



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

REGISTRO Y ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LAS PINTURAS EN ROCA
DE IXTAPANTONGO, ESTADO DE MÉXICO

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS

PRESENTA:
IVÁN HERNÁNDEZ IBAR

TUTOR
DR. GUILHEM OLIVIER
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS, UNAM

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
DR. RUBÉN CABRERA (ZMAT-INAH)
LIC. LETICIA STAINES (IIE-UNAM)
DRA. ÉLODIE DUPEY (IIH-UNAM)
MTRA. MONSERRAT SALINAS (ZMAT-INAH)

MÉXICO, CDMX., MAYO 2016



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.

A mí país, aunque esté en ruinas...

“Ella me decía: *hay una sombra azul metálica justo enfrente de nosotros...* yo pensaba: es el Dueño, él cuida el lugar. Las pinturas estarán bien, no te preocupes”

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| AGRADECIMIENTOS..... | 11 |
| INTRODUCCIÓN..... | 13 |
| -Hipótesis..... | 17 |
| -Objetivos..... | 19 |
| I. PLANTEAMIENTO, UBICACIÓN GEOGRÁFICA Y CONTEXTO HISTÓRICO..... | 21 |
| 1.1. Planteamiento del problema..... | 21 |
| 1.1.1. Investigaciones en Ixtapantongo..... | 24 |
| 1.1.2. Elementos teóricos..... | 35 |
| 1.1.3. Metodología..... | 38 |
| 1.1.4. El estilo..... | 41 |
| 1.2. Ubicación geográfica..... | 43 |
| 1.2.1. Municipio de Santo Tomás de los Plátanos..... | 45 |
| 1.2.2. Geología..... | 47 |
| 1.2.3. Hidrología..... | 49 |
| 1.2.4. Clima..... | 49 |
| 1.2.5. La Barranca del Diablo..... | 50 |
| 1.3. Contexto histórico entre el centro-suroeste del Estado de México y el Altiplano Central de Mesoamérica..... | 51 |
| 1.3.1. Los grupos humanos en la región..... | 59 |
| II. ANTECEDENTES..... | 62 |
| 2.1. Exploraciones arqueológicas..... | 62 |
| 2.1.1. El centro-suroeste del Estado de México..... | 62 |
| 2.1.2. Proyecto arqueológico de superficie para el suroeste de Estado de México..... | 68 |
| III. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO..... | 75 |
| 3.1. Estado de conservación de las pinturas..... | 76 |
| 3.2. Distribución de los paneles..... | 81 |
| 3.3. Descripción, identificación y división del grupo I por Villagra..... | 82 |
| 3.4. Proceso de análisis iconográfico: catálogo..... | 89 |
| 3.4.1. Análisis iconográfico: cédulas..... | 91 |
| IV. ESTUDIO COMPARATIVO..... | 163 |
| 4.1. Análisis espacial de las pinturas de Ixtapantongo..... | 163 |
| 4.2. Análisis del panel inferior policromo, grupo I: Escenas, momentos, tamaño y postura corporal..... | 167 |
| 4.2.1. Escena 1..... | 168 |
| 4.2.2. Escena 2..... | 174 |
| 4.3. La indumentaria: características iconográficas con algunas figuras mesoamericanas..... | 185 |
| 4.3.1. Dios Guerrero..... | 185 |
| 4.3.2. Xiuhtecuhtli..... | 188 |
| 4.3.3. Tonatiuh..... | 190 |
| 4.3.4. Tlahuizcalpantecuhtli..... | 193 |

| | |
|---|-----|
| 4.3.5. Xipe Tótec..... | 195 |
| 4.3.6. Mayahuel..... | 197 |
| 4.3.7. Pahtécatl..... | 199 |
| 4.3.8. Tlatlahuqui Tezcatlipoca..... | 201 |
| 4.3.9. Manchas de sangre..... | 203 |
| 4.3.10. Escena 2. Momento 1..... | 205 |
| -Personaje bailando..... | 205 |
| -Huehucóyotl..... | 207 |
| 4.3.10.1. Escena 2. Momento 2..... | 209 |
| 4.3.10.2. Escena 2. Momento 3..... | 211 |
| 4.3.10.3. Escena 2. Momento 4..... | 213 |
| V. UBICACIÓN TEMPORAL Y PROPUESTA DE SIGNIFICADO..... | 219 |
| 5.1. El guerrero durante el Epiclásico-Posclásico..... | 219 |
| 5.2. Temporalidad..... | 220 |
| 5.3. Propuesta de lectura..... | 222 |
| 5.4. Significado del grupo I..... | 226 |
| CONCLUSIÓN..... | 230 |
| REFERENCIAS..... | 239 |

AGRADECIMIENTOS

En este trabajo estuvieron involucradas muchas personas que desinteresadamente me ayudaron de diversas maneras. En primer término agradezco a mi profesor Oscar Basante que me mostró la riqueza arqueológica que hay al centro-suroeste del Estado de México; sin su ayuda en el registro de Ixtapantongo no hubiera sido posible este trabajo. Gracias Oscar, por ser un ejemplo de arqueólogo real y no de escritorio, tu entusiasmo y capacidad de observación en campo me ayudaron muchísimo.

También agradezco al maestro Felipe Solís (†), por todas sus observaciones y confianza al inicio de este ensayo, lamentablemente no pudo ver concluido este trabajo.

De manera especial agradezco al grupo de investigadores en el mundo mesoamericano que conformaron mi sínodo. Agradezco a mí director Guilhem Olivier por brindarme todo el apoyo, sus aportaciones a lo largo de todo este trabajo son invaluable, gracias por dirigir esta tesis y otorgarme su tiempo. Muchas gracias a Leticia Staines por aportarme sus puntos de vista, además mil gracias Leticia por permitirme consultar el fondo Agustín Villagra del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM. Gracias a Élodie Dupey por todo el análisis crítico en esta tesis y por permitirme revisar sus valiosas investigaciones. Al estimado profesor Rubén Cabrera por leer este trabajo, su amplia experiencia fue fundamental para mí. A Monserrat Salinas por toda su paciencia para corregir mis errores y aportar su amplia experiencia acerca de pintura mural y restauración. También agradezco a Ricardo Alvarado por sus excelentes fotografías de las calcas de Villagra, sin su registro este trabajo no hubiera sido posible

Quiero agradecer a mis amigos y jefes los “Goyos” por pensar en mí en cuestión laboral y otorgarme facilidades para terminar este trabajo.

A mis amigos Robert, Mauricio y Raúl por acompañarme en mis recorridos por Ixtapantongo, especialmente a Conti por ayudarme en la calca de las pinturas. Gracias amigos.

Gracias al valioso equipo de la coordinación de Estudios Mesoamericanos encabezado por María del Carmen Valverde por toda su amabilidad y profesionalismo, así como a Elvia y Miriam por siempre estar dispuestas a ayudarme para concluir este proceso de titulación.

También gracias a mi hermana María Luisa por leer este trabajo. Gracias a todos ustedes, sus aportaciones fueron muy valiosas. Debo aclarar que las propuestas y desarrollo de este trabajo han sido discutidas con todos los investigadores que me ayudaron, sin embargo los errores son responsabilidad únicamente mía.



INTRODUCCIÓN

Las pinturas de Ixtapantongo se localizan en el centro-suroeste del Estado de México, dentro del municipio de Santo Tomás de los Plátanos. Fueron plasmadas en la vertiente sur de la Barranca del Diablo, en un abrigo rocoso compuesto por piedras basálticas que se extienden por más de 50 m de largo y 15 m de alto.

Los reportes oficiales más antiguos datan de la década de los 50's. El 3 de febrero de 1953, el entonces director del INAH Ignacio Marquina, le pide al director de Monumentos Prehispánicos, Eduardo Noguera, le informe sobre las pinturas de Ixtapantongo. Motivado por la carta del director del Instituto Nacional Indigenista del 15 de enero de 1953, donde Alfonso Caso le escribe lo siguiente:

"Me han comunicado que en la presa de Ixtapantongo en Valle de Bravo, están saliendo objetos arqueológicos muy importantes, y que en una de las cuevas de la región existen pinturas murales..."
(Ms. Archivo Técnico CNA-INAH, 3 febrero 1953, oficio n.3, Departamento de Monumentos Prehispánicos, 1958, B/311.32(z52-8)/1)

Con esta comunicación se inicia formalmente el interés por las pinturas. Según lo mencionó Agustín Villagra Caletí: "*Fue el pintor Mateo A. Saldaña, experto dibujante del Museo de Antropología a quien primero oí (sic) hablar de estas pinturas*"(Villagra 1954a: s/p). Más adelante, Villagra aclara que Saldaña pensaba copiarlas, pero nunca pudo realizar ese registro. En el año de 1953 Agustín Villagra fue comisionado por Ignacio Marquina para hacer las calcas de las pinturas de Ixtapantongo. (Ms. Archivo Técnico CNA-INAH oficio n.1008, exp. VIII-1/311 (725-4) 1-19-11, marzo 5 de 1953).

A partir de su descubrimiento "oficial", estas manifestaciones gráficas han provocado cierto interés. Aunque han sido poco conocidas, debido al reto que implica escalar la pared rocosa para llegar a ellas, aun después de superar este obstáculo son extremadamente difíciles de observar. Comúnmente se les identifica como pinturas tipo códice (comunicación personal Basante 1996), tanto por la variedad de su paleta cromática, como por la riqueza iconográfica de los estilos y escenas. También han sido colocadas dentro de la esfera de la pintura mural mesoamericana (Fuente 1995:11-12).

Desde que las visitamos por primera vez en 1996, nos sorprendió la calidad de las pinturas policromas, así como la profusión de figuras y estilos; por lo que desde ese entonces surgió nuestro interés por conocer más al respecto de esta manifestación gráfica rupestre. Después de



varios años podemos presentar el primer avance de nuestra investigación sobre el grupo pictórico I. Esta investigación continuara en futuros trabajos donde hablaremos de todos los conjuntos gráficos presentes en el lugar.

Así como las pinturas de Ixtapantongo, el pasado prehispánico del centro-suroeste del Estado de México, región donde se encuentra nuestro objeto de estudio (figura A), ha sido poco investigado. Aunque los asentamientos humanos existentes muestran una dispersión cronológica amplia y constante desde el Formativo hasta el Posclásico. A pesar de que contamos con pocas investigaciones en la región, se han podido registrar gran variedad de sitios arqueológicos con: petrograbados, manifestaciones gráficas rupestres, asentamientos defensivos de montaña, pequeñas aldeas y centros locales.¹





paisaje natural se transforme culturalmente en paisaje sagrado, debe existir una resignificación simbólica consolidada a través de varios eventos ritualizados que consagran y refrendan la vinculación entre lugares como: abrigos rocosos, cuevas, manantiales y montañas, entre otros. Estos espacios permiten la comunicación entre el área terrenal y las deidades, dándole de esta manera al paisaje el carácter sagrado.

En estas pinturas se presentan diversos eventos pictóricos que son evidentes por la sobreposición de pigmentos y estilos, esto nos hacen suponer que hay varios discursos culturales plasmados en sus paredes rocosas. Lo que a su vez nos indica distintas maneras de construir el mundo a través de imágenes, estas imágenes son los vestigios materiales que expresan los códigos de comunicación particulares de cada grupo humano autor de un evento pictórico. Por lo tanto, en las paredes rocosas de Ixapantongo existen plasmados en diversos estilos cada uno de los procesos históricos experimentados en el lugar, por lo que tomaremos la categoría de análisis semiótico para esta manifestación gráfica (Llamazares 1986).

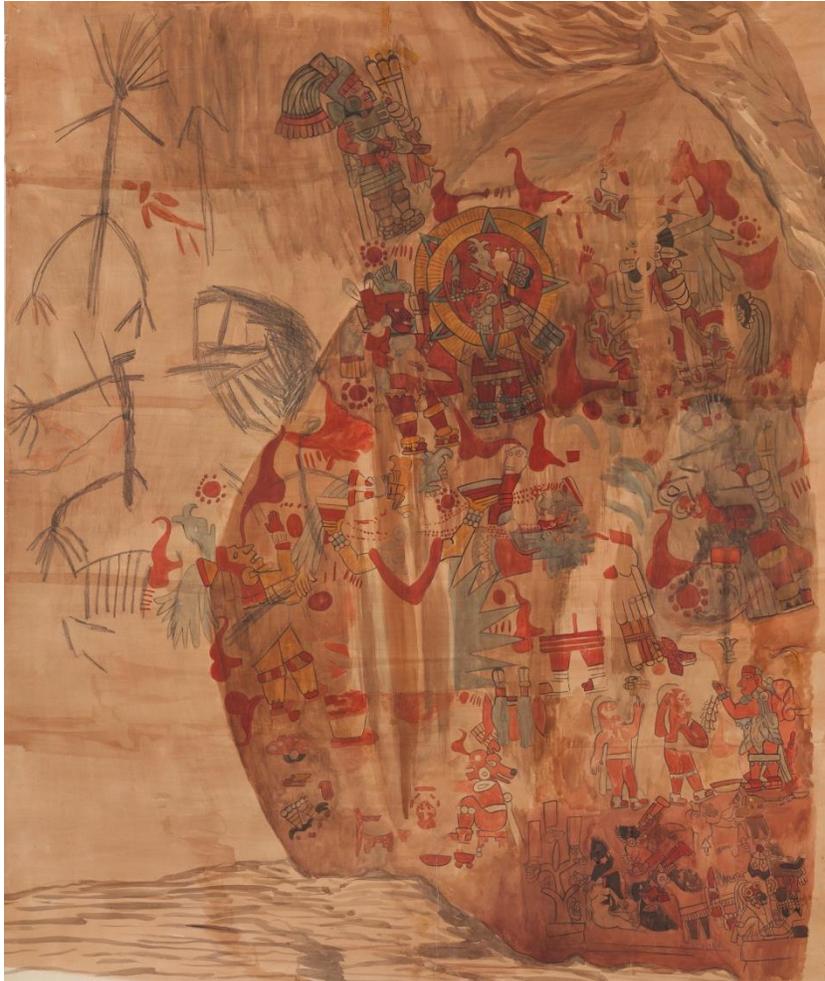
Las pinturas policromas de Ixapantongo son parcialmente conocidas, mientras que los otros estilos son totalmente desconocidos. Además, no existe ningún estudio que trate sobre la comprensión global del fenómeno pictórico de este lugar, ni ha habido un esfuerzo integral por explicar el posible simbolismo plasmado en las paredes de este abrigo rocoso.

Todas las investigaciones indican la presencia de diferentes estilos, destacando la importancia de las manifestaciones de tipo policromo (grupo I y II); el grupo I o panel inferior sección derecha (para nosotros) es el único publicado (Villagra 1954). Se ha dejado a un lado el análisis de los otros estilos distribuidos en por lo menos seis diferentes grupos pictóricos (*op.cit.*). Los estudios concuerdan en colocar a esta manifestación policroma como perteneciente al Posclásico; las posturas se encuentran polarizadas entre Agustín Villagra (1954a), que sostiene su influencia tolteca, y José Hernández (1994) que propone su vinculación al Posclásico tardío, defendiendo la hipótesis de realización mexicana. Aunque existe el registro de todos los tipos de pintura en la pared rocosa, realizado por Villagra en 1953, hasta el momento no se ha difundido, ni ordenado, tampoco se ha consultado, ya que las calcas completas de Villagra no fueron publicadas.²

² En 2006, el archivo personal de Agustín Villagra fue donado por su hijo al Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, fondo a cargo de la investigadora Leticia Staines. El archivo contiene las calcas completas de las manifestaciones pictóricas de Ixapantongo; información que será contrastada con el registro que se ha hecho desde 1999 por el que suscribe y la ayuda del Arqlgo. Oscar Basante.



La comparación entre el registro de Villagra y el registro nuestro, realizado desde 1999 a la fecha, nos permitirá comprender en su totalidad esta manifestación rupestre, así como el grave proceso de deterioro que ha sufrido en el último medio siglo.



*Figura B. Calca de Villagra: Panel Inferior policromo, grupo I (Villagra 1953).
En el Fondo Agustín Villagra del IIE-UNAM.
©Foto Ricardo Aharado, 2014.*

Una primera observación permite distinguir por lo menos tres estilos distintos en las pinturas. Una muy antigua en color rojo de formas geométricas escuetas y de trazos como de peine, probablemente perteneciente a sociedades de recolectores-cazadores anteriores a las sociedades agrícolas mesoamericanas (figura C). La del período Epiclásico-Posclásico: policroma y con claras referencias a la cosmovisión mesoamericana (figura B); y por último, la pintura en negro que está encima de las anteriores y representa figuras humanas de un trazo muy simple, producida en época posterior al estilo policromo y anterior a la etapa de dominación española



(figura D). De estos tres estilos, sobresalen a simple vista las pinturas policromas del grupo I. De acuerdo a la interpretación que hace Villagra, este grupo contiene una serie de dioses agrupados en varias escenas, como: el dios de la Guerra, Xiuhtecutli, Tonatiuh, Quetzalcoátl, Xipe Tótec, Mayahuel, Pahtécatl, y Tezcatlipoca, junto con varios personajes no identificados que portan instrumentos musicales o están en actitud contemplativa (Villagra 1954a: s/p). Las figuras en conjunto forman todo un discurso que es necesario analizar cuidadosamente para comprender su significado.



*Figura C.
Estilo geométrico en color rojo.*



*Figura D.
Estilo antropomorfo simple en color negro.*

*Ambas son calcas de Villagra (1953). En el Fondo Agustín Villagra del IIE-UNAM.
©Foto Ricardo Alvarado, 2014.*

-Hipótesis

Esta hipótesis se refiere a la ubicación temporal y simbólica del grupo I. Las manifestaciones pictóricas de Ixtapantongo presentan diversos estilos, cada uno corresponde a procesos históricos distintos. Esta circunstancia nos permite proponer que los diferentes conjuntos humano que intervinieron pictóricamente en el abrigo rocoso, consideraron al lugar como simbólicamente relevante. Las paredes rocosas sirvieron de lienzo, donde fueron plasmados los elementos pictóricos provenientes del ámbito cultural de cada grupo; contribuyendo de esta



manera a la conformación del paisaje sagrado. Nosotros proponemos que: el grupo pictórico I no pertenece a la época del Posclásico tardío, cuando la región era parte de la frontera entre los mexicas y tarascos. Al contrario, este grupo presenta elementos iconográficos más cercanos al momento de ruptura de la sociedad teotihuacana y el surgimiento de un nuevo centro de control político como lo fue Tula durante el Posclásico temprano.

La inestabilidad política que experimentó Mesoamérica a la caída de Teotihuacan, generó constantes flujos de migrantes, circulando –durante el Epiclásico– tanto por el Altiplano Central como en la región del centro-suroeste del actual Estado de México. Esto permitió que diversos rasgos culturales fueran intercambiados entre grupos locales y extranjeros. Las pinturas de Ixtapantongo muestran gran variedad cultural, particularmente el estilo policromo contiene diversos elementos iconográficos mesoamericanos difundidos durante este momento. Lo que nos permite hablar de un proceso de adecuación e inestabilidad política a la caída del centro de poder político y económico teotihuacano; particularmente sostenemos que el estilo policromo (grupo I) formó parte de este proceso histórico. Por medio del análisis iconográfico, planteado a partir del tercer capítulo, podremos confrontar esta propuesta.

El grupo pictórico I no conmemora un hecho bélico realizado entre dos grupos étnicos antagonistas (Hernández 1994). Para nosotros representa una manifestación gráfica de tipo religioso que sirvió como elemento cultural dentro de la cosmovisión mesoamericana en la región. Corresponde a un evento pictórico ritualizado que fue plasmado en las paredes rocosas de la Barranca del Diablo, debido a que el lugar pertenecía al espacio sagrado indígena desde épocas anteriores a la realización de las pinturas de estilo policromo, como lo muestra la sobreposición de pigmentos, donde el estilo rojo (figura C) fue pintado antes del estilo policromo. Cada acto pictórico debió estar cargado de un fuerte valor ideológico, que permitía mantener la cohesión al interior del grupo autor, pero también enviaba un mensaje identitario hacia los grupos externos.

Por razones de espacio, decidimos iniciar con el registro y análisis del grupo I. Aquí no será posible discutir de manera global la totalidad de los grupos pictóricos; sin embargo, consideramos que este trabajo es una muestra representativa de la relevancia que tendrá hacer un estudio integral de la iconografía de Ixtapantongo.



-Objetivos

Por medio de nuestra propuesta de registro y análisis iconográfico, describiremos las características formales de cada figura del grupo I policromo y las relaciones iconográficas entre ellas. A través de analogías con otras manifestaciones culturales de la esfera mesoamericana, buscaremos las afinidades tanto simbólicas como temporales, con la finalidad de obtener un modelo integrador que nos permita aproximarnos a la comprensión de este grupo pictórico, para situarlo dentro del devenir local y regional integrado al proceso histórico mesoamericano.

Para lograr este objetivo, en el primer capítulo plantearemos nuestro tema de estudio, con la finalidad de ubicar las discusiones previas expondremos las investigaciones que se han hecho respecto a Ixtapantongo; también mostraremos los elementos teóricos y metodológicos utilizados a lo largo de este ensayo, presentaremos las investigaciones arqueológicas al centro-suroeste del Estado de México. En el segundo capítulo ubicaremos geográficamente la región centro-suroeste del Estado de México, expondremos el panorama histórico regional con el objetivo de contextualizar la presencia de estas manifestaciones gráficas dentro del proceso histórico mesoamericano.

La segunda parte de este trabajo abordará directamente las pinturas de estilo policromo del grupo I, panel inferior. En el tercer capítulo, discutiremos la problemática presente en el lugar para lograr su adecuada preservación. Evaluaremos el análisis iconográfico propuesto por Agustín Villagra, para finalmente contrastar este análisis con nuestro registro, por medio de un catálogo formado por cédulas individuales de cada figura y momentos dentro de este pictograma. Posteriormente realizaremos en el capítulo cuarto, el análisis iconográfico de este grupo pictórico. En este punto proponemos considerar varias categorías de análisis, como es el contexto arqueológico del lugar y su relación espacial y geográfica con otros elementos naturales y culturales importantes. Discutiremos la distribución espacial de cada escena y momento, así como los motivos iconográficos de esta pintura; compararemos las figuras con otras representaciones iconográficas mesoamericanas, para encontrar semejanzas útiles que ubiquen tanto temporalmente como simbólicamente dicha manifestación. Finalmente, en el quinto capítulo expondremos nuestra propuesta de interpretación simbólica, así como la ubicación temporal del grupo I.



Decidimos abordar este grupo pictórico porque es el más conocido en el medio académico, fue publicado por Villagra en 1954. Incluso es prácticamente el único observado por el visitante común, ya que es el mejor conservado. Estas circunstancias nos inclinaron a elegir al grupo I, ya que consideramos que no existe una discusión amplia tanto sobre sus características iconográficas como sobre su simbología, ni una descripción detallada y metodológica como la que incluye el presente trabajo.



I. PLANTEAMIENTO, UBICACIÓN GEOGRÁFICA Y CONTEXTO HISTÓRICO

1.1 Planteamiento del problema

Las manifestaciones pictóricas han sido un tema de estudio para variados campos de investigación. El ser humano en distintos procesos históricos ha utilizado el color y la forma para expresarse, reproduciendo su manera de pensar por medio de elementos plásticos que producen numerosos discursos.

Aclarar la vinculación entre las evidencias plásticas como la pintura, la escultura o la arquitectura, con el referente social creador es primordial para comprender la carga valorativa implícita en cualquier estudio que aborde el tema, por ejemplo, de la pintura prehispánica. Toda manifestación cultural conlleva una esencia referencial de la sociedad que la piensa, la diseña y la reproduce; por lo que es susceptible de ser analizada para conocer el referente social al que se debe y, por lo tanto, insertarla en el conocimiento necesario que nos pueda ayudar a comprender los procesos culturales. En nuestro caso partimos de la premisa que proporciona la teoría arqueológica (Binford 1988:237; Watson 1974:42), la cual plantea que los instrumentos, herramientas, utensilios, y toda clase de evidencia material tanto económica, cultural, social o política son referentes susceptibles de ser manejados por la disciplina arqueológica para explicar el proceso histórico de cualquier sociedad.

La arqueología, como parte de las ciencias antropológicas, se ha dado a la tarea de crear una metodología que permita utilizar la evidencia material producida por la humanidad, como indicador auxiliar para comprender la historia de sociedades tanto pretéritas como recientes. Partiendo de aquí, nosotros proponemos que: los frentes rocosos de la Barranca del Diablo en Ixtapantongo fueron el lienzo donde diversos grupos humanos –no necesariamente contemporáneos entre sí– plasmaron múltiples imágenes vinculadas a su particular forma de entender el mundo. De esta manera, la gráfica rupestre en Ixtapantongo es la creación cultural de distintos grupos humanos. Estas sociedades dejaron indicios de su particular cosmovisión en un objeto material como son las pinturas en roca de Ixtapantongo. Por lo tanto, estas evidencias culturales son susceptibles de ser estudiadas por las disciplinas sociales.

En este caso, planteamos la posibilidad de abordar la investigación desde un marco que proporciona la arqueología, apoyada por toda disciplina que pueda ayudar a responder las preguntas que los diversos eventos pictóricos del lugar nos formulan.



Un asunto importante abierto a la discusión, es la categoría formal que desempeña la manifestación plástica dentro del canon académico. Las primeras menciones sobre la pintura de Ixtapantongo en la década de los 50's del siglo pasado la clasifican como pintura rupestre.

Pintura rupestre es toda manifestación pictórica que comúnmente se hace en cuevas, abrigos rocosos, frentes rocosos y fragmentos de utensilios móviles; elementos plásticos que han sido estudiados de manera diacrónica o sincrónica. Comúnmente los grupos nómadas de recolectores-cazadores, pescadores o pastores han sido identificados como los creadores de la pintura rupestre. Pero, no debemos olvidar que existen infinidad de manifestaciones de pintura rupestre en todo el planeta que no necesariamente caen en la esfera de sociedades nómadas (Lewis-Williams, 1994; Colombel, 1977; Striedter, 1986).

El término de arte rupestre se ha ido abandonando, sustituyéndolo por el de manifestaciones gráficas rupestres, que para algunos especialistas tiene un sentido antropológico extenso (Viramontes 2005:12). Para Leticia González, la designación de “arte” provoca limitantes metodológicas de carácter implícita o explícitamente esteticista (González 1987). Aunque para otros investigadores el arte siempre comunica valores y conceptos a través de uno o varios mensajes (Pasztory 2001:316).

En México la discusión se ha polarizado entre las posturas de los historiadores del arte y los arqueólogos. Los últimos prefieren denominar a estas manifestaciones pictóricas como gráfica rupestre y así tratar de no generar problemas formales ni conceptuales (ibid.:46). Aunque consideramos que tal postura tampoco soluciona del todo el problema metodológico, ya que formalmente trata de tomar una distancia para permitir la observación científica de este tipo de evidencias materiales, mas los referentes valorativos de cualquier observador profesional o aficionado son imposibles de retirar, se llame el objeto de estudio arte o gráfica rupestre.

Uno de los pioneros que propone una metodología para las manifestaciones gráfica rupestre, en México, fue Messmacher (1981). Planteó la necesidad de partir de una metodología planificada previamente por el investigador que permita dar respuestas al problema presentado (Álvarez 1978:45), también proponía emplear categorías tipológicas que faciliten aislar los diferentes elementos tanto de pinturas como de grabados (Messmacher 1981).

Nosotros utilizaremos la categoría de manifestación gráfica. Identificamos a los eventos plásticos de Ixtapantongo como manifestaciones pictóricas en roca, con diferentes estilos de pintura que podrían responder primordialmente a dos clases: pintura rupestre y pintura en roca. Estas dos clases nos permiten caracterizar a la gráfica rupestre como manifestaciones pictóricas



elaboradas por grupos humanos con una organización social menos jerarquizada; a diferencia de la pintura en roca que por su estilo y discurso puede estar vinculada a representaciones plásticas como pintura mural, escultura, iconografía en códices. Manifestaciones más relacionadas con sociedades complejas, dentro de la esfera de formaciones políticas pre-estatales o propiamente estatales. Debemos aclarar que esta subdivisión es una propuesta que simplemente nos ayudara a ubicar la procedencia cultural de cada estilo, la pondremos a prueba con la finalidad de evaluar su pertinencia metodológica.

Agustín Villagra fue el primero en proponer una interpretación de la pintura, así como su ubicación cultural dentro de la historia mesoamericana. Al realizar la calca del panel inferior sección derecha o panel tipo códice, él infiere que el grupo I tiene como referente cultural más próximo a la civilización tolteca, además identifica otros dos estilos pictóricos:

“En un examen rápido se han podido distinguir tres épocas en estas pinturas, una muy antigua en color rojo, de formas geométricas muy simples y de trazos como de peine, la del período tolteca que ya se describió antes y por último la pintura en negro que está encima de las anteriores y representa figuras humanas de un trazo muy primitivo”. (Villagra 1954 a: s/p). Ver figuras A, B y C.

Él sitúa un tipo de pintura dentro de la esfera tolteca que corresponde al estilo policromo, sin embargo no puede identificar a qué desarrollo social pertenecen los otros dos tipos. Además, pudo identificar seis grupos o conjuntos pictóricos a lo largo de las paredes rocosas de Ixtapantongo. A partir de la calca que hace Villagra se inicia la inquietud por conocer estas manifestaciones pictóricas. Es importante mencionar que durante la década de los 50's, surgió gran interés por el lugar, aunque éste fue disminuyendo en la comunidad académica hasta prácticamente ser desconocidas en la época actual.

También es importante resaltar que en ninguno de los artículos de Villagra se hace mención alguna al sitio conocido como "el mal país de Ixtapantongo" o el Salto de Ixtapantongo n.63 (Basante 1991a). Al parecer no lo visita, dedicándose únicamente a la calca de las pinturas que se encuentran sobre la Barranca del Diablo.

La única mención que se hace del sitio el Salto de Ixtapantongo por la década de los 50's la señala el señor León Salazar, donde informa que en el lugar conocido como "el mal país" existen tres montículos y tepalcates en la superficie (Ms. Archivo Técnico CNA-INAH Departamento de Monumentos Prehispánicos 1958. oficio 3-1-1953). Fuera de esa breve mención no existen más registros que hablen del sitio arqueológico del Salto de Ixtapantongo. El sitio ha



pasado desapercibido por las autoridades encargadas de proteger este tipo de patrimonio lo que ha permitido su constante saqueo, dándole más importancia a las pinturas.

Además desde esos años hasta la actualidad se ha discutido la necesidad de proteger estas manifestaciones pictóricas ya que es evidente el deterioro que han tenido a través del tiempo. En la década de los 60's el profesor Javier Romero, director para ese entonces de la oficina de turismo del Estado de México, propuso la instalación de una estructura metálica con escaleras y puerta de seguridad alejando lo suficiente al visitante para que no toque las pinturas, pero si puedan ser observadas. Romero también solicitó al INAH la construcción de "pequeñas cornisas" que impidieran el deterioro de las pinturas por la lluvia y la luz solar (Ms. Archivo Técnico CNA-INAH, Departamento de Monumentos Prehispánicos 1958 oficio 1361, 21 de abril de 1966). Aunque existe un custodio del INAH, asignado tanto al sitio de la Peña en Valle de Bravo como a las pinturas de Ixtapantongo, sitios distantes 26 km entre sí, la institución no se ha preocupado por crear un programa de protección en el lugar. Desde hace varias décadas estas manifestaciones pictóricas, únicas en México, han sufrido un deterioro considerable por las personas que las visitan y que las han grafitado, manchado con mermelada o jugo de naranja, incluso han sido restregadas con jergas para poder observarlas.

Lo que hace urgente que se cree un proyecto profesional de protección y restauración de estas pinturas antes de que desaparezcan para siempre. Antes de realizar un programa de protección y manejo de este sitio es primordial tener un registro completo de la gráfica del lugar, por lo que este trabajo podría contribuir al mejor conocimiento de estas manifestaciones.

1.1.1. Investigaciones en Ixtapantongo

Hasta la donación del archivo personal de Agustín Villagra hecha por su hijo al Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en 2006, no era posible consultar las excepcionales calcas que realizó Villagra; registro sumamente valioso por la lamentable pérdida de muchas formas.¹

La primera inspección que hace Agustín Villagra a Ixtapantongo se efectuó el 5 de febrero de 1953 de acuerdo a la información que proporcionó el señor León Salazar, custodio asignado al

¹ Agradezco a Leticia Staines Cicero encargada de la Colección Agustín Villagra Caletí del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, por autorizarme la consulta y uso de las fotografías de los dibujos y acuarelas de Villagra de la pintura rupestre de Ixtapantongo, la mayoría inédita; así como al fotógrafo Ricardo Alvarado Tapia por el excelente registro fotográfico de los dibujos y acuarelas de esta colección.



lugar por el INAH (Ms. Archivo Técnico CNA-INAH, oficio 3-1-1953). En este oficio el señor Salazar informa que: "*Villagra trató de copiar las pinturas de Ixtapantongo pero no lo hizo y hasta la fecha no ha vuelto...*" (op. cit.). De acuerdo al informe que solicitó Ignacio Marquina sobre el lugar, Eduardo Noguera y Agustín Villagra visitaron las pinturas el 24 de febrero de 1953 (ibid.: oficio n.1008).

Después de las primeras visitas se designa oficialmente por parte del INAH a Agustín Villagra Caletí como el encargado de realizar el registro de las pinturas. Según el oficio n.4 enviado al INAH el 13 de septiembre de 1953, León Salazar informó que ayudó al señor Villagra en los preparativos para realizar la copia de las pinturas.

De acuerdo con el informe entregado por Agustín Villagra al INAH, él se encargó de hacer la calca de las pinturas en el año de 1953: "*...el trabajo consistió en calcar las pinturas con tinta en papel cristal. Sobre esta calca se hizo un dibujo en papel acuarela y los colores se tomaron delante del original, teniendo cuidado de registrar todos los detalles*" (Villagra 1953: s/p).

Es importante hacer notar que Villagra describe los grupos pictóricos I y II también conocidos como "tipo códice", pero sus informes y artículos siempre hacen mención en especial del grupo I (figura 1), no describe los otros tres grupos pictóricos.² En su artículo ilustra algunas formas del grupo II (panel superior) a manera de ejemplos pero sin ninguna referencia espacial completa (Villagra 1954a). Podemos inferir que para Villagra era prioritario difundir el grupo I (panel inferior), ya que era más fácil de interpretar por encontrarse en mejor estado de conservación, aunque calco todo el universo pictórico de Ixtapantongo. Este registro es de suma importancia por su calidad y detalle, ya que las pinturas han sufrido un constante proceso de deterioro desde mediados del siglo pasado cuando se dan a conocer, perdiéndose muchas figuras que Villagra sí pudo calcar.

Como se observa, Agustín Villagra Caletí es pionero en cuanto al registro de las pinturas de Ixtapantongo, prevalece la duda de si Mateo A. Saldaña visitó el lugar antes de Villagra. Aunque este último reconoció a Saldaña como el primero en mencionar a Ixtapantongo como un lugar relevante, incluso Villagra las nombra como: "*Pinturas rupestres Mateo A. Saldaña de Ixtapantongo*" (Villagra 1954 a).

² Villagra, Agustín. "Pinturas rupestres "Mateo A. Saldaña" Ixtapantongo, Estado de México". En: Caminos de México. Revista Goodrich, n.9, año 2, 1 de Mayo a 30 de Junio 1954, México, 7 págs. Villagra, Agustín 1954a "Las pinturas de Tetitla, Atetelco e Ixtapantongo". En: Artes de México, n.3, marzo-abril, año 7, 1954b, pp. 39-43. Villagra, Agustín 1959 "La pintura Mural". En: Esplendor del México Antiguo (Centro de Investigaciones Antropológicas de México). Tomo II. México.

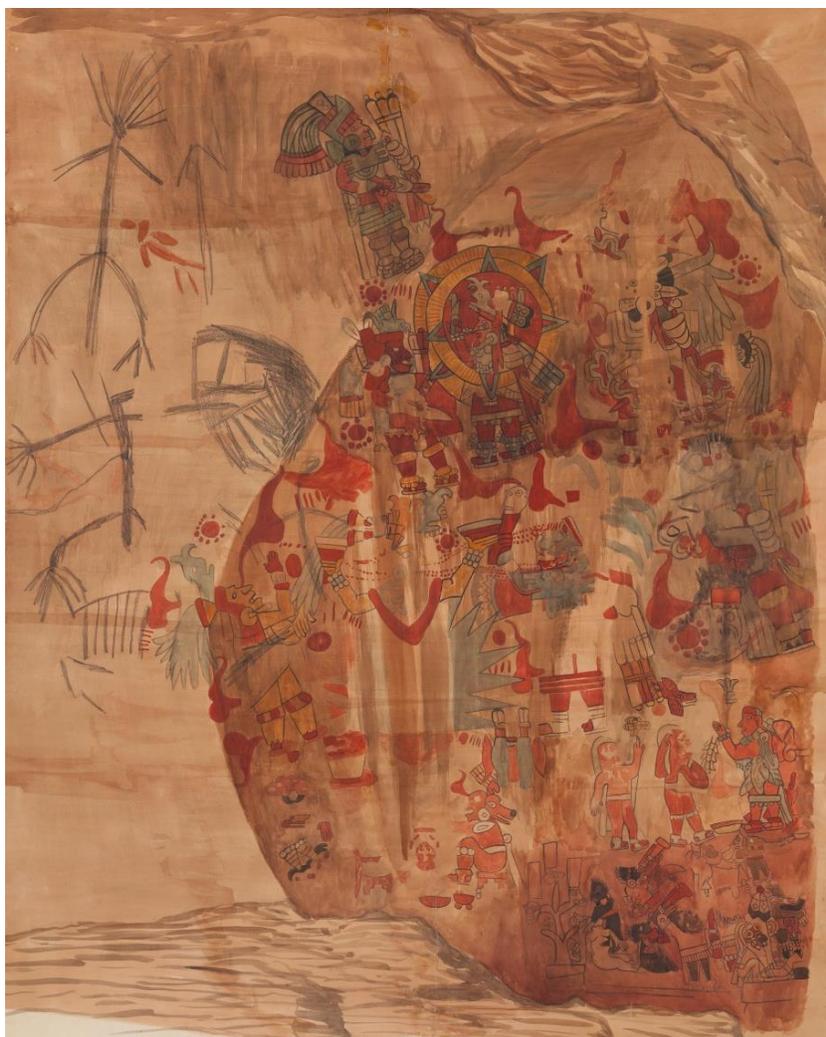


Figura 1. Calca de Villagra: Panel Inferior policromo, grupo I (Villagra 1953). En el Fondo Agustín Villagra del IIE-UNAM.

©Foto Ricardo Aharado, 2014.

Las manifestaciones gráficas de Ixtapantongo interesaron a Walter Krickeberg, quien preparaba un estudio sobre petrograbados y pinturas rupestres de las tierras altas del centro de México. En la recopilación de este trabajo, editado después de su fallecimiento (1962), el autor dedica un capítulo completo a las pinturas de Ixtapantongo (Krickeberg 1969). Dicho autor ubica a las pinturas policromas como toltecas, indica que en el grupo I fueron pintadas ocho deidades y varias escenas en una fiesta en honor a las deidades; agrega que en este grupo pueden observarse las influencias culturales que la sociedad tolteca imprimió sobre los aztecas.

A finales del siglo XX, Román Piña Chan mencionó las pinturas de Ixtapantongo como un ejemplo iconográfico donde se podían observar influencias toltecas en su estilo pictórico. Incluso realizó una breve comparación de la indumentaria del grupo étnico conocido



como itzaes representando gráficamente en Chichén Itzá, así como la influencia que para él ejercieron en el Altiplano Central, principalmente en Tula. Relacionó iconográficamente a Ixtapantongo con Tula, a su vez influenciada por Chichén Itzá en el Posclásico temprano (Piña 1993:113). Es decir, este investigador sostiene que los itzaes establecen ciertos rasgos culturales en Chichén Itzá; rasgos que posteriormente pasaron al Altiplano Central (Gendrop 1984:54), utilizando como ejemplo de esta influencia a: "...las pinturas de Cacaxtla, las pinturas de Valle de Bravo (Ixtapantongo), el templo de Tlahuizcalpantecubtli en Tula..." (Piña 1993:40). Esta hipótesis sostiene que las tan discutidas influencias toltecas sobre Chichén Itzá no existieron en realidad, sino en contra de todas las demás hipótesis, Piña Chan plantea un camino inverso, remarcando que las influencias culturales se originaron desde Chichén Itzá hacia el Altiplano Central específicamente en Tula, Hidalgo. Hay varios trabajos que han tratado el tema de la influencia cultural Chichén Itzá-Tula; muchos de ellos basan sus hipótesis en las evidencias iconográficas que existen entre ambos lugares (Morley 1956:83; Kubler 1975; Miller 1978; Gendrop 1984:54; Sabloff 1986:32; Davies 1988; LópezA., López L. 1996; Nicholson 2000:13; Sullivan 2009).

El texto de Alfred Tozzer (1957) "*Chichén Itzá and its Cenote of Sacrifice. A comparative study of contemporaneous Maya and Toltec*" es fundamental para revisar las interrelaciones iconográficas que se encuentran en los dos lugares. Además este estudio nos permite observar el sustento de la argumentación que plantean tanto Villagra como Piña Chan con relación a la influencia respectivamente de Tula y Chichén Itzá en las pinturas de Ixtapantongo, ya que Villagra identifica algunos atavíos de guerreros en Ixtapantongo como el átlatl, la armadura acolchonada y el pectoral mariposa entre otros, junto con la postura procesional de los personajes con las representaciones pictóricas de Chichén Itzá y Tula, asunto que trataremos más adelante en este trabajo.

Otro ejemplo particular de esta discusión entre las interrelaciones iconográficas entre los dos lugares se encuentra en el artículo titulado "*The Iconography of Toltec Period Chichen Itza*" escrito por Karl Taube (1989). Artículo que tiene relevancia porque utiliza algunos dibujos de Ixtapantongo (Taube 1989: fig. 15a, 23b, 28a) hechos por Villagra. Taube también coloca a Ixtapantongo como perteneciente a la época de interacción entre Chichén Itzá-Tula en el Posclásico temprano. Es necesario aclarar que en el artículo referido Karl Taube no intenta hacer un análisis iconográfico detallado de Ixtapantongo, solamente ilustra la influencia cultural entre Tula y Chichén Itzá con cuatro dibujos pertenecientes a Ixtapantongo. Este mismo investigador, junto con Mary Miller, mencionan las pinturas de Ixtapantongo en su diccionario ilustrado de dioses y símbolos mesoamericanos (Miller 1993). Para la diosa Mayahuel, los autores ilustran



como uno de los ejemplos más tempranos de la diosa del pulque la representación de ella que se encuentra en Ixtapantongo; al hablar de los *tzompantlis*, ejemplifican con el *tzompantli* representado en Ixtapantongo. Aunque ambos ejemplos no son ilustrados con los respectivos dibujos de Ixtapantongo, ubican a estas representaciones pictográficas en el Posclásico temprano dentro de la esfera cultural Tolteca (Miller 1993:111; 176).

Otro arqueólogo interesado por entender estas manifestaciones pictóricas es José Hernández Rivero. En su tesis profesional titulada "*Arqueología de la frontera Tarasca-Mexica. Conformación, estrategia y tácticas de control estatal*" (Hernández Rivero 1994), analiza la estructura de la frontera tarasco-mexica, dividiendo el área de la frontera en subregiones, colocando a Villa Victoria, Valle de Bravo, Zacazonapan y Santo Tomás de los Plátanos dentro del sector mexicana de la frontera frente a los tarascos. Para José Hernández es esencial situar a la manifestación pictórica de Ixtapantongo dentro de la dinámica de frontera de estos dos estados. Nos dice que como toda frontera, la zona se puede convertir en un lugar de aculturización con un fuerte sentimiento étnico. Determina a la frontera como un escenario donde se estaba permanentemente en conflicto,³ además había amplias áreas despobladas y lugares generalmente de montaña que servían de guarnición militar. La frontera funcionaba también como una línea de migración e intercambio, donde grupos étnicos como otomíes, mazahuas y matlatzincas tenían constantes interrelaciones (ibid.:30).

En este contexto, para José Hernández, el tema que aborda la pintura policroma habla de una confrontación entre los pueblos tarascos y mexicas, conflicto sucedido probablemente en el mismo sitio del "mal país"⁴ o en la región donde se localiza Ixtapantongo (Hernández Rivero 1994:124). Agrega que cualquier propuesta de explicación sobre las pinturas debe considerar primeramente los distintos rasgos topográficos en donde se localiza el asentamiento, así como también el lugar que ocupa dentro del contexto fronterizo tarasco-mexica (ibid.:126).

Hernández no está de acuerdo con la interpretación que hace Agustín Villagra. Sostiene que estas pinturas no pertenecen a la época tolteca, al contrario propone una etapa posterior, situándolas dentro del momento de conflicto tarasco-mexica. Aunque se sabe por las fuentes que Axayácatl penetra al Valle de Toluca alrededor del año 1460, por lo que debió haber presencia

³ Las fronteras se conciben a partir del Estado, sin consenso de los habitantes fronterizos, priorizando sus intereses, también se conforman con criterios geográficos (Baud s/a: 219).

⁴ El "mal país" es una formación geológica, consiste en fracturas de derrames volcánicos que conforman islotes con acantilados, su topografía es un pedregal bastante irregular y accidentado, estas características favorece el crecimiento de fauna y flora endémicas.



mexica en el lugar desde un poco antes, tal vez 1386 donde Texcoco y Azcapotzalco incursionan en el Valle de Toluca según el código Teleriano Remensis (García Payón 1974:141), además la entidad política tarasca es posterior al año de 1440, ejerciendo presión desde el occidente al Valle de Toluca en la década de 1460 (Michelet 2001:179-182; Pollard 1988). Lo que situaría este conflicto en la última mitad del siglo XV.

Para este autor los elementos iconográficos que identificó Villagra como toltecas, específicamente el pectoral mariposa, no son un rasgos adecuados que sirvan como indicador temporal:

"...ya que dicho elemento se siguió utilizando hasta la conquista española y es uno de los atributos característicos de Xiuhtecuhtli, según lo muestra el Código Borbónico o la pintura mural de los guerreros mexicas de Malinalco" (Hernández 1994:126).

Además José Hernández manifiesta que con ayuda de las fuentes primarias, específicamente las Relaciones Geográficas de Temazcaltepec, VII Relación de Chimalpain, junto con:

"...el estudio detallado que hemos efectuado de los materiales cerámicos procedentes del sitio del mal país, tanto localizados en superficie como de los que existen en el museo municipal de Santo Tomás así como con el análisis de los sitios arqueológicos aledaños, postulamos que en este sitio se llevó a cabo el evento de una incursión bélica de grupos del altiplano (tal vez mexicas), sobre un grupo de personas con probable filiación cultural del occidente (tal vez tarascos), cuyo registro al igual que un suceso histórico relevante quedó plasmado en la representación de las pinturas, donde los vencedores celebran su victoria a través de bailes y sacrificios. Afirmamos lo anterior porque a tales personajes los identificamos como mexicas y no como erróneamente lo hace Villagra al reconocer al pectoral mariposa semejante al de los atlantes de Tula, fechándola como perteneciente a la etapa tolteca..." (Domínguez et al. 1999:127).

Siguiendo la postura de Hernández Rivero: en el lugar se hizo una incursión bélica rápida que deja solamente plasmada la pintura policroma, proceso que no refleja un asentamiento humano prolongado. Sin embargo, el gasto energético que implicó la realización de este evento pictórico policromo nos parece muy grande para una incursión bélica rápida, donde era necesario programar y diseñar una intervención plástica compleja, como el plasmado solamente por el estilo policromo, sin hablar de todos los demás estilos contenidos en Ixtapantongo.



Por otro lado, Claire Cera ubica las pinturas policromas de Ixtapantongo dentro de la categoría mesoamericana, estilo relacionado con la pintura mural y los códices. Aunque las identifica de filiación tolteca, no hace referencia a los demás estilos representadas en el lugar y que podrían corresponder a la categoría popular propuesta por él de época mucho más antiguas que las pinturas contenidas en la esfera mesoamericana (Cera 1977: 465).

En el medio académico, las manifestaciones pictóricas de Ixtapantongo han causado gran interés, pero desgraciadamente hasta el momento han sido escasamente estudiadas. Cabe resaltar la mención que se hizo en un artículo de divulgación a cargo de Beatriz de la Fuente (1995:11-12), en el cual coloca a las pinturas de Ixtapantongo como parte del universo de sitios arqueológicos con pintura mural.

Felipe Solís en el artículo: *Ixtapantongo. In Pre-Columbian Painting: Murals of Mesoamerica* (1999); así como el artículo de Francisco Rivas: *Representaciones iconográficas de Acocotli en grabados de Huaxtepec, Morelos; Ixtapantongo, Estado de México y San Diego Yucatán* (1996), informan sobre Ixtapantongo de manera muy general. Charles Lincoln en una nota al pie de página de su tesis doctoral (Lincoln 1990:38, nota 3) subraya que las pinturas de Ixtapantongo son el único lugar en el México central donde el disco solar y la serpiente emplumada fueron pintados juntos a la manera como fueron representados en el contexto de Chichén Itzá, sin agregar nada más.

Otra mención que se hace sobre las pinturas policromas de Ixtapantongo la hizo Henry Nicholson en un trabajo sobre las deidades solares, en este artículo identifica al personaje rodeado por una diadema solar con filiación tolteca, ataviado a la manera de los guerreros toltecas, identifica el disco solar de Ixtapantongo semejante a los discos solares representados en Chichén Itzá, y agrega que este tipo de elemento presenta semejanzas con los discos solares para el Posclásico tardío de la tradición iconográfica Mixteca-Puebla (Nicholson 1992; Nicholson 2000:63).

Un personaje al cual le falta la pierna derecha, identificado por Villagra (1954a) como Tezcatlipoca, fue analizado por Guilhem Olivier (2004). Para él la identificación es la correcta y agrega que esta figura lleva el tocado típico de Tezcatlipoca, el *aztecalli* y esta provista de un disco en la sien, además de sandalia de obsidiana, también observa que una serpiente parece salir de la pierna amputada por encima de la rodilla (ibid.:121).

Aunque Olivier no pudo observar las figuras en las paredes rocosas de Ixtapantongo durante su visita al lugar en 1986 (ibid.:121, nota 47), analizó el registro de Villagra, apreciando



que el cuerpo de Tezcatlipoca estaba pintado en color rojo, por lo que Olivier identifica a este Tezcatlipoca bajo el aspecto de Tlatlauhqui Tezcatlipoca (op. cit.).

Según Olivier las protecciones circulares en el brazo izquierdo del Tezcatlipoca de Ixtapantongo son muy similares a las que lleva la misma deidad registrada al norte del Edificio B de Tula publicada por Stocker (1992-1993:67), además de la ausencia del pie derecho sustituido por un círculo o espejo del cual sale una serpiente (Olivier 2004:127). Estos motivos hacen pensar a Olivier, en caso de que las pinturas de Ixtapantongo fueran del Posclásico temprano como las propuso Villagra, que ambos Tezcatlipocas son junto con los cinco guerreros ataviados como “el señor del espejo humeante” que Thompson encuentra en 1942 en el templo de los Guerreros en Chichén Itzá, como las tres representaciones más tempranas de la deidad reportadas hasta el momento (ibid.:412).

Como Olivier lo expone (ibid.:169) el origen de Tezcatlipoca es un tema complejo y sin una respuesta clara. Pero, en relación a dicha discusión Mark Sullivan (2009) cuestiona la cronología de Villagra para Ixtapantongo, alegando la necesidad de una mejor forma de datar las imágenes (ibid.:10), para poder afirmar el origen temprano de la figura de Tezcatlipoca en Ixtapantongo. Recientemente Olivier publicó un dibujo del *tzompantli* de Ixtapantongo (Olivier 2015:351, figura III.34), para ilustrar la relación simbólica que existe entre este elemento con los árboles. En el mismo trabajo, Olivier expone las características del Sol como deidad flechadora, señalando como uno de los ejemplos más tempranos al Tonatiuh de Ixtapantongo (ibid.:95). También Sandra Vázquez, publicó un dibujo parcial de este *tzompantli* en su tesis de maestría enfocada a revisar estos elementos (Vázquez 2004: 161, fig.29).

Otra investigadora que visitó el lugar en 2002, pero que no pudo observar las figuras fue Verónica Hernández (2011:149), al analizar el registro de Villagra concuerda en identificarlas como del Posclásico temprano, ubicándolas entre los años 700 al 1100 d.C propuesta por Basante (ibid.: comunicación personal Basante 2002). En su trabajo sobre losas prehispánicas llamadas *janamus* reutilizadas en arquitectura católica en Tzintzuntzan Michoacán, apoya su exposición con dos escenas de Ixtapantongo tomadas de Villagra y redibujadas por ella (Hernández 2011:312, fig. 106, 107a y 107b). En ambas escenas existen músicos, principalmente los trompeteros que se encuentran en el panel policromo inferior dentro de una escena que Hernández identificó como de sacrificio, por la presencia del árbol de cráneos y el personaje decapitado (ibid.:149, fig. 107a). Hernández es la única investigadora que muestra la figura de otro trompetero del panel superior tomado de Villagra, sin relación espacial alguna (Villagra 1954a). También Hernández publicó el



grupo I reportado por Villagra (1954a), proponiendo que este grupo pictórico presenta posibles influencias con culturas nortteñas (Hernández 2011:149), aunque no desarrolla la propuesta por los fines propios de su trabajo.

Para Javier Urcid y Elba Domínguez el glifo “*estrella dentro de tres lóbulos*” fue ejemplificado entre otras imágenes mesoamericanas con una figura representada en el panel inferior policromo de Ixtapantongo reportada por Villagra (1971) (Urcid; Domínguez 2013:588 figura 12.37). Para ellos este glifo es representado “*en el corpus epigráfico de Tula, Ixtapantongo, Chichén Itzá y México Tenochtitlan*” (ibid.:590), además proponen una reconstrucción hipotética de esta figura tomando como base la calca de Villagra.

Por último, María del Pilar Casado en el recuento que hace de arte rupestre en México coincide en ubicar a Ixtapantongo solamente dentro de la tradición tolteca ignorando los distintos estilos del lugar (Casado 2005:60).



Figura 2. Reproducción Panel Inferior de Leopoldo Flores. Óleo sobre tela, sin fecha. (©H.Ibar 1999).

Hasta el momento los estudios arriba expuestos son los trabajos que han tratado sobre el tema de estas manifestaciones pictóricas en el centro-suroeste del Estado de México, sobresaliendo el trabajo pionero de Agustín Villagra Caletí durante la década de los 50's.



Resumiendo las diversas posturas que se tienen sobre Ixtapantongo podríamos señalar algunas generalidades: Primero, todos los investigadores que han visitado estas pinturas resaltan los diferentes tipos en las paredes rocosas del lugar, sugiriendo la importancia del sitio como punto usado a través del tiempo por diversos grupos humanos para plasmar su ideología. Segundo, todos los estudios han destacado la importancia de estas manifestaciones gráficas del tipo policromo, que Villagra clasifica como grupo I y grupo II (Villagra 1954a); dentro de estos dos grupos exclusivamente el grupo I o panel inferior sección derecha (para nosotros) ha sido difundido, encaminando toda la discusión sobre su origen, estilo y distribución; eliminando así el análisis del grupo II, pinturas que son también policromas, pero que han sufrido procesos de erosión y vandalismo más intensos, desconociendo totalmente los conjuntos inaccesibles actualmente. Tercero, todos los autores concuerdan en colocar esta manifestación policroma como perteneciente a la época Posclásica; las diferencias de posturas se encuentran polarizadas entre Agustín Villagra, que sostiene su influencia tolteca, y José Hernández que propone su vinculación a época del Posclásico tardío, sosteniendo la hipótesis de realización mexicana. Sin embargo, ambos olvidan la inestabilidad política del Altiplano Central durante el Epiclásico. Cuarto, no existe ningún registro completo publicado de todos los tipos de pintura en la pared rocosa de Ixtapantongo, situación necesaria para comprender en su totalidad esta manifestación pictórica. Además no se ha estudiado el paisaje ritual donde se encuentran dichas manifestaciones pictóricas, elemento de análisis primordial para comprender la relevancia del abrigo rocoso en época prehispánica.

Finalmente, además de la reproducción hecha por Villagra, existen otras dos copias. La primera realizada por el pintor Leopoldo Flores (figura 2), donde reproduce en óleo tanto el panel inferior como el panel superior, esta copia se encuentra en el museo municipal de Santo Tomás de los Plátanos. Otra reproducción fue realizada en 1958 por el Sr. José Albarrán (figura 3), la pintura muestra el grupo I del panel inferior de manera incompleta y esquemática, se encuentra en una casa particular del Nuevo Santo Tomás de los Plátanos. En general ambas reproducciones son inexactas, resaltando por su calidad el registro del pintor Villagra.



Figura 3. Reproducción de José Albarrán y Pliego 1958, óleo sobre madera. (©H.Ibar 1999)



(a)



(b)

Figura 4. Vista general del grupo pictórico I. Panel Inferior: a) Al extremo inferior derecho se aprecia la entrada a la cueva. (©H.Ibar 2008)



1.1.2. Elementos teóricos

Las manifestaciones gráfico rupestres en Ixtapantongo son para nosotros una evidencia cultural que fue expresada a través de uno o varios sistemas de significación.⁵ En sus paredes rocosas existieron diversos procesos de comunicación de acuerdo a cada momento histórico y grupo humano que pintó en el lugar (Eco 1978:61).⁶

Siguiendo la teoría de la semiótica (ibíd.: 1978:43), las manifestaciones gráficas de Ixtapantongo son sistemas de significación, creadas con un código diseñado por la especie humana, cada código pertenece a distintos procesos de comunicación. Son elementos culturales con funciones que pueden comprenderse como un fenómeno semiótico (Llamazares 1986:2). La función de la gráfica la vinculamos directamente con el contexto arqueológico, la utilidad social de esta práctica dentro de uno o varios eventos ritualizados que dejan su huella en el paisaje sagrado; mientras que su significado está directamente relacionado con los contenidos míticos-religiosos que forman un modo de entender el ámbito natural e ideológico, por parte de un grupo social, que a su vez crea su propia cosmovisión (Viramontes 2005:22).

Es evidente que la Barranca del Diablo, particularmente los frentes rocosos donde existieron diversos momentos pictóricos, fue considerada como un lugar relevante ideológicamente por diversos grupos humanos a lo largo del tiempo (Domínguez 1999:109). Siguiendo la postura de Johanna Broda (1991; 1999), este lugar fue convertido de un paisaje natural, a un lugar de paisaje cultural al cargarse de significados por los distintos códigos que fueron plasmados en la roca, junto con los eventos ritualizados que identifican al lugar con otros elementos topográficos como: la cercanía al río, la cascada, y el manantial; así como la propia formación geológica, una barranca erosionada por el paso del río Tilostoc con frentes rocosos ideales para pintar. Estos elementos, además de su condición de frontera natural transformaron el lugar en parte del paisaje ritual (Broda 1991a:462; 1999:1).

Un objetivo primordial en cualquier estudio sobre manifestaciones gráfico rupestres, desde la perspectiva de la transformación y conformación del paisaje natural a cultural y finalmente en paisaje sagrado, es reconstruir los procedimientos a partir de los cuales un paisaje

⁵ Leroi-Gourhan, da la pauta para entender el fenómeno rupestre como un proceso de comunicación, postuló organizarlo en composiciones significativas (Leroi-Gourhan 1972:623). El proceso de comunicación se verifica sólo cuando existe un código. Un código es un sistema de significación (Eco 1978:35)

⁶ El proceso de comunicación se realiza en el momento en que se produce comunicación entre dos personas, es evidente que lo que puede observarse serán signos verbales o pictográficos, que el emisor comunica al destinatario y que expresan mediante un nombre el objeto: la piedra y sus posibles funciones.



natural era identificado con valor conceptual, para los individuos que empleaban y conocían el código visual y simbólico expresado en él (Viramontes 2005:69). La problemática radica aquí en que no tenemos la suficiente información para reconstruir esos códigos, por lo que nuestro primer objetivo será registrar la totalidad de las formas plasmadas en el panel inferior de Ixtapantongo (grupo I, ver figura 1); después catalogarlas, clasificarlas y describirlas para que con estos elementos intentar identificar el sistema de comunicación y proponer la posible función de este conjunto gráfico.

Sin embargo, debemos subrayar que esta aproximación expondrá nuestras particulares interpretaciones, sobre los significados y funciones originales de las manifestaciones gráficas en Ixtapantongo, ya que la interpretación presenta una fuerte problemática (Llamazares 1986:2).

Al concebir a las manifestaciones gráficas como un conjunto de signos con un carácter biplanar o incluso triplanar, podemos proponer que solamente queda como evidencia material y perceptible uno de sus planos. El plano del significante pervive (pinturas sobre la roca), mientras que del plano de la expresión sólo se cuenta con la sustancia (técnica, estilo...), mientras que el código o fórmula (cosmovisión) es propio a cada sistema de comunicación. Identificar claramente al cuerpo social creador de los diversos estilos pintados en gráfica rupestre ha sido todo un reto, por lo que en varias ocasiones es difícil conocer el significado de este tipo de manifestaciones culturales (ibid.:3). Seguiremos la propuesta de Llamazares de la reducción del significante: metodológicamente nuestro trabajo se debe circunscribir –al menos en un primer momento– al significante, por lo inaccesibles dentro del registro arqueológico de los otros planos (Llamazares 1988).

Por el momento ignoramos las referencias ideológicas y cosmológicas de los grupos humanos que plasmaron imágenes en los frentes rocosos de Ixtapantongo, ya que no sabemos cuáles grupos sociales fueron los creadores de ésta expresión plástica. Emplearemos la categoría de forma vacía proporcionada por la teoría semiótica para iniciar con nuestro análisis (Eco 1985:80; Crespo María 1986).

La forma vacía parte de la idea de que la gráfica rupestre contiene conjuntos de signos con un mensaje o texto descifrado. Este mensaje puede ser comprendido actualmente en diferentes niveles de detalle por una sociedad completamente diferente a la original, por medio de una metodología que va llenando o proponiendo significados a estos conjuntos gráficos. Poniendo de esta manera a prueba diversas hipótesis (González 2005).



Aunado a lo anterior, utilizaremos el análisis del paisaje, como una herramienta básica para comprender y caracterizar tanto la elección del lugar como los códigos plasmados. El espacio donde afloran los frentes rocosos en Ixtapantongo, debió tener una fuerte carga simbólica para diversos grupos humanos que fue materializada a través de imágenes pintadas. Convirtiendo el espacio en un paisaje sagrado, con una significación particular para cada grupo social a través del tiempo. Del paisaje natural al paisaje sagrado debió existir una transformación simbólica consolidada a través de varios eventos ritualizados que refrendaron el valor hierático del lugar, para finalmente adquirir el carácter de paisaje sagrado que fue captado por la cosmovisión de cada conjunto humano (Broda 1991a:462; 1999:1; Viramontes 2005:68).

La interacción que los grupos humanos han tenido con el espacio natural formado por diversas características geológicas, hidrológicas y topográficas imprime al paso del tiempo cargas ideológicas al paisaje. Conforme a Broda (1991b) en las sociedades prehispánicas esta interacción establece lugares sagrados donde diversos rituales se han manifestado, formando un paisaje ritual. Siguiendo la propuesta de Viramontes (2005:66), el paisaje sagrado implica una transformación cultural del paisaje natural conforme a la cosmovisión que diversas sociedades a través del ritual han conferido al paisaje, llenándolo de significados religiosos. Estos espacios rituales construyen el paisaje sagrado ya que en ellos es posible mantener comunicación entre la realidad ordinaria y la concepción religiosa de cada cultura (ibid.:73), por lo que los espacios caracterizados conforman un sistema ideológico materializado en el paisaje.

Es claro que el análisis del paisaje, junto con la comparación iconográfica nos permitirá por lo menos la identificación de un conjunto de pinturas que caen dentro del área cultural de Mesoamérica.

Debemos aclarar que el análisis semiótico nos proporciona la categoría de ilusión referencial, al analizar las manifestaciones gráficas rupestres desde esta perspectiva: *“las imágenes preceden al mundo, lo nombran y el mundo queda construido por las imágenes con las que hemos aprendido a verlo y designarlo”* (Llamazares 1988), aunque aprendemos que ese mundo quedó constituido por esas imágenes (código), no significa que el mismo código funcione inmutable a través del tiempo, esa ilusión referencial es nuestro sistema de comunicación aprendido y no por eso representa al mundo tal cual es (ibid.:15). Por lo que debemos acercarnos a averiguar cuál fue la ilusión referencial para cada conjunto de pinturas.



Los eventos pictóricos en Ixtapantongo conformaron diversos procesos de comunicación hoy perdidos y que este ensayo pretende recuperar, para esto nos auxiliaremos de la teoría de la producción de signos (Eco 1978:259).

Cada estilo produjo signos y mensajes textualizados por medio de esfuerzos tanto físicos como psíquicos. Cada evento gráfico formó parte del modo de producción de signos referidos a la propia sociedad que los creó; donde diversas energías están implicadas, como son: manejar los códigos ya existentes o negarlos, emplear sus propias señales, aceptabilidad social, presión ejercida por el emisor sobre los destinatarios, tiempo requerido en la gráfica y no menos importante la verbalización del evento gráfico a través de la materialización ritual donde los grafismos son empleados dentro de un evento cultural, es decir, el rito.

Un código de representación icónica establece qué artificios gráficos corresponden a los rasgos del contenido o a los elementos adecuados para transmitir el mensaje (ibid.:345). El signo icónico puede poseer entre las propiedades del objeto: las ópticas (visibles), ellas implican una experiencia perceptiva anterior (que nosotros desconocemos), las ontológicas son las propiedades atribuidas y perceptibles de hecho por cada cultura; y las convencionalizadas, denotan al objeto sugerido una representación fiel al propio objeto a manera de una convención iconográfica (ibid.:347).

Sin embargo, Eco menciona que en las representaciones icónicas las relaciones contextuales son muy complejas, parece imposible separar las unidades pertinentes de las variantes libres, ya que en muchos casos las figuras icónicas no tienen ningún valor de oposición fijo (ibid.:357).

En nuestro caso proponemos que las manifestaciones de gráfica rupestre en Ixtapantongo responden a procesos comunicativos homogeneizados, procesos controlados por un grupo dominante que trata de enviar mensajes de cohesión social tanto dentro del grupo como al exterior del grupo. Aquí estamos no ante un texto estético, donde el destinatario no sabe cuáles eran las reglas del emisor, pero infiere el mensaje a través de la experiencia que está teniendo (ibid.:434-5), sino ante un texto ideológico motivado por una sociedad dominada por un cuerpo social que trata de legitimizar su poder (ibid.:439)

1.1.3. Metodología

Las manifestaciones gráficas rupestres han representado todo un reto de interpretación. Es difícil apoyarse en correlaciones arqueológicas, primero porque es casi imposible registrarlas dentro de



una secuencia estratigráfica que permita hacer analogías entre artefactos fechables con la pintura, por otro lado los métodos físicos para fechar muestras con pigmento no son confiables.

Los fechamientos para las manifestaciones gráfico rupestres pueden clasificarse en fechamientos relativos: como el crecimiento de líquenes en sus paneles, la evaluación de su deterioro por erosión y la existencia de pátina (Morales 2006:26). Fechamientos por relación estratigráfica, aunque es poco común localizar una pintura dentro de un depósito cultural, el cual corresponda por analogía a artefactos ubicados estratigráficamente que puedan ser ubicados cronológicamente. Otros fechamientos permiten un análisis químico-físico de los pigmentos como carbono-14, análisis espectroscópico de alta energía (radioisotópica), extracción de plasma y racemización, así como el AMS (*Accelerator Mass Spectrometer*) (Grant 1967:43-53; Morales 2006:26).

En este trabajo no podemos hacer ninguna analogía estratigráfica, primero porque el sitio del Salto o Mal País de Ixtapantongo no ha sido excavado, segundo resulta imposible realizar una excavación arqueológica al pie de los paneles pintados ya que no existe sustratos de tierra depositados en el lugar, el afloramiento natural en el pasillo adyacente a las pinturas es constante.

Los paneles pintados son nuestra evidencia material, pintura que además ha sufrido intemperismo y vandalismo afectando la totalidad del área pintada. Por lo que nuestro primer objetivo es producir un catálogo completo de las pinturas sobrevivientes en el panel inferior.

Nuestro registro emplea una metodología de calca, por medio de un lienzo de hule que se adhiere a los paneles, empleando plumines del color aproximado al original, comparando estos colores con una tabla de color Pantone⁷. Este procedimiento de calca nos permite crear una copia 1:1 del original. Posteriormente los lienzos de plástico se copian por medio de una retícula de cuadros numerados de 20 X 20 cm, a papel milimétrico (escala 1:5) generandose el dibujo total. Esto nos permite también crear copias a escala 1:1 que se fueron perfeccionando por medio de diapositivas a color tomadas a detalle en todos los paneles con restos de pintura. Al contrastar nuestra copia con las diapositivas proyectadas en una pared pudimos mejorar nuestra calca hasta lograr el mejor detalle. Finalmente, también contrastamos esta versión con las fotografías a color impresas en papel para afinar nuestro boceto, posteriormente comparamos nuestro dibujo con la calca realizada por Agustín Villagra en los 50's, calcas que se encuentran en el Fondo Agustín Villagra Caletí del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Afinando ambos registros, por último fueron digitalizarlos por medio del programa de dibujo *AutoCad*. Es relevante subrayar

⁷ Nuestro registro inicio desde 1999, las últimas calcas las realizamos en 2002, en los años siguientes hemos visitado el lugar para recorrer la cañada y tomar fotografías.



que las condiciones actuales del grupo I son diferentes a las que encontró Villagra en 1953. Una capa de cemento Duco⁸ fue aplicada sobre las pinturas, esta condición hace difícil obtener una calca fidedigna de las imágenes y sus colores, por lo que nuestro dibujo del grupo I no obtuvo la calidad que produjo Villagra. Pudimos comprobar que el registro de Villagra logró describir este grupo de manera completa, por lo que decidimos tomar sus dibujos como base en este trabajo.

