontla
- 4.- Tonantzin.
- 5.- Cerro del Tlatoani.
- 6.- La Ventanilla.
- 7.-El Sombrero.
- 8.- Barranca Tepexi
- 9.-Sitio San José Ameyalco.
- 10.- Cerro del Mirador.
- 11.-Cerro Ayotzin, paraje de Ecaullan





Fig.2 Fiesta del 23 de diciembre de 2007. Fotografías. Carlos Hugo Perezmurphy.



Figura 2 A. Fiesta de la Virgen del Tránsito, 2009. Fotos. Vanya Valdovinos



Figura 3. Detalle de rostro en el cerro del Tlatoani. Foto: Vanya Valdovinos.



A)



B)



C)



D)



E)

Figura 3A. A) Rostros en Tezcotzinco, Estado de México. Probablemente de factura reciente o retocados. Foto: Marie Areti Hers 2006. B) Rostros de Tláloc en área E de zona arqueológica. Foto: Daniel Herrera. C) Vista general del rostro con volumen labrado en piedra D) Detalle de rostro esquemático con volumen. Fotos C y D: Marie Areti Hers 2006. E) Rostro esquemático destruido. Foto: Daniel Herrera.

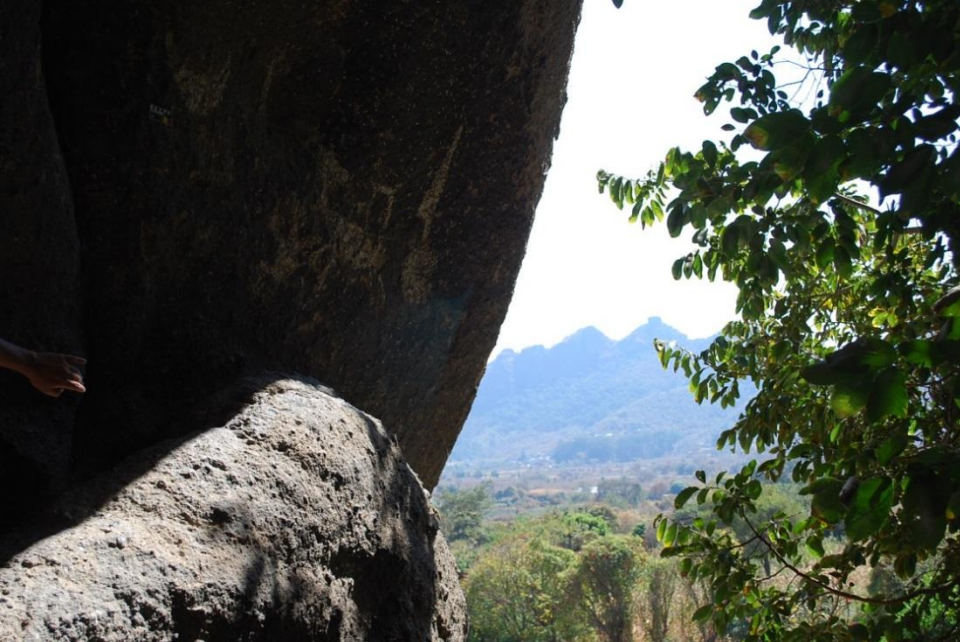


Figura 4. Venados y banderas en el Cerro Ayotzin.
Fotos. León Acosta. Dibujo: Vanya Valdovinos

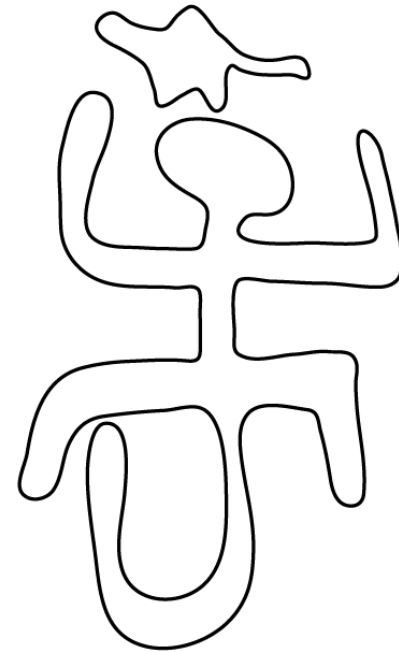
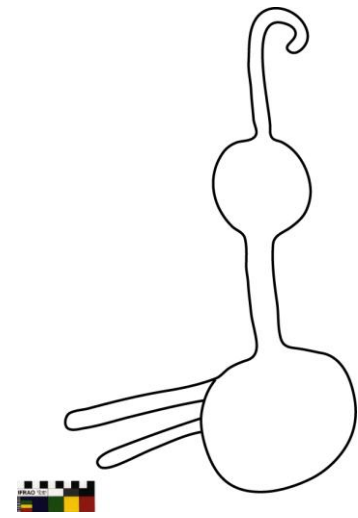