Para localizar y describir los elementos unitarios provenientes de cada figura y comprender espacialmente la conformación de escenas, conjuntos y momentos; utilizamos una retícula numerada que nos permitió ubicar, catalogar y describir cada elemento en el espacio.

La información de cada elemento fue vaciada en una ficha con los datos técnicos descriptivos generales, comprendidos en tres apartados: ubicación, descripción con dibujo y fotografía, posible filiación. Con la ficha técnica de cada elemento pudimos contar con el registro completo del grupo pictórico I. Posteriormente discutimos la distribución de figuras, personajes, y escenas y la relación plástica que guardan entre sí.

Por último, propusimos por medio del análisis tanto del discurso como del paisaje cultural la caracterización de las escenas, momentos y conjuntos y su vinculación dentro de distintos sistemas referenciales. Esto nos permitió iniciar la comparación iconográfica con otras manifestaciones gráficas rupestres, así como con manifestaciones pictóricas, escultóricas, y códices presentes en el registro arqueológico mesoamericano.

Esta comparación nos ayudó a proponer cierta filiación cultural del grupo pictórico I. Lo que a su vez, nos permitió atribuir un carácter funcional que pudimos contrastar con fuentes etnográficas o etnohistóricas.

Con tales análisis y comparaciones logramos generar nuestra propuesta de interpretación para estas manifestaciones gráficas. Los especialistas en manifestaciones gráfico rupestres las han vinculado con prácticas ritualizadas dentro de mitologías (González 2005:52). El mundo religioso es difícil de explicar, ya que en la mayoría de los casos desconocemos la filiación étnica de los personajes que participaron dentro de los ritos que comprendían la pintura en roca; la dimensión triplanar (significante, expresión y significado) de que hablábamos más arriba. Sin embargo, los investigadores han propuesto que la gráfica rupestre está relacionada a los ritos expuestos en la tabla 1.

⁸ El cemento Duco era el nombre comercial asignado a una línea de productos de resina sintética, desarrollada por la empresa DuPont en 1920. Este tipo de laca era ideal para trabajos donde se requiere que el tiempo de secado no sea inmediato y que la capa no se vea ya que este tipo de cemento es transparente. Fue usado en México para la restauración arqueológica desde la tercera década del siglo XX y hasta la sexta década.



| Gráfica rupestre: ritos relacionados |
|--|
| -Ritos de pubertad tanto femeninos como masculinos. |
| -Ritos relacionados con la cacería. |
| -Eventos rituales que implican la relación topográfica con el agua. |
| -Ritos relacionados con seres mitológicos y sus circunstancias. |
| -Prácticas chamanicas, descripción de sueños y trances. |
| -Rito de fertilidad tanto humana como natural. |
| -Curación de enfermedades, tanto físicas como psicológicas. |
| -Así como también se han relacionado con eventos cosmológicos, solsticios, equinoccios y eclipses. |
| -Marcadores territoriales, astronómicos, registros de acontecimientos históricos, registros cartográficos. |
| -Escritura: pictográfica, marcas numéricas, marcas de identidad. |

Tabla 1: Ritos identificados con las manifestaciones gráfico rupestres (González 2005: 52; Viramontes 2005:62).

Nosotros consideramos en un primer momento que el grupo I se está refiriendo a rituales que implican marcas de identidad, referidas a una particular cosmovisión ubicada dentro del Epiclásico-Posclásico mesoamericano. Finalmente otro aspecto a considerar en nuestro estudio es la identificación formal del grupo I conforme a su caracterización estilística con la finalidad de conocer el tipo de expresión empleado en el grupo I, por lo que el siguiente apartado abordara este tema.

1.1.4. El Estilo

Nosotros entendemos al estilo como la recurrencia en la iconografía y la técnica de producción que proporciona tanto un posible significado como un esquema cronológico relativo.

Para Lorandi (1965:7) citado por Shafiro (1962) el estilo es:

“la forma constante –y algunas veces, elementos constantes, cualidades y expresión- en el arte de un grupo individual [...] es ejemplificado en un motivo o patrón o una cualidad en el trabajo artístico de donde asirse directamente, el cual ayuda a localizar y fechar el trabajo y establecer conexiones entre grupos artísticos o entre culturas...



Entendemos por estilo pictórico una frecuencia o regularidad iconográfica, donde se presentan elementos constantes de una morfología particular que junto con una técnica característica proporcionan una coherencia discursiva recurrente; a través del estilo pueden establecerse áreas de dispersión cultural y tradiciones culturales (Lorandi 1965:7).

Para Shapiro el estilo se define por tres premisas generales: elementos o motivos relacionados y cualidades (Shapiro 1962:278). El estilo es el elemento sintomático de un momento histórico y por lo tanto cultural (Viramontes 2005:48) que nos permitirá hacer conexiones con otras manifestaciones pictóricas y por consiguiente con grupos humanos emparentados con el estilo pictórico del grupo I.

El estilo está vinculado con tradiciones pictóricas de espectro más amplio, presenta atributos formales constantes, mientras la tradición responde al modo de producción pictórica definiéndose por la naturaleza de las representaciones dominantes, como pueden ser formas figurativas, geométricas o su combinación (Faugère-Kalfon 2005); el estilo puede ser naturalista, esquemático (donde se sugiere la silueta), abstracto o realista (Morales 2006:17).

Para identificar esos atributos formales empleamos diversas categorías de análisis. Primero consideramos a los grafismos como formas bien definidas y que por sí mismas son figuras unitarias (Faugère-Kalfon 1997:73), mientras que los vestigios son los restos de grafismos, pero que su análisis morfológico es dudoso, los vestigios han sufrido algún proceso de erosión; serán contabilizados pero no serán analizados individualmente.

La técnica se refiere al método pictórico utilizado en las figuras donde pueden emplearse instrumentos para trazar (finos palos, astas de venado, dedos, pigmento soplado), imágenes al negativo o positivo, trazo lineal abierto o cerrado, en tinta plana para el relleno de la figura como en el caso del grupo I, con relleno “calado” o en “reserva” (ibíd.: 72).

Para proponer a qué tradiciones pictóricas corresponde cada uno de los estilos presentes en Ixtapantongo deberíamos tener no sólo la muestra gráfica del lugar, sino un análisis regional; tenemos claro que ese objetivo está fuera de nuestro alcance por el momento. La primera meta en este ensayo es tener un catálogo completo del grupo pictórico I, dejaremos para un posterior estudio los demás grupos pictóricos presentes en el lugar. Dentro de cada estilo deberá existir un código trasmisor de un mensaje con temas específicos que a su vez conformen escenas.



| | |
|------------------------------------|--|
| Técnica | |
| <i>Tinta plana</i> | La silueta es rellenada con pigmentos de un motivo previamente delineado. |
| <i>Lineal o de contorno</i> | La silueta se forma por una línea continua o discontinua. |
| <i>Estarcida</i> | Se forma por medio de un modelo tanto al negativo o al positivo. |
| <i>Puntiforme</i> | Formas hechas por una serie de puntos. |
| <i>Impresión</i> | Se sumerge el objeto dentro del pigmento y se imprime en la roca, generalmente se usan las manos |
| <i>Rociado</i> | Se rocía el pigmento sobre el objeto deseado obteniéndose una imagen al negativo. |

Tabla 2: Técnicas para las manifestaciones gráficas rupestres (Morales 2006:70)

1.2. Ubicación geográfica

Para ubicar geográficamente a las manifestaciones pictóricas de Ixtapantongo tomamos la relación geográfica del siglo XVI como documento básico, para colocar este sitio arqueológico dentro de una región más extensa: el centro-suroeste del actual Estado de México.

Las Relaciones Geográficas fueron realizadas entre los años de 1579 a 1580, por el alcalde mayor designado por el gobierno virreinal. (Acuña 1986, tomo II: 135-161). En esta región los principales pueblos eran: Real de Ríos, Temazcaltepec, Texcaltitlan y Texupilco, mencionándose al señor Gaspar de Covarrubias como el corregidor de Tuzantla. Para el final del siglo XVI Texcaltitlan era la sede de la alcaldía que a su vez pertenecía a la jurisdicción eclesiástica del Estado de México, mientras que Tuzantla pertenecía al arzobispado de Valladolid, actual Michoacán (figuras 5, 6).

Esta alcaldía se dividía en tres cabeceras: Texcaltitlan que tenía por sujetos a siete pueblos; Texupilco con 19 pueblos; la cabecera con más pueblos sujetos era Temazcaltepeque con 26 pueblos, ninguno de ellos tiene por nombre Ixtapantongo o Caltepec que probablemente fue el nombre antiguo de Santo Tomás, llama la atención un pueblo: Iztapatitlan (Acuña 1986:144), cuyo parecido puede referirse de lejos al asentamiento de Ixtapantongo. La alcaldía mayor estaba dividida por tres idiomas principales: en la cabecera de Temazcaltepec se hablaba matlatzinca y náhuatl; en Tuzantla purépecha, aclarando que entre estas dos cabeceras existía una pequeña



comunidad de gente que hablaba el mazahua pero las relaciones geográficas no dan más datos al respecto.

El arqueólogo José Hernández propone que Temazcaltepec estaba ubicado en el actual Valle de Bravo (Hernández Rivero 2005:390), pueblo que funcionó durante la etapa colonial como la cabecera del distrito minero y por lo tanto el pueblo de los españoles, mientras que Texcaltitlan se encontraba al este y a unos 105 km del arzobispado de la Ciudad de México; le seguía la cabecera de Texupilco a 122 km del arzobispado de la ciudad y el actual Temazcaltepec a 234 km, mientras Tuzantla hacia el oeste a 78 Km al oeste de Temazcaltepec, cabecera que colindaba con Turicato Michoacán. (Acuña 1986:155).

Tomando en cuenta las relaciones geográficas, podemos denominar a la región Tuzantla-Temascaltepec, sin embargo no se ha avanzado de manera significativa en la definición de regiones culturales en esta parte del actual Estado de México. Por lo que retomamos la delimitación de las relaciones geográficas como un referente espacial, pero teniendo en cuenta que tal definición se refiere al siglo XVI impuesta por la Corona Española, que a su vez responde a la situación política del imperio mexica en el momento del contacto europeo.



Figura 5. Región centro-suroeste del Estado de México, al centro Ixtapantongo.

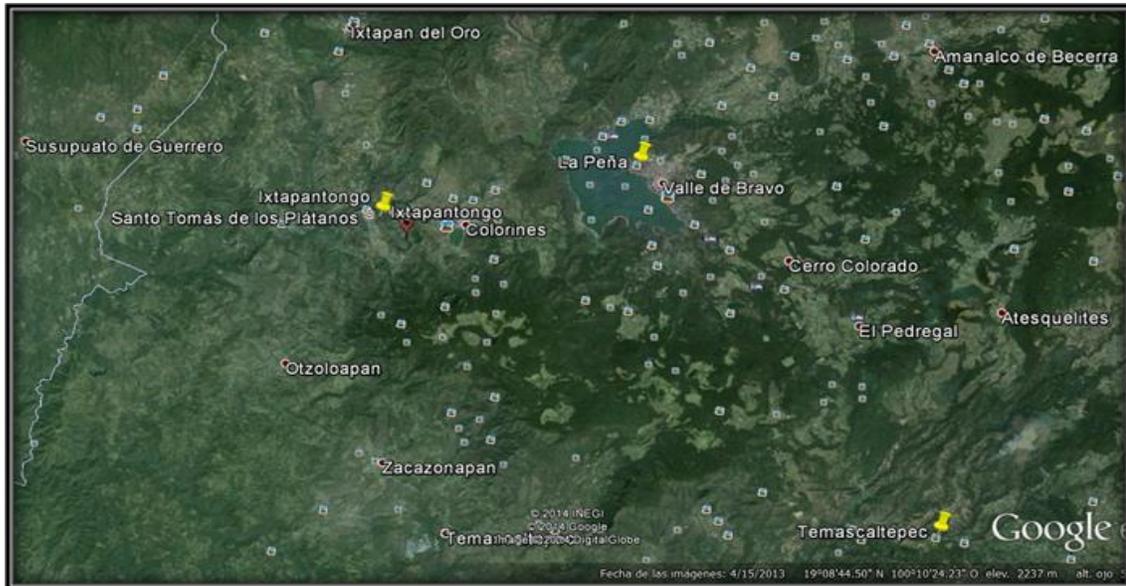


Figura 6. Región centro-suroeste del Estado de México.

1.2.1. Municipio de Santo Tomás de los Plátanos

El sitio arqueológico de Ixtapantongo se encuentra ubicado dentro del actual municipio de Santo Tomás de los Plátanos, este municipio perteneció en la etapa colonial a la alcaldía mayor de Temascaltepec y Tuzantla (Domínguez 1999:128). El actual Santo Tomás de los Plátanos fue conocido únicamente por el nombre de Santo Tomás, aunque probablemente también era identificado con el nombre de Caltepec, en un primer momento. Poblado que se encontraba dentro de la dirección de San Martín de Oztoloapan a partir de 1694, lugar que junto con Zacazonapan, Atezcapan y Tingambato en el límite con Tuzantla y Susupuato en Michoacán estaban bajo la jurisdicción de Temascaltepec (ibid.:128). Un siglo después, Santo Tomás seguía perteneciendo al partido y jurisdicción de las minas de Temascaltepec, se desconoce el nombre indígena que tenía este pueblo:

“...según nos cuenta el cronista del lugar, la gente de Santo Tomás de los Plátanos comúnmente se les conoce con el nombre de sicuas, el origen de esta voz es tarasco y según algunas personas hace alusión al corazón de la planta del plátano, denominado huemba” (ibid.:18).

El actual municipio de Santo Tomás de los Plátanos tiene una extensión territorial de 106.033 km², limita al sur con el municipio de Oztoloapan, al norte con el municipio de Ixtapan



del Oro, al este con el municipio de Valle de Bravo y al oeste con el estado de Michoacán, municipio de Susupuato.

Santo Tomás de los Plátanos o el Nuevo Santo Tomás de los Plátanos como también se conoce a la cabecera municipal, fue inaugurado el 14 de octubre de 1956, fecha en la cual el nuevo pueblo se asentó en el lugar conocido como el Campamento del Águila junto a los acantilados del río Tilostoc o Barranca del Diablo (ibid.:59), ya que la antigua cabecera municipal fue inundada para permitir la instalación de una presa del sistema Cutzamala. Esta situación acarrió gran tristeza a la población que vió con melancolía los restos de la torre de la iglesia inundados, único vestigio visible actualmente de lo que fue su pueblo.

El municipio de Santo Tomás de los Plátanos se encuentra a 26 km del municipio de Valle de Bravo, entre ambos municipios se ubica un área de transición ecológica: las tierras altas conformadas por bosques de pino encino con clima templado y lluvioso hacia el este (Valle de Bravo), mientras en las tierras bajas hacia el oeste se encuentra un sistema ecológico conformado por selva baja caducifolia de clima caluroso y con poca lluvia (Santo Tomás de los Plátanos). Lo cual permite tener gran variedad de flora y fauna dentro del área transicional.

La región al centro-suroeste del Estado de México está conformada por extensas barrancas que constituyen corredores naturales, que a su vez unen las tierras altas con la depresión del Balsas, formando un pasillo natural seguramente usado desde hace mucho tiempo por diversos grupos humanos (Basante 1991).

El municipio de Santo Tomás se extiende en la provincia de la Sierra Madre del Sur que limita al norte con el eje Neovolcánico dentro del Municipio de Valle de Bravo, al este limita con la llanura costera del Golfo Sur. La Sierra Madre Sur comprende dos subprovincias la Depresión del Balsas y la de las Sierras y Valles Guerrerenses.

La subprovincia de la Depresión del Balsas colinda al norte con la Subprovincia de Mil Cumbres, con el sistema de lagos y Volcanes de Anáhuac y con la de los Llanos y Sierras de Querétaro e Hidalgo, al oeste con el estado de Michoacán y al este y sur con Guerrero (Síntesis Geográfica 1987:90). Los municipios que comprende esta subprovincia son Ixtapan del Oro, Santo Tomás de los Plátanos, Otzoloapan, Zacazonapan, San Simón de Guerrero, Almoloya de Alquisiros, Sultepec, Tlatlayo, Amatepec y Tejupilco y parte de los municipios de Donato Guerra, Valle de Bravo, Temascaltepec, Texcaltitlan Coatepec y Zacualpan.



1.2.2. Geología

El actual Estado de México está ubicado dentro de dos provincias geológicas que son: el eje Neovolcánico que se extiende en gran parte del estado hasta su frontera norte, mientras que en una pequeña porción al suroeste del estado se encuentra la provincia geológica Sierra Madre del Sur (Síntesis Geográfica 1987); esta provincia comprende la subprovincia conocida como la Depresión del Balsas, al sur colinda con el estado de Guerrero. La región donde se encuentran las manifestaciones pictóricas de Ixtapantongo se ubica dentro de esta última subprovincia geológica.

Geológicamente las rocas más antiguas de esta provincia son las metamórficas del periodo Triásico, de manera litológica están clasificadas como gneises, esquistos, filitas y pizarras que en conjunto forman un complejo metamórfico que cubre una gran extensión del sur del estado, aflorando desde Temazcaltepec hasta los límites de Guerrero.

Las rocas del cretácico son sedimentarias, litológicamente clasificadas como calizas y calizas interestratificadas con lutitas. Aunque cubren mucha extensión, estas rocas afloran discordantemente cubriendo las rocas metamórficas del triásico, en localidades como Tonatico, Ixtapan de la Sal y Zumpahuacan. Las rocas del terciario son en su gran mayoría volcánicas (ígneas extrusivas intermedias y acidas básicas), las cuales cubren discordantemente tanto a las rocas sedimentarias del Cretácico como las rocas metamórficas del Triásico. De este período afloran también rocas sedimentarias continentales (areniscas y conglomerados) que en ocasiones yacen directamente sobre las rocas metamórficas, y en otras lo hacen sobre rocas ígneas extrusivas intermedias (andesitas).

Del cuaternario existen rocas volcánicas de tipo basáltico (la pared rocosa de las pinturas de Ixtapantongo es de este tipo) (figura 7) que por sus estructuras bien conservadas corresponden a actividad volcánica reciente. Estas estructuras se ven al sureste de Tejupilco. Por último, son del Cuaternario los depósitos aluviales que rellenan los valles del río Balsas. Además de las estructuras volcánicas, en esta provincia existen fallas y fracturas que aparecieron mineralizados. (ibid.:19).

Las características del suelo en la subprovincia Depresión del Balsas comprende combisol eútrico, compuesto por topoformas como gran sierra compleja de cañadas con mesetas, valles de cañadas convergentes con lomerío, valles de laderas tendidas con lomeríos y mesetas lávica.



Figura 7. Paredes rocosas: manifestaciones gráfico rupestres de Ixtapantongo. (©H.Ibar 2010)

La variedad dificulta la caracterización geológica particular de esta subprovincia, algunos lugares presentan gran diversidad de minerales. Rocas sedimentarias, ígneas y metamórficas se encuentran en un mismo espacio a consecuencia de que en la subprovincia del Balsas abundan los puntos de contacto geológico.

Diversos procesos eruptivos han ido cubriendo los movimientos volcánicos más antiguos, estos eventos geológicos han provocado procesos de enormes fracturas y enfriamientos repentinos. Como en parte del volcán Xinantécatl, donde se crearon formaciones rocosas pertenecientes al segundo periodo eruptivo (Domínguez 1999:24), en el cual las andesitas arrojadas provocaron un aumento en el relieve del suelo originándose nuevos macizos montañosos. En el tercer momento eruptivo se formaron los extensos “mal país”, consistentes en fracturas de derrame basáltico que conformaron islotes con acantilados –como el que se encuentra en el sitio arqueológico del Salto de Ixtapantongo– junto con las hileras de conos con cráteres que aparecen a los costados de la sierra, uniéndose a los anteriores macizos volcánicos (ibid.:26). Los lomeríos y cerros del municipio de Santo Tomás de los Plátanos están conformados por rocas efusivas de la época del terciario y postterciaria.

La edafología en la región es diversa correspondiendo a la variedad geológica. Uno de los suelos más comunes y que es característico de las sierras y el mal país es el litosol, con un depósito no mayor de 10 cm hasta la roca madre, tepetate o caliche duro, situación que hace difícil la agricultura, la actividad se concentra en los pequeños valles de aluvión que se formaron entre lomeríos sierras y mal país.



1.2.3. Hidrología

Es importante resaltar que toda la región del centro-suroeste del actual Estado de México sufrió a mediados del siglo XX una transformación radical en su sistema hidrológico. La explotación de sus caudales para la producción en un primer momento de energía eléctrica: sistema “Miguel Alemán”; y su posterior aprovechamiento para obtención de una importante cantidad de agua para la Ciudad de México y área metropolitana: “sistema Cutzamala”, cambió el sistema hídrico original, afectando la agricultura del lugar de forma permanente. Las diversas corrientes que cruzan el municipio pertenecen a la región del río Balsas, cuyo dren principal es el río Cutzamala. Tanto el Sistema Hidrológico Miguel Alemán, en un principio, como posteriormente el Plan Cutzamala se han unido para abastecer de agua a la Ciudad de México con 24 m³ por segundo de agua (ibid.:31). Situación que ha restringido drásticamente en la región el acceso al agua potable necesaria para la agricultura y el uso diario de su población.

El actual Estado de México queda comprendido en parte de las siguientes regiones hidrológicas: *Lerma-Chapala-Santiago* que cubre la porción centro-oeste del estado, la región del río Balsas al sur de la entidad, y la región del alto Pánuco extendiéndose en la porción norte del estado.

En un principio, el río Tilostoc se unía al río Chiquito que provenía de Ixtapan del Oro; pero con la explotación arriba expuesta, el río Tilostoc cambió su importante caudal por un sistema de pequeños arroyos que se nutren por el agua de escurrimientos en temporada de lluvias.

En la época de la Nueva España fue construido un acueducto conocido como caño de Ixtapantongo que conducía agua de riego desde la comunidad del Durazno hasta las comunidades de las Fincas y el Salitre Terreros (ibid.:29).

1.2.4. Clima

La región presenta una transición entre el clima frío de bosque alto de las orillas del Nevado de Toluca (Xinantécatl) y la tierra caliente o baja del norte del río Balsas. Por lo que la presencia de cambios climáticos sucesivos es notoria. La Barranca del Diablo y el sitio de las pinturas originalmente pertenecen a este sistema, aunque actualmente debido a la alta deforestación del lugar el clima ha cambiado a cálido.

El nicho ecológico del mal país de Ixtapantongo está compuesto por una fractura de derrames basálticos que dejaron aislada una flora y fauna adaptadas a esta formación geológica, constituyéndose en un islote de grandes proporciones, presentando un gran acantilado conocido



comúnmente como Barranca del Diablo. Conformado por un típico pedregal de relieve irregular, esta formación geológica de difícil acceso y abrupta topografía proporcionó a los asentamientos prehispánicos una ventaja estratégica en un momento histórico en el cual estas características fueron aprovechadas. En un primer momento, la gente que se asentó hacia la parte oriental del mal país necesitaba un terreno inhóspito para protegerse de otros grupos humanos extranjeros. Las condiciones del mal país permitieron el aislamiento y su fácil defensa, ambas características estratégicas debieron aprovecharse en una etapa de conflicto con otros grupos humanos externos.

1.2.5. La Barranca del Diablo

Las pinturas de Ixtapantongo están ubicadas justo abajo del vértice oeste del derrame basáltico que formó el mal país, donde se ubica el sitio arqueológico del Salto Ixtapantongo (figura 8). Las paredes rocosas pintadas miran hacia el noroeste, hacia donde se extiende la Barranca del Diablo que a su vez da cauce al río Tilostoc, el cual bordea el derrame basáltico hacia el suroeste donde el caudal de agua cae a la presa de Ixtapantongo por medio de una cascada de 45 m de altura. El agua es retenida por la presa de Ixtapantongo que se conecta con la presa de Colorines más al este. Hacia el oeste, el río Tilostoc se conecta con la presa de Santo Tomás, antiguo valle donde estaba el primer pueblo. A partir de ese punto la barranca comienza a profundizarse con dirección noreste pasando al costado norte del Nuevo Santo Tomás de los Plátanos, donde presenta su profundidad máxima, pasando al costado noroeste de las pinturas de Ixtapantongo, para rematar en la cascada; finalmente el agua se almacena en la presa del mismo nombre.

Justo en el brazo noroeste del mal país, muy cerca de las pinturas, el río Tilostoc presenta una derivación o arroyo de temporal hacia el noreste que riega un pequeño valle aluvial donde crecen platanares, cafetales y flores del paraíso.



Figura 8. Sitio del Mal País (círculo) o el Salto de Ixtapantongo y pinturas de Ixtapantongo (flecha).

1.3. Contexto histórico entre el centro-suroeste del Estado de México y el Altiplano Central mesoamericano

El Altiplano Central de Mesoamérica fue poblado por diversos grupos humanos que a lo largo del tiempo fueron asentándose en distintos nichos ecológicos y geográficos.⁹ Estos nichos fueron aprovechados desde la cuenca de México, el Valle de Toluca, la región de Puebla-Tlaxcala, hasta la región de Tenancingo, el Valle de Morelos, la zona de Atlixco y el área de Jalapa-Orizaba, así como el Bajío hacia el norte, por distintas sociedades para fundar y desarrollar su cultura, desde el Formativo hasta el contacto con los españoles.

Subáreas que conformaron un sistema interrelacionado con fuertes intercambios políticos, sociales y económicos, conocido como Altiplano Central mesoamericano (Litvak 1985:180).

Los primeros grupos humanos que aprovecharon la diversidad de recursos naturales presente en el Altiplano Central formaron las aldeas tempranas donde comienzan a agruparse durante el Formativo inferior y medio (1500 a.C-800 a.C.). En sitios como Zoahapilco-Tlapacoya, Zacatenco, Tlatilco y Ticomán (Grove 1994:517), las figurillas femeninas son características de la época y empleadas como indicadores arqueológicos.

Mientras que para el 800-500 a.C. las aldeas comienzan a proliferar y crecer conformando un grupo de élite que aunque todavía incipiente, permite la creación de arquitectura pública,

⁹ Geográficamente el Altiplano Central se conforma por cinco regiones que comprenden la cuenca de México, el valle de Toluca, la región de Puebla-Tlaxcala, la región de Morelos y la de Tula (Kabata 2010:1).



plasmada en pequeños montículos como en Teopantecuanitlán, Chalcatzingo, Xochitecatl, Cuiculco, entre otros asentamientos (ibid.:523).

Para el Formativo terminal (500 a.C a 100 d.C) comienza un reordenamiento y declive de las antiguas aldeas; declina Chalcatzingo y emergen nuevos lugares con arquitectura más compleja resaltando la distribución de la arquitectura pública, conformada por montículos. Las unidades habitacionales crecen en tamaño y surgen nuevas tradiciones cerámicas. En sitios como Xochitecatl y Cuiculco aparecen nuevos rasgos arquitectónicos como: el talud-tablero de la región Puebla-Tlaxcala (ibid.:532), dando inicio a una etapa de conformación proto-urbana que daría paso a la gran urbe mesoamericana de Teotihuacan. En la región al centro-suroeste del Estado de México, Basante reporta figurillas preclásicas en el sitio de la Peña; además identifica manifestaciones gráficas de este momento en: la primera época de las pinturas de Ixtapantongo, las pinturas de la Finca en Temascaltepec, las pinturas del Diablo y Ojo de Agua en Ixtapan del Oro, así como las pinturas de la Peña del Águila y las de Tehuastepec (Basante 1991a).

Durante el Clásico, la urbe de Teotihuacan (0 a 650 d.C) concentra población y poder; irradiando su influencia no solamente en el Altiplano Central, sino en muchas otras áreas de Mesoamérica. La clase gobernante controló y absorbió varias de las pequeñas ciudades que caían bajo su influencia, también impuso un orden político y económico durante todo el Clásico. Es el ejemplo más consumado de control político y religioso en Mesoamérica. Para el centro-suroeste del Estado de México, Basante registra en el municipio de Zacazonapan petrograbados tipo marcador y esculturas en piedra con influencia teotihuacana (*op. cit.*)

Al declinar Teotihuacan, Cholula comienza durante el Clásico terminal a tomar el control –al parecer por un breve momento– disputándosele con Xochicalco, fragmentando al Altiplano Central (Sugiura 2005:89). Se inicia una etapa de inestabilidad política y de reacomodo social, conocido como Epiclásico (700 a 1000 d.C)¹⁰. Impera la reorganización de los asentamientos tanto como el cambio de las esferas de interacción social, generándose movimientos humanos a otras partes fuera de los antiguos dominios políticos (López A.; López L. 1999:161).

La pluriculturalidad, junto con una iconografía marcial se muestran en las representaciones pictóricas y escultóricas de Xochicalco y Cacaxtla, culminando con la tradición plástica de Tula y Chichén Itzá, ya entrado el Posclásico temprano (Cohodas 1989). También resalta un nuevo complejo cerámico llamada Coyotlatelco: al parecer grupos procedentes del Bajío o de Zacatecas y Jalisco emigran hacia el Valle de Tula, entre 550 a 650 d.C, fundan sobre los cerros algunos

¹⁰ Término que acuñó Jiménez Moreno (1959).



pequeños pueblos como son la Mesa Magoni, Atitalaquia y el Águila (Mastache et al. 2002:60-69). Al mismo tiempo otros grupos con el mismo origen llegan a la periferia de Teotihuacan (Sanders 1986:367-373). La cerámica Coyotlatelco se extiende en la Cuenca de México, Valle de Toluca, la región de Tula y Teotihuacan, así como en el Bajío y en menor grado Tlaxcala (Sugiura 1998:212). Conforme a la propuesta de Sugiura, los sitios que tuvieron algún vínculo con el poder de Teotihuacan fueron donde posteriormente se ubica el complejo Coyotlatelco (Sugiura 2001:377).

Existen dos hipótesis sobre el origen del complejo cerámico Coyotlatelco: la primera sostiene que esta cerámica tiene relación con grupos humanos de Guanajuato, Querétaro, el Bajío, Zacatecas o Jalisco, grupos de filiación otomiana (Rattray 2001:405; Mastache y Cobean 1989; Branniff 2005; García 2002; García e Yrizar 2006). La segunda hipótesis propone que los teotihuacanos participan activamente en el desarrollo de la misma tradición cerámica, manteniendo cierta continuidad con el complejo cerámico teotihuacano (Piña Chan 1967; Sanders 1986, 1989, 2006; Sugiura 1996, 2005a; 2006 y Vargas 1980). De acuerdo a la primera postura, la procedencia inicial de esta tradición se ubica en el norte de Mesoamérica. Por aquel tiempo el declive del poder estatal teotihuacano fomenta migraciones y una reorganización del sistema de intercambio y comercio (Kabata 2010:22), y por consecuencia Mesoamérica experimenta un momento de gran intercambio de ideas:

“...varias materias primas y artículos se distribuían y se intercambiaban amplia y multidireccionalmente desde diferentes lugares. Tal es el caso de la circulación de elementos diagnósticos durante el Epiclásico y el Posclásico temprano, como son los casos de los grupos cerámicos Plumbate y Naranja-Fino así como la obsidiana procedente de la Sierra de Pachuca y Ucareo” (Kabata 2010:22).

Al contrario de la etapa anterior, el Epiclásico tiene como característica los asentamientos restringidos geográficamente fáciles de defender, perdiéndose la idea teotihuacana de grandes ciudades abiertas y bien reticuladas (Nalda 2002:203). Para Jiménez Moreno (1959:1063-1069), el Epiclásico fue una etapa con poco dinamismo cultural, exclusivista y cerrado en sí mismo; sin embargo otros investigadores sostienen que el Epiclásico se caracterizó por el dinamismo económico y por consiguiente un fuerte intercambio de ideas, debido a la ausencia de un centro político hegemónico. Momento en que el Altiplano Central, la costa del Golfo, la Península de Yucatán y posiblemente territorios de Chiapas y Guatemala comparten fuertes vínculos



ideológicos-políticos, dando lugar a una fuerte fusión entre pueblos y etnias mesoamericanas diversas (López A. y López L. 1999: 18, 161).

Durante esta etapa, la región del Valle de Toluca vive un incremento al doble de los asentamientos, a diferencia del Clásico terminal (Sugiura 2001:357). Tal vez como consecuencia de flujos migratorios provenientes de la región norcentral mesoamericana a la fértil región del Alto Lerma (*op. cit.*). El Valle de Toluca era un medio ambiente fértil que daba una opción viable a la nueva gente desplazada por la fragmentación de Teotihuacan (Sugiura 2005b:212). Adyacente a la falda oeste de Valle de Toluca se encuentra la región de Temazcaltepec-Valle de Bravo-Tuzantla, conformado por montañas y pequeños valles de difícil acceso y fácilmente defendible, lo que permitió la proliferación de nuevos asentamientos humanos. Basante identificó esculturas antropomorfas “brazos cruzados” en Ixtapantongo y San Miguel Ixtapan, así como una cabeza con el glifo del año localizada en el sitio de Ixtapantongo (figuras 13a y 13b) y con fuerte relación iconográfica con Xochicalco (Basante 1991a).

Durante el Epiclásico sitios del Altiplano Central como Xochicalco, Cholula, Tula Chico y Teotenango se disputan el control de la región. En el Valle de Toluca esta situación favorece la proliferación de asentamientos de bajo nivel jerárquico, controlados por centros regionales pequeños (Sugiura 2001:358). Mientras que al centro-suroeste del Estado de México, la Peña de Valle de Bravo se constituye como la cabecera del área (Reinhold 1981; Hernández Concepción 1990; Basante 1991a, 1997; Hernández Rivero 1994).

Sugiura observa que el patrón de asentamiento es disperso y ubicado en zonas inhóspitas, con topografía accidentada para el Valle de Toluca, como lo fueron los asentamientos de Teotenango y Techuchulco (Sugiura 2002:219).

Es de llamar la atención las semejanzas entre Teotenango localizado sobre el cerro Tepetl, y Xochicalco con condiciones topográficas similares defensivas y estratégicamente de difícil acceso. Dadas las condiciones de inestabilidad política y de competencia entre grupos locales muy diversos que impera durante el Epiclásico (Sugiura 2001:358-361), resalta que el sitio del Salto de Ixtapantongo también presenta condiciones de paso restringido, es decir, sobre un mal país de difícil acceso.

Mientras que durante el Epiclásico un área donde se inicia un proceso de integración local original e independiente de la cuenca central, es el Valle de Morelos. Xochicalco comienza a centralizar el poder. Incluso extendiendo una red de obtención de obsidiana más al occidente, hacia Ucareo-Zinapécuaro en Michoacán (Healan 1997:77; Sugiura 2001:366). Los comerciantes



Figura 9. Ubicación de Ixtapantongo.

OZTUMA



observa plasmado en escultura y pintura en Cholula, Cacaxtla, Xochicalco e incluso en Ixtapantongo. Especialmente la región al occidente en Michoacán y Guerrero debió ser importante para obtener nuevos recursos a los poderes emergentes que se disputaban el control en el Altiplano Central durante este momento (Faugère-Kalfon 1997; 2002; 2005; Carot 2000; 2005; Pereira 1997; Michelet 2001; Michelet et al 2005).

Después de una etapa de reacomodos sociales y políticos, Tula toma el control en el Altiplano Central. Las migraciones de grupos nortños, junto con la influencia de nonoalcas, entre otros factores permitieron que Tula concentrara el poder regional (Noguez 2001:203).

Tula inicia en 800-950 d.C. y colapsa entre 1050-1250 d.C (*op.cit.*). Aunque se sabe que tuvo una fuerte influencia en Mesoamérica, no existe una propuesta clara del área de expansión del llamado imperio tolteca; aunque se sabe que Tula recupera algunas áreas de control y circulación de bienes establecidos por Teotihuacan, Xochicalco y el Tajín (*ibid.*:216).

Es claro que alrededor del año 1000 d.C. existe un fuerte intercambio de ideas entre Tula y Chichén Itzá (Kubler 1975:199-200; Noguez 2001:220; Davies 1977; Piña Chan 1983; Gendrop 1984:54), que se ven plasmadas en todo un sistema iconográfico, tanto escultórico como pictórico que muestra una fuerte presencia del culto a Quetzalcóatl. Aunque probablemente el culto a la Serpiente Emplumada fue establecido durante el Epiclásico (López A. y López L. 1999b), existe una plástica militarista fuertemente arraigada en ambos lugares.

Estos mensajes militaristas establecieron todo un código plástico que estuvo claramente diferenciado de lo que hasta ese entonces se había plasmado por los grupos en el poder de Mesoamérica. Mucho se ha discutido sobre la existencia del imperio tolteca y su área de dominio. Kirchhoff (1985 (1961) propone además de su existencia un territorio dominado por este imperio, esta propuesta ha sido retomada posteriormente por otros investigadores (Cobean 1990; Healan 1989; Dile 1981, Feldman 1974). Para Hassing (1992) y Cowgill (2000), es difícil hablar de una supremacía política de un “imperio tolteca” en un amplio territorio. Incluso para Ringle (1998) el término tolteca no representa una entidad étnica, ni un imperio, sino la pertenencia a una doctrina centrada en el culto a Quetzalcóatl (Kabata 2010:37). Doctrina sostenida por un grupo de guerreros-comerciantes que fueron extendiéndola en el ámbito mesoamericano desde el Epiclásico y más claramente durante el Posclásico temprano.

Para nuestra región Basante observa en su estudio de superficie asentamientos matlatzincas que se relacionan al complejo de cabezas de serpiente localizadas en Valle de Bravo,



Ixtapan del Oro y San Lucas del Pulque. Estas esculturas tienen similitudes con las cabezas de serpiente de Teotenango y Tenochtitlan (Basante 1991a; Rivas 2009) (figura 10).

Después del declive tolteca el Altiplano Central experimentó un nuevo reacomodo político. Con la llegada de las tribus migrantes reconocidas comúnmente como chichimecas, que posiblemente pertenecían al grupo lingüístico otomangue (López A. y López L. 1999:188), dirigidos por Xólotl, fue dividida el área central de Mesoamérica en cuatro provincias cuyos extremos eran el Nevado de Toluca, Izúcar, Atlixco, el Cofre de Perote, Huachinango, Tulancingo, Meztititlán y Cuetzalán (*op. cit.*).

Estos grupos comienzan a formar enlaces culturales con los antiguos nahuas asentados alrededor de la Cuenca de México, poco tiempo después emerge un grupo predominante que toma el control económico y político, constituyendo los cimientos para la Triple Alianza y la consolidación del imperio mexica que tratará de expandir su hegemonía hacia los cuatro rumbos de Mesoamérica. En particular la expansión militarista del nuevo imperio entabla una disputa con otra formación estatal hacia el occidente. Los tarascos asentados principalmente en el área lacustre de Michoacán se ven amenazados por la expansión mexica.

La entidad política tarasca tiene una formación tardía, se había afianzado alrededor del año 1440 (Michelet 2001:179). Es para entonces cuando se conforma la llamada frontera tarasca-mexica que se distribuye al norte por la región del Bajío, pasando por el actual centro-suroeste del Estado de México incluyendo la región de Valle de Bravo junto con el sitio de Ixtapantongo y llegando por el sur hasta la cuenca del río Balsas (Hernández Rivero 1994:30).

Una serie de asentamientos estratégicos se extenderán a ambos lados de la frontera, de los cuales sobresale la guarnición de Oztuma, Guerrero (Armillas 1942:2). Otros sitios como el propio Salto de Ixtapantongo fueron establecidos en un terreno de difícil acceso que permitía defenderlo o atacar al enemigo (Basante 1991a, b; 1996).

En el Posclásico temprano esta gran franja fronteriza probablemente no existía tal como se estableció durante el Posclásico tardío. En el Epiclásico y Posclásico temprano se experimentaron diversos movimientos humanos, tanto de grupos que recorren su extensión para asentarse en otro lugar como de grupos que se establecen o migran hacia otro punto (Quezada 1996:43-44). La movilidad se ve acentuada cuando se inicia el conflicto tarasco-mexica: grupos como otomíes, mazahuas, ocuiltecas y matlatzincas, entre otros, sufren el conflicto, en ocasiones deben emigrar, en otras apoyan a un bando sirviendo en las labores militares y de logística del



conflicto, en otros momentos fueron conquistados y debieron aceptar el dominio de alguno de los dos bandos.



Figura 10. Cabeza de Serpiente. Ixtapan del Oro. Estado de México. (© H.Ibar 2008)

Los grupos humanos en situación de frontera adquieren o se les impone la cultura dominante, aunque deben luchar por mantener su identidad, adaptando o resignificando las nuevas influencias culturales (Baud 1997; Mañach 1970:27). Aunque seguramente los grupos locales como los matlatzincas ya presentaban una situación militarista, como lo pudo observar Concepción Hernández para el caso de la región de Valle de Bravo, donde alrededor del 1150 d.C. los centros ceremoniales en el centro-suroeste de actual Estado de México estaban ubicados en lugares estratégicos (Hernández 1990:13), como se puede observar en Teotenango y Tenatzingo.

El Altiplano Central ha mostrado una fuerte integración regional, los vínculos e intercambios culturales entre comunidades existieron probablemente desde antes de la formación estatal teotihuacana. Estos vínculos sociales y económicos permanecen después de la caída de la ciudad de Teotihuacan. El complejo cerámico Coyotlatelco, aunque sabemos que no necesariamente es sinónimo de Epiclásico, ya que hay complejos diagnósticos locales durante ese periodo (Sugiura 2001:377), es un fuerte indicio de la integración de las comunidades locales de manera regional. El centro-suroeste del actual Estado de México entra en la dinámica del Epiclásico, con la evidencia del complejo cerámico coyotlatelco, que integra el área desde el oeste la región Puebla-Tlaxcala, pasando por Valle de Bravo, el Bajío al oeste y el Valle de Tula. Lo que muestra que toda la región al suroeste de Valle de Toluca también se integra al proceso de fragmentación local del poder que tiene raíces teotihuacanas y que llega hasta el dominio de Tula



durante el Posclásico temprano. En este marco se encuentra el sitio del Salto de Ixtapantongo y tal vez el complejo pictórico policromo de Ixtapantongo.

1.3.1. *Los grupos humanos en la región*

Existen diversas posturas en cuanto a los grupos humanos que poblaron el centro-suroeste del territorio que actualmente pertenece al Estado de México en época prehispánica. Para algunos investigadores esta zona fue poblada por grupos humanos emparentados con el tronco lingüístico otopame (Quezada 1996:24), posiblemente etnias de filiación otomí que después de la caída de Teotihuacan vieron este territorio a las faldas oeste del Xinantécatl un lugar de difícil acceso, donde podían desarrollar su forma de vida con relativa independencia de la hegemonía de los cuerpos sociales asentados en el Altiplano Central. Área que además fue un paso natural hacia las costas del Pacífico y sus recursos naturales.

Como muchos grupos humanos antiguos es difícil rastrear su origen, al parecer la lengua matlatzinca se arraiga en el valle de Toluca alrededor de los años 800-900 d.C. (Sugiura 2005:200), aunque su origen se desconoce. Para García Payón los matlatzincas constituyen un grupo que se desarrolló localmente –aunque no menciona donde– llegan al valle de Toluca entre la caída de Teotihuacan y la consolidación de Tula (García Payón 1974:50).

La hegemonía de Tula durante el Posclásico temprano influye en el fortalecimiento de este cuerpo cultural, formándose la provincia matlatzinca dentro del imperio Tolteca (*op. cit.*) que comprendía el Valle de Toluca, Malacatepec (hoy perteneciente al municipio de Valle de Bravo) y parte de Michoacán (Clavijero en García Payón 1974:141; Orozco y Berra en Payón 1974:51) llegando hasta Tlaximaloyan, Tzacualpan y Temascaltepec.

Para cronistas como Zorita, Gómara y Mendieta los matlatzincas tenían el mismo origen que los aztecas, sin embargo se ha propuesto que el origen de los mexicas fue explicado por ellos mismos conforme a una estructura mitológica altamente ideologizada que trataba de justificar su poder antes de aclarar su verdadero origen (Vargas 1978:7). Lo anterior implicaría que para el año 1100 d.C. los matlatzincas apenas estaban asentándose en el Valle de Toluca, aseveración que el registro arqueológico desmiente;¹¹ por lo que es difícil que los matlatzincas hayan participado realmente en la mítica peregrinación a la tierra prometida reportada por los mexicas. Para Noemí

¹¹ Según lo muestran las investigaciones en el valle de Toluca durante el Epiclásico crece la unidad cultural del centro-suroeste del Valle que en unos pocos años se convertirá en sede del grupo hegemónico del Alto Lerma es decir el matlatzinca que podrá controlar la región al establecerse en Teotenango y Calixtlahuaca (Sugiura 2002:221, Tomassi 1979).



Quezada y Soustelle los matlatzincas, mazahuas y otomíes se conocían entre ellos mucho antes que los mexicas se establecieran en la Cuenca de México (Quezada 1996:24).

Para Tomassi, basado en estudios lingüísticos de Manrique, los habitantes matlatzincas ocuparon el Valle de Toluca cuando menos 2000 años antes que se efectuara la migración de grupos nahuas al Altiplano Central (Tomassi 1979:178).

De acuerdo al registro arqueológico, los matlatzincas se establecieron en el Valle de Toluca desde el Epiclásico, probablemente cayeron bajo la hegemonía de Tula durante el Posclásico temprano;¹² posteriormente en el Posclásico tardío el escenario de confrontación entre el imperio mexica por un lado y los grupos de filiación tarasca por el otro, llevó a matlatzincas, mazahuas y ocuiltecos a tensiones constantes durante el Posclásico tardío (Hernández Rivero 1994).

Sin embargo, estos grupos nunca formaron un cuerpo social consolidado que les permitiera hacer frente a ambos poderes de manera independiente. Hacia el costado tarasco los matlatzincas o pirindas fueron controlados en conjunto, centralizando su control en la región de Charo-Undámeo como lo propone Quezada (1996:43) y Warren (1977:227-250); según Pollard (2004:123) ellos fueron controlados por los tarascos, ejerciendo un control puramente administrativo permitiendo a la nobleza matlatzinca mantener su autoridad y posición jerárquica.

La situación para los matlatzincas que se encontraban en el territorio dominado por los mexicas, fue de tensión. Alrededor del año de 1460 el poder militar tarasco incursiona hasta el Valle de Toluca (ibid.:122) y para la década siguiente el apoyo matlatzinca al ejército tarasco ocasionó represión del imperio mexica encabezados por Axayácatl. Lo que provocó un flujo migratorio matlatzinca hacia Michoacán (ibid.:130), mientras que los matlatzincas que no migraron conservan cierta autonomía en área de influencia mexica (Quezada 1996:44).

En síntesis, los matlatzincas junto con mazahuas y otomíes se establecieron de forma temprana (Epiclásico) en el centro-suroeste del Estado de México, aunque tratan de consolidar un poder regional, desarrollando su identidad cultural de manera local. Fueron influenciados, controlados y utilizados por el poder tolteca, mexica y tarasco sucesivamente. Lo que concluye con el dominio español, para extinguir prácticamente el idioma matlatzinca, junto con el mazahua de la región.

¹² Aunque ha sido poco estudiada la situación que guarda la región matlatzinca durante el llamado imperio tolteca debió hasta cierto punto ser similar a la posterior inestabilidad durante el Posclásico tardío



En la etapa novohispana la necesidad de minerales para la Corona Española trae consigo un proceso de migración y mestizaje que provocó casi su desaparición. En el siglo XIX el pueblo de Santo Tomás, dentro de los planos lingüísticos, es considerado de habla náhuatl y Valle de Bravo con sobrevivientes de lengua mazahua (Quezada 1996:24). En la primera época de la colonia no existían sacerdotes que hablaran el matlatzinca, aunque existían algunos que podían expresarse en náhuatl dentro de la región y en ocasiones en mazahua, situación que llevó a los hablantes matlatzincas a adaptarse nuevamente al poder hegemónico y aprender rápidamente el castellano. (ibid.:114).

Al final del siglo XIX el matlatzinca se hablaba de manera marginal en el pueblo de Mexicaltzingo cerca de Metepec y San Francisco Oztotilpan, ambos en el Valle de Toluca y además de algunas personas en Temazcaltepec (Soustelle [1937]1993:337).



II. ANTECEDENTES

2.1. Exploraciones arqueológicas

En México la gráfica rupestre tiene como característica primordial la fuerte influencia de las culturas precolombinas en ella (Casado 2005:59). Por lo que estas manifestaciones gráficas deben ser estudiadas dentro de su contexto arqueológico, ya que en muchos casos forman elementos funcionales dentro del paisaje cultural. En ese sentido es importante exponer las investigaciones arqueológicas de la región donde se ubica Ixtapantongo para comprenderlas de manera más amplia.

2.1.1. El centro-suroeste del Estado de México

La región al centro-suroeste del actual Estado de México ha sido escasamente estudiada arqueológicamente.¹ El único lugar que ha sido excavado es la Peña de Valle de Bravo. El sitio es relevante ya que es el asentamiento con más larga ocupación a partir del Clásico hasta el Posclásico; además, el lugar debió funcionar como cabecera regional del área de Temascaltepec durante un periodo amplio de tiempo.

El primer arqueólogo en estudiar la Peña de Valle de Bravo fue Manfred Reinhold; durante el año de 1972 trabajó en el lugar bajo la dirección de Román Piña Chan (Reinhold 1981). Su investigación consistió básicamente en excavar y consolidar el sitio arqueológico de la Peña de Valle de Bravo, de su exploración surgió la tesis de licenciatura en arqueología titulada: "*Yn Quintocayotiaya. In Eztlapictin. Algunos aspectos arqueológicos y etnohistóricos del posclásico en el occidente del actual Estado de México*" (Reinhold 1975).

Reinhold excava en algunas estructuras y un pequeño montículo que reconoce como parte de un centro ceremonial, hallando un importante enterramiento con varias vasijas en calidad de ofrenda, aunque no aclara donde fue encontrado este hallazgo. Las vasijas le sirven para realizar un análisis iconográfico de los motivos decorativos de estas piezas. Al analizar las vasijas observa la existencia de conexiones entre esta cerámica con los complejos cerámicos de Teotihuacan IV (Metepc 650 a 750 d.C) (Rattray 2001:434), Coyotlatelco (900 d.C) y Mazapa (1100-1200 d.C):

"...La mayoría de la cerámica del entierro no tiene contacto íntimo, sino más bien superficial, con los mencionados complejos cerámicos y es el producto de un grupo migratorio que penetra en esta área del

¹ El equipo de la Dra. Yuko Sugiura ha mantenido un proyecto constante dentro del Valle de Toluca (Sugiura 2001; 2002; 2005), (Kabata 2010).



Valle de Toluca en determinado momento histórico, imitando o adquiriendo algunos ejemplares de los complejos cerámicos existentes..."(Reinhold 1981:72)

Aclara que a partir de los últimos momentos de Teotihuacan como centro dominante en Mesoamérica, hasta la fundación de Tenochtitlán en 1325, surge una gran inestabilidad política en toda Mesoamérica, situación que propició tanto el rechazo como la aceptación con gran facilidad de nuevas ideales sociales y religiosas de diversa índole. Aspecto que influye en la cerámica encontrada durante su excavación en la Peña. Reinhold clasifica grupos cerámicos tanto de posible origen teotihuacano terminal (Mazapa y Coyotlatelco), así como formas identificadas como pertenecientes al complejo matlatzinca. Según el material arqueológico encontrado, el lugar se identifica como posterior a 1150 d.C., especificando que los restos óseos fueron fechados alrededor de 1273 d.C. comparando su información material con las crónicas de Chimalpahin (ibid.:72). Ubica el lugar como perteneciente al Posclásico temprano; de acuerdo con el análisis iconográfico que nos presenta: las vasijas estaban constituidas por representaciones del *Tlahuizcalpantecuhli* (Venus, como lucero del alba), *Xicalcolihquis* (caracol cortado a manera de greca) y caracoles emplumados (Reinhold 1981:16); estas observaciones le permiten proponer que entre los años 1150 d.C al 1300 d.C. un grupo de adoradores a Quetzalcoatl llegó a la región. Para él, las pinturas policromas de Ixtapantongo apoyan esta tesis, ya que ubica el grupo policromo de Ixtapantongo dentro del mismo momento histórico (*op. cit.*).

Reinhold retoma la postura de Jiménez Moreno (1963) que coloca a Valle de Bravo en el momento de expansión de Teotihuacan III (Fases Tlamimilolpa a Xolalpan, de 300 a 650 d.C.) (Ratray 2001:434). Según dicha propuesta, en el Epiclásico Valle de Bravo y Teotenango se encuentran bajo la influencia de Xochicalco, para posteriormente caer bajo el dominio del imperio azteca (Reinhold 1981:10).

Debieron transcurrir algunos años para que la Peña fuera excavada nuevamente. A consecuencia del alza en el valor catastral de los predios en la Peña, durante 1988 a 1989 fue solicitado un salvamento arqueológico en el sitio a cargo de la arqueóloga María Concepción Hernández. Fueron exploradas cinco unidades de excavación con fines estratigráficos (Hernández 1990). El objetivo era establecer la ubicación cronológica del sitio y proponer una secuencia cerámica; para lograr esto fue comparada su muestra cerámica con la de Teotenango propuesta por García Payón.



Para Concepción Hernández la cerámica de Valle de Bravo demuestra conexiones con varios complejos culturales como son: Teotihuacan IV (fase Metepec 650 a 750 d.C) (Rattray 2001:434), Mazapa, Coyotlatelco y Matlatzinca. En su muestra de material cerámico no existen tiestos de procedencia azteca. Ella está de acuerdo con García Payón en identificar la cerámica del sitio de la Peña dentro de la esfera del Clásico terminal-Epiclásico y agrega el complejo cerámico identificado como matlatzinca a diferencia de García Payón.

| Frecuencia | Tipo Cerámico | Formas | Cronología |
|-------------|--------------------------|---|----------------------------|
| + ↓ - | Baño naranja | Braceros, ollas, cajetes | Matlatzinca: 900-1162 d.C. |
| | Café negrusco | Cajetes, ollas, copas | Matlatzinca. 900-1162 d.C. |
| | Café cremoso | Ollas, cajetes, incensarios, candeleros | Matlatzinca: 900-1162 d.C. |
| | Figurillas H4 | | Preclásico |
| | Figurillas teotihuacanas | | Clásico |
| | Tlahuica café | | Posclásico tardío |
| | Sin material azteca | | |

Tabla 3: Tipos cerámicos en la Peña de Valle de Bravo; muestra de Hernández (1990).

Aunque la arqueóloga destaca como sus tipos diagnósticos: el Tlahuica café, cerámica de pasta mediana, bruñida y sin decoración, ubicándola cronológicamente dentro del Posclásico tardío (1400 a 1521 d.C), para ella este tipo indica una relación entre Valle de Bravo y Morelos, aunque la frecuencia de este tipo en su muestra es muy baja. Encuentra tiestos rojos sobre bayo, registrados también por Reinhold en la Peña; este tipo cerámico se ha tomado como indicador de la llegada de nueva gente en diversas áreas de Mesoamérica a la caída de Teotihuacan. (Sugiura 2001)

Los materiales arqueológicos que se rescatan en la excavación de Concepción Hernández ubican al sitio entre el Preclásico superior y el Epiclásico, además sobresale el registro de figurillas teotihuacanas del tipo H4 correspondientes con Teotihuacan I y Teotihuacan IV, finalmente la arqueóloga menciona que no recuperó un solo material azteca. Afirma que gente teotihuacana se asentó o tuvo una relación muy estrecha con el sitio de la Peña, desde un periodo temprano. Como lo demuestran las figurillas que pertenecen a Teotihuacan I (Tzacualli Temprano a 100



d.C) y que se prolongan hasta Teotihuacan IV (Metepc 650 a 750 d.C) (Ratray 2001:434). Para el Epiclásico afirma la existencia de grupos foráneos en el sitio, para posteriormente resaltar la presencia de otomís que se mantienen hasta el Posclásico, consolidando la formación de una cultura propia en la región (Hernández 1990:133).

El último salvamento arqueológico que se ha efectuado en la Peña, fue realizado durante 1996-1997 por el arqueólogo José Isabel Hernández Rivero; en donde fueron detectadas varias estructuras instaladas en terrazas y plataformas. En la cima fueron localizadas dos plazas y diversas estructuras.²

Para Hernández Rivero, la parte alta del sitio de la Peña funcionaba como la sección habitacional, la cual fue transformada paulatinamente por medio de terracedos de uso agrícola y habitacional. En la parte baja, al oriente, fueron encontradas las construcciones de mayor tamaño. Hernández dividió el sitio en diversas secciones, proporcionándonos hasta el momento la única interpretación espacial del lugar.

La cerámica recuperada por este proyecto consistió en vasijas, cajetes, ollas y tiestos que dejan ver características culturales de los periodos Preclásico, Clásico y Posclásico, aunque la mayoría de los restos cerámicos corresponden al periodo Posclásico. De acuerdo con Hernández Rivero el material cerámico del Posclásico presenta características semejantes a Teotenango y a Michoacán (Hernández Rivero 1997:28), aunque el arqueólogo reporta que la mayor cantidad de material cerámico corresponde al Posclásico, no menciona haber detectado una ocupación azteca relevante.

Para Hernández Rivero la arquitectura deja ver elementos tarascos y mexicas, pero desafortunadamente no explora el tema. De acuerdo a esto y al material cerámico que registró resalta que en la Peña de Valle de Bravo se asentó una sociedad que presentaba tanto influencias mexicas como tarascas, siendo más fuertes las segundas. Observa de manera relevante que el sistema constructivo formado por extensos terracedos de lajas constituyeron grandes muros de piedra que fueron rellenos con tierra extraída del valle, lo que explica para Murillo la existencia en el sitio de material más temprano (Formativo) en el sitio (Murillo 1997:10). El relevante porcentaje de tiestos de influencia tarasca y la presencia de utensilios de cobre son para Hernández Rivero fuertes indicadores de una importante influencia de la esfera cultural tarasca en el sitio de

² En las últimas dos décadas del siglo pasado la especulación inmobiliaria en la Peña de Valle de Bravo se intensificó, ya que el metro cuadrado se valuaba en dólares, muchos de los antiguos ejidatarios decidieron vender su tierra.



la Peña. Sin embargo, él no registró un solo tiesto de procedencia mexicana, pero en su trabajo de tesis coloca a la Peña dentro de la esfera mexicana, por lo que aquí se contradice (Hernández Rivero 1997:110).

Además localizó una estructura cruciforme que identifica como una tumba saqueada, contemporánea a la época teotihuacana; también detectó una serie de fogones interpretados como restos de temazcales de época tardía y singulares áreas de enterramiento en toda la Peña, lo que le hace inferir que la Peña fue desde época temprana un cerro ritual, proponiendo que el lugar fue el Temazcaltepec o cerro de los Baños de las fuentes (Murillo 1997:13). Desafortunadamente esta línea de investigación no ha sido contrastada.

El material cerámico de la época Posclásica fue identificado para el periodo 3 Viento (900-1162 d.C), cerámica que continúa la tradición Coyotlatelco y que recibe influencia Mazapa dando origen a la cerámica matlatzinca temprana o teotenanca, como son los tipos rojo sobre blanco con negativo que recuerda a la cerámica de Michoacán (tipo 1C de García Payón en Vargas Pacheco 1978:232-2330; Hernández Rivero 1997:110). Hernández Rivero aclara que el sitio de la Peña de Valle de Bravo fue abandonado entre los años 1480 y 1500 después de un largo periodo de ocupación y desarrollo debido a conflictos sociales militaristas (Hernández Rivero 1997: 110). Las ruinas del lugar únicamente fueron empleadas para depositar a los muertos y venerarlos con sus respectivas ofrendas colocadas en grandes cantidades (Hernández Rivero 2005:389). El arqueólogo argumenta que a pesar de la importancia geográfica del lugar, su desarrollo no continuó en fechas posteriores, debido quizás a la gestión del conflicto mexica-tarasco en la región (ibid.:390).

Debido a que en la región no existe hasta el momento otro sitio registrado con las proporciones y complejidad semejantes a la zona arqueológica de Valle de Bravo, Hernández Rivero considera que el lugar debió funcionar como un importante centro urbano-administrativo regional a fines de la época Clásica y durante el periodo Epiclásico, el cual pudo haber sido utilizado como un puerto de intercambio entre la región cultural del río Balsas, también llamada Mezcala con el Valle de Toluca y el mismo Altiplano Central. Propone que en el Posclásico fue generada una nueva tradición ideológica, después de un periodo de abandono, al ser reutilizado el lugar como un cementerio ritual caracterizado por múltiples entierros secundarios en prácticamente todo el sitio y esparcidos de manera aleatoria (ibid.:394).

La muestra cerámica de Hernández Rivero se conformó principalmente por: cerámica “teotihuacanoide”, es decir vasijas de forma parecidas a las producidas en la gran urbe pero



elaboradas localmente, situación que también puede observarse en las figurillas, aunque no registró materiales procedentes directamente de Teotihuacan. También observó la influencia de otras regiones como la zona de Guerrero y Michoacán, caracterizada por las decoraciones en negativo (ibid.:401).

Registró una pieza con protuberancias decorada a la cal del Epiclásico, característica de la zona de Guerrero, semejante en cuanto a su forma, pero con la función de brasero ceremonial. Piezas parecidas fueron recuperadas en la región del río Balsas y descritas por Maldonado Calderón como braseros con paredes convergentes y con soportes de pedestal decorados a base de conos (Calderón 1980:192).

Por último, Rosa Reyna nos proporcionó una visión novedosa al respecto del sitio de la Peña, conforme a las observaciones que tuvo oportunidad de hacer entre el sitio y la región mezcala señala lo siguiente:

"...se trata de un complejo asentamiento en varios niveles que cubre la cima y laderas de un cerro, el cual fue modificado recubriéndolo con enormes corazas de mampostería, sobre las cuales se apreciaron numerosas escalinatas con alfardas. En la parte superior se observaron restos de edificios y basamentos con muros en talud, todo ello construido con lajas y recubierto con piedra careada y estuco. Abundantes clavos de piedra fueron hallados fuera de contexto, por lo que José Hernández (comunicación personal 1997) los supone de una etapa constructiva anterior. Uno de los edificios conserva parte de un nicho sobre un muro vertical. Entre las cerámicas excavadas nos mostraron varios cajetes matlatzincas. La Peña es hasta ahora el sitio más norteño que conocemos con rasgos de la cultura mezcala." (Reyna 1997:108).

Reyna identificó al sitio de la Peña como un asentamiento perteneciente a la región Mezcala (Reyna 1997). Esta tradición cultural se ubica dentro de los estados de Guerrero y Morelos principalmente, pero según las observaciones de Reyna también se puede colocar ahora en el centro-suroeste del actual Estado de México. Tovalín reporta evidencias de la tradición escultórica Mezcala dentro de las faldas meridionales del Nevado de Toluca, principalmente en Tejupilco y Sultepec (Tovalín 1995:7). Además Tovalín y Hernández Rivero ubican influencias del complejo Mezcala en el sitio de San Miguel Ixtapan (*op. cit.*). Recordemos que la arqueóloga María Concepción Hernández identificó dentro de sus tipos cerámicos diagnósticos el Tlahuica café con una fuerte relación a los grupos humanos asentados en el actual estado de Morelos. Aunque este desarrollo puede tener como su inmediato antecedente la época olmeca, Reyna sostiene que se encuentra en todos los horizontes temporales, agregando que lo Mezcala se refiere



a desarrollos culturales mesoamericanos autóctonos y complejos (Reyna 1997:109). Sin embargo coloca el auge de dicha cultura en el Epiclásico, además señala que la arquitectura característica Mezcala se desarrolló en sitios defensivos de montaña con estructuras en talud construidas con lajas, en donde se pueden observar nichos en los muros con clavos de piedra incrustados en ellos; además de la escultura portátil característica y los tipos cerámicos locales. Menciona también que aunque para ella lo Mezcala se caracterizó por un fuerte desarrollo local, no se deben descartar intercambios regionales. Su postura nos permite proponer en la región Temazcaltepec-Tuzantla la existencia de uno o varios cuerpos sociales autóctonos con un desarrollo local pero abierto a influencias externas, característica de la época Epiclásica mesoamericana

Resumiendo la Peña de Valle de Bravo tiene presencia humana desde el Formativo terminal (Murillo 1997:69), con una relativa influencia teotihuacana (Hernández 1990:133); sin embargo el momento donde se consolida como un centro de control regional es durante el Epiclásico, (Reinhold 1981:10), donde Teotenango debió influir fuertemente en la región, así como una cierta relación con el Valle de Morelos encabezado por Xochicalco (Hernández 1990), aunque tiene un fuerte desarrollo local, con cerámicas propias y características arquitectónicas que la ubican dentro de la tradición Mezcala más al norte de Guerrero (Reyna 1997:108). Finalizando, durante el Posclásico temprano, con la tradición cerámica matlatzinca; aunque se desconoce la influencia que pudo tener Tula para ese entonces. Mientras que para finales del siglo XV el conflicto tarasco-mexica ocasiona que el lugar se utilice principalmente como centro de veneración a los muertos, en el cual se depositaron los restos de diversos individuos fechados para el período 5 Muerte de Teotenango, así como una serie de temazcales de carácter ritual (Murillo 1997:69; Hernández Rivero 2005:394).

Este sitio es interesante porque experimentó diversos procesos culturales, lo que permitió a los pobladores de la región adaptar las influencias externas con sus propias interpretaciones estilísticas que se observan en la cerámica matlatzinca y coyotlatelco del lugar.

2.1.2. Proyecto arqueológico de superficie para el suroeste del Estado de México

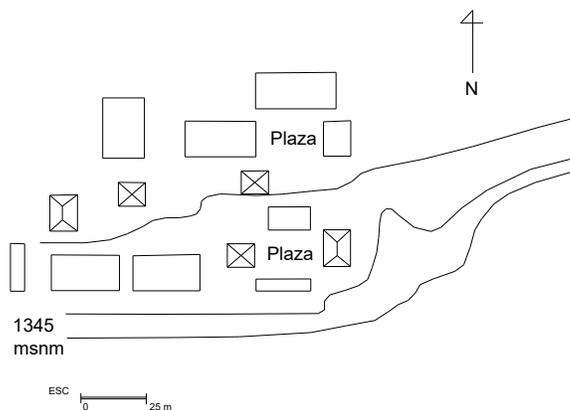
Hasta el momento el único proyecto arqueológico con carácter regional que se ha realizado en el centro-suroeste del Estado de México, lo dirigió el arqueólogo Oscar Basante durante el período de 1991 a 1996. El proyecto arqueológico lo propuso Basante al Instituto Mexiquense de Cultura, institución que auspició los trabajos.

Sus objetivos se dirigían principalmente al registro de monumentos arqueológicos e



históricos en la región, también se propuso determinar la posible relación regional con otros lugares. Este proyecto se encaminaba a conocer los mecanismos socioeconómicos y de redistribución de recursos, así como el grado de desarrollo técnico vinculado al aprovechamiento medioambiental. Tales objetivos pretendían obtenerse por medio de un recorrido de superficie regional, registrando los sitios y evidencias prehispánicas; también se localizarían los yacimientos y fuentes de abastecimiento, formulando con esto una clasificación entre los diversos tipos de sitios, categorizándolos y jerarquizándolos. Además, con la información obtenida en campo se trataría de establecer una secuencia cronológica de manera provisional para la región (Basante 1991).

Los criterios arqueológicos fueron las concentraciones o dispersión de arquitectura, su disposición espacial, la densidad de material arqueológico en superficie, e indicadores geográficos como: ubicación de sitios en montaña, cañada, cueva, valle, rivera de ríos o abrigo rocoso; asimismo fueron reportadas la presencia de escultura, pintura o petrograbado (Basante comunicación personal 2000).



sitio (1) Peña de Valle de Bravo, corresponde a la categoría de centro regional. Los centros locales son 18, en los que figuran entre otros: (64) Zacazonapan, (40) Piedra de Molino, (65) El Potrerillo, (23) El Pinalito, (22) San Lucas del Pulque, (23) Tenantongo, (79) El Tapazón, (54) El Chilar.



También fueron registrados aproximadamente 16 centros ceremoniales y los demás sitios están repartidos en las categorías restantes (Basante 1996).

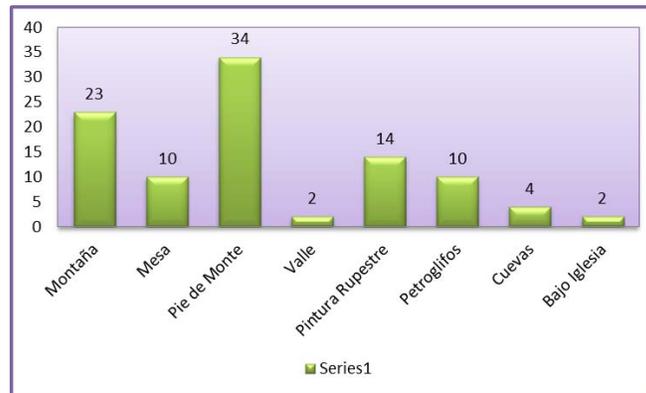


Tabla 4: Frecuencia de sitios arqueológicos reportados por Basante (1991a, 1991b, 1996) de acuerdo a su ubicación.

De acuerdo al registro de Basante, en Ixtapantongo existen dos sitios: el sitio (62) Ixtapantongo, clasificado como de pintura rupestre con escultura asociada, y el sitio (63) Salto de Ixtapantongo (figura 11), clasificado como un caserío asentado en una mesa (Basante 1991a: s/p). Este último sitio presenta una serie de pequeños montículos alineados dentro de plazas que se extienden dentro de un mal país, el lugar se encuentran justo por arriba de la afloración rocosa donde fueron plasmadas las pinturas de Ixtapantongo.

Según las observaciones de Basante, los sitios presentan una dispersión cronológica amplia. Encuentra evidencias arqueológicas que corresponden al Preclásico, como las figurillas registradas en el sitio de la Peña, la primera época de las pinturas de Ixtapantongo, las pinturas de la Finca en Temazcaltepec, el primer momento de las pinturas de El Diablo y Ojo de Agua en Ixtapan del Oro, como también las pinturas de la Peña del Águila y las pinturas de Tehuastepec. Para el Clásico encuentra presencia teotihuacana en Zacazonapan por los grabados "tipo marcador", así como la escultura en piedra y por fragmentos de cerámica características de esa época.

Para el Epiclásico identifica esculturas con los brazos cruzados ubicados en el Salto de Ixtapantongo (figura 13b) y San Miguel Ixtapan que reconoce como una tradición escultórica referida a la costa del Pacífico ubicada poco después del 800 d.C., también refiere un fragmento de escultura procedente del sitio de Ixtapantongo que presenta un tocado con el glifo del año que posiblemente tenga relación con Xochicalco (figura 13a).



Para el Posclásico identifica presencia en la región del complejo matlatzinca, según su análisis del patrón de asentamiento y la cerámica encontrada en superficie, así como la correlación con las relaciones geográficas. Sostiene que el complejo de cabezas de serpiente registrado en Valle de Bravo, Ixtapan del Oro y San Lucas del Pulque es semejante a las cabezas de serpiente encontradas en Teotenango y en la Ciudad de México (Rivas 2009:189).



Figura 12. Arquitectura en el Salto de Ixtapantongo (©Basante 1996)

El proyecto arqueológico de superficie del suroeste del Estado de México es fundamental para abordar la investigación regional de esta zona, además que es el único estudio realizado hasta el momento donde se encuentran registrados y ubicados los sitios arqueológicos al centro-suroeste del actual Estado de México.

Cada uno de los sitios reportados por Basante fue localizado en contextos geográficos diversos. Lo que nos indica la utilización total y eficiente del espacio físico por parte de los grupos humanos que poblaron la región al paso del tiempo. Región que presenta una topografía bastante accidentada con profundas cañadas y estrechos valles. Además el relieve del terreno va descendiendo formando un corredor natural entre las tierras altas al norte y las depresiones del río Balsas, configuración ideal para la comunicación entre grupos humanos claramente evidenciada por los restos materiales registrados por Basante. Situación que privilegió el asentamiento humano en la cima o laderas de las montañas, pero que también permitió que varias tradiciones pictóricas se plasmaran en sus paredes rocosas.



Figura 13a: Escultura procedente del Salto de Ixtapantongo. Cabeza con el glifo del año, localizada en casa de la cultura Santo Tomás de los Plátanos. (©H.Ibar 1999)



Figura 13b: Escultura procedente del Salto de Ixtapantongo. Antropomorfo brazos cruzados, localizada en casa de la cultura Santo Tomás de los Plátanos. (©H.Ibar 1999)

La variedad de las manifestaciones pictóricas es de llamar la atención. Basante observó que la gráfica rupestre de la región muestra por lo menos cuatro estilos:

-Un estilo esquemático principalmente de color rojo óxido, en donde observa tres temáticas principales. La primer temática caracterizada por figuras humanas (mujeres, hombres y niños), de pequeño tamaño y que se presentan aisladas o en pequeños grupos, no tienen superposiciones; son representaciones humanas en diversas actitudes y posturas, acompañadas de elementos como tocados y símbolos asociados que algunos autores consideran chamánicas. La segunda temática se trata de algunas representaciones de escenas donde aparecen animales solos y animales con hombres. El tercer tema consiste en diseños abstractos como líneas onduladas interconectadas, Basante menciona que estos motivos han sido estudiados en el sur de Estados Unidos y fueron asociados a la astronomía y cosmología (Basante 1997). Relaciona este último tema al estilo popular propuesto por Claire Cera (1977:465), el cual entró a México por lo menos desde el Arcaico 4 000 a 5 000 a.C, ejemplos de este estilo los encuentra Basante en las pinturas de Godínez n.58, en la Peña del Diablo n.57 y en San Nicolás Tolentino.

-El siguiente estilo lo identifica como mesoamericano, consistente en pinturas en rojo con símbolos referentes a la cosmovisión de Mesoamérica como *chimallis*, *xicalcobiúquis*,



representaciones de plantas; estas pinturas se encuentran por ejemplo en Camembaro, Michoacán y se ubican entre los 3000 a.C. a 1521 d.C.

-Basante propone que en la región existe otro estilo mesoamericano que se divide en dos grupos: el estilo policromo de las pinturas de Ixtapantongo, único en la región, y que representa diversas escenas con deidades mesoamericanas y personajes con nombres calendáricos en actitudes ceremoniales y que se pueden comparar únicamente con las representaciones en la escultura y pintura mural de la esfera mesoamericana. Ubica el grupo estilístico policromo de Ixtapantongo alrededor de año 1000 d.C.; el segundo grupo dentro del estilo mesoamericano lo conforman pinturas en blanco de filiación otomiana, presentes en Donato Guerra n.115, Amanalco de Becerra n.10 y Valle de Bravo n.1. (Basante 1997). Estas pinturas son blancas, el pigmento no está bien adherido ya que se desprende fácilmente de la pared rocosa, dejando una huella negra al momento de desprenderse. Los motivos son *chimallis*, puntos cardinales, venados y antropomorfos armados, que ilustran posiblemente representaciones rituales de caza, ubica el grupo estilístico entre el 600 al 900 d.C.

-Por último, identificó un estilo de pintura en roca referido a la época colonial conformado por cruces cristianas y personajes a caballo plasmadas en abrigos rocosos y cuevas, tal vez manifestaciones pictóricas realizadas por indígenas ya evangelizados o por los propios españoles (*op. cit.*).

Además, presenta un análisis de los materiales registrados en superficie por medio del sistema tipo variedad (Gifford 1960, 1976: Smith y Sabloff 1969, 1970). Propone que la cerámica de la región era de diferentes y variables características, aparece una clara predominancia de pastas de textura fina a gruesa de barro de color café al anaranjado, con desgrasantes naturales, feldespatos y arenas de cuarzo, agregados de filita y cápsulas de óxido. Su muestra está compuesta mayoritariamente de vajillas de tipo doméstico con formas de ollas, ánforas y cajetes (Basante 1997).

Para el Formativo el material cerámico registrado por Basante consiste en muestras de figurillas femeninas del Formativo superior, las pastas proceden del Altiplano Central y de la región del Balsas Medio, esto le da una idea del flujo de productos entre el Altiplano Central y el suroeste del Estado de México y el río Balsas.

El material cerámico del horizonte Clásico es escaso, aunque encuentra una influencia notoria en tipos cerámicos como vasos con soporte, platos de base anular y figurillas del periodo



conocido como Teotihuacan IV (fase Metepec) (Rattray 2001). Así como petroglifos astronómicos, llamados marcadores, donde es evidente la influencia teotihuacana en la región.

En el Posclásico, el material cerámico con que cuenta Basante, le indica que la región se encontraba dentro de la influencia de Teotenango y posiblemente de Xochicalco con la aparición de la llamada cerámica “Matlatzinca” de tipo cajete globular, cazuelas anchas y trípodes, soportes macizos, decoración llamada negativa y de la posible influencia de grabados decorativos tipo Mazapa de Tula y Teotihuacan; y por último la presencia de los tipos denominados por él: 2-A y 3-A, tipos tardíos asociados a la conquista (Basante 1997).

La información que nos proporciona este trabajo muestra una predominancia de sitios ubicados en las montañas y laderas, además la secuencia cronológica registrada por Basante se extiende desde el Formativo hasta el Posclásico, con una baja presencia de materiales teotihuacanos.



III. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

En este capítulo expondremos la propuesta de identificación iconográfica que hizo Villagra del panel inferior (grupo pictórico I), con el objetivo de conocer los elementos gráficos que le sirvieron para caracterizar a este grupo pictórico. Además evaluaremos la problemática de conservación que han tenido las pinturas. Principalmente nos referiremos a factores sociales, institucionales y naturales.

Aquí mostraremos nuestra propuesta de análisis iconográfico, a través primero del catálogo de las figuras policromas del panel inferior, donde describiremos cada uno de los elementos iconográficos que presentan los personajes pintados. Finalmente nuestro análisis iconográfico será complementado en los dos últimos capítulos de este trabajo.

Únicamente expondremos el estilo más sobresaliente en cuanto a formas y color, dejaremos para un trabajo futuro la descripción de los otros estilos: el primero formado por líneas escalonadas en color rojo y el segundo compuesto por formas esquemáticas antropomorfas pintadas en color negro con trazos a manera de crayón; además dejaremos en reserva las figuras policromas en gran formato.

Las pinturas policromas de Ixtapantongo fueron pintadas en dos paneles rocosos que llamaremos panel inferior y panel superior. El panel inferior está en mejor estado de conservación, ya que se ubica bajo una pequeña cornisa que impide que la lluvia y la luz del sol lo toquen directamente, por lo que sus figuras conservan mejor sus formas y colores. El panel superior se encuentra muy deteriorado tanto por los escurrimientos de agua, como por el contacto directo de los rayos solares que han provocado que algunas de sus formas se hayan perdido y otras estén actualmente incompletas; sin hablar del impacto por vandalismo que han sufrido (figura 14).



Figura 14. Personaje en rojo del panel superior. Antes y después del graffiti. (©H.Ibar 1999 a 2010)



3.1. Estado de conservación

Las pinturas en roca de Ixtapantongo presentan tres problemáticas principales que no han ayudado en su preservación: aspectos sociales, institucionales y naturales. Para evaluar su actual estado de conservación las expondremos a continuación.

A mediados del siglo XX la región sufrió una transformación social radical debido a la instalación del sistema hidroeléctrico Cutzamala. El régimen hidrológico original fue transformado por medio de un conjunto de presas, que restringieron el flujo de agua de ríos y arroyos, limitando radicalmente el acceso al agua potable que anteriormente tenían las comunidades. Este factor ha traído inestabilidad social, por ejemplo, la población del antiguo Santo Tomás de los Plátanos tuvo que abandonar su pueblo y establecerse en la mesa del Águila donde fue construido el Nuevo Santo Tomás de los Plátanos a finales de la década de los 50's, situación que llenó de pena a la población trasladada, provocando conflictos sociales como alcoholismo y violencia interna.

Además la infraestructura trajo consigo nuevos grupos humanos, principalmente obreros, electricistas y albañiles que junto con su familia migraban hacia los campamentos industriales cercanos a las instalaciones hidroeléctricas, como sucedió en el poblado de Colorines. A partir del descubrimiento y reporte por parte de los trabajadores de la CFE ante el INAH, el sitio sufrió vandalismo. Las primeras personas que grafitearon los paneles rocosos fueron los trabajadores de la Comisión Federal de Electricidad (Magar 1999: s/p).

En la primera mitad del siglo XX la tradición oral conservaba leyendas sobre las pinturas de Ixtapantongo. Fueron relacionadas con seres malignos, principalmente el lugar estaba asociado al Diablo (Villagra en Magar 1999: s/p), incluso las pocas personas que las visitaban eran mal vistas por tener lazos infernales. El simple hecho de caminar por la cañada del Diablo estaba considerado malo, por lo cual las personas locales raramente visitaban el lugar.

Estas leyendas permitieron que las pinturas no fueron vandalizadas como sucedió a partir de la segunda mitad del siglo XX, donde los nuevos grupos humanos llegados al municipio no consideraban la barranca peligrosa o maligna, al contrario la curiosidad por conocer los pictogramas creció desde entonces. Grupos de visitantes escalan la pared rocosa colocándose en un pequeño peñasco que contiene el abrigo rocoso donde se encuentra el panel inferior; incluso escalaron una pequeña orilla para mojar el panel superior. Muchos turistas que llegaban a Valle de Bravo aprovechaban para conocer Ixtapantongo,



incrementándose sustancialmente los visitantes a finales de la década de los 90's, cuando una asociación de ecoturismo de Valle de Bravo junto con los ejidatarios locales decidieron colocar una escalera de caracol justo al pie de los pictogramas y de esta forma facilitar la observación masiva por grupos de turistas llevados por ellos; también instalaron una valla de protección justo al costado de la vereda que lleva a las paredes rocosas y que pretendía evitar accidentes en la Barranca del Diablo. Finalmente, la injusticia social vivida en México desde hace años ha producido que grupos de delincuencia organizada dedicados al narcotráfico y al secuestro operen en la región; en fechas recientes tanto Valle de Bravo y el municipio de Santo Tomás de los Plátanos que es una ruta hacia tierra caliente michoacana, han sufrido inseguridad en sus calles y caminos por lo que el acceso libre a la Barranca del Diablo y las pinturas de Ixtapantongo se ha reducido para el visitante común, situación que por un lado protege el lugar, pero por el otro lo condena al olvido.

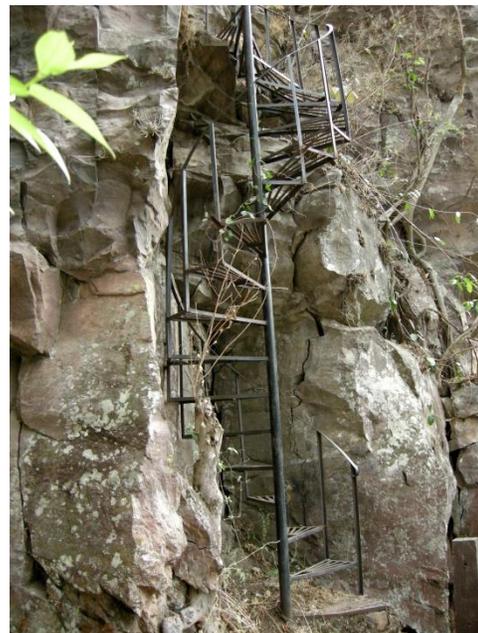
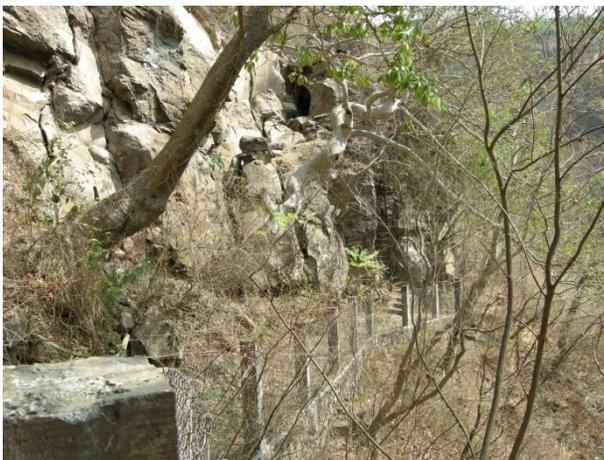


Figura 15. Izquierda malla ciclónica con castillos de concreto sobre la vereda a las pinturas. Derecha escalera de caracol sobre las paredes rocosas. (©H.Ibar 2000)

Dicha situación está relacionada con la segunda problemática que ha propiciado el deterioro de estas manifestaciones pictóricas: el aspecto institucional. Prácticamente desde el momento que fueron descubiertas, el INAH designó a un custodio llamado León Salazar para que cuidara el lugar de la destrucción por factores antropogénicos (Ms. Archivo Técnico CNA-INAH, Departamento de Monumentos Prehispánicos, 1966, oficio 4421 B/311.32 (252-8 65 (oz)/1). Después el hijo de León Salazar fue encargado de custodiar



tanto las pinturas de Ixtapantongo en el Municipio de Santo Tomás de los Plátanos como también el sitio arqueológico de la Peña de Valle de Bravo localizado en el municipio vecino, pero a una distancia de 26 km.

Es imposible que un solo custodio proteja dos sitios arqueológicos a la vez, tiene que descuidar un sitio patrimonial y en este caso los paneles pintados de Ixtapantongo han sufrido las consecuencias ya que al paso del tiempo los grafitis se han incrementado, además el visitante habitualmente impregna de agua los paneles para poder observar mejor las figuras pintadas en la roca. En el mejor de los casos se rocía con agua, pero en otras ocasiones los turistas han aplicado mermelada o jugo de naranja por medio de una jerga que restriegan en las paredes pintadas. Estas visitas sin supervisión, acostumbran recorrer la cañada del Diablo a manera de día de campo, situación extremadamente grave para la estabilidad de la capa pictórica.

El primer intento por conservar esta manifestación pictórica lo encontramos en abril de 1966. El entonces director de turismo estatal profesor Javier Romero solicitó al INAH la instalación de una estructura metálica con escaleras y puerta de seguridad alejadas lo suficiente para que el visitante no toque las pinturas, pero si pueda fotografiarlas. Además en ese año el profesor Romero consultó al INAH sobre la posibilidad de colocar unas pequeñas cornisas que impidieran que las pinturas sigan deteriorándose por la acción de la lluvia (Ms. Archivo Técnico CNA-INAH, Departamento de Monumentos Prehispánicos, oficio n. 0878 B/311.32 (252-8/1))

La respuesta por parte del INAH la hace José Luís Lorenzo jefe del Departamento de Monumentos Prehispánicos dos meses después. Lorenzo responde que considerará mandar un arqueólogo para analizar la petición del profesor Romero sobre instalar la estructura metálica de protección, aunque no dice nada sobre las cornisas (*op. cit.*). Al parecer ni el arqueólogo que evaluaría la propuesta, ni un plan de manejo del sitio llegó, ¡probablemente todavía el INAH está considerando evaluar esta problemática!

Sin embargo, treinta años después a raíz del grupo de ecoturismo vallesano que coloca la malla en la vereda, así como la escalera de caracol (figura 15), fue comisionada la restauradora Valerie Magar para que realizara un dictamen de conservación en las pinturas de Ixtapantongo (Magar 1999). En su dictamen, la restauradora Magar propuso antes de cualquier tipo de intervención para preservar la capa pictórica, la necesidad de crear como primer paso un plan integral de manejo del sitio que permitiera establecer esquemas de



trabajo específicos para este tipo de sitio patrimonial, y con el plan de manejo optimizar los recursos y asegurar la conservación de los vestigios arqueológicos a largo plazo (ibid.: s/p)

En 1999 la restauradora Magar dictaminó el estado de conservación de las pinturas: el primer factor de deterioro es el vandalismo, tanto grafitis, como el hecho de impregnar las paredes rocosas con diversos líquidos han afectado la capa pictórica. El segundo, es el intemperismo de gran parte de las pinturas, ya que tanto la erosión eólica y lumínica han afectado su estabilidad original, además del escurrimiento y filtración de agua de lluvia o la directa exposición a la lluvia han erosionado el sustrato mineral.

Otro factor que determinó la restauradora Magar es la apariencia brillante que tiene el panel inferior, en sus palabras:

“No existen referencias en cuanto a los tratamientos efectuados, o a la fecha en que se realizaron, pero resulta obvio que se aplicó algún producto sobre las pinturas. Según Luis Torres podría tratarse de cemento Duco, una resina sintética que se empleó en restauración entre la década de 1930 a 1960” (Magar 1999: s/p).

Efectivamente cuando uno observa con detenimiento el panel inferior sección policroma pueden apreciarse los brochazos que cubrieron el área con una apariencia brillante, como dice Magar: la pintura en esta sección fue barnizada. Villagra no mencionó absolutamente nada sobre esta intervención, lo que nos hace suponer que en algún momento inmediatamente después del descubrimiento de las pinturas, probablemente entre las décadas de los 50's a los 60's la pintura fue barnizada por alguien que sabía de los materiales que eran empleados para ese entonces en la restauración. El custodio del lugar tampoco informa de este procedimiento, lo que refuerza el descuido que siempre ha existido por parte del INAH en el lugar. Es difícil saber quién recomendó utilizar cemento Duco porque fue un trabajo independiente que nunca fue reportado ante el INAH, aunque en teoría existía un custodio en el lugar, nadie informa al respecto.

El único dictamen plantea que esta capa de barniz impide ver las escenas que se encuentran por debajo del cemento Duco, esto ha ocasionado que el visitante las moje. Para Magar probablemente la capa de resina es tan gruesa que la acción de mojar las pinturas no parece haberlas afectado sustancialmente (ibid.: s/p). Aunque la capa brillante ha protegido a las pinturas; en su dictamen Magar determina que es necesario retirar este elemento ajeno ya



que el barniz ha provocado deterioros que deben ser investigados antes de cualquier nueva intervención.

El tercer factor de deterioro tiene que ver con condiciones intrínsecas de la propia pintura. Principalmente el lugar elegido para pintar está expuesto a diversos procesos erosivos. Los afloramientos rocosos basálticos, por sus características físicas, eran ideales para contener las figuras de los diversos eventos pictóricos que experimentó esta sección de la Barranca del Diablo. Paredes rocosas con muy pocos pliegues, prácticamente lisas son ideales para ser utilizadas a manera de lienzos. Sin embargo, las paredes rocosas están expuestas a escurrimientos de agua pluvial proveniente de la mesa formada por el mal país dispuesto directamente arriba de Ixtapantongo. Escurrimientos que además propician importantes filtraciones de agua que provocan la acumulación de sales y microorganismos en la roca, factores que han impactado fuertemente en la capa pictórica. Además la verticalidad de los paneles pintados conforma una superficie de contacto directo con el ciclo de lluvias en el lugar, lo que también fomenta la destrucción paulatina de las formas plasmadas.

Por su ubicación las figuras en los paneles rocosos son iluminados directamente por los rayos solares durante la segunda mitad del día, la luz del atardecer está en contacto directo durante varias horas principalmente en el panel superior. A diferencia del panel inferior sección policroma donde un pequeño abrigo rocoso lo protege de la luz solar directa. Situación que ha afectado la conformación pictórica en el panel superior.

Otro factor de destrucción es la erosión eólica que presentan todos los conjuntos pictóricos, ya que el pasillo natural que conforma la Barranca del Diablo es ideal para mantener corrientes de aire constantes.

Existen conjuntos pictóricos a los cuales ningún observador puede llegar fácilmente, excepto si se instalara un sistema de andamiajes, ya que en algún momento el lugar experimentó una serie de derrumbes que clausuraron el paso natural que utilizaron los pintores para apoyarse, lo cual ha permitido que en estos conjuntos pictóricos el vandalismo sea nulo por lo inaccesible del lugar, aunque los agentes de deterioro naturales han actuado intensamente en estos conjuntos. Debemos señalar que no hemos podido acceder a dichos conjuntos para determinar el grado de deterioro que presentan.

Desde el registro que hizo Villagra en 1953 hasta las constantes visitas que hemos realizado desde 1996 a la fecha, podemos determinar que por lo menos el 20% de las figuras que Villagra registró se han perdido en estos años. Las causas de este deterioro, como lo

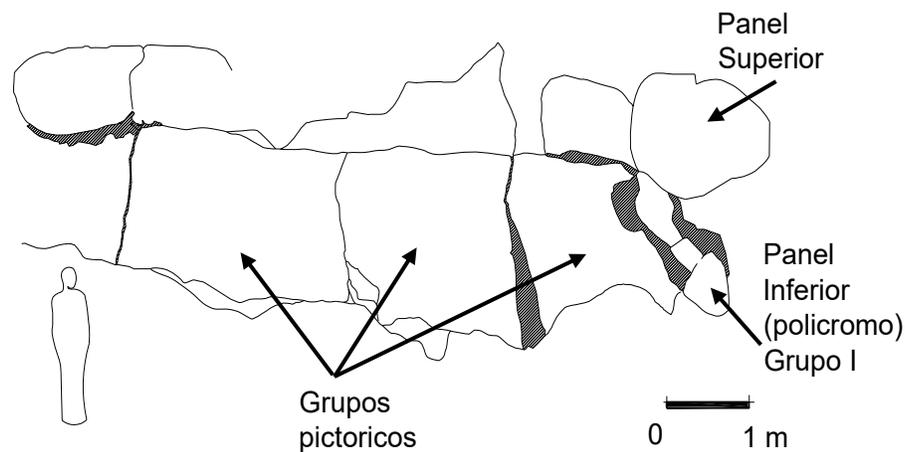


hemos expuesto son: factores extrínsecos (sociales e institucionales); y factores intrínsecos como: la técnica de manufactura, tipo de roca y la exposición a factores geo-climáticos.

La grave situación de conservación en Ixtapantongo nos hace suponer que si no se establece un programa profesional de protección, las pinturas estarán en grave riesgo de perderse significativamente en poco tiempo. Perdiéndose uno de los más ricos ejemplos de paisaje gráfico sagrado con que cuenta el patrimonio mexicano.

3.2. Distribución de los paneles

Villagra identificó seis grupos pictóricos (figura 16), divididos de acuerdo a los frentes rocosos lisos con que cuenta Ixtapantongo. Tres de ellos son fácilmente visitables, en cada uno de los grupos existen sobreposiciones de por lo menos tres estilos pictóricos. En un



El panel inferior sección policroma está ubicado bajo una pequeña cornisa basáltica, justo al costado derecho la saliente da paso a la entrada de una cueva ensolvada. Ubicado al costado derecho de una serie de frentes rocosos prácticamente lisos que se extienden por 50 m de largo y 15 m de alto, con una serie de pictogramas de difícil acceso. Es necesario escalar 6 metros para llegar hasta el pequeño abrigo rocoso donde se encuentra el panel inferior policromo (grupo I). El abrigo rocoso forma una pequeña entrada a una cueva que no ha sido explorada arqueológicamente, aunque se aprecia el ensolve dentro de esta



formación cavernosa, por lo que es imposible conocer su extensión a menos que fuera intervenida arqueológicamente. Es significativo que el grupo I policromo haya sido pintado justo en el frente rocoso que da acceso a la cueva, la ubicación de los personajes con relación a esta cueva serán discutidos en el siguiente capítulo.

Las dimensiones de la sección derecha, donde se ubica el grupo pictórico I, son de 1.13 m de alto por 1.50 m de ancho. Puede apreciarse que en algún momento el costado izquierdo del pasillo natural por donde los pintores pisaron colapsó, ya que no existe actualmente, por lo que es imposible observar de cerca gran parte del panel inferior en su sección izquierda sin la ayuda de equipo para escalar o un sistema de andamiaje. Como lo mencionó Villagra (1953, 1954a) para realizar la calca él tuvo que instalar andamios que después de su registro fueron retirados.



Figura 17. Panel Superior e Inferior: a la derecha se aprecia el abrigo rocoso que da acceso a una cueva. (©H.Ibar 2010)

3.3. Descripción, identificación y división del panel inferior por Villagra

De acuerdo a la descripción propuesta por Agustín Villagra (1953, 1954a) en el panel inferior (grupo I, segundo momento para él) existen dos escenas claramente diferenciadas: “representan dioses y escenas de sacrificio” (Villagra 1954a: s/p) (figura 18, 19). En la primera escena, en la parte superior del panel, hay ocho figuras de 30 cm de alto en promedio. Cada uno de los personajes presenta características particulares que los diferencian entre sí (figura 18). Comenzamos de arriba hacia abajo conforme al método de descripción que usó Villagra, la primera figura identificada por Villagra (1953) es Huitzilopchtli, aunque posteriormente lo



identifica como un dios de la Guerra (1954a), muy parecido a los guerreros esculpidos en roca formando columnas en Tula, conocidos como los Atlantes o cariatídes. Villagra observó que la figura presenta una diadema de los ‘reyes’ mientras que en la esculturas de Tula lleva una banda de mosaico, propone que en Ixtapantongo representa al dios y en la escultura sólo a la clase militar, además agrega que en Ixtapantongo el penacho cae hacia atrás, y en Tula se mantiene enhiesto ya que la escultura servía de columna.

Justo abajo del personaje anterior y al costado izquierdo, se encuentra otro personaje de perfil, el elemento iconográfico utilizado por Villagra para su identificación es el ave de color turquesa con sus alas extendidas que lleva a manera de tocado, así como las dos cañas que sobresalen por atrás del tocado, así como el *átlatl* y las flechas, armas características de los guerreros toltecas. Rasgos que para Villagra son características de Xiuhtecuhtli dios del fuego.

En la parte central de la escena 1 se encuentra el personaje identificado como Tonatiuh con el disco solar que lo enmarca al estilo tolteca, Villagra menciona que este tipo de figuras se encuentran en Chichén Itzá y Tula.

Continúa una figura en el extremo derecho que mira hacia Tonatiuh, los elementos iconográficos que Villagra utiliza para identificarlo son varios caracoles cortados alrededor de su cuerpo, además de la figura ondulante por atrás de una serpiente; identificándolo posiblemente como Quetzalcóatl. Abajo a la izquierda siguiendo a Villagra, se encuentra Xipe Tótec (nuestro señor el desollado) mirando hacia arriba donde se presenta Tonatiuh, todo su cuerpo está pintado de amarillo. Subraya el “ropaje de oro”, es decir la piel de la víctima amarilla. Para Villagra esto es una alusión al dios de los joyeros (laminación de oro).

La siguiente figura fue representada de frente, aunque la cabeza mira hacia la izquierda, con los brazos levantados sostiene sendas jícaras que seguramente contenían pulque y por atrás del cuerpo se aprecian pencas de maguey elementos que le hacen suponer que este personaje es la diosa del pulque: Mayahuel.

Adyacente a Mayahuel, identificó al dios del pulque o Pahtécatl. Según Villagra, el tipo de nariguera en media luna que usa el personaje es un indicio suficiente para reconocerla como dentro de la esfera de las deidades del pulque. Además lleva un moño a la espalda en color gris que es muy parecido al adorno de la figura de Pahtécatl en el *Códice Borbónico*, aunque es difícil caracterizar por este simple elemento a la deidad. No obstante necesitamos un estudio más profundo, posteriormente se discutirá su identificación. Para Villagra estos



tres dioses forman un conjunto relacionado con el pulque: Xipe Tótec, también se le llamaba como “bebedor nocturno”, Mayahuel y Pahtécatl.

Con respecto al último personaje de la primera escena, Villagra observa una figura con flechas y la armadura acolchada sobre el brazo, elemento propio de los guerreros toltecas. Presenta el pie derecho cercenado a la altura de la rodilla por donde sale una serpiente en color negro que levanta la cabeza a la altura del muslo; además lleva un gran disco sobre la sien, siguiendo la identificación de Olivier (2004). Este personaje fue identificado por Villagra como Tezcatlipoca. Olivier además aporta la observación de estar pintado de rojo como el Tlatlahqui Tezcatlipoca (Olivier 2004:121).

Aquí acaba la primera escena de ocho personajes, todos de pie y en diversas actitudes y cada uno portando insignias diferenciadas. Es relevante mencionar que en toda la escena hay formas a manera de manchas y círculos pintados en rojo que no se presentan en las otras escenas. Villagra menciona que pueden representar manchas de sangre a manera de sacrificio, delimitando la representación sagrada (escena 1) de la segunda escena. Aunque en la escena 2 momento 2 existe otra mancha de sangre justo enfrente del personaje con atavió complejo que Villagra no mencionó.

La segunda escena fue dividida por Villagra en tres momentos diferentes de una ceremonia, formada por figuras de menor tamaño (figura 20, 21). El primer momento se encuentra en el extremo izquierdo, formada por un personaje disfrazado de águila que sostiene una jícara y está en actitud de baile. Posteriormente se encuentra un tambor entre dos bancos, al banco de la izquierda le falta el personaje sentado; el banco de la derecha aún conserva un personaje sentado y que toca el tambor. Villagra observa que este personaje lleva el collar del dios de la danza u *oyobuali* y la máscara de coyote, atributos para él del dios de la danza y el canto (Huehucóyotl). Arriba registra un objeto desconocido, propone que es un guarda flechas, aunque no lo identifica claramente.



Figura 18. Grupo I. Panel inferior sección policroma: análisis de Villagra (1954a). ©Fotografía Ricardo Alvarado del Fondo Agustín Villagra IIE-UNAM (2014).

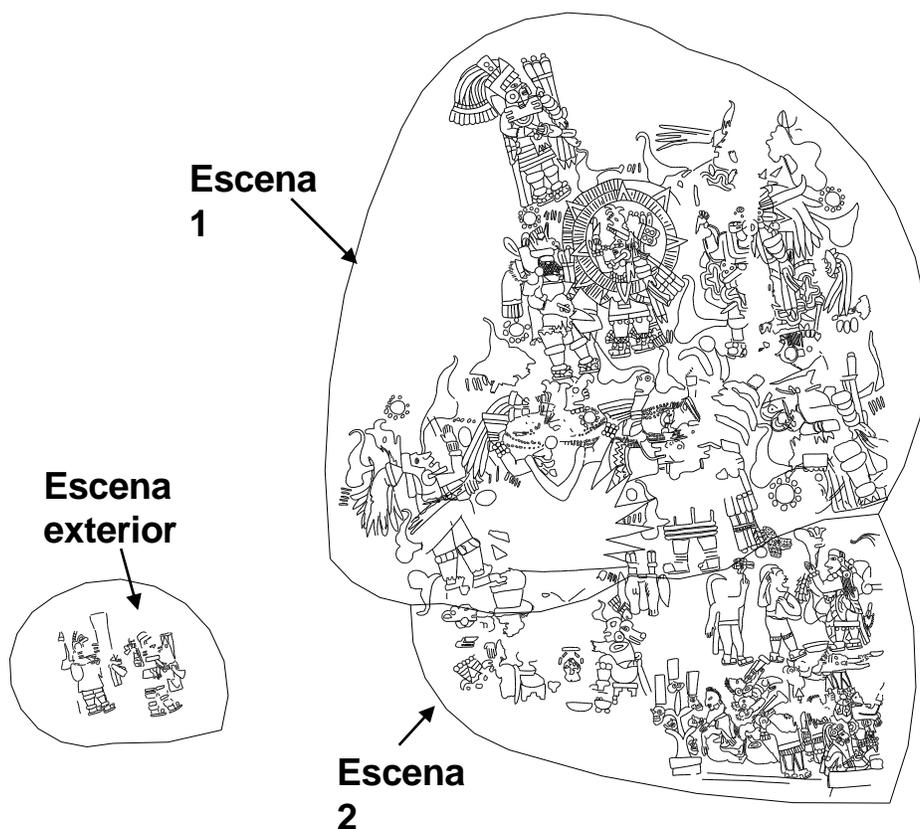


Figura 19. Panel Inferior sección policroma, grupo I: Análisis iconográfico de Villagra (1954a), escenas.
Redibuio: H. Ibar de Villaera 1953

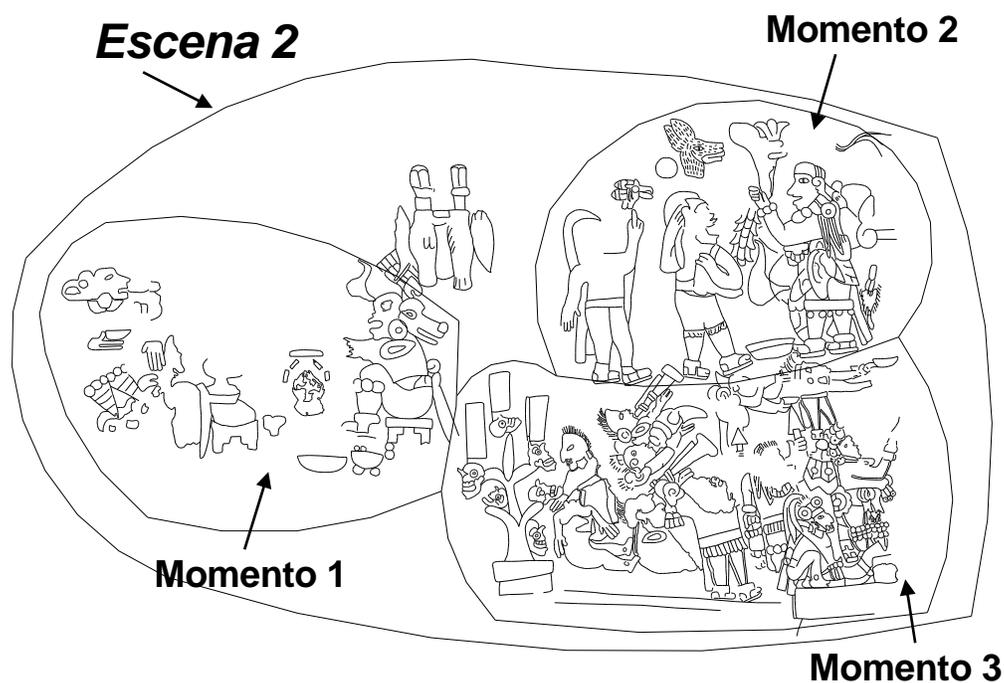
El momento 2 (figura 20), consiste en tres personajes de pie, los dos de la izquierda miran hacia el último de la derecha, el cual lleva un atuendo diferente a los otros dos, para Villagra es el personaje más importante de este momento. Cada uno de ellos presenta sobre su cabeza un glifo que los identifica como: el personaje águila, el personaje uno venado y el señor flor.

El último momento de la escena es el más complejo (figuras 20, 21). Iniciando por la izquierda podemos apreciar, siguiendo a Villagra dos sacrificios humanos: un *tzompantli* o árbol de cráneos con banderas que para nuestro autor indica el nombre del lugar donde se efectuaba la ceremonia: “*tzompantli el árbol que ahora llamamos Colorín*” (Villagra 1954a: s/p), agrega que no muy lejos de Ixtapantongo existe actualmente un poblado que se llama Colorines por lo que no sería difícil pensar que el árbol de cráneos indica el lugar donde se llevó a cabo esta ceremonia. Al costado del *tzompantli* se aprecia una escena de sacrificio, una



mujer está siendo decapitada por un sacerdote colocado detrás de ella y a la que le han quitado el corazón.

Posteriormente hay tres sacerdotes-músicos pintados de negro, (aunque nosotros identificamos cuatro, no tres músicos) que miran hacia arriba al momento 2. Al frente se encuentran dos personajes de pie y con flechas en las manos y que están, según Villagra, en actitud de presentar las armas delante de la otra escena de sacrificio. Por arriba de estos últimos fueron pintados otros dos personajes, uno de ellos lleva un sahumador aunque Villagra no los describe.



*Figura 20. Panel Inferior sección policroma, grupo I: Análisis iconográfico de Villagra (1954a), escena 2.
Redibujó: H. Ibar de Villagra 1953*

Por último, un grupo de figuras difíciles de identificar (figuras 20, 21); nuestro autor propone que es la segunda escena de sacrificio (momento 3): compuesta por un personaje sentado que sostiene con sus manos las piernas de un personaje tendido y al cual se le ha extraído el corazón, mientras el personaje de pie levanta el corazón (Villagra 1971:149). Él observa que estas figuras se encuentran muy deterioradas y es difícil apreciarlas de manera completa. Aunque el personaje robusto colocado sobre un paramento es, dentro de nuestra propuesta, esencial para entender el simbolismo de este pictograma; por lo que en el



siguiente capítulo hablaremos a fondo al respecto. Una escena que nosotros designamos como exterior no fue descrita por Villagra, aunque forma parte de la coherencia discursiva de este grupo pictórico, por lo que será descrita en las cédulas y analizada más adelante.

Finalmente, Villagra nos dice que todo el conjunto representa una de las innumerables ceremonias que practicaban los toltecas dentro de los dieciocho meses de se componía el año, agrega que le es imposible determinar a cuál de ellas se refiere. Aunque propone que entre los aztecas había una fiesta en honor de todos los dioses: el mes de Teotleco. Concluye que en Ixtapantongo (grupo I) parece estar dedicada a las ocho deidades pintadas arriba de las escenas de sacrificio (Villagra 1954a)

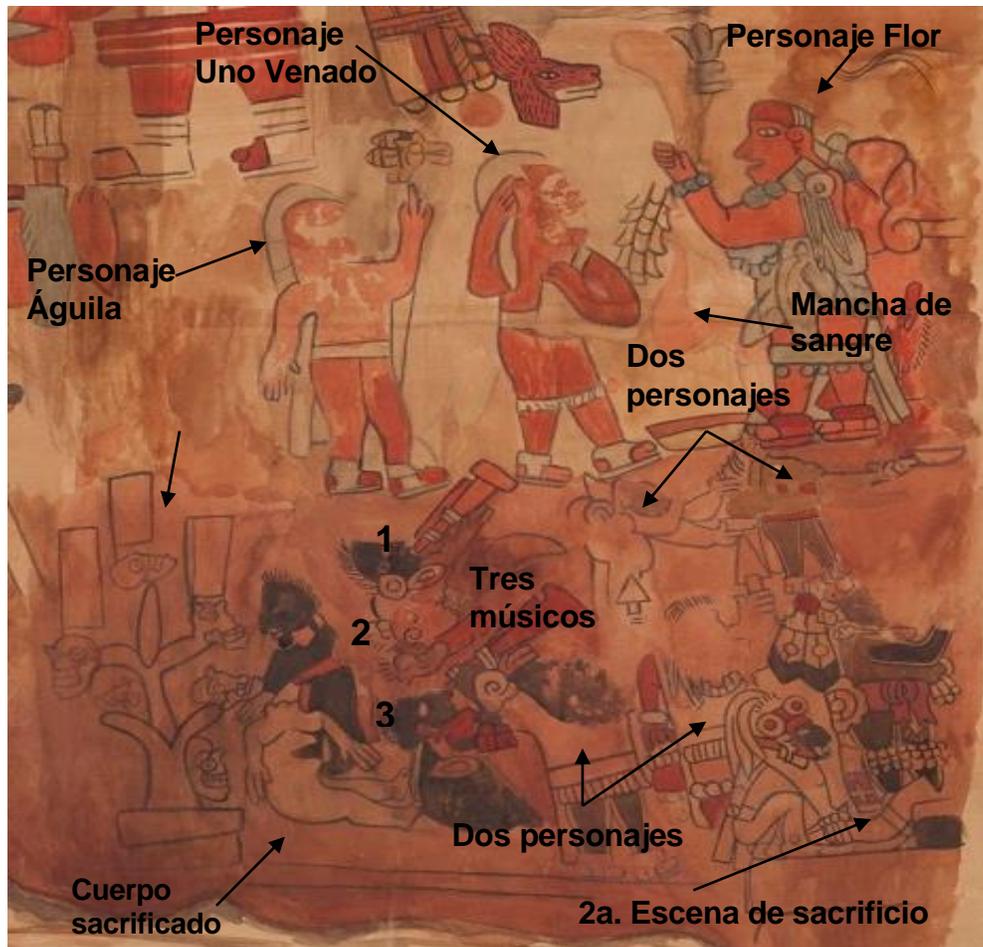


Figura 21. Detalle del Panel inferior sección policroma: análisis de Villagra (1954a). ©Fotografía Ricardo Alvarado del Fondo Agustín Villagra IIE-UNAM (2014).



3.4. Proceso de análisis iconográfico: Catálogo

El objetivo principal en este estudio es conocer el significado de las figuras pintadas en el panel inferior que corresponde al estilo policromo grupo I.

Para lograr este objetivo es necesario en primer lugar describir individualmente cada una de las figuras del grupo. Como lo hemos expuesto, el universo pictográfico de Ixtapantongo está conformado de otros estilos que forman en total seis grupos pictóricos. En este trabajo únicamente mostraremos esta pequeña sección por ser la más conocida cuando se habla de Ixtapantongo, pero prácticamente inédita en cuanto a la descripción individual de cada elemento que la constituye.

El primer paso en nuestra propuesta de análisis iconográfico, consiste en exponer las características formales de cada una de las figuras por medio de un catálogo constituido por cédulas individuales para cada representación y momento iconográfico. Mantendremos en una primera etapa de nuestro análisis la propuesta de Villagra en cuanto a escenas y momentos por considerarla adecuada para la comprensión del panel, aunque posteriormente agregaremos algunas modificaciones.

Conforme a la propuesta de Panofsky (1984:16) el análisis iconográfico pretende identificar imágenes, historias y alegorías, por medio de tres fases de análisis. La primera fase consiste en identificar formas puras, llamadas motivos de las representaciones llenos de significados propios. En la segunda fase los motivos deben ser caracterizados integrando imágenes que permitan identificar probables combinaciones, formando historias y alegorías. La tercera fase consiste, siguiendo a Panofsky, en la comprensión del significado intrínseco de las representaciones. Las propuestas de significados deben estar relacionadas a la estructura de la sociedad que se pretende estudiar.

Para identificar las formas puras proponemos el concepto de representación, las figuras individuales pueden ser antropomorfas, fitomorfas o abstractas. Dentro de cada representación describiremos las unidades que conforman los rasgos individuales como: indumentaria, accesorios, adornos. Las unidades serán descritas individualmente conforme a sus elementos constitutivos como plumas, cuentas, moños, etcétera (Jiménez 1998:19).

En el segundo nivel de análisis consideramos las características formales como tamaño, color, ubicación y posición corporal para identificar escenas. El tercer nivel de análisis consistente en la propuesta de probables significados. Esta será tratada en el último capítulo de nuestro trabajo.

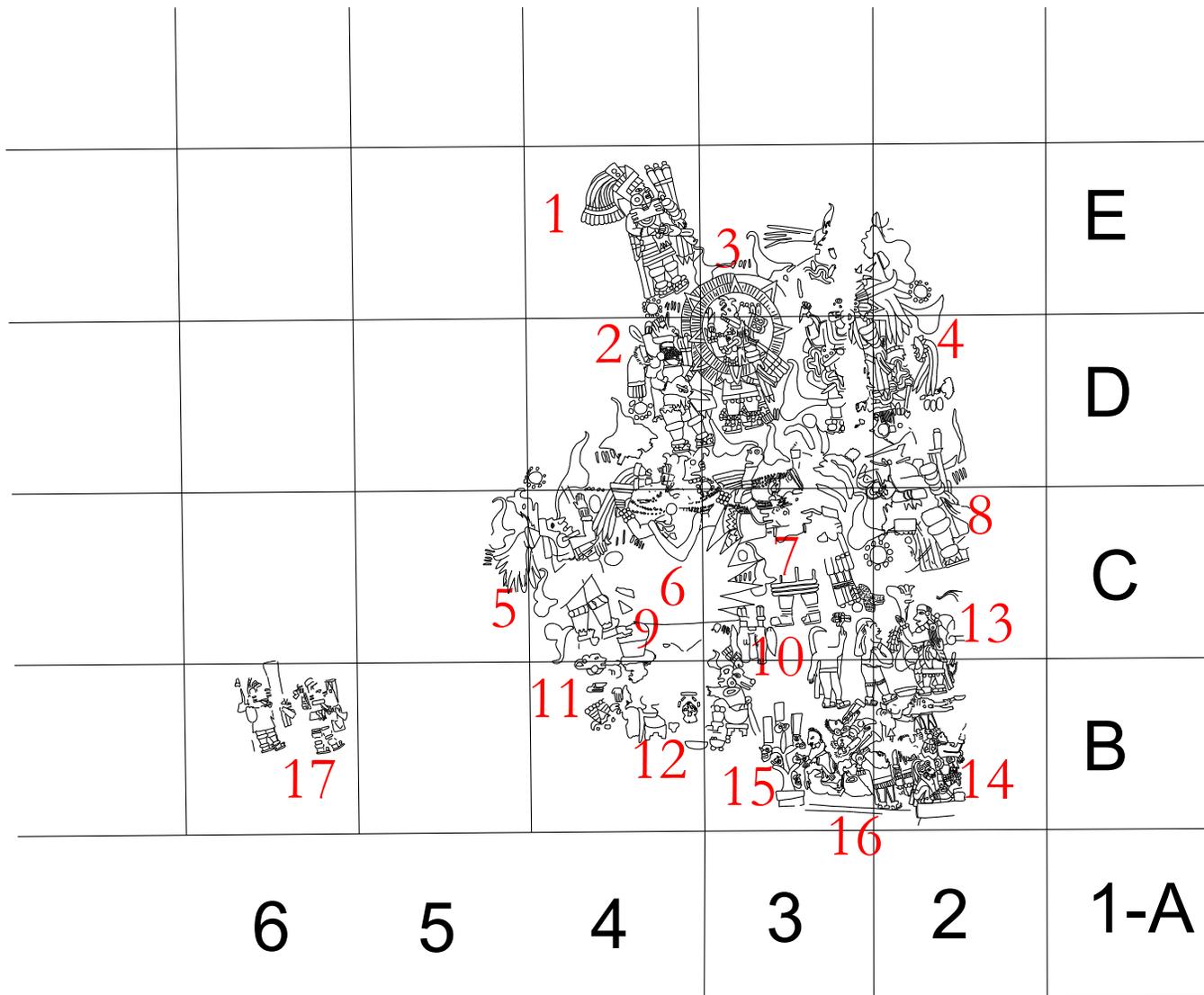


Para ubicar cada representación tendimos una retícula formada por cuadros de 20 cm por lado. Cada cuadro tiene números y letras asignados, el punto cero o de inicio de la retícula de ubicación se encuentra en la esquina inferior derecha del panel. Los números están asignados a cada cuadro desde este punto en las columnas horizontales, mientras las letras están colocadas progresivamente en las columnas verticales. Con esta retícula podemos localizar cada elemento dentro de su contexto espacial.

Se diseñaron cédulas individuales para cada figura, donde se registra el panel al que pertenecen, su grupo pictórico, el estilo, la ubicación, el tamaño, el color y la identificación que se le ha hecho a cada representación, así como los autores del registro que se utilizó para describir sus elementos.

Posteriormente en la cédula se describe la posición o postura corporal de la representación, en el caso de los momentos detallaremos cada una de las figuras del momento de igual manera, pero en una sola cédula.

La representación será descrita desglosando cada una de las unidades que la conforman iniciando de arriba hacia abajo y de derecha a izquierda desde el tocado terminando en las sandalias, los elementos constitutivos de cada unidad también serán descritos. Finalmente, cada cédula ubicará en la retícula la forma descrita con el dibujo que nosotros levantamos en campo contrastado con el registro de Villagra, la fotografía (en caso de ser posible) y el dibujo realizado por Villagra.



0  30 cm



| Elemento- Ubicación | Tamaño | Color | Identificación |
|--|----------------------------------|--|------------------------------------|
| 4E Escena 1: <i>conjunto 1</i> | Altura: 25 cm. Ancho: 18.5 cm | Delineado: negro. Color: rojo, naranja, verde. | Dios Guerrero (Villagra 1954a). |

| | | |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|
| Pinturas Ixtapantongo | Panel Inferior: grupo I | Estilo: Policromo |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|

Posición: Figura de pie; el cuerpo está en tres cuartos, su cabeza la mantiene girada hacia su lado izquierdo, mira a esa dirección. El brazo derecho lo presenta doblado y con esa mano sostiene un lanzadardos. El brazo izquierdo lo tiene extendido de forma paralela al cuerpo, lleva una banda de algodón acolchada. El pie izquierdo se encuentra adelante del derecho, ambos dirigen sus puntas también hacia su lado izquierdo. Toda la figura y su indumentaria fueron delineadas en negro.

(a).Tocado: Compuesto por un manojo de diez plumas verdes largas que caen hacia atrás, hasta la altura del hombro derecho. En su parte media hay objetos rojos cuadrangulares que se extienden a lo ancho del tocado, por debajo de ellos se aprecia una banda paralela roja que amarra el manojo de plumas, sus extremos son de color rojo. Estas plumas están amarradas a un elemento rectangular verde que tiene dos círculos delineados en negro, por abajo y sobre la cabeza, se extiende otro manojo de 4 y 5 plumas rojas que sobresalen de la diadema.

(b).Diadema: Sobre la cabeza lleva una diadema o *xiubbuitzollí*, de la cual salen las plumas del tocado, se prolonga en forma de "L" sobre la sien derecha para unirse con la orejera, rematando sobre la frente con la forma triangular característica de la diadema real. Color verde.

(c).Pintura Facial: Formada por una línea horizontal verde delineada sobre la parte media de la nariz, a la altura del pómulo, baja hasta el borde de la mandíbula. El personaje mantiene la boca abierta mostrando ambas hileras de dientes.

(d).Orejera: Circular, presenta otro círculo más pequeño al centro.

(e).Nariguera: Barra que cae de manera vertical, no se aprecia si atraviesa el septum o la aleta nasal. Color verde.

(f)Elemento no identificado. Por detrás de la orejera a la altura de la nuca lleva un elemento no identificado de forma semitriangular que se extiende hacia la orilla del penacho. Color verde.

(g).Pectoral: Sobre el pecho se encuentra el pectoral tipo mariposa cubriendo gran parte del tórax. Color verde. Por arriba del pectoral fueron representados dos rectángulos uno verde y otro rojo que terminan en el borde de la mandíbula, elementos que formaban probablemente parte del collar.

(h).Pechero: Por abajo del pectoral mariposa usa un pechero semicircular con tres líneas concéntricas. Color verde.

(i).Pulsera: Lleva en la mano derecha una pulsera que llega hasta el antebrazo, en su borde pueden apreciarse pequeñas líneas transversales al antebrazo. Delineado en negro.

(j).Lanzadardos: En la mano derecha sostiene un lanzadardos que se dirige hacia abajo a su izquierda. Mango verde y punta roja.

(k).Dardos: Sostenidos por detrás del brazo izquierdo se aprecian tres dardos amarrados por una banda horizontal, los extremos superiores coloreados en negro fueron decorados cada uno con una forma circular, los extremos inferiores rojos terminan en punta y solamente delineados en color negro.

(l).Cuchillo: Esta arma se encuentra sujeta en la parte superior de la banda acolchada, justo por encima del hombro izquierdo, de forma triangular, presenta un mango rectangular rojo que se mete a la primera vuelta de la banda acolchada.



Elementos descritos:

(m).Banda de algodón acolchada: En el brazo izquierdo porta una banda acolchada con 5 vueltas, delineada en color negro. A la altura de la muñeca por fuera de la banda acolchada se aprecia un elemento no identificado de forma semiesférica, probablemente funcionada como parte de la protección para la mano y muñeca.

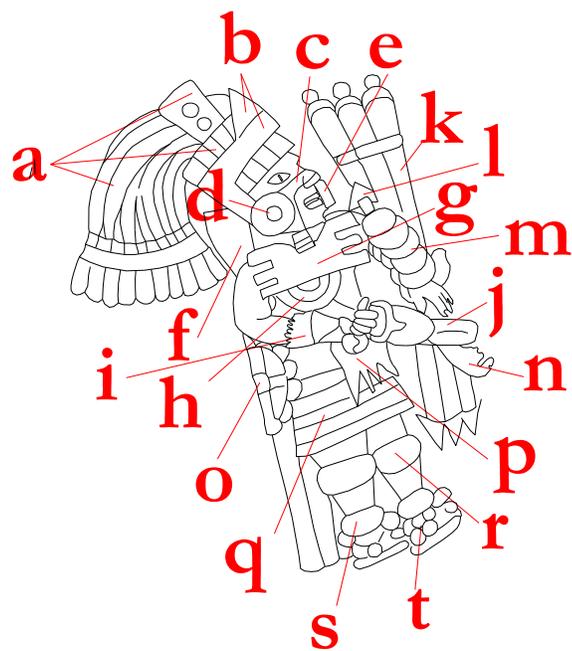
(n).Arma curva: Entre el extremo del lanzadardos y los dardos se observa un elemento naranja que sobresale de forma semicircular que es sostenido por la mano izquierda.

(o).Disco dorsal (*tezcacuitlapilli*): A la altura de la cintura se aprecia un disco colocado de perfil. El personaje lleva el disco en la espalda baja, pueden observarse dos líneas horizontales paralelas en negro atravesadas por otra línea vertical que se unen por medio de un círculo pequeño, la orilla del disco es rematado por 7 semicírculos. En el extremo inferior del disco caen dos cintas largas que



0 30 cm

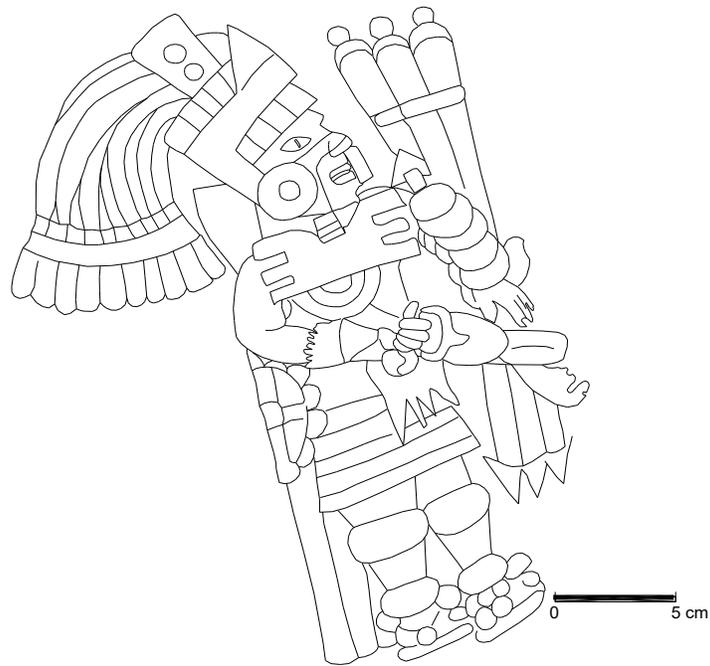
1. Ubicación



3. Fotografía, (©H.Ibar 2010)



4. Dibujo Villagra (1953). ©Fotografía Ricardo Aharado del Fondo Agustín Villagra IIE-UNAM (2014).



5. Dibujo dios Guerrero. Redibujo: H. Ibar de Villagra 1953



| | | | |
|--|-----------------------------------|---|--------------------------------|
| Pinturas Ixtapantongo | | Panel Inferior: grupo I | Estilo: Policromo |
| Elemento-Ubicación | Tamaño | Color | Identificación |
| 4D Escena 1: <i>conjunto 2</i> | Altura: 25.1 cm Ancho: 14.7 cm | Delineado: negro. Color: rojo, amarillo, verde. | Xiuhtecutli (Villagra 1954) |

Elementos descritos:

Posición: Figura de pie y de perfil. La cara mira a su lado izquierdo donde se encuentra Tonatiuh. Puede apreciarse vestigios del brazo derecho flexionado hacia el frente, con el cual sostiene un lanzadardos. Las puntas de los pies se dirigen también a su costado izquierdo.

(a).Tocado: El tocado cubre toda la cabeza, pero deja al descubierto la cara. Formado por dos bandas horizontales en rojo, la más pequeña cubre la frente; por encima, la franja más grande sostiene un ave, mientras a la altura de la nuca una forma semirectangular presenta dos plumas anchas delineadas en negro y apuntando hacia arriba. La pluma interior presenta la punta roja, por la parte de atrás sobresale un atado trapezoidal del cual salen pequeñas líneas en negro, representan varias plumas pequeñas que dan paso a un manojo de plumas largas en color verde, atadas en su extremo por una cinta horizontal roja por donde sobresalen las puntas de un manojo de 5 plumas amarillas. El tocado termina un poco antes de la cintura del personaje. Sobre el tocado se encuentra colocada un ave con sus plumas extendidas, se aprecia el ojo derecho y su pico que se dirigen también hacia la izquierda del personaje. Este accesorio se extiende por abajo del hombro derecho hasta rematar con dos listones a la altura del pecho y antes del brazo derecho. Este tipo de tocado con el ave es característico de Xiuhtecutli, junto con las dos plumas a su costado

(b).Pintura Facial: La cara está pintada con formas romboidales que tienen en su centro un punto, la pintura facial cubre la cara terminando por arriba de la mandíbula. La boca está abierta mostrando la hilera superior de los dientes.

(c).Nariguera: Es difícil distinguir este tipo de accesorio debido a la postura que guarda el personaje. Conformada por un cilindro vertical delineada en negro, color verde. No es posible saber cómo se unía este elemento a la nariz ya que solamente quedan vestigios de esta forma.

(d).Orejera: Es difícil distinguir, ya que en esta zona la pintura se encuentra muy deteriorada, aunque probablemente la orejera era circular con un pequeño círculo al interior.

(e).Pectoral: No es posible apreciar el tipo de pectoral, aunque puede observarse un borde redondeado que inicia en la barbilla ocupando gran parte del pecho. Sin embargo, esta forma es un vestigio, solamente existen rastros delineados en negro.

(f).Dardos: Por atrás del hombro izquierdo se encuentran las puntas superiores de dos dardos con los extremos redondeados y decorados con dos círculos. El dardo próximo a la cara está delineado en negro, mientras que el exterior está pintado en rojo, ambos están atados por una cinta horizontal a la pluma del extremo con la vara propia del dardo. La parte media de los dardos está dentro de un carcaj, salen de nuevo en sus extremos inferiores a la altura de la rodilla izquierda, ambos dardos terminan en punta de color verde.



Núm.2.B

Elementos descritos:

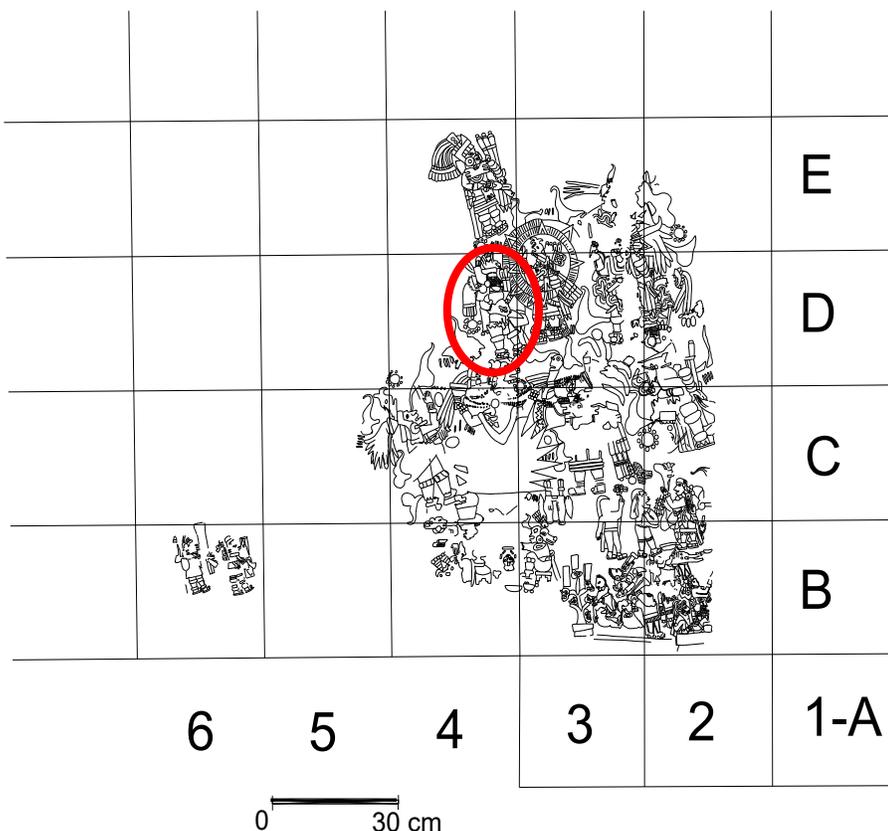
(g).Carcaj: Dentro del carcaj se encuentran ambos dardos. El estuche, en rojo, está compuesto por dos formas rectangulares, la superior muestra una banda diagonal decorada con dos triángulos delineados en negro, mientras que el rectángulo inferior presenta bordes semicirculares en su costado izquierdo. En el costado inferior del carcaj salen las puntas de los dardos. Este elemento impide apreciar el brazo izquierdo.

(h).Lanzadardos: No puede observarse la mano derecha, probablemente usaba una pulsera ya que a la altura del antebrazo se observa una línea ondulante que representaba la orilla de la pulsera. El lanzadardos apunta hacia la izquierda del personaje y un poco hacia abajo. Aunque el lanzadardos tampoco puede apreciarse bien; sobreviven vestigios del mango compuesto por una pequeña barra en color rojo y pequeños círculos a su alrededor que posiblemente eran parte de la empuñadura del arma.

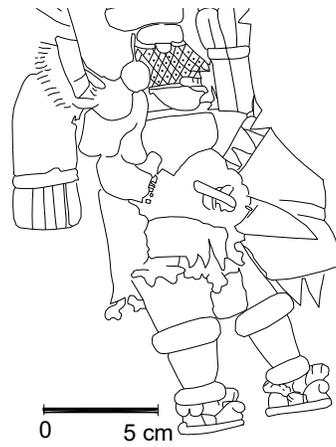
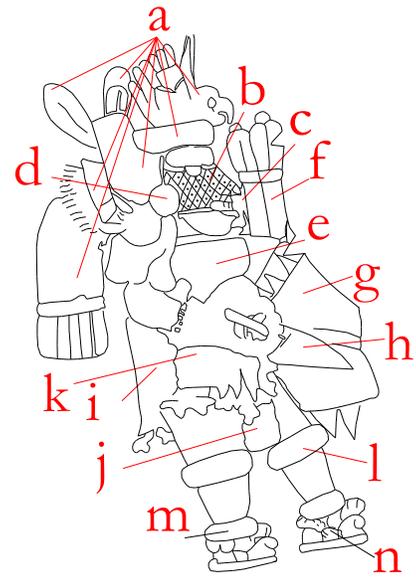
(i).Capa: A su costado derecho puede apreciarse una línea vertical que cae hasta la altura del muslo derecho, terminando en una línea ondulante en amarillo formando la capa del personaje.

(j).Taparrabos: Sólo es visible el extremo del amarre que cae hacia el frente, aunque quedan huellas de la franja superior que debió estar por debajo de una especie de delantal en color rojo.

(k).Delantal: Por encima del taparrabos llevaba un delantal en rojo con flecos redondeados en su



1. Ubicación



4. *Xiubtecubtli*. Redibujó: H. Ibar de Villagra 1953



| | | |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|
| Pinturas Ixtapantongo | Panel Inferior: grupo I | Estilo: Policromo |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|

| Elemento-Ubicación | Tamaño | Color | Identificación |
|--|---------------------------------|---|-----------------------------|
| 3-4 DE Escena 1: <i>conjunto 2</i> | Alto: 28.5 cm Ancho: 19.6 cm | Delineado: negro. Color: rojo, amarillo, verde. | Tonatiuh (Villagra 1954) |

Elementos descritos:

Posición: Figura antropomorfa de pie, el cuerpo se encuentra de perfil mira hacia su derecha donde está Xiuhtecuhtli. Muestra los dientes superiores. El brazo derecho lo tiene flexionado hacia arriba y con esa mano sostiene un lanzadardos apuntando también hacia arriba. El brazo izquierdo se encuentra paralelo al cuerpo y extendido hacia abajo, con esa mano sostiene un arma curva. La pierna derecha se encuentra por delante de la otra pierna, las puntas de los pies se dirigen hacia su lado derecho.

(a).Disco solar: El personaje se encuentra enmarcado dentro de un disco solar que presenta 3 círculos: en el círculo interior de color rojo salen cuatro triángulos a manera de rayos, el círculo intermedio es amarillo y con líneas radiales en rojo, del cual salen otros tres rayos, para dar un total de 7 rayos; todos en verde y con un triángulo interior en color rojo. El círculo externo también en color amarillo presenta líneas radiales en color rojo, este círculo está incompleto hacia la espalda del personaje, aunque quedan algunos vestigios que indican que este círculo debió cerrar a la altura de la cintura. La cabeza, el brazo derecho y el tórax se encuentran dentro del disco, mientras que por debajo de la cintura las piernas salen del segundo círculo, así como la mano derecha que sujeta un arma curva. El disco solar es un elemento característico para identificar a este personaje como Tonatiuh.

(b).Tocado: Compuesto primero por una banda horizontal roja que cubre gran parte de su frente, rematada por cuatro pequeños círculos, tres verdes y uno rojo como la banda. Por arriba de esta banda se aprecia una singular cabeza colocada de perfil; tal vez se trate de alguna representación simbólica de un numen o ave, puede apreciarse el ojo izquierdo y la boca abierta. Sobre la nariz se observan 4 formas elípticas dos en rojo y las otras en verde, por arriba de estas formas se encuentra una especie de voluta o tocado que inicia en su frente abriéndose hacia arriba, formando tres figuras alargadas y con los bordes redondeados. Sobresale del tocado el cabello largo y lacio que llega por debajo del pecho terminando en tres puntas de finas líneas en negro. En su costado superior izquierdo hay dos plumas cortas y anchas en color verde que están sujetas por medio de un listón rojo, decoradas cada una con dos círculos delineados en negro. Las puntas redondeadas terminan en medio círculo negro. Por debajo de este elemento y a un costado del cabello se observa un semicírculo en color negro del cual caen dos plumas cortas verdes, por atrás de las plumas y la nuca puede verse parte de la cabellera.

(c).Nariguera: Barra cilíndrica rematada a sus extremos en pequeños círculos. Son claros los tres círculos que rematan la nariguera en sus extremos, puede apreciarse que la nariguera atraviesa el septum. Pintada en verde.

(d).Orejera: Circular, del extremo inferior sale diagonalmente una barra, rematada por un círculo y una forma semiesférica. Toda la orejera es color verde.

(e).Collar: Por la posición corporal solamente es posible observar dos cuentas de mediano tamaño alrededor del cuello y por arriba del pectoral. Color verde.



Elementos descritos:

(f).Pectoral: Es una placa gruesa en forma de “T”, con pequeñas placas dispuestas en la parte inferior y colocadas en dos filas, la fila superior tiene seis placas y la fila inferior cinco verdes y una roja. Todo el pectoral está delineado en negro y coloreado en verde.