Figura 5. Lagartija y bandera. Amatlán.
Fotos y dibujos. Vanya Valdovinos.

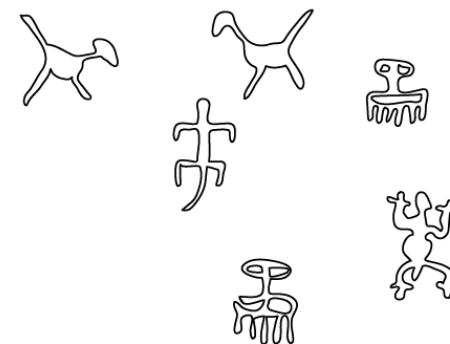
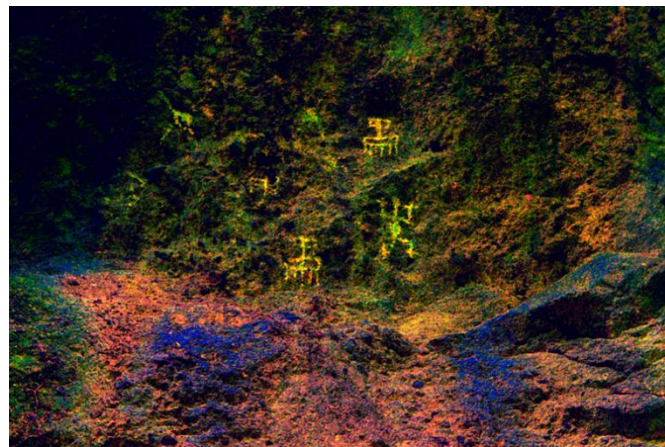


Figura 6. Reptiles borrados, Amatlán. Filtro Dstretch "ybk" Fotos y dibujo: Vanya Valdovinos

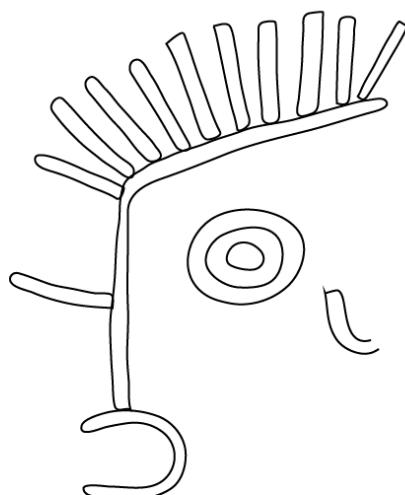


Figura 7. Rostro con rayos, Amatlán. Filtro Dstretch "lds" Fotos y dibujo: Vanya Valdovinos

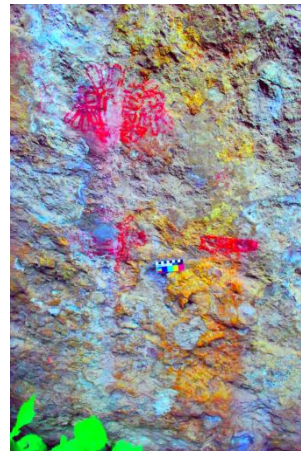


Figura 8. Glifos con cartucho emplumado. Filtro en Dstretch "ybr". Fotos: Vanya Valdovinos



Figura 8A. Glifos con cartucho emplumado. Filtro en Dstretch "crgb" y "btn" Fotos y dibujos: Vanya Valdovinos



Figura 9. Signo del año o cola de serpiente de fuego. Filtro de Dstretch "lds" Fotos: Vanya Valdovinos



Figura 10. Personaje con "orejera de hongo". Filtro Dstretch "ybr" Foto: Vanya Valdovinos