(g).Lanzadardos: La mano derecha sostiene el arma. El mango, formado por una barra, pasa entre el dedo índice y medio, la punta del lanzadardos apunta hacia arriba. Contorno en negro, coloreado en verde.

(h).Pulsera: Únicamente se puede ver la pulsera de la mano derecha, formada por dos hilos, cada hilo con 3 cuentas circulares. Color verde.

(i).Banda de algodón acolchada: El brazo izquierdo presenta la banda acolchada compuesta por tres vueltas esféricas sencillas, delineadas únicamente en negro. Puede observarse una pequeña sección del hombro al inicio de la banda acolchada.

(j).Arma curva: Sostenida por la mano izquierda, sale de la diadema solar. El arma curva se dirige hacia abajo, mientras que el extremo superior sobresale por atrás de la muñeca. Presenta dos líneas paralelas a los bordes del elemento y una línea semicurva al extremo inferior de la misma, delineada en negro. Color amarillo.

(k).Dardos: Cuatro dardos dispuestos por atrás del tocado. Sobresalen los extremos superiores de bordes redondeados, solamente quedan vestigios de las dos plumas interiores, puede observarse únicamente la silueta redondeada y los dos círculos amarillos en su extremo. Los dos dardos exteriores están mejor conservados, muestran una línea al centro representando ambas plumas de los dardos, rematan con dos círculos. La pluma roja como la pluma verde presentan un círculo amarillo; justo por atrás de la nuca puede apreciarse el cuerpo medio de estos dardos. El dardo con la pluma verde es de color amarillo, el dardo con la pluma roja es de este mismo color. Los extremos inferiores sobresalen de la orilla del arma curva y allí los dardos son de color rojo, terminando en puntas triangulares verdes.

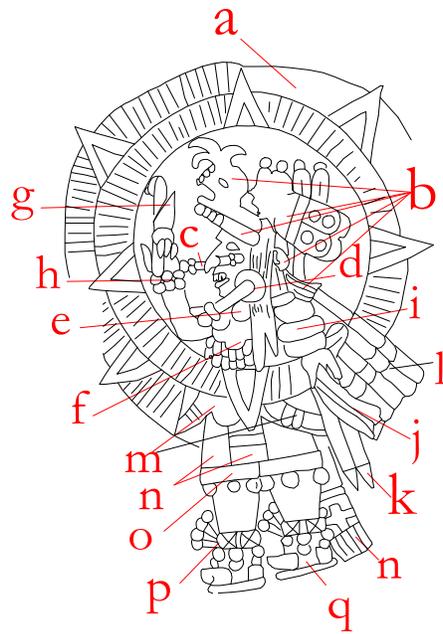
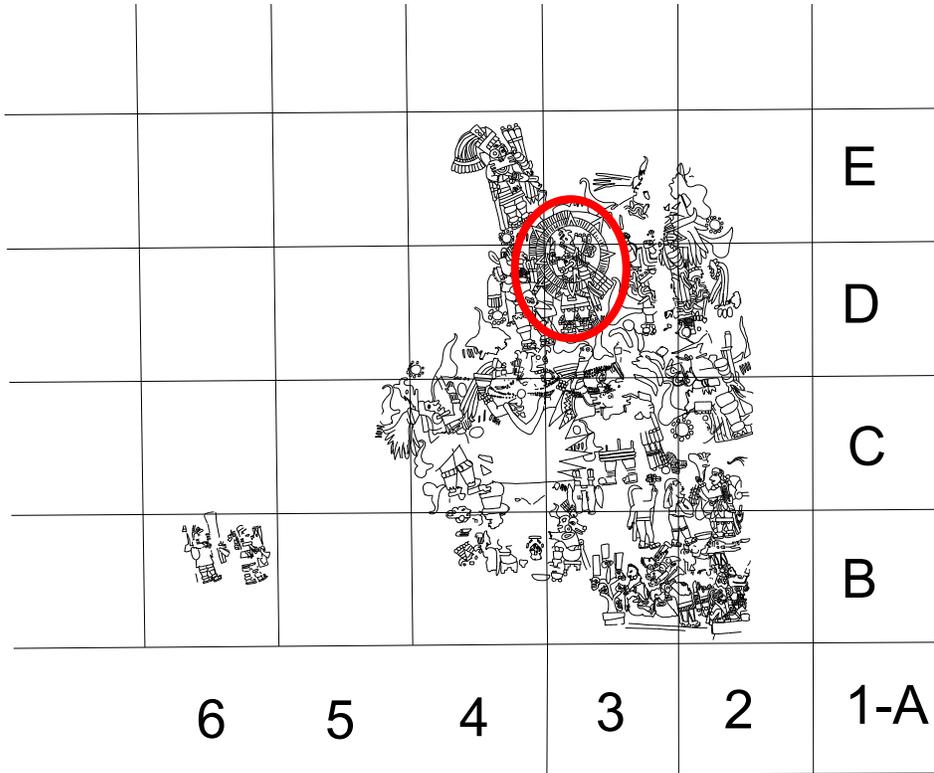
(l).Capa: Por atrás de la espalda salen diagonalmente dos secciones de plumas rígidas, la primera sección muestra cuatro plumas largas delineadas en negro que se amarran por dos líneas paralelas a otro manojo de plumas verdes más cortas, presentan sus bordes redondeados y hacia abajo.

(m).Delantal: A ambos costados de la cadera se aprecian los bordes curvos, unidos con una línea vertical y tres pequeñas líneas diagonales en el borde derecho de la prenda. En el otro costado hay dos líneas diagonales cruzadas por otras dos líneas semiesféricas a manera de nudos, elemento sólo delineado en negro.

(n).Falda: Es de color rojo y silueta triangular, la prenda termina justo por encima de las rodillas. Al frente cae un listón, formado por dos líneas paralelas divididas al interior por tres líneas horizontales en color amarillo, blanco y rojo. Como parte del amarre de la falda presenta al costado izquierdo un grueso listón en color rojo, cae al costado de la pantorrilla izquierda y termina a la altura de la suela de la sandalia. Este elemento muestra en su extremo inferior una cruz delineada en negro y coloreada en verde, franqueada por dos líneas paralelas que forman un cuadro en amarillo. Esta forma fue identificada por López Luján (2006a:235) como el símbolo quincunce, representación del año, el umbral, la centralidad y la división cuatripartita de la Tierra (López L. 2012:194). En su orilla inferior la tira termina en cinco pequeños listones de punta redondeada.

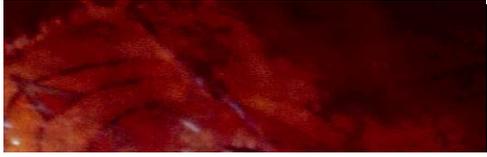
(o).Rodilleras: Rectangulares de una sola vuelta, al extremo inferior cada rodillera es rematada por tres círculos pequeños. Tanto las rodilleras como los círculos son verdes.

(p).Ajorcas: Ambas piernas llevan ajorcas semiesféricas verdes de una sola vuelta, presentan al centro dos líneas verticales paralelas y a los extremos dos líneas cruzadas en forma de equis, mientras que en ambos extremos pueden apreciarse dos hileras de tres círculos cada una a manera de borlas que cuelgan de las ajorcas. Las ajorcas están amarradas al frente por un moño compuesto por tres y cuatro listones que rematan en pequeños círculos, tres círculos en la pierna derecha y cuatro para la pierna izquierda.





Núm.3.D





| | | |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|
| Pinturas Ixtapantongo | Panel Inferior: grupo I | Estilo: Policromo |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|

| Elemento-Ubicación | Tamaño | Color | Identificación |
|---|---------------------------------|--|--|
| 2-3DE Escena 1: <i>conjunto 2</i> | Altura: 25.2 cm Ancho: 19 cm | Delineado: negro. Coloreado:rojo,verde, amarillo | Quetzalcóatl (Villagra 1954) Tlahuizcalpantecuhtli (Olivier, Hernández Ibar) |

Elementos descritos:

Posición: Figura antropomorfa de pie, los hombros y tórax están de frente. La cara y la mano derecha se han borrado parcialmente, presenta la quijada descarnada. El brazo derecho lo mantiene flexionado hacia arriba, aunque no es posible observar su mano. El brazo izquierdo lo presenta extendido hacia abajo y con la mano sostiene un arma curva; la pierna derecha tiene la punta del pie girado hacia su derecha, su tocado cae hacia la izquierda por lo tanto la cara colocada de perfil miraba hacia Tonatiuh, la pierna izquierda no se aprecia. Sus elementos iconográficos lo identifican como Tlahuizcalpantecuhtli

(a).Tocado: Cae desde la nuca hacia su costado izquierdo. Comienza con cuatro elementos circulares, las dos cuentas o esferas de en medio presentan un pequeño círculo, mientras que la esfera superior es solamente un vestigio y la inferior está delineada en negro. Hacia el costado externo de estas esferas sobresalen dos plumas medianas, pero anchas con una línea al centro en negro y puntas también en negro. Ambas plumas enmarcan un moño, probablemente de papel semicircular con tres líneas negras en fondo diluido menos oscuro. Por debajo de la pluma inferior se observa una forma en rojo, probablemente también parte del moño que remata una probable concha tipo oliva delineada en negro. Por debajo de esta última, se observa una forma difícil de identificar, tal vez se trate de una cuenta o un amarre de la concha unida a un listón en rojo justo por encima del hombro izquierdo. Finalmente el tocado termina con siete largas plumas verdes; cinco plumas caen verticalmente, mientras una dirige su punta hacia arriba y otra se extiende horizontalmente.

(b).Orejera: Circular delineada en negro con un medio círculo al interior en rojo, al extremo inferior de la orejera puede observarse los mechones de cabello en color rojo que caen sobre el collar. A un costado de la orejera pueden apreciarse los vestigios de la quijada descarnada que deja al descubierto la fila superior de dientes, por debajo de ellos se observan dos puntos en rojo.

(c).Collar: Por debajo de la quijada, el personaje lleva dos grandes cuentas. La superior pintada en negro y con un pequeño círculo al interior, mientras que la inferior solamente está delineada en negro.

(d).Pectoral: Se aprecia un pectoral rectangular con cuatro hilos que se disponen sobre el pecho delineado en negro y sin color al interior. Al extremo inferior derecho hay un pequeño círculo del cual sale una barra, su punta se dirige hacia un insignia estelar, aunque quedan vestigios de otras figuras difíciles de identificar, probablemente estos elementos formaban parte de la indumentaria que el personaje usaba en el tórax y que se refiere a un símbolo estelar.

(e).Dardos: Se aprecian dos dardos delineados en negro, colocados por atrás del brazo izquierdo. No se observan los extremos superiores, los extremos inferiores terminan en punta.

(f).Manga de algodón acolchada: En el brazo izquierdo, compuesta por cuatro vueltas semicirculares, delineada en negro.

(g).Arma curva: Empuñada en la mano izquierda, cae apuntando hacia el lado externo de la figura. Delineada en negro, al interior amarilla.



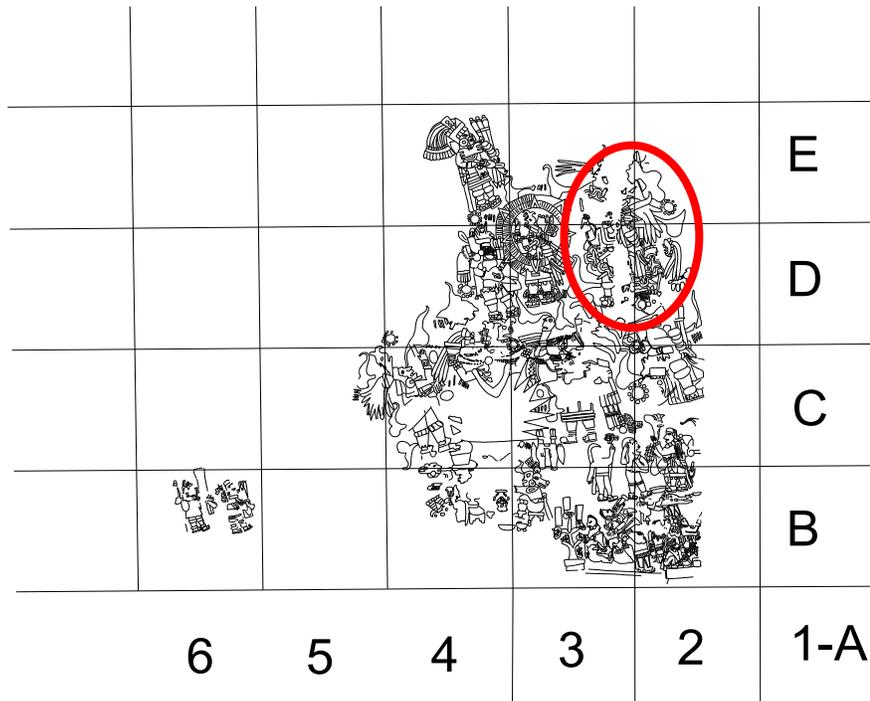
Núm.4.B

Elementos descritos:

(h).Símbolos estelares: Alrededor del cuerpo se encuentran dispuestas cinco figuras dibujadas a manera de líneas escalonadas con esquinas redondeadas, las cuales hemos identificado como representaciones estelares de Venus. Cuatro rodean la cintura y rodillas del personaje, las dos del costado izquierdo se unen con una forma ondulante en color rojo identificada como una serpiente. Mientras que el quinto símbolo se encuentra al costado derecho directamente por arriba de la frente, mostrando dos formas cilíndricas en rojo colocados a sus costados, mismos elementos que se encuentran en por lo menos tres de los símbolos inferiores, aunque están muy deteriorados. Por arriba de estas formas hay vestigios de diversas líneas, posiblemente formaban el tocado sobre la cabeza de la serpiente.

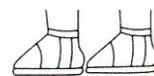
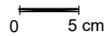
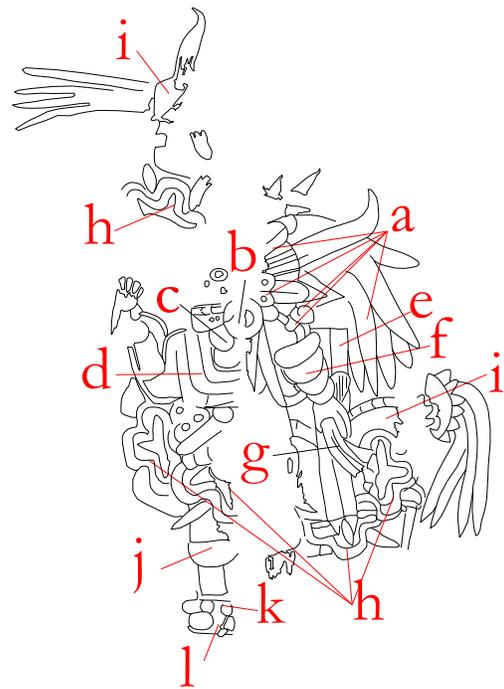
(i).Serpiente: Aunque está muy deteriorada, el cuerpo de la serpiente se conserva en el extremo inferior izquierdo del personaje, contorno negro y al interior en rojo. Presenta bordes sin color, pero con pequeñas líneas transversales en negro, se aprecian dos crótalos. Al final de los crótalos se encuentra un elemento en media luna, del cual salen seis plumas pequeñas que a su vez dan paso a cuatro largas plumas verdes que caen. El cuerpo ondula por atrás del personaje y entre él. Dos símbolos de Venus están unidos a la serpiente. La serpiente probablemente salía por atrás de la cara del personaje, aunque no se conserva su cabeza, debió estar un poco más arriba. Se observan vestigios de plumas y otros elementos (posiblemente el tocado de la serpiente), sin embargo no se aprecia claramente la sección superior del réptil.

(j).Rodillera: Únicamente se conserva la pierna derecha, donde usa una rodillera simple de una sola



0 30 cm

1. Ubicación



4. Dibujo Tlahuizcalpantecuhtli. Redibujo:
H. Ibar de Villagra 1953

5. Reconstrucción hipotética de Urcid; Domínguez
(2013:588), basada en dibujo de Villagra (1971)



| | | |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|
| Pinturas Ixtapantongo | Panel Inferior: grupo I | Estilo: Policromo |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|

| Elemento-Ubicación | Tamaño | Color | Identificación |
|-------------------------------------|-------------------------------|--|----------------------------|
| 4-5C Escena 1: conjunto 3 | Alto: 24.6 cm Ancho: 14 cm | Delineado: negro. Coloreado: rojo, amarillo, negro | Xipe Tótec (Villagra 1954) |

Elementos descritos:

Posición: Personaje de perfil y en pie, mira hacia arriba donde se encuentra Tonatiuh. La boca abierta muestra los dientes. El brazo derecho lo presenta flexionado hacia arriba, manteniendo extendida la mano. Las puntas de los pies también se dirigen hacia su izquierda. Se encuentra delineado con pigmento negro y coloreado en rojo y amarillo. Por abajo del antebrazo derecho pueden apreciarse vestigios en color negro y rellenados en amarillo a manera de pliegues, proponemos que estos pliegues representan la piel del personaje sacrificado que porta Xipe Tótec, ya que la piel del sacrificado, en color amarillo, termina por medio de rebordes convexos un poco antes de la muñeca derecha, donde se observa una pequeña franja en rojo que corresponde al color de la piel de la deidad; también un poco antes de los tobillos la piel desollada presenta un reborde con líneas convexas representando la piel descarnada del sacrificado y que está vistiendo esta deidad. La piel del desollado está interrumpida por dos líneas diagonales negras a la altura del abdomen, como si el personaje utilizara otra prenda encima, es difícil determinar las características de esta parte de la indumentaria ya que esta sección está deteriorada.

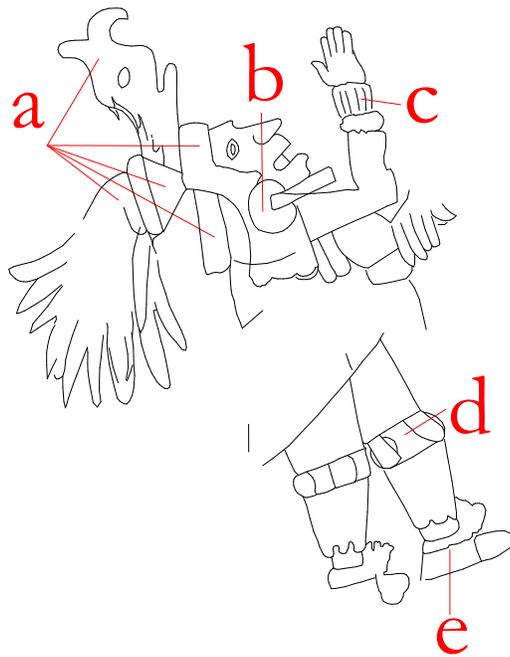
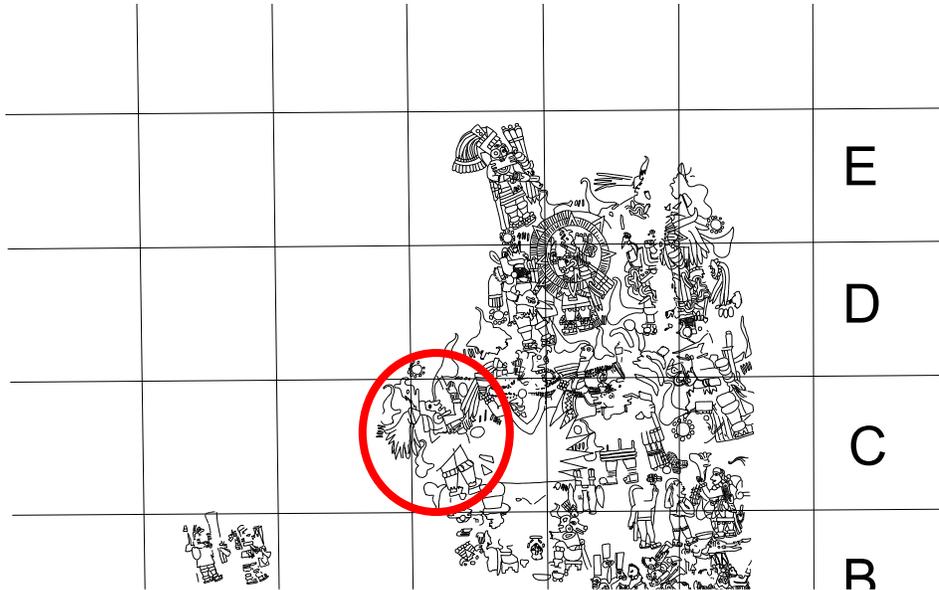
(a).Tocado: Usa en la frente una franja roja que cae a un costado de la orejera para doblarse hacia abajo, terminando a la altura del pecho. Inmediatamente por atrás de esta franja surge una cara de perfil, en la cual puede apreciarse un ojo y la boca abierta, en su frente se ubican dos pequeñas volutas con puntas redondeadas que se dirigen a lados opuestos, en la nuca están trazadas pequeñas líneas verticales. Esta figura, delineada en negro y coloreada en verde, es similar a la que llevan por arriba del tocado Tonatiuh y Mayahuel. Finalmente el tocado está compuesto por un triángulo con su punta superior trunca, por donde está sujeta a la franja roja. Este triángulo tiene en su base una línea roja de la cual surge el manojito de plumas largas que caen hacia la espalda del personaje, formado por nueve plumas verdes.

(b).Orejera: Circular, sobresale de manera radial una barra cilíndrica que sale de la orejera pasa por debajo de la barbilla y termina un poco después del mentón, toda en color amarillo.

(c).Pulsera: Sencilla de una sola vuelta dividida por pequeñas líneas negras verticales al interior de la pulsera, delineada en negro.

(d).Rodilleras: Sobre la piel descarnada del sacrificado lleva rodilleras amarillas de una sola vuelta con dos círculos en rojo a manera de decoración.

(e).Sandalias: No es posible observar la sandalia del pie izquierdo, mientras que de la sandalia derecha únicamente puede verse una fracción de la talonera, la punta del pie izquierdo se conserva dirigida hacia su derecha. Las suelas han desaparecido. Es difícil identificar si usa ajorcas o es parte del amarre de las sandalias, ya que el extremo inferior del personaje se encuentra muy deteriorado, aunque pueden verse vestigios sobre los tobillos de una banda con una vuelta semiesférica y que terminan en punta hacia arriba, probablemente son los amarres de las sandalias.





Núm.5.C



5. Dibujo Xipe Tótec. Redibujo: H. Ibar de Villagra 1953



| | | |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|
| Pinturas Ixtapantongo | Panel Inferior: grupo I | Estilo: Policromo |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|

| Elemento-Ubicación | Tamaño | Color | Identificación |
|-------------------------------------|-------------------------------|---|-----------------------------|
| 3-4C Escena 1: conjunto 3 | Ancho: 30 cm. Alto: 35 cm. | Delineado: negro. Color: rojo, amarillo, verde. | Mayahuel (Villagra 1954) |

Elementos descritos:

Posición: Personaje de pie, aunque se encuentra muy deteriorado, es posible apreciar claramente ambos brazos flexionados hacia arriba, en cada mano sostiene una vasija. Los dedos de la mano derecha están flexionados hacia dentro, mientras los dedos de la mano izquierda los tiene extendidos. Los hombros y el torso están de frente. La cabeza la mantiene de perfil mirando hacia su costado izquierdo, donde se encuentra Pahtécatl. Por abajo del brazo izquierdo pueden observarse siete figuras triangulares delgadas, elementos identificados como las pencas de maguey característico de Mayahuel. Las pencas debieron estar pintadas también por abajo del brazo derecho, pero esta sección se ha borrado. Quedan algunos vestigios tanto del collar como del borde del vestido, para las piernas solamente hay vestigios a manera de pequeños manchones en color rojo.

(a).Tocado: Lleva un tocado complejo, formado sobre la frente por una serie de plumas cortas delineadas en negro y coloreadas en amarillo y en tres filas; cada una de ellas debió tener de tres a cinco plumas; sin embargo, solamente se conserva completa la fila intermedia. Por arriba pueden apreciarse algunos vestigios de contorno negro y coloreados en amarillo, posiblemente son tres plumas un poco más largas que las anteriores. En la parte media hay un rectángulo de silueta negra y coloreado en verde, a este elemento se unen dos pequeños trapecios en rojo que dan paso cada uno a un rectángulo solamente delineado que a su vez remata otro rectángulo rojo; estos elementos probablemente son representaciones de moños de papel. En la punta de cada rectángulo sale un manojo de dos plumas verde largas que caen hasta la altura del codo derecho; en total tiene cuatro plumas largas. Por encima de la frente y a un costado del tocado está colocado de perfil la figura de una cara similar a la que presentan Xipe Tótec y Tonatiuh sobre la cabeza, apreciándose vestigios del ojo, la boca está abierta, de su frente salen dos pequeñas volutas con sus puntas dirigidas a lados contrarios, esta figura presenta adherida tanto a su nariz como debajo de su mandíbula tres semicírculos delineados en negro.

(b).Orejera: Es difícil apreciarla pero quedan vestigios de ella, colocada en la oreja derecha de forma circular con otro círculo concéntrico en color verde y de contorno negro.

(c).Puntos: Justo entre los brazos y la cara del personaje fueron pintadas varias filas de puntos rojos. Las filas salen de la nuca y la boca hacia los brazos de Mayahuel, al costado izquierdo hay dos filas de puntos con dos hileras cada una, mientras al costado derecho únicamente presenta una fila con dos hileras de puntos. Desconocemos el valor simbólico de estas formas, solamente podemos agregar que este tipo de puntos también lo tiene el personaje adyacente, elementos que serán discutidos en el capítulo siguiente.

(d).Collar: Quedan pequeños vestigios de un collar complejo en color verde, formado de varias vueltas constituido por pequeños círculos y placas semiesféricas, aunque es difícil determinar cuántos hilos y cuentas lo formaban.

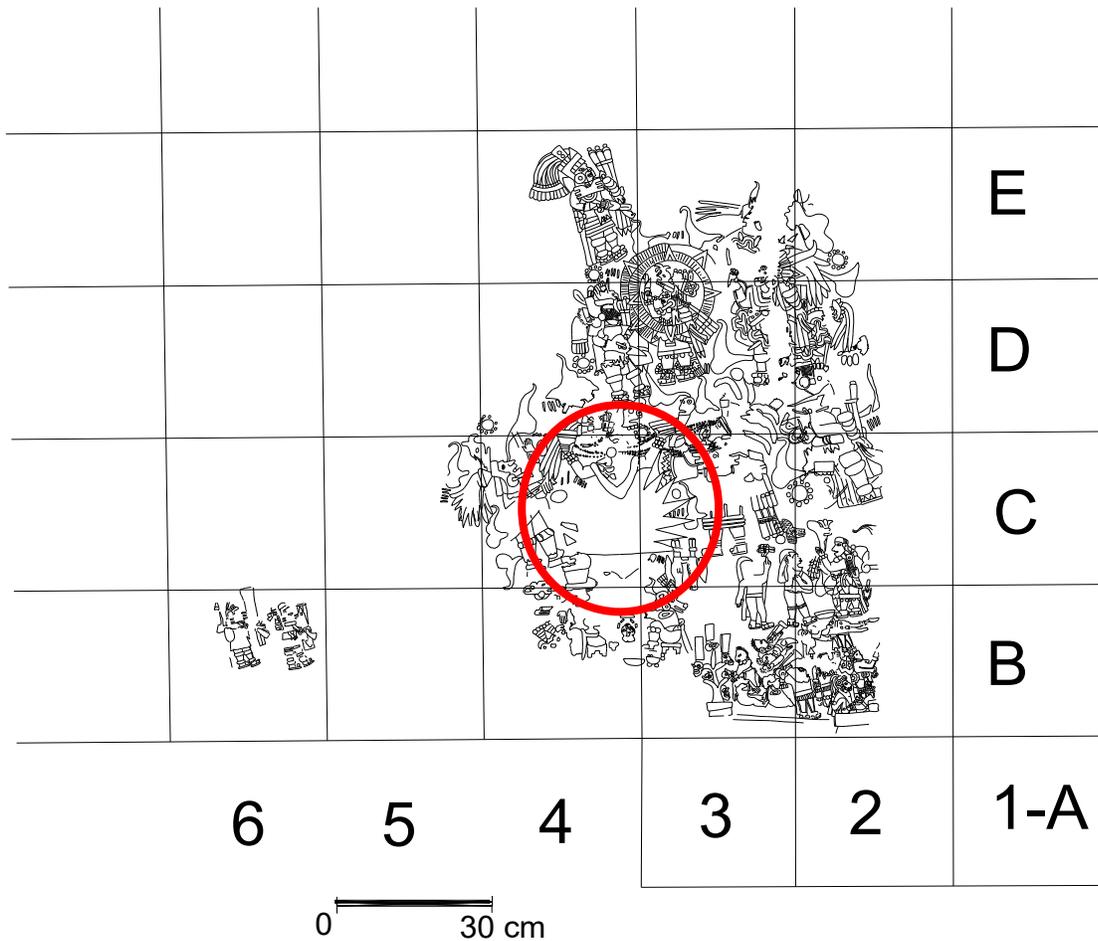


Elementos descritos:

(e). Vasijas: En ambas manos el personaje sostiene una vasija de paredes rectas. La vasija en la mano derecha tiene las paredes altas y borde delineado en negro y sin colorear, presenta una franja horizontal amarilla al centro y cuerpo rojo, mientras la vasija de la mano izquierda también tiene el borde delineado en negro, pero coloreado en verde y dos líneas horizontales como la vasija derecha, aunque todo el cuerpo es rojo.

(f). Pulseras: En ambas muñecas presenta una pulsera compuesta por tres hilos. Los dos hilos externos están formados por tres cuentas esféricas de silueta en negro. El hilo intermedio muestra cuentas cuadradas a manera de placas delineados en negro y coloreada en verde.

(g). Quechquemiti: Presenta la forma triangular característica de esta prenda, se aprecia el borde



1. Ubicación





| | | |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|
| Pinturas Ixtapantongo | Panel Inferior: grupo I | Estilo: Policromo |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|

| Elemento-Ubicación | Tamaño | Color | Identificación |
|--|-------------------------------|---|---------------------------|
| 3C Escena 1: <i>conjunto 3</i> | Alto: 30 cm. Ancho: 19 cm. | Delineado: negro. Color: rojo, verde, amarillo. | Pahtécatl (Villagra 1954) |

Elementos descritos:

Posición: El personaje está de pie, gira la cabeza hacia el costado derecho mirando a Mayahuel, el pectoral se aprecia de frente por lo que aunque no se ven claramente los hombros debieron estar colocados también de frente. El brazo derecho lo mantiene levantado, mientras que el brazo izquierdo probablemente cae al costado del torso. Ambas piernas presentan las puntas de los pies giradas hacia su derecha.

(a).Tocado: Sobre la frente porta dos cintas de contorno negro, la primera en color verde, la segunda con una línea roja al centro. El inicio del manojito de plumas no se aprecia por su mal estado de conservación, al extremo pueden observarse los vestigios, a manera de manchones, de tres plumas largas verdes que caen hacia el costado izquierdo y dos plumas que se dirigen hacia arriba con las puntas cayendo.

(b) Puntos. Tres hileras de pequeños puntos rojos parten desde la frente del personaje hasta el brazo derecho. Este tipo de puntos también los tiene Mayahuel.

(c).Nariguera (*yacameztli*): Aunque la nariz no puede apreciarse, a esa altura el personaje lleva una nariguera en media luna con una placa redonda al extremo, toda delineada en negro, con una línea vertical justo al centro de la nariguera. Elemento característico, según la identificación que hace Villagra, como personaje relacionado con las deidades del pulque: Pahtécatl (Villagra 1954a).

(d).Orejera: Es difícil observar claramente la orejera, pero quedan vestigios a manera de silueta de una orejera circular en color verde de la cual sale una barra horizontal en rojo que sobresale de la quijada.

(e).Pectoral: Sobre el pecho lleva el pectoral tipo mariposa, al centro hay vestigios de dos pequeños círculos y dos líneas curvas al exterior, probablemente representando la parte superior de la mariposa estilizada, aunque no es clara esta forma. El pectoral está delineado en negro y en color verde.

(f).Cráneo: Colocado sobre el *itztopilli*. El cráneo está de perfil volteado hacia la derecha muy cerca de la vasija izquierda de Mayahuel. Al igual que en el árbol de cráneos pintado más abajo, el cráneo está delineado sólo en negro, muestra la órbita y la fosa nasal descarnada, con la boca abierta.

(g). Hacha de piedra (*itztopilli*): arma que sostiene con su mano derecha, se trata de un hacha de piedra o *itztopilli* (Seler 2000 II: 232), este tipo de arma lo llevan los dioses del pulque (López A.; López L. 2009:364); no fue representado el cuchillo de piedra del hacha, ya que sobre el arma se encuentra a manera de trofeo un cráneo humano.

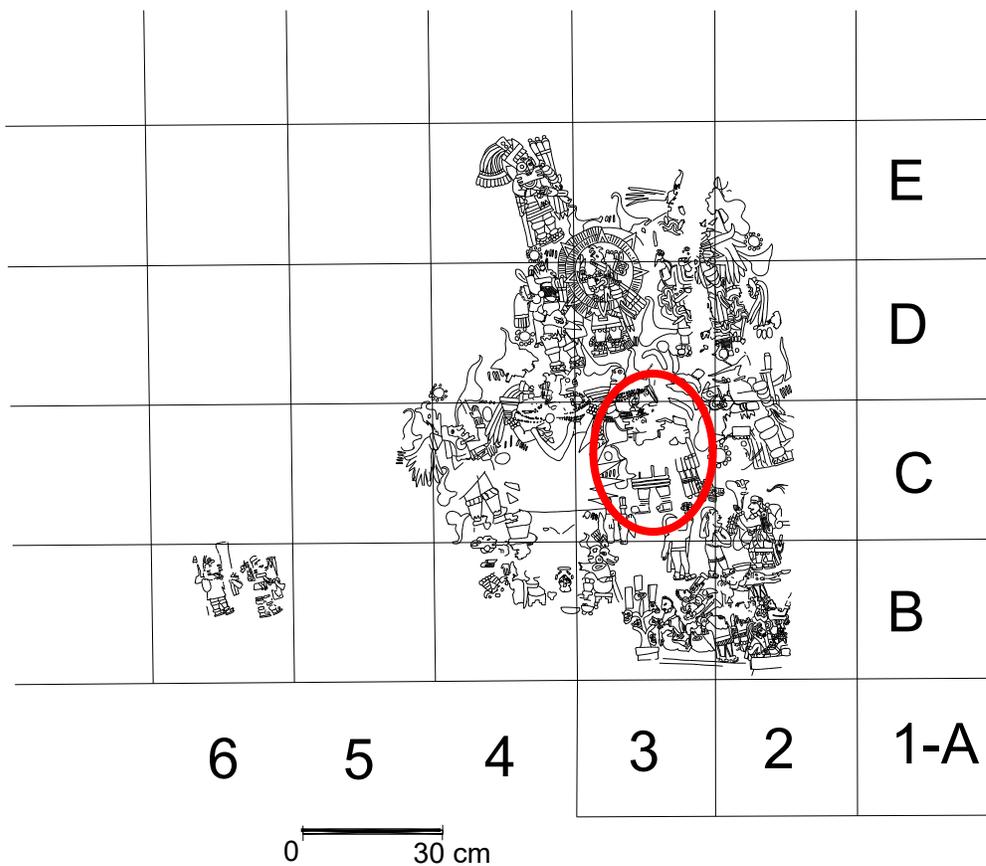
(h). (Moño): En el costado derecho, por fuera del pecho, se aprecia un elemento cuadrangular delineado en negro y coloreado en rojo con su orilla curva. Aunque el borde está muy deteriorado, pueden observarse dos líneas en zig zag donde las puntas se presentan de frente, dando paso a otras líneas en verde que debieron ser elementos decorativos. Probablemente es el moño de una especie de pechero que empleaba el personaje.



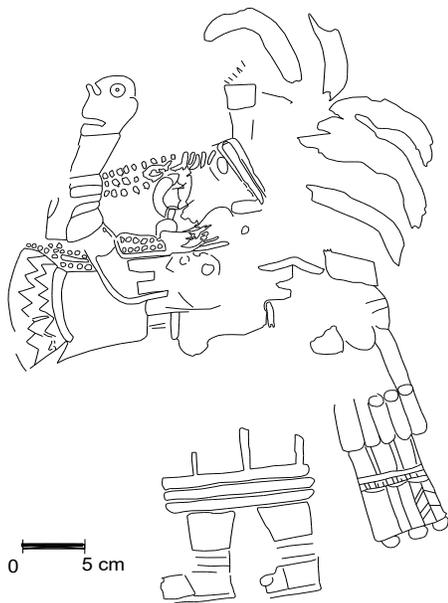
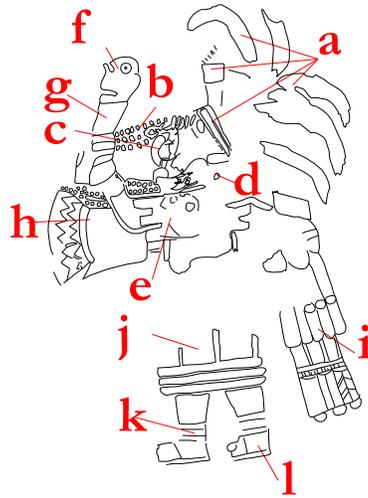
Elementos descritos:

(i).Capa: Por atrás de donde debió estar el hombro izquierdo se aprecia la capa del personaje. Compuesta por cinco plumas largas delineadas en negro que caen de manera vertical. Las tres plumas mejor conservadas muestran sobre su parte media tres círculos, elementos que también debieron tener las otras tres plumas actualmente desaparecidas. Por abajo, salen otras tres plumas atadas por la parte media con una cinta horizontal de dos vueltas, la vuelta final presenta pequeñas líneas verticales. Por debajo de esta cinta salen las puntas de tres plumas, están rematadas en su extremo superior con tres medios círculos. La primera solamente está delineada, la siguiente es roja, la otra es amarilla pero con pequeñas líneas diagonales en negro. A manera de remate hay tres medios círculos de silueta negra y coloreados en amarillo.

(j).Faldilla: No se aprecia la parte alta de esta prenda pero debió ser cuadrangular, sobreviven tres franjas verticales, no es claro si son los vestigios del color o elementos de la faldilla, caen sobre las



1. Ubicación



4. Dibujo deidad del pulque. Redibujo: H. Ibar, de Villagra 1953



5. Dibujo Villagra (1953). ©Fotografía Ricardo Alvarado del Fondo Agustín Villagra IIE-UNAM (2014).



| | | |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|
| Pinturas Ixtapantongo | Panel Inferior: grupo I | Estilo: Policromo |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|

| Elemento-Ubicación | Tamaño | Color | Identificación |
|------------------------------------|---------------------------------|---|---|
| 2CD Escena 1: conjunto 3 | Alto: 24.5 cm Ancho: 19.9 cm | Delineado: negro. Color: rojo, amarillo, verde. | Tezcatlipoca (Villagra 1954) Tlatlahuqui Tezcatlipoca (Olivier 2004) |

| Elementos descritos: |
|--|
| <p>Posición: El torso está colocado de frente, mientras que la cabeza la gira hacia su lado derecho mirando a Mayahuel y Pahtécatl, la punta del pie izquierdo la dirige al lado contrario donde mira. El brazo izquierdo porta una banda acolchada, la mano sostiene un arma curva. No es posible apreciar el brazo derecho. Sólo puede observarse parte del muslo que termina en líneas onduladas convexas que representan la rodilla descarnada. No fue pintado el pie derecho, una característica que lo identifica con Tezcatlipoca (Villagra 1954a). El cuerpo está pintado en rojo, Olivier identificó a este personaje como Tlatlahuqui Tezcatlipoca (Olivier 2004:121).</p> <p>(a).Objeto: En la parte posterior de la cabeza, justo por arriba del tocado, sobresale una barra alargada vertical, delineada en negro y coloreada en amarillo, rematada en su extremo superior por un semicírculo pintado de la misma manera que la barra, en el centro hay un círculo. Este objeto parece resaltar la asociación de la deidad con cuerpos astrales, como el Sol.</p> <p>(b). Tocado: Este tocado cubre casi completamente la cabeza y parte de la cara impidiendo observar su oreja. Olivier identificó este tocado como el <i>aztaxelli</i> (tocado de plumas de garza) (ibid.:108). En la parte posterior de la cabeza sobresalen dos plumas cortas únicamente delineadas en negro. Por debajo de ellas se ubican cuatro pequeños rectángulos de punta roma pintados en negro, esta característica nos hace pensar que estos elementos representan cuchillos de pedernal como lo menciona Sahagún (1958b:116, nota 4 en Olivier 2004:98) como característica de este dios: “<i>en los manuscritos un aspecto de Xipe Tótec lleva un tocado de cuchillos de pedernal</i>” (Códice Vaticanus 3373, 1902-1903:41 en Olivier 2004:198).</p> <p>(c).Espejo: Sobre la sien izquierda se aprecia un espejo formado por dos círculos concéntricos en negro, el círculo exterior remata en su extremo superior por una línea cóncava donde quedan vestigios de manchones en rojo, al costado izquierdo de estos vestigios se extienden varias líneas negras verticales con la punta roma, probablemente por la ubicación de estos elementos representan las flamas del espejo humeante de Tezcatlipoca, este elemento fue identificado por Olivier (2004:121; 127). Al costado medio exterior del espejo se encuentra un cuadrado en rojo y a su costado igualmente un círculo.</p> <p>(d).Yelmo: Inmediatamente por debajo del tocado puede observarse una forma trapezoidal de color verde, el cual cubre todo el cuello y la boca extendiéndose por fuera de la nariz. Silueta en negro y de color verde al interior.</p> <p>(e).Pectoral: La parte central del personaje, particularmente a la altura del tórax, presenta una forma semicilíndrica delineada en negro y coloreada en verde, que se une con otra semicilíndrica. Al frente del pectoral sobresale una figura semicircular, muy deteriorada, en rojo que da paso a otras dos formas semicirculares delineadas en negro con otro pequeño semicírculo al centro. Estos tres elementos probablemente constituían parte del pectoral conocido como <i>anáhuatl</i> característico de dioses como Tezcatlipoca (Olivier 2004:463).</p> |



Elementos descritos:

(f). Cinturón: la prenda tiene un nudo circular al frente del cual cuelgan los dos extremos del amarre, terminando en dos puntas en cada extremo. La cinta en color rojo corre alrededor de la cintura. Por debajo de la cinta el área presenta alto deterioro por lo que es difícil identificar el tipo de prenda que el personaje usaba por abajo del cinturón.

(g). Banda de algodón acolchada: La lleva en el brazo izquierdo, compuesta por 5 vueltas simples únicamente delineadas. A un costado de la primera vuelta se aprecia una sección del hombro y otras dos formas semicirculares difíciles de identificar debido al alto grado de deterioro de las figuras.

(h). Dardos: Sostenidos por detrás del brazo izquierdo pueden apreciarse dos dardos atados por una banda horizontal, solamente uno de ellos presenta en su extremo superior un círculo a manera de decoración, no fueron representados los extremos de los dardos. Ambos son de color amarillo.

(i). Arma curva: La sostiene la mano izquierda, su extremo superior sobresale por un costado de los dardos, mientras que la parte más ancha del arma se dirige hacia abajo y afuera. Es amarilla con dos líneas negras curvas al interior, aunque no es posible apreciar su extremo inferior.

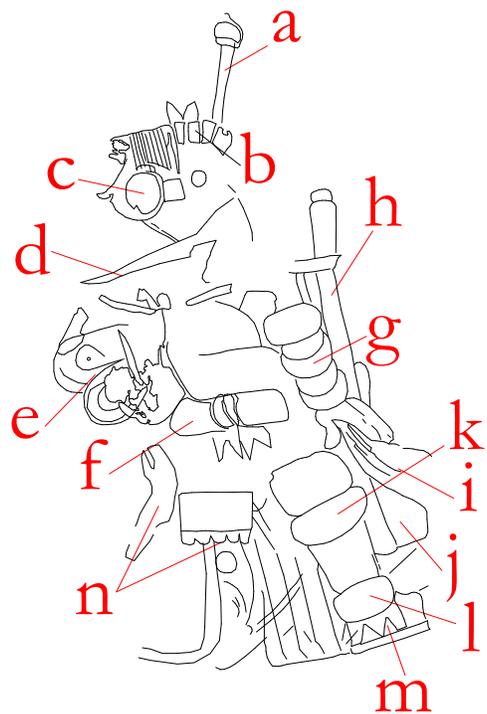
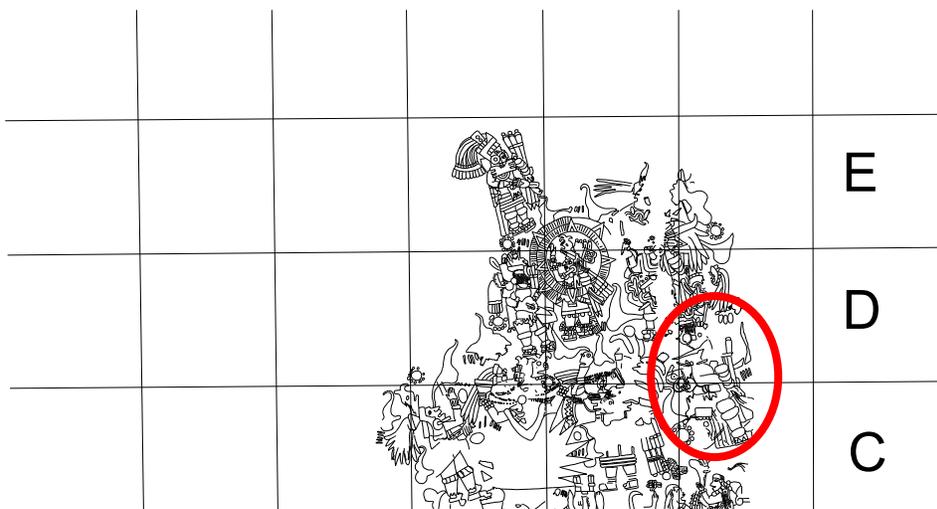
(j). (Capa): Justo por debajo del arma curva y el muslo izquierdo pueden apreciarse los vestigios de una forma que inicia vertical y se va curvando hacia afuera para rematar otra vez hacia adentro, uniéndose un poco arriba del tobillo. La prenda presenta cuatro tiras o cintas que caen entre la pierna izquierda y el muslo derecho para terminar justo a la altura de la suela del único pie representado.

(k). Rodillera: De una sola vuelta sencilla, de forma esférica dispuesta en la pierna izquierda en color amarillo.

(l). Ajorca: De una sola vuelta sencilla, de forma esférica también dispuesta sobre la pierna izquierda y en color amarillo.

(m). Sandalias: La talonera presenta dos triángulos en negro, puede apreciarse la suela. La punta del pie se encuentra girada hacia afuera y a la izquierda del personaje. Este tipo de sandalia fue identificada por Olivier (2004:121) como sandalias de obsidiana o *iztacactli*, otra característica en los atavíos de la deidad.

(n). Pie derecho: Es evidente que no fue representado el pie derecho de manera intencional, ya que por debajo de la rodilla se aprecian los bordes convexos característicos para representar un muñón, por abajo pueden observarse algunas líneas circulares en negro y más abajo la representación esquemática del cuerpo de una serpiente que sale del muñón. El cuerpo de la serpiente es curvo, se dirige hacia arriba donde al costado del muslo se encuentra su cabeza, mostrando el hocico abierto, elemento que Villagra (1954a) identificó, aunque es difícil de apreciar podemos corroborar esta observación.



2. Unidades descritas



Núm. 8.D



4. Dibujo Tezcatlipoca. Redibujo: H. Ibar, de Villagra 1953



Núm. 9.A

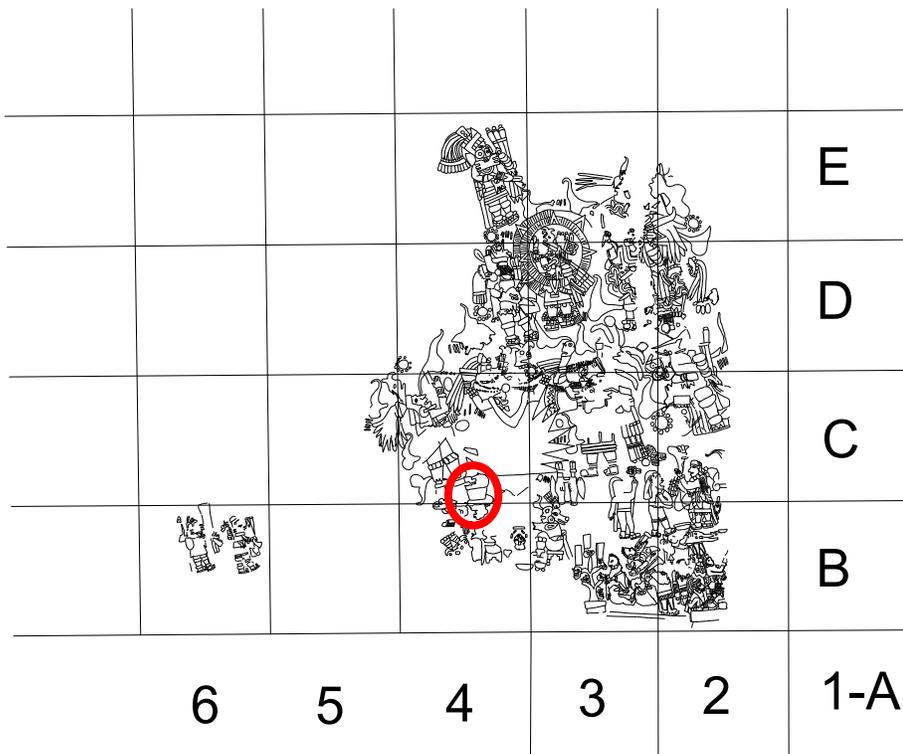
| | | |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|
| Pinturas Ixtapantongo | Panel Inferior: grupo I | Estilo: Policromo |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|

| Elemento | Tamaño | Color | Identificación |
|-------------------------------------|---------------------------|-----------------------------------|------------------|
| 4BC Transición escena 1-2 | Alto: 7 cm Ancho: 5 cm | Delineado: negro. Color: rojo. | Vasija (H. Ibar) |

Elementos descritos:

Posición: Este elemento se ubica en el costado inferior entre Mayahuel y Xipe Tótec, justo debajo de la escena 1 y sobre la escena 2, proponemos que junto con el carcaj (3C) son elementos que marcan la transición entre ambas escenas.

(i).Cazuela: Vasija de paredes rectas, únicamente delineada en negro, las paredes se abren



0 30 cm

1. Ubicación



Núm. 9.B

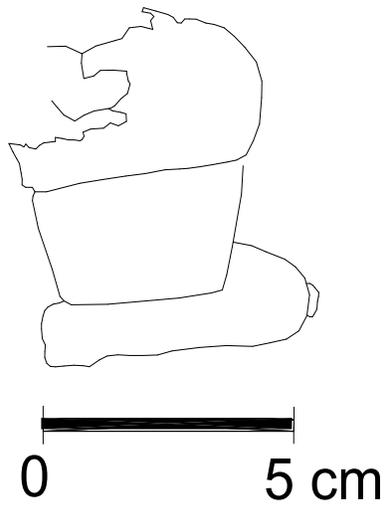


Figura 3. Dibujo Cazuela. Redibujo: H. Ibar, de Villagra 1953.



Núm. 10.A

| | | |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|
| Pinturas Ixtapantongo | Panel Inferior: grupo I | Estilo: Policromo |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|

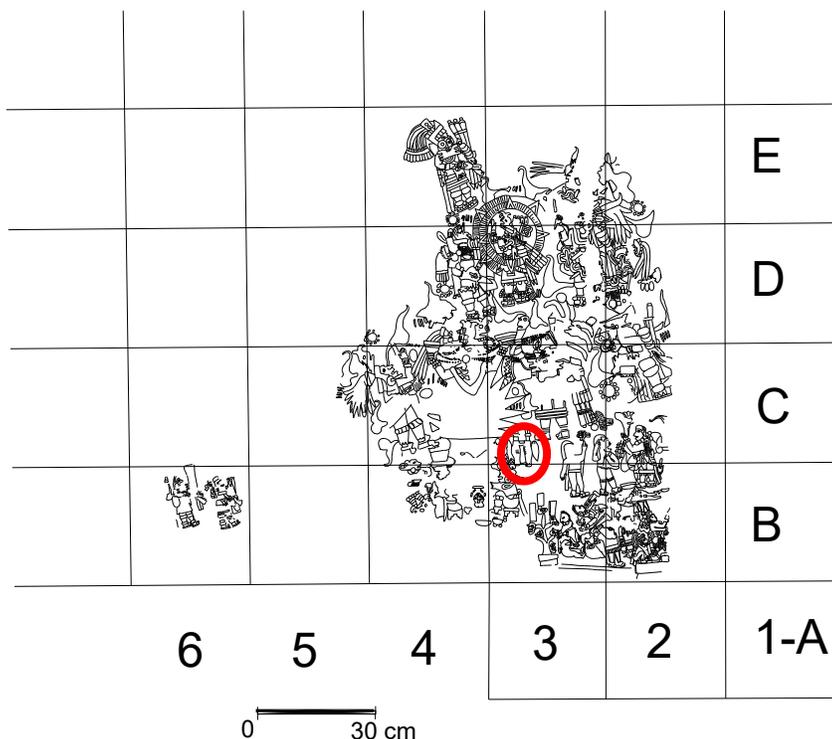
| Elemento | Tamaño | Color | Identificación |
|------------------------------------|---------------------------|--|------------------------|
| 3C Transición escena 1-2 | Alto: 8 cm Ancho: 9 cm | Delineado: negro. Color: rojo, verde. | Carcaj (Villagra 1954) |

Elementos descritos:

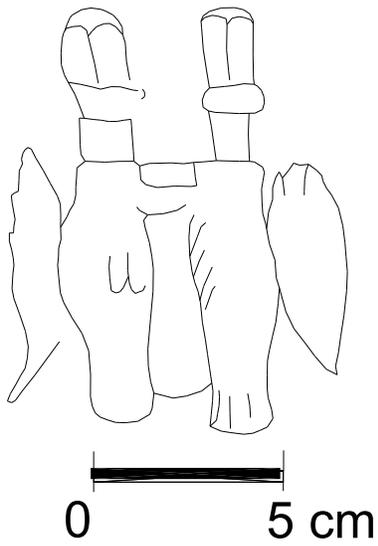
Posición: Este elemento se encuentra por debajo de Mayahuel y Pahtécatl, en el costado central inferior de toda la pintura y abajo de la escena 1.

(a).Estuches: Presenta dos estuches delineados en negro y coloreados en verde, sobre ellos muestran pequeñas líneas diagonales y verticales (estuche izquierdo), y dos líneas semicirculares (estuche derecho). Las líneas probablemente representan los pliegues del material (posiblemente indican piel) con que están fabricados.

(b).Dardos: Por arriba sobresalen dos dardos cada uno saliendo de cada estuche. Los



1. Ubicación



4. *Dibujo Carvaj. Redibujo: H. Ibar, de Villagra 1953*



| | | |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|
| Pinturas Ixtapantongo | Panel Inferior: grupo I | Estilo: Policromo |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|

| Elemento | Tamaño | Color | Identificación |
|-----------------------------------|----------------------------|--|--------------------|
| 4BC Escena 2: momento 1 | Alto: 14 cm Ancho: 9 cm | Delineado: negro. Color: rojo, amarillo, negro | Personaje Bailando |

Elementos descritos:

Posición: Personaje colocado de pie y de perfil. La cara mira hacia su izquierda, no puede apreciarse si la cabeza fue representada con cabello, lleva una máscara unida a la nuca. A la altura del cuello porta un collar el cual sale por debajo de la barbilla y la máscara. No se aprecian los hombros, aunque en el costado izquierdo existen dos vestigios en negro de algún elemento que el personaje llevaba sobre el hombro. Actualmente no es posible observar los brazos, sin embargo la mano derecha sostiene una vasija, mientras la mano izquierda está extendida hacia abajo cayendo por debajo de la cintura. Lleva rodilleras, en las piernas, a la altura de las pantorrillas, fueron pintadas tres líneas horizontales negras y coloreadas en amarillo. A la altura de los tobillos salen garras, tanto las garras como las líneas paralelas de los tobillos indican que el personaje porta un traje de ave, esto lo confirman los pies con sandalias por debajo de las garras. Tanto la máscara como la representación de patas con garras resaltan el carácter dual del personaje investido como ave.

(a).Máscara: Unida a la nuca, la máscara está colocada de perfil mirando al lado contrario de la cara. Se observa un ojo circular y el pico característico de un ave, probablemente tanto las garras a la altura del tobillo como este tipo de pico indican la capacidad del ave para cazar, posiblemente se trate de un águila. Es importante mencionar que no se observan plumas en ninguna parte del cuerpo, aunque la parte media del cuerpo ya no se aprecia.

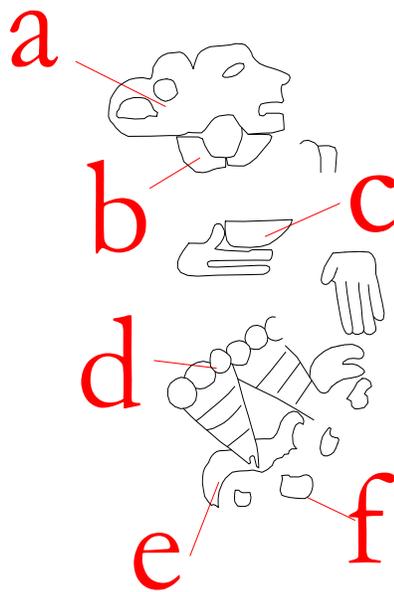
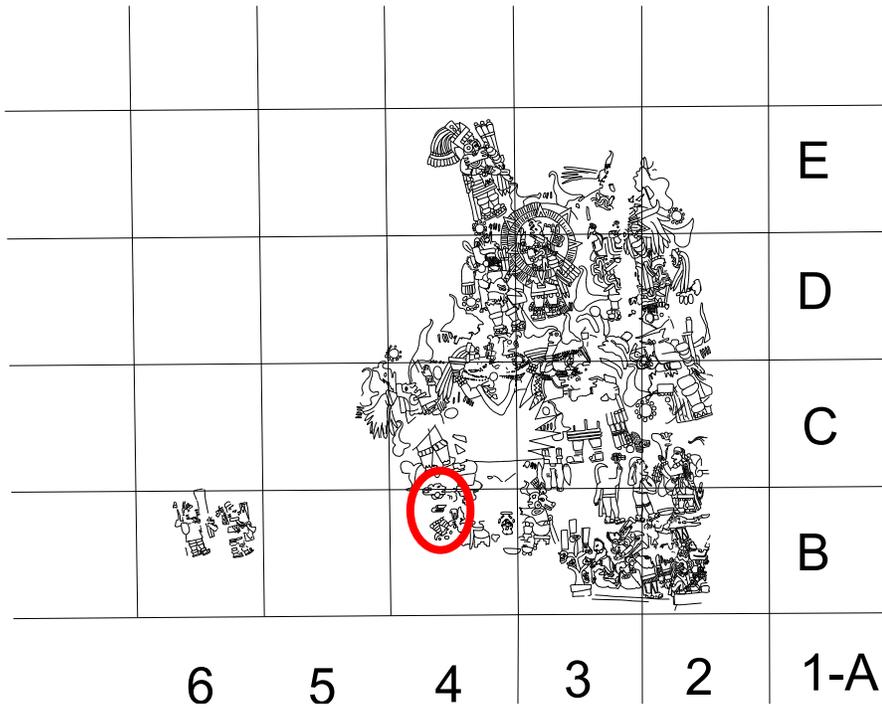
(b).Collar: Justo por debajo de la quijada y de la máscara existen vestigios del collar, conformado por una banda negra, probablemente por abajo del collar llevaba un pectoral, pero ya no existe ninguna forma en el pecho del personaje.

(c).Vasija: Consiste en un cuenco curvo convergente, delineado en negro y coloreado en amarillo. La vasija es sostenida por los dedos índice y pulgar de la mano derecha del personaje.

(d).Rodilleras: Compuestas por una hilera de tres cuentas circulares, contorno color negro.

(e).Patas de ave: Por debajo de las rodilleras, ambas pantorrillas están representadas en amarillo y con tres líneas horizontales negras, además a la altura de los tobillos fueron representadas las garras en color negro. Ambos elementos nos indican que el personaje tiene características de ave.

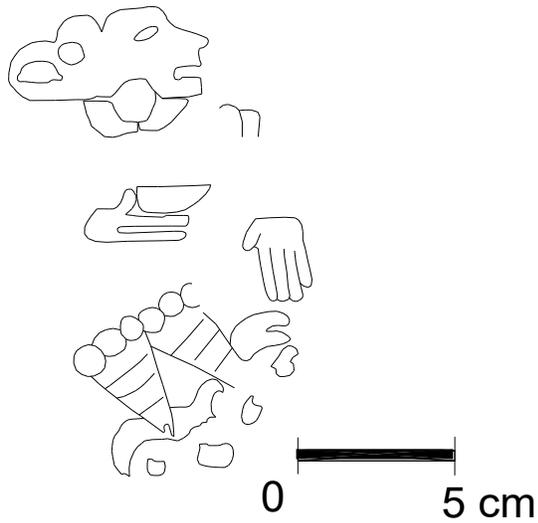
(f).Sandalias: Por debajo de las garras pueden apreciarse los vestigios de sandalias tipo "T", no es clara la forma como se amarraban a los tobillos. Ambas puntas de los pies están colocadas de perfil hacia su izquierda, mientras que la planta del pie derecho está colocada horizontalmente. El pie izquierdo se encuentra levantado representando movimiento. Por esta característica proponemos que el personaje está bailando.



2. Unidades descritas



Núm. 11.C



4. Dibujo personaje bailando, Redibujo: H. Ibar, de Villagra 1953



Núm. 12.A

| | | |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|
| Pinturas Ixtapantongo | Panel Inferior: grupo I | Estilo: Policromo |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|

| Elemento- Ubicación | Tamaño | Color | Identificación |
|---|------------------------------|-----------------------------------|-------------------------------|
| 3-4B Escena 2: <i>momento</i> <i>1</i> | Alto: 17 cm Ancho: 8.5 cm | Delineado: negro. Color: rojo. | Huehucóyotl(Villagra 1954) |

Elementos descritos:

Posición: La escena está formada por una figura que presenta en la nuca una máscara zoomorfa. El personaje se encuentra de perfil sentado sobre un banco. La cara mira hacia su costado derecho, la cabeza no muestra rasgos de cabellos, posiblemente el cabello está afeitado. A la altura de la frente sobresale una voluta en forma de letra “S” delineada en negro coloreada en rojo. No es posible apreciar los brazos aunque quedan vestigios del brazo derecho que posiblemente estaba extendido hacia el tambor. Al frente de este personaje sobreviven algunos vestigios de un tambor que era franqueado probablemente por otro personaje sentado; solamente sobrevive parte de su sandalia derecha, la banda y el amarre del taparrabo, así como el banco. Este momento termina con dos vasijas y dos círculos apilados justo por debajo de la pata del banco.

(a).Máscara: Elemento zoomorfo, mira hacia el lado contrario del que mira el personaje, es decir hacia la izquierda. La máscara está de perfil, amarrada a la nuca, puede apreciarse su hocico alargado y abierto con nariz de bola, sobre la cabeza tiene un tocado que cae al frente rematado por una especie de atado de plumas formando dos hileras, cada una con cuatro plumas cortas amarillas, no se aprecian sus orejas. Se identifica como un mamífero posiblemente coyote.

(b).Orejera: Circular con otro círculo pequeño al centro, silueta en negro y coloreado en verde, esta orejera es compartida tanto por la cara del personaje como por la máscara.

(c).Pectoral: Presenta una forma ovoidal, en el centro se encuentra otra forma similar pero más pequeña, delineado en negro y coloreado en verde. Esta figura ha sido identificada como el símbolo *oyobualli*, identificado por Villagra como un elemento relacionado con la música y la danza (Villagra 1954a)

(d).Taparrabos: Sobre la cintura es sencillo de una sola vuelta, con el nudo en la espalda del cual cae una tira larga desde la espalda hasta más allá del banco, silueta en color negro.

(e).Rodilleras: De una sola vuelta, muestra tres círculos formando una hilera colocada en la pierna izquierda, delineada en negro.

(f).Sandalias: Sencillas con talonera en forma “T”, la cinta de amarre se extiende sobre el tobillo, contorno en negro y coloreado en rojo, solamente pude observarse una pequeña sección de la suela.

(g).Banco: Sin respaldo, el asiento es plano, se observan dos patas en forma de almena escalonada, silueta en negro coloreado en rojo.

(h).Vasijas: Directamente por debajo del pie izquierdo se aprecia un cajete semiesférico de paredes curvoconvergente con dos soportes globulares. Por encima del borde el cajete muestra dos círculos amarillos, además a su costado izquierdo y por debajo de la pata del banco hay dos círculos apilados delineados en negro probablemente representa el numeral dos. A la izquierda hay un cuenco de paredes curvo convergentes delineado en negro y rellenado en color rojo.



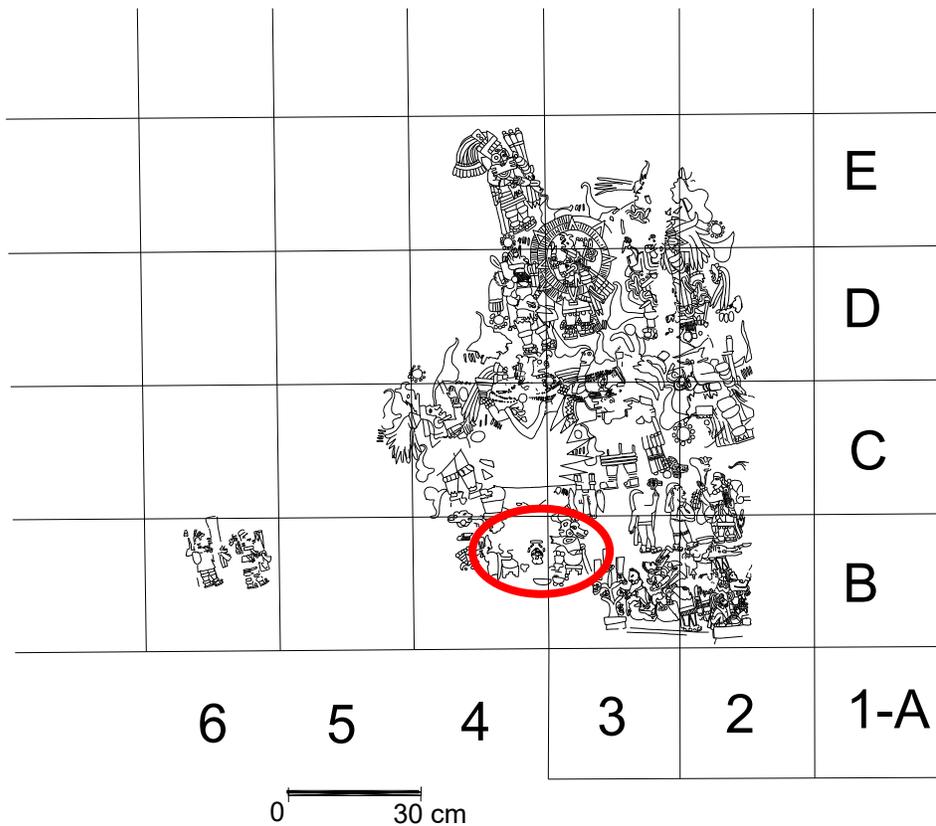
Elementos descritos:

Vestigios:

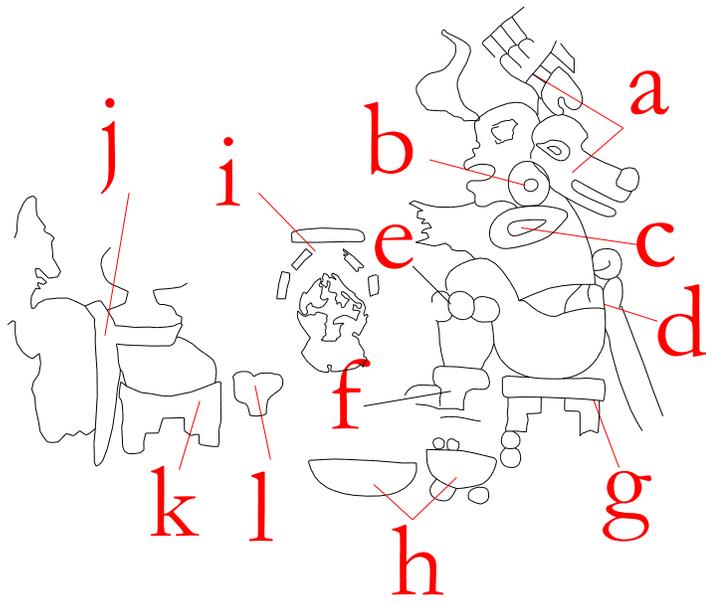
(i). (-Tambor): Al frente del personaje sentado puede observarse algunas huellas, al parecer la primera forma corresponde a un círculo en rojo que al interior muestra delineada una figura en cruz. El círculo por debajo termina de manera semiesférica, por arriba del círculo existe una franja semiesférica horizontal. Proponemos que este vestigio era un tambor percutido por el personaje sentado, aunque es difícil identificar claramente este elemento por su mal estado de conservación.

(k). (-Banco): Al costado derecho del posible tambor existen formas en rojo de un banco parecido al banco del personaje sentado. El asiento es plano, las patas también tienen forma de almena escalonada.

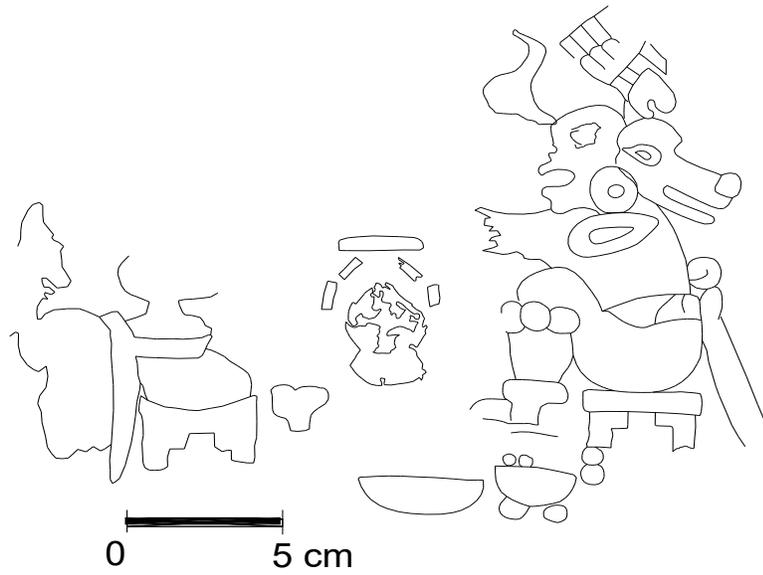
(l). (-Sandalia) Al costado izquierdo del segundo banco puede apreciarse una figura en rojo con forma de letra "T", probablemente es el vestigio de una sandalia dirigida hacia el tambor, aunque no se observa la punta del pie ni la suela.



1. Ubicación



3. Fotografía (©H. Ibar 2010)





| Elemento-Ubicación | Tamaño | Color | Identificación |
|---|--|---|--|
| Pinturas Ixtapantongo Escena 2: <i>momento 2</i> | Personaje 1 Alto 14.3 cm. Ancho 6.7 cm Personaje 2 Alto:15.5 cm. Ancho: 7 cm Personaje 3 Alto 16.3 cm. Ancho: 8.1 cm | Delineado: negro, Color: rojo, amarillo, verde. | P.1: Sr. Águila P.2: Sr. Uno Venado P.3: Sr. Flor. (Villagra 1954) |
| Elementos descritos: | | | |
| <p>Momento 2: Tres personajes, para su descripción se les asigna un número comenzando de izquierda a derecha. Tanto el personaje 1 como el 2 miran hacia su izquierda donde está el personaje 3 que a su vez mira a su derecha hacia los otros dos. Tanto el 1 como el 2 se encuentran con el torso de frente, mientras que la cintura la giran hacia su izquierda, por lo que ambas piernas están colocadas de perfil, con las puntas de los pies hacia su izquierda donde se encuentra el personaje 3. El personaje 3 está de perfil, puede observarse únicamente el brazo izquierdo que lo mantiene flexionado hacia el frente, las puntas de los pies las dirige hacia la derecha directamente hacia el personaje 2. Abajo entre el personaje 2 y el 3 existe una vasija curvodivergente con el borde pintado en rojo. Los tres personajes presentan sobre la cabeza su nombre por medio de un glifo que los identifica. Los tres se encuentran en actitud expresiva, los brazos muestran movimiento, así como las piernas.</p> <p>Personaje 1: No pueden apreciarse los rasgos de la cara debido al daño que presenta el rostro, el contorno del pelo está delineado en negro y cae sobre la nuca. Únicamente usa cinturón y una capa. El brazo derecho lo extiende hacia abajo paralelo al cuerpo, mientras que su brazo izquierdo lo flexiona hacia arriba señalando con el dedo índice el glifo con su nombre.</p> <p>(1.a).Glifo: El glifo está delineado en negro y coloreado en amarillo, es difícil su identificación por lo esquemático de la forma, aunque muy probablemente es un ave ya que pueden identificarse dos plumas cortas y anchas en la cresta y por atrás de la nuca del glifo. Al frente hay dos formas con bordes curvos formando el pico que se dirige hacia la izquierda, se encuentra ubicado de manera semejante al glifo del personaje 2.</p> <p>(1.b).Capa: En la espalda lleva una capa delineada en negro y con dos líneas paralelas al interior también en negro que divide la capa en pliegues. La capa llega hasta la altura del tobillo izquierdo.</p> <p>(1.c).Cinturón: Sencillo de una sola vuelta, silueta en color negro. No puede apreciarse el nudo, posiblemente se anudaba por atrás, aunque no fueron representados los genitales este personaje no usaba taparrabos por debajo del cinturón.</p> <p>(1.d).Sandalias: Tipo "I" con talonera simple y cinta de amarre sobre los tobillos de una sola vuelta, pueden observarse ambas suelas. Las puntas de los pies apuntan hacia su izquierda donde se encuentra el personaje 2.</p> <p>Personaje 2: Al igual que el personaje 1 no pueden apreciarse los rasgos de la cara por el proceso de destrucción en ambas imágenes; la cabeza está de perfil mirando hacia el personaje 3. El contorno del cabello está delineado en negro, cayendo por abajo del hombro derecho. El brazo derecho lo mantiene levantado y coloca esa mano a la altura de la sien izquierda; mientras el brazo izquierdo lo flexiona hacia adentro colocando la mano a la altura de la barbilla, con ese brazo sostiene una bolsa. Ambos brazos fueron representados en actitud expresiva.</p> | | | |



Elementos descritos:

(2.a).Glifo: Sobre la cabeza puede apreciarse el glifo que le da nombre al personaje. Es la cabeza colocada de perfil de una figura zoomorfa delineada en negro y coloreada en rojo y con puntos negros. Consiste en la cabeza de un mamífero (venado) con las orejas extendidas y el hocico cerrado, sobre la quijada y el maxilar no tiene color alguno.

(2.b).Numeral. A un costado del glifo presenta un punto en rojo, posiblemente indique el número uno que complementa al glifo. Aunque el tamaño de este punto es muy similar a los círculos dispersos por toda la pintura y que serán descritos más adelante, sostenemos que el nombre del personaje es Uno Venado.

(2.c).Bolsa: Sobre el hombro izquierdo puede apreciarse la cinta que sostenía la bolsa del personaje, este elemento es de forma irregular y es difícil observarlo claramente por el deterioro de la figura.

(2.d).Cinturón: Con una sola vuelta sencilla delineada en color negro, no puede apreciarse el nudo. Posiblemente la prenda se anudaba por atrás; aunque no fueron representados los genitales, este personaje, al igual que el personaje 1, no lleva taparrabos.

(2.e).Rodillera: De una sola vuelta, pueden observarse una serie de pequeñas rayas diagonales al interior de ambas rodilleras.

(2.f).Sandalias: Tipo “T” con talonera sencilla y franja de amarre a los tobillos, ambas suelas pueden apreciarse, delineadas en negro. Los pies presentan movimiento como si fuera caminando hacia el personaje 3.

Personaje 3:

A diferencia de los dos personajes anteriores esta figura presenta una indumentaria más elaborada. Se encuentra de perfil mirando hacia los otros dos personajes, por la posición corporal sólo fue plasmado el brazo izquierdo que sostiene una especie de báculo o bastón. El ojo está abierto, así como la boca; el cabello cae a la altura de la nuca hasta el hombro.

(3.a).Glifo: Directamente al costado izquierdo del remate del bastón se encuentra la flor y tres franjas semiesféricas en su base a manera de hojas, pintado en verde.

(3.b).(Vestigio): Al costado superior izquierdo del personaje, justo encima de la cabeza, se encuentra una especie de voluta delineada en negro, este elemento se encuentra incompleto sobreviviendo únicamente las líneas onduladas.

(3.c).Oreja: La oreja tiene el lóbulo alargado, deformado intencionalmente por una orejera cilíndrica que lo traspasa. Esta característica es de llamar la atención, ya que el personaje sentado del momento 3 comparte esta característica.

(3.d).Báculo: Sostenido por la mano derecha, elemento compuesto por dos secciones: la primera cae por debajo de la muñeca, se compone por cuatro filas de pequeñas placas semirectangulares con el borde redondeado, una de sus orillas termina en punta; es difícil identificar el material de estas placas pintadas en amarillo y delineadas en negro. La sección superior se extiende por arriba de la mano, aunque se encuentra parcialmente borrada quedan vestigios de una forma alargada a manera de una vírgula dividida por una línea paralela que parte la forma a todo lo largo, un extremo pintado en rojo y el costado externo probablemente en amarillo. En su parte superior este elemento se junta con el glifo del personaje.

(3.e).Collar: Formado por un hilo de dos cuentas circulares en color verde, al centro de los círculos hay una pequeña línea vertical. En la sección posterior tiene dos plumas cortas también en color verde; entre ellas presenta un círculo un poco mayor del cual cuelgan dos manojos largos de pelo que caen sobre el pecho. Por último, en la nuca presenta otra pluma corta y ancha para dar paso a otra cuenta circular justo por detrás de la nuca.

(3.f).Pulsera: Compuesta por tres círculos que forman una vuelta en color verde.



Elementos descritos:

(3.g).Fardo: Sobre la espalda lleva un bulto rectangular de silueta en color negro probablemente de piel. Este elemento forma en su extremo superior un triángulo para abrir el estuche, por abajo existen otros dos rectángulos por donde se doblaba el fardo, en el rectángulo exterior puede apreciarse un semicírculo a manera de nudo. Probablemente el bulto es sostenido por medio de una cinta colocada directamente sobre la frente a la manera de los cargadores indígenas, ya que los cabellos de la frente no fueron dibujados, observándose una forma de media luna en rojo que posiblemente representaba la banda para cargar el fardo.

(3.h).Lanzadardos: La parte inferior del fardo está muy deteriorada, pueden apreciarse vestigios en rojo que probablemente formaron parte de éste, para rematar en un lanzadardos ubicado al extremo inferior del fardo y las cintas de la faldilla, este elemento está sujeto al bulto.

(3.i).Pectoral: Consistente en una placa central en forma de “T” ancha, por abajo cuelgan cinco placas pequeñas, todo delineado en negro y coloreado en verde.

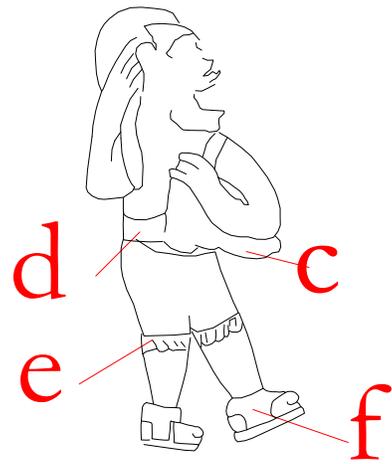
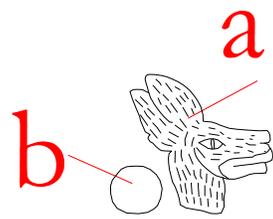
(3.j).Pechero: Indumentaria compleja formada por varias cintas a los extremos y limitada por una franja gruesa al centro. Todas las cintas terminan en punta semicurva, delineadas en negro y coloreadas en verde, las franjas externas caen hacia el frente y hacia atrás mientras que la central se dirige hacia abajo sobre los muslos.

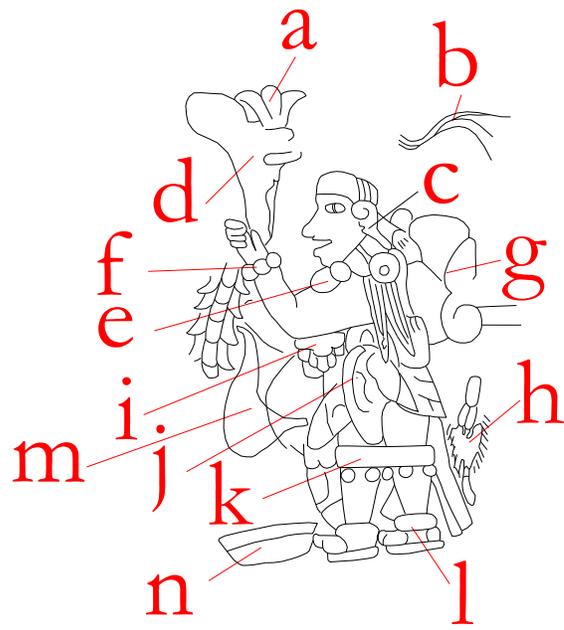
(3.k).Rodilleras: Rectangulares de una sola vuelta, cada rodillera es rematada por tres círculos pequeños. Tanto las rodilleras como los círculos son verdes. Este tipo de rodilleras únicamente las usa Tonatiuh, por lo que ambos personajes deben estar relacionados.

(3.l).Sandalias: Tipo “T” con talonera simple y cinta de sujeción de una sola vuelta sobre el tobillo, muestra el nudo de amarre al frente formando un elemento triangular entre el empeine y el tobillo, pueden apreciarse ambas suelas, las puntas de los pies se dirigen hacia su derecha donde se encuentra la vasija de paredes curvodivergentes.

(3.m).Mancha de sangre: Entre el personaje 2 y el 3 existe una mancha en rojo muy similar a las que se observan en la parte superior del panel, donde se encuentra el espacio de los dioses. Característica relevante en la interpretación de la escena 2 ya que es la única mancha en la sección inferior de la pintura.

(3.n).Vasija: A los pies de los personajes 2 y 3 se encuentra una vasija de bordes rectos y banda en rojo, el cuerpo solamente está delineado en negro.

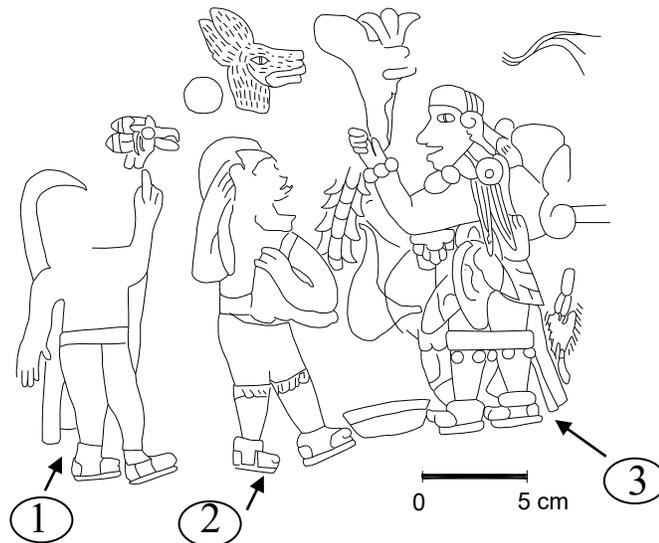




4. Fotografija (©H. Ibar 2010)



5. Dibujo Villagra (1953). ©Fotografía Ricardo Alvarado del



6. Dibujo escena 2, momento 2. Redibujo: H. Ibar, de Villagra 1953



| | | |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|
| Pinturas Ixtapantongo | Panel Inferior: grupo I | Estilo: Policromo |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|

| Elemento-Ubicación | Tamaño | Color | Identificación |
|----------------------------------|-----------------------------|---|---|
| 2B Escena 2: momento 3 | Largo: 10 cm Alto: 15 cm | Delineado: negro. Color: rojo, amarillo, negro. | Escena de sacrificio (Villagra 1954) |

Elementos descritos:

Posición: El costado inferior derecho del grupo I termina con tres figuras pequeñas, colocadas sobre un paramento en talud-tablero. El momento 3 será descrito de izquierda a derecha: El primer personaje se encuentra sentado sobre la orilla derecha del edificio; la cara de perfil mira hacia el costado izquierdo su contorno está en color negro. Ambas piernas están flexionadas con las puntas de los pies también dirigidos hacia su izquierda, con el brazo derecho sostiene los tobillos del segundo personaje. El segundo personaje está siendo sacrificado, solamente es posible apreciar una sección del torso del cuerpo tendido sobre el edificio, es difícil determinar si la cabeza se borró o nunca fue representada; en el pecho se observa un tajo, el torso está reclinado sobre un elemento rectangular que probablemente es la piedra de sacrificio. El tercer personaje se encuentra de pie también de perfil mirando hacia su izquierda, el brazo derecho lo mantiene flexionado hacia arriba, ambos tobillos y pies no fueron representados ya que el cuerpo del personaje sacrificado está en primer plano. Es relevante mencionar que tanto el personaje sentado (1), como el personaje de pie (3) miran hacia donde se encuentra la entrada de una cueva sin explorar, lo que llena de valor simbólico a este momento.

(1). Personaje sentado: fue representado de manera similar a la mujer decapitada del momento 4: la primera semejanza es la falta de color en su cuerpo (solamente delineado en negro); la segunda, es que en ambos fueron pintados los maléolos exteriores del tobillo. Además el personaje usa pintura facial negra; la silueta del cuerpo es color negro sin pigmento al interior, característica que lo vincula con el personaje sacrificado.

(1.a). Tocado: Sobre la frente lleva una franja rectangular que cae de manera vertical hasta la quijada donde pasa por atrás de la oreja, llegando horizontalmente hasta la nuca. Contorno en color negro coloreada en rojo. Sobre la banda hay dos círculos, uno de ellos dispuesto hacia el frente y uno más grande por atrás, ambos con otro pequeño círculo rojo al centro, delineados en negro. Por arriba sobresalen pequeñas líneas a manera de cabellos, por encima hay un manojito de tres plumas largas que caen sobre la nuca. Silueta en color negro.

(1.b). Pintura facial: A diferencia del cuerpo, la cara está pintada en color negro. El ojo lo mantiene abierto y se observan dos grandes dientes que salen de la boca.

(1.c). Orejera: Rectangular destaca de la banda del tocado, el lóbulo alargado es atravesado por este elemento. Oreja y orejera únicamente delineadas en negro.

(1.d). Capa: Por debajo de las plumas y sobre la espalda se observa una capa que cae por atrás del personaje sobresaliendo más abajo del glúteo, prenda que tiene pequeñas líneas redondeadas a la altura de la espalda. Contorno en color negro.

(1.e). Pulsera: En la muñeca derecha lleva una pulsera formada por un hilo con cuatro cuentas circulares, también delineada en negro.

(1.f). Taparrabos: Sobre la cintura se encuentra una banda que está anudada por atrás, del nudo circular cae un listón grueso, el contorno es color negro.



Elementos descritos:

(2.).Personaje sacrificado: Solamente es posible apreciar las piernas y parte del torso, delineado en color negro, colocado de manera horizontal sobre la piedra de sacrificio (elemento rectangular). Sus tobillos están sujetos por el personaje sentado (1), mientras que a la altura del pecho se observa el tajo por donde le fue extraído el corazón por parte del personaje de pie (3) atrás de él.

(2.a).Rodilleras: Es la única prenda que lleva este personaje. Rodilleras sencillas de una vuelta; como todo el cuerpo, el contorno es de color negro, sin pigmento al interior. Esta característica indica tanto la muerte como la desnudez del personaje.

(3).Personaje de jerarquía: Personaje robusto —a pesar de que la figura es pequeña— la indumentaria es compleja. La piel fue representada en color negro, muestra dos rayas sobre los costados del brazo derecho y en ambas piernas, diseño similar a las piernas de los personajes 6 y 7 del momento 4.

(3.a).Tocado: Sobre la cabeza lleva dos filas de cuentas circulares, cada hilera compuesta por cuatro esferas, dos de las cuentas de la fila inferior tienen un pequeño punto negro al centro. En la parte posterior una esfera roja une la sección de cuentas circulares con dos plumas grandes que caen por atrás de la espalda hasta el disco dorsal. Estas plumas presentan dos círculos delineados en negro y una línea negra sobre su cuerpo, las puntas tienen una franja ancha también en color negro.

(3.b).Orejera: Sobre la oreja derecha lleva una orejera de silueta compuesta, formada en su orilla superior por tres medios círculos. Al interior se encuentran otros tres medios círculos pequeños, que dan paso a una barra que sale de la orejera de manera horizontal hasta llegar más allá de la quijada. Contorno en color negro.

(3.c).Pulsera: Aunque el brazo derecho está muy deteriorado quedan vestigios de una pulsera simple sobre la muñeca.

(3.d).Disco dorsal (*tezvacuñitlapilli*): Por atrás de la espalda lleva un disco circular con bordes ondulantes, al interior presenta dos círculos concéntricos, entre ambos hay una línea vertical seccionada por el círculo más pequeño del disco. Por abajo cae un listón ancho, dividido en cuatro por líneas horizontales; las dos partes superiores son amarillas, la siguiente coloreada en rojo presenta una cruz al centro delineada en negro similar a la que usa Tonatiuh. Esta forma fue identificada por López Luján (2006a:235) como el símbolo quincunce, representación del año, el umbral, la centralidad y la división cuatripartita de la Tierra (López L. 2012:194). La sección en el extremo inferior solamente fue delineada en color negro.

(3.e).Taparrabos: Cubriendo la cintura presenta una banda ancha en color rojo que está anudada al frente, los dos extremos de la prenda caen sobre los muslos del personaje.

(3.f).Elementos no identificados: A un costado del prominente vientre se observan tres círculos pequeños unidos a sendos rectángulos que se dirigen hacia abajo, por arriba de ellos hay una media luna. No sabemos si representan cascabeles, conchas o cuentas de un elemento decorativo. El contorno de todos estos elementos es color negro.

(3.g).Delantal (o bolsa): Hacia abajo del taparrabos usa una prenda alargada con bordes decorados a manera de flecos que caen hasta la altura de la rodillera izquierda. Delineada en color negro, no tenemos claro si este elemento corresponde a un delantal o es una bolsa.

(3.h).Rodilleras: Compuesta por tres filas de cuatro a tres cuentas circulares cada una. Silueta en color negro. Este tipo de rodilleras complejas son características de este personaje ya que son usadas únicamente por él en todo el grupo I.

Elementos arquitectónicos:

(E).Edificio. Por debajo de los tres personajes se ubica la base de un edificio típicamente prehispánico, colocado de perfil, muestra el talud y el tablero. Arquitectónicamente la silueta de esta construcción es similar a los edificios de Teotenango y Tula (ver Gendrop 2001:192).

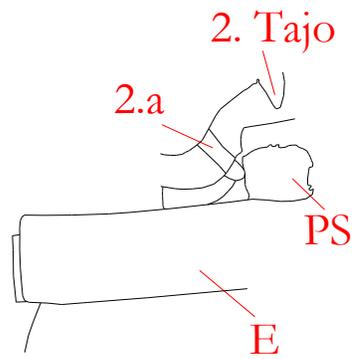
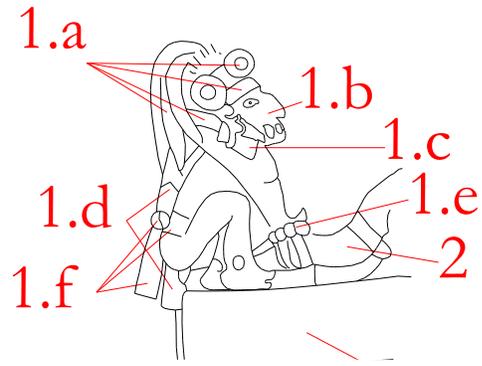


Elementos descritos:

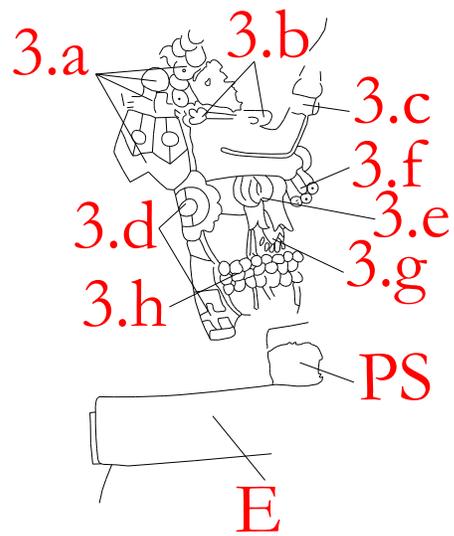
(PS). Piedra de Sacrificio (*temalácatl*): Forma rectangular colocada sobre el edificio, por arriba de este elemento se encuentra el torso arqueado de la persona sacrificada. En la esquina inferior derecha muestra un rectángulo interior con esquinas redondeadas en color negro. Los bordes externos a su

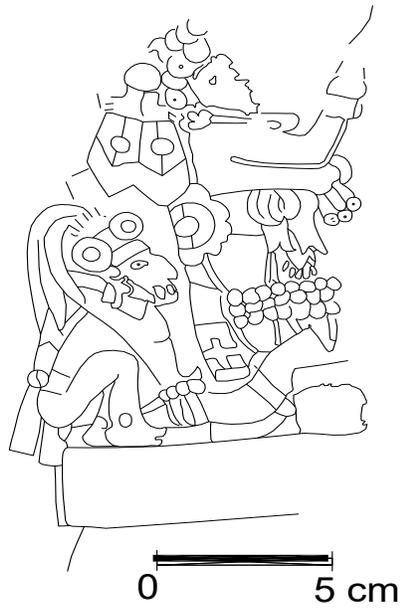


1. Ubicación



Personaje 3

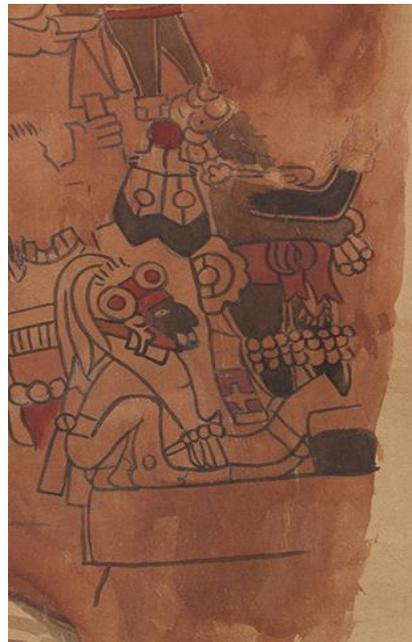




3. Momento 3. Redibujó: H. Ibar, de Villagra 1953



4. Fotografía (©H Ibar 2010)



5. Dibujo Villagra (1953). ©Fotografía Ricardo Aharado del Fondo Agustín Villagra IIE-UNAM (2014).



| | | |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|
| Pinturas Ixtapantongo | Panel Inferior: grupo I | Estilo: Policromo |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|

| Elemento-Ubicación | Tamaño | Color | Identificación |
|--|-----------------------------------|--|---|
| 3B Escena 2: momento 4, subconjunto 1. | Altura: 15.1 cm Ancho: 12.4 cm | Delineado: negro. Color: rojo, negro. | Escena de sacrificio y Tzompantli (Villagra 1954) |

| |
|---|
| Elementos descritos: |
| <p>Subconjunto 1: Aquí podemos observar tres elementos claramente representados que conforman el momento 4 de la escena 2. Primero se encuentra un árbol de cráneos o <i>tzompantli</i>, a su costado izquierdo se observa un personaje de pie en color negro decapitando a una mujer sentada y delineada en negro.</p> <p>(T.a).Tzompantli: A la izquierda tenemos un árbol coronado en cada una de sus cinco ramas con sendos cráneos haciendo las veces de frutos, además de otro cráneo colocado a los pies del árbol. Las ramas y tronco del <i>tzompantli</i> están delineados en negro. Es una de las pocas representaciones literales de un árbol de cráneos en el corpus iconográfico de Mesoamérica.</p> <p>(T.b).Cráneos: Los tres cráneos dispuestos en las ramas más altas, presentan cada uno de ellos una bandera o <i>pantli</i> incrustada en el hueso frontal. Tres de los seis cráneos se encuentran colocados de manera tal que las órbitas se dirigen hacia arriba. Los otros tres cráneos dirigen las órbitas hacia los lados, dos hacia su lado izquierdo y el otro cráneo mira al lado derecho. Además podemos mencionar que cada cráneo se representó de forma distinta, ya que en algunos fueron pintados los dientes y en otros solamente la línea que separa ambas filas de dientes, otros presentan por arriba de las órbitas círculos dispuestos de forma diversa; todos muestran el hueso nasal que ilustra la nariz descarnada.</p> <p>(T.c).Banderas: Tres banderas o <i>pantlis</i> rectangulares, sostenidas por una vara vertical que a su vez se incrusta sobre el hueso frontal de los tres cráneos ubicados en las ramas superiores del árbol.</p> <p>(T.d).Pedestal: El árbol de cráneos está colocado sobre una especie de pedestal formado por dos rectángulos irregulares que lo soportan.</p> <p>Mujer decapitada: A la izquierda del <i>tzompantli</i> pueden observarse dos figuras antropomorfas. En primer plano tenemos a un personaje desnudo posiblemente femenino, ya que se aprecian ambos senos; está sentada con las piernas extendidas, el brazo izquierdo está semiflexionado hacia adentro, mientras que el brazo derecho lo mantiene extendido de manera paralela al cuerpo. La mujer es decapitada por el personaje que se encuentra detrás, su cráneo está siendo colocado por el personaje en pie en una rama del <i>tzompantli</i>; presenta los bordes convexos característicos de la decapitación en el cuello. Justo al costado izquierdo del pecho se aprecia un tajo que parece mostrar evidencias de haberle sido extraído el corazón. El personaje fue delineado en color negro, fueron representados los maléolos externos de ambos tobillos por medio de pequeños círculos, así como las uñas de los dedos gordos; estas características indican un cuerpo desnudo.</p> |



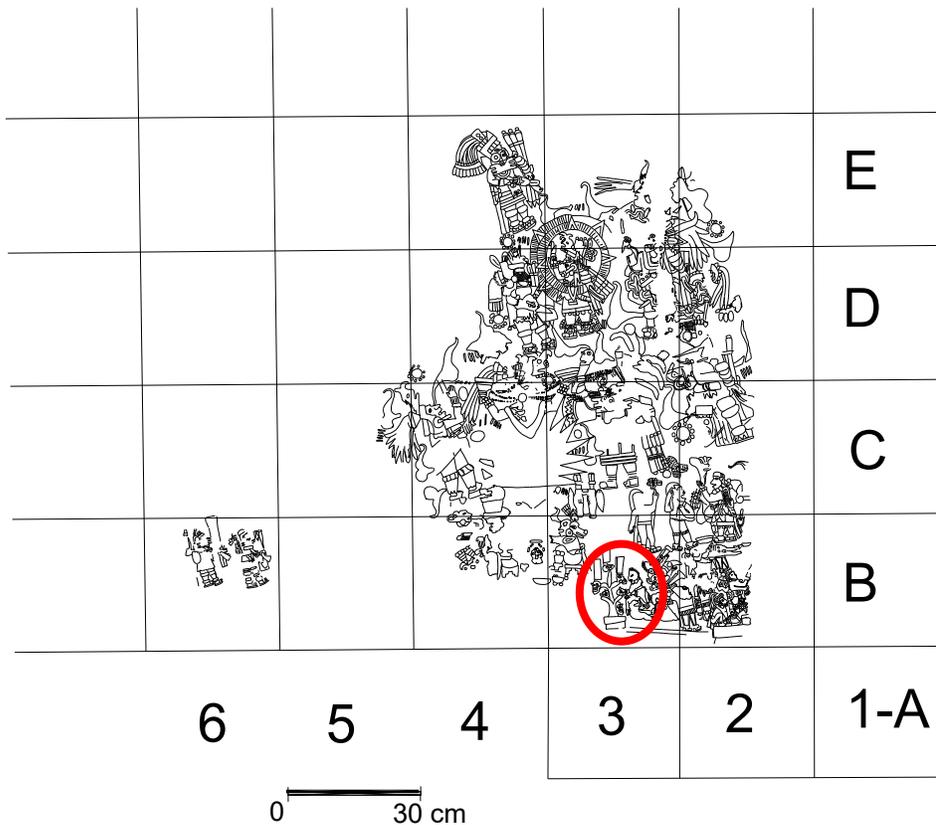
Elementos descritos:

Personaje de pie (sacerdote): Colocado de pie y de perfil mira hacia su lado derecho donde se ubica el *tzompantli*, el brazo izquierdo lo mantiene extendido de manera diagonal observándose claramente la mano derecha, la cual sólo fue delineada en negro como si trajera pintura blanca o un guante. El personaje está coloreado completamente en color negro, se aprecia el cabello corto e hirsuto, el ojo izquierdo, la boca y la nariz. La pierna derecha fue representada por atrás del tajo en el pecho que tiene el personaje sacrificado, por abajo del brazo izquierdo del mismo personaje sacrificado se aprecia la pierna izquierda del sacerdote.

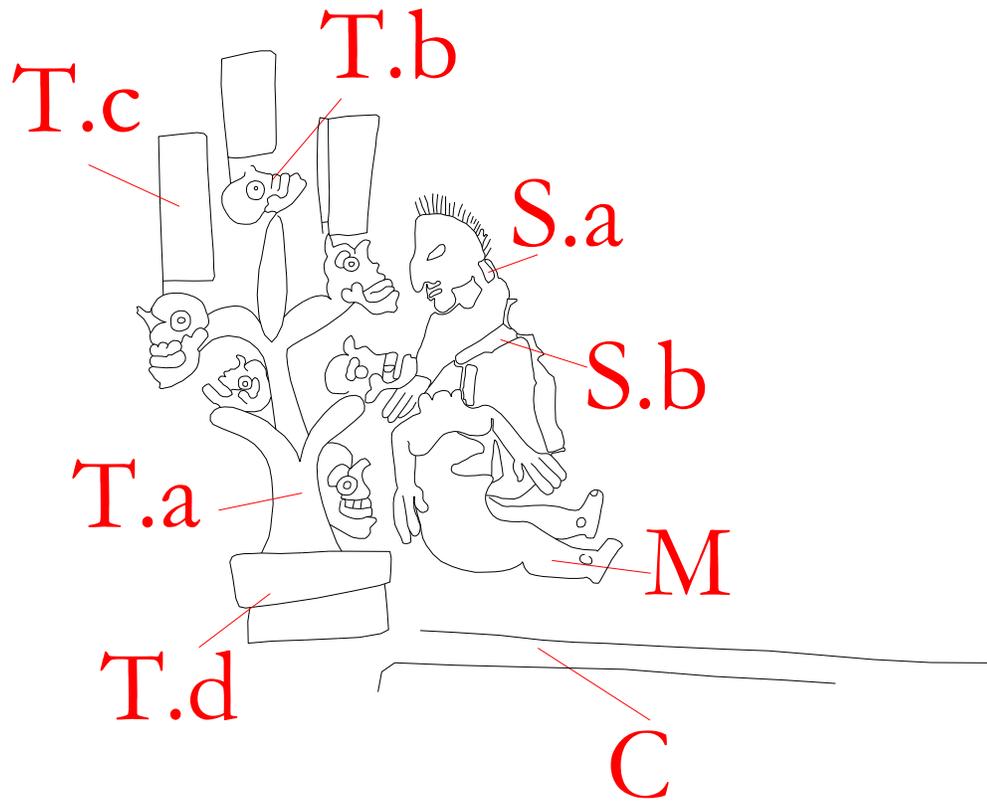
(S.a).Orejera: Traspasando el lóbulo de la oreja izquierda se observa una gran orejera trapezoidal solamente delineada en negro.

(S.b).Taparrabos: De una sola vuelta sobre la cintura y con dos listones largos que caen al frente y a la espalda del personaje, coloreada en rojo.

(c).Líneas: Debajo de la mujer decapitada fueron pintadas dos líneas negras paralelas, estos elementos nos recuerdan las frías usadas en la pintura mural maya en qué pintura mencionar una



1. Ubicación



3. Fotografía. (©H. Ibar 2010)



4. *Dibujo Villagra (1953)*. ©Fotografía Ricardo Alvarado del Fondo Agustín Villagra IIE UNAM (2014)



5. *Dibujo escena 2, momento 3. Redibujo: H. Ibar, de Villagra 1953*



Núm. 16.A

| | | |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|
| Pinturas Ixtapantongo | Panel Inferior: grupo I | Estilo: Policromo |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|

| Elemento-Ubicación | Tamaño | Color | Identificación |
|---|-----------------------------|---|---|
| 2-3B Escena 2: <i>momento 4, subconjunto 2 y 3.</i> | Alto: 15 cm Ancho: 10 cm | Delineado: negro Color: rojo, negro, ocre. | Músicos (1 al 4) y antropomorfos (5 al 8) |

| |
|---|
| Elementos descritos: |
| <p>Subconjunto 2-3: El estilo policromo en el panel inferior termina en su esquina inferior derecha con dos subconjuntos abundantes de figuras pequeñas, en mal estado de conservación por lo que es difícil su identificación completa. Para describir estos subconjuntos los personajes serán numerados de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha.</p> <p>El subconjunto 2 se ubica al costado izquierdo de la mujer decapitada, conformado por una serie de músicos, dos de ellos (1 y 4) con la piel pintada en negro, mientras el trompetero 3 está delineado solamente en negro. Los tres músicos tocan una trompeta larga levantada en diagonal hacia donde se ubican los tres personajes con glifo (momento 2). El músico de en medio (2) se encuentra delineado en negro y la piel en color rojo, sostiene sobre su boca un caracol también levantado en diagonal de la misma manera que los tres trompeteros.</p> <p>El subconjunto 3 está colocado en la esquina derecha, donde hay vestigios de otros dos personajes (5 y 6); uno delineado en negro (5) y otro con el contorno en negro y coloreado en color rojo (6), ambos mantienen los brazos extendidos de manera horizontal, es difícil identificarlos ya que están muy deteriorados. Justo enfrente del trompetero 4 quedan vestigios de otros dos personajes identificados con el número 7 y 8, ambos de pie miran hacia su izquierda donde se extiende el momento 3.</p> <p>Posición: Los cuatro músicos están sentados y de perfil mirando hacia arriba, donde se ubica el momento 2. Solamente puede apreciarse el cuerpo del personaje 4 que se encuentra en primer plano, aunque no se observa claramente. Mientras del músico 1 se aprecia el hombro derecho, la cabeza y el brazo derecho con el cual sostiene la trompeta. Del músico 2 se observa la cabeza y parte del brazo derecho con el que sostienen su instrumento (caracol); inmediatamente por abajo se observa el perfil del músico 3, sobre la boca quedan vestigios de otra trompeta muy deteriorada, su bocina ya no existe. Más arriba pueden apreciarse los vestigios del personaje 5, solamente se conservan ambos brazos extendidos de manera horizontal hacia su costado izquierdo, contorno en color negro. Con su mano derecha sostiene una pequeña vasija de paredes curvoconvergentes, también delineada en negro, la mano izquierda la extiende. El personaje 6 se encuentra de pie y probablemente de perfil, aunque no se puede observar la cabeza ni gran parte del torso, el brazo izquierdo lo tiene extendido de manera horizontal al frente, con esa mano sostiene un sahumerio dirigido hacia su izquierda.</p> <p>Por debajo de estos personajes (5 y 6) y justo enfrente de los músicos pueden apreciarse los vestigios de otros dos personajes (7 y 8); el más cercano al trompetero 4 designado con el número 7, se encuentra de pie, únicamente pueden apreciarse el torso, el antebrazo derecho, la cintura, parte de las piernas y sandalias; mientras el último personaje (8), también está colocado de pie, se observa el brazo derecho con el que sostiene una bolsa y una sección del torso, así como parte del pelo. Por la similitud en el atuendo y postura probablemente el personaje 7 también mantenía la cara viendo hacia su costado izquierdo, las puntas de los pies de este personaje están giradas</p> |



Elementos descritos:

también hacia la izquierda. Ambos personajes debieron sostener una flecha; en el personaje 8 es claro, en tanto solamente sobrevive la punta de la flecha del personaje 7.

Músico 1: Trompetero en negro, cabellos cortos e hirsutos que se curvan hacia el frente.

(1.a).Trompeta: Delineada en negro y coloreada en color rojo, la trompeta es sostenida con el brazo derecho, se dirige hacia arriba de manera diagonal. El personaje coloca la trompeta sobre su boca para producir el sonido. Presenta un elemento rectangular alargado en su costado superior justo por arriba del instrumento, mientras que en el cuerpo existen pequeños rectángulos delineados en negro seccionando en tres partes el cuerpo del instrumento, termina con un rectángulo perpendicular representando la bocina.

(1.b).Orejera: Colocada sobre la oreja derecha, circular, contorno en color negro, al centro presenta otro círculo concéntrico más pequeño.

(1.c).Pectoral: Sobre el pecho fue representado de manera muy esquemática un pectoral elíptico delineado en negro, con otra elipse al centro a la manera del símbolo de los personajes relacionados con la música y la danza *oyobualli*.

Músico 2: Situado inmediatamente por abajo del trompetero 1. Es posible apreciar el contorno en color negro de la cabeza colocada de perfil, apreciándose vestigios de la nariz, el ojo y la boca, sobre la cual está dibujado un caracol de perfil a manera de trompeta. El pelo es corto e hirsuto cayendo hacia abajo, presenta dos pequeños semicírculos de silueta en color negro, justo por abajo del nacimiento del pelo fue dibujado un adorno (moño).

(2.a).Caracol: Ubicado de perfil, el extremo superior apunta hacia arriba al igual que las otras tres trompetas; presenta los círculos en espiral característicos del caracol, además junto a la boca del músico tiene una boquilla delineada en negro, unida al cuerpo del instrumento. El músico sostiene al caracol con la mano derecha, la cual puede apreciarse por abajo del instrumento.

Músico 3: Sobresale por atrás de la nuca del personaje 2, la cabeza también de perfil, presenta el pelo corto e hirsuto, el ojo derecho ocupa gran parte de la cara, la nariz es esférica, a la altura de la boca (no puede apreciarse) quedan los vestigios de una probable trompeta. Este personaje fue pintado de manera esquemática, como si el espacio donde fue colocado no hubiera sido suficiente para el pintor, por lo que tuvo que reducir los rasgos al máximo.

(3.a).Trompeta: Vestigios de una forma rectangular alargada, contorno en color negro y coloreado en rojo, proponemos que corresponde a otra trompeta porque tiene las mismas características de las dos trompetas representadas en este subconjunto, no se conserva la bocina. Este último elemento se encuentra muy deteriorado.

Músico 4: Cierra el subconjunto 2 de los músicos otro trompetero en primer plano y de perfil, también en negro, con el ojo abierto, los cabellos cortos e hirsutos se dirigen hacia arriba. La oreja a diferencia de la cara está pintada en rojo, por lo deteriorado de la figura no es posible observar si lleva una orejera. Puede apreciarse el torso y la silueta esquematizada de la cintura y una posible pierna. Sostiene el tubo de la trompeta con la mano derecha. La indumentaria es similar a la que usa el músico 1.

(4.a).Trompeta: Al igual que la trompeta del personaje 1 presenta un elemento rectangular alargado en el costado superior, la boquilla está ubicada a la altura de la nariz, en el cuerpo existen pequeños rectángulos delineados en negro seccionando en tres partes el cuerpo del instrumento, termina con un rectángulo perpendicular representando la bocina.

(4.b).Pectoral: Lleva un pectoral elíptico (semejante al del trompetero 1) con otra elipse más pequeña al centro, todo el contorno en color negro. Pectoral relacionado con la deidad de la música y la danza.

(4.c).Capa: Por debajo de la nuca y sobre la espalda, el personaje lleva una capa delineada en color negro, formada por dos líneas paralelas que rematan justo por encima del personaje decapitado.



Elementos descritos:

Personaje 5: En el costado superior del momento 4 pueden observarse los vestigios de otra figura muy deteriorada y que forma el subconjunto 3, contorno en color negro. Sobreviven algunas líneas que representaban su indumentaria, es difícil identificar sus elementos constitutivos. Las únicas formas claras son sus brazos extendidos de manera horizontal hacia su costado izquierdo.

(5.a)Vasija: Con la mano derecha sostiene una pequeña vasija de paredes curvoconvergentes, mientras el brazo izquierdo lo mantiene ligeramente flexionado hacia arriba, la mano izquierda está extendida.

Personaje 6: A la izquierda del personaje anterior pueden apreciarse los vestigios del personaje 6, colocado de perfil, con el brazo izquierdo sostiene un sahumador. Se observa la cintura y parte del costado izquierdo. La cabeza ha desaparecido, por lo que no es posible observar la cara, pueden apreciarse pequeñas líneas negras que probablemente representaban el cabello. El contorno de las piernas es color negro, mientras que al interior fueron dejadas dos franjas externas sin color, a manera de rayas, que limitan la silueta de las piernas coloreadas en negro. Tanto la sandalia como el pie derecho presentan únicamente la silueta en negro, pero sin ningún color al interior; esta característica junto a la manera de pintar las piernas son similares a la del personaje 7.

(6.a).Sahumador: El personaje lo sostiene con la mano izquierda, puede apreciarse el tubo y el cuenco del sahumador. Este elemento está extendido horizontalmente, con el contorno en color negro.

(6.b).Taparrabos: Rodea la cintura una tira que cae atrás del glúteo, deja al descubierto los genitales aunque estos no fueron representados. Elemento delineado en color negro.

(6.c).Sandalias: Únicamente sobreviven los vestigios de la sandalia tipo "T" del pie derecho. Este elemento junto con el pie presenta su contorno en color negro, a diferencia de las piernas que están coloreadas en negro.

Personaje 7: Colocado justo enfrente del trompetero 4 y por abajo del personaje 5; el torso está de frente, mientras las puntas de los pies se dirigen hacia el costado izquierdo, ya no es posible apreciar su cabeza. Sobre el antebrazo derecho lleva un elemento que probablemente corresponda a una bolsa. Una característica del personaje es la manera en que fueron pintadas las piernas; la silueta es color negro, mientras que al interior fueron dejadas dos franjas externas sin color, a manera de rayas, que limitan la silueta de las piernas pintadas en negro. Esta característica la comparten tanto el personaje 6 como el personaje colocado de pie sobre el paramento del momento 3.

(7.a).Cuchillo: Al costado superior izquierdo pueden observarse los vestigios de tres líneas negras horizontales que forman los dedos de la mano izquierda, sobre estas líneas se presenta la punta del cuchillo también delineado en negro con silueta triangular. La punta se dirige hacia arriba mientras que su mango es rectangular.

(7.b).Camisero: Lleva una camisa delineada en color negro que termina a la altura de la cintura por medio de una línea horizontal.

(7.c).Faldilla: Por abajo del camisero utiliza una prenda rectangular que termina con tiras cuadradas y puntas semicirculares que caen sobre los muslos, también delineada en negro. A un costado de la pierna derecha se aprecia una franja que cae verticalmente hasta el tobillo a manera de listón de amarre de esta prenda.

(7.d). (Bolsa): Sobre el antebrazo derecho lleva una posible bolsa de silueta circular que termina por abajo con dos semicírculos con una espiral más pequeña al centro. De esta forma caen dos borlas delineadas en negro y pintadas en rojo, cada borla con dos flecos cortos y puntas redondeadas.

(7.e).Sandalias: Pueden apreciarse los vestigios de las sandalias tipo "T", de las cuales la del pie izquierdo se encuentra mejor conservada, compuesta por talonera simple y amarre sobre el tobillo,



Elementos descritos:

se aprecian ambas suelas; no es posible identificar si llevaba ajorcas. El personaje camina sobre dos líneas horizontales que se extienden desde el *tzompantli* hasta el paramento a la derecha.

Personaje 8: Justo por detrás del personaje sentado sobre el paramento (momento 3), pueden apreciarse los vestigios del personaje 8. Solamente se conserva el brazo derecho extendido de manera paralela al torso, así como la sección derecha del torso, donde se observa parte de la indumentaria semejante a la del personaje 7; aunque la diferencia entre ellos radica en que la piel de las piernas del personaje 8 está pintada en rojo, además no tiene las rayas externas en las piernas. Pueden observarse los largos cabellos que caen en dos manojos sobre el hombro derecho hasta la altura del pecho, mientras que sobre la frente usa un fleco corto.

(8.a).Cuchillo: Por arriba de los vestigios del pectoral y a la altura de los hombros, este personaje sostiene con la mano izquierda un cuchillo triangular y mango rectangular dirigido hacia arriba, no es posible apreciar cómo se amarraba este elemento; contorno en negro. Es similar a los cuchillos que llevan los Atlantes de Tula (Jiménez 1998:32).

(8.b).Pectoral: Vestigios de un pectoral en media luna. Por abajo del cuello, en el borde superior, fue representado un medio círculo. El borde inferior remata de forma horizontal, mientras que el borde superior forma la media luna; al interior, el pectoral presenta cuatro líneas verticales. Delineado en color negro.

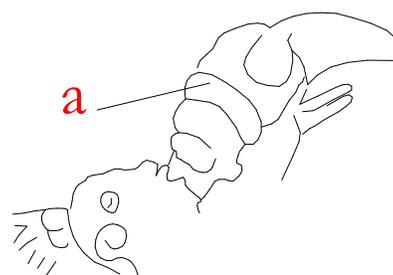
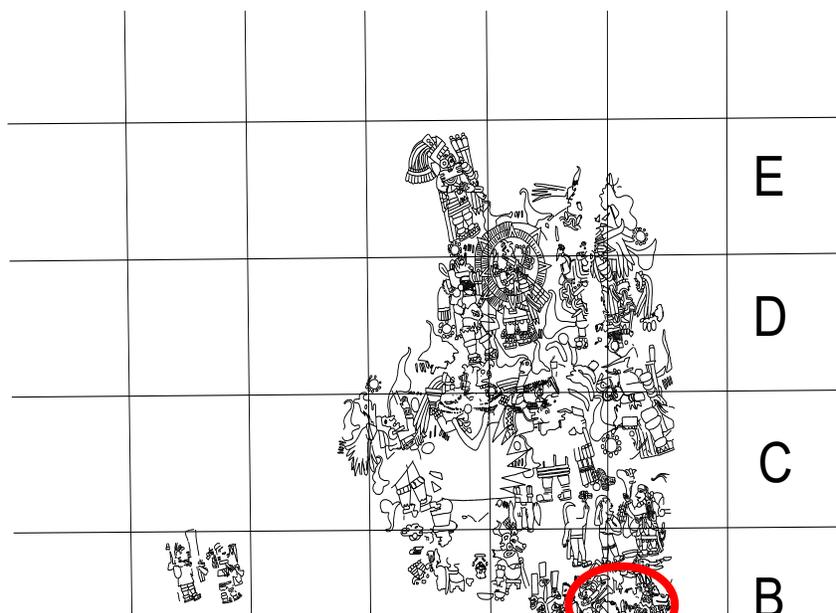
(8.c).Pulsera: Sobre la muñeca derecha usa una pulsera semiesférica sencilla de una sola vuelta, silueta en color negro.

(8.d).Bolsa: La sostiene con la mano derecha por medio de una cuerda en color negro, formada por dos flecos en ambos bordes. El fleco superior está formado por cuatro placas pequeñas de forma semicircular; el borde inferior probablemente tenía dos hileras con tres flecos cada uno, aunque es difícil apreciar el último fleco. Al centro se encuentra el cuerpo cuadrangular de la bolsa delineado en color negro y coloreado en rojo.

(8.e).Camisero: Por abajo del pectoral quedan vestigios del fleco, terminando igual que el personaje 7 en una línea horizontal sobre la faldilla.

(8.f).Faldilla: Puede apreciarse la sección izquierda también delineada en negro, termina igual que la faldilla del personaje 7, con una franja a manera de fleco dividida por pequeñas líneas verticales. Asimismo, a un costado de la pierna derecha se aprecia un listón que cae verticalmente hasta la rodilla a manera de amarre de esta prenda.

(8.g).Rodillera: Simple de una sola vuelta compuesta por tres círculos, por debajo de la rodillera puede observarse una pequeña sección de la pierna derecha pintada en color rojo. Esta prenda también diferencia al personaje 7 del 8.



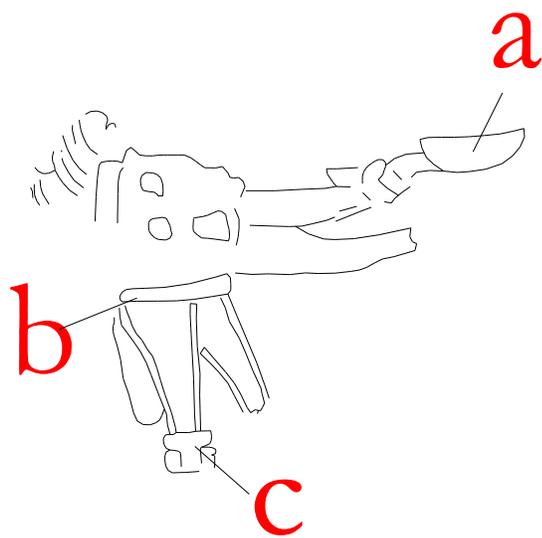
Música 1

Música 2

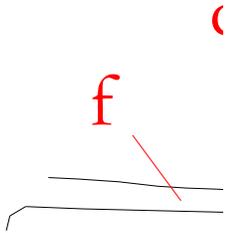
a



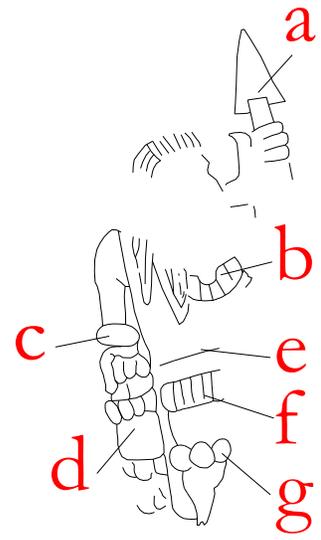
Personaje 5



Personaje 6



Personaje 7



Personaje 8



4. Fotografía H. Ibar 2010



5. Dibujo Villagra (1953). En archivo IIE-UNAM, fotografía Ricardo Alvarado.



| | | |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|
| Pinturas Ixtapantongo | Panel Inferior: grupo I | Estilo: Policromo |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|

| Elemento | Tamaño | Color | Identificación |
|------------------------------|--|---|--------------------|
| 6B Escena Exterior | Personaje 1: Alto: 23 cm Ancho: 13 cm Personaje 2: Alto: 25 cm Ancho: 13 cm | Delineado: negro. Color: amarillo, rojo. | Guerreros (H.Ibar) |

Elementos descritos:

Posición: Ambos personajes están de pie con posturas similares. Las caras miran hacia arriba a su izquierda, donde se encuentran los dioses y escenas descritas anteriormente, lo que es muy significativo. El cuerpo lo mantienen ligeramente colocado hacia la izquierda manteniendo los hombros y el tórax de frente, mientras las piernas y los pies apuntan hacia su izquierda. Los pies fueron pintados para que representaran movimiento, como si ambos guerreros caminaran hacia la escena 2. Ambos brazos derechos están doblados hacia el frente sosteniendo probablemente un lanzadardos. No es posible observar el brazo izquierdo aunque quedan vestigios de ambas manos, con las que sostienen sendas armas curvas. Por la posición de la mano el brazo debió estar extendido hacia abajo paralelo al cuerpo.

Es importante hacer notar que ambos personajes son muy similares en cuanto a postura y atavíos al personaje registrado por Villagra como dios Guerrero (Villagra 1954) elemento 4E, ubicado en la parte superior izquierda del grupo I (escena 1, conjunto 1). Podemos subrayar que este grupo pictórico presenta una figura deificada del guerrero en su parte superior y es rematado en la parte inferior –costado exterior izquierdo– con dos figuras de guerreros mucho más pequeños.

Personaje 1:

(1.a).Tocado: Vestigios de dos líneas paralelas en color negro y tres rayas perpendiculares en rojo, probablemente corresponde a un manojo de plumas sobre la cabeza, sostenida por una banda. El tocado ha desaparecido completamente. Por atrás, se observa un manchón rojo que cae hasta la cintura que probablemente formaba parte de un complejo remate formado por listones y nudos como se puede apreciar en el personaje 2.

(1.b).Pintura facial: Justo por encima del tabique nasal el personaje presenta vestigios de una línea horizontal que termina en la orejera, mientras por arriba de la aleta nasal se dirige otra línea horizontal cayendo hacia el cuello. La pintura facial está deteriorada, solamente quedan vestigios en color amarillo.

(1.c).Orejera: Sobre la oreja derecha se encuentran los vestigios en color rojo de una gran orejera circular, probablemente al igual que el dios Guerrero (elemento 4E) presenta otro círculo más pequeño al centro, pero es difícil de observar.

(1.d).Pectoral: Sobre el pecho pueden apreciarse vestigios delineados en negro y coloreados en amarillo del pectoral tipo mariposa, aunque la parte central ha desaparecido.

(1.e).Lanzadardos: Solamente se observa la empuñadura del propulsor, de cuerpo semicircular, delineado en negro y coloreado en amarillo. La punta debió estar dirigida hacia abajo y a su izquierda, pero de este extremo no queda nada.

(1.f).Disco dorsal (*tezcuacuitlapilli*): A la altura de la cintura se aprecia un disco que se encuentra de perfil, el personaje lleva este elemento a la altura de la espalda. Solamente pueden apreciarse los vestigios en color negro del contorno del disco dorsal.



Elementos descritos:

(1.g).Faldilla: Es sencilla y de forma triangular, delineada en negro y coloreada en rojo, cae a la altura de los muslos.

(1.h).Dardos: Por encima del hombro izquierdo se aprecian vestigios en color rojo a manera de manchones, mientras por debajo de la mano pueden observarse los extremos inferiores de dos dardos.

(1.i).Arma curva: Con la mano izquierda sostiene un arma curva delineada en negro y coloreado en rojo, la cual está extendida hacia abajo.

(1.j).Rodilleras: Sencillas semiesféricas de una sola vuelta, contorno negro y rellenas en amarillo.

(1.k).Ajorcas: Sencillas semiesféricas de una vuelta, silueta en color negro, coloreadas en amarillo.

(1.l).Sandalias: Con talonera sencilla de una sola vuelta, se aprecian ambas suelas, delineadas en negro y coloreadas en rojo. Las puntas de los pies en amarillo se dirigen hacia su izquierda.

Personaje 2

Este personaje es muy similar, en cuanto a postura e indumentaria al personaje 1, aunque no se aprecia si llevaba disco dorsal. Por atrás del tocado se conservan una serie de listones atados que se han conservado mejor, junto con el delantal que se aprecia claramente. Por lo demás los dos personajes llevan el atuendo característico de los guerreros toltecas (Atlantes).

(2.a).Tocado: Es difícil apreciarlo, quedan solamente vestigios en color rojo, aunque a la altura de la nuca se observan vestigios de listones anudados de manera compleja, formando el remate del tocado en rojo y amarillo.

(2.b).Diadema: Muy probablemente lleva una diadema similar a la del personaje 4E, aunque no se aprecia el remate de ella, por lo que no es posible determinar si se trata de un *xiubhuitzollī*.

(2.c).Pintura facial: Debió ser muy similar a la del personaje 1, aunque únicamente sobreviven pequeños vestigios amarillos.

(2.d).Pectoral: Solamente permanecen vestigios de los extremos en rojo que indican que el personaje lleva pectoral mariposa.

(2.e).Lanzadardos: Al igual que el personaje 1, pueden apreciarse vestigios de la empuñadura del lanzadardos sostenido con la mano derecha. Ese brazo es difícil de distinguir, aunque lo debió tener flexionado hacia el frente. El extremo del lanzadardos también debió estar apuntando hacia abajo, contorno negro y coloreado en amarillo.

(2.f).Delantal: Elemento trapezoidal en color rojo. En el extremo superior izquierdo sobresalen del delantal dos bandas circulares rematadas en punta; representan el nudo de esta prenda de forma muy parecida a la que lleva el elemento 4E.

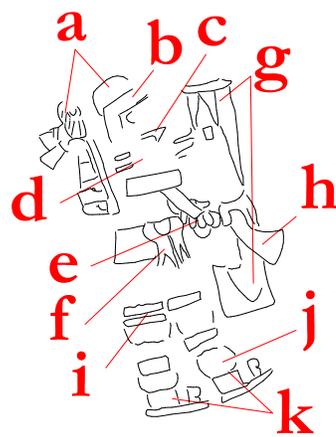
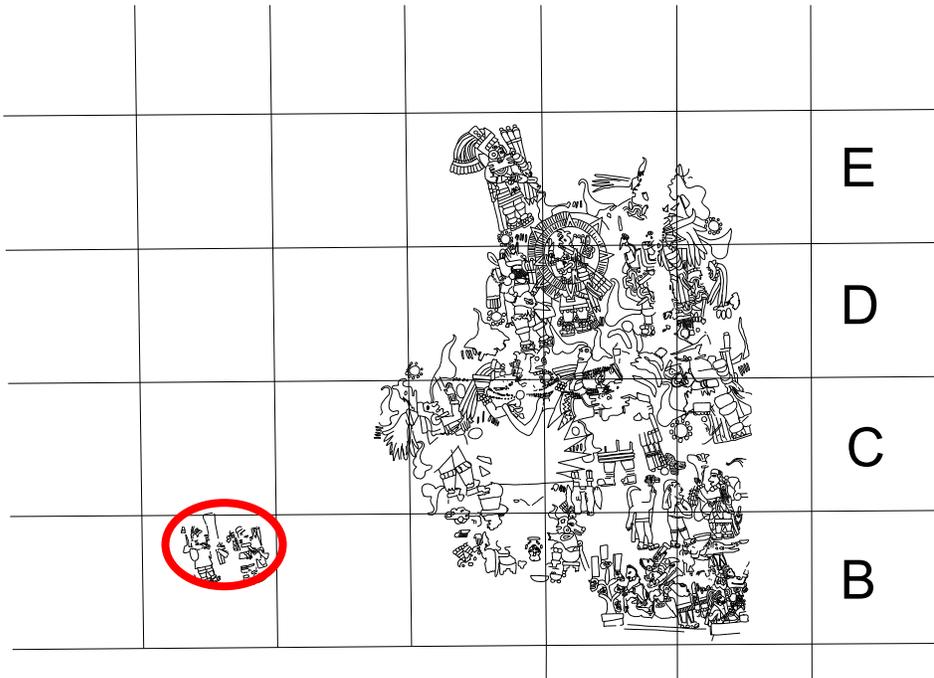
(2.g).Dardos: Probablemente hayan sido tres dardos, ya que en su extremo superior puede verse una banda horizontal que los unía y por debajo de ella tres vestigios verticales pintados en rojo. Los extremos inferiores llegan hasta la altura de la rodilla izquierda.

(2.h).Arma curva: Sostenida con la mano izquierda delineada en negro y coloreada en rojo, la cual está extendida hacia abajo.

(2.i).Rodillera: Sencillas semiesféricas de una sola vuelta en color rojo.

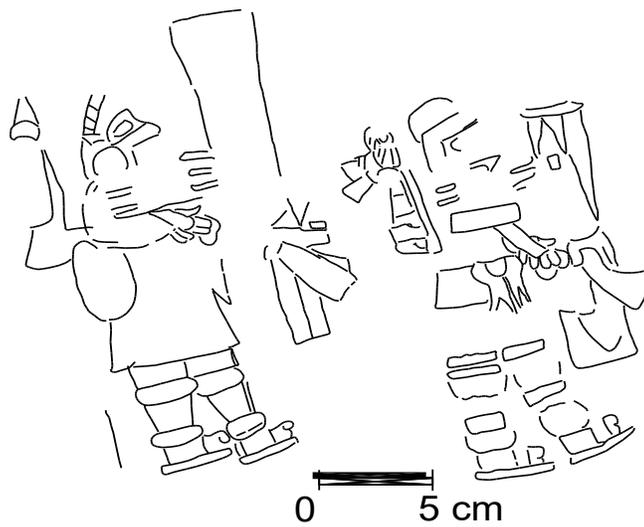
(2.j).Ajorcas: Sobre ambos tobillos, semiesféricas de una vuelta. Delineadas en negro, coloreadas en amarillo.

(2.k).Sandalias: Con talonera sencilla y amarre de una vuelta, se aprecian ambas suelas, contorno en color negro y relleno en rojo. Las puntas de los pies –en amarillo– están en movimiento; el personaje camina hacia la izquierda.



Personaje 1

Personaje 2



4. Dibujo de Guerreros escena exterior. Redibujo: H. Ibar, de Villagra 1953



Núm. 18.A

| | | |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|
| Pinturas Ixtapantongo | Panel Inferior: grupo I | Estilo: Policromo |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|

| Elemento | Tamaño | Color | Identificación |
|--|---|-------------|--|
| 2BC:1; 2-3C:1; 3C:1; 4C:2; 4CD:1; 5C:1; 3D:3; 4D:1; 2DE:1; 2-3E:1; 3E:1; 3- 4E:1. Escena 1 | Alto: 8 cm en promedio Ancho: 6cm. en promedio | Color: rojo | Manchas de sangre (Villagra 1954 a) |

Elementos descritos:

Posición: Quince figuras irregulares, anchas y curvas al centro, alargadas a los extremos, con bordes redondeados. Catorce colocadas de manera aleatoria en toda la escena 1, solamente una en la escena 2.

Fueron pintadas pequeñas líneas rojas asociadas a los costado de estos elementos, en patrones de dos líneas en el elemento 3E, tres líneas al costado de la mancha 3-4E, cuatro líneas en la mancha 4D y 3C, cinco líneas en la manchas 4DC y 5C; sin líneas asociadas las manchas 2DE, 2-3E, 4C (dos), 3D (tres), 2-3C y la mancha de la escena 2, 2BC.

Estas formas fueron identificadas por Agustín Villagra (1954 a) como representaciones de manchas de sangre que subrayaban el carácter sagrado de la escena 1, donde se ubican los dioses. Además como en el caso de los círculos, estas formas no se encuentran en la sección inferior (escena 2) que representa el espacio terrenal, con excepción de una mancha 2BC, que es la única fuera de la escena de los dioses.

Alrededor de Tonatiuh hay cinco manchas de sangre (ubicación: 3-4E; 3E, 3D); a su costado superior izquierdo se encuentran dos manchas, cuadros 2DE y 2-3E.

Cerca de Xipe Tótec están cuatro manchas (ubicación: 4D; 5C y dos en el cuadro 4C).

En torno de de Mayahuel fueron representadas dos manchas: cuadro 4D, costado superior derecho de Mayahuel y costado inferior derecho de Xiuhtecuhtli; al costado inferior izquierdo de Mayahuel y costado medio derecho de Pahtécatl elemento 3C.

La última mancha fue ubicada al costado medio derecho de Tezcatlipoca, elemento 3-2C.