Figura 10A. Personaje de lámina 1 códice *Zouche-Nuttall* Véase *Códice Zouche-Nuttall*, lamina 1 y 2, versión digital en Famsi http://www.famsi.org/spanish/research/graz/zouche_nuttall/thumbs_0.html

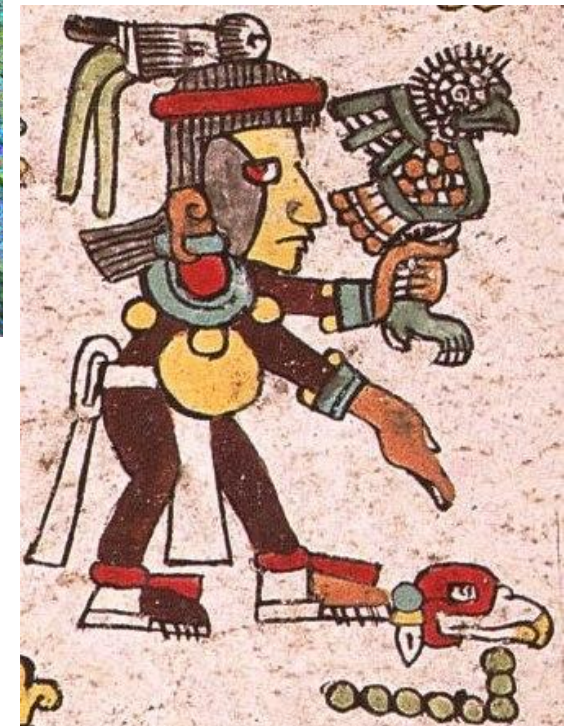




Figura 11. Panorámica de paneles en barranca de Tepexi. Foto: Vanya Valdovinos.



Figura 11 A. Panel central de Tepexi, Nacatongo. Foto: Vanya Valdovinos.



Figura 12. Panorámica de panel con manos y bandera en Amatlán. Foto: Vanya Valdovinos



Figura 12A. Detalle del panel con manos y bandera en Amatlán. Foto: David Rodríguez.. Filtro en Dstretch "ybr"



Figura 13. Panel en repisa de Amatlán.
Posible luna y venus. Foto: Vanya Valdovinos.



Figura 13A. Panel en repisa de Amatlán.
Posible elemento solar. Foto: Vanya Valdovinos.



Figura 13B. Panel en repisa de Amatlán.
Posible elemento solar . Foto: Vanya Valdovinos.



Figura 14. Vista del Zihuapapalotzín desde Amatlán.
Fotos: Vanya Valdovinos.

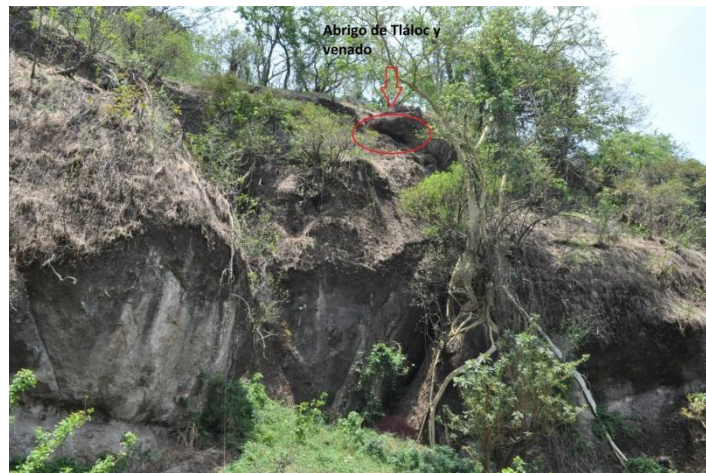


Figura 14A. Vista general del abrigo de rostro, venado y zoomorfo.
Foto: Vanya Valdovinos.



Figura 14B. Vista panorámica de la ventana donde aparece un rostro, venado y zoomorfo. Fotos: Vanya Valdovinos.



Figura 14C. Panel completo de la ventana, rostro, venado y zoomorfo. Fotos: Vanya Valdovinos.