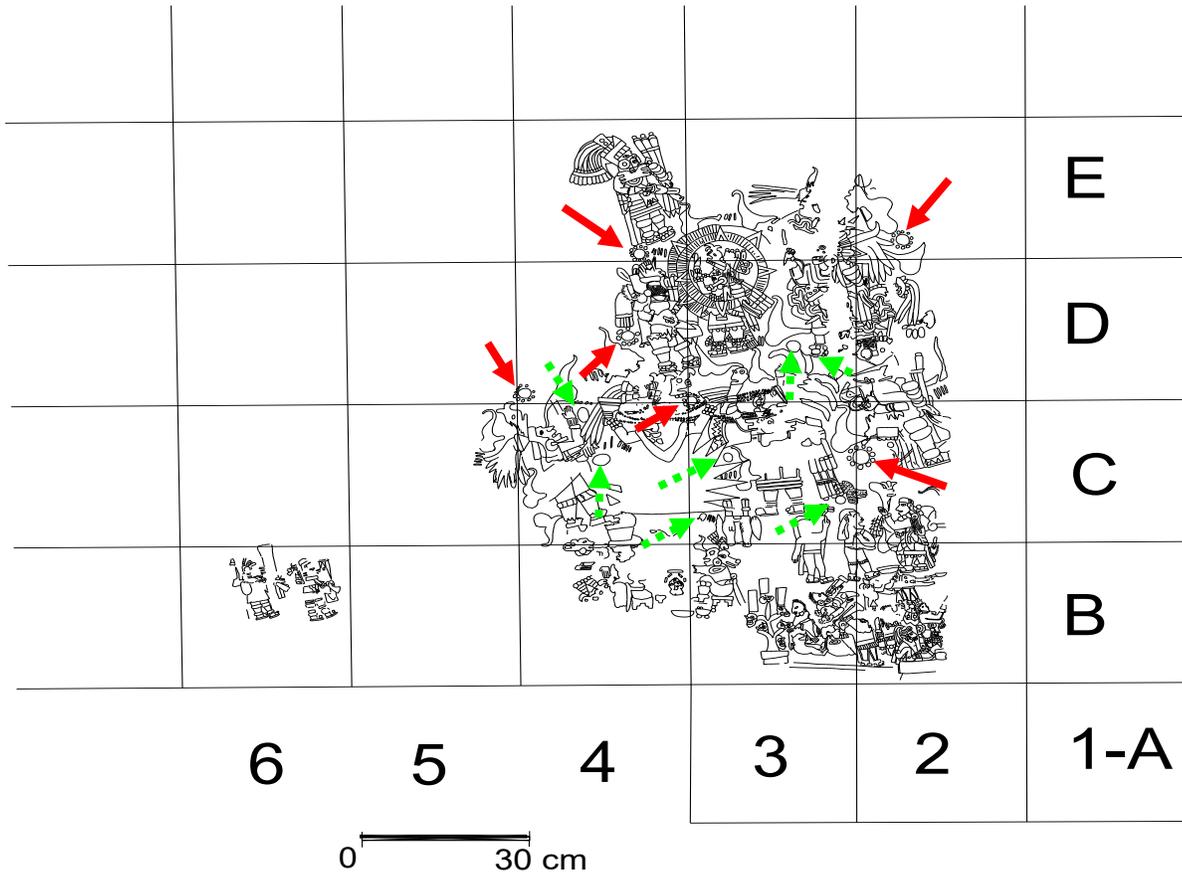


Núm. 19.A

| | | |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|
| Pinturas Ixtapantongo | Panel Inferior: grupo I | Estilo: Policromo |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|

| Elemento | Tamaño | Color | Identificación |
|---|---|-------------|-------------------------------------|
| <i>Soles:</i> 2-3C:1; 3-4CD:1; 4D:1; 4-5D:1; 2E:1; 4E:1. <i>Círculos:</i> 3C:2; 4C:2; 3D:2. Escena 1 Círculo: 3C:1. Escena 2 | Alto: 4 cm en promedio Ancho: 4 cm en promedio | Color: rojo | Manchas de sangre (Villagra 1954 a) |

| Elementos descritos: |
|--|
| <p>En la sección superior (escena 1) existen dos tipos de círculos, todos pintados en color rojo. En la sección inferior (escena 2) solamente hay un tipo.</p> <p>Soles:</p> <p>El primer tipo (flecha roja) presenta pequeños puntos alrededor de su circunferencia, también en color rojo. Son en total seis formas, tres de ellas mantienen como constante once círculos pequeños alrededor (4E; 3-4CD y 4-5D), dos tienen diez círculos (2E y 2-3C) y otro muestra ocho pequeños círculos (4D). Tanto el círculo central como los pequeños tienen prácticamente el mismo tamaño en todos los casos, aunque el círculo localizado al costado inferior izquierdo de Tezcatlipoca es ligeramente más grande. Podrían relacionarse con pequeños soles, aunque es difícil saber si en realidad representan al Sol. Es importante observar que estos seis círculos se distribuyen junto a las figuras de los dioses como sigue:</p> <ul style="list-style-type: none"> -En el costado derecho de Xiuhtecuhtli (4D). -Entre el dios Guerrero, Xiuhtecuhtli y Tonatiuh (4E). -Al costado superior izquierdo de Tlahuizcalpantecuhtli (2E). -En el costado superior de Xipe Tótec (4-5D). -Al costado superior izquierdo de Mayahuel (3-4CD). -Al costado inferior derecho de Tezcatlipoca (2-3C). <p>Pahtécatl no presenta asociada esta forma.</p> <p>Círculos:</p> <p>El otro tipo de círculo (flecha punteada) es sencillo, pintado en rojo. En total son siete, distribuidos como sigue:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Dos al costado inferior derecho de Tlahuizcalpantecuhtli (3D:2). -Uno al costado superior entre Xipe Tótec y Mayahuel (4C). -Otro en la sección media izquierda entre Xipe Tótec y Mayahuel (4C). -Uno al costado inferior izquierdo de Mayahuel (3C). -El último entre Mayahuel y de Pahtécatl (3C). <p>Es importante mencionar que ambos tipos de círculos, como las formas que probablemente representan manchas de sangre fueron pintados únicamente en la sección superior (escena 1). La única excepción es el círculo al costado del glifo Venado en la escena 2 (3C). Es significativo que la sección superior (escena 1) se caracteriza por las representaciones de</p> |



1. Ubicación. Flecha soles; flecha punteada círculos.



(A)



(B)

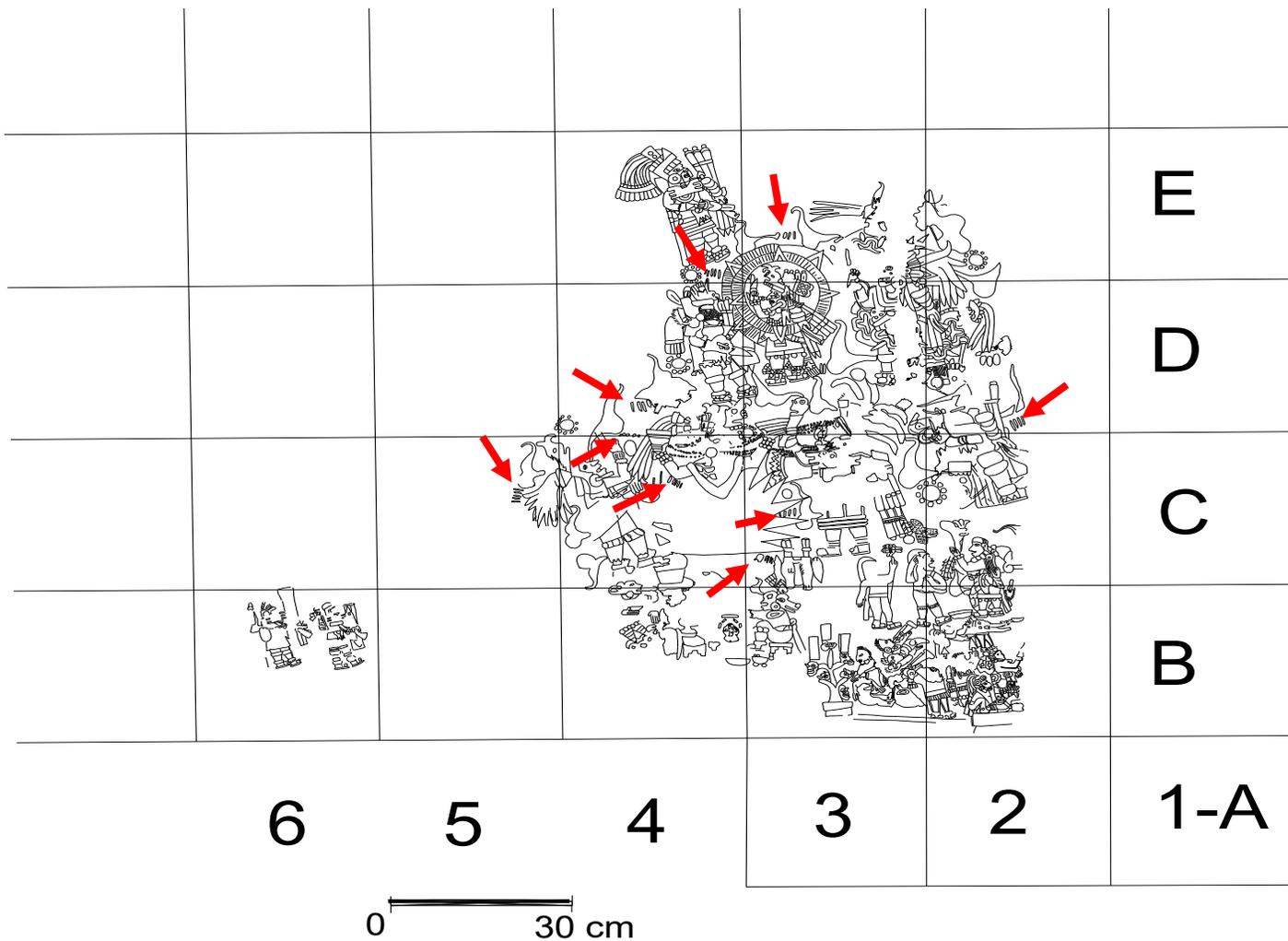
2. Manchas de sangre. A) "Soles", 2E. B) Círculo asociado a mancha de sangre, 3D. Dibujo Villagra (1953). En archivo IIE-UNAM, fotografía Ricardo Alvarado.



Núm. 20.A

| | | |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|
| Pinturas Ixtapantongo | Panel Inferior: grupo I | Estilo: Policromo |
|-----------------------|-------------------------|-------------------|

| Elemento | Tamaño | Color | Identificación |
|--|--|-------|-----------------|
| 3E, 4E, 2D, 4D, 3C:2; 4C, 4CD, 5C. Escena 1 | Alto: 2 cm en promedio. Ancho: 3 cm en promedio | Rojo | Líneas (H.Ibar) |



1. Ubicación



Núm. 20 B



2. Rayas asociadas a mancha de sangre, 5C. Dibujo Villagra (1953). En archivo IIE-UNAM, fotografía Ricardo Alvarado.



IV. ESTUDIO COMPARATIVO

4.1. Análisis espacial de las pinturas de Ixtapantongo

Las manifestaciones gráficas en roca tienen una estrecha vinculación con el paisaje natural. Los accidentes geográficos como: acantilados, abrigos rocosos y cuevas han sido los lugares predilectos para plasmar en las paredes rocosas pinturas de diversos tipos a lo largo de gran parte de la historia de la humanidad.

También, los espacios cercanos a cascadas, ríos, lagunas y manantiales son los lugares predilectos para realizar este tipo de manifestaciones pictóricas



Figura 23. Foto satelital de Ixtapantongo. El círculo punteado marca el lugar de las pinturas, el círculo el sitio arqueológico Salto de Ixtapantongo, la línea la Barranca del Diablo y las flechas los manantiales.

Las pinturas de Ixtapantongo fueron colocadas en un vértice localizado al costado noroeste del derrame basáltico conocido como el mal país (figura 23, 24). Particularmente el panel inferior policromo grupo I, fue localizado en un pequeño abrigo rocoso que da acceso a una cueva (figura 25), mientras todos los demás grupos fueron pintados en paredes verticales descubiertas, formadas por rocas basálticas que dan una superficie lisa, ideal para pintar sin mayor tratamiento previo.



Sobre esta lengüeta del derrame basáltico se encuentra el sitio arqueológico del Salto de Ixtapantongo. El asentamiento está formado por pequeños montículos distribuidos sobre plazas; por sí mismo, el mal país es un espacio con características propicias para la ocupación humana, ya que el derrame basáltico formó una pequeña meseta aislada al noroeste de la Barranca del Diablo por donde pasa el río Tilostoc, mientras que al norte existen pequeños arroyos o brazos de este río que permiten tener una pequeña franja de tierra irrigada y fértil. Al sur del mal país, sobre el vértice suroeste del derrame se encuentra el manantial conocido actualmente como manantial presa Ixtapantongo que da paso a una cascada llamada el Salto de Ixtapantongo, la cual nutre la presa del mismo nombre.



Figura 24. Foto satelital de Ixtapantongo. El círculo punteado marca el lugar de las pinturas, el círculo el sitio arqueológico Salto de Ixtapantongo sobre el mal país y las flechas los manantiales más cercanos.

La pared rocosa está orientada hacia el noroeste, la ubicación permite que la luz solar del atardecer caiga directamente sobre ella después de mediodía. Las coordenadas geográficas donde se ubican las pinturas son: latitud $19^{\circ}10'58.73''N$, longitud $100^{\circ}15'15.340''$, a una altura de 1336 msnm (medida tomada por H.Ibar con GPS de la marca Magallan). Bajo las paredes rocosas corre el río Tilostoc en dirección oeste-este –justo por debajo de las pinturas– se desvía hacia el sureste bordeando el mal país para llegar al Salto y finalmente a la presa. El río ha conformado la Barranca del Diablo, dispuesta debajo del



Nuevo Santo Tomás de los Plátanos. Este pueblo es la cabecera municipal y se asienta sobre una meseta conocida como Loma Bonita o Campamento del Águila.



Figura 25. Panel inferior: al fondo se ve la entrada a la cueva. (©H.Ibar 2008)

En el vértice que se forma entre las pinturas y el río Tilostoc surge un arroyo que irriga las fértiles parcelas al norte del mal país y que actualmente pertenece al Ejido de San Miguel Sandemialma; donde se cultivan flores del paraíso, cafetales, huertas y platanares.

El cuerpo de agua más cercano a las pinturas y con acceso directo por medio de una vereda es: el manantial presa de Ixtapantongo, localizado al sur de las pinturas a 650 m (en línea recta 565 m), sobre el borde o vereda entre las pinturas y la actual presa.

| Manantial | Coordenadas | Altitud | Acceso | Distancia a las Pinturas |
|------------------------------------|---|----------------|----------------------------|---------------------------------|
| Presa Ixtapantongo | Long 100°15'20'' W Lat. 19°10'26'' N | 1775 msnm | Directo: Vereda | 565 mts |
| Manantial Nvo. Santo Tomás | Long 100°15'32'' W Lat 19°10'48'' N | 1400 msnm | Indirecto: Barranca-Río | 434 mts |
| Planta Hidroeléctrica Ixtapantongo | Long 100°15'00'' W Lat 19°10'26'' N | 1360 msnm | Directo: Vereda | 576 mts |
| Arroyo sin nombre | Long 100°15'45'' W Lat 19°11'16'' W | 1,400 msnm | Indirecto: Río-Barranca | 1,285 mts |

Tabla 5. Los manantiales cercanos a las pinturas y sus coordenadas geográficas en: Cuenca del río Cutzamala, región hidrológica n.18, 1972. Secretaría de Recursos Hidráulicos.



La cercanía del manantial, a poco más de medio kilómetro, y la orientación noroeste de las paredes rocosas fueron los elementos geográficos claves para considerar a este espacio como importante culturalmente. Era lógico que los grupos humanos transformaran el paisaje natural en un espacio culturalmente significativo; si además de todo esto, agregamos la cercanía de una cueva adyacente al panel inferior y la existencia de paredes rocosas verticales prácticamente lisas, ideales para pintar sobre ellas, tenemos características únicas para que cada grupo humano utilizara el lugar como parte importante dentro de su propio programa simbólico.

La ubicación de las paredes rocosas donde fue pintado el grupo I –a la orilla de la Barranca del Diablo– no permite la reunión de un grupo vasto de personas por lo reducido del espacio. La barranca tiene 160 m de profundidad desde las pinturas; entre las paredes rocosas y el lecho del río Tilostoc únicamente existe una estrecha vereda, esta vereda permite caminar desde los campos de cultivo hasta el mal país colocado en la cima, por lo que seguramente este camino fue trazado desde época muy remota para conectar el sitio del Salto con las pinturas.

| Pinturas de Ixtapantongo | Coordenadas | Altitud |
|---------------------------------|--|----------------|
| | Long 100°15'15.34''W Lat 19°10'58.73''N | 1336 msnm |

Tabla 6: Ubicación de las pinturas de Ixtapantongo. Medida tomada con GPS marca Magellan por H.Ibar en 2009.

Es claro que al momento de la ejecución de los diversos eventos pictóricos se reunieron en el lugar un grupo pequeño de personas involucradas directamente en la elaboración de la pintura. Resultaba imposible realizar ceremonias que implicaran danzas por lo reducido del espacio. Sin embargo, la cercanía con el manantial obligó al paso constante de personas en busca de agua a través de la vereda y mientras tanto podían observar las manifestaciones gráficas.

El constante flujo de individuos asentados en el sitio del Salto de Ixtapantongo, así como la presencia de comunidades vecinas, y de grupos extranjeros en busca del líquido localizado en los distintos manantiales (figura 23, 24 y tabla 5), fue uno de los factores para elegir este espacio como el mejor lugar para efectuar los diversos eventos pictóricos.



Sostenemos lo anterior ya que el acceso al agua es un agente no solamente favorable para la permanencia humana, sino que su cercanía infunde valor simbólico al lugar.

Los diversos eventos pictóricos realizados sobre las paredes rocosas de Ixtapantongo, debieron estar fuertemente ritualizados conforme a la particular cosmovisión de cada grupo humano autor; por lo que la identificación constante del espacio con valores religiosos sirvió para consolidar los elementos topográficos y culturales del lugar, como parte recurrente y reiterada del paisaje sagrado prehispánico al paso del tiempo. Estos eventos pictóricos efectuados por varios grupos humanos de filiación étnica diversa explican la transformación del paisaje natural a un espacio con valor simbólico.

4.2. Análisis del panel inferior policromo (grupo I): Escenas, conjuntos, momentos, tamaño y postura corporal

El grupo pictórico I es el mejor conservado, pero además el más conocido. En este apartado pretendemos analizar la composición pictórica de este grupo; en primer lugar discutiremos las escenas y momentos establecidos por Villagra (1954a), con la finalidad de identificar las diferencias formales como: tamaño de las figuras y elementos pictóricos que las identifican. El análisis nos permitirá proponer una nueva división dentro de las escenas 1 y 2 observadas por Villagra.

Analizaremos la postura corporal de las diferentes figuras, discutiremos el tipo de indumentaria y las semejanzas o diferencias que tiene la vestimenta de los personajes. El análisis de la composición pictórica también nos permitirá encontrar probables discursos a los que se refiere la pintura y así acercarnos a la interpretación simbólica, cuestión que se abordará en el último capítulo de este trabajo.

Como expusimos en el capítulo anterior Agustín Villagra logró identificar dos escenas principales. La escena 1 está conformada por ocho divinidades distribuidas en la parte superior del panel, las figuras son más grandes que en la escena 2 distribuida en la parte baja del panel. En promedio las figuras de la escena 1 miden 30 cm de alto, mientras en la escena 2 las figuras miden menos de la mitad que las primeras.

Además, Villagra observó que en la escena 1 fueron pintadas varias manchas de sangre que remarcan el aspecto sagrado de la escena. Nosotros estamos de acuerdo con este análisis ya que es clara la diferencia entre el grupo de ocho deidades que domina el discurso en la parte superior del panel, frente al aspecto terrenal de la ceremonia en la escena 2.



Aunque el análisis que hizo este autor es relevante, nosotros agregaremos una subdivisión de tres conjuntos o líneas discursivas en la escena 1. Decidimos esta subdivisión de la escena 1, porque observamos que los personajes fueron agrupados por líneas o conjuntos de figuras que guardan entre sí relación simbólica, incluso su postura corporal y el juego de miradas las reúne. Para la escena 2, en nuestra propuesta existen no tres momentos como observó Villagra (1954a), sino cuatro momentos (figura 26). Aspectos que a continuación se expondrán.

4.2.1. Escena 1

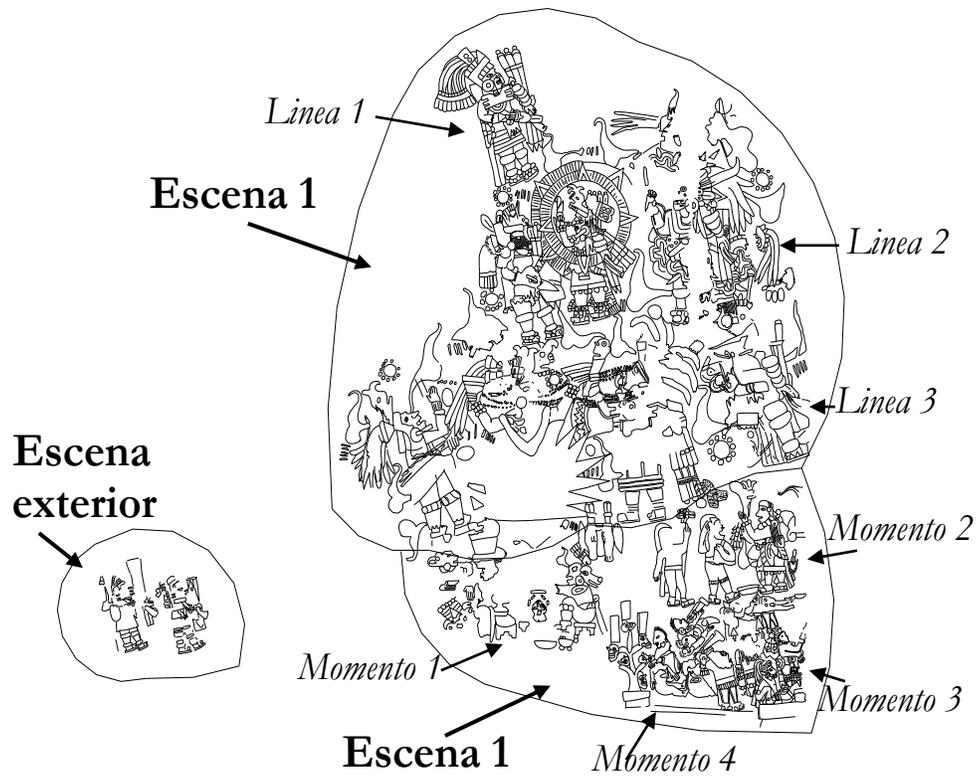
La primera escena está compuesta por tres conjuntos de figuras dispuestos de arriba hacia abajo. La primera línea lo forma el personaje que además corona toda la pintura y el único que se encuentra solo, es decir una figura claramente ataviada de guerrero. La indumentaria, tocado, diadema, pectoral mariposa, faldilla, rodilleras, disco dorsal o *tezacuitlapilli*, así como armadura acolchada, cuchillo, dardos y lanzadardos lo identifican fuertemente con las figuras de guerreros esculpidos en Tula. La indumentaria guerrera de este personaje lo emparenta con la línea 2 de deidades dispuesta por debajo de él (figura 26).

El personaje presenta una fuerte semejanza con las figuras de la escena exterior propuesta por nosotros, la cual no fue descrita por Villagra, aunque en su registro existe un esbozo de calca (técnica en puntillismo)¹, no pudimos encontrar terminado su registro para estos dos personajes. Estas similitudes fueron descritas en la cédula correspondiente a la escena exterior (crf. Capítulo III).

El dios Guerrero está ubicado de pie justo al costado superior derecho del disco solar de Tonatiuh, lleva el lanzadardos extendido hacia abajo dirigiéndolo hacia la cabeza de esta última deidad. El personaje mira a su costado izquierdo donde no fue pintada ninguna figura, hacia ese flanco está la entrada a la cueva.

La segunda línea o conjunto de figuras está compuesta por tres deidades. Al costado izquierdo la primera figura pertenece a Xiuhtecuhtli; su tocado, compuesto por un ave y las dos plumas o cañas junto con la pintura facial son las características primordiales para identificar a esta deidad como el dios antiguo del fuego. Utiliza indumentaria guerrera como

¹ Fondo Agustín Villagra, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM





exterior) lo dirigen hacia abajo en actitud de sumisión o veneración hacia Tonatiuh. Esto nos indica que la figura predominante del pictograma es Tonatiuh.

| Figura | Línea | Postura | Cara: posición | Mira |
|-----------------------|--------------|----------------|---------------------------|--------------|
| Dios Guerrero | 1 | De pie | Perfil derecho | Cueva |
| Xiuhtecuhtli | 2 | De pie | Perfil derecho | Tonatiuh |
| Tonatiuh | 2 | De pie | Perfil izquierdo | Xiuhtecuhtli |
| Tlahuizcalpantecuhtli | 2 | De pie | Perfil izquierdo | Tonatiuh |
| Xipe Tótec | 3 | De pie | Perfil derecho | Tonatiuh |
| Mayahuel | 3 | De pie | Perfil derecho | Pahtécatl |
| Pahtécatl | 3 | De pie | Perfil izquierdo | Mayahuel |
| Tezcatlipoca | 3 | De pie | Perfil izquierdo | Pahtécatl |

Tabla 7: Posición corporal de los personajes en la escena 1.

Esta observación se refuerza por la ubicación de la deidad solar prácticamente al centro de toda la escena 1 y en un lugar predominante en todo el pictograma. Además muchos personajes miran directamente hacia él como: Xiuhtecuhtli, Tlahuizcalpantecuhtli, Xipe Tótec. Mientras que Tonatiuh mira a Xiuhtecuhtli cerrando el intercambio de miradas entre ambos. Probablemente por la indumentaria guerrera también llevaban lanzadardos tanto Tlahuizcalpantecuhtli como Tezcatlipoca, pero por el deterioro de estas figuras es imposible observar dichos elementos (tabla 7).

Alrededor de Tonatiuh fueron pintadas cinco manchas rojas, lo que refuerza su carácter sagrado; ninguna otra deidad tiene asociadas tal cantidad de manchas de sangre, esto es altamente significativo y resalta al dios Sol sobre los demás, al ser mercedor de la mayor ofrenda de sangre. Aunque Xipe Tótec tiene asociadas cuatro manchas y tres círculos y Mayahuel cuatro manchas y cuatro círculos (tabla 8).

El último personaje en esta línea es Tlahuizcalpantecuhtli, caracterizado por el cuerpo de la serpiente pasando entre sus piernas, así como por la quijada descarnada. La serpiente lleva una serie de símbolos astrales que hacen referencia a Venus sobre su cuerpo, mientras puede apreciarse que los crócalos están coronados con un tocado de plumas formando el concepto de Serpiente Emplumada. Aunque no es posible observar la cabeza, la serpiente se yergue prácticamente enfrente de la cara del personaje. Además la deidad usa un



tocado complejo de abundantes y largas plumas junto con plumas anchas y cortas, único en Ixtapantongo, su pectoral es semirectangular; este tipo de pectoral se ha encontrado en figuras de Tula (Jiménez 1998:97, fig. 47). Porta también un atuendo guerrero compuesto por dardos y un arma curva, aunque no es posible observar la mano derecha probablemente también sostenía un lanzadardos.

| Figura | Manchas de sangre | Manchas de sangre Soles | Manchas de sangre Círculos |
|------------------------------|--------------------------|--------------------------------|-----------------------------------|
| Dios Guerrero | 1 | 1 | — |
| Xiuhtecuhtli | 2 | 2 | — |
| Tonatiuh | 5 | 1 | — |
| Tlahuizcalpantecuhtli | 4 | 1 | 1 |
| Xipe Tótec | 4 | 1 | 2 |
| Mayahuel | 4 | 1 | 3 |
| Pahtécatl | 4 | — | 2 |
| Tezcatlipoca | 1 | 1 | — |
| Sr. Flor (<i>Escena 2</i>) | 1 | — | — |

Tabla 8: Manchas de sangre, círculos y soles asociados.

| | Dardos | Cuchillo | Banda acolchada | Lanzadardos | Arma curva |
|---|---------------|-----------------|------------------------|--------------------|-------------------|
| <i>Dios Guerrero</i> | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ |
| <i>Xiuhtecuhtli</i> | ✓ | | | ✓ | |
| <i>Tonatiuh</i> | ✓ | | ✓ | ✓ | ✓ |
| <i>Tlahuizcalpantecuhtli</i> | ✓ | | ✓ | | ✓ |
| <i>Tezcatlipoca</i> | ✓ | | ✓ | | ✓ |
| <i>Sr. Flor</i> | | | | ✓ | |
| <i>Escena exterior (ambos personajes)</i> | ✓ | ✓ | | ✓ | ✓ |

Tabla 9. Figuras con armas

Quetzalcóatl, en su advocación de Venus lucero de la mañana, cierra la segunda línea formada por tres deidades fuertemente vinculadas con astros.

El tercer conjunto está formado por cuatro deidades. Al costado izquierdo se encuentra una figura pintada en color amarillo, aunque su mano y tobillos están en rojo.



Particularmente interesantes son los bordes convexos que presenta la piel amarilla sobre los tobillos; junto con pequeñas muescas sobre la muñeca derecha, además de una serie de pliegues que caen por abajo del brazo. Tanto la mano como los pies están pintados en color rojo, indicando la diferencia entre el color de la piel del personaje y la piel amarilla de un sacrificado (Dupey en prensa: s/p) utilizada por esta figura. Características que identifican a este personaje como Xipe Tótec.

Xipe Tótec levanta tanto la mano como la cabeza, dirigiendo su vista hacia Tonatiuh. Un elemento que comparte con Tonatiuh y Mayahuel es la figura de perfil de una cara esquematizada saliendo de su tocado, esta figura al igual que en la de Mayahuel lleva sobre su frente dos plumas que se dirigen a lados contrarios, puede apreciarse el ojo y la boca abierta, lo que nos hace proponer que se trata de la representación esquematizada de un ave. Alrededor de Xipe Tótec fueron pintadas cuatro manchas de sangre y tres círculos rojos que enfatizan el carácter sagrado de la deidad (tabla 8).

Al centro de la tercera línea de imágenes se encuentra Mayahuel, única deidad femenina representada en el panel. Su complejo tocado está formado por dos manojos de plumas largas atadas por una serie de moños y pequeñas placas, al frente del tocado muestra la silueta de un ave parecida a la que llevan Tonatiuh y Xipe Tótec, aunque como elementos distintivos pueden observarse dos pequeños círculos bajo la barba y tres semicírculos sobre la nariz del ave.

Mayahuel es la única figura que fue pintada de frente, aunque la cabeza la dirige hacia su costado izquierdo, observa directamente a Pahtécatl cerrando el intercambio de miradas entre ambos. Estos personajes se miran de forma similar a como lo hacen Xiuhtecuhtli y Tonatiuh que se encuentran directamente por arriba de Mayahuel y Pahtécatl, conformando entre las cuatro deidades simetría en la composición de miradas.

Por atrás de Mayahuel fue pintada la planta del maguey, aunque de ella solamente sobreviven siete pencas en el costado derecho, además sostiene en cada mano sendas vasijas que ofrece a izquierda y derecha. Estas características son muy conocidas en la iconografía de la diosa (López Austin 1979:140).

El siguiente personaje fue identificado como Pahtécatl (Villagra 1954a) por su nariguera en media luna o *yacametztlí*, elemento que lo emparenta con las divinidades lunares y está en relación estrecha con el pulque. Villagra observó una especie de moño a su costado derecho, este adorno se encuentra en el atuendo que lleva Pahtécatl en el *Códice Borgia (op. cit.)*.



No es posible observar su cara, aunque debió mirar hacia Mayahuel. El tocado, muy deteriorado actualmente, estaba formado por una serie de plumas largas que caen sobre la frente y hacia la espalda; sostiene con su mano derecha el hacha ritual o *itztopolli* (Seler 2000 II: 232) arma propia de esta deidad, de la cual sobresale un cráneo humano, directamente por debajo de éste se encuentra la vasija izquierda de Mayahuel, formando dos elementos: (pulque) vasija-cráneo (sacrificio) significativos en la composición.

El pectoral mariposa que usa lo emparenta con el dios Guerrero y las dos figuras de la escena exterior, pero además por abajo del hombro izquierdo lleva una capa compleja compuesta por tres hileras de plumas blancas arriba y amarillas al centro, rojas, blancas y amarillas al final; elemento parecido al que usa Tonatiuh. Otra característica es el tipo de sandalias con talonera cerrada diferente a las demás, exceptuando la sandalia de Tezcatlipoca. Hay varios puntos rojos (de dos hileras a tres) que corren sobre los hombros y a los costados tanto de Mayahuel y Pahtécatl. Elementos pictóricos que probablemente unen simbólicamente a ambas deidades y que las hacen únicas en Ixtapantongo.

La tercera línea termina con un personaje también ataviado como guerrero; armadura acolchada, dardos y arma curva. Pero que tiene varios elementos iconográficos que lo identifican con Tezcatlipoca (Villagra 1954a; Olivier 2004).

| Figura-Nariguera | Barra vertical | Barra horizontal | Media luna |
|-------------------------|-----------------------|-------------------------|-------------------|
| Dios Guerrero | ✓ | — | — |
| Xiuhtecuhtli | — | — | — |
| Tonatiuh | — | ✓ | — |
| Tlahuizcalpantecuhtli | — | — | — |
| Xipe Tótec | — | — | — |
| Pahtécatl | — | — | ✓ |

Tabla 10: Tipos de Narigueras

La pierna derecha de este personaje no existe, solamente pueden apreciarse al extremo de la rodilla pequeñas líneas convexas que ilustran la falta de la extremidad; al examinar de manera minuciosa esta pierna Villagra anota que: “no es que la pintura se haya deteriorado en esa parte sino que nunca fue pintada...” (Villagra 1954a :s/p) En efecto a la altura de la rodilla derecha la piel presenta una serie de líneas convexas muy parecidas a los extremos



de la piel amarilla de Xipe Tótec, representando la mutilación anatómica. Es posible apreciar una serie de círculos y líneas saliendo del muñón que más arriba forman en negro la silueta de una serpiente. Como anotamos en la cédula de este personaje (crf. Capítulo 3, cédula número 8), Guilhem Olivier (2004:121) identificó a esta figura por el color rojo de su piel como Tlatlahuqui Tezcatlipoca: el Tezcatlipoca rojo relacionado con el astro solar y la guerra, avatar de Xipe Tótec (ibid.:107)

Por arriba del tocado sobresale una barra delgada y larga rematada con una esfera roja, este elemento hace referencia probablemente al aspecto astral de la deidad. Como lo apunta Olivier (2004:414) el instrumento óptico sostenido por la mano en el corpus iconográfico de Tezcatlipoca indica la constelación circumpolar, aunque en Ixtapantongo este elemento no es un aparato óptico, sus características nos hacen recordar este atributo astral en la deidad.

Tlatlahuqui Tezcatlipoca debió mirar hacia Pahtécatl y Mayahuel personajes colocados en la misma línea discursiva; finalmente esta figura cierra la escena 1 formada por las ocho deidades reunidas en el espacio divino, dando paso a la escena 2.

| Figura-Sandalias | Tipo T | Con Talonera | Con Círculos | Con Borlas | Con Triángulos |
|-------------------------|---------------|---------------------|---------------------|-------------------|-----------------------|
| Dios Guerrero | ✓ | | ✓ | | |
| Xiuhtecuhtli | ✓ | | ✓ | | |
| Tonatiuh | ✓ | | ✓ | ✓ | |
| Tlahuizcalpantecuhtli | ✓ | | | ✓ | |
| Xipe Tótec | | ✓ | | | |
| Mayahuel | — | — | — | — | — |
| Pahtécatl | | ✓ | | | |
| Tezcatlipoca | | ✓ | | | ✓ |

Tabla 11: Tipos de Sandalias

4.2.2. Escena 2

La segunda escena se extiende en la parte inferior del panel rocoso, fue identificada por Villagra (1954a) por dos características que la distinguen de la escena 1. La primera diferencia es el tamaño de las figuras, en contraste con la escena 1 son de menor tamaño, y la segunda



característica es la ausencia de manchas de sangre en ella; aunque nosotros identificamos una mancha justo al frente del personaje identificado como Señor Flor. La escena 1 se refiere a los protagonistas del espacio sagrado, a diferencia de la escena 2 donde se está llevando la ceremonia en la esfera humana. La ceremonia en el plano terrenal (escena 2) fue representada en diferentes momentos.

En la escena 2, el primer momento se encuentra al costado inferior izquierdo compuesto por tres personajes (figura 27); es clara la actividad música-baile en la actitud de los protagonistas. El personaje de la izquierda está ataviado como ave, sostiene una vasija, la postura de su cuerpo indica que está bailando al ritmo del tambor que es percutido por el personaje sentado justo enfrente de él. Aunque solamente quedan vestigios del primer músico muy probablemente era similar al personaje también sentado al frente suyo. Este último personaje usa por atrás de la nuca una máscara de mamífero probablemente de coyote, mientras por arriba de la nariz muestra una vírgula que debe representar el canto que produce la boca abierta. Un elemento iconográfico importante es el tipo de pectoral que Villagra identificó como *oyobuali*, este ornamento se presenta en varias imágenes del dios de la danza y la música (Seler 2000 II: 93), además la forma de gota de agua recuerda tanto las sonajas como los cascabeles, por lo que probablemente esté relacionado con esta actividad (Sautron 2001:118). Nuestro autor propone que este personaje es Huehuecōyotl: el coyote viejo que tiene al frente un tambor el cual percute. Por debajo de él se encuentran dos vasijas, una de ellas con soportes esféricos, sobre la pata izquierda del banco hay dos círculos delineados en negro a la manera de los numerales indígenas.



Figura 27. Escena 2, momento 1.

Dibujo Villagra (1953). ©Fotografía Ricardo Alvarado del Fondo Agustín Villagra IIE-UNAM (2014).



| Figura | Momento | Postura | Cara: posición | Mira → |
|--------------------|-------------------|---------|------------------|-----------------------|
| P.Bailando | 1 | De pie | Perfil derecho | P.Sentado |
| P.Sentado | 1 | Sentado | Perfil izquierdo | P.Sentado 2 |
| Sr. Águila | 2 | De pie | Perfil izquierdo | Sr.Flor |
| Sr. Venado | 2 | De pie | Perfil izquierdo | Sr.Flor |
| Sr. Flor | 2 | De pie | Perfil derecho | Sr. Águila-Sr. Venado |
| Sacerdote | 4 (subconjunto 1) | De pie | Perfil izquierdo | Decapitada |
| Decapitada | 4 (subconjunto 1) | Sentado | Perfil derecho | Sacerdote |
| Músicos del 1 al 4 | 4 (subconjunto 2) | Sentado | Perfil derecho | Sr. Flor |
| Personajes 5,6 | 4 (subconjunto 3) | De pie | Perfil derecho | Sr. Flor |
| Personajes 7,8 | 4 (subconjunto 3) | De pie | Perfil derecho | Sacerdote Gordo |
| Personaje Sentado | 3 | Sentado | Perfil derecho | Cueva |
| Sacerdote Gordo | 3 | De pie | Perfil derecho | Cueva |

Tabla 12: Postura de las figuras, Escena 2.

El segundo momento de la ceremonia está compuesto por tres figuras, cada una de ellas presenta sobre la cabeza el glifo que las nombra (figura 28).

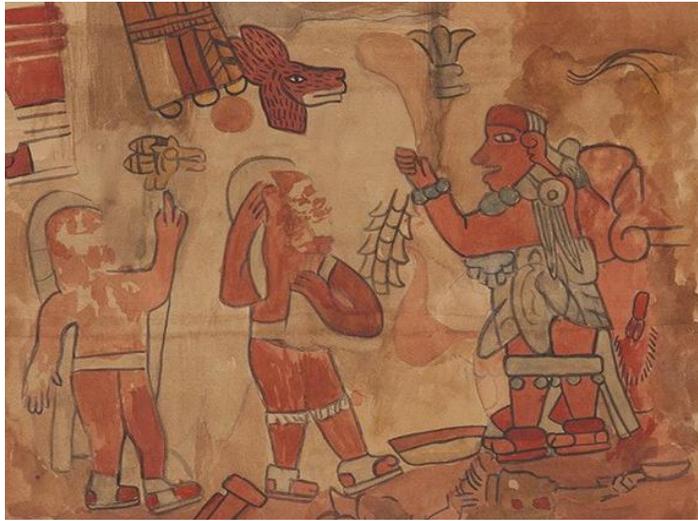


Figura 28. Escena 2, momento2. Dibujo Villagra (1953).
©Fotografía Ricardo Alvarado del Fondo Agustín Villagra IIE-UNAM (2014).

Tanto el personaje Águila (a la izquierda), como el personaje identificado como 1 Venado (en medio) usan vestimenta similar compuesta por taparrabos y sandalias tipo T. Pueden diferenciarse porque el Señor Águila utiliza capa, mientras el Señor 1 Venado lleva sobre al costado derecho una bolsa. Ambos señores miran hacia el tercer personaje y levantan una de sus manos hacia su glifo en actitud de presentación ante este último.



El tercer personaje a diferencia de los dos anteriores porta una vestimenta compleja, también tiene sobre su cabeza el glifo que lo identifica como el Señor Flor. Doris Heyden (1983:17) observó que la flor se asocia con el Sol, la guerra florida y el conjunto de dioses solares, aportación valiosa para comprender el significado de esta pintura. La figura sostiene en el brazo derecho un báculo que le da jerarquía, además carga sobre su espalda un fardo del cual cuelga un lanzadardos. Tanto la vestimenta como la actitud de los dos señores indican que este último personaje está siendo recibido después de un viaje, aunque no es claro si regresa o es un forastero; no se descarta la posibilidad de que sea un mercader.

Probablemente la indumentaria distintiva del Señor Flor, así como las sandalias rojas de talonera completa y plumón en el empeine, diferentes a las sandalias de los dos señores, indican que el personaje proviene de otro lugar fuera de la región de Ixtapantongo. Además tanto el báculo y la mancha de sangre, justo al frente (única en la escena 2), como la vasija pintada a sus pies nos hacen pensar en el carácter tributario del Señor Flor. La vestimenta nos permite proponer que el personaje tiene una jerarquía mayor a la de los dos señores que están representados a su llegada. Dos elementos en los atavíos lo emparentan con Tonatiuh: el pectoral que lleva es similar al de la deidad solar, junto con la decoración de la faldilla en barra rematada por borlas que es idéntica a la de este último.

De acuerdo a nuestro análisis el momento 3 es más complejo de lo que expuso Villagra. Nosotros hemos dividido éste en dos momentos distintos 3 y 4 (figura 29). Ambos momentos presentan las figuras más pequeñas y complejas iconográficamente; tienen además el mayor número de figuras (catorce), pero en la menor superficie. Probablemente al pintor se le acabó el lienzo rocoso, por lo que decidió plasmar las figuras de manera atiborrada. La dificultad para observar claramente estos momentos llevó a Villagra a analizarlos de manera parcial: para él en el momento 3 existen dos conjuntos sacrificiales a los costados, formados por la mujer decapitada al extremo izquierdo junto al *tzompantli* (momento 4, subconjunto 1) y el personaje al cual se le extirpó el corazón, tendido sobre el montículo al extremo derecho (momento 3, 2:2B).

En nuestra propuesta, el momento 3 presenta en primer término un personaje sentado con la cara pintada en negro, lleva un tocado rico en cuentas esféricas y plumas, además de una gran orejera que caen a su espalda. Este tipo de orejera tubular es muy parecida a la que usa el Señor Flor (figuras 30, 31). Muestra los dientes y prácticamente está desnudo a excepción de su taparrabos; proponemos que este personaje está vinculado con la



persona a la que se le extrajo el corazón y que a su vez sostiene por los tobillos, posiblemente en un proceso de asimilación captor/cautivo (Baudez 2010:434). Tiene relación con la muerte por los maléolos externos que fueron pintados a la manera del personaje decapitado, además el contorno fue delineado en negro, pero la piel no presenta color alguno. Esta figura es un sacerdote con la advocación del dios de la muerte. El sacerdote dirige la mirada hacia la derecha de la composición donde ya no existe figura alguna, pero se encuentra la entrada a la cueva sin explorar.

Finalmente el personaje colocado de pie y por atrás del sacrificado, también mira hacia la entrada de la cueva, levanta su mano derecha con la cual probablemente sostenía otro objeto que actualmente ha desaparecido, aunque Villagra (1971:149) menciona que es el corazón del sacrificado tendido a los pies de este último personaje.

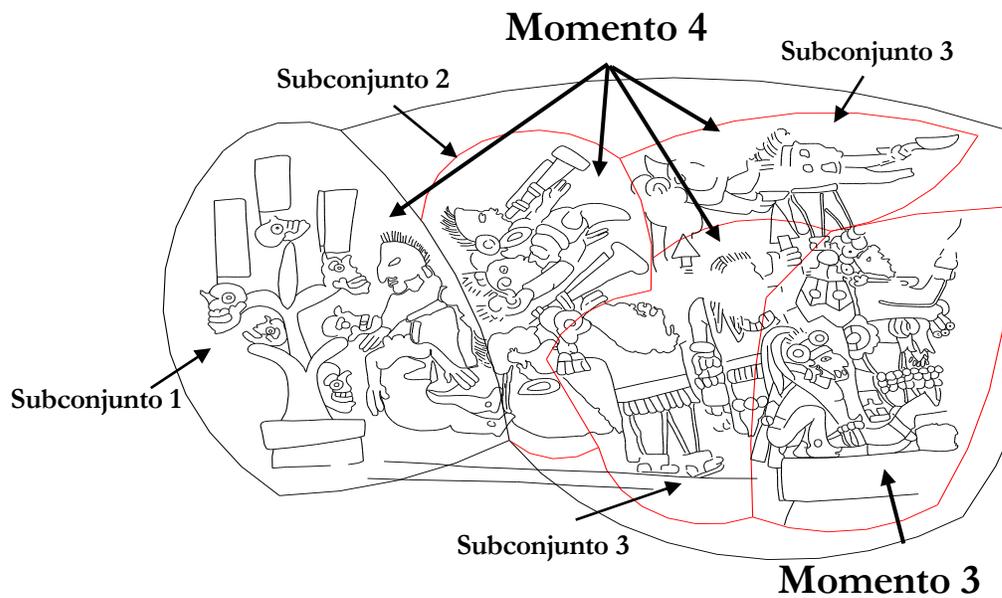


Figura 29. Escena 2. Análisis icnográfico momentos 3 y 4.

Su cuerpo es robusto, lleva el atuendo más complejo dentro de la escena 2 (figura 30, 31). Un tocado rico en decoración a manera de cuentas y dos largas y anchas plumas rematadas en color negro, parecidas a los que usa Tonatiuh, además un disco dorsal o *tezcatlapilli* similar al que porta el dios Guerrero de la escena 1 (4E), el disco remata en un listón con la cruz identificada como el símbolo quince (López Luján 2006a:235; 2012:194), elemento que usa también Tonatiuh. Sus rodilleras son únicas en Ixtapantongo,

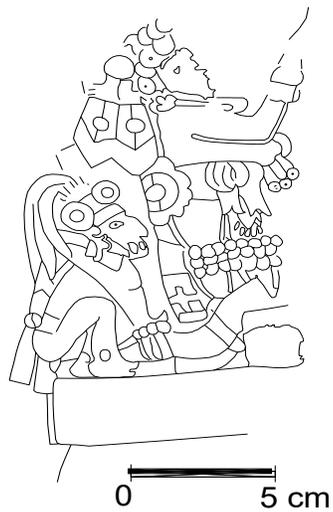


Figura 30. Escena 2, momento 3. Redibujo: H. Ibar, de Villagra 1953

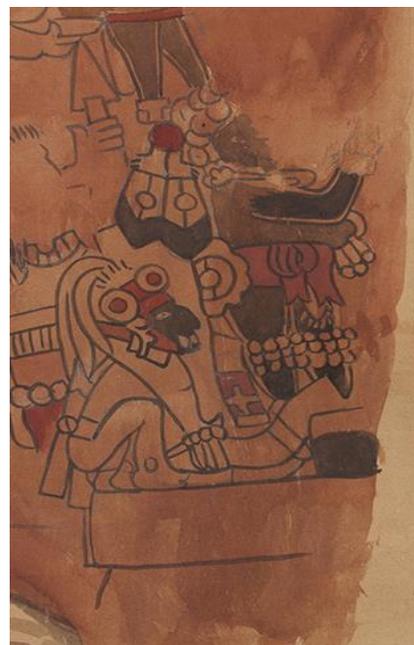


Figura 31. Dibujo Villagra (1953). ©Fotografía Ricardo Alvarado del Fondo Agustín Villagra IIE-UNAM (2014).



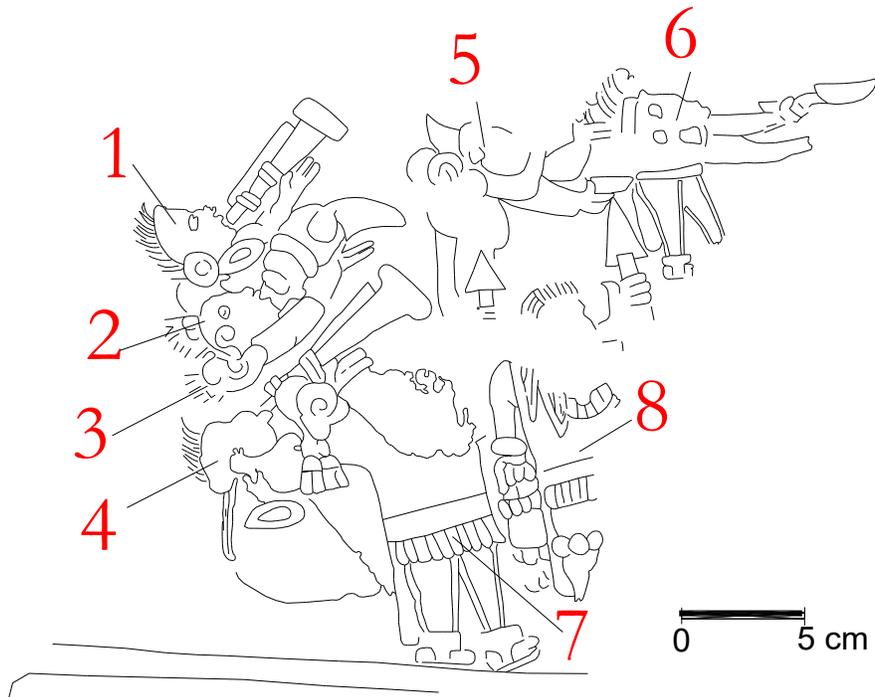
Para lograr un mejor análisis dividiremos el momento 4 en tres subconjuntos pictóricos (figura 29). El primer subconjunto está al costado izquierdo (figura 32), sobresale por su mayor tamaño el árbol de cráneos o *tzompantli*. El árbol de cráneos es uno de los pocos *tzompantlis* con características literales dentro de la iconografía mesoamericana. Esto hace suponer a Villagra que el árbol se refiere al topónimo del lugar donde se realiza la ceremonia plasmada en el grupo I;² ya que como nos indica, existe un pueblo cercano llamado Colorines, nombre relacionado en la cosmovisión indígena con el concepto de *tzompantli*.³ Tal observación es interesante aunque requiere un estudio más extenso que escapa a los objetivos del presente trabajo, por lo que lo dejaremos sólo anotado.



Figura 32. Escena 2, momento 4, subconjunto 1.
Dibujo Villagra (1953). ©Fotografía Ricardo Alvarado del Fondo Agustín Villagra IIE-UNAM (2014).

² Es necesario hacer un estudio profundo al respecto de la etimología de Ixtapantongo. Por el momento podemos anotar una acepción de la palabra náhuatl *Tzompantli* que significa estaca o poste donde se colgaban las cabezas de las víctimas de sacrificio, donde *Itzompan* significa poste, con la presposición *co*: *Itzompanco* significa en su poste, *nite-quetza itzompanco* significa armar caballero a alguien (Simeón 1977:733). Acepciones que nos recuerdan el nombre de Ixtapantongo y que son claves para un análisis posterior de este nombre.

³ En náhuatl el árbol de colorín se llama *Zompantle* o *Zompancle*. Es el árbol perteneciente a la familia de las leguminosas (*Eritrina americana*) de ramas espinosas, flores rojas, producidas en racimos cónicos, que aparecen cuando la planta no tiene hojas. Su fruto es una vaina con semillas rojas y brillantes que son venenosas. Sus flores, en cambio, son comestibles y su madera muy blanca y ligera, fácil de tallar. Sus semillas, junto con la corteza y las hojas, contienen alcaloides sumamente tóxicos que pueden ser letales como el *curare*. Su nombre más conocido es el de colorín, pero en algunas zonas se le conoce como pemuche, patol y quemite o equimite. Finalmente *Zompantle* o *Zompancle* se refiere también a los palos o estacas (dos verticales y un travesaño) sobre los cuales los antiguos mexicanos colgaban las cabezas de las víctimas sacrificadas. *Tzompantli* proviene de *tzontli* cabellos y por extensión cabeza y *panthli* hilera (en diccionario de Nahuatl 2007: 144, 168, coordinador Carlos Montemayor). Este árbol tiene frijoles rojos y estandartes o vainas en una clara relación con el árbol de cráneos o *tzompantli* mesoamericano (Colorín 1998: 7-11)





fue delineado en negro pero sin color al interior, sostiene una vasija, mientras de la mano derecha salen pequeñas líneas onduladas; el personaje 6, a la derecha, sostiene un sahumerio, la piel está pintada en color negro, presenta rayas sobre ambas piernas ornamentos parecidos al del sacerdote colocado de pie y ubicado directamente por debajo de este último. Estas figuras refuerzan el carácter tributario otorgado al Señor Flor a su llegada al lugar de la ceremonia.

Cierran el subconjunto 3 dos sacerdotes-guerreros (personajes 7 y 8:2B) con similares atavíos, llevan una bolsa y sostienen ambas sendas lanzas con su mano izquierda. Aunque el personaje 7 fue representado con rayas sobre ambas piernas, así como pies y sandalias únicamente perfiladas en color negro, probablemente representando el color blanco al interior (figura 33). Además el personaje 8 conserva una rodillera formada por tres círculos sin color al interior; todos son ornamentos que los relacionan con el sacerdote de pie. Estos personajes caminan sobre dos líneas paralelas y miran hacia la segunda escena de sacrificio donde se desarrolla el momento 3.

Las dos líneas paralelas en negro parten desde la base del *tzompantli*, dirigiéndose hasta el paramento en talud-tablero. Dentro de nuestra propuesta estas líneas forman el camino que une el sacrificio humano de la mujer decapitada en el momento 4 con la previa extracción de su corazón en el momento 3.

Finalmente, existen dos figuras relevantes en la escena 2, el Señor Flor en el momento 2, y el sacerdote parado sobre el paramento del momento 3. Ambas figuras presentan características iconográficas que los relacionan con la deidad solar que domina la composición no solamente de la escena 1 sino de toda la pintura en este grupo pictórico: Tonatiuh. La reunión de las deidades en torno a Tonatiuh refuerza la importancia central que tiene el dios solar en el desarrollo de la ceremonia efectuada en el grupo pictórico I de Ixtapantongo.



| Figura-Pintura Facial | Líneas | Red | Negra |
|----------------------------------|---------------|------------|--------------|
| Dios Guerrero | ✓ | | |
| Xiuhtecuhtli | | ✓ | |
| P. Sentado (escena 2, momento 4) | | | ✓ |
| Escena exterior | ✓ P.1 | | |

Tabla 13. Tipos de pintura facial.



| Figura | Ave Tocado | Orejera barra | Pectoral Mariposa | Pectoral Cruz | Pulseras con cuentas | Disco dorsal | Listón Quincunce | Nudo taparrabo | Remate falda borla |
|----------------------------|------------|---------------|-------------------|---------------|----------------------|--------------|------------------|----------------|--------------------|
| Dios Guerrero | | | ✓ | | | ✓ | | ✓ | |
| Xiuhtecuhtli | ✓ | | | | | | | | |
| Tonatiuh | ✓ | ✓ | | ✓ | ✓ | | ✓ | | ✓ |
| Tlahuizcalpantecuhtli | | | | | | | | | |
| Xipe Tótec | ✓ | ✓ | | | | | | | |
| Mayahuel | ✓ | | | | ✓ | | | | |
| Pahtécatl | | | ✓ | | | | | | |
| Tezcatlipoca | | | | | | | | | |
| Sr. Flor (escena 2) | | | | ✓ | ✓ | | | | ✓ |
| Sacerdote Gordo (escena 2) | | ✓ | | | | ✓ | ✓ | ✓ | |
| Escena exterior | | | ✓ P.1 | | | ✓ P.1 | | ✓ P.2 | |

Tabla 14. Elementos iconográficos que comparten los personajes.

4.3. La indumentaria: características iconográficas de los personajes con algunas figuras mesoamericanas

En el presente apartado compararemos las unidades iconográficas de las figuras representadas en el panel inferior estilo policromo o grupo I con personajes provenientes del ámbito mesoamericano. La finalidad es establecer semejanzas que nos permitan encontrar el carácter simbólico de cada figura. Debemos aclarar que nuestro análisis no hará una revisión exhaustiva del corpus iconográfico mesoamericano comprendido en fuentes como: escultura y pintura. Nuestro interés se dirige a contrastar la identificación de figuras mesoamericanas semejantes a las plasmadas en las paredes rocosas de Ixtapantongo por medio del método comparativo.

Entendemos por unidades iconográficas todas las formas plasmadas en una figura constitutiva ya sea: antropomorfo, zoomorfo, fitomorfo u otras; unidades diferenciadas y que tienen individualmente un carácter simbólico particular, cada unidad constituye un conjunto de elementos, que a su vez estructuran un carácter total para cada figura y le imprimen una identidad propia dentro del discurso que comunica la pintura.

Las unidades comprenden grupos iconográficos como: vestimenta, accesorios, utensilios y signos que nombran al personaje. Utilizaremos el método comparativo para relacionar estas unidades y sus elementos, registradas por nosotros con algunas figuras referidas tanto al Epiclásico y Posclásico. Revisaremos las evidencias plásticas encontradas en Tula, Chichén Itzá y Tenochtitlán, pero también emplearemos algunas figuras reportadas en códices del Altiplano Central y del estilo iconográfico Mixteca-Puebla. Acotamos nuestra comparación a estas fuentes ya que la discusión sobre la filiación estilística de Ixtapantongo siempre se ha referido a esos lugares (Villagra 1954a, Krickeberg 1969, Taube 1989, Hernández 1994, Nicholson 2000, Graulich 2010), lo que nos permite restringir nuestra comparación con el objetivo de contribuir a la discusión sobre la temporalidad de la manifestación pictórica. Sin embargo, existen semejanzas iconográficas con otras culturas y regiones mesoamericanas que nos serán útiles para comprender el mensaje de esta manifestación pictórica.

4.3.1. Dios Guerrero. (4E) (Escena 1, línea 1) (figura 35)

La primera figura que analizaremos, siguiendo nuestro orden de descripción utilizado en el capítulo anterior es el personaje identificado en un primer momento por Villagra (1953) como Huitzilipochtli, aunque posteriormente nuestro autor lo identificó solamente como el dios de la Guerra (Villagra 1954a).



Al describir los elementos iconográficos de la figura encontramos fuertes semejanzas con los llamados Atlantes de Tula (crf. Capítulo III), las similitudes también fueron apreciadas por Villagra (1954a).

Las semejanzas pueden encontrarse principalmente en el tipo de corte de cabello: con un pequeño fleco de cabellos cayendo sobre la frente para ambas figuras. También hay similitudes en: el pectoral mariposa, el lanzadardos sostenido por la mano derecha y el arma curva en la mano izquierda, el disco dorsal o *tezcacuitlapilli*, ajorcas y tobilleras simples con un rosetón sobre el empeine y el delantal con nudo al frente, así como los dardos, la pulsera y el cuchillo sobre el hombro izquierdo (figura 34).

Las diferencias esenciales pueden enumerarse como sigue: la figura de Ixtapantongo lleva la diadema real o *xinhuitzollí* que le imprime un carácter jerárquico superior, referido en la iconografía al gobernante. (Beyer 1969:407, Noguez 1975:85, Vié-Wohrer 2008:197) El tocado de plumas es largo, cae hasta los hombros en Ixtapantongo a diferencia de Tula donde las cariátides lo llevan corto y enhiesto. La pintura facial no existe en los Atlantes; además de la ausencia de nariguera para estos últimos y de orejera tubular en lugar de la circular de la figura de Ixtapantongo, junto con la banda probablemente de algodón sobre la frente de las cariátides no presente en Ixtapantongo.

Ambas figuras usan sandalias complejas, aunque no son similares, mientras en Ixtapantongo el personaje lleva sandalias formadas por un amarre con elementos circulares sobre ella, en Tula utilizan sandalias con figuras de serpientes sobre la talonera.

En nuestra revisión del corpus escultórico de Tula (Fuente de la 1988; Jiménez 1998) localizamos una figura esculpida en la pilastra 4 en el edificio B, con semejanzas más profundas a las descritas entre nuestro personaje y los Atlantes. Como podemos observar en la ilustración (figuras 35, 36) las coincidencias entre ambas figuras son: diadema, tipo de orejeras, dardos, lanzadardos, banda acolchada, arma curva, nudo del delantal, disco dorsal y listones que caen de él, así como ajorcas y tobilleras. Hay cierta similitud entre las sandalias de ambas figuras por el tipo de amarre que emplean; aunque con sutiles diferencias, al parecer en Tula las sandalias tienen dos tiras de amarre, mientras en Ixtapantongo el amarre está compuesto por pequeños círculos.

Hay más elementos en común con esta figura que con las cariátides. Es indudable que el personaje lleva indumentaria bélica como los dardos, banda acolchada, lanzadardos, pectoral mariposa y disco dorsal. Estos elementos acentúan su carácter guerrero. Por otro lado, la



diadema o *xibuitzoll*i enfatiza la vinculación de la de la deidad con la clase gobernante. El personaje fue colocado solo en la primera línea discursiva y con una mancha de sangre y un círculo rojo asociados a él, lo que nos hace proponer que se trata de la representación predominante en la jerarquía social (gobernante) que como representante de las deidades en la tierra preside toda la ceremonia, a la manera de los Atlantes, siguiendo la interpretación que hace de ellos Matos Moctezuma:

“...una glorificación suprema de los guerreros cósmicos quienes sostienen el universo y que expresa la devoción por el sol ascendente, es decir el triunfo de la luz sobre la oscuridad (Matos 2004:88).

El pectoral mariposa es otro elemento iconográfico que ha suscitado una amplia discusión sobre su significado (Taylor 1985; Noguez 1975:85-86; Taube 2000:38; Uriarte 2012:147). Siguiendo la asociación de este elemento con el estamento guerrero y su vinculación al Sol (Taube 2000:38; Taylor 1985:138) proponemos que el personaje de Ixtapantongo representa al gobernante guerrero deificado que sostiene el plano terrestre por donde asciende el Sol, razón que explicaría la colocación en la parte superior de toda la composición y su ubicación solo en la primera línea.

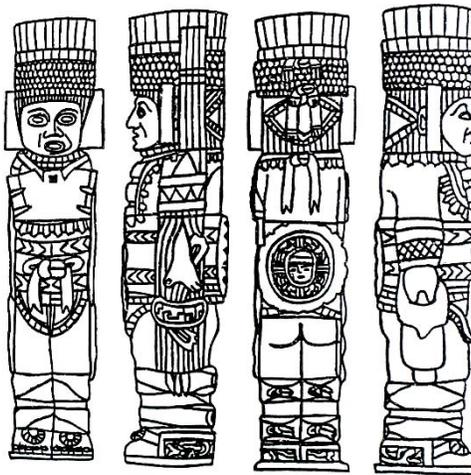


Figura. 34. Tula, cariátides, edificio B (según Acosta. 1942-1944)

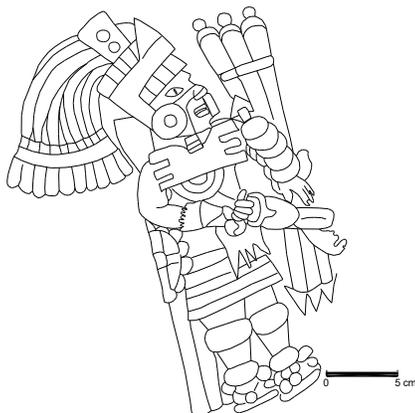


Figura 35 Dios Guerrero Ixtapantongo:
Redibujo H.Ibar de Villagra 1953



Figura. 36. Tula: Pilastra 4, edificio B

representaciones de esta deidad en los códices y esculturas (figura 38), el ave no se muestra en caída sino en una postura horizontal, las dos cañas que menciona Villagra sobresaliendo del tocado son en realidad dos plumas blancas con punta roja, ya que sus extremos terminan con la forma característica de las plumas. La pintura facial de la figura en Ixtapantongo cubre la parte media superior con una red que conforma pequeños rombos decorados al centro con un punto, a diferencia de la pintura facial reportada en las fuentes dispuesta en la parte media inferior (Sahagún 2006:38; Trejo 2002:125). La diosa Chantico (deidad relacionada también al fuego) presenta pintura facial cuadrículada con puntos rojos al centro de forma similar a la de Xiutecuhtli, (figura 39). Este tipo de pintura facial romboidal con un punto al centro nos recuerda las formas que llevan las esculturas del dios viejo sobre su cabeza tanto en Teotihuacan como en Tenochtitlan; una propuesta interesante la hizo Carolyn Tate al respecto de este diseño en forma de diamante, para ella esta forma representa la superficie de la tierra: “... un motivo que también solía pintarse bajo la forma de un carapacho de tortuga” (Tate 2004:39). Olivier agrega que los motivos de rombos con un punto en su interior son semejantes a los que cubren la superficie de la tierra o *cipactli* (Olivier 2004:105).



Otra observación es el color rojo de la piel del personaje que lo emparenta evidentemente a las deidades del fuego (Nicholson 1992:146), aunque faltan otros elementos iconográficos que harían innegable su identificación con Xiuhtecuhtli. El pectoral ha desaparecido por lo que no podemos saber su forma, aunque es claro que llevaba uno por los vestigios que quedan alrededor del pecho. Comúnmente esta deidad usaba pectoral mariposa símbolo también del fuego (Miller 1993:189).

En Ixtapantongo no es posible apreciar si Xiuhtecuhtli carga a su espalda la *xiuhcōatl* o serpiente de fuego ya que solamente quedan huellas en color rojo a la altura del hombro derecho de formas difíciles de identificar; aunque no sería raro que originalmente tales restos pertenecieran a este elemento, sin embargo no nos atrevemos a identificar definitivamente estos vestigios pictóricos.

Xiuhtecuhtli sostiene con su mano derecha un lanzadardos, del cual solamente quedan vestigios, por lo que es difícil observar sus elementos constitutivos. Es muy probable al observar la silueta que el lanzadardos haya sido de forma simple, afín a los demás lanzadardos pintados en el lugar. Por lo que este elemento no nos dice más sobre la advocación del personaje.

Podemos concluir que esta figura representaba al dios del fuego. Deidad con un fuerte

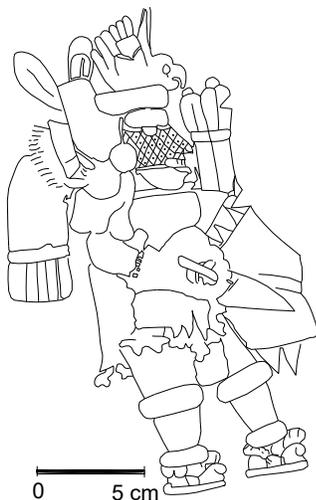


Figura 37. *Xiuhcubtli Ixtapantongo*.
Redibujo: H. Ibar, de Villagra 1953

Figura 38. *Xiuhcubtli Códice Borbónico*, 37



Figura 39 Chantico. Telleriano Remensis, 21 verso

4.3.3. Tonatiuh (3-4DE) (Escena 1, línea 2) (figura 43)

Una de las figuras mejor conservada del grupo pictórico es Tonatiuh. Agustín Villagra (1954a) observó el disco que rodea su cuerpo desde la cintura hasta la cabeza, para nuestro autor este elemento está pintado:

“...como si fuera un estandarte que representa al Sol al estilo tolteca que se encuentra en el Templo de los Tigres en Chichén Itzá” (Villagra 1954: s/p).

El disco está formado por dos círculos concéntricos de los cuales salen triángulos verdes con rojo a la manera de rayos solares. El disco solar es un elemento iconográfico constante en las representaciones escultóricas y pictóricas del Posclásico, principalmente en el programa escultórico de las ciudades de Tula y Chichén Itzá. Para algunos investigadores forma parte de una característica común en la tradición iconográfica Mixteca-Puebla (Nicholson, Quiñones 1994; Nicholson 2000:63). Nicholson identificó a esta figura como de estilo tolteca ya que viste a la manera de los guerreros toltecas, usando una nariguera tubular larga muy característica de la deidad.

El disco solar aparece en múltiples representaciones a lo largo de Mesoamérica, como en el Tajín, Tula, Chichén Itzá entre otros lugares. Es claro que durante el Posclásico una manera constante de representar al Sol y sus diversos aspectos fueron por medio de este tipo de disco. En algunas imágenes el disco solar rodea completamente a la figura humanizada del dios (figura 40, 42), en otras el disco aparece a la altura del torso en medio círculo (figura 41); en el caso del Tonatiuh de Ixtapantongo cubre la mitad superior del cuerpo.



La figura lleva un complejo conjunto de unidades iconográficas; resalta como en el caso del dios Guerrero localizado arriba, el típico atavió guerrero compuesto por lanzardos sostenido con la mano derecha, banda acolchada y arma curva. Es importante remarcar que Tonatiuh es el único personaje que levanta su lanzardos, a diferencia tanto del dios Guerrero, Xiuhtecuhtli y los personajes de la escena exterior que mantienen sus respectivos lanzardos dirigidos hacia abajo. Lo que subraya el carácter del guerrero vencedor que tiene aquí Tonatiuh.

Otro elemento iconográfico sobresaliente es la cara en perfil que sale del tocado, esta figura es similar a la que lleva Xipe Tótec y Mayahuel pintados más abajo. Proponemos que la imagen podría corresponder al pájaro que sale de su frente en varias representaciones de Tonatiuh (crf. pág. 66 y 71 del *Códice Borgia*), la imagen podría ser el numen o nahual del personaje, aunque dicha propuesta debe ser revisada con mayor profundidad por trabajos posteriores.

El largo y lacio cabello rojo que se aprecia saliendo por debajo del tocado hasta la altura del pecho es otra característica de Tonatiuh (Matos 2004:64). Otro elemento es la orejera circular compuesta por una barra utilizada como parte de los ornamentos del dios (*op.cit.*). Además, de tobilleras y sandalias ricamente decoradas con círculos verdes que Matos identificó como un elemento iconográfico de esta deidad (*ibid.*:80).

La piel de Tonatiuh ha sido representada en color amarillo o en color rojo, colores relacionados a los diversos aspectos de la deidad en la religión mesoamericana. El Tonatiuh de Ixtapantongo tiene la piel roja. El atuendo guerrero junto con la posición del lanzardos y el disco solar rodeando prácticamente todo el cuerpo, nos hace pensar que se trata del Sol vencedor que surge del inframundo y que extiende su poder (por medio de los rayos) a todos los rumbos terrenales, justo al amanecer.

Dentro de nuestra propuesta esta figura juega un papel relevante en toda la pintura. El lugar que ocupa en la composición es central, Xiuhtecuhtli, Tlahuizcalpantecuhtli y Xipe Tótec miran directamente a él. Además está rodeado por cinco manchas rojas y un círculo; el mayor número de manchas de sangre asociadas a ninguna otra figura de Ixtapantongo, lo que nos hace sostener que Tonatiuh es la figura que preside la ceremonia. Es decir el Sol que triunfa al amanecer.

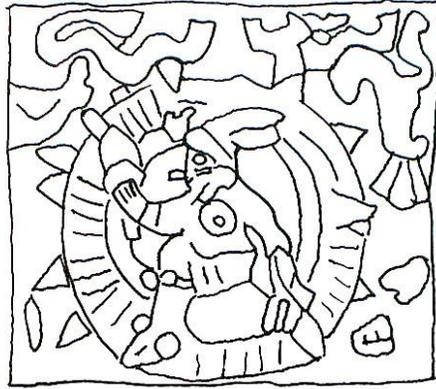


Figura. 40. Chichén Itzá. Estructura 3C16, Templo de los Guerreros.



Figura 41. Tonatiuh, Codice Telleriano Remensis, folio 12 verso



Figura 42. Tonatiuh, Códice Vindobonensis, 23



Figura 43. Dibujo Tonatiuh. Redibujo: H. Ibar, de Villagra 1953

el globo ocular descarnado, elemento indicado por un círculo mayor que corresponde a la órbita que enmarca otro pequeño círculo; junto con la mandíbula también descarnada, ya que se observan los dientes colocados directamente sobre la quijada (figuras 44, 45, 48). Estas características junto con la representación de Venus que lleva bajo el collar y que cubre gran parte del estómago (figura 47), así como los símbolos celestes sobre el cuerpo de la serpiente identificados como una representación mesoamericana del cuerpo astral Venus (figuras 46), nos hacen proponer que la figura no está representando propiamente a Quetzalcóatl sino a una



advocación suya, identificada como Tlahuizcalpantecuhtli; es decir; Venus como estrella de la mañana que anuncia la salida del Sol.