Figura 15. Rostro de "uema" otomí en paraje de las calabazas, Agua Blanca Hidalgo. Foto: Vanya Valdovinos



Figura 16 . Personaje delineado en rojo, con rostro de perfil. San José de los Laureles. Filtro Dstretch "Ids". Personaje de perfil delineado en blanco, barranca de Tepexi.. Fotos Vanya Valdovinos.





San José Ameyalco
Sitio blanco Sitio rojo

Figura 17. Vista general del abrigo rocoso en San José Ameyalco. Sitio rojo (der) y Sitio blanco (izq). Foto: Vanya Valdovinos.

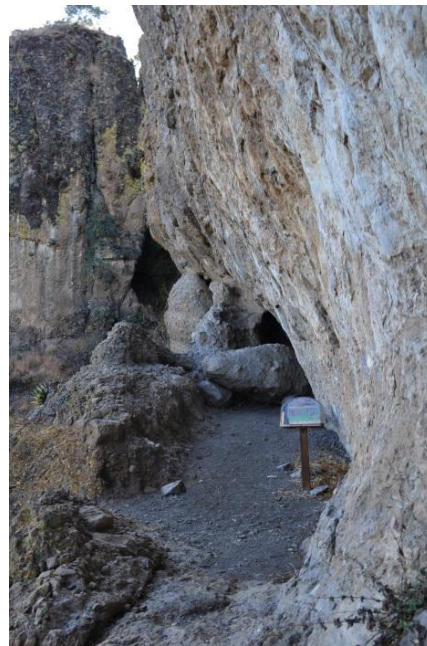


Figura 17A. Panorama general del abrigo rocoso en San José Ameyalco. Fotos : Vanya Valdovinos





Figura 17B. Vista general del abrigo rocoso en San José Ameyalco. Fotos: Vanya Valdovinos



Figura 17C. Detalle del panel central en San José Ameyalco. Foto: Vanya Valdovinos

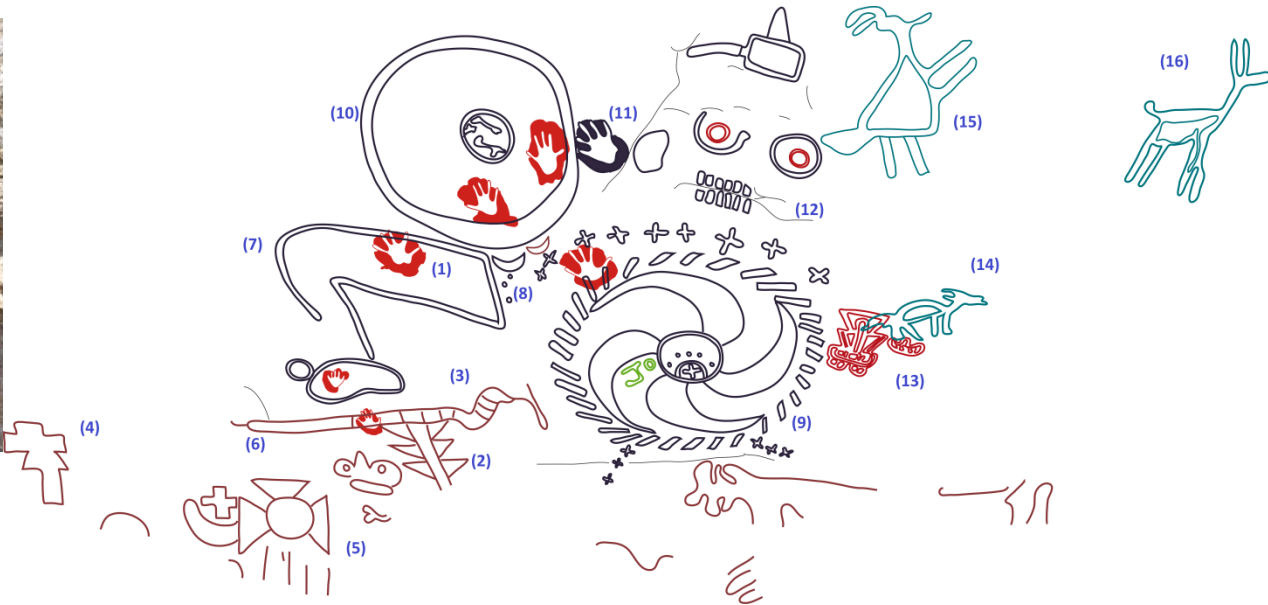


Figura 17D. Panel central de San José Ameyalco. Dibujo con números: Vanya Valdovinos.