De acuerdo a nuestra propuesta en esta segunda línea discursiva (Xiuhtecuhtli dios del fuego, Tonatiuh dios Sol y Tlahuizcalpantecuhtli estrella Venus de la mañana), las tres deidades tienen en común la vinculación con cuerpos celestes: Tierra, Sol y Venus relacionados con la lucha cósmica entre el día y la noche dentro de la religión mesoamericana (Portilla 1983:45).



Figura 44. Tlahuizcalpantecuhtli, codice Telleriano-Remensis, fol 14 verso.



Figura 45. Tlahuizcalpantecuhtli, Códice Cospi, 9.

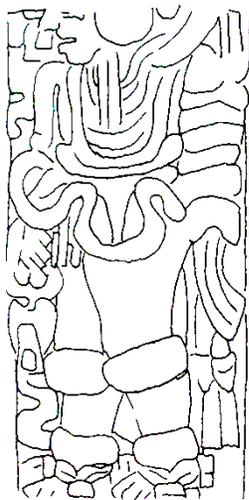


Figura 46. Tula: Pilastra 8, edificio B.



Figura 47. Estela del Nevado de Toluca



Figura 48. *Tlabuizcalpantecubtli*, Ixtapantongo.
Redibujo: H. Ibar, de Villagra 1953

, el señor portador de piel (López Austin 1973:119). Es claro que el personaje viste la piel descarnada de un sacrificado, ya que tanto bajo la muñeca derecha como en ambos tobillos se observan los pliegues de la piel amarilla que lleva la figura a manera de indumentaria, además existen una serie de pliegues de esta piel bajo el brazo derecho (figuras 49, 50, 51). Por debajo del atuendo tanto las manos como los pies son de color rojo, el color propio de la piel del personaje (Nicholson 1992:146; Seler 2000 I: 45).

La deidad se ha relacionado con el nacimiento del Quinto Sol en la tradición mexicana (Sahagún 2006:11, 696) ya que de acuerdo a la leyenda de la creación del Quinto Sol en Teotihuacan es Xipe Tótec, junto con Quetzalcóatl, Tlatlahuqui Tezcatlipoca, los Mimixcoa y cuatro mujeres son los únicos que atinan a mirar hacia el oriente poco antes de que apareciera Nanahuatl convertido en Sol (González 2008:366; Olivier 2015:30, crf. Códice Florentino VII:7).

El Xipe Tótec de Ixtapantongo alza su mano derecha extendiendo la palma, tal vez para cubrirse del resplandor que produce el Sol-Tonatiuh al momento de renacer, ya que aquí Xipe Tótec, como en la leyenda, está mirando a este astro.



Aunque en Ixtapantongo no lleva un atavió guerrero se le atribuye el origen de la guerra. Deidad muy relacionada al Tezcatlipoca Rojo (Olivier 2004:64), ya que junto con él inspiran a los toltecas a pecar y a guerrear (Alva Ixtlilxóchitl 1985 I, 277; Anales de Cuauhtitlán 1945:14; 1992:15[405]).

Xipe Tótec es el personaje que se embriaga de noche (Sahagún 2006 I, 182-183; Duran 1967:11, 173-174, Álvaro Tezozomoc 1878:321-322) conocido como *Yobnuallabuan* (González 2008:304) pero también el pregonero de *Tecpoyotl*, además tiene paralelismo con las diosas de la tierra, la luna y del placer sexual (Solares 2007:407). En la fiesta de *Tlaxipehualiztli* la deidad está asociada al concepto de cambio, fertilización y regeneración de la tierra (Vie-Wohrer 1999:20)

Estas observaciones hacen coherente la posición donde fue representado, justo en la tercera línea discursiva al lado de Mayahuel, pero compartiendo espacio además con Pahtécatl y Tlatlahqui Tezcatlipoca, esta última deidad cierra a la derecha la tercera línea. Cuatro dioses relacionados con: la guerra, la embriaguez, el placer sexual, la Luna, aspectos que remiten a la fertilidad terrestre, imposible sin el nacimiento solar.



Figura 49. Xipe Tótec, Códice Borja. 49



Figura 50. Xipe Tótec, Códice Vaticano B, p 68



Figura 51. *Xipe Totec, Ixtapantongo. Redibujo: H. Ibar, de Villagra 1953*

jícaras que sostiene con ambas manos, elementos iconográficos que le sirven para identificar a la diosa del pulque, agrega que sobre el tocado sobresale la cabeza de un ave.

Es relevante subrayar que es la única deidad femenina representada en este grupo pictórico, frecuentemente se le ha relacionado con deidades relacionadas con el agua y la fertilidad como Chalchiuhtlicue (Miller 1993:11).

Las características iconográficas para identificarla como Mayahuel son el maguey que fue representado al frente o por atrás de la diosa (figuras 52, 53) y el tipo de tocado (figura 52) compuesto por dos manojos de plumas largas adornado con bandas complejas (López Austin 1979:140). En Ixtapantongo fue representada enfrente de las pencas de la planta; el color de su cuerpo es amarillo, color relacionado a las diosas terrestres (Dupey en prensa: s/p). Lleva un *quechquemitl* rojo, del cual solamente sobrevive el borde superior. Además extiende ambos brazos y sostiene sobre sus manos sendas vasijas que seguramente servían para contener pulque (figura 55); es importante señalar que la vasija izquierda está muy próxima al cráneo que



sostiene otra deidad del pulque de aspecto masculino, Pahtécatl. La vasija y el cráneo adyacente en nuestra propuesta resaltan el hecho pulque-sacrificio que se remarca en ambas figuras, junto con la mancha roja que representa sangre ubicada entre ambos personajes. Es interesante la propuesta de Solares al respecto de Mayahuel, para ella, la diosa implica una cadena simbólica: diosa-pulque-luna-noche-vía láctea-leche-guerra-sacrificio (Solares 2007:333). Cadena simbólica que es reforzada por la figura de Pahtécatl que se encuentra directamente al costado de Mayahuel. La vinculación se estrecha por medio de la mirada que sostienen ambos entre sí, manteniendo una fuerte vinculación nada extraña en la religión del Altiplano Central durante el Posclásico (ibid.:334).

Existen múltiples imágenes de la diosa en el corpus iconográfico mesoamericano, tanto en códices como en escultura y pintura lo que hace indudable que la figura representa la principal deidad femenina del pulque.



Figura 52. Mayahuel, *Códice Telleriano-Remensis*, tr 8.



Figura 53. Mayahuel, *Códice Laud*, 90-89

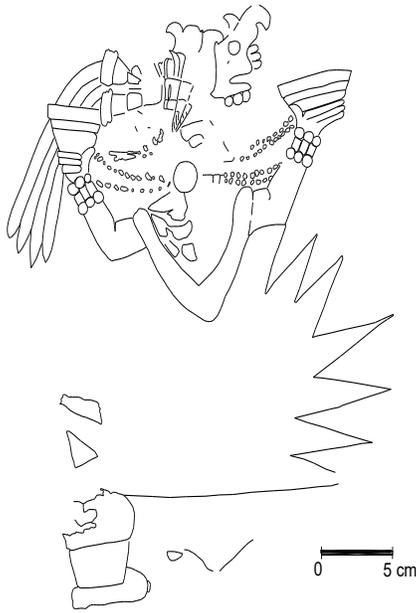


Figura 54. *Mayahuel*, Ixtapantongo.
Redibujo: H. Ibar, de Villagra 1953



Figura 55. *Mayahuel*, Códice Vaticano B, 52-
51 verso

(figuras 56, 57, 58, 59), uno de los signos más característicos del grupo de dioses del pulque (López Austin 1979:149), junto con el moño gris con rojo que lleva a su costado derecho, que para Villagra es muy parecido al moño que porta esta deidad en el *Códice Borbónico* página XI (figura 57).

Pero, además este autor agrega una observación interesante en esta tercera línea de la escena de dioses. Él propone que Xipe Tótec conocido como “bebedor nocturno” o “el que bebe pulque de noche” (Los cantares a los dioses. Traducción, notas y comentarios de Eduardo Seler) forma parte de un grupo de deidades claramente relacionadas con Mayahuel y Pahtécatl todos vinculados a una bebida altamente ritualizada dentro de las sociedades mesoamericanas.

Otro elemento iconográfico identificado por nosotros es el arma que sostiene *Pahtécatl* con su mano derecha (figuras 58, 59), proponemos que se trata de un hacha de piedra o *itztopolli* (Seler 2000 II:232) que llevan los dioses del pulque (López A.; López L. 2009:364), aunque no fue representado el cuchillo de piedra ya que sobre el hacha se encuentra a manera

erdo de
strar dos
vacameztl



de trofeo un cráneo humano, que como dijimos anteriormente se ubica muy próximo a la vasija izquierda que sostiene Mayahuel y que le da coherencia a toda la pintura, referida evidentemente a una ceremonia guerrera de nacimiento solar, posible gracias al sacrificio humano.

Por otro lado podemos observar varias filas de puntos rojos que salen tanto del rostro de Mayahuel como de Pahtécatl y que se dirigen hacia ambas vasijas con pulque que sostiene Mayahuel. Es difícil encontrar el significado de ellas, aunque nosotros proponemos a manera de hipótesis que podrían referirse a las gotas de pulque sagrado que ambos personajes proveen a la ceremonia, ya que Mayahuel representa a la planta, mientras Pahtécatl como consorte de la diosa (Seler 2000 I:124) originario de *Pantlan* o *Pantli* referido como medicina (Solares 2007:334), representa las plantas que servían como narcóticos agregados a la bebida (Seler 2000 I:127). Aunque es difícil comprobar esta identificación como gotas de pulque, nos basamos en algunas semejanzas con escenas donde se toma pulque, observándose las vasijas rebosantes de pulque, donde el líquido es representado con puntos o pequeñas rayas.

Dentro del panteón del Posclásico en el Altiplano Central existía un grupo nutrido de dioses del pulque que comparten elementos iconográficos como: *Tezcatzoncatl*, *Yianhtecatli*, *Tlilho*, *Yzquitecatl*, *Tepoztecatl* y *Pahtécatl* entre otros (Sahagún 2006:49), pero nosotros nos inclinamos a identificar a esta deidad como *Pahtécatl* por su vinculación clara con Mayahuel, como Sahagún nos dice:

“...hacían cierta ceremonia con el vino que llamaban teochtl, al tiempo que habían de hacer sus oficios; de esta ceremonia era el principal Pahtécatl: éste tenía cuidado de los vasos en que bebían los cantores, que traerlos y darlos y recogerlos, y de henchirlos de aquel vino que llamaban teochtl, o macuioctli (Sahagún 2006:105).



Figura 56. Pahtécatl, Códice Telleriano Remensis, folio 15 verso



Figura 57. Pahtécatl, Códice Borbónico, 11.

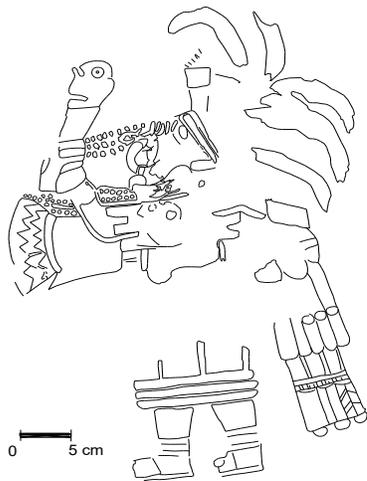


Figura 58. *Pabtecatl*, Ixtapantongo.
Redibujo: H. Ibar, de Villagra 1953

El último personaje en la tercer línea discursiva pintado al extremo derecho fue identificado por Villagra (1954a) como Tezcatlipoca, ya que al hacer un “examen minucioso” de la pierna derecha Villagra observó que no existía el pie. En efecto, el pintor prehispánico se encargó de representar los bordes convexos por arriba de la rodilla, dejando mutilado el muslo. Una característica indudable de Tezcatlipoca (figuras 61, 62, 63). Pero además esta figura lleva sobre la sien un gran círculo a la manera de los espejos humeantes representados en los códices (figuras 60, 61 62). Guilhem Olivier identificó a este personaje como Tlatlahqui Tezcatlipoca por el color rojo de la piel del personaje (Olivier 2004:121), la advocación de Tezcatlipoca corresponde, siguiendo la propuesta de Olivier a una deidad solar en su aspecto de ascenso (ibid.:351):

“Tezcatlipoca sería en realidad un dios solar. Devorado por la tierra (lo que explicaría que perdiera un pie), se transforma en dios nocturno y, más tarde, gracias a sus poderes mágicos, renace en la mañana como joven (*tepochtli*) y como guerrero (*yaotl*)”. (Olivier 2004:351)



Figura 60. Tezcatlipoca, Códice Borbónico, pag 3



Figura 61. Tezcatlipoca, Códice Telleriano-Remensis, folio 3 verso

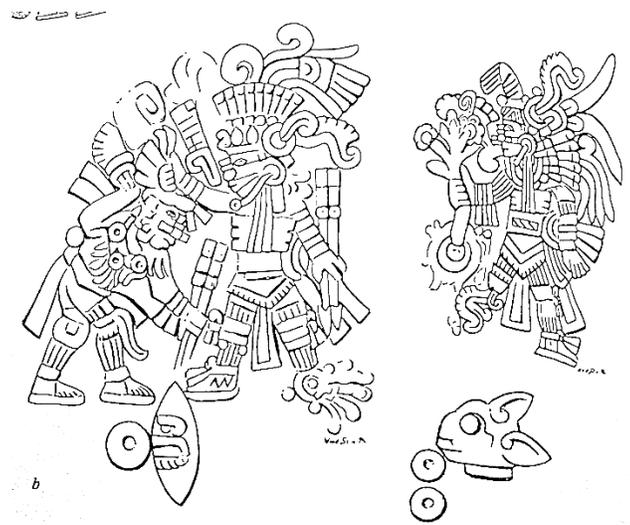


Figura 62. Petroglifos de Tepetzinco, Peñón de los Baños



Figura 63. Tezcatlipoca, Ixtapantongo. Redibujo: H. Ibar, de Villagra 1953

4.3.9. Manchas y círculos (figura 65b)

Finalmente la escena 1 contiene elementos en color rojo que representan manchas de sangre, distribuidas alrededor de las deidades de manera similar a los elementos reportados en la estructura 2D8, columna Noroeste, panel del altar de Chichén Itzá (figura 64).

Otros elementos que se encuentran distribuidos alrededor de los dioses de la escena 1 son los círculos en color rojo, particularmente “los soles” con pequeños círculos alrededor de ellos, son formas muy similares al elemento reportado en la pintura en roca de El Puente, Oaxaca (figura 66). Proponemos que tanto los pequeños “soles” como los círculos simples y las rayas asociadas (todos en color rojo) son también manchas de sangre. Diseños que subrayan el carácter religioso de la escena 1. La sangre fue utilizada como un elemento que fertilizaba, como en ciertos rituales donde se vertía el líquido sobre la tierra (Thévet 1905:29). Los mexicas rociaban de sangre de los sacrificados a las deidades (Motolinía 1971:63) (figura 65a).

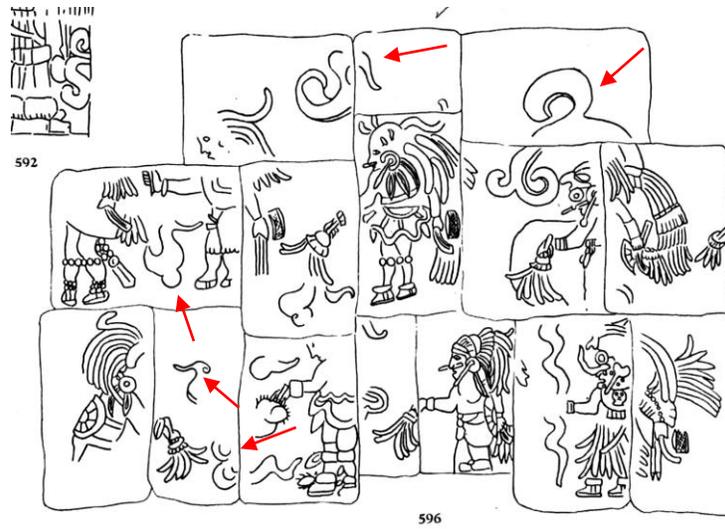


Figura 64. Chichén Itzá. Estructura 2D8, columna Noroeste, panel del altar. Sobresalen las volutas (flechas) alrededor de los personajes similares a las de Ixtapantongo.

Figura 65a. Mictlantecubtlí, Códice Tundela, 76



(A)



(B)

65b. Manchas de sangre. A) "Soles", 2E. B) Círculo asociado a mancha de sangre, 3D. Dibujo Villagra (1953). En archivo IIE-UNAM, fotografía Ricardo Alvarado.

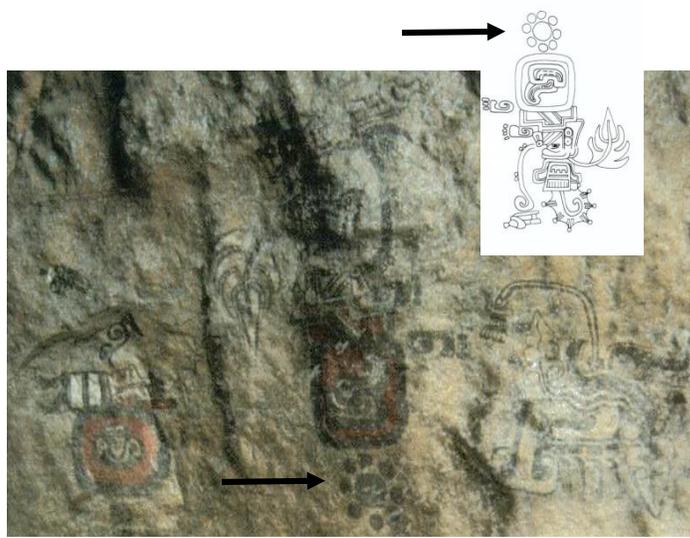


Figura 66. El Puente, Tepeme de Morelos, Oaxaca. Signos ñuiñes. Puede apreciarse un símbolo similar a los soles de Ixtapantongo. En: Rodríguez 2008:722 lámina 17.4. Dibujo A.Reséndiz 2006.



Figura 67. Plaza de los Glifos, la Ventilla Teotihuacan, un símbolo similar a los "soles". Fotografía: H. Ibar 2016.

4.3.10. Escena 2. Momento 1

-Personaje Bailando (4BC) (figura 70)

El primer personaje dentro de la escena 2 momento 1 tiene atuendo de ave. Como ya expusimos (crf. Capítulo III) la máscara amarrada a la nuca muestra el perfil de un ave con pico de águila (figuras 68, 69, 70 y 71). Además las patas con grandes garras negras y líneas



negras sobre un fondo amarillo son características que nos hacen identificarlo como un ave de presa, probablemente de la especie Águila Real. Águila extendida por todo el hemisferio norte de América y con un fuerte simbolismo de liderazgo para las culturas prehispánicas, muy relacionada con la guerra y el Sol.

El personaje está bailando por la posición de sus pies y manos, con la mano derecha sostiene una vasija amarilla, mientras baila el personaje mira hacia el *tzompantli* donde se está terminando el sacrificio humano (Baudez 2010:435); lo que refuerza su actitud de participante activo en la ceremonia.



Figura 68. Personaje con patas de ave, Códice Grolier, pag 8



Figura 69. Personaje ave. Códice Zouche-Nutall, 3r

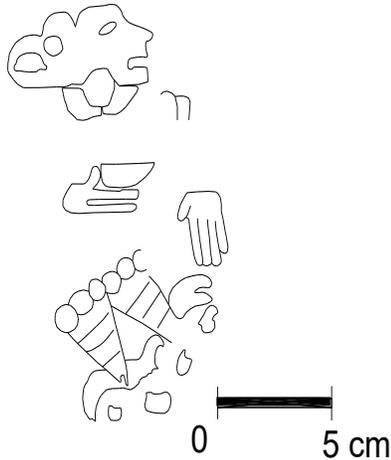


Figura 70. Dibujo personaje bailando.
Redibujo H. Ibar, de Villagra 1953



Figura 71. Personaje ave, Códice
Vindobonensis, 4

El siguiente par de personajes se ubican simétricamente a los lados izquierdo del personaje que baila. Desafortunadamente el primer personaje a la izquierda ha desaparecido prácticamente; entre ambos existen los vestigios de un tambor que está siendo percutido por el personaje identificado con atributos del dios coyote-viejo relacionado con la música (figura 72), porta una máscara de coyote que se amarra por atrás de la nuca, sobre el pecho usa el pectoral conocido como *oyobualli*. Como lo apuntó Olivier esta deidad es compleja ya que presenta rasgos solares, como atributos que lo relacionan con el dios del fuego, aunque también está emparentado con Tezcatlipoca como deidad transgresora, guerrera y sembrador de discordia (Olivier 1999: 121,124)

Está sentado sobre un asiento bajo con patas escalonadas, otra característica común en escenas similares (figura 72, 74); por debajo de la pata derecha hay dos círculos uno sobre otro delineados en negro a la manera de los numerales indígenas. Un poco más abajo se encuentran dos vasijas rojas curvoconvergentes, la vasija ubicada directamente por abajo del pie izquierdo del personaje tiene dos bases esféricas a la manera de los cajetes trípodes matlatzincas.

Este tipo de escenas con el dios viejo de la música sentado y percutiendo un tambor son comunes en el corpus iconográfico encontrado principalmente en códices, por lo que no es una escena extraña dentro de las ceremonias representadas en el mundo mesoamericano.



Figura 72. Coyote viejo Huebucoyotl. Códice Vaticano B, 52.



Figura 73. Tambor. (©H.Ibar 2014)



Figura 74. Códice Borbónico, 4.

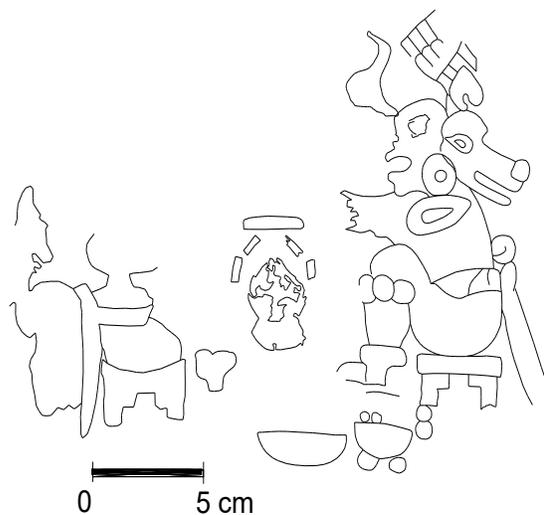


Figura 75. Dibujo Escena 2, momento 1. Redibujo: H. Ibar, de Villagra 1953

Señor Flor.

El Señor Flor lleva sobre la espalda un fardo de piel, además de orejera cilíndrica, collar y pectoral similar a algunas representaciones mesoamericanas (figuras 76, 79). Las sandalias son rojas y con plumón sobre el empeine, son diferentes del Señor Águila y el Señor Uno Venado, lo que acentúa su procedencia distinta a la de dos personajes frente a él.

El atavió y la postura del personaje es similar a la manera como se representaban personajes en migración (figura 77), incluso el atuendo nos hace recordar al de los mercaderes del Altiplano Central.



Figura 76. Códice Borgia, 55



Figura 77. Cargadores, Códice Tro-Cortesiano, pag

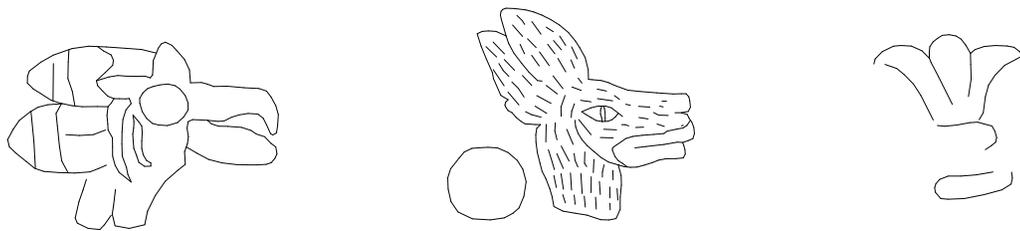
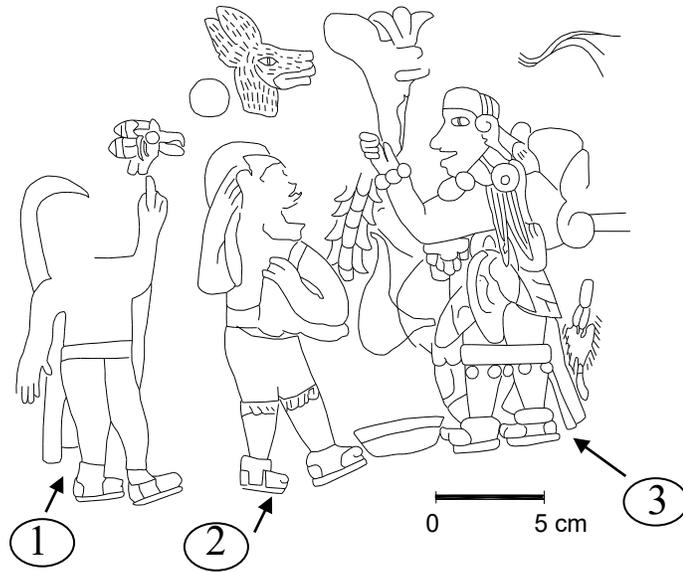


Figura. 78. 1.Sr. Águila, 2.Sr. Uno Venado, 3.Sr. Flor. En Ixtapantongo. Redibujo: H. Ibar, de Villagra 1953



Figura 79. Códice Zouche-Nuttall, 1

4.3.10.2. Momento 3 (2B) (figura 81)

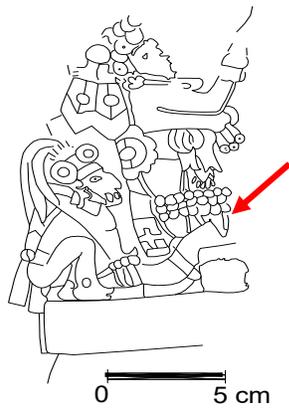
El tercer momento se ubica en la esquina inferior derecha del panel; es el momento con las figuras más pequeñas. Sobre la plataforma del templo fueron representados tres personajes. El primero está sentado sobre sus tobillos, al parecer es un sacerdote vinculado a una deidad relacionada a la muerte: no presenta pigmentación en la piel, además puede apreciarse el maléolo del tobillo derecho, ambas características son semejantes a como fue representado el personaje decapitado al costado del *tzompantli*. Lleva un tocado compuesto por largas plumas, orejera, pintura facial en color negro y taparrabos con nudo y listón sobre la espalda. La figura sedente sostiene los tobillos de un personaje desnudo extendido sobre la piedra de sacrificios colocada sobre el paramento en talud-tablero (figuras 80, 81, 82).

Las tres figuras, según lo menciona Villagra (1971:149) representan una escena incompleta, ya que el personaje sentado está sosteniendo los pies de un personaje al que le fue extraído el corazón (ver tajo, figura 81), mientras el personaje de pie levanta su brazo derecho y ofrece el corazón del sacrificado. Es muy difícil apreciar lo dicho por Villagra, por lo pequeño de las figuras y el cemento Duco que fue aplicado a todo el panel; no se observa claramente lo que sostiene el personaje de pie, y tampoco se conserva la parte superior del cuerpo del personaje con el cuerpo arqueado, aunque si es posible observar el tajo sobre el tórax que dejó su pecho abierto, claro indicio de que le fue extraído el corazón.

En todo caso es evidente que el personaje gordo tiene una jerarquía superior por su atuendo: tocado complejo, disco dorsal, rodilleras de varias cuentas y símbolo quince.



Además, la pintura corporal negra con rayas, como los adornos circulares sobre el pecho y las



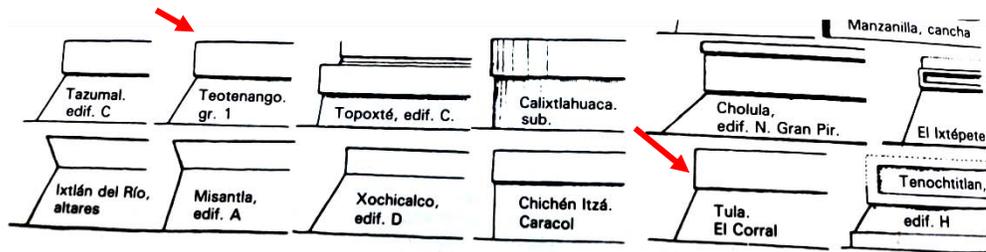


Figura 83. Tipología arquitectónica de estructuras talud tablero según Gendrop (2001:238). Las flechas marcan las semejantes a Ixtapantongo.

4.3.10.3. Momento 4 (3B) (figuras 84, 90, 91 y 93)

El cuarto momento, subconjunto 1 forma una escena elocuente de sacrificio humano, representa a una mujer con cardiectomía que está siendo decapitada por el sacerdote detrás de ella y que a su vez coloca el cráneo sobre una rama del *tzompantli* o árbol de cráneos, adyacente al sacrificio (figura 84).

Las representaciones de sacrificio humano abundan en la iconografía mesoamericana desde el Formativo, hasta el Posclásico tardío. Sin embargo, un árbol coronado en cada rama por un cráneo y tres de ellos con banderas o *pantlis* incrustadas no es común en la plástica mesoamericana. Aunque, existe un *tzompantli* en el Códice Azcatitlan con un cráneo colocado en la base del tronco, esta representación fue pintada en algún momento posterior a la dominación europea (figura 85a-b); por lo que consideramos que este tipo de *tzompantli* es excepcional en cuanto a la época temprana de elaboración como a la literalidad de la imagen: un árbol con cráneos.

Para Michael Graulich (2010:410), los cráneos colocados en el *tzompantli* representan un aspecto de transformación de la víctima en alimento, es decir los cráneos colocados en el árbol funcionan como las semillas de un vergel que debía garantizar la renovación de guerreros enemigos. Como lo propone Marie-Areti Hers (2010:230), el *tzompantli* es una característica de la religión de sociedades norteñas que migran al Altiplano en diferentes oleadas desde el Epiclásico al Posclásico; además agrega que los *tzompantlis* norteños presentaban los orificios en lo alto de la cabeza, mientras que para los muros de cráneos mexicas los orificios se encuentran en las sienes.

Gregory Pereira propone que probablemente los cráneos en los *tzompantlis* de Michoacán eran instalados en barras verticales de manera similar a la propuesta por Hers



(Pereira 2010:255). Por lo que consideramos que el *tzompantli* de Ixtapantongo nos puede ayudar a colocar este estilo pictórico dentro de la esfera del Epiclásico-Posclásico mesoamericano.

Por último, el personaje pintado en color negro que está colocado por detrás del decapitado es evidentemente un sacerdote. Son comunes las representaciones de sacerdotes decapitando a un ser humano en la esfera mesoamericana, una de sus características es la piel negra representando el humo u hollín de las hogueras. Dupey apunta que no solamente los sacerdotes usan esta pintura corporal; también los futuros sacerdotes y sus aprendices, así como los guerreros sacrificados presentan este color en su piel (Dupey 2014:84)



Figura 84. Escena 2: momento 4, subconjunto 1, Ixtapantongo. Redibujo: H. Ibar, de Villagra 1953

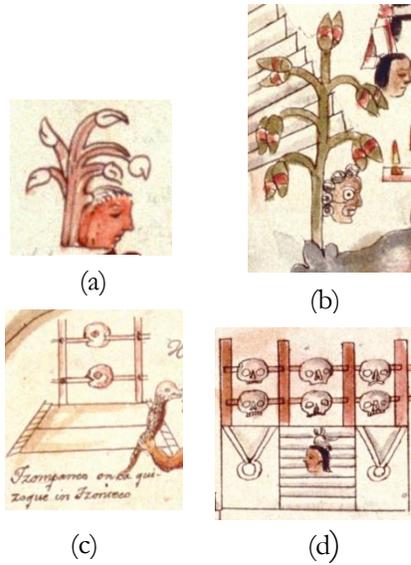


Figura 85. Tzompantlis en el Códice Azcatitlan: a) lámina 4, b) lámina 15, c) lámina 42, d) lámina 43. Árboles con cráneos a) y b) similares al tzompantli de Ixtapantongo.

El subconjunto 2 está formado por cuatro figuras: tres trompeteros y un músico que hace sonar un caracol (figura 90). Este tipo de músicos son comunes en el corpus iconográfico de Mesoamerica (figuras 86, 88, 89).

Los músicos con largas trompetas (figura 87) han sido representados en la Huasteca, Altiplano Central, Oaxaca y Área Maya. El pectoral que usa tanto el músico 1, como el músico 4 es el *oyobualli* que lleva también *Huehucóyotl* del momento 1; es evidente la relación de este tipo de pectoral con la música. Como lo mencionamos anteriormente (crf. Capítulo III) tanto estos cuatro músicos como los personajes 5 y 6 (subconjunto 3, figura 91) que sostienen una vasija como un sahumador dirigen su atención hacia el Señor Flor que llega a la ceremonia.



Figura 86. Trompetero, códice Land, 1-2.



Figura. 87. Trompetas (©H.Ibar 2014)



Figura 89. T. 1. 1. 1.

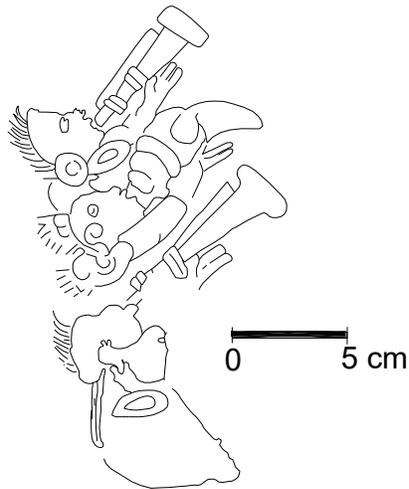


Figura 90. Músicos: Escena 2: momento 4, subconjunto 2, Ixtapantongo. Redibujo: H. Ibar, de Villagra 1953

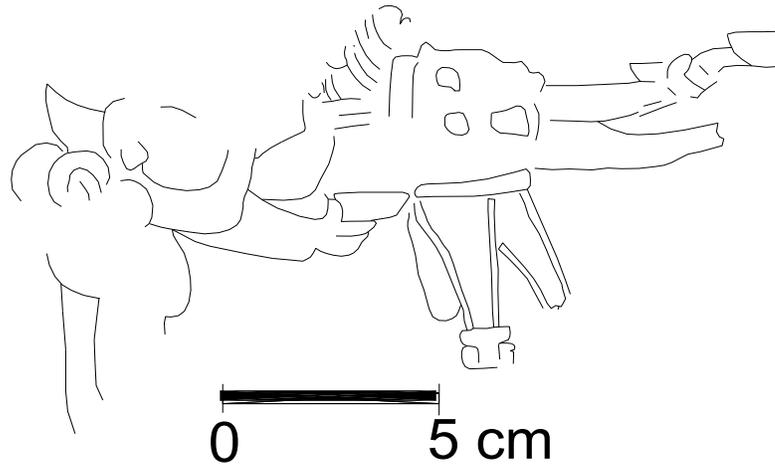


Figura. 91. Personajes, escena 2: momento 4, subconjunto 3, personajes 5 y 6. Ixtapantongo. Redibujo: H. Ibar, de Villagra 1953

desarrolla otra escena de sacrificio humano.

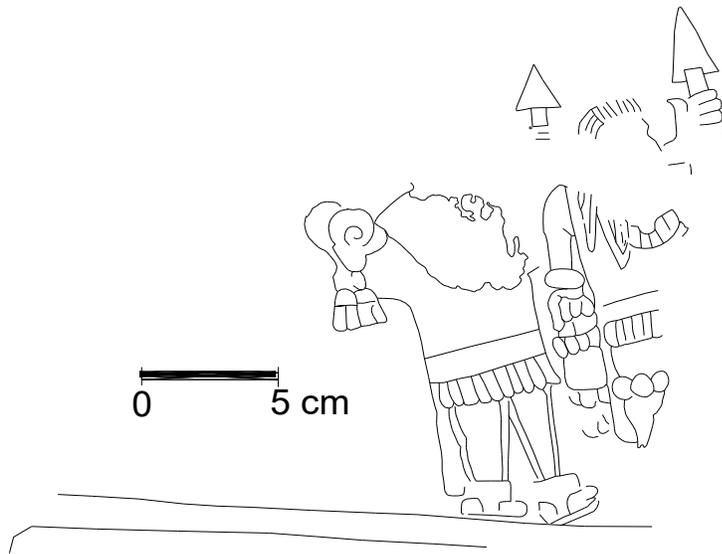


Figura 93. Personajes, escena 2: momento 4, subconjunto 3, personajes 7 y 8. Ixtapantongo. Redibujo: H. Ibar, de Villagra 1953

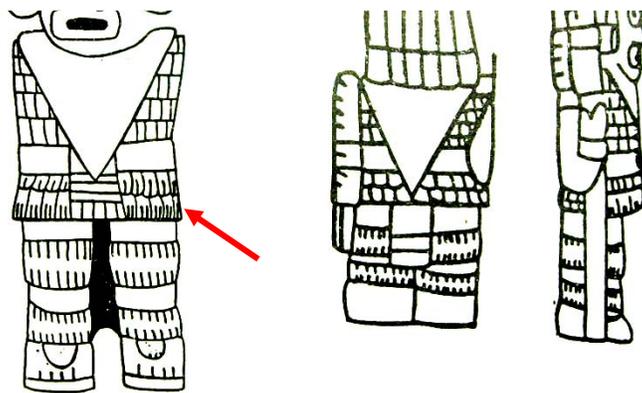


Figura 94. Tula, escultura juego de pelota 1, (Jiménez 1998:83) s. Atuendo similar a los personajes 7 y 8.



V. UBICACIÓN TEMPORAL Y PROPUESTA DE SIGNIFICADO

5.1. *El guerrero durante el Epiclásico-Posclásico*

Un hallazgo funerario relevante que nos puede ayudar a ubicar temporalmente al grupo pictórico analizado en este trabajo fue reportado por Gregory Pereira en la cuenca de Zacapu, Michoacán. Sitio arqueológico ubicado al centro norte del estado y relativamente próximo a la región donde se encuentran las pinturas de Ixtapantongo.

Al excavar una serie de complejos funerarios en el sitio de Guadalupe al noreste de la actual ciudad de Zacapu y al noroeste de Ixtapantongo, Pereira detectó los restos óseos de un personaje masculino, colocado en una caja de piedras y lajas justo encima de una loma (Pereira 1997:77). Este hombre joven fue sepultado junto con una serie de atavíos como: numerosas cuentas de caolín, plaquetas rectangulares y anillos de nácar; así como fragmentos de un pectoral mariposa, un *tezacuitlapilli* o escudo dorsal de arenisca con un mosaico de pirita, además de vasijas y cuatro puntas de proyectil de sílex, calcedonia y basalto, junto con los restos de una bolsa ritual. Para Pereira la indumentaria del personaje hace recordar los atavíos que portan los guerreros toltecas apreciados en la iconografía de Tula (*op. cit.*).

Pereira anota que los complejos funerarios en el sitio de Guadalupe pertenecen probablemente a un contexto anterior al florecimiento de la cultura tolteca, esta sepultura fue fechada alrededor del 900 d.C. (Pereira 1997:77) mientras el apogeo de Tula, fase Tollan, está fechada alrededor del 1000 a 1100 d.C (Cobean 1990).

El centro norte del actual estado de Michoacán, muestra durante el Clásico terminal-Epiclásico tendencias culturales comunes, como el aumento demográfico y la marcada jerarquización social observada no solamente en la vertiente del Lerma, sino también en la cuenca de Zacapu (Faugère-Kalfon 1999; Pollard 1996). Lo que nos habla de un proceso de aprovechamiento del espacio por sociedades prototarascas que van teniendo acceso a recursos provenientes de centros productores más lejanos. El complejo funerario en Guadalupe presenta una serie de objetos foráneos que fueron empleados a manera de símbolos de identidad, algunos restos óseos llevaban atavíos que los ligan al estamento guerrero; grupo que debió tener fuerte influencia en la toma de decisiones dentro de su sociedad, aunque no son los únicos eventos funerarios con estas características.



Antecedentes del prestigio de la clase guerrera, como lo menciona Pereira (1997:80), han sido encontrados en la tumba 1 de Tingambato, donde fueron localizados puntas de proyectil, agarradera de átlatl, macanas de piedra, espejos dorsales de piritita y numerosos ornamentos de concha y piedra verde-azul (Piña y Oi 1982). Además en el sitio de Urichu, Michoacán la tumba más importante presenta un entierro múltiple con predominancia de masculinos adultos asociados con objetos como lanzadardos, puntas de proyectil en grupos de cuatro, ornamentos de concha y turquesa con pigmento rojo; así como restos óseos infantiles asociados con la misma parafernalia característica del sector guerrero (Pollard 1996).

Estos hallazgos funerarios han sido vinculados con un grupo de guerreros que eran sepultados con atavíos propios de su actividad como son: pectoral mariposa, escudo dorsal o *tezacuitlapilli*, lanzadardos o *átlatl*, dardos, bolsa ritual, plaquetas de concha que servían para identificar su estamento social guerrero, pero además con restos óseos infantiles asociados, (Pereira 1997; Pollard 1996) fechados para el Clásico tardío, Epiclásico, Posclásico temprano y ubicados al centro norte de Michoacán. Atavíos guerreros que se relacionan claramente con el atuendo que usan los personajes dentro de la iconografía de Tula y Chichén Itzá del Posclásico temprano, pero además atuendos que portan los personajes policromos en Ixtapantongo.

El registro funerario al centro-norte de Michoacán puede vincularse iconográficamente con los personajes policromos de Ixtapantongo del grupo I. A partir del Epiclásico se inicia una colonización hacia el centro-norte de Michoacán (Piña 1982; Pollard 1996; Pereira 1997) donde fueron registradas una serie de atuendos relacionados con la actividad guerrera desarrollada a partir de este horizonte temporal. En ese sentido la gráfica policroma de Ixtapantongo resalta también la actividad del sector guerrero, los atuendos de los dioses como las escenas de sacrificio humano nos muestran una fuerte relevancia de la guerra-caza indispensable para proveer de cautivos con un alto valor simbólico, y con sus sacrificios ofrendar a los dioses con la energía necesaria para mantener la vida en la tierra.

5.2. Temporalidad

La temporalidad del grupo I panel inferior de Ixtapantongo es difícil de conocer por medio de métodos físico-químicos. Extraer una muestra de pigmento para poder fechar las pinturas es delicado debido a que en este panel existe una gruesa capa de cemento Duco (Magar 1999) que



podría falsear los resultados.¹ Por otro lado es imposible realizar una excavación arqueológica al pie del panel con la finalidad de obtener materiales arqueológicos fechables estratigráficamente que puedan relacionarse con la época de realización de las pinturas, ya que no existe ninguna matriz de tierra en el lugar, aunque sería relevante plantear una exploración arqueológica en la cueva adyacente al panel inferior. Además, el sitio del Salto de Ixtapantongo no ha sido explorado arqueológicamente, pero aunque se estudie es difícil correlacionar los datos arqueológicos del sitio con la pintura del grupo I, sin considerar primero un estudio global de los diferentes estilos y momentos expresados en las paredes rocosas del lugar.

En ese sentido falta el análisis global de la pintura de Ixtapantongo, tarea que nos proponemos realizar en un trabajo futuro. El análisis total de los diversos grupos es fundamental para comprender tanto los diversos momentos y sus temporalidades como también para conocer los discursos que están interactuando tanto sincrónicamente como diacrónicamente en el lugar.

El análisis global nos permitiría conocer propiamente el simbolismo religioso de cada estilo, así como los discursos ideológicos de cada uno; además de la resignificación que cada grupo humano dio al lugar. Como propuesta inicial para ese estudio podemos decir que tanto el estilo policromo en el panel inferior (grupo I) como del panel superior (grupo II) están dialogando; es decir forman un solo mensaje que complementa el significado total expresado en Ixtapantongo. Además los otros estilos sobrepuestos o debajo del estilo policromo están también jugando con los significados del grupo I, ya que por ejemplo la figuras antropomorfas en color negro de un estilo esquemático fueron pintadas a un costado de las pinturas policromas en la escena 1, subrayando el significado de este último estilo e incluso marcando el valor simbólico de los dioses. Por lo que este estudio es esencial para la comprensión histórica de estas manifestaciones gráficas.

Después de nuestro análisis iconográfico podemos decir que el grupo I de Ixtapantongo tiene semejanzas iconográficas con motivos escultóricos y pinturas presentes en ciudades como Tula-Xicotitlan y Chichén Itzá, ambas ubicadas en el Posclásico temprano, pero desarrolladas a partir de la caída de Teotihuacan durante el Clásico. Además el atuendo guerrero de los dioses es semejante a la vestimenta y accesorios que fueron reportados por Pereira (1997) en los

¹ Un grupo de físicos tomaron muestras de la pintura para conocer su temporalidad pero no hemos podido encontrar sus resultados. Ortega Escalante, Javier s/P? Técnicas nucleares aplicadas al estudio de piezas arqueológicas y obras de arte?. En: El ININ hoy. Contacto nuclear, pp. 12.



sistemas de enterramiento de Zacapu para el Epiclásico, así como en los entierros de Tingambato (Piña y Oi 1982) y Urichu (Pollard 1996) del Posclásico temprano todos al centro norte de Michoacán, región próxima a Ixtapantongo.

El Epiclásico fue una etapa de gran intercambio tanto de ideas y productos; así como de flujos migratorios tanto del norte de Mesoamérica hacia el Altiplano Central, como desde este último al sur mesoamericano. También el Epiclásico muestra de acuerdo al patrón de asentamiento, la necesidad defensiva que tenían los pequeños centros urbanos, por la inestabilidad social que trajo como consecuencia el agudizamiento de los conflictos políticos, situación que se mantuvo durante el Posclásico temprano. La clase social guerrera fue representada tanto en escultura como en pintura, así lo podemos ver en Ixtapantongo.

En resumen, el grupo pictórico I tiene una fuerte relación con sociedades toltecas nortañas tempranas; pero presenta características propiamente locales, las cuales están emparentadas con Michoacán, además de constantes reminiscencias a culturas de origen nahua del Altiplano Central, pero no tiene influencia directamente mexicana. Por lo que las ubicamos entre el Epiclásico y el Posclásico temprano; aunque debemos aclarar que nuestra propuesta sobre la temporalidad del grupo I de Ixtapantongo podría modificarse después de realizar el análisis de los demás grupos pictóricos, por lo que esta ubicación temporal la ponemos en reserva mientras completamos nuestro análisis.

5.3. Propuesta de lectura

Nuestra propuesta de lectura para este grupo pictórico subraya la ubicación cercana a la cueva en el costado inferior derecho del abrigo rocoso. La entrada al inframundo fue claramente marcada como un elemento que participa en el significado de la pintura.

Esto es evidente por la postura del sacerdote gordo y su ayudante sentado sobre la plataforma del templo; desafortunadamente actualmente la escena está incompleta, pero siguiendo la interpretación de Villagra (1971:149): el sacerdote levanta el corazón del sacrificado a sus pies, mismo que es sostenido por el sacerdote vinculado a la muerte colocado en cuclillas, ambos personajes dirigen su mirada hacia la cueva. Aquí iniciamos nuestra lectura.

En la escena 2, el corazón que es ofrendado al inframundo por donde saldrá el Sol es un elemento esencial para identificar la ceremonia realizada en este grupo pictórico como referida



al nacimiento del Sol. Pero revisemos el momento 4 de la escena 2; tanto los cuatro músicos, dos personajes ofrendantes 5 y 6 como la comitiva de guerreros personaje 7 y 8 rodean la escena de sacrificio llevada a cabo sobre el paramento en talud-tablero (momento 3), donde se ofrenda al Sol que saldrá de su lucha diaria en el inframundo.

Además el árbol de cráneos con su propia escena de decapitación previa extracción del corazón de la mujer, junto con el camino sobre el cual están tanto el sacerdote-sacrificador, músicos y personaje 7 conecta las dos etapas del sacrificio de la mujer (cardiectomía y la posterior decapitación) con el paramento que es coronado por la piedra de sacrificios donde el jerarca-sacerdote extrae el corazón.

La ceremonia se complementa por el momento 1, compuesto por baile y música. Dos personajes con rasgos iconográficos que los vinculan con el Sol y la guerra: el personaje ataviado como águila y Huehucóyotl redondean el programa simbólico.

En el momento 2, el Señor Flor está colocado como si proviniera del origen (cueva) y es recibido por los dos personajes que llevan el nombre Señor Águila y Señor Uno Venado. Se presentan e inician la ceremonia dentro del espacio terrenal, referido en toda la escena 2.

Mientras la reunión de dioses en la escena 1 en torno al Sol naciente Tonatiuh es evidente. Esta escena colocada en la parte superior del panel, presenta a una serie de dioses de mayor tamaño. Escena presidida en la parte superior (línea 1) por la clase militar que corona a Tonatiuh. La segunda línea está compuesta por tres dioses fuertemente relacionados con astros: Xiuhtecuhtli fuego (tierra-centro), Sol-Tonatiuh, y lucero de la mañana Tlahuizcalpantecuhtl. Estas deidades anuncian y acompañan al Sol triunfante que emerge del inframundo como un nuevo día. Con sus rayos Tonatiuh marca el territorio donde se inicia la cuenta de los días y meses, formando una nueva era o época a partir de su nacimiento (Florescano 2009:74).

Finalmente la tercera línea formada por cuatro deidades simbólicamente importantes: Xipe Tótec en la leyenda de creación del Quinto Sol es junto con Quetzalcóatl, Tlatlahuqui Tezcatlipoca, los Mimixcoas y cuatro mujeres los únicos que atinan a mirar hacia la dirección donde surgirá el nuevo Sol (González 2010:420). Así lo hace el Xipe Tótec de Ixtapantongo. Posteriormente dos deidades relacionadas con la Luna: Mayahuel y Pahtécatl alzan sus copas para brindar con pulque-cráneo este nacimiento, y finalmente el Tezcatlipoca Rojo, también una



deidad vinculada con el Sol, la adivinación, las fuerzas telúricas y la guerra cierra la reunión de las deidades en torno al Sol naciente.

Observan toda la ceremonia, los dos guerreros ubicados al extremo inferior izquierdo (escena exterior) con indumentaria similar al dios guerrero de la primera línea, lo que hace suponer que ambos personajes resguardan la ceremonia en el espacio terrenal, mientras el dios Guerrero lo hace en el plano superior.

En resumen, en nuestra propuesta la figura principal es Tonatiuh: el Sol al amanecer. La ceremonia plasmada en el panel inferior grupo I gira alrededor del nacimiento del Sol.

En la cosmovisión indígena el nacimiento diario del Sol es un evento cósmico fundamental para la vida humana, para lograr este evento diario es necesario ofrendar con la sangre de los sacrificados capturados en guerra. La lucha diaria que emprende el astro se hace referencia constantemente dentro de los mitos prehispánicos donde el astro nace, pero también muere diariamente al anochecer; el astro se interna al inframundo donde debe pelear con sus enemigos para poder renacer por la mañana.

Los atavíos guerreros del Tonatiuh en Ixtapantongo nos muestran que el Sol renace vencedor de la batalla cósmica, surgiendo de la entrada de la cueva adyacente a este panel, levanta su lanzadardos en señal de victoria y expande sus rayos solares a todos los rumbos del espacio terrestre en señal de dominio territorial. Tonatiuh está acompañado por siete dioses, particularmente el dios Guerrero ubicado en la parte superior de todo el panel nos remite a los atlantes de Tula en su aspecto de postes sostenedores del cosmos (Graulich 1990:275); Tonatiuh se encuentra franqueado por Xiuhtecuhtli dios del fuego y por Tlahuixcalpantecuhtli Venus del amanecer, ambas deidades anuncian la llegada del nuevo Sol.

Estos tres dioses forman el espacio celeste-solar-diurno en la composición pictórica, mientras que el tercer conjunto pictórico dentro de la escena 1 está formado por cuatro dioses relacionados con la luna-noche-inframundo como son: Xipe Tótec el cual mira directamente hacia el nacimiento del Sol y con su mano derecha se cubre del resplandor de este último. Mayahuel y Pahtécatl juntos celebran extendiendo y proporcionando las vasijas con pulque y el cráneo por debajo de Tonatiuh. Cierra este tercer conjunto el Tezcatlipoca rojo advocación también de un dios solar y de la guerra.



La segunda escena complementa la reunión de deidades de la primera escena; en ese sentido el espacio terrenal de la ceremonia fue plasmado en esta segunda escena. Entre ambas existen dos elementos significativos que enlaza todo el sentido del panel (figura 94). Por un lado el carcaj que se ubica por debajo entre Mayahuel y Pahtécatl y la gran cazuela al otro costado localizada entre Xipe Tótec y Mayahuel, ambos elementos dividen simétricamente la composición entre el espacio divino superior (escena 1) y el espacio humano inferior (escena 2).

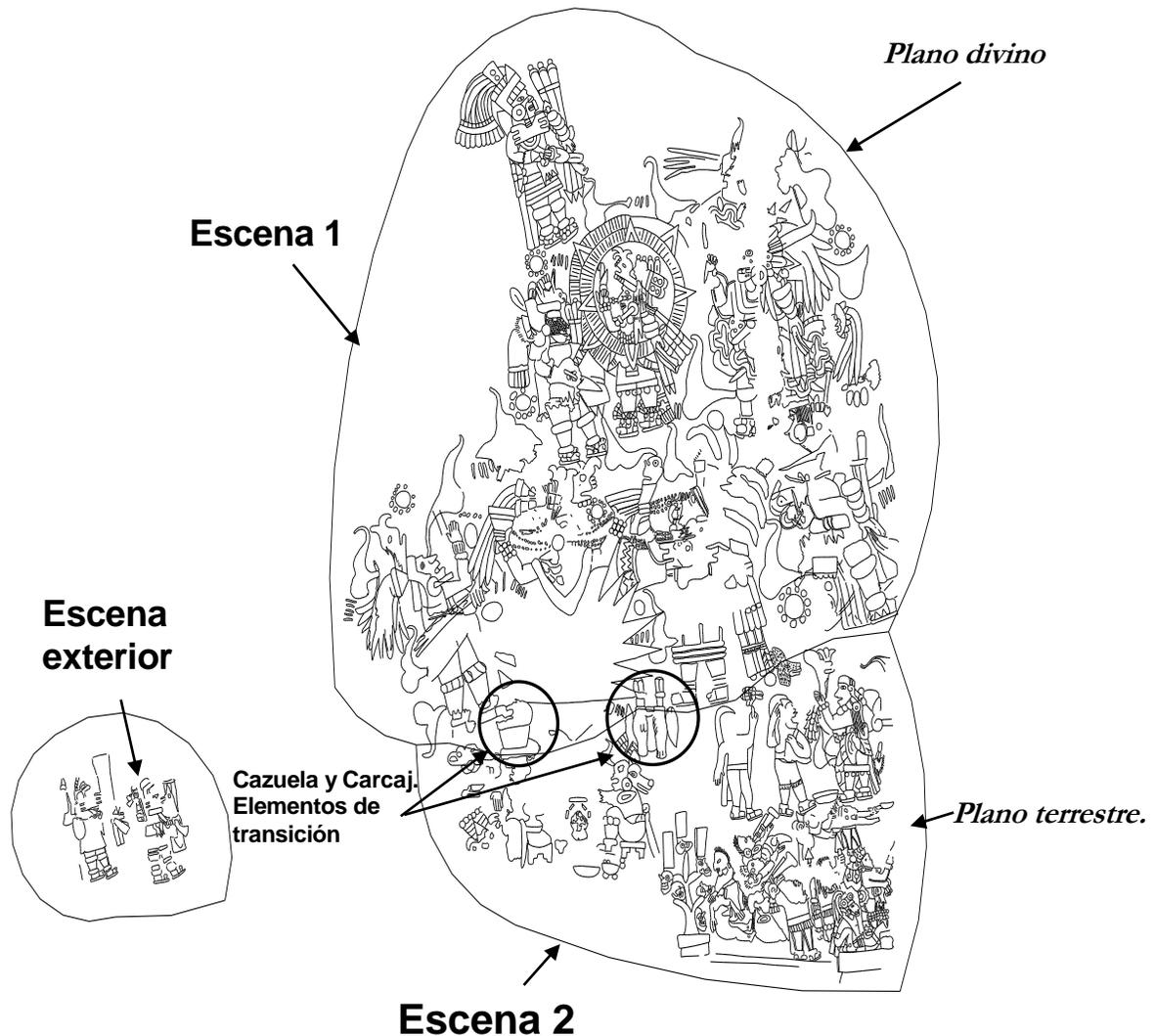


Figura. 94. Grupo I. División propuesta de escenas, planos y elementos de transición. Ixtapantongo. Redibujo: H. Ibar, de Villagra 1953.

El carcaj contiene dos dardos, cada uno de ellos en su estuche. Este elemento enfatiza la batalla cósmica que se celebra arriba y es propiciada abajo. Rememora la caza de hombres llevada



a cabo en las guerras sagradas que proporcionarán cautivos para ser ofrendados a las deidades, pero que deben ser sostenidas en el espacio terrenal con una ceremonia humana compuesta por música y baile enmarcando tanto la decapitación de la mujer (previa extracción del corazón en el templo) a manos del sacerdote al costado del *tzompantli*. Mientras que la gran cazuela en el costado contrario del carcaj subraya el aspecto ofrendante de toda la composición.

Proponemos que la persona a la cual se le extrajo el corazón y está tendida sobre la piedra sacrificial ubicada en la cima del templo es la misma que en un segundo momento está siendo decapitada para colocar el cráneo-semilla sobre una rama del *tzompantli* (Graulich 2010:410). Esta propuesta la sostenemos por las dos líneas paralelas que corren entre el paramento y el *tzompantli*, a la manera de un camino (Matos 2010:56). Ambos conjuntos arquitectónicos eran los espacios predilectos para efectuar las ceremonias principales en las ciudades antiguas del centro de Mesoamérica. De acuerdo a Sahagún (1996 I: 115) la extracción del corazón en ocasiones era acompañada de la posterior decapitación.

En la creación del Quinto Sol existen paralelismos significativos que podemos emplear para interpretar el significado de este panel en Ixtapantongo. En primer lugar la guerra de acuerdo al mito de la creación del Quinto Sol es el elemento indispensable para proveer el alimento del Sol. Es decir la sangre humana y así garantizar la estabilidad del cosmos. En Ixtapantongo encontramos indumentaria guerrera en por lo menos cinco deidades (tabla 9), elementos de sacrificio en las tres deidades restantes, pero también claras imágenes de sacrificio humano: *tzompantli*, decapitación y cardiectomía, así como música y baile que dentro de la ceremonia llaman a la presencia divina. Aquí Tonatiuh es la personificación del guerrero que tiene una fuerte vinculación con el propio gobernante y por consiguiente con la capacidad de gobernar, aspecto altamente significativo para crear un discurso legitimador del poder. (Florescano 2009:473).

5.4. Significado del grupo I

Agustín Villagra concluyó después de la descripción del grupo I con una observación:

“Entre los aztecas, en el mes de *Teotleco*, había una fiesta en honor a todos los dioses; esta parece que está dedicada a las ocho deidades pintadas arriba de la escena de sacrificio” (Villagra 1954: s/p).



Esta breve observación se vincula con la propuesta que hizo José Hernández (1994) al respecto de las pinturas de Ixtapantongo. Aunque Hernández nunca interpreta particularmente el grupo I, mencionó de manera global que el estilo policromo de Ixtapantongo, tiene como tema principal la confrontación entre los tarascos y los mexicas por la disputa del territorio fronterizo entre ambos poderes, donde se está celebrado a la manera mexicana una probable victoria sobre los tarascos que posiblemente se llevó a cabo en esta área fronteriza (Hernández 1994:124).

Aunque Villagra ubica este estilo con fuertes influencias toltecas, utiliza como propuesta la fiesta mexicana de *Teotleco* para aproximarse a su significado. Recurso aceptable por la permanencia religiosa de ciertos rasgos en la religión mesoamericana².

Entre ambos investigadores hay una fuerte coincidencia que puede leerse entre líneas: el estilo policromo está mandando un fuerte mensaje ideológico dirigido a la gente asentada en esta región.

El problema consiste en ubicar el momento temporal cuando se está enviando este mensaje identitario. Después de nuestro análisis es claro que el estilo de pintura policromo del grupo I tiene fuertes semejanzas con el patrón iconográfico desarrollado a partir del Epiclásico y consolidado durante el Posclásico temprano mesoamericano. Aunque consideramos que hay ciertos rasgos de origen puramente local en la manera de interpretar los atributos religiosos de este grupo pictórico (ejs. *tzompantli*, aves saliendo de los tocados de Tonatiuh, Mayahuel, Xipe Tótec), ubicamos esta manifestación gráfica como parte del proceso experimentado en Mesoamérica a partir de la caída de Teotihuacan, donde la competencia por nuevos recursos y territorios llevó también a procesos migratorios humanos que facilitaron el intercambio de ideas. No estamos en la capacidad de identificar qué grupo humano fue el autor de este grupo pictórico, aunque proponemos que fue un grupo nahua con fuertes influencias locales.

En ese sentido planteamos que el grupo I de Ixtapantongo está conmemorando el nacimiento del Sol. Este hecho cósmico tiene una fuerte relevancia en las sociedades prehispánicas; ya que la lucha que el astro tiene que librar para renacer diariamente fue uno de los temas primordiales en los mitos y leyendas de las sociedades mesoamericanas.

² El complejo articulado de elementos culturales, sumamente resistentes al cambio y que servían de estructura y a su vez permitían la incorporación de nuevos elementos, identificado como el núcleo duro (López Austin 2001:59)



Como lo muestra nuestro análisis la figura principal dentro de la escena 1 es Tonatiuh; el cual está franqueado a sus costados por Xiuhtecuhtli (señor del fuego y el tiempo) y por Tlahuizcalpantecuhtli (lucero de la mañana) (línea 2). Pero además la escena está coronada por un dios Guerrero con fuertes rasgos iconográficos que lo relacionan a los postes cósmicos que sostienen el drama astral (línea 1) y que nosotros proponemos como relacionado a la clase guerrera parte importante en el gobierno de las sociedades prehispánicas.

La escena 1 concluye con la tercera línea, en ella se reúnen a los costados dos deidades fuertemente relacionadas: Xipe Tótec (dios con fuerte relación con la guerra) y Tlatlahuqui Tezcatlipoca, avatar de Xipe Tótec, ligado al poder político y relacionado al Sol naciente, y en medio de ellas Mayahuel y Pahtécatl deidades relacionadas con el pulque, pero también vinculados con el sacrificio de los guerreros vencidos.

La reunión de deidades entorno de Tonatiuh refuerza el mito del nacimiento del Sol, ya que según la leyenda su sacrificio hizo posible el surgimiento del astro. Para lograr este hecho es necesario librar una guerra sagrada, donde se cazan guerreros que al ser sacrificados proveerán de la sangre indispensable.

La segunda escena corresponde al espacio humano de la ceremonia, donde el sacrificio humano: extracción del corazón y posterior decapitación, son acompañados por música y baile, reforzando el sacrificio que el ser humano debe hacer dentro de la cosmovisión mesoamericana para que renazca el Sol.

La carga religiosa y política que tenía el Sol en el mundo mesoamericano es indudable. La clase gobernante trató durante el Epiclásico-Posclásico de identificarse con el dador de vida, el Sol fue la esencia fundamental del poder. Los rayos solares se expandían en los cuatro rumbos, alcanzando territorios, pueblos y personas en la tierra. Esta imagen fue recurrente para relacionar al astro con el gobierno.

En ese sentido, la creación y el nacimiento del Sol se utilizó para justificar la expansión territorial, la fundación de nuevos pueblos que eran establecidos bajo el poder de una clase gobernante emparentada directamente al Sol. Al respecto el grupo I tiene rasgos comunes con fiestas reportadas en el siglo XVI como *Tlacaxipehualiztli*, donde se exalta la guerra para la obtención de guerreros que serán sacrificados, para mantenimiento de las fuerzas cósmicas dadoras de vida (Graulich 1990:338).



Tema recurrente en las sociedades prehispánicas para entender el cosmos y con ello la legitimización religiosa y política de la clase gobernante, clase ideológicamente predominante que empleaba todos los medios a su alcance para certificar la acción de gobernar.

En Ixtapantongo, diversas ideologías fueron plasmadas en sus paredes rocosas constantemente al paso del tiempo.

Debemos aclarar que nos falta completar nuestro análisis, ya que por ahora únicamente presentamos un lienzo de la historia narrada en el lugar, la siguiente tarea consistirá en exponer y discutir los demás grupos pictóricos. Tarea que realizaremos en un trabajo posterior.



CONCLUSIÓN

En el centro-suroeste del actual Estado de México existen una serie de manifestaciones gráficas de gran variedad temporal, particularmente las pinturas de Ixtapantongo son un ejemplo excepcional en la región por la cantidad de estilos sobrepuestos en sus paredes rocosas. El registro y análisis iconográfico del grupo I, comprobó que el estilo policromo no sólo es único en la región, sino también es uno de los pocos ejemplos de pintura policroma en roca elaborado entre el Epiclásico y el Posclásico temprano.

Al grupo I en algún momento, después de su descubrimiento institucional, se le aplicó cemento Duco. La gruesa capa de cemento hasta cierto punto ha beneficiado su conservación y ha protegido de la constante aplicación de agua (en el mejor de los casos) por parte del turista interesado en ellas; aunque evidentemente está afectando la capa pictórica. Además, el lugar ha sido permanentemente vandalizado, por lo que es inaplazable elaborar un programa integral de manejo y conservación del sitio, que permita en primer término evaluar las medidas urgentes para evitar la pérdida definitiva de este patrimonio, así como diseñar la ordenada y correcta visita al lugar.

Nos centramos únicamente en el grupo pictórico I, dejando para un posterior estudio el registro y análisis de por lo menos otros cinco grupos pictóricos. Decidimos comenzar por este grupo por ser el panel más conocido de Ixtapantongo en el medio académico y por estar mejor conservado, asimismo es el grupo constantemente observado por los visitantes ya que es relativamente fácil acceder a él. Además no se había hecho una descripción y análisis detallado de las figuras y las escenas que componen este grupo. Nuestra elección no nos permite por el momento analizar globalmente los estilos, los discursos, ni el patrón iconográfico que tienen entre sí todos los grupos pictóricos.

A pesar de la densidad de estilos, escenas, momentos y discursos el lugar es prácticamente desconocido; son escasos los trabajos que han estudiado los motivos en sus paredes rocosas, centrando toda la discusión al grupo I. Esto se debe a dos factores: la dificultad para localizar y acceder al sitio; además, una vez en él es difícil observar las figuras plasmadas en las paredes rocosas.



El trabajo de Agustín Villagra Caletí es fundamental para comprender la riqueza iconográfica de Ixtapantongo, pero desafortunadamente es poco conocido. En ese sentido esperamos que nuestra investigación ayude a recuperar para el medio académico uno de los espacios culturalmente transformados por las comunidades prehispánicas. Creemos que esta investigación cooperará al conocimiento de una región escasamente estudiada, también pensamos que nuestro registro y análisis aportan elementos útiles para la discusión sobre la religión mesoamericana.

La Barranca del Diablo fue un espacio con una carga simbólica importante para los diversos grupos humanos que pasaron temporalmente por el lugar, pero también para las sociedades que se asentaron en sus proximidades. Los variados programas pictóricos muestran la relevancia simbólica con que fue entendido este sitio, convirtiéndolo en parte del paisaje ritual,¹ donde cada grupo humano materializó su particular cosmovisión a través de los eventos pictóricos

Una característica importante en la pintura mural como en las manifestaciones gráficas en roca es que la humedad cambia la manera en que los pigmentos reflejan la luz, haciendo que los colores se oscurezcan, favoreciendo su visibilidad. Las pinturas en roca de Ixtapantongo no pueden apreciarse claramente en estado seco (Muzquiz 1994:359). Situación peligrosa tanto para mantener su integridad como para lograr su adecuada preservación. Físicamente, el discurso simbólico en Ixtapantongo resurge al contacto con el líquido; este efecto, probablemente no pasó desapercibido para las sociedades prehispánicas, así como sus creadores. En tal caso esta característica debió haber sido considerada por los pintores, creando un efecto simbólico recurrente al contacto con el líquido sagrado.

La descripción de las unidades iconográficas de cada figura, escenas y momentos nos permitió llevar a cabo el registro completo del grupo pictórico I, labor necesaria para comenzar nuestro análisis. Pudimos observar rasgos iconográficos únicos de Ixtapantongo que probablemente aparecen de manera local, pero también encontramos elementos recurrentes consolidados durante el Posclásico temprano en la plástica del Altiplano Central. Comprobamos la pertinencia de nuestra hipótesis sobre la temporalidad y significado de este grupo, ya que la

¹ “Los paisajes rituales son el producto de acciones estereotipadas, incluidos los actos específicos y las secuencias de actos que representan órdenes socialmente preceptuadas, por medio de ellas las comunidades definen, legitiman y mantienen la ocupación de la tierra que las acoge” (Anshvets et al 2001:21)



heterogeneidad de la iconografía nos remite a la adecuación e inestabilidad política al declive teotihuacano a partir del Epiclásico.