Figura 17E. Panel central de San José Ameyalco. Dibujo: Vanya Valdovinos



Figura 18. Detalle del panel central. Capa 1. Cinco improntas al negativo en color rojo. Foto y dibujo. Vanya Valdovinos Filtro Dstretch "Ids"

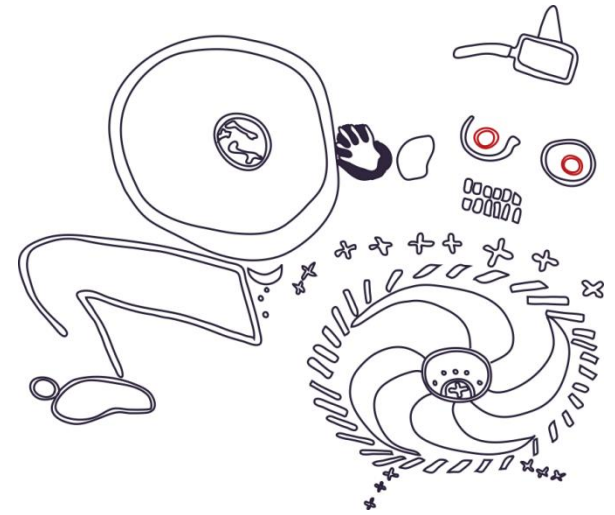
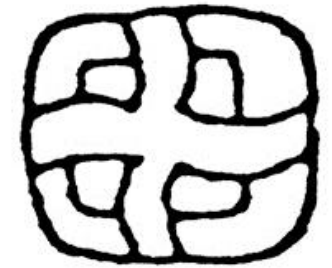


Figura 19. Detalle de panel central planta y ofidio. Segunda capa . Dibujo : Vanya Valdovinos.

Figura 20. Tercera capa. Dibujo: Vanya Valdovinos.



Glifo E

Figura 20A. Detalle del aspa en panel central de San José Ameyalco. Dibujo: Vanya Valdovinos.

Figura 20B. Detalle de aspa en el panel de la Cueva de las Flores. Foto: Carlos Perezmurphy.

Figura 20C. "Glifo E" tomado de Urcid-Serrano, Javier, *Zapotec Hieroglyphic Writing*, Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2001, p127, fig.4.22



Figura 20D. Detalle del rostro en Panel de San José Ameyalco.
Foto: Vanya Valdovinos.

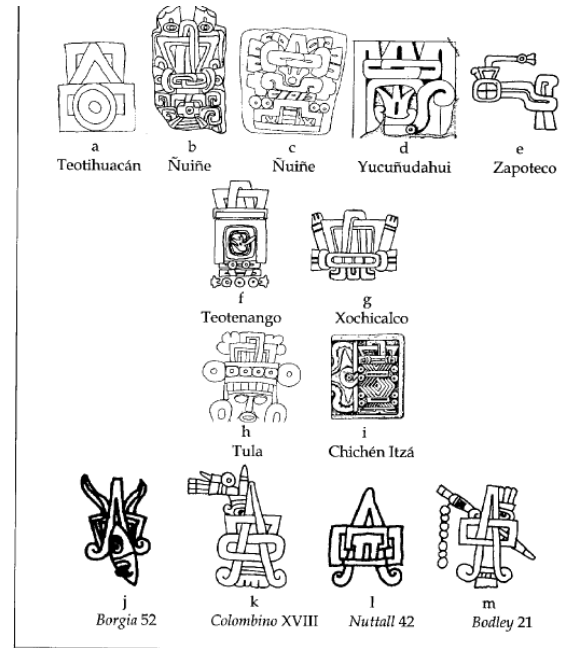


Figura 21. Cuadro comparativo del signo del año. Tomado de Saeko, Yanagisawa, *Los antecedentes de la Tradición Mixteca- Puebla en Teotihuacan*, tesis de Maestría en Historia del Arte, Asesor, Pablo Escalante Gonzalbo, México, UNAM, 2005, p139.

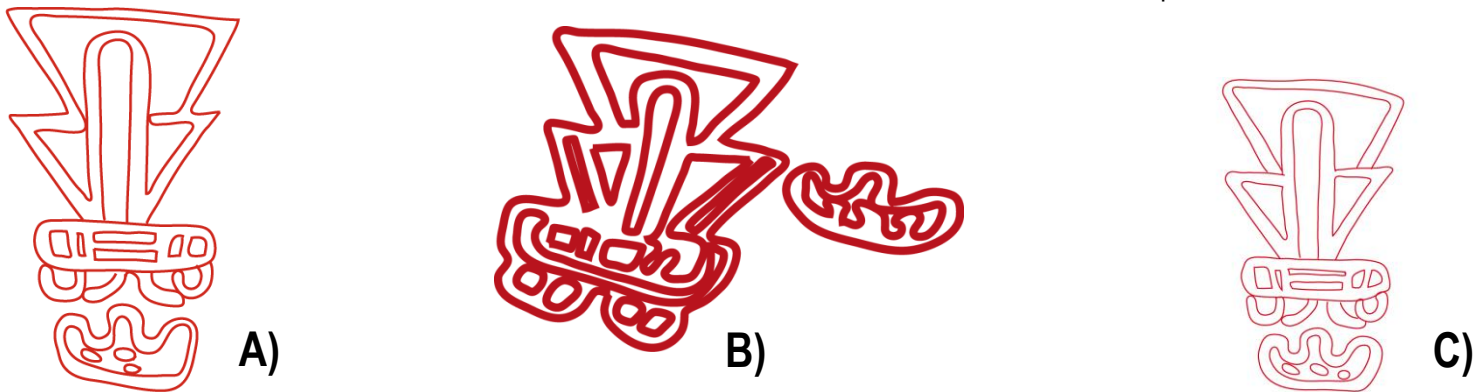


Figura 21A. A) Glifo en el panel del sitio en rojo de San José Ameyalco B) Glifo en panel central del segundo sitio de San José Ameyalco. C) Glifo en la esquina del panel del sitio en blanco. Dibujos Vanya Valdovinos.

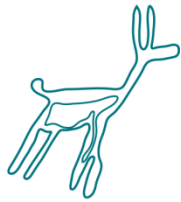


Figura 21B. Cuarta y quinta capa. Signo del año y venados. Letras “JO” cercanas al aspa. Dibujo: Vanya Valdovinos.



Figura 22. Piedra de Tláloc-Tlaltecuhltli expuesta en el Museo del Templo Mayor. Detalle de orejera. Foto: Vanya Valdovinos



Figura 22A. Piedra de Tlaltecuhltli expuesta en el Museo del Templo Mayor. Foto: Anónimo. Fuente: “latinamerican studies” <http://www.latinamericanstudies.org/aztecs/aztec-tlaltecuhltli.jpg>



Figura 23. Par de improntas de manos en rojo, barranca de Tipilzaco, cerca del cerro de Ayotzin. Fotos con filtro “ydt” León Acosta y Vanya Valdovinos. Dibujo. Vanya Valdovinos

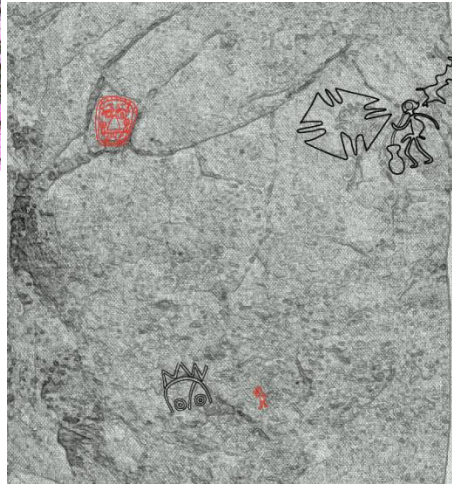
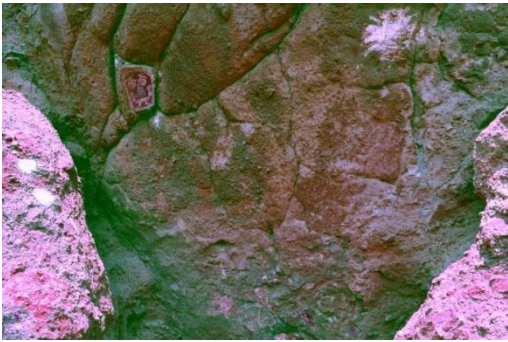


Figura 25. Segundo panel en San José Ameyalco. Foto y dibujo. Vanya Valdovinos. Filtro Dstretch “Ire”.