El mensaje que transmite este grupo pictórico es de carácter religioso, pero evidentemente también de carácter político (Aguilera 1977:149). El nacimiento del Sol como deidad esencial para el desarrollo de la vida fue un acontecimiento recurrente en la cosmovisión prehispánica, nuestro análisis nos permitió identificar este discurso con un fuerte valor social. A través de las ceremonias promovidas por la clase en el poder –de las que las pinturas son la única evidencia material– se intentaba legitimar la organización religiosa y por lo tanto política de los grupos humanos asentados en la región.

Esta pintura tiene rasgos iconográficos que coinciden con la manera de representar dioses, personajes y objetos en el Altiplano Central. Así, los atavíos de los guerreros, además son similares al patrón iconográfico de Tula y Chichén Itzá. Aunque encontramos elementos gráficos con un carácter singular que reelaboran los atributos específicos para cada figura. Por ejemplo, la manera como fueron representadas las aves que salen del tocado de Tonatiuh, Xipe Tótec y Mayahuel son diseños locales en el estilo de la pintura y que le imprimen un carácter propio a la iconografía de Ixtapantongo. Otro rasgo particular es el *tzompantli*, elemento importante ya que es el más temprano hasta el momento representado literalmente como un árbol de cráneos (Graulich 1982:228). Aunque en el *Códice Azcatitlan* existen representaciones de un árbol con cráneos, este documento fue elaborado en época de la dominación castellana. A diferencia de los *tzompantlis* del Posclásico tardío de origen mexicana, donde el cráneo es perforado de manera lateral (sobre los parietales) para ser colocados en varas horizontales, en Ixtapantongo cinco cráneos están colocados sobre las cinco ramas del árbol y uno al pie del tronco, característica relacionada con algunas evidencias de *tzompantlis* norteños y michoacanos.

La evidencia arqueológica reportada por Marie-Areti Hers (1989, 2010) sobre las perforaciones en la parte superior de los cráneos norteños de la cultura chalchihuiteña y la propuesta de Gregory Pereira (1997, 2010) sobre su similitud a los *tzompantlis* michoacanos, nos permite proponer que el diseño de este elemento en Ixtapantongo lo emparenta regionalmente con las culturas de Michoacán próximas a la Barranca del Diablo, y temporalmente al momento migratorio del norte hacia el Altiplano Central, ubicado en el Epiclásico.

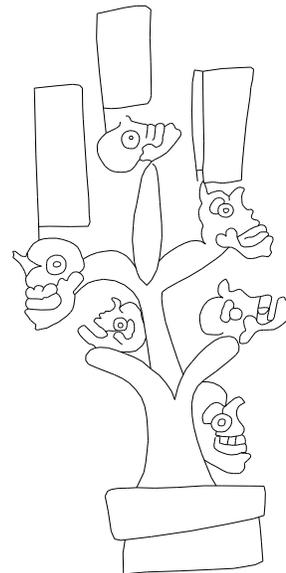


Podemos retomar una observación que hizo Villagra (1954: s/p) con respecto al *tzompantli* y que llamó nuestra atención. El árbol de cráneos de Ixtapantongo lo identificó como la referencia inmediata al árbol del Colorín o *Erythrina americana* (Colorín 1998:7-11).

Este árbol de origen mexicano crece en regiones con bosque tropical caducifolio y matorral xerófilo, por lo que es común en la región al centro-suroeste del Estado de México. Tiene propiedades tóxicas y paralizantes, actualmente se usa para provocar sueño y para el dolor de muelas (Jiménez 2011:154). Además presenta grupos de flores rojas alargadas dispuestas en racimos piramidales (figura 95). Los frutos son vainas comprimidas (“*pantlis*”), mientras que las semillas son de color rojo escarlata con una línea negra (“cráneos”).



(A)



(B)

Figura 95. Comparación entre el Colorín (A) y el *tzompantli* de Ixtapantongo (B). Las vainas rojas representan los *pantlis* y las semillas los cráneos, colocadas sobre las ramas del árbol.

Es conocido como cáscara de chomplante, chocolín, colorín grande, equimite, pichoco, piñón espinoso y quimite. En Guerrero como *tusavi* (mixteco); en Michoacán como *parenscuri*, *puregue*; en Morelos como ***zomplantli*** (náhuatl); en Puebla como *laktanga* (totonaco), *skotket* (tepehua), *te' batai* (otomí); y en San Luis Potosí como *pémoch* (tenek)(www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx/monografia.php?l=3&t=Eryth



rina%20americana&id=7174). En particular llama la atención el nombre náhuatl para el Colorín: *zomplantli* o *tzompantle* (Montemayor 2007:270).

En primera instancia, a reserva que se estudie con profundidad, nosotros identificamos una clara relación entre la *Erythrina americana* con el concepto del árbol de cráneos del centro de Mesoamérica. Conforme a la etimología la palabra *zompantle* o *zompantle* tiene dos acepciones: 1. Es el árbol del colorín. 2. Significa palos o estacas sobre las cuales los antiguos mexicanos colgaban las cabezas de las víctimas sacrificadas. *Tzompantli* proviene de *tzontli*, cabellos, por extensión, cabeza, y *pantli*, hilera o bandera (ibid.: 144, 168)

No es raro que Villagra mencionara que el Colorín está representado en esta figura de Ixtapantongo. Nos parece muy interesante esta analogía ya que las propiedades alcaloides por el consumo de esta planta provocan síntomas tóxicos como la paralización de los músculos esqueléticos, inhibición en la transmisión de los impulsos nerviosos, dilatación de la pupila, trastornos visuales, hipotensión arterial y parálisis respiratoria (www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx/monografia.php?l=3&t=Erythrina%20americana&id=7174). Estas propiedades no debieron pasar desapercibidas por los grupos prehispánicos, ya que consideramos son ideales para ser usadas en beneficio del ritual del sacrificio humano. Al darle la semilla del *zomplantli*, la persona próxima a la muerte lograba una parálisis muscular que afectaba primero a los músculos más finos como son: los músculos periorbitales y por último a los músculos respiratorios (como el diafragma), mientras que el tallo lograba ejercer una acción narcótica que probablemente tranquilizaba a la víctima.

La *Erythrina americana*, tiene características que fueron esenciales para identificar a este árbol con el concepto religioso de *tzompantli*: árbol o muro de cráneos. Ya que tanto la semilla como la vaina presentan características físicas fácilmente identificadas con la iconografía del *tzompantli* de Ixtapantongo. Es decir la semilla representa el cráneo del sacrificado colocado sobre las ramas, y los *pantlis* (hileras) representan las vainas rojas del árbol. Además, Michel Graulich (2010:410) ha propuesto que los huesos son la representación de las semillas generadoras de la vida, en este sentido refuerza la identificación que hacemos con el árbol del Colorín como generador del concepto del *tzompantli* o árbol de cráneos-semillas representado en el grupo I de Ixtapantongo. Esta analogía es muy interesante, aunque debemos investigar más al respecto, por lo que aquí solamente la apuntamos como una hipótesis que debe ser comprobada.



Por otro lado, el panel inferior grupo I presenta personajes con rasgos cercanos a la manera como fueron representados los guerreros durante el Posclásico temprano. El análisis iconográfico nos permitió observar regularidades en el atavío de los guerreros como: la armadura acolchada sobre el brazo izquierdo, el lanzadardos sostenido por la mano derecha, el haz de dardos cargados por el hombro izquierdo, el arma curva sostenida por la mano izquierda y el escudo dorsal, así como el pectoral mariposa. Todos estos atavíos relacionados con el estamento guerrero y que fueron representados constantemente en el canon iconográfico de ciudades del Posclásico temprano como Tula-Xicotitlan y Chichén Itzá entre otras.

La manera como fueron diseñadas las imágenes de los dioses en la escena 1 nos mostró atributos iconográficos estandarizados dentro de la esfera mesoamericana que surgen a partir de la caída de Teotihuacan en las etapas Epiclásico-Posclásico temprano y que se prolongan hasta el Posclásico tardío. Estas normas iconográficas las podemos observar en la indumentaria del dios Guerrero y en los atributos de Tonatiuh, particularmente en los rayos solares muy conocidos en varias representaciones mesoamericanas (Nicholson 2000:74). Así como en los atavíos de Xiuhtecuhtli, Tezcatlipoca, Xipe Tótec, Mayahuel y Pahtécatl.

Aunque con características propias o locales estas deidades respetan, en términos generales las convenciones iconográficas. Consideramos que es necesario realizar un análisis global de estas manifestaciones gráficas, además de una revisión exhaustiva de las fuentes mesoamericanas donde los mitos de creación y mantenimiento de la vida se expresan. Cabría seguir analizando las escenas plasmadas en Ixtapantongo a la luz de rituales como los de encendido del Fuego Nuevo o los ritos de entronización, y mitos como la creación de los Soles, la Guerra Sagrada, así como de fiestas donde la reunión de los dioses es significativa para la regeneración de la vida como en *Tlacaxipehuaniztli*, todo ello con la finalidad de encontrar analogías entre las imágenes de Ixtapantongo y la información de las fuentes que nos ayuden a comprender más profundamente este fenómeno gráfico.

A nivel regional, en el área de Temazcaltepec-Valle de Bravo-Tuzantla las condiciones geológicas y edafológicas hicieron difícil la agricultura, por lo que los asentamientos humanos fueron concentrados en los pequeños valles de aluvión que se formaron entre los lomeríos y los depósitos de derrames volcánicos, como en el mal país donde se encuentra el asentamiento arqueológico de el Salto de Ixtapantongo. A pesar de que el Salto fue identificado como un caserío



(Basante 1996), por debajo de este asentamiento se encuentran las paredes rocosas de Ixtapantongo, lugar relevante simbólicamente; por lo que sería importante explorar arqueológicamente el Salto para ubicarlo cronológicamente y tratar de conocer la vinculación entre los dos sitios.

Como lo expusimos en el capítulo II, el único lugar que ha sido estudiado con mayor profundidad es la Peña de Valle de Bravo, que presenta restos materiales provenientes desde el Formativo hasta el Posclásico. El lugar tuvo un desarrollo local con una fuerte interacción cultural con las regiones del Balsas, Morelos, Valle de Toluca y el Altiplano Central, siendo el Epiclásico donde manifiesta su mayor florecimiento (Reinhold 1981:10). Reyna caracterizó este sitio como el más al norte de la tradición mezcala, identificada con desarrollos culturales mesoamericanos autóctonos y complejos (Reyna 1997:109). Sostiene que aunque esta tradición se encuentra prácticamente en todos los horizontes culturales, su auge fue en el Epiclásico. Señala que la arquitectura mezcala se desarrolló en sitios defensivos de montaña con estructuras en talud construidas con lajas, en donde se pueden observar nichos en los muros con clavos de piedra incrustados en ellos; además de la escultura portátil distintiva. Características que cumple la Peña de Valle de Bravo. Esta observación nos es muy útil para ubicar temporalmente al estilo policromo, si consideramos que el período de mayor auge en el centro regional de la Peña fue el Epiclásico y el estilo policromo implicó un discurso religioso y político de gran heterogeneidad extendido en Mesoamérica a partir de ese momento (López A; López L 1999a:108, 1999b:162).

En ese sentido la revisión de los indicadores arqueológicos (crf. Capítulo II) es fundamental. El complejo cerámico Coyotlatelco tiene relevancia ya que marca probablemente la incursión de grupos norteros a la región durante el Epiclásico (López A. y López L. 1999: 18, 161; Mastache et.al. 2002:60-69), es justo en este período donde surge otro yacimiento para la obtención de obsidiana en Ucareo, Michoacán (Kabata 2010:320), lo que probablemente favorece la circulación de nuevas ideas en el centro-suroeste del actual Estado de México

Siguiendo la propuesta de Hernández Rivero (2005:394), la Peña pudo haber sido utilizado como un puerto de intercambio entre la región cultural del río Balsas, también llamada Mezcala con el Valle de Toluca y el mismo Altiplano Central, lo que favoreció el intercambio de ideas como lo muestra el estilo policromo. Hernández Rivero observó que después de un período de abandono en el lugar fue generada una nueva tradición ideológica durante el Posclásico tardío, al ser reutilizada la Peña como un cementerio ritual caracterizado por múltiples entierros secundarios en prácticamente todo el sitio y esparcidos de manera aleatoria (*op.cit.*).



El estudio regional de Basante reporta para el Epiclásico esculturas con los brazos cruzados ubicados en el Salto de Ixtapantongo (crf. Capítulo I: figura 13b) y San Miguel Ixtapan que Basante reconoce como una tradición escultórica referida a la costa del Pacífico ubicada poco después del 800 d.C. El arqueólogo también menciona un fragmento de escultura procedente del sitio de Ixtapantongo que presenta un tocado con el glifo del año que posiblemente tenga relación con Xochicalco (crf. Capítulo I: figura 13a).

En el Posclásico, el material cerámico con que cuenta Basante, le indica que la región se encontraba dentro de la influencia de Teotenango y posiblemente de Xochicalco con la aparición de la llamada cerámica “Matlatzinca” de tipo cajete globular, cazuelas anchas y trípodes, soportes macizos, decoración al negativo y de la posible influencia de grabados decorativos tipo Mazapa de Tula y Teotihuacan (Basante 1997).

La información que nos proporcionó este trabajo indica una predominancia de sitios ubicados en las montañas y laderas. Además, la secuencia cronológica registrada por Basante se extiende desde el Formativo hasta el Posclásico, con una baja presencia de materiales teotihuacanos.

Como lo apuntó Basante la influencia de grupos extranjeros se da principalmente en el Epiclásico posiblemente relacionada hacia el valle de Morelos y Tula. Aunque durante esa época y gran parte del Posclásico grupos de influencia otomiana se desarrollaron de manera particular, además, cuerpos sociales de filiación matlatzinca tienen una importancia relevante durante el Posclásico temprano y gran parte del Posclásico tardío (Basante 1997).

Mientras que Hernández Rivero propone que la región era un área que sirvió de frontera entre los imperios mexica y tarasco, probablemente esta inestabilidad política no se plasmó de una manera clara en el registro arqueológico, ya que las investigaciones no arrojan mucha información al respecto. Tanto Manfred Reinhold (1975, 1981), Concepción Hernández (1990, 1994) como Hernández Rivero (1997, 1999, 2005) no encuentran material cerámico, ni escultórico relacionado con presencia mexica en el sitio de la Peña. Aunque Hernández Rivero resalta el sitio dentro de la esfera de frontera mexica-tarasca.

Basante tampoco reporta indicadores arqueológicos en la región referidos a la esfera mexica, esta situación es de llamar la atención, ya que al parecer la población que vivió en la región (grupos matlatzincas y otomianos) aunque experimentaron un conflicto de frontera, ya que la conquista de la tierra matlatzinca por los mexicas se da hacia la década de 1470 (Pollard 2004:130). La evidencia de asentamientos propios mexicas no existe, tal vez porque el escenario del conflicto tarasco-mexica fue tan fuerte que la región se abandonó durante ese momento. El asunto no ha sido estudiado



todavía de manera más profunda (Hernández Rivero 1994), tampoco se sabe mucho sobre la posible influencia en el Posclásico temprano del imperio tolteca en la región, así como el papel que jugó Teotenango y Xochicalco durante el Epiclásico. Cuestiones que no han sido discutidas, ni investigadas a fondo para esta región al centro-suroeste del actual Estado de México.

Finalmente, este trabajo puede contribuir a dar el primer paso en la comprensión global de uno de los ejemplos menos conocidos dentro de las manifestaciones gráficas mesoamericanas, pero con una riqueza discursiva amplia.



REFERENCIAS

-ACOSTA, Jorge.

1961 “La indumentaria de las cariátides de Tula”. En: *Homenaje a Pablo Martínez del Río en el XXV aniversario de la edición de los Orígenes Americanos*. INAH. México, pp. 221-228.

-ACUÑA, Rene (edit.).

1986 *Relaciones Geográficas del siglo XVI. “Relación de Temazcaltepec y Tuzantla”*. UNAM, tomo II, México, pp. 135-161.

-ÁGUILERA, Carmen.

1977 *El arte oficial tenochca su significado social*. UNAM, México.

1979 “Coyolxauhqui y la vía láctea” En: *Ciencia y desarrollo*, n.24, ene-feb. México.

-ALCINA, José.

1996 “Lenguaje metafórico e iconográfico en el arte mexica”. En: *Anales del Instituto de investigaciones Estéticas*. UNAM, n.66, México, PP. 7-44.

1995 “Tlálóc y los tloques en los códices del México Central”. En: *Estudios de Cultura Náhuatl*. UNAM, n.25, México, pp. 29-44.

-ALVA Ixtlilxochitl, Fernando.

1945 *Obras históricas*. UNAM, Instituto de Historia. México.

-ALVÁREZ, Carlos.

1978 *Petroglifos y esculturas de Teotenango*. Tesis licenciatura en Arqueología, ENAH, México.



-ANALES de Cuauhtitlan.

1945 En: *Códice Chimalpopoca*, trad. Primo Feliciano Velázquez, México, UNAM/IIH.

-ANSCHUETZ, Kurt.

2001 "An Archaeology of Landscapes: perspectives and directions". En: *Journal of Archaeological Research*, vol. 9, n.2, pp. 152-197.

-ARMILLAS,

1942 "Oztuma, Guerreo, fortaleza de los mexicanos en la frontera de Michoacán". En: *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, num.3, tomo VI, sep-dic.

-AYALA, Maricela.

2001 "La escritura, el calendario y la numeración" En: *Historia antigua de México: Aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana*. Linda Manzanilla, Leonardo López (coord.), INAH, UNAM, Porrúa, vol. IV, 2 edición, México, pp. 145-187.

-BENAVENTE (Motolinía), Toribio.

1971 *Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*. Edmundo O'Gorman (ed.), UNAM/IIH, México.

-BASANTE, Oscar.

1991a *Proyecto arqueológico de superficie para el suroeste del Estado de México. 1ª etapa Valle de Bravo*. Ms. Archivo de la Coordinación de Arqueología, INAH, México.

 1991b *Proyecto arqueológico de superficie para el suroeste del Estado de México. 1ª etapa Valle de Bravo*, informe preliminar. Ms. Archivo de la Coordinación Nacional de Arqueología, INAH, México.

 1996 *Registro arqueológico del suroeste del Estado 1ª etapa Valle de Bravo. Temporada enero*. Ms. Archivo de la Coordinación de Arqueología, INAH, México.



-BASANTE, Oscar; Eugenia Barrios.

1997 *Informe del Análisis del material cerámico de las temporadas 1991, 1993, 1996*. Subdirección de Rescate y Conservación del Instituto Mexiquense de Cultura. En: Archivo Técnico de la Coordinación Nacional de Arqueología, INAH, México.

-BAUD, Michael; William Van Shendel.

1997 "Toward a comparative history of borderlands". En: *Journal of World History*, vol. 8, n.2 (fall 1997), pp 211-242.

-BAUDEZ, Claude-François.

2004 *Una historia de la religión de los antiguos mayas*. Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, UNAM, México, 427p.

2010 "Sacrificio de "sí", sacrificio del otro". En: *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*. Leonardo López Luján, Guilhem Olivier (coord.), INAH-UNAM, pp. 431-451.

-BEYER, Hermann.

1969 "La diadema de los reyes aztecas". En: *El México Antiguo*, t.XI, pp.406-410.

-BINFORD, Lewis

1988 *En busca del pasado*. (trad.) Pepa Gasull. Editorial Crítica, Barcelona, 273 p.

-BRANIFF, Beatriz.

2005 "Los chichimecas a la caída de Teotihuacan y durante la conformación de Tula de Hidalgo". En: *Reacomodos Demográficos del Clásico al Posclásico en el Centro de México*, Linda Manzanilla (edit.), UNAM, pp. 45-56.

-BRODA, Johanna.

1976 "Los estamentos en el ceremonial mexica". En: *Estratificación social en la Mesoamérica prehispánica*. Pedro Carrasco et al (coord.). SEP-INAH, México.



1991a “Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo del culto de los cerros en Mesoamérica”. En: *Serie de historia de la ciencia y la tecnología*, núm.4, pp. 461-500

1991b “The sacred landscape of Aztec calendar festivals: myth, nature and society”. En: *To change place: Aztec ceremonial landscape*, David Carrasco (edit.), University Press of Colorado, pp. 74-120.

1995 “Tláloc y los tloques en los códices del México Central”. En: *Estudios de Cultura Náhuatl*. UNAM, n.25, México, pp. 29-43.

1997 “El lenguaje visual del paisaje ritual de la Cuenca de México”. En: *Códices y documentos sobre México*. INAH-CONACULTA, Segundo Simposio, (Colección científica), v. II, México, pp. 128-161.

1999 “Rain, rocks and air: An anthropological analysis of Tlaloc rituals and political power before and after the Spanish Conquest”. En: *Von der realen Magie zum Magischen realismus. Weltbild und Gesellschaft in Lateinamerika*, Alemania, pp 119-130.

2000 “Ciclos de fiestas y calendario solar mexicana”. En: *Arqueología Mexicana*, v.VIII, n.41, ene-feb, pp. 48-54.

2002 “La fiesta azteca del fuego nuevo y el culto de las pléyades”. En: *Huizacabtepetl. Geografía sagrada de Iztapalapa*. Arturo Montero (coord.). Delegación Iztapalapa. México, pp. 145-169.



-CAROT, Patricia.

2000 “Las rutas del desierto: de Michoacán a Arizona”. En: *Nómadas y sedentarios en el norte de México; homenaje a la Dra. Beatriz Braniff*. UNAM, IIA-IIIE-IIH. México, pp. 91-112.

2005 “Reacomodos demográficos del Clásico al Posclásico en Michoacán, el retorno de los que se fueron”. En: *Reacomodos demográficos del clásico al Posclásico en el Centro de México*. Linda Manzanilla (edit.), UNAM-IIA, México, pp. 103-121.

-CARRASCO, Pedro.

1979 “Las fiestas de los meses mexicanos”. En: *Mesoamérica. Homenaje al doctor Paul Kirchhoff*. Bárbara Dalhgren (coord.), SEP-INAH, México, pp. 52-60.

-CASADO, María del Pilar.

1987 *Proyecto atlas de pictografías y petrograbados México*. INAH, Departamento de registro público de monumentos y zonas arqueológicas, (Cuadernos de trabajo), n.39, México.

2005 “Una década en la investigación del arte rupestre en México”. En: *Arte rupestre en México. Ensayos 1990-2004*. María Casado, Lorena Mirambell (Comp. y coord.), INAH, México, pp. 29-75.

-CERA, Claire.

1977 “Evolución de la pintura rupestre prehispánica en México: Problemas de identificación y cronología”, pp. 463-468.

-COBEAN, Robert H.

1990 *La Cerámica de Tula Hidalgo*. Colección Científica, núm.215, INAH.

-CÓDICE *Azcatitlan*.

En: www.Amoxcalli.org.mx/codice.php?id=090_1. CIESAS, visitado en mayo 2015.



-CÓDICE *Borbónico*.

1988 Fernando del Paso y Troncoso (ed.), México, Siglo XXI Editores.

-CÓDICE *Borgia*.

1963 Eduard Seler (ed.), México, FCE.

-CÓDICE *Cospi, Calendario de pronósticos y ofrendas*.

1994 Anders, Ferdinand, Maarten Jansen y Peter Van der Loo. Libro explicativo del llamado Códice Cospi. México, Graz/ADV/FCE.

-CÓDICE *Grolier*.

1973 En: "The Maya Scribe and His World", Michael Coe (ed.), The Grolier Club, N.Y. Impresiones de fotos a color derechos reservados de Justin Kerr.

-CÓDICE *Laud*.

1961 Carlos Martínez Marín (ed.), México, INAH.

-CÓDICE *Magliabechiano*, CL, XIII (B.R. 232)

1970 Firenze, Ferdinand Anders (ed.), Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Graz/ADV.

-CÓDICE *Nutall*, Crónica mixteca. El rey Ocho Venado, Garra de Jaguar y la dinastía de Teozacualco-Zaachila.

1992 Ferninand Anders, Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez (eds.). Libro explicativo del llamado Códice Zouche-Nutall. México, Graz/ADV/FCE.

-CÓDICE *Telleriano-Remensis. Ritual, Divination and History in a Pictorial Aztec Manuscript*.

1995 Eloise Quiñones Keber (ed.), Austin, University of Texas Press.

-CÓDICE *Tro-Cortesiano*.

1977 En: Códice mayas, J. Antonio Villacorta y Carlos A. Villacorta 8ª ed., Guatemala.



-CÓDICE Vaticano-Latino 3738.

1966 En: Lord Kinsborough, vol.III, pp. 7-314.

-CÓDICE Vindobonensis Mexicanus I.

1992 Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez (eds.), México, Graz/ADV/FCE.

-COHODAS, Marvin.

1989 "The Epiclassic problem a review and alternative model". En: *Mesoamerica after the decline or Teotihuacan A.D. 700-900*. Diehl Richard; Janet Catherine Berlo (edit). Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, pp. 219-240.

-COLOMBEL.

1977 "Método de decalque em Arte Rupestre aplicado no estudo de sitios da regio de Lagoa Santa, Estado de Minas Gerais, Brasil". En: *Revista do Museu Paulista*. N.24, t.V.

-COLORÍN.

1998 En: *Boletín nuestro abasto*. Dirección General de abasto y comercio, año VIII, octubre de 1998, n.2, México.

-COLTMAN, Jeremy.

2007 "The Aztec Stuttgart Statuette: An iconographic analysis. En: *México*, vol. XXIX, Juni.

-CONRAD, Geoffrey; Arthur A. de Marest.

1990 *Religión e Imperio. Dinámica de la expansión azteca e inca*. Alianza editorial, CNCA (los noventas n.10), México, 308p.

-COWGILL, George L.

2000 "The Central Mexican Highlands from the Rise of Teotihuacan to the Decline of Tula". En: *The Cambridge History of the Native People of the Americas*, vol.II:Mesoamerica, Part 1, R.E.W. Adams y M.J. MacLeod (edits), Cambridge University Press, Cambridge, pp. 250-317.



-CRESPO, María.

1986 "La pintura rupestre en la Cueva de San Ignacio. Análisis semiótico". En: Ms. *Archivo del CINAH-Guanajuato*.

-CUENCA del río Cutzamala, Región Hidrológica n.18.

1972 Secretaria de Recursos Hidráulicos, Subsecretaria de planeación, dirección general de uso del agua y prevención de la contaminación. *Memoria de los estudios realizados en la cuenca del Cutzamala e inventario de los aprovechamientos hidráulicos*. Instituto de Ingeniería-UNAM.

-DARRAS, Véronique et al.

1999 "Recherches récents sur la culture Chupicuaro, Guanajuato". En: *Journal de la Société des Americanistes*, n.85, pp 343-352.

-DAVIES, Nigel.

1977 *The toltecs until the fall of Tula*. University of Oklahoma Press. USA.

1988 *Los antiguos reinos de México*. Fondo de Cultura Económica. Sección obras de antropología. México.

-DIEHL, Richard.

1981 *Tula, Hidalgo*. Supplement to the Handbook of Middle American Indians: Archaeology. Editing by Jeremy Sabloff, University of Texas press, pp. 277-295.

-DOMINGUEZ, Eméterio; Juan Muñoz; José Hernández.

1999 *Santo Tomás de los Plátanos. Monografía Municipal*. Gobierno del Estado de México. Instituto Mexiquense de Cultura, AMECROM. México.



-DOWSON, T.A; J.D. Lewis-Williams.

1994 “Diversity in Southern African Rock Art Research”. En: *Contested Images: Diversity in Southern African Rock Art Research*. T.A. Dowson y J.D. Lewis-Williams (eds.). Witwatersrand University Press, Johannesburg, pp. 1-10.

-DUPEY García, Élodie.

2014 “The materiality of color in the body ornamentation of Aztec gods”. En: *RES*, n.65/66, pp. 72-88.

En prensa “The Yellow Women: Naked Skin, Everyday Cosmetic and Ritual Body Painting in Aztec Society”. En: *Colors on the Sky. Studies on the Pigments Applied on Bodies and Codices in Precolumbian Mesoamerica*. Élodie Dupey García y María Luisa Vázquez de Agredos Pascual (coords.) The University of Arizona Press, Tucson. En prensa.

-DURÁN, Diego Fray.

2002 *Historia de las indias de la Nueva España e Islas de tierra firme*. CNCA, (Cien en México), tomo I-II, 1ª reimpression. México.

-ECO, Humberto.

1978 *Tratado de semiología general. Semiología de los lenguajes visuales* (Análisis de las imágenes). Cristian Metz la estrategia de la ilusión. Lumen.

1985 *De los espejos y otros ensayos*. Lumen, Barcelona.

-FAUGÈRE-KALFON, Brigitte.

1997 “Las representaciones rupestres del centro-norte de Michoacán”. En: *Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos*. (Cuadernos de Estudios de Michoacanos, N.8.) México.



2005 “Las representaciones rupestres del centro-norte de Michoacán”. En: *Arte rupestre en México*. Ensayos 1990-2004. María Casado; Lorena Mirambell (comp. y coord.) (Obra diversa). INAH, México, pp. 413-507.

-FAUGÈRE-KALFON, Brigitte; Veronique Darras.

2002 “Las obras rupestres de Huarimaro, tierra caliente de Michoacán”. En: *Arqueología*. Coordinación Nacional de Arqueología-INAH, n.28, pp. 21-48.

-FELDMAN, L.H.

1974 “Tollan in Hidalgo: Native accounts of Central Mexican Tolteca”. En: *Studies of Ancient Tollan: A report of the University of Missouri*. Tula Archaeological Project, Richard A. Diehl (edit.), University of Missouri, Missouri, pp 130-149.

-FLORESCANO, Enrique.

2009 *Los orígenes del poder en Mesoamérica*. FCE-Arqueología Mexicana. México, 539p.

-FUENTE, Beatriz de la.

1988 *Esculturas en piedra de Tula. Catálogo*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México.

1995 “La pintura mural prehispánica en México”. En: *Arqueología Mexicana*.. V.III. n.16, nov-dic, pp. 6-15

-GALARZA, Joaquín.

1996 *Tlacuiloa, escribir pintando. Algunas reflexiones sobre la escritura azteca.: Glosario de elementos para una teoría*. Tava editorial SA, CV. México.

-GARCÍA Payón, José.

1941 “La cerámica del Valle de Toluca”. En: *Revista Mexicana de estudios Antropológicos*. Tomo V. México.



1942 “Interpretación de la vida de los pueblos Matlatzincas”. En: *México Antiguo*. Tomo VI, n. 1-3, México, pp. 73-90.

1974 *La zona arqueológica de Tecaxic-Calixtlahuaca y los Matlatzincas*. Biblioteca enciclopédica del Estado de México.

-GARCÍA Chávez, Raúl.

2002 “La relación entre Teotihuacan y los centros provinciales del Clásico en la cuenca de México”. En: *Ideología y Política a través de materiales, imágenes y símbolos*. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan, María Elena Ruiz (edt.), INAH, México, pp.501-527.

-GARCÍA Chávez, Raúl; Diana Martínez Yrizar.

2006 “Proceso de desarrollo del estado tolteca durante las fases Coyotlatelco y Mazapa-Azteca”. En: *La producción alfarera en el México Antiguo III*, Beatriz Merino y Ángel García (eds.), INAH, México, pp. 221-256.

-GENDROP, Paul.

1984 *Quince ciudades mayas*. (colección de arte n.31) Coordinación de Humanidades-UNAM, 2ª reimpresión, 65 p.

2001 *Diccionario de arquitectura mesoamericana*. Compilación y diseño de P. Gendrop, Seminario de Arquitectura Prehispánica, División de Estudios de Posgrado, Facultad de Arquitectura, UNAM, Trillas, México, 238 p.

-GIFFORD, James C.

1960 “The type-variety. Method of ceramic classification as an indicator of cultural phenomena”. En: *American Antiquity*, vol. 25, n.3, pp. 341-347.



 1976 *Prehistoric pottery analysis and the ceramics of Barton Ramie, Belize*. Papers of the Peabody Museum, Harvard University, Cambridge.

-GONCALVES de Lima, Oswaldo.

1978 *El maguey y el pulque en los códices mexicanos*. FCE. México.

-GONZALEZ, Carlos Javier.

2010 “El sacrificio humano como generador de prestigio social. Los mexicas y el llamado sacrificio gladiatorio”. En: *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*. Leonardo López; Guilhem Olivier (coord.), INAH-UNAM, pp. 419-430.

-GONZALEZ, Yolótl.

1995a “Dioses, diosas y andróginos en la mitología mexica”. En: *Antropología simbólica*. Marie Odile Marion (coord.). INAH, CONACYT, México, pp. 45-52.

 1995b *Una nueva interpretación de los mitos mesoamericanos*, pp. 177-184.

 1979 “El panteón mexica”. En: *Antropología e historia*. Boletín INAH, n.25. México, pp. 9-19.

-GONZALEZ, Leticia.

1987 *Teoría y método en el registro de manifestaciones gráfico rupestres*. Cuadernos de Trabajo:35, Departamento de Prehistoria, INAM, México.

-GONZALEZ, Leticia; Lorena Mirambell.

2005 *Reflexiones sobre la industria lítica*. Colección Científica, Serie Arqueología. INAH, México.

-GRANT, Campbell.

1967 *Rock art of the american indian*. Thomas y Crowell Co. Nueva York.



-GRAULICH, Michel.

1982 “Tlacaxipehualiztli ou la fête aztèque de la moisson et de la guerre”. En: *Revista Española de Antropología Americana*. Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, pp. 215-254.

1987 *Mythes et rituels du Mexique ancien préhispanique*. Académie Royale de Belgique, Bruselas.

1990 *Mitos y rituales del México antiguo*. Colegio Universitario de ediciones Istmo. España.

1997a “Elementos de las fiestas de las veintenas en las treceñas del código Borbónico”. En: *Códices y documentos sobre México*. Salvador rueda (edit.), INAH, (Colección Científica), segundo simposio, v.II, México, pp. 205-220.

1997b “Chasse et sacrifice humain chez les Aztèques” En: *Bulletin Séances d’Outre-Mer*. Mededelinger Zittingen, n.43, pp. 433-446

1998 “El rey solar en Mesoamérica”. En: *Arqueología Mexicana*, n.32.central en el preclásico”, pp 511-521.

2010 “Los lugares, las piedras y los altares de sacrificio”. En: *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*. Leonardo López Luján, Guilhem Olivier (coord.). INAH-UNAM, pp 407-417.



-GROVE, David C.

1994 “La zona del Altiplano central en el preclásico”. En: *Historia antigua de México: El México antiguo, sus áreas culturales, los orígenes y el horizonte preclásico*. Linda Manzanilla, Leonardo López (coord.). INAH, UNAM, vol. I, México, pp. 511-521.

-GRUZINSKI, Serge.

1995 *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. FCE, segunda reimpresión, México, 311 p.

-GUTIÉRREZ, Gerardo; Mary E. Pye.

2007b “Conexiones iconográficas entre Guatemala y Guerrero. Entendiendo el funcionamiento de la ruta de comunicación a lo largo de la planicie costera del Océano Pacífico”. En: *XX Simposio de investigaciones arqueológicas en Guatemala, 2006* (J.P. Laporte, B. Arroyo, H. Mejía ed.), Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala (versión digital) pp. 921-943.

-HALLPIKE, C.R.

1986 *Fundamentos del pensamiento primitivo*. FCE, México.

-HASSING, Ross.

1992 *War and Society in Ancient Mesoamerica*. University of California Press, Berkeley.

-HEALAN, Dan.

1981 “Architectural implications of daily life in ancient Tollan, Hidalgo México”. En: *Ancient Mesoamerica*. Peek Publications, 2a ed, Graham John A (edit). EUA.

1989 *Tula of the Toltecs excavations and survey*. University of Iowa press.

1997 “Pre-Hispanic quarrying in the Ucareo-Zinapécuaro. Obsidian Source Área”. En: *Ancient Mesoamerica*. Vol.8, n.1, pp. 77-100.



-HERNÁNDEZ, Christie.

2001 “Una comparación entre la fase Perales en el noreste de Michoacán y la fase Lerma en Acámbaro, Guanajuato”. En: *Arqueología*. INAH, Coordinación Nacional de Arqueología México, n.25, ene-feb, México, pp. 23-45.

-HERNÁNDEZ H. María Concepción.

1990 *Informe del salvamento en la Peña 1988-1989 Valle de Bravo, Estado de México*. Ms. Archivo de la Coordinación de Arqueología, INAH, México.

1994 “Secuencia cronológica preliminar de la Peña, en Valle de Bravo, Estado de México”. En: *Matices y alcances, nuevas investigaciones en salvamento*. INAH, Subdirección de Salvamento Arqueológico, México, pp. 57-71.

-HERNANDEZ Díaz, Verónica.

2011 *Imágenes en piedra de Tzintzuntzan, Michoacán. Un arte prehispánico y virreinal*. UNAM, 339p.

-HERNÁNDEZ Rivero, José.

1994 *Arqueología de la frontera Tarasca mexicana conformación, estrategia y tácticas de control estatal*. Tesis de Licenciatura en Arqueología, ENAH. México.

1996 “Materiales cerámicos en frontera: cerámica tarasca y cerámica azteca-chontal”. En: *Tiempo y territorio en arqueología en el centro norte de México*. Ana María Crespo, Carlos Viramontes (coord.). INAH, (Colección Científica), México.

1997 *Proyecto de salvamento Arqueológico La Peña, Valle de Bravo, México 1996*. Segunda Fase. Ms. Archivo de la Coordinación Nacional de Arqueología. INAH, México.



 1999 *Segundo informe técnico parcial de los trabajos de salvamento arqueológico temporada 1997, referentes a los lotes 121 y 122 de la zona arqueológica de la "La Peña", Valle de Bravo México.* Ms. Archivo de la Coordinación Nacional de Arqueología INAH, México.

 2005 "La zona arqueológica de Valle de Bravo durante el horizonte clásico: el Temazcaltepec prehispánico" En: *Memoria de la tercera Mesa Redonda de Teotihuacán.* INAH, México.

-HERNÁNDEZ Rivero, José; David Escobedo.

1997 *Informe parcial de las Actividades efectuadas por el proyecto de salvamento arqueológico 'La Peña' Valle de Bravo, segunda fase mayo y octubre-diciembre de 1996.* Ms. Archivo Técnico de la Coordinación de Arqueología INAH, México.

-HERS Marie-Areti.

1989 *Los toltecas en tierras chichimecas.* UNAM-III. México.

 2010 "El sacrificio humano entre los tolteca-chichimecas: los antecedentes norteros de las practicas toltecas y mexicas". En: *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana.* Leonardo López Luján; Guilhem Olivier (coord.), INAH-UNAM, pp 227-246.

-HEYDEN, Doris.

1983 *Mitología y simbolismo de la flora en el México prehispánico.* UNAM, IIA, México, 176 p.

-HIRTH, Kenneth G.

1989 "Militarism and social organization at Xochicalco, Morelos". En: *Mesoamerica after the decline of Teotihuacan A.D. 700-900.* Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

-JÍMENEZ, Alberto.

2011 *Herbolaria mexicana.* Biblioteca básica de agricultura. México.



-JÍMENEZ García, Elizabeth.

1998 *Iconografía de Tula. El caso de la escultura*. INAH, (Colección Científica: Serie Arqueología), México.

-JÍMENEZ Moreno, Wigberto.

1959 “Síntesis de la Historia Pretolteca de Mesoamérica”. En: *Esplendor del México Antiguo*. Carmen Cook y Raúl Noriega (coord.). Centro de Investigaciones Antropológicas de México, tomo II, México, pp. 1019-1063.

-KABATA, Shigeru.

2010 *La dinámica regional entre el Valle de Toluca y las áreas circundantes: intercambio antes y después de la caída de Teotihuacan*. Tesis doctoral en Antropología. UNAM. IIA-FFyL.

-KIRCHOFF, Paul.

1985 “El imperio tolteca y su caída”. En: *Mesoamérica y el centro de México*. Jesús Monjaras; Rosa Brambila; Ernesto Pérez (recop.) INAH, (Colección Biblioteca), México, pp. 249-271.

-KRICKEBERG, Walter.

1969 *Felsbilder Mexicos: Als historische, religiöse und Kunstdenkmäler. Felsplastik und Felsbilder bei den Kulturvölkern Altamerikas mit besonderer Berücksichtigung Mexicos*. K. Hahn-Hissink, M-B. Franke y D. Eisleb (prólogo), Band II, Berlin: Dietrich Reimer.

-KUBLER, George.

1975 *The art and architecture of ancient America. The Mexican Maya and Andean people*. Middlesex Penguin books. The pelican history of art. pp. 199-200.

-LEÓN-PORTILLA, Miguel.

1983 *La filosofía náhuatl: estudiada en sus fuentes*. Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 3ª reimpresión, México.



1983 *De Teotihuacan a los Aztecas. Fuentes e interpretaciones históricas.* Lecturas Universitarias 11, UNAM, México.

-LEROI-GOURHAN, André.

1972 *La Prehistoria.* Editorial Labor, Barcelona, 331 p.

-LEYENDA de los Soles.

1945 En: *Códice Chimalpopoca*, trad. Primo Feliciano Velázquez, México, UNAM/IIH.

-LINCOLN, Charles F.

1990 *Ethnicity and social organization at Chichén Itzá, Yucatán, Mexico.* Ph.D. dissertation. Department of Anthropology. Harvard University.

-LIMÓN Boyce, Morrison.

1978 *El valle de Temascalcingo. Estudio Arqueológico de una región.* Tesis licenciatura en Arqueología. ENAH. México.

1993 *Informe del Proyecto arqueológico San Miguel Ixtapan, Estado de México. Reporte de excavación, temporada 1992-1993.* Ms. Archivo de la Coordinación de Arqueología INAH. México.

1994 “El formativo tardío en el oriente del Lerma medio”. En: *Expresión Antropológica*, octubre-diciembre, año 2, núm. 6, México.

-LLAMAZAREZ, Ana María.

1986 “Hacia una definición de semiosis. Reflexiones sobre la aplicabilidad para la interpretación del arte rupestre” En: *Cuadernos del INAH*, CONICET, n. 11, México.



1988 “A semiotic approach in rock-art analysis”. En: *The Meanings of things. Material culture and symbolic expression*. Ian Hodder (edit.) London.

-LITVAK, Jaime.

1985 “El centro de México como parte del sistema general de comunicaciones mesoamericanas”. En: *Biblioteca del INAH*. México.

-LÓPEZ Austin, Alfredo.

1970 “Religión y magia en el ciclo de las fiestas aztecas”. Ponencia en memoria: *Religión y magia* 2, John Paddock (comp.), INAH, pp.3-29.

1973 *Hombre-dios. Religión y política en el mundo náhuatl*. UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, (Serie de cultura náhuatl, monografías), núm.5, México, 209p.

1979 “Iconografía mexicana. El monolito verde del Templo Mayor”. En: *Anales de Antropología*. UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, pp. 133-153.

1997 “Ofrenda y comunicación en la tradición religiosa mesoamericana”. En: *De hombres y dioses*. Xavier Noguez, Alfredo López (coord.). El colegio de Michoacán, el Colegio Mexiquense A.C., pp. 209-227.

2001a “La religión, la magia y la cosmovisión”. En: *Historia antigua de México: Aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana*. Linda Manzanilla, Leonardo López Luján (coord.). INAH, UNAM, vol. IV, 2ª edición, México, pp. 227-272.



 2001b “El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana”. En: *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*. Johanna Broda; Félix Báez (coord.), FCE, (Biblioteca Mexicana), México, pp. 47-65.

 2003 *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología Mesoamericana*. UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas 1ª reimpresión, México..

-LOPEZ Austin, Alfredo; Leonardo López Luján.

1999a *Mito y realidad de Zuyuá. Serpiente Emplumada y las transformaciones mesoamericanas del Clásico al Posclásico*. El Colegio de México y el FCE, México.

 1999b *El pasado indígena*. El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, Sección de obras de Historia, Fideicomiso Historia de las Américas, hacia una nueva historia de México.

 2009 *Monte sagrado Templo Mayor*. INAH, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México.

-LÓPEZ Luján, Leonardo.

2006 *La casa de las Águilas: un ejemplo de la arquitectura religiosa de Tenochtitlan*, 2 vols., México, Harvard University-INAH-FCE.

 2012 “La Coatlicue”. En: *Escultura Monumental Mexica*. Eduardo Matos; Leonardo López. México. Fundación Conmemoraciones-FCE-FUNDLOCAL, pp. 115-230.

-LORANDI di Gioco, Ana María.

1965 “Sobre la aplicación de métodos estadísticos al estudio del arte rupestre”. En: *Anales de arqueología y etnología*. Universidad Nacional de Cuyo Argentina, tomo XX, pp 7-26.



-MAGAR, Valerie.

1999 *Dictamen Pinturas rupestres de Ixtapantongo, Santo Tomas de los Plátanos, Estado de México.* Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural del INAH, febrero 1999, MS. Archivo de la CNA-INAH, tomo 14-354.

-MAHER, Patrick.

1997 "Texcatzoncatl y su relación geográfica con otras deidades del pulque". En: *Códices y documentos sobre México.* Salvador Rueda (edt), INAH, (Colección Científica) segundo simposio, v.II, México, pp. 271-284.

-MANACH, Jorge.

1970 *Teoría de la Frontera.* Universidad de Puerto Rico.

-MARCUS, Joyce.

1989 "From centralized system to city-states: possible models for the Epiclassic". En: *Mesoamerica after the decline of Teotihuacan AD 700-900.* Dile Richard; Janet Catherine (edit.), Dumbarton Oaks research library and collection Washington D.C., pp. 201-208.

1992 *Mesoamerican writing systems. Propaganda, myth, and religion.* University of Princeton.

-MASTACHE, Guadalupe; Robert H. Cobean.

1989 "The Coyotlatelco culture and the origins of the Toltec state" En: *Mesoamerica after the decline of Teotihuacan AD 700-900,* México. R.A. Diehly; J.C. Berlo (edit.). Dumbarton Oaks Research library, Washington, pp. 49-68.

- MASTACHE, Guadalupe; Robert H. Cobean; Dan Healan.

2002 *Ancient Tollan: Tula and the Toltec heartland.* University Press of Colorado.



-MATOS, Eduardo.

2010 “La muerte del hombre por el hombre: el sacrificio humano”. En: *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*. Leonardo López Luján; Guilhem Olivier (coord.), INAH-UNAM, pp. 43-64.

-MATOS, Eduardo; Felipe Solís.

2004 *The Aztec calendar and other monuments*. INAH, CONACULTA, México, 164p.

-MESSMACHER, Miguel.

1981 *Las pinturas rupestres de la Pintada, Sonora. Un enfoque metodológico*. Departamento de Prehistoria, INAH. México.

-MICHELET, Dominique.

2001 “La zona occidental en el posclásico”. En: *Historia antigua de México: El horizonte posclásico*. Linda Manzanilla, Leonardo López Luján (coord.). INAH, UNAM, Porrúa, vol. III, segunda edición, México, pp. 162-198.

-MICHELET, Dominique; Grégory Pereira; Gérard Migeon.

2005 “La llegada de los Uacúsechas a la región de Zacapu Michoacán: datos arqueológicos y discusión. En: *Reacomodos demográficos del clásico al posclásico en el centro de México*. Linda Manzanilla (edit.) IIA-UNAM, pp. 137-153.

-MILBRATH, Susan.

1995 “Gender and rules of lunar deities in postclassic central Mexico and their correlations with the Maya area” pp. 45-93.

-MILLER, Mary; Karl Taube.

1993 *The gods and symbols of ancient Mexico and the Maya. An illustrated dictionary of Mesoamerican religion*. Thames and Hudson. London.



-MILLER, Virginia.

1989 “Star warriors at Chichén Itzá”. En: *Word and image in Maya culture explorations in language, writing and representation*. Hank William; Dan S. Ric (edit.) University of Utah Press, pp. 287-305.

-MONTEMAYOR, Carlos (coord..)

2007 *Diccionario Náhuatl en el español de México*. UNAM-Gobierno del D.F., 2 tomos, México.

-MORALES, Erika.

2006 *Las manifestaciones rupestres como de comunicación: el caso de las pinturas de Tenampulco, en Zautla Puebla*. Tesis licenciatura en arqueología, ENAH, México.

-MORLEY, Sylvanus.

1956 *The ancient Maya*. Revisada por George W. Brainerd, Stanford University Press, 3a edición, California EUA, 507 p.

-MORRIS, Earl H.

1931 *The temple of the warriors*. Charles Scribner's sons. Nueva York, Londres.

-MURILLO, Silvia; José Hernández.

1997 *Segundo informe parcial de los trabajos de salvamento efectuados por el proyecto La Peña, Valle de Bravo, México, temporada 1997 (21 de abril al 18 de julio)*. Ms. Archivo de la Coordinación Nacional de Arqueología. INAH, México.

-MUZQUIZ, Matilde.

1994 “Análisis del proceso artístico del arte rupestre”. En: *Arte paleolítico*. Chapa Brunet (edt.) Editorial Complutense, n.5. Madrid.

-NALDA, Enrique.

2002 “El Epiclásico: una noción restrictiva”. En: *Arqueología Mexicana Historia y Esencia siglo XX*. Jesús Nava (coord.).INAH, (Colección Científica), México.



- NICHOLSON, H.B.; Eloise Quiñones (edt.).

1994 *Mixteca Puebla. Discoveries and research in Mesoamerica art and archaeology*. Labyrinthos. California, 248p.

-NICHOLSON, H.B.

1992 “Polychrome on Aztec Sculpture”. En: *Painted architecture and polychrome monumental sculpture in Mesoamerica: A symposium*. Elizabeth Hill Boone (edit.), Dumbarton Oaks Press, Washington, pp 145-171.

2000 “The iconography of the solar deity, Tonatiuh in the late prehispanic central mexican pictorials”. En: *Códices y Documentos sobre México*. Constanza Vega (coord.). INAH, (Colección Científica), pp. 61-81.

-NOGUERA, Eduardo.

1945 “El átlatl o tiradera”. En: *Anales del Museo Nacional de Arqueología*, tomo II, México, pp. 205-238.

-NOGUEZ, Xavier.

1975 “La diadema de turquesa (Xiuhuitzolli) y las alianzas de señoríos prehispánicos. Acercamiento iconográfico”. En: *Sociedad Mexicana de Antropología*. XIII. Mesa Redonda. Balance y perspectiva Xalapa. 1973. FFyL UNAM, pp. 83-94.

2001 “La zona del Altiplano central en el posclásico: la etapa tolteca”. En: *Historia Antigua de México: El horizonte posclásico*. Linda Manzanilla, Leonardo López Luján (coord.). INAH, UNAM, Porrúa, vol. III, segunda edición, México, pp. 199-235.

- OLIVIER, Guilhem.

1999 “Huehucóyotl, ‘Coyote Viejo’, el músico transgresor. ¿Dios de los otomíes o avatar de Tezcatlipoca?. En: *Estudios de Cultura Náhuatl*. UNAM, IIH, v.30. México, pp.113-132.



 2004 *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*. Fondo de Cultura Económica, México, 578p.

 2004b “Las alas de la tierra: reflexiones sobre algunas representaciones de Itzapapálotl, ‘Mariposa de Obsidiana’, diosa del México antiguo” En: *Le Mexique préhispanique et colonial*. Patrick Lesbre y Marie José Vabré eds. Hommage à Jacqueline de Duran-Forest, París, L’Harmattan, 95-116 pp.

 2015 *Cacería, sacrificio y poder en Mesoamérica. Tras las huellas de Mixcóatl, “Serpiente de Nube”*. FCE-UNAM, México, 739p.

-ORTEGA Escalona, Javier M.

s/f “Técnicas nucleares aplicadas al estudio de piezas arqueológicas y obras de arte”. En: *El ININ hoy*. Contacto nuclear, pp. 12.

-PANOFSKY, Erwin.

1984 “Ikonographie und Ikonologie”. En: *In Bildende Kunst als Zeichensystem*, vol. 1, Ikonographie und Ikonologie: Theorien-Entwicklung-Problem. E. Kaemmerling (edt.), Dumont Taschenbucher. Köln: Du Mont Buchverlag. 207-225 pp.

-PASCUAL, Arturo.

1990 *Iconografía arqueológica del Tajín*. FCE, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México.

-PASZTORY, Esther.

2001 “El arte”. En: *Historia antigua de México: Aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana*. Linda Manzanilla, Leonardo López Luján (coord.). INAH, UNAM, Porrúa, vol. IV, segunda edición, México, pp. 315-370.



-PENICHE, Piedad.

1993 *Sacerdotes y comerciantes. El poder de los mayas e itzáés de Yucatán en los siglos VII a XVI*. FCE, 1ª reimpresión, México.

-PEREIRA, Gregory.

1997 “Costumbres funerarias y sociedad del Clásico Tardío en la Cuenca de Zacapu, Michoacán”. En: *Arqueología*, Coordinación Nacional de Arqueología, segunda época, núm. 18, México, pp. 61-84.

2010 “El sacrificio humano en el Michoacán antiguo”. En: *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*. Leonardo López Luján; Guilhem Olivier (coord.), INAH-UNAM, pp 247-272.

- PIÑA Chan, Román; Kunaki Oi.

1982 *Exploraciones arqueológicas en Tingambato, Michoacán*. INAH. México.

- PIÑA Chan, Román.

1967 *Atlas arqueológico de la República mexicana*, vol. 3. INAH. México.

1971 “La Zona arqueológica de Teotenango”. En: *Gaceta de Turismo Toluca*. Dirección de Turismo del Estado de México.

1983 *Los brujos del agua Chichén Itzá*. Fondo de Cultura Económica. México.

1987 *El Estado de México antes de la conquista*. Universidad Autónoma del Estado de México.



1993 *Chichén Itzá. La ciudad de los brujos del agua*. Fondo de Cultura Económica, México.

2000 “Teotenango”. En: *Arqueología Mexicana*. Mayo-junio, n.43, México, pp.38-43.

-POLLARD, Helen.

1987 “The political economy of prehispanic Tarascan metallurgy”. En: *American Antiquity*, v.52, n.3.

2004 “El imperio tarasco en el mundo mesoamericano”. En: *Relaciones 99*. Michigan State University, vol. XXV, USA.

2005 “Michoacán en el mundo mesoamericano prehispánico. Erogaricuario y los estados teotihuacano y tarasco”. En: *El antiguo occidente de México: Nuevas perspectivas sobre el pasado prehispánico*. Eduardo Williams et al (edt.). Colegio de Michoacán, pp. 283-303.

-QUEZADA, Noemí.

1996 *Los Matlatzincas. Época prehispánica y época colonial hasta 1650*. UNAM, México.

-RATTRAY, Evelyn.

2001 *Teotihuacan: cerámica, cronología y tendencias culturales*. INAH-University of Pittsburgh, dos tomos.

-REINHOLD, Manfred.

1975 *Yn Quintocayotiaya. Yn Eztlapictin. Algunos aspectos arqueológicos y etnohistóricos del Posclásico en el Occidente del actual Estado de México*. Tesis de licenciatura en arqueología y maestría en antropología de la UNAM., ENAH, México.



1981 *Exploraciones arqueológicas en Valle de Bravo*. Biblioteca Enciclopédica del Estado de México.

-REYES, Luis; Lina Odena.

2001 “La zona del Altiplano central en el Posclásico: la etapa chichimeca”. En: *Historia Antigua de México: El horizonte Posclásico*. Linda Manzanilla; Leonardo López (coord.). INAH, UNAM, Porrúa, vol. III, segunda edición, México, pp. 237-276.

-REYNA, Rosa María.

1997 *La cultura arqueológica Mezcala*. Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.

-RINGLE, William et al.

1998 “Return of Quetzalcoatl. Evidence for the spread of a world religion during the Epiclassic period”.

-RIVAS Castro, Francisco.

1996 “Representaciones iconográficas del Acocotli en grabados de Huaxtepec, Morelos; Ixtapantongo, Estado de México y San Diego Yucatán”. En: *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*. UNAM, n. 30, México, pp. 55-63.

2006 *El paisaje ritual del occidente de la cuenca de México, siglos VII-XVI: Un análisis interdisciplinario*. Tesis doctoral, ENAH, México, 437p.

2009 “Cesar Lizardi Ramos: informe del paradero y condiciones de cuatro esculturas pétreas precolombinas de Valle de Bravo”. En: *Arqueología*. Revista de la Coordinación Nacional de Arqueología, segunda época, núm. 40 enero-abril. INAH, México, pp. 188-201.



-RODRÍGUEZ, Laura.

2008 “Pintura y epigrafía ñuiñe en la Mixteca Baja, Oaxaca”. En: *La pintura mural prehispánica en México III*. Oaxaca, tomo IV/Estudios. Beatriz de la Fuente (coord.) UNAM, IIE. 705-740 pp.

-SABLOFF, Jeremy; Willys Andrews (edit.).

1986 *Late Lowland Maya civilization Classic to Postclassic*. University of New Mexico Press, Albuquerque.

-SABLOFF, Jeremy; Robert E. Smith.

1969 “The importance of both analytic and taxonomic classification in the type variety system”. En: *American Antiquity*, sobretiro v.34, n.3 pp. 278-285.

 1970 “Ceramic wares in the Maya area: a clarification of an aspect of the type variety system and presentation of a formal model comparative use”. En: *Estudios de Cultura Nahuatl*, v.8.

-SANDERS, William T.

1986 *The Teotihuacan Valley Project, Final report, Volume 4: The Toltec period occupation of the Valley, part I: Excavations and ceramic*. Occasional Papers in Anthropology, n.13. Department of Anthropology, Pennsylvania State University, University Park.

 1994-2000 *The Teotihuacan Valley Project, Final report*, Occasional Papers in Anthropology, 5 vols. Department of Anthropology, Pennsylvania State University, University Park.

-SANDERS, William T; Robert Santley; Jeffrey R. Parsons.

1979 *The Basin of Mexico. Ecological Processes in the Evolution of a Civilization*, Nueva York, Academic Press, Studies in Archaeology.



-SAHAGÚN, Bernardino Fray.

2006 *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Porrúa, numeración, acotación y apéndices: Ángel María Garibay, n.300, México.

1974 *Primeros Memoriales*, trad. Wigberto Jiménez Moreno, México, INAH.

-SAUTRON, Marc.

2001 “El lenguaje sacro del canto náhuatl prehispánico”. En: *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, n.IV.

-SCHMIDT, Paul; Jaime Litvak.

2007 “Problemas y perspectivas de la arqueología en Guerrero 1984-2002. En: *Guerrero una mirada antropológica e histórica*. Gloria Artis et al (coord.). INAH.

-SEJOURNÉ, Laurette.

2003 *Pensamiento y religión en el México antiguo*. FCE, (Breviarios), México.

2009 *El pensamiento náhuatl cifrado por los calendarios*. Siglo XXI, séptima reimpresión, México, 407p.

-SELER, Eduard.

2000 *Collected Works in Mesoamerican linguistics and archaeology*. Labyrinthos. Eric S. Thompson; Francis Richardson (edits.). Segunda Edición, vol. I,II, III, IV, V, VI. Labryinthos, California.

-SHAFIRO, Meyer.

1962 *Estilo*. Ediciones 3. Buenas Aires.

-SIMEÓN, Rémi.

1977 *Diccionario de la lengua náhuatl o mexica, redactado según los documentos impresos y manuscritos más auténticos y preciados*. Siglo XXI, México, primera edición en francés 1885.



-SÍNTESIS *Geográfica del Estado de México. Anexo cartográfico*. Secretaría de Programación y Presupuesto. Coordinación General de los Servicios Nacionales de Estadística, Geografía e Informática. 1987.

-SODÍ, Federica.

2000 “La cerámica matlatzinca”. En: *Arqueología Mexicana*, mayo-junio, n.43, México, pp.44-46.

-SOLARES, Blanca.

2007 *Madre terrible. La diosa en la religión del México Antiguo*. Anthropos, UNAM (Autores, textos y temas Herménusis), México, 430 p.

-SOLÍS, Felipe.

1985 “Arte, estado y sociedad. La escultura antropomorfa de México-Tenochtitlán”. En: *Mesoamérica y el centro de México*. Jesús Monjaras; Rosa Brambila (recop.). INAH, (Colección Biblioteca del INAH), México, pp. 393-428.

1999 *Ixtapantongo. In pre-Columbian Painting: Murals of Mesoamérica*. Beatriz de la Fuente (edt.). Jaca Book, Antique Collector's, Club Milán, pp. 136-137.

-SOUSTELLE, Jacques.

1993 *La familia Otomí-Pame del Centro de México*. UAEM, IMC. México.

-STAINES Cicero, Leticia.

2006 “Testimonios de pintura mural prehispánica: Dibujos de Agustín Villagra Caletí”. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, núm. 89, pp. 185-196.

-STOCKER, Terry.

1992 “Contradictions in Religious Myths: Tezcatlipoca and his Existence at Tula, Hidalgo, Mexico”. En: *Notas Mesoamericanas*, vol.14, Puebla, pp.89-107.



-STRIEDTER, Karl Heinz.

1986 “Las pinturas rupestres como fuente de investigación prehistórica”. En: *Universitas*, v.21, n.4.

- SUGIURA, Yuko.

1996 “El Epiclásico y el problema del Coyotlatelco vistos desde el Valle de Toluca”. En: *Arqueología Mesoamericana: Homenaje a William T. Sanders*. Guadalupe Mastache; Jeffrey R. Parsons; Richard S. Santley; Maricarmen Serra (coords.). Conaculta-INAH, pp. 233-256.

1998 “El Valle de Toluca después del ocaso del estado teotihuacano: el Epiclásico y el Posclásico”. En: *Historia general del Estado de México*. Tomo I: Geografía y arqueología, Gobierno del Estado de México, El Colegio Mexiquense, México, 274p.

2001 “La zona del Altiplano Central en el Epiclásico”. En: *Historia antigua de México: El horizonte Clásico*. Linda Manzanilla, Leonardo López Luján (coord.) INAH, UNAM, Porrúa, vol.II, segunda edición, pp. 347-390.

2002 *Después de Teotihuacan: Epiclásico del Valle de Toluca; caos y orden, dos caras de una moneda*. UNAM. México.

2005 a “Reacomodo demográfico y conformación multiétnica en el Valle de Toluca durante el Posclásico. Una propuesta desde la arqueología”. En: *Reacomodos demográficos del Clásico al Posclásico en el Centro de México*. Linda Manzanilla (edt.). UNAM-IIA, México, pp. 175.

2005 b “El Epiclásico en el Altiplano Central de México”. En: *Y atrás quedó la ciudad de los dioses. Historia de los asentamientos en el Valle de Toluca*.



2006 “¿Continuidad o discontinuidad entre la cerámica teotihuacana y el Coyotlatelco?: una reflexión desde el valle de Toluca”. En: *El fenómeno Coyotlatelco en el centro de México: tiempo, espacio y significado*. Memoria del Primer Seminario-Taller sobre problemas regionales. Laura Solar (edt.). CONACULTA-INAH, México, pp. 127-162.

-SUGIURA, Yoko; Rubén Nieto.

1987 “La cerámica con engobe naranja grueso: Un indicador del intercambio en el Epiclásico” En: *Homenaje a Román Piña Chán*. UNAM, México.

-SULLIVAN, Mark.

2009 *The Maya origin of a mexican god: The iconographic primacy of Tezcatlipoca at Chichen Itza, Yucatán over Tula, Hidalgo; and its posible derivation from god K-K'awil*. Tesis de maestría en artes. Universidad Central de Florida, Orlando USA, 119 p.

-TATE, Carolyn.

2004 “Cuerpo, cosmos y género”. En: *Arqueología Mexicana*, vol. XI, n.65, pp. 36-41.

-TAUBE, Karl.

1985 “The Classic Maya Maize God: A reappraisal”. En: *Fifth Palenque Round Table*. Virginia M. Fields (edit.), vol 7. San Francisco Pre-Columbian Art Research Institute, 171-181 pp.

1989 The iconography of Toltec period Chichén Itzá. En: *Acta Mesoamericana*. Hanns J. Prem (edit.) Hidden among the hills Maya archaeology of the Northwest Yucatan Penninsula Bonn, n.7, pp. 212-246.

1997 “La vasija de pulque de Blimek. Saber astral, calendarios y cosmología del posclásico tardío en el México central”. En: *De hombres y dioses*. Xavier Noguez, Alfredo López (coord.) El Colegio de Michoacán, El Colegio Mexiquense, pp. 109-154.



 2000 “The Turquoise heart fire, self sacrifice, and the central mexican cult of war”. En: Mesoamerica’s classic heritage. From Teotihuacan to the Aztecs. David Carrasco et al (edit.). University Press of Colorado, pp. 21-56.

-TAYLOR, Ellen.

1985 “Naturalistic and Symbolic color at Tula, Hidalgo”. En: *Painted architecture and polychrome monumental sculpture in Mesoamerica*. Elizabeth Boone (edit.). Dumbarton Oaks. Washington, pp. 115-144.

-THÉVET, A.

1905 “Historye de Méchique: Manuscrit français inédit du XVIe siècle”. En: *Journal de la Société des Américanistes* 2:1-41.

-TOMASSI, Wanda de Magrelli.

1979 “Procesos de cambio en los Valles de Toluca”. En: *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*. Tomo XXV, pp. 173-181.

-TOVALÍN, Alejandro, José Hernández Rivero.

1995 “Cultura Mezcala en el Estado de México. El caso de San Miguel Ixtapan”. En: *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*. Tomo XLI.

-TOZZER, Alfred.

1957 *Chichén Itzá and its Cenote of Sacrifice: A comparative study of Cenote contemporaneous Maya and Toltec*. Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology Harvard University Cambridge, vols 11 y 12.

-TREJO, Silva.

2002 “La ceremonia del Fuego Nuevo en el ‘Cerro de la Estrella’ (Huizachtepetl), presidida por el dios del fuego (Xiuhtecuhtli).” En: *Huizachtepetl geografía sagrada de Iztapalapa*. Arturo Montero (coord.). Delegación Iztapalapa. México.



-URCID, Javier; Elba Domínguez.

2013 “El ascenso al poder del señor 4 Perro: las pinturas murales del Conjunto 2-sub en Cacaxtla”. En: *La pintura mural prehispánica en México V. Cacaxtla*, tomo III, estudios. María Teresa Uriarte y Fernanda Salazar (coord.). UNAM, IIE, México, pp.547-607.

-VARGAS, Ernesto.

1978 *Transición del Clásico al Posclásico a través de Ojo de Agua y Teotenango*. Tesis licenciatura en Arqueología, ENAH. México.

1980 “Consideraciones sobre Teotenango y Ojo de Agua, Estado de México”. En: *Anales de Antropología*. UNAM, vol. 1(17), pp. 53-63.

-VÁZQUEZ, Sandra.

2004 *El Tzompantli: arqueología, iconografía, mitos y simbolismo de un monumento mexicana en el Posclásico*. Tesis maestría Estudios Mesomericanos, UNAM.

-VIÉ-WOHRER, Anne-Marie.

1999 *Xipe Totec. Notre seigneur l'ecorché. Études glyphique d'un dieu aztèque*. Centre Français d'Études Mexicaine et Centraméricaines. VI,II.

2002 “Huellas del culto de Xipe Tótec en la toponimia del estado de Guerrero”. En: *El pasado arqueológico de Guerrero*. Christine Niederberger; Rosa Reyna (coord.). Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Gobierno del estado de Guerrero, INAH, pp. 533-566.

2008 “Poder político, religioso, militar y jurídico cómo fue representado en manuscritos pictográficos del México central: algunos casos. En: *Símbolos de Poder en Mesoamérica*. Guilhem Olivier (coord.), UNAM, pp. 193-227.



-VILLAGRA, Agustín.

1951 “Murales prehispánicos. Copia, restauración y conservación”. En: *Homenaje al doctor Alfonso Caso*. Juan Comas *et al* (eds.), INAH/Imprenta Nuevo Mundo, México, pp. 421-426.

1953 “Informe sobre los trabajos realizados en la copia de las Pinturas Rupestres de Ixtapantongo, Valle de Bravo” En: Ms. *Archivo Técnico de la Coordinación Nacional de Arqueología- INAH*.

1954 a Pinturas Rupestres Mateo A Saldaña Ixtapantongo Estado de México. En: *Por los caminos de México*. Revista Goodrich Euskadi n.9

1954 b “Las pinturas de Tetitla, Atetelco e Ixtapantongo”. En: *Artes de México*, editorial Artes de México, n.3, marzo/abril, México.

1954c “Pinturas rupestres ‘Mateo A. Saldaña’, Ixtapantongo, Estado de México”, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Educación Pública, México.

1959 “La pintura mural”. En: *Esplendor del México antiguo*. Centro de Investigaciones Antropológicas de México. Tomo I. México, pp.651-670.

1965 “La conservación de los murales prehispánicos”. En: *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia, t. XVII, núm. XLV, México, pp. 109-115.

1971 “Mural Painting in central Mexico”. En: *Handbook of Middle American Indians*, Robert Wauchope y Wille Gordon R. (eds), University of Texas Press, X (1), Austin, pp. 135-156.



1980 “Las pinturas de Tetitla, Atételo e Ixtapantongo”. En: *Artes de México*, pp. 39-43.

-VIRAMONTES, Carlos.

2005 *Grafica rupestre y paisaje ritual. La cosmovisión de los recolectores-cazadores de Querétaro*. INAH, México, 301p.

-WARREN, F. Benedict.

1977 *La conquista michoacana. 1521-30*. Morelia: Fimex.

-WATSON, Patty et al.

1974 *El método científico en arqueología*. (trad.) Miguel Riviera Dorado, Alianza editorial, Madrid, 195p.

-WRIHT, Davis.

1998 “La iconografía de la guerra en el Altiplano Central”. En: *Historia comparativa de las religiones*. Henry Karol; Yólotl González (coord.) (Colección divulgación). INAH, México, pp. 291-354.