Figura 24. Tláloc con manos en Abrigo de Ticumán. Foto tomada de Martínez, Roberto, et. al., “El abrigo Tláloc: análisis e interpretación de un conjunto rupestre destinado al dios de la lluvia y la agricultura (Ticumán, México)” en revista *Espacio, tiempo y forma*, España, Universidad Nacional de educación a Distancia, Serie I, Nueva época, Prehistoria y Arqueología, TI, 2008,p.214.



Figura 25B. Detalle de rostro policromo. Foto y dibujo: Vanya Valdovinos. Filtro Dstretch "lbc".



Figura 26. Detalle del segundo panel. Cosmograma y personaje bebedor. Foto y dibujo. Vanya Valdovinos.

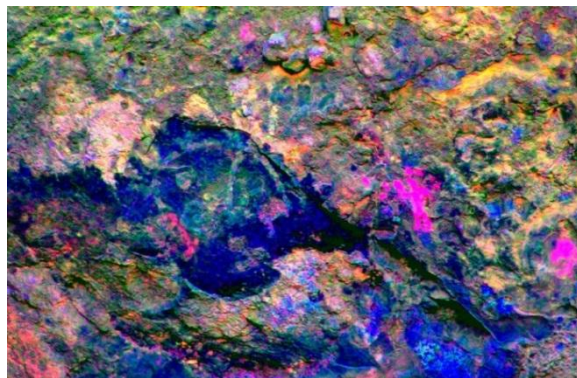


Figura 28. Detalle de personaje descarnado con tocado de tres triángulos. Segundo panel de San José Ameyalco. Fotos y dibujo: Vanya Valdovinos. Filtro Dstretch "ybk".



Figura 27. Tapa de la caja núm. 10 del MNA. Foto tomada de Nelly, Gutiérrez Solana, *Objetos ceremoniales en piedra de la cultura mexicana*, México, UNAM/IIIE, 1983, Lam 32. p.58.



Figura 29. Detalle de Tláloc. Panel de Tláloc en el cerro de Amatlán. Foto: Vanya Valdovinos

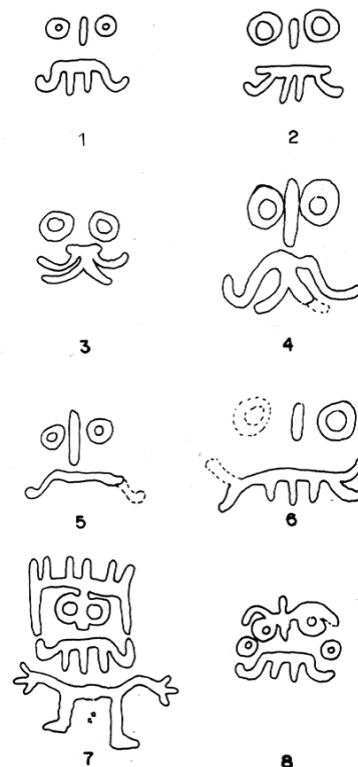
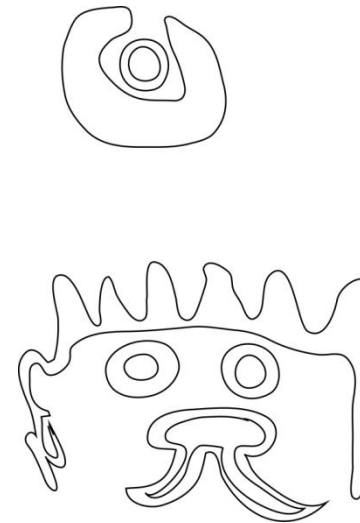


Figura 30. Distintos tipos de trazos para representar a Tláloc en Ticumán. Dibujo tomado de Martínez, *Op.cit* p. 215.

Fig. 31. Vistas generales de la barranca de Tepexi, Nacatongo. Fotos: Vanya Valdovinos



(A)

Figura 31A. Detalle de panel olla Tláloc (A). Fotos: Vanya Valdovinos. Dibujo: David Rodríguez.

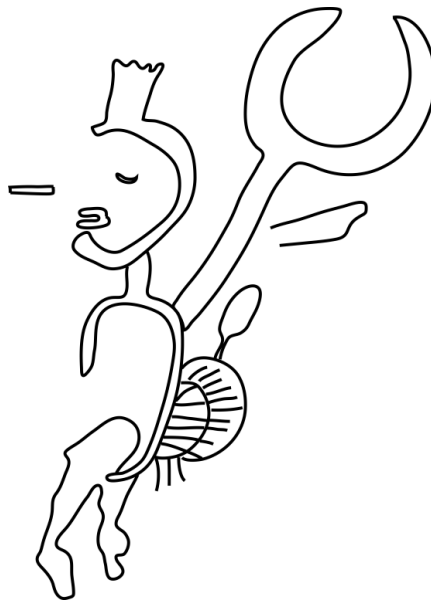


Figura 31B. Detalle de panel del personaje (B). Foto y dibujo: Vanya Valdovinos

B)



Figura 32. Panorámica Sombrerito, Tlatoani, Zihuatapalotzin.
Foto: Vanya Valdovinos



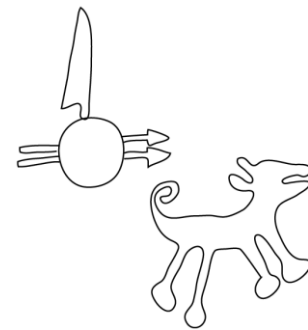
Figura 32A Panorámica Tlayacapan desde San José Ameyalco.
Foto: Vanya Valdovinos.



32B. Panorámicas Tlayacapan desde San José. Fotos: Vanya Valdovinos.



A)



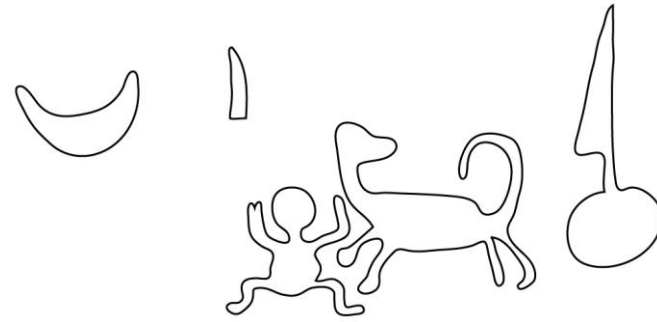
B)

Fig. 33. Almena de Cinteopa. Fotografía tomada de Cook Leonard, Carmen "las almenas de Cinteopa" en Cuadernos de Arquitectura mesoamericana, México, UNAM, Facultad de Arquitectura, núm. 4, 1985, pp51-56.

Figura 34. Banderas A y B en paneles de Tlayacapan. Fotos y dibujo: Vanya Valdovinos



C)



D)

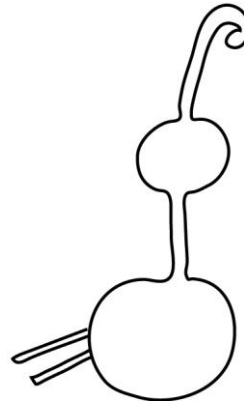


Figura 34A. C) Banderas en paneles de Tlayacapan y D) en Amatlán. Fotos León Acosta y Vanya Valdovinos. Dibujos. Vanya Valdovinos.



Figura 35. Volcán Teuhtli. Foto: Anónimo.
Fuente: Wikipedia <http://es.wikipedia.org/wiki/Teuhtli>

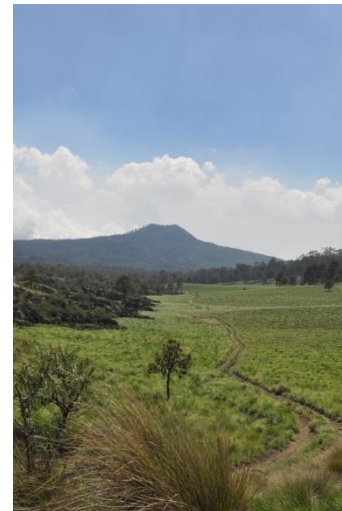


Figura 36. Volcán Tláloc.
Foto: Vanya Valdovinos



Panorámica de cerros en Amatlán. Foto Vanya Valdovinos.